

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VIE ET MORT DU MIASME COURBÉTAIN.  
GUSTAVE COURBET ET LA RÉVOLUTION OLFACTIVE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
ANDRÉE-ANNE VENNE

FÉVRIER 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes ont contribué à la réalisation de ce mémoire et je ne saurais passer sous silence leur aide précieuse.

Tout d'abord, il me faut remercier ma directrice de recherche, madame Peggy Davis de l'Université du Québec à Montréal. Son soutien, sa rigueur et sa confiance m'ont beaucoup aidée au cours des dernières années. Je souhaite également souligner le rôle de mes professeurs à l'UQAM et à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense qui ont su, à travers leur enseignement et leur passion, m'inspirer et m'engager vers de nouvelles avenues de connaissances et tout particulièrement monsieur Charles Sala, professeur en histoire de l'art à Nanterre, qui le premier m'a initiée à Gustave Courbet et son œuvre.

Je voudrais aussi témoigner ma gratitude envers toutes les institutions qui m'ont ouvert leurs portes et souligner la générosité et l'accessibilité de leur personnel. Merci donc à Bibliothèque et Archives nationales du Québec, au Service des bibliothèques de l'Université du Québec à Montréal, à la Bibliothèque nationale de France et à la Dartmouth College Library, dont le spécialiste en arts visuels, monsieur Joseph Joe Wright, m'a été d'un précieux secours.

Le processus de création d'un mémoire est laborieux et sans soutien financier, il serait difficile de le mener à terme. Je tiens donc à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour la bourse Joseph Armand Bombardier qu'il m'a octroyée en 2010, Janick Aubéger, professeure au département d'histoire de l'UQAM, pour ses lettres de recommandation, ainsi que ceux et celles qui m'ont permis d'acquérir une expérience de travail professionnel durant ma scolarité; Dominic Hardy et Gilles Lapointe, professeurs au département d'histoire de l'art de l'UQAM, ainsi que l'équipe du Musée d'art de Joliette.

En dernier lieu, je souhaite témoigner de toute ma reconnaissance envers trois personnes bien spéciales qui, sans être des spécialistes en histoire de l'art, m'ont soutenue à tout moment; mon copain, Jean-François, et mes parents, Alain et Carole. Merci à chacun de vous.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	ii
LISTE DES FIGURES .....	v
RÉSUMÉ .....	x
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE I	
LA NAISSANCE D'UN ARTISTE .....	7
1.1 Voyage olfactif dans le Paris des années 1840. Découvrir Paris et ses odeurs.....	9
1.1.1 L'atelier.....	14
1.2 Faire sa place. L'odeur de l'artiste.....	20
1.2.1 La pipe I.....	21
1.3 Premiers Salons et reconnaissance publique.....	27
1.3.1 L'odeur du Salon .....	29
1.3.2 Les publics du Salon .....	34
1.3.3 La caricature revisitée .....	36
CHAPITRE II	
LA BATAILLE OLFACTIVE DU RÉALISME.....	42
2.1 La réalité olfactive vue à travers le crayon des caricaturistes.....	43
2.1.1 Le miasme réaliste .....	46
2.1.2 Courbet vu par les caricatures.....	53
2.2 La réalité olfactive vue par Courbet.....	56
2.2.1 Le paysage réaliste.....	56
2.2.2 Les odeurs de la féminité.....	59
CHAPITRE III	
DÉSODORISER PARIS DU MIASME COURBÉTAIN .....	74
3.1 L'odeur du communard .....	75
3.1.1 La pipe II.....	77
3.1.2 Le houblon antipatriotique.....	81
3.1.3 L'univers scatologique .....	85
3.2 L'odeur du condamné .....	86

3.2.1	Le souffle des prisons parisiennes .....	87
3.3	Sentir la fin.....	94
3.3.1	Les natures mortes .....	96
3.3.2	Les truites.....	100
	CONCLUSION.....	104
	BIBLIOGRAPHIE.....	110

## LISTE DES FIGURES

Sauf indication contraire, les œuvres sont de Gustave Courbet.

Figure	Page
1.1	<i>Les demoiselles de village</i> , 1851-1852, huile sur toile, 194,9 x 261 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art ..... 8
1.2	Lavieille, « Cinq étages du monde parisien », In Edmond Auguste Texier, <i>Tableau de Paris : Ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Cham, Champin... [et al.]</i> , t. 1, Paris : Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, p. 65 ..... 14
1.3	Horace Vernet, <i>L'atelier du peintre</i> , 1820-1821, huile sur toile, 55 x 65 cm, collection privée..... 15
1.4	Frédéric Bazille, <i>L'atelier de Bazille</i> , 1870, huile sur toile, 98 x 128,5 cm, Paris, Musée d'Orsay ..... 16
1.5	Honoré Daumier, « Les garnis », In Paul de Kock, <i>La grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique</i> , Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842, p. 171..... 17
1.6	A. Prévost, « L'atelier de Courbet, rue Notre-Dame-des-Champs », In <i>Le monde illustré</i> , 15 mars 1862 ..... 19
1.7	<i>Un enterrement à Ornans</i> dit aussi <i>Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans</i> , 1849-1850, huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris, Musée d'Orsay..... 20
1.8	<i>Études d'une main, de figures en buste et de figures dans la campagne</i> , s.d., mine de plomb sur papier, 14 x 21,7 cm, Paris, musée du Louvre département des Arts graphiques..... 23
1.9	<i>Portrait de l'artiste</i> , dit <i>Courbet au chien noir</i> , 1842, huile sur toile, 46,5 x 55,5 cm, Paris, musée du Petit Palais..... 23
1.10	<i>Le fumeur</i> , c. 1847, fusain sur papier, 18,7 x 13,9 cm, Cambridge, Fogg Art Museum, Harvard University..... 23
1.11	<i>L'homme à la pipe</i> , v. 1846-1848, crayon noir sur papier bleuâtre, 28 x 21 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum..... 23

1.12	<i>L'homme à la pipe</i> , c. 1849, huile sur toile, 46 x 38 cm, Montpellier, Musée Fabre .....	24
1.13	<i>L'homme à la pipe</i> , entre 1849 et 1860?, crayon noir, 76,3 x 46 cm, Genève, collection privée.....	24
1.14	Cham, <i>L'art de réussir dans le monde. Procédé simple et facile pour se faire jeter à la porte en fort peu de temps</i> , Paris, M. <sup>me</sup> Martinet, Lith. Ch. Fernigie, v. 1860, p. 19 .....	26
1.15	<i>Une après-dînée à Ornans</i> , 1848-1849, huile sur toile, 195 x 257 cm, Lille, Palais des Beaux-Arts .....	27
1.16	<i>Les casseurs de pierre</i> , 1849, huile sur toile, 159 x 259 cm, détruit.....	28
1.17	Cham, « Appareil permettant à une personne de rester plusieurs minutes dans la salle de l'exposition sans courir le risque d'être asphyxiée », <i>Revue du Salon de 1853</i> , 1853, Paris, Charivari .....	29
1.18	Cham, « Sans titre », <i>Revue du Salon de 1853</i> , 1853, Paris, Charivari .....	30
1.19	Cham, « La Peinture moderne devant le Jury », <i>Revue du Salon de 1853</i> , 1853, Paris, Charivari .....	30
1.20	Plan du palais des Beaux-arts construit à l'occasion de l'Exposition universelle, 1855 .....	31
1.21	Pavillon de l'exposition personnelle de Courbet, 1867, place de l'Alma, Paris .....	32
1.22	Exposition universelle de Paris, 1855 .....	33
1.23	Palais de l'Industrie et des Beaux-arts, 1855 .....	33
1.24	Charles Philippon, <i>La métamorphose du roi Louis-Philippe en poire</i> , vers 1831 ...	38
2.1	Bertall, « Le retour du marché, par Courbet, maître peintre », <i>Le journal pour rire</i> , 1851 .....	46
2.2	<i>Les paysans de Flagey revenant de la foire, Ornans</i> , 1850-1855, huile sur toile, 208 x 275 cm, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie .....	46
2.3	Cham, « Un monsieur ayant eu l'imprudence d'entrer sans précaution dans l'atelier de M. Courbet est asphyxié par sa palette », « <i>Revue du Salon de 1854</i> », <i>Album du Charivari</i> , 1853 .....	48

2.4	Léonce Petit, « Courbet », In Eugène Vermersch, <i>Les binettes rimées</i> , Paris, Aux bureaux de <i>L'image</i> , 1868.....	50
2.5	Cham, « À propos de l'Exposition », <i>Le charivari</i> , 1855 .....	51
2.6	Paul Hadol, « Courbet », <i>Petit Journal pour rire</i> , 1857 .....	52
2.7	Quillenbois, « La peinture réaliste de M. Courbet », <i>L'illustration</i> , 21 juillet 1855 .....	53
2.8	Bertall, « Les dessus du panier », <i>Le journal amusant</i> , 12 janvier 1856 .....	54
2.9	Nadar, <i>Le Petit Journal pour rire</i> , no 85, s.d.....	55
2.10	<i>La fileuse endormie</i> , 1853, huile sur toile, 89 x 117 cm, Montpellier, Musée Fabre.....	59
2.11	<i>L'origine du monde</i> , 1866, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée d'Orsay.....	60
2.12	Cham, « La Fileuse, par M. Courbet », « Revue du Salon de 1853 », <i>Le charivari</i> , 29 mai 1853 .....	64
2.13	<i>Bonne Sainte Fainéante. Protectrice des paresseuses</i> , Image d'Épinal .....	66
2.14	Johannes Vermeer, <i>Une jeune fille assoupie</i> , 1657, huile sur toile, 87,6 x 76,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.....	67
2.15	<i>Le Sommeil</i> , 1866, huile sur toile, 135 x 200 cm, Paris, Le Petit Palais.....	68
2.16	<i>Les demoiselles des bords de la Seine</i> , 1857, huile sur toile, 174 x 206 cm, Paris, Le Petit Palais .....	70
2.17	Attribué à Auguste Belloc, <i>Sans titre</i> , s.d., stéréographe.....	71
2.18	<i>Jo, la belle Irlandaise</i> , 1865-1866, huile sur toile, 55,9 x 66 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.....	72
2.19	<i>La femme à la vague</i> , 1868, huile sur toile, 65,4 x 54 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art.....	73
3.1	Honoré Daumier, « Croquis pris au Salon », <i>Le charivari</i> , 22 juin 1865 .....	76
3.2	Bertall, « Le citoyen Courbet », <i>Le grelot</i> , 30 avril 1871 .....	80
3.3	Léonce Schérer, <i>Souvenirs de la Commune</i> , Paris : Deforet et César, no 21, 4 août 1871.....	80

- 3.4 André Gill, « Courbet, peint par lui-même – et par Gill », *La lune*, 9 juin 1867..... 81
- 3.5 Georges Montbard, *Le Polichinelle*, 7 juillet 1870 ..... 83
- 3.6 Achille Lemot, « Gustave Courbet », *Le monde pour rire*, 3 juillet 1870 ..... 83
- 3.7 Henri Demare, « La revanche », *La chronique illustrée*, 6 mai 1872 ..... 84
- 3.8 Job, « Courbet », texte par Jérémie, *Les Communeux peints par eux-mêmes*,  
28 octobre 1871 ..... 84
- 3.9 Amand Gautier, *Gustave Courbet dans sa cellule à Mazas*, 1871, Ornans, Musée  
Gustave Courbet ..... 89
- 3.10 *Fédérés aux grandes Écuries de Versailles*, s.d., crayon noir et fusain sur papier,  
16,5 x 26,5 cm, Paris, musée du Louvre département des Arts graphiques..... 91
- 3.11 *Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie*, 1872-1873, huile sur toile, 92 x 72,5 cm,  
Ornans, Musée Gustave Courbet ..... 92
- 3.12 *Courbet à Sainte-Pélagie*, s.d., fusain sur papier, 16,5 x 26,5 cm, Paris, musée  
du Louvre département des Arts graphiques..... 93
- 3.13 *La toilette de la morte*, dit autrefois *La toilette de la mariée*, vers 1850-1854,  
huile sur toile, 188 x 251 cm, Northampton, Smith College Museum of Art ..... 94
- 3.14 Étienne Carjat, *Proudhon sur son lit de mort*, 1865, photographie, Bibliothèque  
nationale de France, département des Estampes et de la Photographie ..... 95
- 3.15 *La fille aux mouettes, Trouville*, 1865, huile sur toile, 81 x 65 cm, New York,  
collection privée..... 95
- 3.16 Adriaan van den Spiegel, « Tab. IIII », *De Formato Foetu: Liber Singularis  
Aeneis Figuris Exornatus*, Frankfort: Matthæus Merianus, 1631 ..... 97
- 3.17 *Femme aux dahlias*, dite aussi *Tête de roussotte*, 1871-1872, huile sur toile,  
55 x 46 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, The Louis E. Stern  
Collection..... 98
- 3.18 Faustin, *La chronique illustrée*, 6 mai 1872 ..... 99
- 3.19 *Pommes rouges au pied d'un arbre*, 1871-1872, huile sur toile, 50,5 x 61,5 cm,  
Munich, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek..... 99

- 3.20 *Portrait de l'artiste, dit L'homme blessé*, 1844-1854, huile sur toile, 81 x 97 cm,  
Paris, musée d'Orsay ..... 100
- 3.21 *La truite*, 1872, huile sur toile, 52,5 x 87 cm, Zurich, Kunsthaus ..... 101

## RÉSUMÉ

Ce mémoire offre une relecture de la réception que connurent Gustave Courbet (1819-1877) et son œuvre, dit réaliste, sur la scène artistique parisienne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et ce, à l'aune de la nouvelle réalité olfactive de cette époque. En effet, depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la place et le rôle des odeurs dans la société française changèrent considérablement. La relation que les Français, et plus particulièrement les Parisiens, entretenaient avec les effluves nauséabondes passa d'une relative indifférence, à une reconnaissance, puis à la crainte de ces miasmes qui conduisit ultimement à une désodorisation profonde de la société occidentale.

Inspirée par les méthodes développées par une histoire culturelle du sensible, issues principalement des travaux de l'historien français Alain Corbin, nous avons choisi d'analyser une grande partie de la production de Courbet, ainsi que des nombreuses caricatures dont il fut l'objet, pour mettre de l'avant l'analogie qui existait, selon nous, entre le parcours de l'artiste et les différentes étapes de la révolution olfactive.

Pour ce faire, nous avons choisi de diviser notre mémoire en trois grandes parties, chacune traitant d'un stade de l'évolution de la perception olfactive de Courbet. Dans un premier temps, nous verrons donc comment le jeune artiste du début des années 1840 fut relativement ignoré par le public bourgeois parisien, aux yeux duquel il souhaitait faire connaître sa peinture, alors qu'à la même époque, ce même public commençait à s'inquiéter de la question des odeurs qui empestaient l'air parisien. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à la reconnaissance critique et populaire qui entoura les envois de Courbet au Salon à partir de 1850, ainsi qu'à la crainte que suscita rapidement cette nouvelle peinture « réaliste ». Finalement, nous verrons comment la société parisienne des années 1870 entreprit de se débarrasser du peintre, qui devenait une figure franchement gênante et indésirable, surtout à la suite de son implication politique dans la Commune de Paris.

Mots clés : Gustave Courbet; révolution olfactive; France; XIX<sup>e</sup> siècle; histoire culturelle.

## INTRODUCTION

Sens dont la pertinence fut longtemps contestée, l'odorat fit l'objet d'un intérêt croissant dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Popularité qui ne fut pas démentie et qui continua à croître tout au long du siècle suivant, alors que scientifiques et médecins associèrent odeurs et épidémies. Ainsi, lieux et personnes malodorantes constituèrent désormais une menace pour la santé publique et les miasmes durent être éradiqués. Ce combat contre le nauséabond ne fut longtemps mené que par la gent médicale. Toutefois, vers 1850, la bourgeoisie rejoignit le rang des combattants. Tranquillement, cette classe sociale comprit en quoi la désodorisation et les douces effluves florales pouvaient la différencier des milieux ouvriers et paysans. La désodorisation et l'hygiène devinrent donc de nouvelles armes discriminatoires, que l'élite parisienne n'eut aucune honte à brandir dès qu'elle se sentait menacée dans sa supériorité. Avec le Second Empire (1852-1870) et la nomination du baron Georges Eugène Haussmann (1809-1891) à la préfecture de la Seine en 1853, le pouvoir en place devint l'un des alliés majeurs de cette désodorisation de la Ville lumière. C'est vers cette époque que Gustave Courbet (1819-1877), un Franc-Comtois, fit ses débuts au Salon. Les sujets qu'il exposa au fil des ans illustrèrent souvent la réalité olfactive que le public bourgeois et les travaux de restructuration impériaux tentaient d'étouffer. Le peintre lui-même, par ses fréquentations, ses manières et ses attributs, s'attira les foudres des critiques et caricaturistes qui se moquaient de son aspect hirsute, malpropre et repoussant. Courbet, bon buveur, grand fumeur, paysan dans l'âme, était le contre-exemple parfait des normes d'hygiène que le Second Empire tentait d'imposer. De plus, en s'attaquant à ces aspects de sa personne et de sa peinture, les classes dirigeantes pensaient discréditer le message social que l'artiste promulguait selon elles<sup>1</sup>.

À la lumière de ces réalités, nous avons décidé d'utiliser les méthodes développées par l'histoire culturelle au XX<sup>e</sup> siècle pour analyser la production et la carrière artistique de Courbet. En effet, pendant plusieurs décennies les chercheurs ont accordé peu d'importance

---

<sup>1</sup> Courbet n'a jamais dit faire de la peinture à message. D'autres se sont servis de son œuvre pour illustrer leurs idées socialistes ou égalitaires, mais l'artiste choisissait plutôt ses sujets dans ce qu'il connaissait. « Je n'ai jamais vu d'anges ni de déesses. Voilà pourquoi je n'en peins pas. » Courbet cité dans Véronique Prat, « Gustave Courbet, le poète de la nature », *Le Figaro*, 12 octobre 2007.

au rôle des sens dans la reconstitution des mentalités historiques. C'est à Lucien Febvre (1878-1956) que nous devons un redressement de la situation lorsqu'il a posé le problème de la place réservée à la sensibilité et à la vie affective dans la recherche au début des années 1940, faisant ainsi figure de véritable pionnier<sup>2</sup>. Depuis, plusieurs historiens ont répondu à l'appel lancé par le fondateur de l'école des Annales et se sont mis à redécouvrir les époques anciennes à travers leurs conventions visuelles, leurs rituels quotidiens et leurs habitudes culinaires<sup>3</sup>. Au sein de cette nouvelle histoire des « mentalités<sup>4</sup> », la vue et le goût ont eu la part belle, alors que les autres sens, l'odorat, le toucher et l'ouïe, ont souffert du peu de visibilité qui leur était offerte. C'est Alain Corbin, historien spécialiste du XIX<sup>e</sup> siècle français, qui parmi les premiers a redonné leurs lettres de noblesse à ces sens oubliés.

Corbin est aujourd'hui considéré comme l'un des grands fondateurs de l'histoire des sensibilités, branche parfois associée à la nouvelle histoire culturelle<sup>5</sup>. En 1982, il a publié *Le miasme et la jonquille*, livre qui a permis la réhabilitation de l'olfaction en tant qu'outil de recherche historique<sup>6</sup>. C'est donc dans la lignée de ce précurseur que nous avons décidé d'inscrire nos recherches en nous intéressant à plusieurs détails oubliés et négligés par les tenants d'une histoire et d'une histoire de l'art plus classiques. C'est d'ailleurs à la lecture du *Miasme et la jonquille* que nous avons observé pour la première fois les nombreux liens qui unissent la carrière artistique du peintre d'Ornans et la révolution olfactive qui s'opéra tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce constat est à la base de la présente recherche, car nous croyons que ces concepts peuvent avoir des effets intéressants lorsque appliqués à l'histoire de l'art. Nous sommes d'avis que Courbet, par sa position historique et sa production artistique, est l'un des sujets les plus aptes à se laisser disséquer par ces nouvelles méthodes d'analyse.

---

<sup>2</sup> Lucien Febvre, « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois? », *Annales d'histoire sociale*, 1941.

<sup>3</sup> Voir à ce sujet Bernard Smith, *European Vision and the South Pacific, 1768-1850: A Study in the History of Art and Idea*, Oxford : Clarendon Press, 1960, 287 p.; Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford : Clarendon Press, 1972, 165 p.; Jean-Paul Aron, *Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Armand Colin, 1967, 124 p.; Jean-Paul Aron, *Le mangeur du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Laffont, 1973 365 p.

<sup>4</sup> Alain Corbin critique ce terme choisi trop hâtivement selon lui. Voir *Le temps, le désir et l'horreur*, Paris : Aubier, 1991, p. 227.

<sup>5</sup> C'est, entre autres, l'avis de Peter Burke. Voir *What is Cultural History?*, Cambridge : Polity, 2008, p. 113.

<sup>6</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, Paris : Éditions Flammarion, 2008, 429 p.

L'intérêt nouveau pour les sens, et plus spécifiquement pour l'odorat, doit aussi beaucoup à certaines branches de la recherche anthropologique qui se sont ouvertes à cette question. Les théories émises par Edward T. Hall (1914-2009) et David Le Breton seront donc également mises en pratique dans ce mémoire. Ces approches, souvent liées à la sémiologie, ont permis de développer différentes façons d'analyser et d'interpréter les stimuli qui nous entourent, dont les stimuli olfactifs, ce qui s'est avéré particulièrement utile pour notre compréhension de certaines œuvres de Courbet, comme nous le verrons d'ailleurs dans le deuxième chapitre.

Tous ces développements idéologiques ont donné un sens et un corps à notre recherche, qui nous semble d'autant plus intéressante et pertinente que peu d'études courbétaines portent à ce jour sur la question de l'odorat et sur l'importance des approches offertes par l'histoire culturelle dans l'analyse de cette grande figure de l'histoire de l'art. En effet, la plupart des ouvrages consacrés à Gustave Courbet s'inscrivent dans une approche assez historique. Il existe de nombreuses monographies s'intéressant aux grands moments du réalisme et à sa place dans l'histoire, ainsi qu'à la réception critique de l'artiste et de son œuvre. Les approches sociologiques ont également été fortement utilisées, entre autres par le biais d'études menées par Timothy James Clark ou Linda Nochlin. Il faut toutefois souligner que cette dernière a accordé une certaine importance au rôle de l'imagerie populaire dans la création du langage pictural de Courbet, s'inscrivant ainsi dans une approche plus culturelle.

Quelques exceptions toutefois chez des auteurs plus contemporains, tels Petra Ten-Doesschate Chu, Frédérique Desbuissons, Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, qui ont tous, de manière avouée ou non, réalisé une partie de leurs recherches dans une optique d'histoire culturelle. Parmi les cas les plus saisissants, notons celui de Desbuissons qui, lors du colloque tenu dans le cadre de la grande rétrospective Courbet en 2007, s'est intéressée au corps de l'artiste, sujet de prédilection des historiens culturels<sup>7</sup>. L'historienne de l'art s'est même inspirée de certaines idées présentes dans *Le miasme et la jonquille* et est, à ce titre, celle qui s'inscrit le mieux dans notre ligne de pensée. Quant à Chu, elle s'intéresse à Courbet depuis longtemps déjà. En 1992, elle a fait paraître la première édition annotée de la correspondance du peintre. Depuis, son intérêt pour l'artiste est toujours aussi marqué et elle s'aventure hors

---

<sup>7</sup> Frédérique Desbuissons, « La chair du réalisme : le corps de Gustave Courbet », In *Courbet à neuf !*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2010, p. 65-82.

des sentiers battus en explorant des sujets comme l'influence du *Bildungsroman*, de la scatologie ou des médias dans la production courbétaine<sup>8</sup>. Quant à Schlessner et Tillier, ils ont publié en 2007 un ouvrage sur la caricature ayant accompagné le parcours artistique de Courbet<sup>9</sup>. Ce sujet, rarement exploité par les historiens de l'art, offre une vision nouvelle et fort intéressante de la réception de l'artiste et de son œuvre en leur temps, qui permet d'ailleurs de déceler plusieurs analogies avec la révolution olfactive. Pour ces raisons, la caricature occupera une place de choix dans le présent mémoire.

Ces recherches, menées par quelques-unes des figures de proue de la question courbétaine, permettent de penser que l'histoire culturelle et ses approches offrent de nouvelles avenues d'études pour quiconque s'attaque à un corpus artistique. De plus, cela démontre qu'il est logique d'analyser la production de Courbet à l'aune de ces théories.

Ainsi, nous pouvons affirmer que l'analogie entre Courbet et l'odorat est plus grande qu'il n'y paraît au premier abord et que le parcours de l'artiste refléta d'une certaine manière l'évolution olfactive qui s'opéra de la fin du XVIII<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, tel qu'évoqué précédemment, il y eut quatre étapes majeures dans l'histoire de l'odorat à cette époque. Dans un premier temps, sous l'Ancien Régime, régna une certaine indifférence populaire envers les mauvaises odeurs. Puis, suite aux recherches des scientifiques et des préoccupations bourgeoises, il y eut une prise de conscience de la quantité d'odeurs nauséabondes qui embaumaient l'air de la France, et principalement de Paris, et on se mit à les craindre. Ultimement, cette crainte entraîna un rejet des effluves fortes et nauséabondes, qui culmina par une désodorisation drastique de l'espace public, dont nous subissons toujours les effets au XXI<sup>e</sup> siècle.

L'indifférence, la reconnaissance, la crainte et le rejet ponctuèrent également le parcours artistique de Gustave Courbet et c'est ce schéma qui articulera le présent texte. Le premier chapitre, intitulé « La naissance d'un artiste », retracera les débuts parisiens de

---

<sup>8</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, « Courbet's Self-Portraits as *Bildungsroman* », *Ibid.*, p. 23-39; Petra Ten-Doesschate Chu, « Scatology and the Realistic Aesthetic », *Art Journal*, vol. 52, no 3 (automne), 1993, p. 41-46; Petra Ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton : Princeton University Press, 2007, 238 p.

<sup>9</sup> L'étude de Schlessner et Tillier est, à notre connaissance, la plus importante sur le sujet de la caricature en rapport avec Gustave Courbet depuis celle de Charles Léger en 1920. Thomas Schlessner et Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris : Kimé, 2007, 186 p.; Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris : Paul Rosenberg, Éditeur, 1920, 142 p.

Courbet, de son arrivée à Paris à la fin de l'année 1839 à sa première récompense officielle lors du Salon de 1849. À travers une découverte olfactive des lieux que le jeune aspirant-peintre fréquenta, comme le Salon, l'atelier ou la ville elle-même, et sa quête d'une identité propre, nous tenterons de démontrer comment le peu d'intérêt dont Courbet fut victime à ses débuts peut s'expliquer à la lumière de l'histoire des odeurs. En effet, dans un premier temps, alors que l'artiste n'était qu'un aspirant-peintre de plus dans la bohème parisienne, ses contemporains ne surent lui reconnaître des qualités propres. Nous verrons que l'artiste s'évertua alors à s'attribuer une odeur bien particulière pour tenter d'exister sur la scène publique.

Le second chapitre, « La bataille olfactive du réalisme », démontrera le changement qui s'opéra lorsque Courbet obtint enfin cette reconnaissance publique et que sa peinture, dite réaliste, envahit les Salons du Second Empire en y semant la crainte. Dans cette partie, il sera démontré que non seulement la peinture de Courbet fut attaquée et interprétée au moyen de critères olfactifs, mais que l'artiste lui-même s'ingénia à faire des tableaux fort évocateurs en matière d'odeurs, et ce, principalement dans sa production de sujets féminins.

Finalement, le dernier chapitre, « Désodoriser Paris du miasme courbétain », s'intéressera aux dernières années de la vie et de la carrière du maître d'Ornans, à l'épisode de la Commune, aux emprisonnements successifs et à l'exil en Suisse. Nous y verrons comment le peintre, détruit par les événements politiques des années soixante-dix, fut rejeté par la communauté artistique, telle une mauvaise odeur que l'on aurait tenté d'exterminer. Les tableaux peints par Courbet durant ces années et la caricature qui l'entoura furent très représentatifs de ce rejet olfactif.

Pour mener à bien ce programme complexe, nous étudierons un corpus assez large, composé autant d'une sélection des œuvres à caractère olfactif de l'artiste, que de caricatures s'étant penchés sur le phénomène du réalisme en art. Nous ne nous attarderons guère sur les critiques littéraires, ces dernières ayant déjà fait l'objet de plusieurs études très complètes par le passé<sup>10</sup>. Les documents analysés seront majoritairement contemporains de la période

---

<sup>10</sup> Thomas Schlessler, *Réceptions de Courbet : Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, coll. « Œuvres en société », Paris : Les presses du réel, 2007, 380 p.; Christine Sagnier, *Courbet : Un émeutier au Salon*, Paris : Séguier, 2000, 240 p.

parisienne de Courbet, soit de 1839 à 1873, année de son exil en Suisse. Nous espérons ainsi couvrir cette histoire olfactive de la manière la plus complète et précise possible.

## CHAPITRE I

### LA NAISSANCE D'UN ARTISTE

Jean Désiré Gustave Courbet vit le jour à Ornans, petit village de Franche-Comté, le 10 juin 1819. Ce fait n'est guère négligeable et est même au centre de plusieurs de nos analyses olfactives à venir. En effet, malgré des séjours parisiens prolongés, Courbet n'oublia jamais son village natal et y revint à de maintes occasions au cours de sa vie. L'artiste était particulièrement attaché à ces lieux, qu'il dépeignit tout au long de sa carrière. Cet amour pour son pays n'était un secret pour personne et contribua autant à sa gloire qu'à sa disgrâce. En effet, d'un point de vue pictural c'est un tableau dépeignant une après-dînée à Ornans qui le révéla pour la première fois au public du Salon en 1849, alors que d'un point de vue personnel ce furent ses sujets paysans et populaires, sa manière rustre et son fort accent franc-comtois qui lui attirèrent les foudres des critiques de l'élite parisienne. Une odeur provinciale collait à la peau de l'artiste, odeur qu'il revendiqua fièrement toute sa vie, au grand dam de la société des beaux-arts qu'il côtoyait à Paris.

En quoi l'origine franc-comtoise de Courbet est-elle si importante dans une histoire traitant de la réalité olfactive en France au XIX<sup>e</sup> siècle? Principalement parce que cette réalité différait d'un endroit à l'autre dans le pays et que Paris l'utilisa pour se démarquer des provinces. Ainsi, l'intérêt nouveau porté aux odeurs permit aux Parisiens de souligner encore davantage l'écart existant entre eux et le monde ouvrier et paysan. Toutefois, la famille Courbet d'Ornans ne faisait pas partie de la petite paysannerie et était plutôt aisée<sup>1</sup>. Il est même possible de parler de bourgeoisie de province, ce qui la rendait encore plus méprisante et exécrationnelle aux yeux des Parisiens, parce que cette classe sociale constituait pour eux une menace. Dans son livre, *Courbet, un émeutier au Salon*, Christine Sagnier a mis l'accent sur ce dégoût qu'inspirait ces provinciaux bien nantis qui se manifesta bien dans la critique

---

<sup>1</sup> Le père de Gustave, Régis Courbet (1798-1882) était un riche propriétaire terrien de la région et la famille possédait une maison à Ornans et une ferme à Flagey. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris : Flammarion, 1996, p. 56, 584.

menée contre *Les demoiselles de village* [fig. 1.1] présenté par Courbet au Salon de 1852. Dans ce tableau, l'artiste représenta ses trois sœurs dans un paysage du Doubs alors qu'elles faisaient la charité à une petite mendiante. Les critiques décrièrent les tenues très stylées des demoiselles, qui auraient



Figure 1.1

sied davantage à de nobles parisiennes<sup>2</sup>. En effet, la bonne société de Paris craignait « les aspirations de la bourgeoisie de province à gravir les échelons de la hiérarchie sociale<sup>3</sup> ». Courbet avait donc tout pour déplaire lors de son arrivée dans la Ville lumière, toutefois, sa personne ne représentait pas encore un intérêt suffisamment marqué pour que les critiques s'y attaquent. C'est d'abord sa peinture qui subit les foudres de l'intelligentsia parisienne. Ce premier chapitre aura donc pour objectif de dresser le paysage olfactif d'un lieu et d'une époque, ceux-là mêmes qui virent naître le Courbet maître peintre et chef de file de la nouvelle école, dite réaliste. Pour ce faire, nous visiterons dans un premier temps le milieu dans lequel Courbet entreprit de vivre son rêve artistique, le Paris des étudiants et de la bohème sur la rive gauche, ainsi que celui des Salons sur la rive droite. En second lieu, nous nous intéresserons aux odeurs qui circulaient dans les différentes sociétés qui contribuèrent à la reconnaissance du maître d'Ornans.

<sup>2</sup> Christine Sagnier, *Courbet, un émeutier au Salon*, Paris : Séguier, 2000, p. 154.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 149.

### 1.1 Voyage olfactif dans le Paris des années 1840. Découvrir Paris et ses odeurs.

Le Paris du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle hésitait encore entre tradition et modernité. Pour preuve, notons les monuments et percements nouveaux, entourés de ruelles datant du Moyen Âge. Toutefois, avec l'arrivée de Napoléon III (1808-1873) au pouvoir en 1848 et l'accès du baron Haussmann à la préfecture de la Seine en 1853, le projet de renouveler la vieille capitale fut définitivement amorcé. Les idées préconisées par les hygiénistes furent alors systématiquement adoptées et la révolution olfactive atteignit de nouveaux horizons. Les odeurs du vieux Paris devaient disparaître et laisser naître un frais paysage olfactif plus représentatif d'une capitale moderne.

Pour mieux comprendre le portrait olfactif de cette époque, il nous faut remonter quelques décennies en arrière. Déjà sous l'Ancien Régime, scientifiques et médecins avaient dénoncé le rôle que jouaient les odeurs dans la transmission des épidémies. Dès 1790, Jean-Noël Hallé (1754-1822), grand promoteur de l'hygiénisme, s'évertua à étudier les odeurs nauséabondes qui s'échappaient des bords de la Seine et qu'il associait à la propagation des maladies dans la ville parisienne<sup>4</sup>. Le fait que Hallé lui-même se fut penché sur le rôle des odeurs n'est certes pas anodin. En effet, celui-ci allait devenir le premier médecin de Napoléon I<sup>er</sup> (1769-1821), puis de Charles X (1757-1836). C'est dire comment ses idées purent avoir des échos dans les hautes sphères politiques parisiennes de l'époque, ainsi que dans la société qui entourait ces deux grands hommes.

Le cas de Hallé ne fut pas unique, mais exemplaire du fait de la renommée de ce médecin. En effet, selon Corbin, plusieurs études sur l'air débutèrent au cours des années 1760<sup>5</sup>. De plus, déjà à cette époque, plusieurs étrangers en visite à Paris se joignirent aux scientifiques français pour dénoncer les horribles odeurs qui s'échappaient d'une si belle ville. Les épencentres olfactifs et les foyers d'épidémie devinrent alors un sujet de prédilection pour les chercheurs et à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, tous les mécanismes étaient en place pour que puisse débiter la chasse au nauséabond.

---

<sup>4</sup> Alain Corbin affirme d'ailleurs que c'est la lecture des *Mémoires* de Jean-Noël Hallé qui l'incita à consacrer une étude à l'histoire de la perception olfactive. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> Selon Corbin, cet intérêt pour les odeurs est à mettre en relation avec la théorie sensualiste de Condillac (1715-1780) qui possédait de nombreux adeptes à cette époque, et ce, également parmi les scientifiques. Ce système de pensée met de l'avant le rôle des sens dans l'élaboration des connaissances et des facultés de l'homme. *Ibid*, p. 12.

En 1802, un Conseil de Salubrité du département de la Seine<sup>6</sup> fut créé dans le but de répondre aux plaintes croissantes quant à l'hygiène douteuse, voire inexistante de la plupart des logis parisiens, ainsi que de la ville. Selon Corbin, la plupart des plaintes formulées à ce conseil concernaient la proximité d'animaux morts en putréfaction, donc d'odeurs nauséabondes<sup>7</sup>. Toutefois, malgré ces nouvelles précautions, la situation demeurait insoutenable aux dires de plusieurs. En 1835, Frances Trollope (1779-1863), écrivaine anglaise socialement engagée, publia un ouvrage sur Paris et les Parisiens dans lequel elle se fit un devoir de décrire le plus exactement possible ce qu'elle y expérimenta, et ce, sans idées préconçues<sup>8</sup>. En dépit d'un séjour des plus agréables, l'auteure fut subjuguée par les effluves pestilentiels et le mélange des classes qui régnaient dans la capitale française. Elle se fit d'ailleurs des plus critiques envers la police municipale qui ne faisait rien contre l'indécence et la saleté qui régnaient dans la ville. « [...] In such a city as this, you are shocked and disgusted at every step you take, or at every gyration that the wheels of your chariot can make, by sights and smells that may not be described<sup>9</sup> » s'indigna-t-elle. Il serait facile de croire que son jugement était biaisé, étant donné ses origines britanniques, si des Parisiens n'avaient pas posé le même constat. En 1826, des problèmes d'égouts entraînèrent une surabondance des déchets parisiens, qui durent alors être transférés à l'extérieur de la ville. Un an plus tard, le rapporteur du Conseil de Salubrité décrivit ainsi la situation : « Déjà, de tous côtés, les abords de la capitale s'annoncent par les vapeurs putrides qu'on y respire [...]. On sera bientôt averti par l'odorat que l'on approche de la première ville du monde [...] <sup>10</sup>».

Parmi les valeurs hygiénistes prônées par cette instance, certaines remontaient au XVIII<sup>e</sup> siècle, tels le drainage et le pavement des sols, alors que d'autres gagnèrent en importance avec le temps, notamment les questions d'aération et d'approvisionnement en eau

---

<sup>6</sup> Ce conseil fut réformé sous le nom de commission des logements insalubres en 1850.

<sup>7</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 169.

<sup>8</sup> Frances Trollope, *Paris and the Parisian in 1835*, Paris : Beaudry's European Library, 1836, 2 vol.

<sup>9</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 78.

<sup>10</sup> Jean-Gabriel-Victor de Moléon, *Collection des rapports généraux sur les travaux du conseil de salubrité de la ville de Paris, et du département de la Seine*, t. 2, Paris : Au bureau de l'administration de la société polytechnique, 1843, p. 46.

à partir des années 1840<sup>11</sup>. Il est important de comprendre que jusqu'à l'avènement des théories de Louis Pasteur (1822-1895), les miasmes étaient perçus comme étant de véritables vecteurs d'épidémies. Autant certaines bonnes odeurs florales pouvaient protéger autant d'autres effluves pouvaient être mortelles, d'où l'importance de s'en débarrasser. Paris, qui connût de nombreuses vagues de choléra au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, fut donc rapidement encline à adopter les mesures hygiénistes de désodorisation.

Outre ces raisons médicales, des raisons sociales vinrent ajouter du poids aux revendications des adeptes de l'hygiénisme. En effet, les idées que nous venons d'évoquer circulaient particulièrement dans les milieux scientifiques. Toutefois, au XIX<sup>e</sup> siècle, et surtout sous le Second Empire, elles commencèrent à occuper les esprits bourgeois et élitistes de la capitale française. La classification et la reconnaissance de différentes odeurs les amenèrent à jeter un regard nouveau sur les effluves de la ville et de ses occupants. Ils comprirent ainsi qu'une bonne hygiène pouvait servir à les différencier des classes ouvrières et pauvres qui ne pouvaient s'offrir ce luxe. Ainsi naquit la fascination pour les parfums subtils et purs du corps propre, qui fut un sujet de prédilection pour plusieurs écrivains, mais également les modes du jardin privé<sup>12</sup> et de la chambre individuelle. Le bourgeois n'acceptait désormais plus les mélanges olfactifs, se complaisait dans ses odeurs et jouissait de l'air embaumé de son jardin, îlot de pureté en plein cœur d'une ville décadente<sup>13</sup>.

Cette classe bourgeoise, dont nous venons d'évoquer les préoccupations, joua donc un rôle des plus importants dans la diffusion des idées hygiénistes à compter des années 1840. À la suite de ses études portant sur la satire de mœurs et la critique sociale dans la

---

<sup>11</sup> Dans une ordonnance de police du 20 avril 1848, il est statué que la quantité d'air nécessaire à chaque habitant d'un logement est de 14m<sup>3</sup>. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>12</sup> La mode des jardins français et anglais existait déjà depuis plusieurs siècles, toutefois, ces paysages créés par l'homme avaient surtout une vocation visuelle. En effet, ces lieux étaient souvent agrémentés de fontaines, sculptures, ruines ou autres inventions conçues pour le plaisir de l'œil. Au XIX<sup>e</sup> siècle, avec le développement du sensualisme et de l'hygiénisme, les odeurs prirent l'avant-plan dans la création des jardins privés parisiens.

<sup>13</sup> Lors de son arrivée à Paris, Courbet passa beaucoup de temps dans la famille de Jules Oudot (1804-1864), cousin lointain du côté maternel. Ce dernier possédait une chaire en droit à Paris et Chu affirme qu'il était acquis aux nouvelles idées et qu'il publia des livres d'éducation et de philosophie. Dans une lettre de 1841, Courbet avise ses parents que « M. Oudot change de logement. Il va rester, je crois, rue M[onsieur]-le-Prince no 49, près du Luxembourg, à cause des enfants qui vont s'amuser dans le jardin et il croit que leur nouveau logement sera meilleur à leur santé, c'est pour ça qu'il a changé ». Tout porte à croire que Jules Oudot était conscient des bienfaits liés à la proximité du jardin et de l'air pur et par conséquent, Courbet pouvait l'être aussi. Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, p.31, 39.

caricature française de 1835 à 1848, l'historien Paul Allard a fait remarquer que le bourgeois de l'époque offraient « l'image d'un monde clos, replié sur lui-même, de plus en plus coupé de la classe populaire dont il [était] issu, et à laquelle il [abandonnait] l'espace ouvert de la rue<sup>14</sup> ». En effet, grâce à de nouvelles stratégies de construction, le bourgeois pouvait s'enfermer dans son monde idéalisé et désodorisé, et ce, en plein cœur de Paris. Toutefois, cela entraînait un conflit brutal lorsque ce dernier devait sortir de son univers et faire un saut dans la réalité quotidienne<sup>15</sup>. Allard a d'ailleurs expliqué que le bourgeois ne se sentait pas en sécurité dans les rues de la métropole. Toujours selon cet historien, la solution à ce problème apparût bientôt en la personne du baron Haussmann. Les travaux menés par ce dernier permirent de vider les rues parisiennes de leur population ouvrière et de les rendre ainsi plus sûres pour le bourgeois qui ne risquait plus d'y faire de mauvaises rencontres<sup>16</sup>. Cette vision, qui fait de l'hygiénisme un concept plus social que médical, fut reprise par Olivier Faure, professeur d'histoire contemporaine, qui affirma que les stratégies hygiénistes étaient beaucoup trop marquées socialement pour emporter l'adhésion populaire<sup>17</sup>. Il rejoint en cela le spécialiste de l'hygiène, Georges Vigarello, pour qui cette exigence de propreté « ne [naissait] pas de la science [...mais bien] du code social<sup>18</sup> ». Nous pouvons donc affirmer qu'avec le Second Empire débuta la désodorisation de Paris, mais surtout l'exclusion d'une grande part de la population, population que Courbet se plut à fréquenter et portraiturer.

C'est donc dans cette ville en pleine mutation que le jeune peintre arriva à la fin de l'année 1839. En bon aspirant-peintre, il choisit de s'établir sur la rive gauche. Les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> arrondissements<sup>19</sup> qui se trouvaient de ce côté de la Seine étaient en effet reconnus pour

---

<sup>14</sup> Paul Allard, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », In *La caricature entre République et censure. L'image satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 180.

<sup>15</sup> On se souviendra des descriptions de Trollope citées plus haut.

<sup>16</sup> Paul Allard, *op. cit.*

<sup>17</sup> Olivier Faure, « Le regard des médecins », In *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 2 de *Histoire du corps*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 47.

<sup>18</sup> Georges Vigarello, *Le propre et le sale : L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*, Paris : Éditions du Seuil, 1985, p. 228.

<sup>19</sup> La rue Hautefeuille, où Courbet résida longtemps, fut toujours à la limite du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> arrondissement, puis à partir de 1859, du V<sup>e</sup> et du VI<sup>e</sup>. En réalité, elle se trouvait dans le VI<sup>e</sup>, mais la paroisse Saint-Séverin, à laquelle elle était rattachée, était dans le V<sup>e</sup>. Henri Baillièrre, *La rue Hautefeuille : Son histoire et ses habitants (propriétaires et locataires), 1252-1901, contribution à l'histoire des rues de Paris*, Paris : J.-B. Baillièrre et Fils, 1901, p. 192.

être des quartiers d'artistes et d'étudiants<sup>20</sup>. En effet, la proximité de l'École des Beaux-arts, de l'Institut de France, de l'École de Médecine et de la Sorbonne, en faisait des lieux fort prisés par cette partie de la population. On y retrouvait tous les types d'artistes, du débutant au grand maître, du plus démuné au plus fortuné. Le promeneur qui s'aventurait dans ces deux arrondissements ne devait pas non plus se surprendre d'y découvrir plusieurs garnis et pensions à la salubrité plutôt douteuse. D'ailleurs, lors de la création de la commission des logements insalubres le 13 avril 1850, il fut décrété que les foyers urbains les plus malsains étaient tous situés dans le XII<sup>e</sup> arrondissement, qui était également habité par la grande majorité des chiffonniers parisiens<sup>21</sup>.

Bien qu'il côtoyât ces milieux, il semblerait que Courbet ne connut pas la grande misère des débuts artistiques et qu'il eût même le souci de son image. Alors que la critique parisienne s'amusait à stigmatiser la province et ses bourgeois, Courbet s'avéra être un citoyen respectable et bien mis, se mêlant même à la bonne société au cours de soirées de toutes sortes. C'est ce que semble confirmer la lecture de sa correspondance dans laquelle, peu de temps après son arrivée à Paris, il décrivait un train de vie assez bourgeois qui engendrait des besoins dépassant largement le strict nécessaire, bien qu'il s'en défendît sans cesse auprès de son père<sup>22</sup>. La description des divers ateliers qu'il occupât à Paris devrait permettre d'offrir une meilleure vision de ses exigences en matière d'hygiène et d'odeurs.

---

<sup>20</sup> Michel Le Moël, *Vie et histoire du V<sup>e</sup> arrondissement. Saint-Victor, Jardin des Plantes, Val de Grâce, Sorbonne*, Paris : Hervas, 1987, 156 p.

<sup>21</sup> Fabienne Chevallier, *Le Paris moderne : Histoire des politiques d'hygiène (1855-1898)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 41.

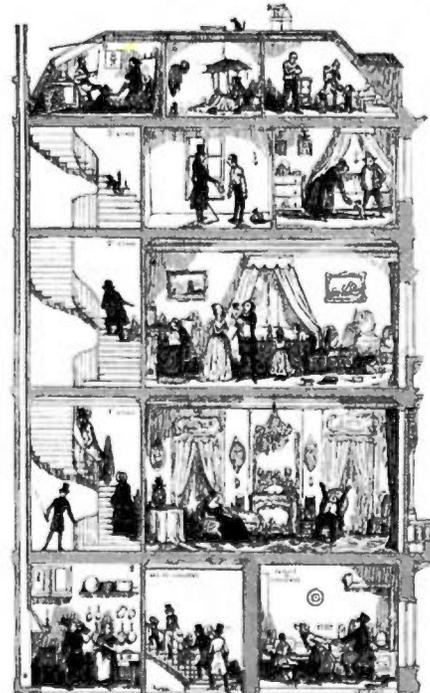
<sup>22</sup> Dans les premières lettres adressées à ses parents depuis la capitale, Courbet, il est vrai, réclamait sans cesse plus d'argent. Toutefois, dans les mêmes missives où il se plaignait de sa misère, il racontait les nombreuses visites qu'il avait faites, les soirées et les bals auxquels il avait participé... La lettre d'avril 1840 est particulièrement révélatrice à ce sujet. En effet, Courbet y avoua avoir dépensé 20 francs en gants blancs. Quelques années plus tard, dans une lettre de janvier 1842, l'artiste annonça qu'il venait de louer une chambre, dont le prix mensuel était égal à celui de son achat de gants. Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, p. 33; 42.

### 1.1.1 L'atelier

Au XIX<sup>e</sup> siècle, tout peintre sérieux se devait d'avoir un atelier. Courbet ne faisait pas exception à la règle et dès son arrivée à Paris, il se mit à la recherche d'un endroit où il pourrait pratiquer son art sans contraintes.

Dans son ouvrage sur la vie des artistes au XIX<sup>e</sup> siècle, Anne Martin-Fugier, historienne spécialiste de cette période, a expliqué l'importance de l'atelier, autant dans la pratique des arts que dans la création d'un réseau social<sup>23</sup>. En effet, pour beaucoup de peintres et sculpteurs, l'atelier était un lieu de rassemblement autant qu'un lieu de création. Toujours selon Martin-Fugier, ce lieu de vie différait selon la personnalité de l'artiste qui l'occupait.

Une des perceptions les plus fréquentes fut celle de l'atelier de la bohème parisienne. Celui de la majorité, car celui des débutants, des aspirants et des ratés, bref tous ceux qui ne pouvaient vivre de leur art. La description de ces ateliers était assez pittoresque et romantique. C'était le comble mal éclairé, en désordre et meublé du strict nécessaire. C'était l'endroit où l'on gelait en hiver, où l'on mourait de chaleur en été, où l'humidité s'infiltrait et où les vapeurs d'huile, d'alcool et de tabac imprégnaient l'air. Cette image de l'atelier d'artiste fut certainement celle qui frappa le plus les esprits d'alors et c'était celle que l'on retrouvait dans la littérature, la caricature et les récits de la vie de bohème, comme en témoigne une gravure de Jacques Adrien Lavieille (1818-1862) parue dans



Cinq étages de maison parisienne

**Figure 1.2**

*Le tableau de Paris* du journaliste Edmond Texier (1816-1887) en 1852 [fig. 1.2]<sup>24</sup>. Y est présentée une coupe des cinq étages d'une maison parisienne, étages qui permettent

<sup>23</sup> Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Louis Audibert, 2007, 471 p.

<sup>24</sup> Edmond Auguste Texier, *Tableau de Paris : Ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Cham, Champin... [et al.]*, t. 1, Paris : Paulin et Le Chevalier, 1852-1853, p. 65. Plusieurs

d'illustrer la hiérarchisation de la société de l'époque. Plus le niveau est élevé, plus les appartements perdent en éclat, jusqu'au dernier étage où l'on retrouve les artistes, parmi les classes les plus démunies, dans des espaces exigus et désuets.

Maurice Rheims (1910-2003), académicien et historien d'art, s'est intéressé à la question des ateliers parisiens et a étudié les écrits d'auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle, tels que Balzac, Flaubert, Barbey d'Aurevilly et Zola, afin d'en dresser le portrait. Il est ressorti de son étude que « en règle générale il s'agissait là d'espaces restreints, encombrés plutôt que meublés d'objets volants, prêts à enfourcher la cloche de bois, si l'huissier se pointait<sup>25</sup> ». Des romans du XIX<sup>e</sup> siècle popularisèrent cette vision de l'atelier d'artiste. Ainsi, *Manette Salomon* des frères Edmond et Jules Goncourt (1822-1896 et 1830-1870) et *Scènes de la vie de bohème* de Henry Murger (1822-1861), dont la grande popularité contribua à asseoir l'image de l'artiste échevelé, vivant d'un rien.

Les peintres ne furent pas en reste, et plusieurs d'entre eux se plurent à peindre leur lieu de travail. La vision qu'ils nous laissèrent diffère quelque peu de celles, plus romantiques, des écrivains. En effet, les tableaux ayant pour sujet l'atelier représentaient des espaces divers, allant de la sobriété au luxe. Dans *L'atelier du*

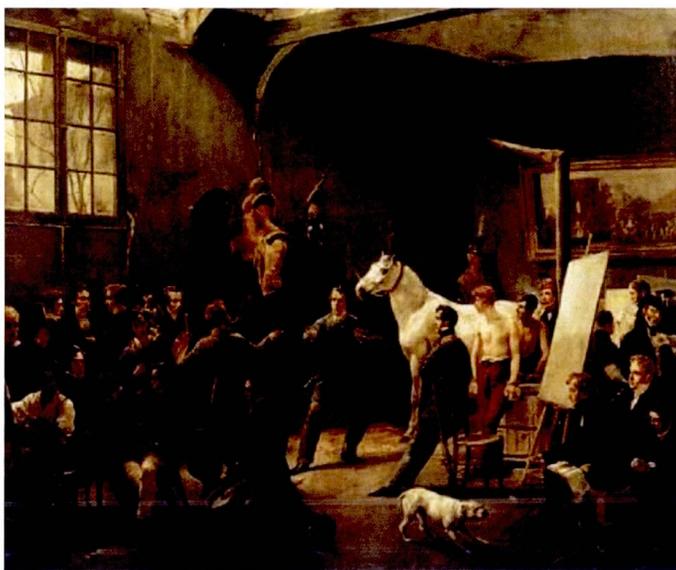


Figure 1.3

*peintre* [fig. 1.3], œuvre d'Horace Vernet (1789-1863) réalisée en 1820-1821, l'espace de travail du peintre rejoint bien les descriptions laissées par les littéraires. En effet, les lieux sont très animés. On y retrouve des gens jouant de la musique, des peintres qui s'affrontent

---

graveurs célèbres ont participé à l'élaboration de cet ouvrage et Jules Vallès reprendra certaines images dans son propre *Tableau de Paris* en 1883.

<sup>25</sup> Maurice Rheims, *L'enfer de la curiosité*, Paris : Éditions Albin Michel, 1979, p. 254.

en duel, des fumeurs et surtout, des animaux. Outre un tableau d'histoire posé sur le mur du fond, un poêle constitue le seul mobilier de la pièce. En contrepartie, Frédéric Bazille (1841-1870) représentait en 1870 son atelier comme un endroit très propre, lumineux et aéré, aux allures presque bourgeoises, malgré le mobilier restreint [fig. 1.4].

Cette vision est celle que Martin-Fugier a décrite lorsqu'elle a affirmé que les peintres reconnus et estimés étaient loin de vivre dans des taudis. Toutefois, comme nous nous intéressons aux débuts parisiens de Courbet, il ne nous semble pas nécessaire de nous arrêter sur ces espaces de création spacieux. Car à ses débuts,



Figure 1.4

et ce, malgré un soutien financier parental considérable, le jeune Franc-Comtois ne connut pas le luxe des grands peintres et son lieu de travail ne pouvait posséder l'air pur de la campagne jurassienne.

Pour nous éclairer sur les conditions de vie de l'artiste à son arrivée à Paris, il est intéressant de se tourner vers sa correspondance, éditée et publiée en 1992 par l'historienne de l'art Petra Ten-Doesschate. Cet ouvrage a permis d'en savoir davantage sur les habitudes et la vie courante du peintre, qu'il décrivait à ses proches et amis. À la lecture des lettres écrites au cours des années 1840, il est possible d'affirmer que l'artiste intégra rapidement la catégorie des peintres bien nantis. L'étude des différents ateliers et logements habités par Courbet nous permettra également de faire le point sur la situation hygiénique de ces lieux.

En 1842, le jeune artiste emménagea au 28, rue de Buci dans le XI<sup>e</sup> arrondissement<sup>26</sup>. Cette petite chambre dans un hôtel de Saint-Germain-des-Prés lui revenait à 20 francs par mois et devait se trouver dans les combles de l'immeuble ou à tout le moins à un étage des

<sup>26</sup> Aujourd'hui le VI<sup>e</sup>.

plus élevés, puisque l'artiste affirmait qu'il devait gravir 104 marches pour s'y rendre<sup>27</sup>. Deux de ses amis, sûrement Marlet et Cuenot, résidèrent également dans cette habitation. Tout laisse présumer qu'il s'agissait d'un garni tel que ceux décriés par les rapports sur la salubrité de Paris<sup>28</sup>. De plus, l'ascension dont fait part Courbet laisse présumer qu'il habitait dans les combles, là où l'air est encore plus lourd et vicié qu'ailleurs. Dans une illustration humoristique publiée dans *La grande ville* de Paul de Kock (1793-1871), Honoré Daumier (1808-1879) illustra ce à quoi ressemblait la vie dans un garni [fig. 1.5]<sup>29</sup>. On peut y voir un homme assis sur une paille, la pipe au bec et l'air mécontent, alors qu'à ses côtés s'entassaient deux autres corps endormis. Le mobilier se fait rare et les quelques effets personnels de chacun se trouvent à proximité de leur couche. L'image accompagnait un texte satirique qui jetait un regard critique sur une réalité sociale reconnue. Nous pouvons y voir un commentaire sur ces environnements impersonnels où s'entremêlaient les odeurs de tout un chacun<sup>30</sup>. Peut-être ces conditions encouragèrent-elles l'artiste



Figure 1.5

<sup>27</sup> Courbet dit avoir loué une chambre à 20 francs par mois « où il ne faut monter que 104 marches pour y arriver ». Petra Ten-Doesschate Chu, *op.cit.*, p. 42.

<sup>28</sup> Un garni était une chambre meublée et affectée à la location. La qualité des lieux variait selon le quartier et le prix du loyer. Paris en foisonnait à cette époque, surtout dans le XII<sup>e</sup> arrondissement, près de là où Courbet résidait. Il semble logique que le jeune artiste ait arrêté son choix sur ce genre de logis, puisqu'il ne réclame aucun meuble ou effet personnel à ses parents dans sa correspondance, requête qu'il fera lorsqu'il déménagera dans son atelier de la rue de la Harpe quelques années plus tard. Fabienne Chevallier, *op. cit.*, p. 41; Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, p. 44.

<sup>29</sup> Cet ouvrage, une version modernisée du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier paru en 1781, propose une observation de la ville sous un angle comique. Paul de Kock, *La grande ville. Nouveau tableau de Paris comique, critique et philosophique*, Paris, Bureau central des publications nouvelles, 1842, 881 p.

<sup>30</sup> Tel que mentionné précédemment, l'individuation de l'odeur pris une importance nouvelle dans les demeures bourgeoises à cette époque. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 241.

à se chercher un nouveau logement, car dans une lettre du 24 décembre 1842<sup>31</sup>, il écrivit à ses parents qu'il avait loué un nouvel atelier au 89, rue de La Harpe.

L'ameublement de ce nouvel espace de travail se composait d'un lit, d'une commode, d'une table, d'une table de nuit et de quelques chaises. Ces indications permettent de croire que l'artiste ne faisait pas que travailler dans son atelier, mais qu'il y résidait également. Courbet demanda d'ailleurs à ses parents de lui envoyer « de suite [...] deux paires de draps, une couverture, des linges pour se laver et essuie-mains<sup>32</sup> », ce qui semble confirmer l'assertion précédente. Tout cela témoigne d'un luxe considérable par rapport à la situation périlleuse de plusieurs Parisiens forcés à vivre dans des garnis, comme en témoignait l'illustration de Daumier. Courbet vantait même la tranquillité et la grandeur des lieux<sup>33</sup>. Il s'agissait en fait d'une ancienne chapelle de collège, qui avait été reconvertie en atelier au XIX<sup>e</sup> siècle. Il est donc fort probable que l'endroit ne répondait pas aux normes d'hygiène qui commençaient à s'imposer dans les logements parisiens et qu'il n'était pas non plus conforme à toutes les exigences liées à la pratique de la peinture en atelier. Malgré cela, la chambre-atelier semblait bien mieux que la moyenne des logements et son jeune locataire n'était pas dépourvu d'hygiène, comme en témoigne cette requête faite à ses parents de lui envoyer des linges pour se laver<sup>34</sup>. Pour compléter son ameublement, l'artiste se procura un poêle en fonte, qu'il remplaça pour un autre en faïence l'année suivante en raison de mauvais résultats<sup>35</sup>. Tout cela sembla contenter le peintre pour quelques années, avant qu'il ne déménage enfin au 32, rue Hautefeuille en 1848<sup>36</sup>.

C'est dans cet atelier, qu'il conserva jusqu'à son arrestation en 1871, que Courbet réalisa la plupart de ses chefs-d'œuvre. L'atelier de la rue Hautefeuille était également situé dans l'abside de la chapelle d'un ancien collège, tout comme celui de la rue de la Harpe.

---

<sup>31</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, p. 44-45.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>33</sup> « Car c'est une grande maison tranquille. L'atelier qui est au premier sur la cour a une fenêtre au toit et une autre donnant sur la cour. [...] Dites à Urbain qu'on peut facilement s'y promener de long en large. Il sera chaud cet hiver, car il est voûté et parqueté. » *Ibid.*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>35</sup> Dans une lettre du 21 février 1844, Courbet avoua que son nouvel appartement était quelque peu humide, ce qui lui avait causé un rhume de poitrine. Cela témoigne de l'ancienne construction du lieu. *Ibid.*, p. 50; 46.

<sup>36</sup> En janvier 1847, Courbet informa ses parents qu'il louait désormais une petite chambre à proximité de son atelier pour 100 francs par année. *Ibid.*, p. 66.

Outre les quartiers du peintre, le bâtiment abritait au rez-de-chaussée, le Café La Rotonde<sup>37</sup>. L'artiste ne sembla pas s'être plaint de son espace de travail, dont il appréciait même le confort. Sur Hautefeuille, Courbet ne faisait que travailler et il possédait son propre logis à quelques pas de là. Il y tint toutefois de nombreuses fêtes et était réputé pour sa grande hospitalité. Tout le monde était le bienvenu chez le maître d'Ornans.

De prime abord, il semblerait donc que Courbet ait produit son œuvre dans un lieu relativement sain. Toutefois, le constant va-et-vient, la présence attestée d'animaux, d'un poêle à bois et des émanations d'huile et de tabac, ont sans doute marqué le paysage olfactif de cet atelier. En témoigne une gravure parue

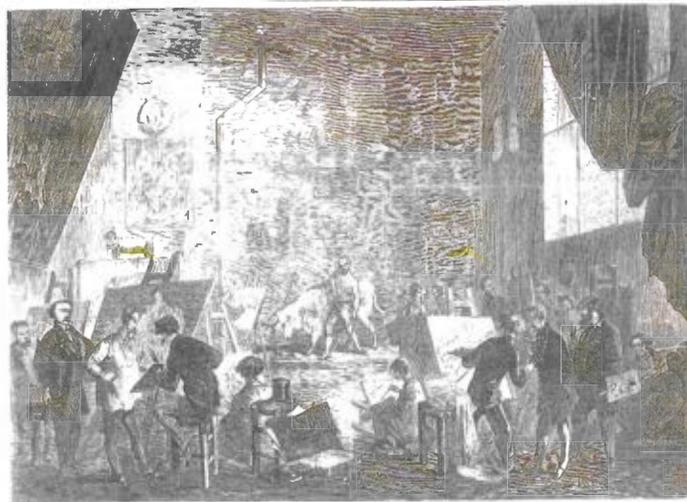


Figure 1.6

dans *Le Monde Illustré* en 1862, année où Courbet donna quelques cours pour initier la relève artistique à son art [fig. 1.6]. L'illustration de Prévost montre les étudiants et Courbet à l'avant-plan, debout à l'extrême droite de la composition. Tous s'affairent à croquer un bœuf qui se trouve au centre de la pièce. L'image nous permet également d'apprécier l'importante lumière provenant de la fenêtre se situant à droite de l'atelier, ainsi que le tuyau du poêle qui réchauffe les lieux. L'endroit semblait assez spacieux et toutes ces caractéristiques devaient plaire à l'artiste, car malgré son succès ultérieur, il demeura fidèle au 32, rue Hautefeuille.

Outre son atelier parisien, Courbet possédait également un atelier à Ornans, dans l'ancienne demeure de ses grands-parents Oudot. Cette situation s'explique bien par le fait que l'artiste passait presque tous les automnes dans sa chère Franche-Comté, ce qui ne

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 109.

signifiait pas qu'il arrêta  
de peindre pour autant.  
C'est d'ailleurs à Ornans,  
dans son atelier, qu'il  
peignit *L'enterrement*  
malgré des conditions de  
travail loin d'être idéales  
[fig. 1.7]<sup>38</sup>.



Figure 1.7

Ce survol des divers résidences et ateliers de Courbet nous permet d'affirmer que l'artiste, loin d'être le peintre négligé que l'on voulut peindre dans les années 1860-1870, était plutôt fier de sa personne et habitué à un confort douillet<sup>39</sup>. Même lorsqu'il vivait dans des ateliers plus modestes, rien dans sa correspondance ne laisse présumer que ceux-ci étaient mal tenus, et bien au contraire, l'artiste témoigna d'un constant intérêt pour son bien-être et sa qualité de vie. Malgré ces considérations, nous pouvons tout de même affirmer que Courbet ne bénéficia guère de toutes les commodités modernes et que, vu l'ancienneté des bâtiments qu'il habitait, il ne put apprécier les bienfaits liés aux nouvelles théories hygiénistes et que l'air qu'il respirait devait parfois être des plus viciés. Pourtant, Courbet aspirait à des conditions de vie plutôt agréables, voire quelque peu bourgeoises, ce qui rend les litiges à venir entre la bourgeoisie parisienne et lui-même d'autant plus intéressants<sup>40</sup>.

## 1.2 Faire sa place. L'odeur de l'artiste

Nous venons de voir que Courbet était fier de sa personne, connaissait le confort et que ces réalités ne furent masquées que beaucoup plus tard alors que l'artiste devint une

<sup>38</sup> Courbet se plaignit de la petitesse de la fenêtre et de son mauvais emplacement et Linda Nochlin a affirmé que le peintre ne disposait que d'un recul d'environ 4 mètres lorsqu'il y peignit *L'enterrement*. *Ibid.*, p. 79, 81; Linda Nochlin, *Courbet*, New York : Thames and Hudson, 2007, p. 113.

<sup>39</sup> Sur les critiques portant sur l'aspect négligé du peintre, voir le chapitre 3 et plus particulièrement les sections 3.1 et 3.2.

<sup>40</sup> Dans une lettre envoyée à ses parents en 1847 de Gand, Courbet s'épanche sur le mode de vie luxueux et le train de vie princier qu'il mène en cet endroit avec les plus grands de la noblesse. Chu soulève ce paradoxe chez « un peintre qui ne manquait pas une occasion de manifester ses opinions républicaines ». *Ibid.*, p. 69.

menace pour le pouvoir en place. D'ailleurs jusqu'à la fin des années 1860, il existait très peu d'attaques dirigées directement contre sa personne et rares étaient les qualificatifs olfactifs péjoratifs utilisés pour le décrire. En réalité, les deux seuls symboles olfactifs fréquemment repris à cette époque pour symboliser Courbet étaient la pipe et les sabots. Le premier, c'est Courbet lui-même qui s'y associa, alors que le second fut surtout utilisé pour attaquer sa peinture.

### 1.2.1 La pipe I

L'association entre Courbet et la pipe connut deux temps. Nous allons étudier le premier à l'instant pour comprendre comment cet objet permit à Courbet de se définir dans la société parisienne qu'il découvrit dans les années 1840. Alors que les théoriciens du tournant du XXI<sup>e</sup> siècle ont offert une lecture esthétique, et donc visuelle, des autoportraits de l'artiste, nous nous proposons de nous intéresser à la construction de l'identité courbétaine à l'aune de ce symbole olfactif par excellence, la pipe<sup>41</sup>.

Sous la monarchie de Juillet (1830-1848), fumer était devenu une mode fort appréciée par la bourgeoisie et l'élite parisienne. Cette habitude, qui était autrefois celle des soldats et des marins, se répandit comme une traînée de poudre dans la Ville lumière. Très rapidement dans l'histoire de la fume française, le cigare fut associé aux hommes de bonne société, alors que la pipe, elle, était davantage l'apanage des artistes et des intellectuels<sup>42</sup>. Un ouvrage illustré anonyme paru en 1840 et intitulé *Physiologie du fumeur*, présentait peintres

---

<sup>41</sup> L'engouement actuel pour les autoportraits, qui figurent désormais comme une des parties de la production courbétaine les plus populaires et appréciées du grand public, explique en partie l'importance du discours esthétique. En témoigne la place de choix que ce type d'œuvre a occupé lors de la dernière rétrospective de 2007, en comparaison avec celle de 1967. En effet, le catalogue de cette nouvelle exposition consacre un chapitre entier aux autoportraits de l'artiste, qui lui auraient permis de s'inventer. De plus, l'image promotionnelle de l'événement était *Le désespéré*, l'une des plus belles œuvres de jeunesse de l'artiste franc-comtois, où il se présente sous les traits d'un jeune homme au regard fou et pénétrant. Cette dernière image offre une vision de l'artiste de génie, jeune et tourmenté, qui plaît au public d'aujourd'hui. Cet intérêt nouveau pour les autoportraits de Courbet a déclenché une abondante série d'écrits sur le sujet et plusieurs analyses sur le rôle et l'importance de ces œuvres font aujourd'hui surface. Laurence des Cars, « L'invention de Courbet. Les premiers autoportraits », *Gustave Courbet*, catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, 2007, p. 91-123; Petra ten-Doesschate Chu, « Courbet's Self-Portraits as *Bildungsroman* », *Courbet à neuf!*, *op. cit.*, p. 23-39; Thomas Schlessler, « Gustave Courbet [1819-1877]. Le nombril du monde », In *L'autoportrait dans l'histoire de l'art. De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*, Paris : Beaux arts éditions, 2009, p. 102-113.

<sup>42</sup> Anonyme, *Physiologie du fumeur*, Paris : Ernest Bourdin, 1840, 128 p.

et sculpteurs comme des fumeurs de pipe avant tout<sup>43</sup>. Selon l'auteur, « en deçà ou au-delà de la pipe, point de salut<sup>44</sup> » pour l'artiste. Le choix de Courbet de se représenter avec le « brûle-gueule<sup>45</sup> » n'était donc pas anodin et constituait une déclaration en soi. Au début de sa carrière, l'artiste réalisa au moins quatre œuvres sur papier et deux tableaux, dont une œuvre majeure de sa production, où il fumait<sup>46</sup>. Dans *L'homme à la pipe* [fig. 1.12], tableau réalisé en 1849, Courbet choisit un plan beaucoup plus rapproché que dans ses autoportraits précédents, comme *Courbet au chien noir* par exemple [fig. 1.9]. Il adopte également ce type de cadrage serré dans les autoportraits en fumeur qu'il réalise au crayon dans les années 1840. Selon Laurence des Cars, conservatrice au Musée d'Orsay, « ce gros plan particulièrement hardi sur sa propre image a pour but d'amener le spectateur au plus près de l'expérience picturale de l'artiste qui cherche à s'affranchir des conventions du temps pour s'en tenir à la restitution de la réalité la plus immédiate et la plus charnelle<sup>47</sup> ». Certes, la proximité du sujet permet d'en saisir les qualités picturales, mais elle offre également un degré d'intimité entre le spectateur et le sujet que ne peuvent offrir les grands formats tels *L'enterrement à Ornans*. Dans *L'homme à la pipe* aujourd'hui conservé au Wadsworth Atheneum de Hartford, Courbet se présente d'ailleurs en train de toiser le spectateur. Il crée ainsi un contact ayant pour effet d'augmenter la sensation d'accessibilité produite par le plan rapproché [fig. 1.11]. Courbet s'offrait de la sorte aux visiteurs dans toute son intimité. L'historien de l'art James H. Rubin a aussi évoqué l'importance de la pipe dans l'œuvre de Courbet à ses débuts. Selon son interprétation, la fume chez Courbet était associé au plaisir et au repos, ainsi qu'à une forme d'introspection qui était souvent visible chez les fumeurs de

---

<sup>43</sup> Selon l'historien Georges Vigarello, la Révolution française a entraîné la disparition des anciennes frontières entre les différentes couches de la société européenne, créant ainsi un grand brouillage des codes de l'apparence physique. Frances Trollope avait d'ailleurs critiqué cet état des choses dans le récit de son voyage à Paris. Or, selon Vigarello cet état de fait aurait contribué à propulser la mode des physionomies qui se développa dans les années 1840. Pour Vigarello, celles-ci seraient nées de la « volonté de "regarder" avec plus d'exigence ». « Aucune sociologie savante dans ces investigations où domine l'observation subjective. » Georges Vigarello, *Les métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité*, coll. « L'univers historique », Paris : Éditions du Seuil, 2010, p. 180.

<sup>44</sup> Anonyme, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>45</sup> Synonyme de « pipe ».

<sup>46</sup> Voir figures 1.8 à 1.13. La majorité de ces œuvres furent réalisées avant 1850, soit avant que l'artiste connût la reconnaissance critique.

<sup>47</sup> Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow et Michel Hilaire (comm.), *Gustave Courbet*, catalogue d'exposition, *op. cit.*, p. 116.



Figure 1.8



Figure 1.9

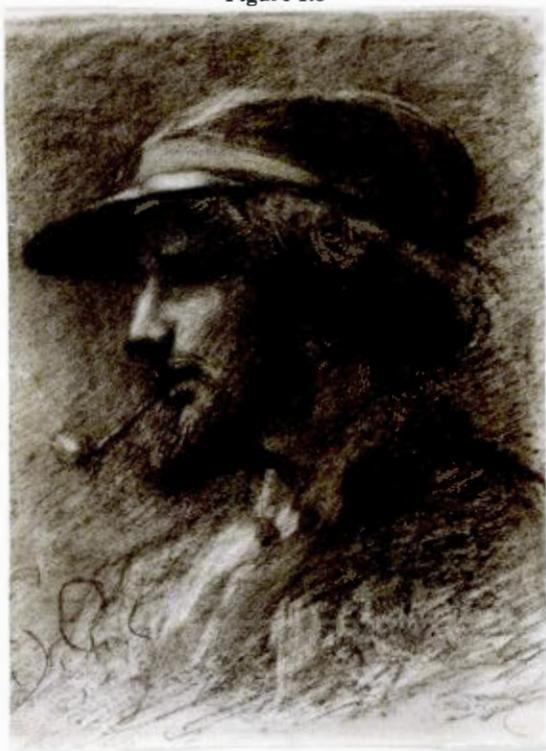


Figure 1.10



Figure 1.11



Figure 1.12

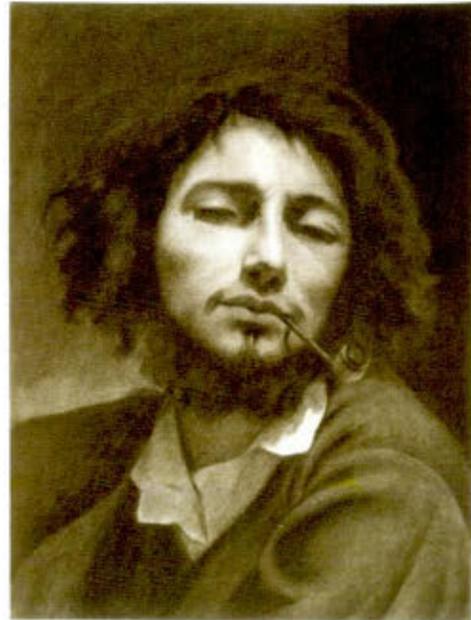


Figure 1.13

l'époque<sup>48</sup>. Notre lecture olfactive ne va pas à l'encontre de ces deux idées, car quoi de plus immédiat, de plus fugitif et en même temps de plus évocateur qu'une odeur<sup>49</sup>?

Cette association volontaire de l'artiste à la pipe à une époque où Courbet se plaignait constamment de ne pas retenir l'attention des jurys et des critiques lors des Salons, n'est pas sans rappeler le combat évoqué par le théoricien du sensible, Alain Corbin, du peuple parisien pour conserver ses excréments. Dans *Le miasme et la jonquille*, l'auteur a émis l'hypothèse selon laquelle la populace parisienne comprenait, dès les années 1830, le rôle des odeurs dans sa disqualification sociale, et que par ses protestations contre la désodorisation, elle entendait revendiquer son droit à l'existence<sup>50</sup>. C'est exactement ce que Courbet fit lorsqu'il se fabriqua une identité olfactive grâce à la pipe. L'odeur qui émanait de la fume témoignait de son droit d'appartenir et d'exister sur la scène artistique parisienne. Il est d'ailleurs intéressant de noter que le premier tableau de Courbet accepté au Salon fut *Portrait*

<sup>48</sup> Les yeux mi-clos de l'artiste correspondraient à cet état d'intériorisation vécu par l'artiste au moment de la fume. James Henry Rubin, *Courbet*, Paris : Phaidon, 2003, p. 48.

<sup>49</sup> Dans sa présentation de l'évolution historique de la perception de l'odorat, Alain Corbin a bien souligné que ce sens apparut rapidement comme celui « de la réminiscence, le révélateur de la coexistence du moi et du monde, le sens de l'intimité ». Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 312-316.

de l'auteur, dit *Courbet au chien noir* en 1844. Outre la présence de la pipe dans la main droite de l'artiste, nous retrouvons également un chien dans la composition. Selon *L'iconologie* de Cesare Ripa (vers 1555-1622), le chien, et plus particulièrement le chien de chasse, était l'un des attributs de l'allégorie de l'odorat. L'importance de cet ouvrage de référence pour la peinture des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles fut majeure et plusieurs peintres reprurent fidèlement les codes picturaux colligés par Ripa dans son livre<sup>51</sup>. Qu'en était-il de son impact sur le XIX<sup>e</sup> siècle? Ripa continuait d'être connu des peintres d'histoire et surtout des critiques d'art, qui cherchaient souvent à décrypter les œuvres à l'aide de ces symboles convenus. Nous savons notamment que Théophile Gautier (1811-1872) connaissait Ripa, qu'il cita d'ailleurs dans un article paru dans *L'Artiste* en 1848<sup>52</sup> et il y a fort à parier que Champfleury (1821-1889), grand ami du peintre d'Ormans, le connaissait également, lui qui publia un livre sur les chats où il reprenait plusieurs informations présentes dans *L'iconologie*<sup>53</sup>. De plus, plusieurs artistes des écoles du Nord, que Courbet admirait, furent de fervents adeptes du livre de Ripa<sup>54</sup>.

Est-ce que Courbet était au fait de toutes ces théories hygiénistes sur les odeurs ou était-ce seulement l'air du temps qui imprégnait sa personne? Nous ne pouvons confirmer ou infirmer l'une ou l'autre de ces théories, mais il est probable que l'artiste ait eu quelques connaissances en la matière. S'il n'était pas aux faits de tous les débats, nous pouvons toutefois affirmer que Courbet connaissait certains des discours controversés sur la pipe. En effet, lors d'une soirée chez son cousin Oudot, Courbet dut amuser les convives en dissertant pendant cinq à six minutes sur le sujet suivant : « Le tabac à fumer est-il un progrès du XIX<sup>e</sup> siècle? ». Dans une lettre à ses parents, il se plaignit que sa question « était diablement ingrate à traiter [devant] ces dames<sup>55</sup> ». En plus de prouver les connaissances de Courbet,

---

<sup>51</sup> L'influence de Ripa sur les peintres hollandais fut grande et nous savons l'importance que ces artistes eurent sur Courbet. Dans une lettre à ses parents datant de 1846, il parle de son intérêt pour ces peintres, dont il étudie et copie les œuvres à Amsterdam. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance, op. cit.*, p. 64.

<sup>52</sup> Margaret Armbrust Seibert, « A Political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory », *The Art Bulletin*, vol. 65, no 2 (Juin), 1983, p. 311-316.

<sup>53</sup> John F. Moffitt, « Art and Politics: An Underlying Pictorial - Political Topos in Courbet's "Real Allegory" », *Artibus et Historiae*, vol. 8, no 15, 1987, p. 183-193.

<sup>54</sup> Vermeer, notamment, a utilisé plusieurs concepts de Ripa pour représenter certaines de ses allégories.

<sup>55</sup> Petra ten-Doesschate Chu, *Correspondance, op. cit.* p. 39.

cette citation permet d'expliquer que le tabac n'était pas une chose convenable pour les femmes de bonne société, et ce, principalement à cause de son odeur gênante<sup>56</sup>.

D'autres indices nous permettent de croire que l'artiste accordait une place de choix à son odorat. Il était dans les années 1840 l'ami de Charles Baudelaire (1821-1867) et de Jules Champfleury, deux intellectuels dont l'un fut plus tard connu pour le sensualisme qu'il associa aux odeurs et l'autre pour

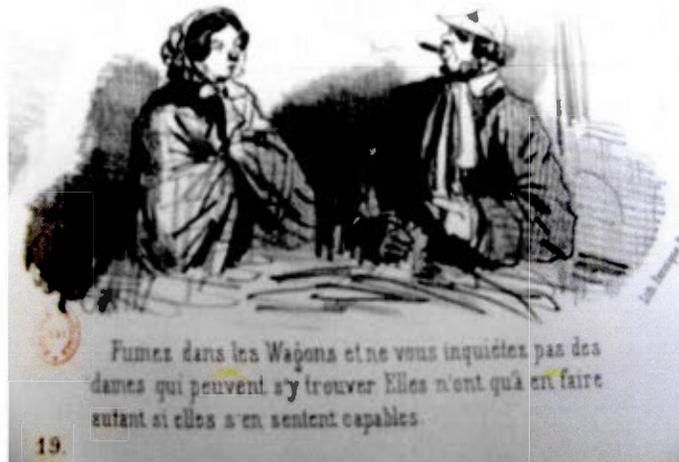


Figure 1.14

l'intérêt qu'il porta à l'histoire populaire française<sup>57</sup>. D'ailleurs, Baudelaire offrit une belle méditation sur le fumeur et la pipe dans *Les Paradis artificiels* parus en 1860. De plus, selon toute vraisemblance, Courbet aurait servi « d'intermédiaire entre l'Académie des sciences et un habitant d'Éternoz (petit village près d'Ornans) qui étudiait les propriétés physico-chimiques de l'eau d'un puits ou d'une source<sup>58</sup> ». Il n'est donc pas exclu qu'il ait eu une certaine conscience du rôle nouveau des odeurs, tel que conçu par les scientifiques et

<sup>56</sup> Dans un ouvrage publié vers 1860, le caricaturiste Cham présente une satire sur les mœurs en bonne société. Par un procédé humoristique visant à élever les contre-exemples au rang d'exemples, l'artiste offre un aperçu des manières à ne pas adopter dans le monde. Le titre de l'ouvrage en est d'ailleurs révélateur : *L'art de réussir dans le monde. Procédé simple et facile pour se faire jeter à la porte en fort peu de temps*. Dans ce livre, Cham présente plusieurs situations où un homme ayant peu de manières, fume sans gêne en public et pis encore, en présence de femmes. C'est d'ailleurs la situation qui se présente à nos yeux dans « Fumez dans les Wagons et ne vous inquiétez pas des dames qui peuvent s'y trouver. Elles n'ont qu'à en faire autant si elles s'en sentent capables ». [Fig. 1.14] Cham, *L'art de réussir dans le monde. Procédé simple et facile pour se faire jeter à la porte en fort peu de temps*, Paris : M.<sup>me</sup> Martinet, Lith. Ch. Fernigues, v. 1860.

<sup>57</sup> Selon Alain Corbin, « la poésie baudelairienne reflète le glissement de la mode vers les lourdes senteurs, ainsi que la prégnance du modèle proposé par la vénalité sexuelle. Les attraits de la chair moite, le goût du poète pour tous les parfums animaux et, peut-être plus encore, sa répulsion pour le manque d'hygiène intime transposent, dans le cadre domestique, les effluves et la toilette minutieuse des bordels ». Cette description n'est pas sans rappeler le portrait que Courbet brodera en 1866 dans *Le Sommeil*. Autre point à retenir de cette description de la poésie de Baudelaire, les odeurs qu'il décrit sont associées au plaisir vénal et sont donc coupables aux yeux de la bonne société. Alain Corbin, *op. cit.*, p. 302.

<sup>58</sup> Petra ten-Doesschate Chu, *Correspondance, op. cit.*, p. 44.

littéraires de son époque. La société dans laquelle il évoluait nous permet à tout le moins de le supposer. D'ailleurs, même s'il ne l'était pas, une partie de lui a toujours inconsciemment accordé une importance particulière aux sens, qualité qu'il sût bien retranscrire dans ses tableaux<sup>59</sup>.

### 1.3 Premiers Salons et reconnaissances publiques

Dans les années 1840 et au début des années 1850, Courbet définit son univers olfactif en associant son nom et son image à la pipe, dont l'odeur de tabac rappelait sa volonté de s'affirmer en tant qu'artiste sérieux. Toutefois, ses autoportraits accédèrent à la postérité plus tardivement et les premiers témoignages extérieurs concernant le

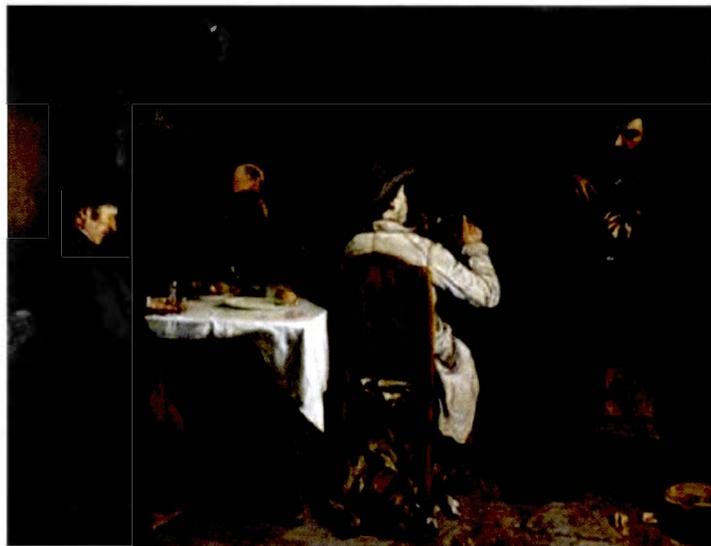


Figure 1.15

jeune artiste apparurent surtout à la suite de la présentation d'*Une après-dînée à Ornans* au Salon de 1849 [fig. 1.15]. Malgré le succès de l'œuvre, celle-ci ne suscita pas de controverse, car tant la manière que le sujet furent appréciés par la critique. Même Théophile Gautier, qui fut par la suite l'un des plus fervents détracteurs du réalisme, reconnut les qualités de ce tableau. « Cette peinture forte et vivace, a le charme des choses simples, et ne manque pas d'une certaine poésie, toute grossière qu'elle puisse paraître aux belles dames qui aiment le

---

<sup>59</sup> En témoigne cette citation d'Émile Zola : « Mon Courbet à moi est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance. Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîné par toute sa chair – par toute sa chair, entendez-vous – vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau. » Émile Zola, « Proudhon et Courbet », In Pierre-Joseph Proudhon et Émile Zola, *Controverses sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, Paris : Éditions mille-et-une nuits, no 578, 2011, p. 141-142.

genre troubadour et les crevés à l'espagnole<sup>60</sup> ». En effet, Courbet y présente une image paisible de la vie en province : après la chasse, quatre compagnons se reposent en écoutant l'un d'entre eux jouer du violon. Dans ce tableau, rien ni personne ne menace la supériorité parisienne.

L'artiste n'attendit cependant pas très longtemps pour afficher ses vraies couleurs et l'année suivante, ses envois au Salon firent scandale, surtout *Les casseurs de pierre* qui gratifia Courbet de son premier attribut iconographique olfactif, les sabots [fig. 1.16] En effet,



Figure 1.16

dans cette œuvre il présente deux ouvriers, un jeune et un vieux, vêtus de haillons et occupés à cassés des pierres sous un soleil de plomb. Déjà le sujet ne plaisait pas beaucoup à la bourgeoisie et à l'élite parisienne qui visitaient le Salon, mais la grande dimension de l'œuvre ajouta encore à l'odieux de la situation. De plus, l'accrochage faisait en sorte que le public se trouvait directement confronté aux pieds des protagonistes lorsqu'il admirait l'œuvre. Les caricaturistes s'en donnèrent à cœur joie et les sabots des casseurs, symboles du travail ouvrier et de la paysannerie, furent employés à titre de métonymie pour décrire toute la production de Courbet. Les pieds ouvriers, ayant macéré pendant des heures dans des sabots, constituèrent donc la première odeur réaliste que les visiteurs du Salon purent percevoir. Pour mieux comprendre cette interprétation olfactive d'une peinture de Courbet, il faut tout d'abord s'intéresser aux conditions dans lesquelles elle fut présentée, ainsi que tenter de cerner à quel point le public était réellement conscient des enjeux et du discrédit liés aux mauvaises odeurs et c'est ce que nous nous proposons de faire à l'instant.

<sup>60</sup> Théophile Gautier, *Courbet, le Watteau du laid*, Biarritz : Séguier, 2000, p. 18.

### 1.3.1 L'odeur du Salon

À l'époque où Courbet fit son entrée au Salon, ce rassemblement des arts existait, sous diverses formes, depuis 1699<sup>61</sup>. Il s'agissait donc d'une activité parisienne déjà bien établie et courue, autant par les citadins que par les étrangers avides de nouvelles sensations artistiques. Bien qu'étant l'un des rares moyens de diffusions des arts, tous ne pouvaient pas exposer au Salon. Un jury s'occupait en effet de sélectionner les œuvres et les artistes qui seraient présentés au public durant les trois mois que durait l'évènement.

L'exposition devait son nom au lieu où elle se tint jusqu'en 1849, c'est-à-dire le Salon carré du Louvre. À cette date, l'évènement quitta définitivement les locaux de l'ancien palais faute d'espace et d'éclairage. En effet, la popularité grandissante du Salon fit en sorte que le Louvre devint rapidement trop exigu pour accueillir à la fois les œuvres qu'il abritait de manière permanente<sup>62</sup>, celles de l'exposition et les visiteurs qui venaient par milliers, voire par millions<sup>63</sup>. De plus, lors de cet évènement, les sculptures étaient présentées dans le sous-sol du musée, ce qui, pour des raisons d'éclairage, nuisait à leur appréciation.

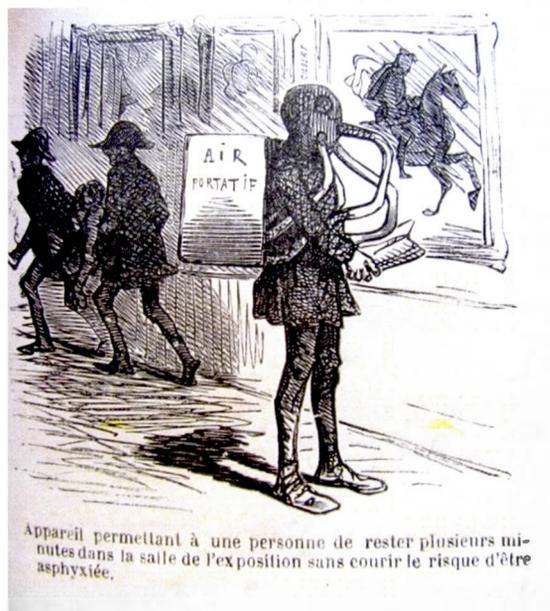


Figure 1.17

<sup>61</sup> Maurice Rheims, *op. cit.*, p. 283.

<sup>62</sup> Selon Anne Martin-Fugier, lors de la tenue du Salon sous la monarchie de Juillet, l'administration du Louvre ne faisait que couvrir les tableaux de sa collection permanente qui se trouvaient sur les murs du musée. Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 143.

<sup>63</sup> Selon le *Journal des artistes*, le Salon de 1846 aurait accueilli 1 200 000 visiteurs. Voir *Ibid.*, p. 145.

En 1849, lorsque Courbet reçut sa première médaille, l'évènement se tint pour la première fois au palais des Tuileries. En 1850 et 1852, l'exposition se déroula au Palais National (l'actuel Palais-Royal). L'année suivante, les œuvres furent hébergées à l'hôtel des Menus-Plaisirs. De ces endroits, nous savons peu, sinon que leur construction datait d'une époque antérieure à celle où les principes hygiénistes furent introduits en architecture et que leur fonction première n'était pas de recevoir des expositions<sup>64</sup>. Sachant que les Salons du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle étaient très populaires, qu'ils rassemblaient une multitude de classes des plus diverses et que les tableaux jonchaient chaque parcelle libre des murs, il est logique de penser que plusieurs odeurs lourdes s'y trouvaient emprisonnées et en rendaient l'air



Figure 1.18



Figure 1.19

<sup>64</sup> La construction du palais des Tuileries débuta en 1564 et était l'œuvre du grand architecte français Philibert Delorme. Sa fonction première fut celle de résidence royale. Le Palais-Royal date quant à lui de 1628 et servit de résidence au jeune Louis XIV durant la Fronde. L'hôtel des Menus-Plaisirs fut construit en 1763 dans le 9<sup>e</sup> arrondissement et fut le siège de l'Intendance de l'Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre du roi jusqu'en 1824.

plutôt étouffant. Intuition qui est d'ailleurs confirmée par quelques caricatures de Cham (1818-1879) portant sur le Salon de 1853<sup>65</sup>. Dans « Appareil permettant à une personne de rester plusieurs minutes dans la salle de l'exposition sans courir le risque d'être asphyxiée » [fig. 1.17], on voit un visiteur muni d'une machine d'air portative, ce qui lui permet d'observer attentivement les tableaux, alors qu'un visiteur moins prévoyant s'est évanoui et doit être transporté hors des lieux par deux gardes. Cham signalait ainsi les désagréments causés par la surabondance qui régnait aux Menus-Plaisirs. Surabondance d'œuvres, de visiteurs et sûrement d'odeurs. Il est également possible que le caricaturiste se soit servi de cette image pour critiquer l'aspect nauséabond de la peinture moderne, qu'il personnifia sous les traits d'une jeune femme sale et décoiffée dans d'autres œuvres portant sur le même Salon [fig. 1.18-1.19]. Cette explication ne viendrait que renforcer l'idée selon laquelle le réalisme, peinture moderne, ne sentait pas bon selon l'avis d'un certain public bourgeois, pour lequel Cham dessinait. En effet, les trois œuvres que Courbet exposa au Salon de 1853 furent âprement vilipendées par la critique et le public de l'époque<sup>66</sup>.

Après plusieurs années à ne pouvoir bénéficier d'un cadre adéquat à son appréciation, l'art trouva enfin justice au Palais des Beaux-arts, inauguré à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855 [fig. 1.20]. Dans son essai sur le Palais de

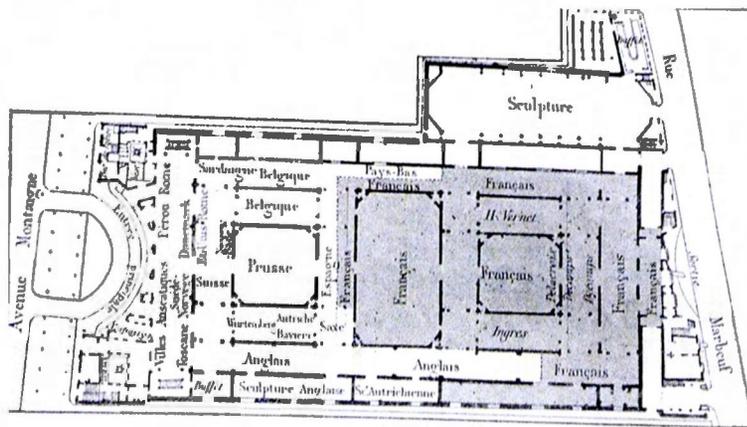


Figure 1.20

l'Industrie, Caroline Mathieu a démontré comment l'architecte Lefuel (1810-1880) sut prendre en considération les nouveaux principes architecturaux pour créer un lieu qui mettait

<sup>65</sup> Nous reviendrons sur Cham à la section 2.1.1.

<sup>66</sup> Au Salon de 1853, Courbet exposa *Les lutteurs*, *Les baigneuses* et *La fileuse endormie*, sur laquelle nous reviendrons plus en détails dans la section 2.2.2.

en valeur les œuvres, en plus d'offrir toutes les commodités modernes aux visiteurs<sup>67</sup>. Malheureusement pour lui, Courbet ne put bénéficier de cet espace d'exposition rêvé, puisque cette même année, il limita ses envois au Salon et construisit son propre

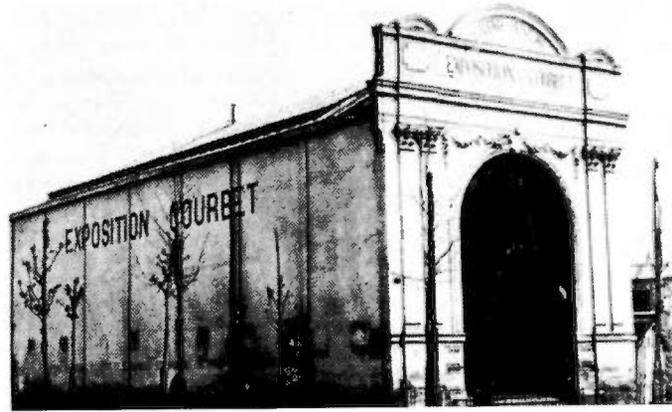


Figure 1.21

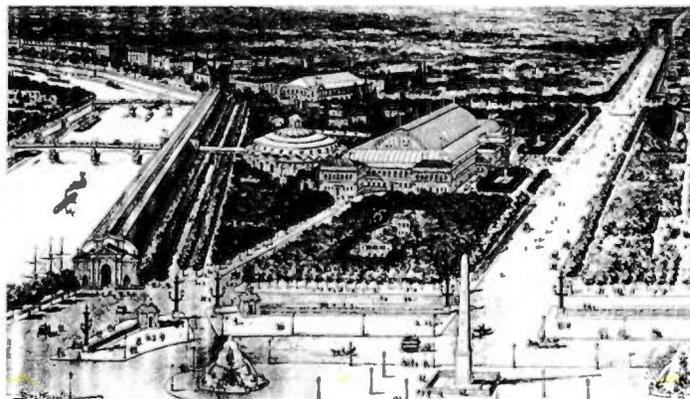
pavillon, « Le Pavillon du Réalisme », en guise de protestation contre les refus qu'il essuya de la part du jury officiel. Les documents témoignant de l'existence de cette construction éphémère ne nous renseignent point sur les détails techniques des lieux. Il est donc difficile de se prononcer sur leur état de salubrité. Toutefois, il demeure une photographie du deuxième pavillon érigé par Courbet en 1867 [fig. 1.21]. Celui-ci était orné en façade d'un immense arc de triomphe, alors que les côtés (du moins, celui visible sur la photographie) étaient ponctués de quelques fenêtres basses. La toiture semblait être vitrée et une ouverture y était perceptible. S'agissait-il d'un tuyau permettant l'aération du bâtiment, ou simplement d'une cheminée? Nous ne pouvons nous avancer davantage sur ce point, mais l'exposition

---

<sup>67</sup> « La qualité de l'éclairage, une longue verrière dépolie zénithale, dispensant une lumière égale, pure et douce, sans ombres portées [...] Lefuel avait également bien pesé les risques d'incendie, et "disposé à l'angle de la salle des sculptures, à 14 mètres d'élévation, un vaste réservoir jaugeant 4m<sup>3</sup> d'eau. Sur ce réservoir était constamment en sentinelle, jour et nuit, un pompier prêt à faire fonctionner sa machine hydraulique. En outre, 48 robinets d'un fort calibre, alimentés par les conduits de Chaillot, de Monceaux et du Panthéon, pouvaient être instantanément ouverts, et verser partout des torrents d'eau pour le service des pompes". Enfin, pour pallier les désagréments occasionnés par une chaleur excessive, "un long canal souterrain apportait incessamment, par quatre soupiraux ouverts sous les divans circulaires des grands salons, des bouffés d'air frais puisé dans les caves, qui, montant ensuite vers les galeries de l'étage supérieur, s'échappaient par des lanternes placées dans les toitures." » Dans cette description du Palais de l'Industrie, bonifiée de commentaires par l'Empereur Napoléon III, nous pouvons déceler certains principes hygiénistes des premiers temps, qui sont ici appliqués de manière concrète. Ainsi, le service de ventilation, avec ses soupiraux au sol et ses évacuations au toit, rappelle une notion de Lavoisier selon laquelle la circulation de l'air devait se faire au moyen de deux ouvertures permettant l'évacuation des miasmes et l'entrée de l'air frais. Caroline Mathieu, « Le Palais de l'Industrie et ses annexes », In *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris : Action artistique de la ville de Paris, 2005, p. 65-66.

s'étant déroulée en été, il semblerait plus logique qu'on ait tenté d'aérer les lieux plutôt que de les réchauffer.

Malgré ces deux aventures solitaires, Courbet participa fréquemment aux Salons officiels, qui à partir de 1857, se tinrent dans le Pavillon de l'Industrie [fig. 1.22-1.23]. Ce dernier, moins ingénieux que le Pavillon des Beaux-arts, qui lui était pourtant contemporain, était bien moins adapté pour répondre aux besoins des expositions et des visiteurs. Bâtiment



*En 1855, le bâtiment principal de la première Exposition universelle parisienne, le Palais de l'Industrie, est conçu pour être ouvert. À l'intérieur, les visiteurs sont pressés dans la Galerie des Machines le long de la Seine, la galerie circulaire, le Palais des Beaux-Arts, près du pont de l'Alma et le pavillon édifié par Courbet.*

Figure 1.22

moderne, grande merveille d'ingénierie avec sa portée centrale de 48 mètres, le Palais ne fut pas construit pour le confort des visiteurs, ni pour l'appréciation des œuvres d'art. Son immense verrière, bien que fort belle, faisait l'effet d'une serre et réchauffait rapidement l'air ambiant, déjà alourdi par la présence massive de



Figure 1.23

visiteurs. De plus, aucun système de climatisation ne fut prévu, ce qui accentuait encore la chaleur des lieux et l'émanation d'odeurs corporelles peu agréables. C'est dans ces salles peu invitantes que Courbet exposa ses derniers envois au Salon, présentés à un public de plus en plus pointilleux sur les questions d'hygiène.

### 1.3.2 Les publics du Salon

Qu'en était-il en réalité de ce public si pointilleux? Était-il vraiment issu de l'élite parisienne ou bien, parmi les milliers de visiteurs à franchir les portes du Salon, y avait-il aussi une classe ouvrière plus démunie? Jusqu'en 1849, l'entrée à l'évènement était gratuite, ce qui faisait que tout un chacun pouvait venir s'exclamer devant l'art du moment. La foule était donc bien hétérogène et le mélange des classes était inévitable. Était-il pour autant apprécié ou à tout le moins toléré? Certains témoignages tendent à prouver que non.

Cette promiscuité entre les classes fit l'objet de virulentes critiques, comme l'a déjà démontré le récit de Trollope, qui ne comprenait pas cette mixité dans une ville aussi distinguée que Paris. Toutefois, Trollope étant une Anglaise, son opinion pourrait ne pas être représentative de celle des Français en général. Nous pourrions croire que ceux-ci ne portaient aucune attention à ce mélange urbain et olfactif si nous ne possédions quelques indications du contraire. En effet, il semblerait que « pareille promiscuité [était] si insupportable aux gens de qualité qu'ils [obtinrent] de l'Académie qu'un jour leur soit réservé<sup>68</sup> ». Autre indice : le fait qu'à partir de 1849, les règles changèrent et qu'il y eut des journées payantes. Pourquoi le public accepterait-il de payer pour entrer au Salon une telle journée, alors que le lendemain l'accès y était gratuit, sinon pour ne pas être dérangé par la foule qui ne pouvait se permettre de déboursier les frais d'admission? D'ailleurs, Martin-Fugier a affirmé qu'à partir de 1857, il en coûtait 5 francs pour aller au Salon entre 8 heures et 10 heures le matin, heures auxquelles les invités de marque venaient faire leur tour à l'exposition<sup>69</sup>. C'est d'ailleurs ce public fortuné qui comptait le plus, car lui seul était réellement en mesure d'acheter des œuvres, et un bon mot de l'Impératrice Eugénie valait certes mieux que tous les éloges d'un simple paysan.

Pour bien comprendre les valeurs et les intérêts qui animaient ce public au début des années 1850, nous nous proposons de comparer la réception qui fut faite à deux tableaux de Courbet présentant des protagonistes issus d'une classe populaire : *Une après-dînée à Ornans*

---

<sup>68</sup> Maurice Rheims, *op. cit.*, p. 285.

<sup>69</sup> Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 145.

et *Les casseurs de pierre*. Alors que le premier reçut un accueil élogieux, le second fit scandale. Qu'est-ce qui effrayait tant les Parisiens devant cette œuvre? La réponse est simple, c'était le sujet. Nous avons évoqué précédemment la mode des physiologies qui se développa dans les années 1840 à Paris. Ces études de mœurs humoristiques réalisées par les plus belles plumes et les meilleurs crayons de l'époque peuvent nous renseigner sur certaines idées préconçues du XIX<sup>e</sup> siècle, dont celles touchant à l'image que se faisaient les Parisiens des provinces françaises. Dans *Les Français peints par eux-mêmes*, projet éditorial qui s'échelonna de 1840 à 1842, l'écrivain Frédéric Soulié (1800-1847) consacra un chapitre au bourgeois parisien épris de la campagne. Il l'y décrivit comme un amoureux de la nature qui ne rêvait que de quitter la ville.

« On s'imagine en général que le bourgeois de Paris est citadin, qu'il a l'amour de sa ville, qu'il se réjouit quand on en balaye la poussière et la boue, ou qu'on élargit les rues de manière qu'il ne respire pas absolument un air d'égout ; on croit qu'il s'éprend des trottoirs d'asphalte, des candélabres gazifères, du dallage des quais, des arbres qu'on y plante et qui ne poussent pas, de la splendeur des monuments, de toutes les améliorations enfin votées par conseil municipal ; on se trompe, le bourgeois de Paris n'accepte tout cela que comme un adoucissement à la funeste nécessité d'habiter la capitale. En effet, de tous les Français, le bourgeois de Paris est le plus champêtre; il l'est jusqu'au fanatisme.<sup>70</sup> »

Il est important de comprendre le ton satirique du texte de Soulié, qui accentue jusqu'à les rendre grotesques, les caractéristiques du bourgeois campagnard. Tout en nous démontrant certains travers de la vie parisienne, dont certains liés aux mauvaises odeurs, Soulié indique que c'est exactement le contraire que le bourgeois recherche dans son idéal de la campagne. Tout au long du récit, l'auteur n'a de cesse de détruire les rêves du Parisien, qui s'imagine la province comme étant un nouvel Éden. Pour soutenir son propos, le texte est accompagné de caricatures par Honoré Daumier où le pauvre bourgeois voit ses espoirs de prospérité à la campagne détruits les uns à la suite des autres. À la fin du récit, le protagoniste est obligé de revenir à Paris, ruiné par ses tentatives de mener la vie « idyllique » des paysans.

---

<sup>70</sup> Frédéric Soulié, « Le bourgeois campagnard », In *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, t. 3, Paris : L. Curmer, 1840-1842, p. 25.

Ce récit humoristique permet de mieux comprendre les critiques divergentes que suscitérent *Une après-dînée à Ornans* et *Les casseurs de pierre*. La première œuvre correspondait exactement à l'image que les bourgeois voulaient avoir d'une campagne où il faisait bon vivre, alors que la seconde leur renvoyait une réalité à laquelle ils n'adhéraient pas. Le public bourgeois du Salon voulait voir des œuvres qui confortaient leur vision de la vie ou à tout le moins qui n'allaient pas à l'encontre de celle-ci.

Autre trait de caractère nous permettant de mieux saisir l'air du temps, ou les réactions diverses suscitées par les deux tableaux de Courbet, la notion du bon pauvre. Cette idée selon laquelle il existait deux types de pauvreté, une à louer et une autre à condamner, était très populaire à l'époque et se manifestait particulièrement à travers les odeurs, comme en témoigne cet extrait tiré de *Confession d'un enfant du siècle* d'Alfred de Musset (1810-1857). Décrivant la chambre du comptable de M<sup>e</sup> Patissot, Musset écrit « tout y annonçait une pauvreté honnête et laborieuse, où tout se ressentait d'un air de propreté et de soin qui en faisait un ensemble agréable<sup>71</sup> ». Un pauvre bougre qui faisait de son mieux pour survivre dans sa misère avec dignité et qui ne venait pas troubler la conscience des gens de qualité, voilà ce que voulaient les Parisiens. L'odeur de ce type de pauvreté était bonne, innocente et rassurante. Toutefois, les pauvres casseurs de pierre dépeints par Courbet étalaient leur misère et leur crasse sans se soucier de la sensibilité du public parisien, qui y réagit violemment.

Mais de tous ces visiteurs argentés, rares furent ceux qui prirent la plume pour propager leurs opinions. Ils n'avaient toutefois nul besoin de le faire, puisque leurs idées étaient largement répandues par une presse critique littéraire et caricaturale des plus imposantes. Critique qui ne permit à personne d'oublier le nom de Gustave Courbet.

### 1.3.3 La caricature revisitée

Les Salons connurent effectivement une forte couverture critique, et l'étude de celle-ci se révèle fort intéressante pour mieux saisir la réception que connût Courbet. Le maître d'Ornans fut en effet l'un des artistes les plus vilipendés par la presse écrite et caricaturale.

---

<sup>71</sup> Alfred de Musset cité dans Maurice Rheims, *op. cit.*, p. 255.

Toutefois, l'accueil littéraire que reçût la production courbétaine étant déjà bien documenté<sup>72</sup>, nous avons décidé de nous intéresser principalement aux témoignages qu'en offrirent les caricaturistes. Bien que plus rarement étudié par les chercheurs des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, l'œuvre qu'ils laissèrent est des plus intéressants pour comprendre la mentalité des gens de leur époque, friands amateurs de ces dessins humoristiques.

Cette popularité des images fit que, de tout temps, les dirigeants de ce monde les craignirent à cause de leur pouvoir de communication auprès d'une foule souvent illettrée. C'est d'ailleurs principalement pour cette raison que la caricature fut la cible de la censure tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que la presse écrite fut relativement épargnée<sup>73</sup>. En effet, sauf sur une courte période pendant la Seconde République (1848-1852), les régimes au pouvoir en France, d'abord la monarchie de Juillet, puis le Second Empire, interdirent toutes critiques menées contre leur autorité par le biais d'illustrations. Louis-Philippe (1773-1850) avait pourtant bien commencé son règne en instituant l'article 7 de la Charte de 1830 dans lequel il proclamait l'abolition de la censure. Toutefois, les choses s'étant envenimées suite à la publication de caricatures hostiles à l'autorité royale en 1835, furent adoptées les funèbres lois de Septembre qui réactivèrent la censure<sup>74</sup>. À partir de ce moment, quiconque voulait publier une image devait recevoir une approbation préalable du ministre de l'Intérieur à Paris.

Les lois de Septembre avaient été motivées par un attentat raté, mené par le Corse Guiseppe Fieschi (1790-1836) contre le roi et sa famille le 28 juillet 1835. C'est cet évènement, qui entraîna plusieurs décès, qui servit d'excuse au monarque pour rétablir la censure caricaturale. En réalité, il ne s'agissait que d'un prétexte, car depuis 1830, plusieurs

---

<sup>72</sup> Voir Christine Sagnier, *Courbet : Un émeutier au Salon*. Paris : Séguiet, 2000, 240 p.; Thomas Schlessier, *Réceptions de Courbet : Fantômes réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*, Paris : Les presses du réel, 2007, 380 p.

<sup>73</sup> Selon Robert Justin Goldstein, la censure relative aux caricatures a perduré longtemps après que celle concernant la presse écrite ait été abolie. *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*, New York : St. Martin's Press, 1989, p. 74.

<sup>74</sup> En réalité, une censure post-publication existait quand même entre 1830 et 1835 et plusieurs éditeurs et caricaturistes durent payer des amendes et faire des séjours en prison pour avoir attaqué le régime monarchique. *Ibid.*

images satiriques avaient fait beaucoup de vagues sur la scène publique et politique et le souverain n'attendait que le moment propice pour pouvoir légalement stopper ces atteintes à son honneur. L'une des images ayant fait couler le plus d'encre venait du crayon de Charles Philippon (1800-1862), caricaturiste, mais surtout éditeur de génie. Entouré d'une équipe exceptionnelle, dont l'un des plus illustres

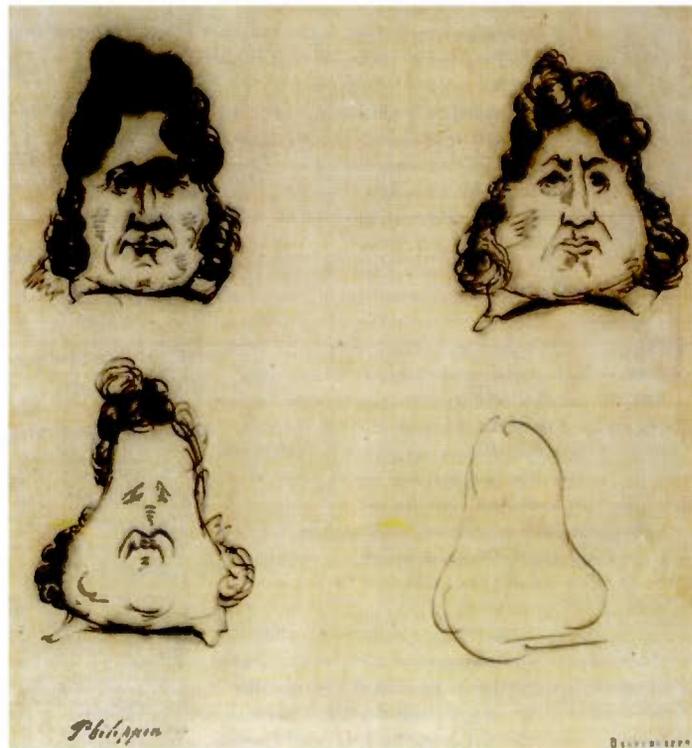


Figure 1.24

collaborateurs était Honoré Daumier, Philippon dirigea deux des magazines illustrés les plus importants de son époque : *La caricature*, un hebdomadaire qui parut de 1830 à 1835, et *Le charivari*, un journal fondé en 1832 et qui connut une grande prospérité. C'est d'ailleurs dans *La caricature* que se développa l'imagerie de la poire, qui contribua autant à la gloire qu'aux déboires de l'éditeur. En effet, lors d'un procès intenté contre lui en 1831, Philippon démontra qu'on ne pouvait le blâmer de blasphémer la figure royale avec ses dessins, puisque tout pouvait finir par lui ressembler, même une banale poire. Il accompagna ses dires d'un croquis, où, en quatre étapes, il transforma le visage du roi en poire [fig. 1.24]. La poire royale était née et se trouva par la suite au cœur de la bataille menée par Philippon et ses acolytes contre le pouvoir de Louis-Philippe<sup>75</sup>. Ce dernier était loin d'apprécier cette presse républicaine hostile, mais tant que la charte de 1830 était en vigueur, il ne pouvait réprimer les caricatures qu'après leur publication. Les événements de 1835 allaient changer les choses

<sup>75</sup> Goldstein décrit même Philippon comme étant le directeur de la guerre caricaturale menée contre le règne de Louis-Philippe. *Ibid.*, p. 93.

et les lois qui en découlèrent atteignirent leur cible. Fortement touché par le retour de la censure, Philipon dut fermer *La caricature* et quelque peu réorienter le propos du *Charivari*. Ainsi, l'impossibilité de réaliser une caricature principalement politique entraîna le retour en force d'une caricature de mœurs à caractère social, qui pouvait parfois cacher certaines allusions aux affaires de l'État<sup>76</sup>.

C'est de la sorte que se développa tout au long des années 1840 une iconographie portant sur les différentes physiologies présentes sur la scène parisienne. Selon Valérie Stiénon, spécialiste de la littérature française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles à l'université de Liège, la physiologie est un terme littéraire « qui désigne de nombreux petits livres illustrés parus en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et plus spécialement dans les années 1840-1842, sous la Monarchie de Juillet<sup>77</sup> ». À titre d'exemple, rappelons l'ouvrage la *Physiologie du fumeur* qui dressait un portrait humoristique du fumeur en lui attribuant des traits caractéristiques au moyen d'images accompagnant un texte. Ainsi, chaque classe, chaque métier français se retrouva classé selon des attributs qui lui étaient propres et Philipon et son équipe contribuèrent grandement au succès de cette mode littéraire et artistique. En plus d'inventer de nouvelles physiologies, la maison Aubert, maison d'édition et de vente d'images fondée par Philipon, sa sœur et le mari de cette dernière en 1829, publia plus du trois-quarts des physiologies parues à Paris entre février 1841 et août 1842<sup>78</sup>. C'est dire la popularité de ces petits ouvrages et l'intérêt pour la classification au XIX<sup>e</sup> siècle, qui fut également une des raisons qui mena à l'étude des odeurs, puisqu'il devenait primordial de les identifier pour mieux les distinguer les unes des autres. Cela est tout à fait significatif de la mentalité bourgeoise de l'époque qui combattait l'inconnu et la peur en les analysant à la

---

<sup>76</sup> La caricature de mœurs avait déjà connu une grande popularité en France, notamment sous le Directoire (1795-1799) et le Consulat (1799-1804). Toutefois, selon Bernd Bornemann, spécialiste de l'histoire de la caricature, la satire de mœurs à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle serait issue d'un besoin de liberté et de rire ayant pour objectif de faire oublier les horreurs de la Terreur. Certaines des caricatures les plus osées produites à cette époque furent d'ailleurs frappées d'interdiction de publication lorsque Napoléon I<sup>er</sup> devint empereur en 1804. Dans les années 1830, la censure de la caricature politique joua un rôle plus déterminant dans le regain d'intérêt des caricaturistes pour la satire de mœurs. Bernd Bornemann, *La caricature, art et manifeste. Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 1974, p. 75.

<sup>77</sup> Valérie Stiénon, « Physiologie/Physiology », *Dictionnaire international des termes littéraires*, Robert Escarpit (dir.), Association internationale de littérature comparée, s.d., en ligne, <[http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PHYSIOLOGIEPhysiology\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PHYSIOLOGIEPhysiology_n.html)>.

<sup>78</sup> James Cuno, « Charles Philipon, la Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41 », *Art Journal*, 1983, vol. 43, no 4 (hiver), p. 353.

lumière rassurante d'une catégorie ou d'une classe. Ces modes de la classification et de la physiologie jouèrent donc un rôle de taille sur la réception critique et populaire de la caricature qui en employait le vocabulaire.

Ce qui nous semble intéressant avec les épisodes de censure, c'est que les caricatures produites à cette époque ne s'adressaient pas seulement à la masse populaire dont on craignait l'éducation, mais également à un public lettré et bourgeois, dont la plupart des caricaturistes étaient eux-mêmes issus. En effet, l'un des principaux griefs fréquemment retenus contre la caricature était qu'elle pouvait facilement être comprise de tous. Ceci ne fut jamais complètement vrai. En réalité, il fallait parfois beaucoup de culture et de connaissances générales pour bien déchiffrer le message qui se cachait derrière certaines images qui pouvaient sembler anodines et comiques à première vue. De plus, comme l'ont fait remarquer Roger Bellet et Raimund Rütten dans l'un de leurs textes sur la caricature, bien qu'il existait des lithographies imprimées sur des feuilles volantes et vendues par des crieurs de rue et des bouquinistes, plusieurs images satiriques étaient tirées dans des revues comme *Le charivari* ou accessibles seulement chez les libraires logeant dans les passages parisiens huppés<sup>79</sup>. Elles n'étaient donc pas accessibles à toutes les bourses et s'adressaient particulièrement à un public bourgeois ou aristocrate<sup>80</sup>.

Lors du printemps des peuples de 1848, l'abolition de la monarchie et la restitution de la République entraînèrent un bref répit pour les caricaturistes qui retrouvèrent leur liberté d'expression pour quelques années. Toutefois, avec le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte en décembre 1851, de nouvelles règles furent vite émises pour bâillonner les critiques. Les lois de Septembre 1835 furent restaurées et même « améliorées ». En effet, sous le Second Empire, toute personne vivante caricaturée devait préalablement consentir par écrit à la reproduction de son image, ce qui rendit le travail des caricaturistes d'autant plus difficile<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> Roger Bellet et Raimund Rütten, « Introduction », In *La caricature entre République et censure*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 10; James Cuno fait également remarquer que lorsque Philipon ouvrit son magasin de caricatures, La Maison Aubert, en 1829, il choisit de s'installer dans le passage Véro-Dodat, dans l'un des quartiers les plus prospères et bourgeois de la rive droite parisienne. Cuno, *op. cit.*, p. 349.

<sup>80</sup> Paul Allard, « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 », In *Ibid.*, p. 180.

<sup>81</sup> Robert Justin Goldstein, *op. cit.*, p. 78.

Avec une imagerie sociale déjà bien développée durant la décennie précédente et suites aux interdictions proclamées par le nouveau régime, les caricaturistes décidèrent de se tourner vers les Salons et les artistes pour en faire leurs choux-gras et ils furent suivis dans leur initiative par le public bourgeois qui leur était déjà fidèle. C'est ainsi que Courbet, original et toujours prêt à faire parler de lui, devint rapidement la cible favorite des critiques, qui lui furent souvent hostiles et parfois sympathiques<sup>82</sup>.

C'est à travers ces caricatures que s'élaborera une première reconnaissance du monde olfactif à l'œuvre dans la peinture de Gustave Courbet. C'était d'ailleurs l'objectif de ce premier chapitre que de présenter la place qu'occupât la délicate question des odeurs dans le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, afin de mieux saisir les réactions olfactives que suscitât la production du maître d'Ornans. Nous avons donc voulu démontrer que les odeurs nauséabondes faisaient partie du quotidien des Parisiens et qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, certains d'entre eux prirent conscience de leur désagrément et nuisance. Suite aux recherches des scientifiques, la classe bourgeoise rejeta progressivement les odeurs hors de son foyer et élaborait des stratégies de désodorisation. Après être restée indifférente à la question des odeurs pendant plusieurs années, il lui devint impératif de s'en débarrasser et de s'en dissocier. C'est cette même élite qui arpentaient les couloirs du Salon de peinture et qui faisait vivre les peintres du Second Empire. C'est également son opinion qui était principalement relatée dans les différents récits critiques littéraires et caricaturaux de cette époque et c'est donc à elle que Courbet et sa peinture se heurtèrent. Pourtant, ce même chapitre nous a permis de voir que l'artiste lui-même semblait être assez aux faits des principes hygiénistes de son époque et qu'il se souciait de son confort et de son allure. C'est peut-être pour cette raison qu'à ses débuts, ce ne fut pas tout de suite sa personne qui fut la cible des railleries, mais bien davantage sa peinture, qui exposait les affres d'une société populaire que les visiteurs privilégiés du Salon ne pouvaient souffrir. C'est pour cette raison que le prochain chapitre s'évertuera à nous renseigner sur les odeurs de cette nouvelle forme d'art dite « réaliste ».

---

<sup>82</sup> Courbet autorisa rapidement les caricaturistes à utiliser son image. Certains d'entre eux publièrent même la lettre d'approbation que leur avait envoyée l'artiste.

## CHAPITRE II

### LA BATAILLE OLFACTIVE DU RÉALISME

Les pages précédentes nous ont permis de dresser un rapide portrait du Paris olfactif que découvrit Courbet au cours de ses premières années dans la capitale. Nous y avons vu qu'une des caractéristiques majeures de cette ville était sa diversité. Diversité d'odeurs, certes, mais également diversité sociale, qui fut immortalisée par le crayon et les planches lithographiques des caricaturistes. L'importance de ces derniers sur la scène artistique et bourgeoise allait d'ailleurs s'accroître considérablement au cours des années 1850, notamment au moyen de *Salons comiques*, comptes-rendus humoristiques qui accompagnèrent les Salons à partir de 1843<sup>1</sup>. Bien que la couverture du Salon fût depuis longtemps à l'agenda des caricaturistes, elle gagna en importance lorsque ces derniers se trouvèrent dans l'impossibilité de réaliser des œuvres à caractère politique. Ce regain d'intérêt que connut la caricature à sujet artistique à partir des années 1840 fut donc contemporain de la naissance du réalisme de Courbet, ce qui pourrait expliquer l'inassouvable engouement des caricaturistes pour l'artiste et sa production. En effet, Courbet fit ses débuts sur la scène artistique parisienne vers la fin des années 1840. Rapidement, on lui reconnut une manière qui lui était propre et qu'on appela le réalisme<sup>2</sup>. Cette peinture réaliste était loin de tout ce à quoi les Parisiens avaient été habitués en matière d'art et suscita plusieurs moqueries chez le public et les critiques. Les nouvelles considérations en matière d'hygiène et d'odeur furent rapidement utilisées pour rejeter l'esthétique du peintre, d'autant qu'il puisait son inspiration dans des sujets à caractère

---

<sup>1</sup> Le caricaturiste Bertall (1820-1882) fut le premier à réaliser une brochure comportant des caricatures du Salon en 1843. Marie Luise Buchinger-Früh, « La peinture du Second Empire dans les caricatures du Charivari », In *La caricature entre République et Censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1996, p. 338.

<sup>2</sup> Terme fortement contesté, même du vivant de l'artiste, le « réalisme » fut défini en grande partie par Jules Champfleury, écrivain, historien et ami fidèle de Courbet à ses débuts. Dès le Salon de 1850, l'auteur accola ce vocable à la peinture de l'artiste qui ne s'en départit plus. Dominique de Font-Réaulx, « Les ambiguïtés du réalisme pictural de Gustave Courbet », In *Gustave Courbet*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2007, p. 31.

douteux et présentait souvent des personnages à la propreté déficiente, du moins selon les critères de l'élite parisienne. De plus, la manière même de Courbet, ainsi que sa préférence pour les couleurs terreuses et les surfaces texturées donnaient à sa peinture un certain aspect organique qui évoquait facilement le monde des odeurs. Le présent chapitre aura donc pour objectif de présenter en quoi le réalisme de Courbet possédait une forte valeur olfactive, valeur qui était reconnue et revendiquée autant par les détracteurs du peintre que par le peintre lui-même. Nous verrons donc comment, dans un premier temps, les caricaturistes développèrent toute une imagerie liée à l'odorat autour de l'œuvre de Courbet pour le discréditer ou démontrer le dégoût que celui-ci suscitait auprès de la bonne société parisienne. Puis, dans un second temps, nous verrons comment Courbet lui-même, loin de tenter de désodoriser son art, prit le parti de réaliser des sujets à forte connotation olfactive et de les représenter à l'aide d'une peinture sombre, empâtée et vivante.

## 2.1 La réalité olfactive vue à travers le crayon des caricaturistes

La caricature dont Courbet fut la cible resta pendant longtemps un sujet pratiquement tabou pour les chercheurs s'intéressant à la réception critique du peintre et de son œuvre, et ce, malgré le fait que « peu d'artistes auront, au XIX<sup>e</sup> siècle, subi les foudres de la caricature, comme Gustave Courbet, depuis son intrusion au Salon de 1850 et jusqu'à sa mort en 1877<sup>3</sup> ». Il existe en effet une multitude d'images satiriques sur le sujet, qui ont été réunies pour la première fois par Charles Léger, biographe de l'artiste, en 1920<sup>4</sup>. Malgré ce colossal travail d'édition, la volonté de Léger n'était pas d'analyser objectivement la réception de Courbet à travers la caricature, mais bien davantage d'ériger ce dernier en victime des caricaturistes. Dans cet ouvrage, les œuvres mordantes de Cham, Bertall, Gill (1840-1885) et bien d'autres ne servirent qu'à montrer le calvaire que connut Courbet sous leur crayon. Dans les années 1940, Meyer Schapiro a été l'un des premiers historiens modernes à se pencher sur la caricature qui avait ponctué le parcours du maître d'Ornans. Il en est à peu près venu à la même conclusion que Léger, à savoir que « les caricaturistes ont rabaisé l'œuvre de Courbet

---

<sup>3</sup> Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup> Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris : Paul Rosenberg, éditeur, 1920, 142 p.

au niveau d'un art populaire et malhabile<sup>5</sup> ». Une des principales raisons de ce discrédit de la fiabilité critique de la caricature est que le genre prit du temps à être considéré avec sérieux. L'histoire culturelle joua d'ailleurs un rôle de premier plan dans la réévaluation historique et sémiologique de cette forme d'art<sup>6</sup>. En effet, un schisme perdura longtemps entre la critique littéraire « sérieuse » et la caricature, qui, de par sa nature, se devait d'être humoristique. C'était d'ailleurs l'opinion de l'historien de l'art Denys Riout, lorsqu'il a affirmé dans un essai portant sur les Salons comiques qu'à la différence de l'écrivain, qui pouvait faire l'éloge ou le discrédit d'une œuvre, le caricaturiste n'avait pour seule option que la raillerie, et ce, pour des raisons inhérentes au genre<sup>7</sup>.

En effet, Riout souligne que le but premier de la caricature est de faire rire, ce qui a pour effet de diminuer le poids de sa charge critique. Peu importe qu'il s'agisse d'un tableau académique ou d'une œuvre réaliste, le dessinateur doit s'en moquer, pour susciter la réaction de son public. Riout mentionne d'ailleurs que le principe à la base de *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous*, paru en 1846, était d'ailleurs de « faire feu de tout bois et railler aussi bien la peinture des refusés et des indépendants que celle des prix de Rome, des médaillés et des décorés<sup>8</sup> ». Il serait cependant faux de penser que cet impératif empêchait le caricaturiste d'exprimer son appréciation ou son intérêt pour le travail d'un peintre. Nous n'avons qu'à penser à certaines charges qui faisaient du public, et pas de l'artiste, la cible de leurs plaisanteries. De plus, Buchinger-Früh a également fait remarquer que certains artistes, qui souvent répondaient au goût bourgeois, étaient peu représentés dans les pages caricaturales des journaux<sup>9</sup>. Pour ces raisons, nous croyons que la charge critique « sérieuse<sup>10</sup> » des caricatures ne peut être diminuée sous prétexte que celles-ci furent créées pour amuser, puisqu'il semble évident que les dessinateurs disposaient d'autres astuces pour

<sup>5</sup> L'article de Schapiro fut publié une première fois dans le *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* en 1941-1942. Il fallut attendre 1982 pour qu'il soit traduit en français. Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté », In *Style, artiste et société*, Paris : Éditions Gallimard, 1982, p. 273.

<sup>6</sup> Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup> Denys Riout, « Les Salons comiques », *Romantisme*, 1992, no 75, p. 58.

<sup>8</sup> Cette publication, dont les textes sont de Baudelaire, Théodore de Banville (1823-1891) et Auguste Vitu (1823-1891), et les vignettes de Raimon Pelez (1815-1874), est l'une des premiers Salons comiques et est souvent cité en exemple du genre. *Ibid.*, p. 58, 62.

<sup>9</sup> Marie Luise Buchinger-Früh, *op. cit.*, p. 343.

<sup>10</sup> Riout a en effet opposé la caricature à la presse sérieuse. Denys Riout, *op. cit.*, p. 58.

faire valoir leur opinion. C'est d'ailleurs le constat qu'ont porté Thomas Schlessler et Bertrand Tillier dans leur ouvrage portant sur la réception caricaturale de Courbet. Les deux historiens de l'art y ont plutôt démontré que la critique d'art littéraire fut parfois ironique et mordante et qu'en contrepartie, plusieurs caricatures offrirent un constat sérieux et juste de la valeur d'une œuvre<sup>11</sup>. Dans leur ouvrage, ils ont « appréhend[é] l'image satirique comme un lieu d'élaboration, d'amplification ou de transmission de la réception critique aux confins de données artistiques et politiques<sup>12</sup> ». Nous souhaitons donc nous engager à leur suite et éclairer leurs travaux de nos propres recherches sur la révolution olfactive qui, nous le croyons, sauront apporter un nouveau degré d'interprétation à la lecture de la réception caricaturale que connût Gustave Courbet.

Tel qu'exposé dans le chapitre précédent, la satire de mœurs, qui s'était principalement développée dans les pages du *Charivari* au cours des années 1830 et 1840, se tourna rapidement vers les Salons, activité fort prisée des Parisiens à cette époque, pour élargir son champ d'action. La popularité de l'évènement en faisait un incontournable pour quiconque s'intéressait aux aléas de la société de l'époque. Rapidement, plusieurs journaux illustrés se mirent à publier en leurs pages des feuilletons relatant l'expérience de leurs caricaturistes devant les cimaises du Salon<sup>13</sup>. Par la suite, certaines publications vendirent même des brochures indépendantes de leur organe principal de diffusion durant ce grand rassemblement des arts. Ce genre, qui se définissait par des caricatures accompagnées de textes humoristiques, était principalement connu sous le nom de salon comique ou caricatural. Les artistes qui y sévirent s'attaquèrent à toutes les formes d'art, qu'elles fussent classique ou moderne<sup>14</sup>. Toutefois, l'art de Courbet devint rapidement une cible de choix, surtout dans les pages du *Charivari* pour lequel le caricaturiste Amédée de Noé, dit Cham,

---

<sup>11</sup> Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

<sup>13</sup> Outre *Le charivari*, il y eut, entre autres, *Le journal pour rire*, *Le journal amusant*, *L'illustration* et *La parodie* qui offrirent des récits caricaturaux du Salon.

<sup>14</sup> Il est en effet important de rappeler que les peintres modernes ne furent pas les seules cibles des caricaturistes, et que dans la réalité, les artistes académiques furent beaucoup plus souvent attaqués que les premiers. Dans « La peinture du Second Empire dans les caricatures du Charivari », Buchinger-Früh a rappelé que le genre le plus vilipendé par les dessinateurs satiriques était la peinture d'histoire, qui était beaucoup plus représentée sur les cimaises du Salon que les œuvres des tenants d'un art moderne. Buchinger-Früh, *op. cit.*, p. 338.

produisait chaque année depuis 1851 un compte-rendu du Salon en plusieurs épisodes. Lorsque le maître d'Ornans devint le chantre du réalisme, il devint également la cible de tous les dessinateurs satiriques parisiens, qui comprirent l'intérêt que possédaient les métaphores olfactives pour décrire son œuvre.

### 2.1.1 Le miasme réaliste

Un des griefs majeurs portés contre le miasme en ce XIX<sup>e</sup> siècle, était sa soi-disant capacité à propager les maladies. Il s'agit d'ailleurs de la raison pour laquelle ce furent d'abord les scientifiques et les médecins qui chassèrent les odeurs putrides et tentèrent de les éradiquer. Le même constat pouvait être fait face au réalisme, qui fut longtemps perçu comme une attaque contre le bon goût et la grande peinture française, qu'il menaçait au même titre que les miasmes menaçaient la société parisienne. Alors que quelques adeptes du maître d'Ornans, tel Théophile Thoré (1807-

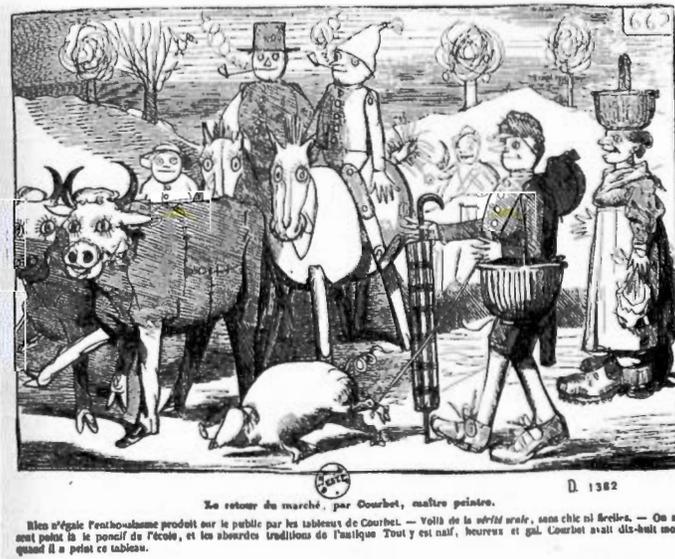


Figure 2.1



Figure 2.2

1869), voyaient plutôt son art comme un souffle de fraîcheur jeté sur l'art français<sup>15</sup>, la plupart des critiques s'accordaient pour dire tout à fait le contraire. Dans leur chasse au miasme réaliste, les caricaturistes laissèrent plusieurs exemples permettant de prouver que l'œuvre de Courbet était perçue comme une mauvaise odeur gênante dont il fallait se débarrasser avant qu'elle ne se propageât.

La référence à l'odeur fétide du réalisme de Courbet apparut rapidement dans la presse satirique illustrée des années 1850. Déjà en 1851, alors que Courbet n'était reconnu par la presse et le public que depuis 1849, Bertall (Charles Albert d'Arnoux) s'amusa à ses dépens en stigmatisant l'aspect enfantin et maladroit de ses compositions. En effet, dans *Le retour du marché, par Courbet, maître peintre* [fig. 2.1], le caricaturiste s'amusa à reproduire les différents personnages du tableau *Les paysans de Flagey revenant de la foire* sous formes de pantins ou de jouets pour enfants [fig. 2.2]. La légende qui accompagne cette image satirique jette un éclairage sur les raisons de cette transformation en précisant que « Courbet avait dix-huit mois quand il a peint ce tableau ». Ce procédé était commun aux caricaturistes lorsqu'ils souhaitaient témoigner de la trop grande simplicité ou de l'aspect négligé des œuvres d'un artiste. On l'accusait de la sorte de retourner vers l'enfance de l'art, plutôt que de contribuer à sa progression. La présence de jouets venait témoigner de cette régression<sup>16</sup>. D'ailleurs, les pantins revinrent souvent dans l'imagerie satirique accompagnant le réalisme de Courbet. Toutefois, il nous semble qu'ils ne furent que rarement aussi ouvertement associés aux odeurs que dans cette satire de Bertall. En effet, bien que s'inspirant fortement du tableau original de Courbet, le caricaturiste en accentua les éléments à connotation olfactive. Ainsi, alors que dans l'œuvre originale seul l'homme marchant à droite fume discrètement la pipe, dans la caricature ce sont les deux protagonistes à cheval qui laissent de jolis nuages de fumée s'échapper de leurs commissures. De même, les souliers portés par les personnages debout sont considérablement agrandis, rappelant l'origine ouvrière et paysanne de leur propriétaire, ainsi que leur appartenance à un régime olfactif différent de celui des bourgeois parisiens. Finalement, la seule chose à ne pas avoir subi les altérations du

---

<sup>15</sup> « L'art en France est malade, et il n'aime pas ces médecins du Danube qui arrivent avec des recettes solides et une santé imperturbable. D'où viennent-ils? Eh bien, ils viennent des forêts et des montagnes. Millet vit dans les roches de Fontainebleau et Courbet dans les gorges du Jura. » Théophile Thoré, *Salon de 1861, Salons de W. Bürger 1861-1868*, t. 2, Paris : Renouard, 1870, p. 93.

<sup>16</sup> Denys Riout, *op. cit.*, p. 52; Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 23.

caricaturiste est le petit cochon qui, bien vivant, trône au centre de la composition. La nature grossière de cet animal rendait inutiles toutes transformations supplémentaires.

L'œuvre de Bertall associe donc deux éléments fort intéressants : les odeurs et le monde de l'enfance. Cette association est d'autant plus intéressante qu'elle possède des fondements historiques et scientifiques. En effet, Alain Corbin a affirmé que « le discours dominant de ce temps associ[ait] le comportement scatologique à l'instinct, c'est-à-dire à l'enfance et au peuple; il lui oppos[ait] celui de la bourgeoisie, éduqué, mature qui a[vait] su assimiler les disciplines somatiques nécessaires à l'élimination de l'excrément hors du champ visuel et olfactif<sup>17</sup> ». Ainsi, le caricaturiste en empruntant au vocabulaire de l'enfance, renforçait l'aspect scatologique de la peinture de Courbet<sup>18</sup>.

L'œuvre que nous venons d'analyser, bien que très riche en informations, n'en demeure pas moins très subtile dans son appropriation de l'imagerie olfactive pour exposer le réalisme. Il faut toutefois rappeler qu'elle fut réalisée en 1851, alors que le terme réalisme lui-même venait à peine de faire son entrée sur la scène artistique. Il ne représentait donc pas encore une menace tangible pour le grand art, et dans sa caricature, Bertall semblait davantage se



Un monsieur ayant eu l'imprudence d'entrer sans précaution dans l'atelier de M. Courbet est asphyxié par sa palette.

Figure 2.3

<sup>17</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 315.

<sup>18</sup> Nous serions tentée de faire un lien ici avec ce que nous avons précédemment évoqué, à savoir que le peuple s'était battu pour conserver ses excréments, puisqu'il s'associait à eux d'une certaine manière. Le vocabulaire scatologique est fortement connoté politiquement parlant, puisque les *excreta* sont communs à tous les humains, riches ou pauvres, et possèdent donc une forte valeur égalitaire. Dans le cas de Courbet, qui affirmait réaliser un art démocratique, cette association est des plus intéressantes.

moquer gentiment des prétentions de Courbet<sup>19</sup>. Les attaques se firent cependant de plus en plus violentes alors que le mouvement gagna en popularité et que les associations avec le vocabulaire ostracisant du nauséabond se firent beaucoup moins subtiles. Dès 1853, Cham dénonça dans sa « Revue du Salon » pour *Le charivari* l'odieuse odeur qui se dégageait des tableaux du peintre, avec *La fileuse, par M. Courbet* et *Un monsieur ayant eu l'imprudience d'entrer sans précaution dans l'atelier de M. Courbet est asphyxié par sa palette* [fig. 2.3]. Cette dernière satire est particulièrement révélatrice de l'aspect nocif associé à la peinture de Courbet. Nous y voyons au premier plan la palette de l'artiste, puis un homme évanoui au sol. Dans la pénombre, nous devinons la présence du maître à l'ouvrage. Cette caricature est intéressante lorsque mise en relation avec une autre réalisée quinze ans plus tard par Léonce Petit (1839-1884) pour *Les binettes rimées* d'Eugène Vermersch (1845-1878) [fig. 2.4]. On y voit un Courbet plus grand que nature en train de peindre à son chevalet et entouré de plusieurs animaux. Au premier plan, un petit cochon défèque dans la boîte à couleurs de l'artiste, alors qu'un oiseau perché laisse tomber sa fiente sur la toile. La nature organique et odorante de l'œuvre de Courbet ne peut être exposée de manière plus explicite qu'ici, alors que l'artiste peint à partir d'excréments. Le côté animal et sauvage du réalisme est également stigmatisé par le caricaturiste qui présente l'artiste comme le chantre de la bestialité picturale, très loin des grandes valeurs bourgeoises d'ordre et de morale<sup>20</sup>.

Ceci dit, les critiques olfactives ne furent pas seulement utilisées pour dépeindre la nature sauvage et organique de la peinture de Courbet. Des caricaturistes comme Cham utilisèrent également l'idée commune selon laquelle les miasmes étaient vecteurs de maladie pour démontrer que la peinture viciée de Courbet pouvait contaminer les autres acteurs du domaine artistique, d'où l'importance de l'éradiquer rapidement. Cham était un fils de pair de France qui connut une grande popularité en tant que caricaturiste, métier qu'il exerça jusqu'à

---

<sup>19</sup> Les attaques de Bertall gagnèrent en virulence alors que le réalisme gagna en importance. Cela s'explique en partie par les allégeances du caricaturiste, qui était reconnu pour son conservatisme et ses idées antirévolutionnaires. Courbet souffrira d'ailleurs de son opposition farouche à la Commune quelques années plus tard.

<sup>20</sup> En réalité, cette caricature était plutôt sympathique à Courbet, qui avait même apprécié le texte qui l'accompagnait. En effet Léonce Petit et Eugène Vermersch furent des sympathisants socialistes et Vermersch fut même impliqué dans la Commune. À la lumière de ces informations, il peut être avancé qu'ils comprenaient l'aspect démocratique de l'art courbétain, et que loin de se moquer du maître, ils se moquaient ici de la répulsion du public bourgeois pour sa peinture. D'ailleurs, *Les binettes rimées* s'ouvre sur la phrase suivante : « Ce livre est un livre inutile : aussi puis-je espérer pour lui la désapprobation des bourgeois ». Eugène Vermersch, *Les binettes rimées*, Paris : Aux bureaux de « L'image », 1868, 64 p.

sa mort. Employé par *Le charivari*, il y produisit son premier *Salon caricatural* en 1845, puis recommença l'expérience annuellement à partir de 1851. En plus de réaliser les dessins, Cham s'occupait également de composer les légendes qui les accompagnaient, ce qui ne laissait planer aucun doute sur son aversion pour le maître d'Ornans et son art. En effet, Cham s'était trouvé une cible de choix en la personne de Courbet, qu'il prit en grippe dès 1851 et dont il attaqua la production de manière systématique salon après salon jusqu'à l'exil de ce dernier. Cham resta toujours profondément hostile à la peinture moderne de Courbet, et ce, malgré le fait qu'il critiquait sévèrement l'art académique de son temps. Selon Marie Luise Buchinger-Früh, spécialiste de l'illustration satirique des Salons, la caricature de Cham prônait en fait les valeurs bourgeoises de l'art, qui bien qu'elles pouvaient se montrer progressistes sur certains points, n'acceptaient pas le réalisme de Courbet<sup>21</sup>. Tout comme son public, Cham craignait une propagation des valeurs réalistes dans l'art et usait de tout son zèle pour les dénoncer et les critiquer.



Figure 2.4

Ainsi, nous ne pouvons être surpris de voir le caricaturiste se moquer de Courbet en 1855, alors que pour les fins de l'Exposition universelle, qui se tenait à Paris cette année-là, le jury accepta onze tableaux de l'artiste [fig. 2.5]. Cham dessina les membres du jury en grand émoi dans une salle où l'on s'empresse d'ouvrir les volets pour laisser entrer l'air pur. Au premier plan, l'on tente de réanimer un homme à l'aide d'huiles odorantes. Sous la vignette, le lecteur pouvait lire « État alarmant dans lequel se sont trouvés plusieurs membres du jury après être restés quelques instans [sic] sous l'influence de la peinture de M. Courbet ». Le miasme courbétain se propageait telle une odeur putride et s'attaquait aux

<sup>21</sup> Marie Luise Buchinger-Früh, *op. cit.*, p. 343.

gardiens du bon goût artistique. Malgré leurs réticences et leur émoi, il faut souligner que les membres du jury acceptèrent onze tableaux du maître, mais rejetèrent *L'atelier* et *Un enterrement à Ornans*, deux œuvres monumentales. Ce refus amena Courbet à créer sa propre exposition en marges des manifestations officielles et lui attira les foudres des critiques qui y virent une manifestation de son égocentrisme surdimensionné. Bien loin de s'essouffler, le réalisme prenait de la vigueur et osait même exister à l'extérieur des circuits officiels. La menace augmentait.

Il ne nous est certes pas possible de traiter de l'entièreté du corpus caricatural à caractère olfactif, mais nous ne pouvons passer sous silence une caricature réalisée par Paul Hadol (1835-1875) en 1857 pour le *Petit Journal pour rire* [fig. 2.6]. L'œuvre, intitulée « Courbet », présente le peintre de profil, de manière plutôt réaliste, bien que la tête soit disproportionnée. L'artiste, vadrouille à la main, l'œil fier, le front levé, est en train de peindre une version humoristique des *Demoiselles*



Etat alarmant dans lequel se sont trouvés plusieurs membres du jury après être restés quelques instans sous l'influence de la peinture de M. Courbet.

Figure 2.5

*des bords de la Seine*, tableau qui fit scandale au Salon cette même année. Son atelier est présenté comme étant un véritable dépotoir où l'on retrouve des parodies des « icônes » du réalisme. Accrochée au chevalet, juste devant le peintre, se trouve une paire de bottines trouées et puantes, que ce dernier semble humer en guise d'inspiration. De la palette du peintre s'écoule une peinture à l'aspect excrémental. Au centre de cet univers créatif nauséabond figure Courbet, inaccessible et fier. Fier de ce réalisme qui était le sien et au

moyen duquel il s'infiltra jusque dans les moindres retranchements d'une peinture académique policée<sup>22</sup>.

Nous venons donc de voir que Courbet ne fut pas le seul à se servir des odeurs pour propager le réalisme sur la place publique. Dans un premier temps, des dessinateurs comme Cham et Bertall brandirent l'arme nauséabonde pour critiquer et dénoncer cette forme d'art qui s'attaquait aux valeurs bourgeoises qu'ils promulguaient, alors que dans un second temps, une seconde vague de caricaturistes, acquise aux nouvelles idées artistiques, reprirent le vocabulaire olfactif développé par le maître d'Ormans dans ses tableaux pour ridiculiser ces mêmes valeurs bourgeoises. Malgré tous les débats que sa peinture suscitait, Gustave Courbet lui-même demeurait relativement épargné par les caricaturistes. En effet, bien que son œuvre fût redoutée à cause de la perspective qu'elle pût faire école, le maître d'Ormans n'était pas considéré comme une menace. Avec son franc-parler, ses manières un peu rustres et son profil assyrien, Courbet était davantage perçu comme un sympathique fanfaron qu'un ennemi à abattre.

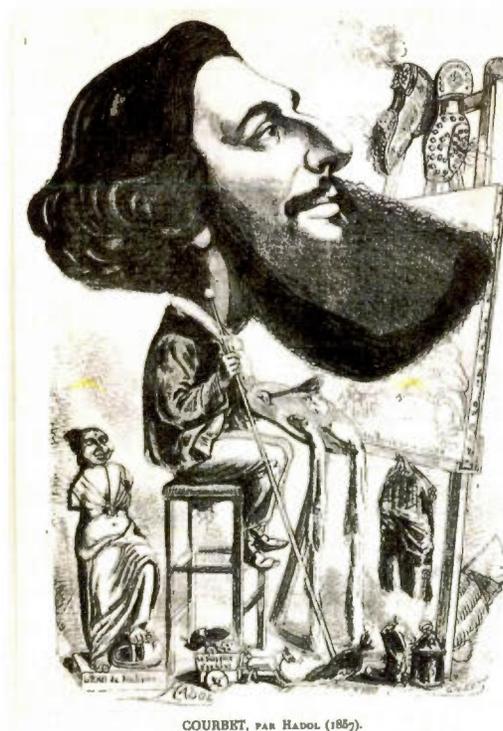


Figure 2.6

<sup>22</sup> Hadol était un proche d'André Gill, l'un des plus importants caricaturistes de la génération de dessinateurs qui suivit celle de Cham. Gill fut l'ami et défenseur de Courbet, ce qui permet de croire que Hadol n'offrait pas ici un portrait critique du réalisme, mais qu'il s'inscrivait dans la même veine que Léonce Petit et dénonçait une certaine attitude bourgeoise face à cette production.

### 2.1.2 Courbet vu par les caricatures

Qu'en était-il donc de la figure du maître d'Ornans à cette époque? Mis à part Cham qui représenta l'artiste pour la première fois dans une caricature en 1851, et ce, de manière bien générique, Courbet fit son entrée dans l'imagerie satirique principalement par le biais de sa propre peinture. En effet, les premiers dessins humoristiques traitant du peintre provenaient de lithographies parodiant *L'atelier* ou *La rencontre*, deux tableaux où l'artiste lui-même s'était mis en scène. Les caricatures ayant Courbet pour principale cible n'apparurent véritablement qu'à partir de 1855, année où le Franc-Comtois tint la première Exhibition du réalisme. Apparurent alors une multitude d'attributs qui collèrent à la figure du peintre pendant plusieurs années, telles la barbe et l'auréole.

L'immense barbe pointée vers le ciel que nous pouvons remarquer dans plusieurs caricatures de la seconde moitié des années 1850 apparut dans un reportage illustré publié par *L'Illustration* le 21 juillet 1855 [fig. 2.7]. Le caricaturiste Charles-Marie de Sarcus, dit Quillenbois (1821-1867), disciple de Cham, y parodiait d'ailleurs les œuvres exposées lors de l'Exhibition du réalisme organisée par Courbet en marge de l'Exposition universelle de Paris. À chaque fois que l'artiste est représenté, il arbore une immense barbe pointue. Schlessier et Tillier ont expliqué que cette association venait en fait d'un « poème de Banville sur la barbe de Courbet "escaladant le ciel"<sup>23</sup> ». Ce symbole à caractère christique fut repris par plusieurs, dont Bertall qui en janvier 1856 présenta une caricature où Courbet, la barbe pointée vers le ciel, se couronne de lauriers à la fin de l'exposition devant Alfred Bruyas



Figure 2.7

<sup>23</sup> Thomas Schlessier et Bertrand Tillier, *op.cit.*, p. 28.

(1821-1877), grand mécène de l'artiste, et son chien [fig. 2.8]. Il est également admis que Courbet était très fier de sa pilosité et l'accentuation de cet aspect de son physique permettait donc également de se moquer aussi de sa vantardise et de son égo, qui, comme sa barbe, ne possédaient aucune limite<sup>24</sup>.

L'image de Courbet en prophète ou en saint fut aussi promise à une belle postérité grâce à Nadar (1820-1910). Surtout connu pour ses qualités de photographe, Félix Tournachon, dit Nadar, s'essaya également à la caricature. Dans « Portrait véridique de saint Courbet, peintre et martyr », il représenta l'artiste de profil, barbe pointée vers le ciel, auréole sur la tête et palette à la main [fig. 2.9]. Contrairement aux charges critiques qui furent menées contre le peintre, l'œuvre de Nadar ne ridiculisait pas ses prétentions, mais bien davantage les craintes de ceux qui le percevaient comme un messie venant proclamer la vérité du réalisme pictural.

La comparaison olfactive était absente de la majorité de ces attaques qui se moquaient de la nature égocentrique et débordante de Courbet. À cette époque d'ailleurs, le peintre n'était pas encore le monstre de grosseur qu'il allait devenir dans les années 1860-1870 et son physique offrait très peu de matière à dérision pour les caricaturistes. En effet, même ses plus fervents opposants ne pouvaient nier la beauté du maître d'Ornans à cette époque. Les différents témoignages littéraires offraient le même constat. La plupart d'entre



À la fin de son Exposition universelle, Courbet se décore à lui-même quelques récompenses bien méritées, en présence d'une multitude choisie, composée de M. Brayas et son chien.

*Journal Amusant* (12 janvier 1856).

LES DESSUS DU PANIER, DESSINÉS PAR BERTALL.  
APRÈS L'EXPOSITION DE 1855.

Figure 2.8

<sup>24</sup> Il n'existe à notre connaissance qu'un seul portrait où Courbet n'arbore pas fièrement sa barbe et il est postérieur à la Commune. En effet, le peintre se rase alors qu'il était activement recherché par les autorités policières suite à la semaine sanglante (21 au 28 mai 1871), car sa pilosité faciale le rendait trop facilement identifiable. Fait intéressant, dans le fusain de 1871 où son menton est dénudé, l'artiste se représenta en train de fumer la pipe.

eux s'attachèrent à décrire le caractère bon enfant de Courbet, son parler franc-comtois et son admirable figure, comme en témoigne ce souvenir rapporté par Henri Baillièrre (1840-1905) :

« Je me rappelle Courbet pour l'avoir souvent rencontré rue Hautefeuille, entre son atelier et la brasserie Andler : la figure était belle, avec un caractère archaïque, et semblait moulé sur un bas-relief assyrien ; le crâne était de forme conique, les pommettes saillantes, la barbe déployée en éventail, l'œil doux, les lèvres épaisses et sensuelles, une forte carrure, une prestance importante<sup>25</sup>. »

Comme en a témoigné Desbuissons, la majorité des attaques dirigées contre Courbet avait donc pour objectif de discréditer l'artiste et de se moquer de ses prétentions à renouveler la peinture de son temps<sup>26</sup>. Courbet n'était pas encore pris au sérieux par les élites artistiques et politiques de l'époque. Le public bourgeois et la critique ne voulaient guère de son art sur leurs cimaises, mais de l'artiste ils ne se souciaient guère. C'est comme si la peinture de Courbet contenait une force et une nocivité qui dépassait les compétences mêmes de son géniteur, jeune fanfaron qui ne méritait pas encore d'être pris au sérieux. L'artiste n'était qu'un drôle à l'orgueil démesuré qui ne représentait pas de véritable menace, alors que le réalisme lui oui.



Portrait véridique de saint Courbet,  
peintre et martyr.

Figure 2.9

D'ailleurs, le réalisme possédait son odeur propre, alors que Courbet ne semblait pas encore dégager d'effluves permettant de l'identifier. Ce fut d'ailleurs l'objectif de cette section que de dévoiler les aspects de cet univers olfactif particulier à l'œuvre de Courbet et

<sup>25</sup> Henri Baillièrre, *op. cit.*, p. 353.

<sup>26</sup> Frédérique Desbuissons, « La chair du réalisme : le corps de Gustave Courbet », *op. cit.*, p. 65-82.

tout ce qu'il possédait de nouveau et de dérangeant pour le public parisien. Nous avons vu que les effluves à caractère nauséabond pouvaient avoir une valeur discriminatoire, lorsqu'utilisées par et pour une société bourgeoise, mais pouvaient également posséder un pouvoir critique lorsqu'elles servaient à dénoncer les valeurs promulguées par cette même société. Nous avons également vu que les odeurs furent souvent synonymes de menace et que c'est pour cette raison qu'elles accompagnèrent la production de Courbet et non pas sa propre personne au cours de ses premières années sur l'échiquier artistique parisien. Le jeune maître d'Ormans n'inquiétait pas encore l'élite qui lui permettait d'étaler ses frasques sur la scène publique. Courbet pouvait faire toutes les déclarations qu'il souhaitait, s'ériger au titre de seul peintre valable de France, rares étaient ceux qui y prenaient garde.

## 2.2 La réalité olfactive vue par Courbet

Dans le nouvel espace désodorisé et aseptisé de la bourgeoisie parisienne, nul ne souhaitait être dérangé par des effluves nauséabondes et plusieurs craignaient leur propagation. À l'opposé de cette vision bourgeoise, Courbet, étant issu d'un milieu différent, n'associait pas les odeurs aux désagréments. Certes, il était conscient des enjeux liés au discours olfactif ou à tout le moins au discours hygiéniste qui était dans l'air du temps, mais l'artiste était avant tout un amoureux de la matière et des sens et il le transposait dans son œuvre. Après avoir vu l'usage que firent les critiques des odeurs, nous verrons comment Courbet lui-même se fit le chantre des différentes arômes de la nature dans sa production, et ce, à travers deux sujets qui lui tinrent particulièrement à cœur, le paysage et les femmes.

### 2.2.1 Le paysage réaliste

Courbet laissa un témoignage magistral de la place des odeurs dans son œuvre à travers son importante production de paysages. Ces œuvres laissèrent d'ailleurs une très forte impression sur ses contemporains, qui s'empressèrent de les décrire au moyen de qualificatifs olfactifs. Ce fut, selon plusieurs peintres, une des innovations majeures de l'art de Courbet que d'avoir réussi à faire vivre la nature sur une toile, autrement que d'un point de vue

strictement pictural. En témoigne cette réflexion de Paul Cézanne, émise plusieurs années après la mort de l'artiste. « Son grand apport, c'est l'entrée lyrique de la nature, de l'odeur des feuilles mouillées, des parois moussues de la forêt, dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. » Nous croyons que le réalisme, tel qu'il s'exprima par la palette de Courbet, fut avant tout une représentation sensorielle. Le peintre fut l'un des rares artistes de sa génération à diminuer l'importance du visuel au profit des autres sens. Sous son pinceau, le tableau n'était plus seulement une représentation du monde, il était également l'expression d'un sentiment. C'est d'ailleurs le maître d'Ornans lui-même qui invita à comprendre son art sous cet angle, lorsqu'il répondit un jour à un maître forestier ayant eu l'impudence de critiquer la véracité de sa représentation des arbres : « Alors, vous, quand vous êtes dans une forêt, vous voyez des arbres? Eh bien, moi, je n'en vois pas, je suis ému<sup>28</sup>! ». La main de l'artiste n'était pas guidée par ce qu'il voyait, mais par ce qu'il ressentait et c'est avec majesté qu'il réussissait à faire vivre ses émotions aux spectateurs, et ce, à l'aide d'une touche et d'un empâtement empreints de force et de vie. Cette fameuse pâte courbétaine, qui fut si largement vilipendée par les critiques, avait pourtant l'avantage d'ajouter de la matérialité aux tableaux du maître. Dans un texte de 1865, Zola décrivait ainsi l'amour de Courbet pour la réalité concrète :

« Mon Courbet, à moi, est simplement une personnalité. Le peintre a commencé par imiter les Flamands et certains maîtres de la Renaissance. Mais sa nature se révoltait et il se sentait entraîner par toute sa chair – par toute sa chair, entendez-vous – vers le monde matériel qui l'entourait, les femmes grasses et les hommes puissants, les campagnes plantureuses et largement fécondes. Trapu et vigoureux, il avait l'âpre désir de serrer entre ses bras la nature vraie; il voulait peindre en pleine viande et en plein terreau<sup>29</sup>. »

Cette notion d'un Courbet amateur de la matière est présente dans les rapports de nombreux autres hommes de son temps, et tel Zola, nous nous demandons à quel point ce n'est pas là l'analyse la plus précise et la plus vraie de l'œuvre de l'artiste.

---

<sup>27</sup> Cézanne cité dans Laurence des Cars, « Courbet paysagiste », In *Gustave Courbet, op. cit.*, p. 227.

<sup>28</sup> Francis Enne cité dans Anne-Martin Fugier, *op. cit.*, p. 110.

<sup>29</sup> Émile Zola, « Proudhon et Courbet », In *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*, 2001, Paris : Éditions mille et une nuits, no 578, p. 141-142.

Dans un article paru en 1993, Chu a démontré l'importance du réalisme de Courbet dans le développement d'un art au vocabulaire davantage scatologique<sup>30</sup>. Selon l'auteure, l'artiste souhaitait exprimer la nature matérielle et organique du réalisme. L'utilisation du couteau ou de la spatule pour appliquer une peinture terreuse sur la toile participait à cette création d'un art vivant. Chu a également présenté une citation de Courbet à titre de preuve pour son argument. Selon toute vraisemblance le peintre, un jour qu'il était questionné sur son appréciation d'un paysage propre et figolé de Louis Français (1814-1897) aurait répondu : « On ne peut pas ch... là-dedans! <sup>31</sup> ». Le terme choisi par l'artiste est très important, car il témoigne de l'importance pour lui de réaliser des œuvres organiques. Le lien avec la matière fécale rappelait qu'aucun sujet n'était trop laid ou trop grossier pour être traité par la peinture réaliste<sup>32</sup>. De plus, comme l'a souligné Chu, le vocabulaire scatologique rapprochait le réalisme du cycle de la vie. Les fèces, aussi dégoûtantes soient-elles, sont des symboles de fertilité, qui témoignent également de la décomposition et des rejets de tout corps humain. Les choix picturaux de Courbet n'étaient donc pas innocents dans la réalisation de l'objectif qu'il s'était donné de faire un art vivant et vrai.

Si la présence d'odeurs dans les paysages, terrestres ou marins, réalisés par Courbet n'est plus à démontrer, qu'en est-il des autres sujets exploités par l'artiste, tels le portrait, la scène de genre et la nature morte? Le réalisme olfactif fut-il seulement présent dans la représentation de la nature, ou Courbet accorda-t-il une importance égale à l'appréciation sensorielle dans chacun de ses tableaux? Nous dirions qu'il y était présent et d'autant plus choquant qu'il y était souvent inconvenable. En effet, plusieurs des paysages de Courbet, et surtout ses marines, obtinrent un succès assez unanime. C'est d'ailleurs ce qu'a relevé Christine Sagnier dans son analyse de la critique littéraire qui accompagna les envois de Courbet au Salon. « Dès lors que Courbet s'attach[ait] à rendre la nature, la critique apparai[ssait] sous un nouveau jour, multipliant les qualificatifs élogieux, jusqu'alors exclus

---

<sup>30</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, « Scatology and the Realistic Aesthetic », *Art Journal*, 1993, vol. 52, no 3 (automne), p. 41-46.

<sup>31</sup> Courbet cité dans *Ibid.*, p. 42

<sup>32</sup> « [...] j'aime toutes les choses pour ce qu'elles sont, et je fais jouer à chacune son rôle naturel à mon profit. Pourquoi chercherais-je à voir dans le monde ce qui n'y est pas, et irais-je défigurer par des efforts d'imagination tout ce qui s'y trouve. [...] Je ne méprise rien [...] ». Cette citation de Courbet démontre bien l'égalitarisme à l'œuvre dans sa production. Gustave Courbet cité dans Théophile Sylvestre, « Courbet », *In Histoire des artistes vivants, français et étrangers. Études d'après nature*, Paris : E. Blanchard, 1856, p. 246.

de son vocabulaire<sup>33</sup>. » Pourquoi cette même sensibilité, ce même enivrement du peintre, devenait-il trivial et vulgaire lorsqu'il servait à dépeindre d'autres sujets, et en particulier, des femmes. C'est à cette question que nous répondrons dans la prochaine section.

### 2.2.2 Les odeurs de la féminité

Les premières attaques olfactives virulentes que reçût Courbet furent dirigées contre sa peinture, qui fut rapidement perçue comme une menace par les adeptes du bon goût. Au sein de cette production, les femmes dépeintes par l'artiste reçurent une bonne part des critiques. Courbet ne fut certes pas le seul peintre à représenter ce



Figure 2.10

thème qui depuis les débuts de l'histoire de l'art a toujours fasciné les artistes. Toutefois, les femmes peintes par Courbet choquèrent davantage le public que celles représentées par ses collègues. Non seulement l'artiste y apposait sa manière rustre et nouvelle, mais en plus, il choisissait de dépeindre des femmes aux mœurs légères ou des campagnardes sans grâce. En effet, une œuvre comme *La fileuse endormie* (1853) suscita beaucoup plus de critiques que plusieurs nus à saveur érotique présentées avant et après elle [fig. 2.10]<sup>34</sup>. Les manifestations de cet émoi peuvent être comprises à la lumière de notre étude sur la révolution olfactive.

<sup>33</sup> Christine Sagnier, *Courbet, un émeutier au Salon*, Paris : Séguier, 2000, p. 187.

<sup>34</sup> Nous n'avons qu'à penser à *La naissance de Vénus* d'Alexandre Cabanel (1823-1889) qui connut un immense succès lorsqu'il fut présenté au Salon dix ans plus tard, alors qu'il représentait une femme entièrement nue. Zerner a d'ailleurs fait remarquer qu'il existait une différence entre un nu et une femme déshabillée. Alors que se développa chez Jacques-Louis David (1748-1825) au XVIII<sup>e</sup> siècle la notion de « nu habillé », référant à un nu tellement idéalisé et irréel qu'il était impossible pour le spectateur de s'en offusquer, les nus réalistes proposés

Le corps de la femme et la femme en tant que telle occupèrent une place de choix dans la production artistique de Courbet. En apparence, cela n'a rien d'extraordinaire, puisque la fille d'Ève fut l'un des sujets les plus convoités de l'histoire de l'art. Toutefois, dans l'œuvre du maître d'Ornans, la femme existe, elle respire et resplendit dans toute sa



Figure 2.11

chair et cesse de n'être qu'un simple objet de convoitise. Certains chercheurs contemporains, tels Michèle Haddad et Thierry Savatier, ont même suggéré que l'artiste fut l'un des premiers à libérer le modèle féminin des contraintes imposées par les peintres masculins<sup>35</sup>. Gustave Courbet, auteur de *L'Origine du monde* [fig. 2.11], un défenseur des droits de la femme? Avec quelques réserves, c'est une idée à laquelle nous adhérons sans trop de difficulté, et ce, principalement parce que Courbet sut humaniser le corps féminin, qu'il rendît dans toute sa complexité en présentant des femmes de tous les milieux et de toutes les conditions sans idéalisation. Dans les prochaines pages, nous verrons comment l'odorat joua un rôle clé dans cette entreprise. Nous commencerons par étudier les odeurs de la féminité en ce milieu de XIX<sup>e</sup> siècle, puis nous analyserons quelques œuvres majeures de Courbet à la lumière des faits établis précédemment.

Dans son livre *The Color of Angels*, Constance Classen, historienne des sens, a retracé l'histoire de ces derniers et démontré qu'une hiérarchie existait entre eux, selon qu'ils

---

par Courbet étaient perçus comme triviaux et vulgaires. Il peut être possible de comprendre *La fileuse* à la lumière de ces explications. Puisqu'il ne s'agit pas d'une déesse, mais bien d'un être réel, sa tenue était considérée comme trop vulgaire pour l'époque. Henri Zerner, « Le regard des artistes », In *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 2 de *Histoire du corps*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 91-92.

<sup>35</sup> Thierry Savatier, *L'Origine du monde*, Paris : Bartillat, 2006, p. 18-19.

étaient associés à l'homme ou à la femme<sup>36</sup>. La vue et l'ouïe, sens nobles participant à l'élévation de l'esprit, furent rapidement liées aux activités masculines, alors que le toucher, le goût et l'odorat, sens de proximité, furent rattachés à la femme. Il s'agit en quelque sorte d'une victoire de la raison sur les sentiments. De plus, la femme, en raison de sa constitution, fut toujours encline à produire davantage d'effluves que son homologue masculin. Son rang ou sa condition influençait d'ailleurs les subtilités de son odeur corporelle. Ainsi, on croyait que la jeune vierge était porteuse d'un parfum pur et doux, alors que la prostituée projetait des odeurs putrides, produites par un trop grand contact avec la semence masculine. D'ailleurs, les mots « pute » et « puer » dérivent tous deux du latin *putere*, qui signifie être pourri, corrompu, puer<sup>37</sup>.

Les idées présentées par Classen proviennent de la théorie antique des humeurs, développée par Hippocrate (v. 460 av. J.-C. – v. 370 av. J.-C.) et utilisée en médecine jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon cette théorie, le corps humain, composé de quatre humeurs (phlegme, bile noire, bile jaune, sang), est perçu comme un microcosme de l'univers dont l'harmonie résulte de l'équilibre des quatre éléments que sont l'eau, la terre, l'air et le feu. La prédominance d'une humeur chez l'être vivant serait donc à la base des différents tempéraments : flegmatique, mélancolique, sanguin et colérique<sup>38</sup>. Chez la femme, la prédominance du flegme, associé à l'eau, explique la nature froide et aqueuse de cette dernière. Bien que la théorie humorale ait perdu la plupart de ses adeptes scientifiques à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, son discours était toujours bien ancré dans l'esprit populaire, et ce, principalement par le biais de la littérature et de la peinture. En effet, la mythologie, l'Ancien Testament et les divers ouvrages iconographiques ont fortement réitéré la nature aqueuse de

---

<sup>36</sup> Constance Classen, *The Color of Angels, Cosmology, Gender and the Aesthetic Imagination*, New York and London : Routledge Editor, 1998, 236 p.

<sup>37</sup> Analyse et traitement informatique de la langue française, « Pute », In *Trésor de la langue française informatisé*, 2002, en ligne, < <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2607070785;>>, consulté le 2 février 2011; Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 360.

<sup>38</sup> Olivier Faure, « Le regard des médecins », In *De la Révolution à la Grande Guerre*, t. 2 de *Histoire du corps*, Paris : Éditions du Seuil, 2005, p. 15-50; Zirka Zaremba Filipczak, *Hot Dry Men, Cold Wet Women : The Theory of Humors in Western European Art, 1575-1700*, New York : American Federation of Arts, 1997, 216 p.

la femme, notamment dans des histoires comme celles de la naissance de Vénus, de Diane au bain ou de Suzanne et les vieillards<sup>39</sup>.

Même si au XIX<sup>e</sup> siècle l'odorat acquit de nouvelles fonctions, son assimilation à la femme et aux émotions demeurait des plus pertinentes et s'enrichit également de nouvelles caractéristiques. Ainsi, les parfums devinrent le moyen privilégié pour se souvenir de l'essence de l'être cher. La littérature de l'époque offrit d'ailleurs de très beaux exemples de cette nouvelle tendance qui associait odeurs et désirs amoureux ou érotiques<sup>40</sup>.

David Le Breton, anthropologue et sociologue français, a expliqué, dans *La Saveur du Monde, une anthropologie des sens*, cette relation entre la femme et l'odorat par les caractéristiques physiques et anatomiques de cette dernière. Selon lui, « dans les imaginaires occidentaux la femme est plus corps que l'homme, elle risque donc de sentir plus mauvais<sup>41</sup> ». Classen a consolidé cette notion en rappelant que l'aspect humide et froid du corps féminin est plus propice à engendrer des odeurs que le corps chaud et sec de l'homme. Il est vrai que la femme produit d'ailleurs plus d'émanations odoriférantes que son homologue masculin. Mais ce n'est pas tout, car la fonction primale du corps féminin est de donner la vie, fonction qui entraîne l'émanation de plusieurs liquides moribonds, que l'homme ne sécrète pas. Les menstruations, la lactation, nombre de fluides et d'odeurs que l'homme ne comprenait pas et dont il se méfiait encore à l'époque de Courbet. Il fallut attendre de nombreuses années avant que la médecine réussisse à percer le mystère du corps féminin et cela ne se produisit guère avant le XIX<sup>e</sup> siècle. Même à l'époque des Lumières, certains praticiens consignèrent dans leurs écrits d'étranges récits où une femme donnait naissance à un crapaud ou un lièvre. Ces inventions littéraires avaient pour objectif principal d'accentuer l'étrangeté du corps féminin<sup>42</sup>. À la même époque, nous retrouvons également plusieurs informations sur l'aspect

---

<sup>39</sup> Zirka Zaremba Filipczak, *op. cit.*, p. 20. Il est intéressant de noter que Courbet utilisa beaucoup cette association entre la femme et l'eau dans plusieurs de ses tableaux.

<sup>40</sup> Cette tendance fut surtout présente chez les écrivains symbolistes du XIX<sup>e</sup> siècle comme Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine pour qui les odeurs évoquaient des mondes d'exotisme et de sensualisme décadent. Constance Classen, David Howes et Anthony Synnott, «Following the scent: From the Middle Ages to modernity», In *Aroma : The Cultural History of Smell*, Londres : Routledge, 1994, p. 86.

<sup>41</sup> David Le Breton, *La Saveur du monde : une anthropologie des sens*, Paris : Métailié, 2006, p. 251.

<sup>42</sup> « Mais le médecin, au lieu d'annoncer d'emblée ce qu'il sait bien, et qu'il s'agit de fœtus malformés, n'y vient qu'à la fin de son mémoire. Comme s'il avait eu plaisir à constater qu'une femme a accouché d'un lapin. Comme s'il importait d'entretenir l'ambiguïté, parce que les femmes, c'est l'ambiguïté, et que d'une certaine

perméable du corps de la femme, qui aurait constitué une matrice où tout pouvait s'imprégner, dont les odeurs.

Le dernier point à l'étude de cette anatomie mystifiante était l'utérus, qui, plus que tout le reste, était associé à l'odorat. Pas seulement à cause des odeurs qui s'en échappaient, mais aussi puisqu'il fut longtemps perçu comme un petit animal ayant la capacité de sentir. Il était considéré comme un second nez propre à la femme. Plusieurs historiens contemporains, dont Classen et Corbin, ont témoigné de cette information des plus surprenantes, dont l'idée remonterait aussi loin qu'à Platon, qui décrit l'animal dans *Le Timée*, dialogue où le philosophe relate la genèse du monde physique de l'homme.<sup>43</sup>

L'association entre la figure féminine et les odeurs n'était donc pas quelque chose de nouveau pour Courbet et ses contemporains. Quelle ait été mère, fille, épouse ou prostituée, la femme était porteuse d'odeurs qui permettaient de mieux définir sa nature et le maître d'Ornans se servit de ces notions dans son œuvre pour présenter un large éventail de réalités féminines.

L'une de ces réalités était celle de la femme vénale, ou plus simplement dit, la prostituée, qui était la plus affectée par la discrimination olfactive. L'histoire de la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle est riche en complexités et Courbet, par ses représentations féminines, permit d'y jeter un nouveau regard.

De toute la production de Courbet, *La Fileuse endormie*, huile sur toile de 1853, est l'œuvre qui fut la plus décriée par la caricature, par rapport à sa prétendue saleté, puanteur, et nous croyons donc qu'il s'agit de l'exemple le plus probant de l'importance des stimuli olfactifs dans la compréhension des tableaux de l'artiste. Toutefois, cette affirmation peut porter à confusion, car il est loin d'être évident, au premier regard, que nous fassions face à une prostituée. Le tableau présente en effet une scène de genre apparemment banale. Courbet y dépeignit, avec une palette terreuse, une jeune femme assoupie. Un fuseau est posé sur ses genoux et de sa main droite, elle tient encore le bout de laine qu'elle filait un instant auparavant à l'aide du rouet visible à l'arrière-plan. Peut-être ne s'agit-il après tout que d'une

---

façon elles sont contaminantes. » Jean-Pierre Peter, « Les médecins et les femmes », In *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Librairie Arthème Fayard, 1980, p. 82.

<sup>43</sup> « Chez les femmes aussi et pour les mêmes raisons, ce qu'on appelle la matrice ou l'utérus est un animal qui vit en elles avec le désir de faire des enfants. » Platon, s.d., « Timée (trad. Chambry) », *Wikisource*, en ligne, < [http://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e\\_%28trad.\\_Chambry%29](http://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_%28trad._Chambry%29)>, consulté le 26 janvier 2011.

simple ouvrière? D'ailleurs, Courbet parla d'une vachère qu'il prit pour modèle<sup>44</sup>. La nature réelle du modèle n'est pas des plus importantes, ce qui compte, c'est l'idée que s'en fit le public d'alors. En effet, ce dernier fut beaucoup trop outré par le tableau pour que nous puissions admettre qu'il ait considéré son modèle comme un exemple de vertu. Si Courbet souhaitait représenter une bonne paysanne épuisée par son labeur, il ne réussit pas à le faire comprendre au



LA FILEUSE, PAR M. COURBET.

La fraîcheur de cette villageoise tend à nous prouver que la malpropreté n'est pas aussi nuisible à la santé qu'on le croit généralement en société.

Figure 2.12

public et ce tableau suscita beaucoup de confusions. En effet, les sections précédentes ont permis de souligner le besoin de classification et de catégorisation qui régnait au XIX<sup>e</sup> siècle, besoin qui ne se trouvait pas assouvi devant ce portrait de femme au statut des plus ambigus<sup>45</sup>.

Pour comprendre ce qui nous pousse à associer *La Fileuse* à une femme vénale, il faut donc s'intéresser aux réactions des critiques et à la tradition iconographique du sujet. En premier lieu, il est intéressant de noter que plusieurs caricatures parodièrent l'œuvre de Courbet en présentant une fileuse sale et malodorante. C'est le cas dans une image de Cham,

<sup>44</sup> « J'avais pris une vachère pour en faire une fileuse. » Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, op.cit., p. 135.

<sup>45</sup> La plupart des œuvres de Courbet n'offrait pas une lecture claire au spectateur et selon Thomas Schlessler, il s'agissait d'un des problèmes majeurs que lui reprochait la critique française d'alors. Courbet ne se référait pas à un code graphique bien établi, mais aimait à brouiller ses sources. En effet, il pouvait reprendre le motif d'une gravure populaire, mais le présenter dans une composition des plus classiques, ce qui confondait le public de l'époque sur ses intentions. Thomas Schlessler, op. cit., p. 17-19.

où l'on peut voir un couple bourgeois révolté devant la mauvaise odeur de la jeune fille endormie sur la toile [fig. 2.12]. L'homme se bouche le nez, alors que sa compagne apaise ses narines à l'aide d'huiles odorantes.

Cette illustration exprime clairement le rejet de la fileuse par les tenants du bon goût. La simulation d'une mauvaise odeur venait discréditer la femme et l'exclure du bon ordre moral et social. D'ailleurs, des études récentes ont tenté de démontrer qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, la prostitution était traitée et légiférée à peu près de la même façon que les ordures<sup>46</sup>. Une citation de Le Breton s'avère particulièrement révélatrice à ce sujet. Ce dernier a affirmé que :

« La désodorisation et la mise au propre des milieux populaires sont une tentative symbolique de mise au pas, une moralisation par l'hygiène. L'imputation d'une mauvaise odeur est un motif de mépris et d'exclusion, la désinfection de la ville et des quartiers pauvres est une forme de désinfection morale [...] <sup>47</sup> »

Bien que Le Breton parle ici des pauvres, nous pouvons facilement appliquer le même constat aux filles publiques. Ces dernières, tout comme les déchets, étaient une source de mauvaises odeurs qu'il fallait encadrer, réglementer et évacuer de Paris.

Mais pourquoi cette association du métier de fileuse à celui de prostituée? Le doute s'installa dans les esprits principalement parce que ce genre de travaux manuels seyait bien aux femmes qui possédaient peu, mais également parce que le personnage présenté par l'artiste est bien en chair et porte des vêtements un peu trop bourgeois pour une simple paysanne. D'où la possibilité pour le spectateur bourgeois de se trouver face à une femme vénale, telle que nous la retrouvons à Paris à l'époque, tissant dans une vitrine en attendant les clients. Le sommeil ne serait donc pas ici l'effet du dur labeur, mais plutôt celui de la paresse, de l'oisiveté<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Alain Corbin, « La prostituée », In *Misérable et glorieuse la femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 41-58.

<sup>47</sup> David Le Breton, op. cit., p. 316.

<sup>48</sup> Voir à ce sujet la description de l'œuvre réalisée par Sylvain Amic, conservateur au musée Fabre, dans le catalogue de l'exposition Courbet de 2007. Amic reprend l'analyse de Théophile Gautier qui compare la fileuse à une Marguerite (protagoniste de *Faust*) déchue, démontrant que « cette paysanne aisée semble tirer ses revenus moins de la filature que d'activités plus légères ». Sylvain Amic, *Gustave Courbet*, op. cit., p. 206.

À titre d'exemple, nous pouvons étudier une estampe populaire appartenant à l'imagerie d'Épinal [fig. 2.13], représentant le portrait de sainte Fainéante, protectrice des paresseuses. La femme négligée est représentée allongée sur un lit, dans une chambre en désordre et par la fenêtre ouverte, nous pouvons voir la femme vertueuse à son ouvrage. Encore une fois, une hygiène défailante, porteuse de mauvaises odeurs, est associée à une représentation de femme lascive, par le biais du pot de chambre qui, selon Linda Nochlin, n'est pas vidé<sup>49</sup>. Finalement, dernier point à mettre en relation avec *La Fileuse*, dans le coin supérieur gauche de la



BONNE SAINTE FAINEANTE  
PROTECTRICE DES PARESSEUSES

Image 2.13

fenêtre, nous apercevons une araignée qui tisse sa toile. Cela n'est pas sans rappeler le métier exercé par le personnage de Courbet, en plus de mettre l'accent sur le côté dangereux de cette femme dépravée qui attire les hommes dans ses filets.

L'association entre la femme alanguie ou assoupie avec la femme aux mœurs légères ne se limite pas à ces simples exemples. Dans *L'iconologie* de Ripa, la paresse est une femme endormie. À ses pieds se trouve une quenouille rompue « pour montrer qu'elle abhorre naturellement le travail<sup>50</sup> ». Grand adepte de Ripa, Johannes Vermeer (1632-1675) a également laissé un exemple du regard critique porté sur la femme amoralisée et paresseuse dans *Une jeune fille assoupie* [fig. 2.14]. Tout comme dans l'œuvre de Courbet, le visiteur est confronté à une femme de petit métier, trop richement vêtue pour sa condition. Chez Vermeer, l'association au péché est beaucoup plus explicite, car plusieurs indices, tels le verre renversé, la chaise retournée et la porte ouverte, démontrent que la jeune femme n'était

<sup>49</sup> Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 99.

<sup>50</sup> Cesare Ripa, « Paresse », In *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, Paris : Aux amateurs de livres, 1643, partie 2, p. 168.

pas seule quelques instants auparavant et que sa rêverie pourrait être le résultat d'une aventure amoureuse<sup>51</sup>.

Nous trouvons un autre indice sur la condition de la fileuse chez les peintres du Nord. En effet, dans la tradition iconographique hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, il existe une multitude de représentations de femmes pratiquant des travaux d'aiguilles. Celles-ci étaient très populaires, parce que dans la culture de l'époque, la domesticité était imposée aux femmes comme impératif moral<sup>52</sup>. La peinture témoignait de cet état de fait, en plus d'en faire la promotion. Ainsi, la représentation d'une femme absorbée par son travail était

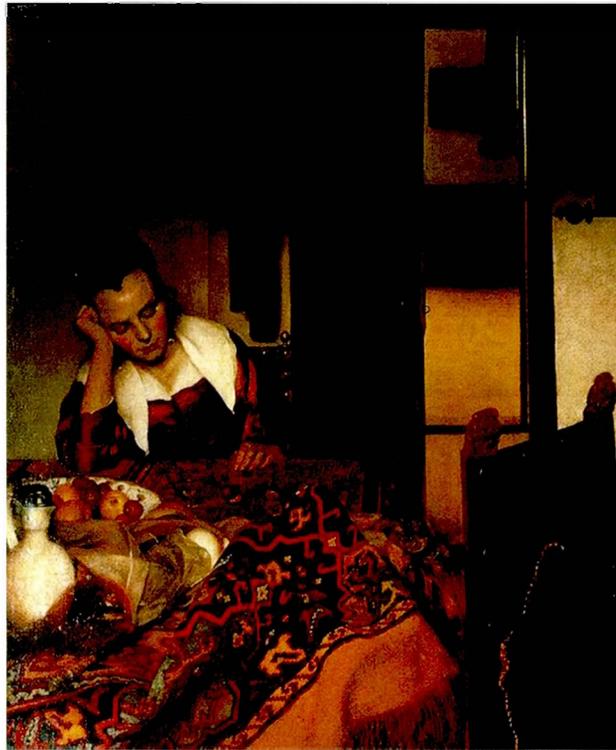


Figure 2.14

positivement perçue, puisqu'on attribuait à cette dernière des vertus domestiques et une grande docilité<sup>53</sup>. Au contraire, une femme qui négligeait son ouvrage offrait un message tout autre au spectateur, car outre la notion de labeur qui leur était attachée, la représentation de travaux textiles possédait également une forte charge érotique. Les gestes réalisés au moyen de fuseaux ou d'aiguilles n'étaient pas sans évoquer l'activité sexuelle<sup>54</sup>. Une brodeuse ou

<sup>51</sup> The Metropolitan Museum of Art, « Johannes Vermeer: A Maid Asleep », In *Heilbrunn Timeline of Art History*, 2000-2012, en ligne, <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.40.611>>, consulté le 11 mars 2011.

<sup>52</sup> Laurinda S. Dixon, *Perilous Chastity: Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca : Cornell University Press, 1995, p. 9.

<sup>53</sup> Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue*, Cambridge : Cambridge University Press, 1993, p. 21; 24.

<sup>54</sup> Linda A. Stone-Ferrier, *Images of Textiles : The Weave of Seventeenth-Century Dutch Art and Society*, coll. « Studies in the fine arts. Art patronage », no 4, Ann Arbor (Mich.) : UMI Research Press, c. 1985, p. 95.

une fileuse négligeant son travail n'avaient donc rien d'une épouse docile et fidèle et évoluait dans un univers beaucoup moins vertueux que celui de la domesticité.

Il est fortement possible que Courbet, grand admirateur des peintres du Nord, ayant effectué un premier voyage en Belgique et en Hollande dès 1846, ait été aux faits de la symbolique associée à la fileuse. Faute de connaître tous les débats, nous pouvons à tout le moins affirmer qu'il étudia certaines de ces images au cours de ses séjours à l'étranger et que ce vocabulaire ne lui était donc pas entièrement inconnu.

L'ambiguïté demeure donc face à la figure de la fileuse. Toutefois, cette brève étude de l'imagerie d'Épinal et de l'héritage hollandais, tout comme l'attitude discriminatoire des bourgeois devant le tableau, permettent de penser que les critiques à caractère olfactif possèdent ici un fond de vérité. De plus, si nous examinons les autres œuvres de Courbet représentant des femmes endormies, il devient clair que la fileuse ne peut être innocente.

À titre d'exemple, nous pouvons citer *Le Sommeil* peint en 1866 [fig. 2.15]. C'est un tableau de très grandes dimensions, représentant deux femmes endormies et enlacées. Plusieurs accessoires, habilement dispersés, permettent de créer une atmosphère lourde d'odeurs.



Figure 2.15

Les fleurs dans le coin droit et le flacon de parfum dans le coin gauche embaument l'air. C'était le genre de scènes qui étaient fréquentes dans les bordels du Second Empire où le lesbianisme fut apparemment encouragé pour stimuler les filles et attirer la clientèle<sup>55</sup>. Les fortes effluves de parfums et de fleurs tentent de masquer les miasmes s'échappant des corps malades (au sens propre, mais surtout au sens figuré de femme déchue, qui porte tous les maux de la société). La relation de proximité entre les deux femmes peut aussi être analysée

<sup>55</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, « Gustave Courbet's Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second Empire France », *Art Journal*, vol. 51, no 1 (printemps), 1992, p. 38-44.

d'un point de vue olfactif. En se servant des notions établies par l'anthropologue américain Edward T. Hall (1914-2009), on peut ici reconnaître une distance intime proche, que l'auteur définit de la sorte<sup>56</sup> :

« À cette distance particulière, la présence de l'autre s'impose et peut même devenir envahissante par son impact sur le système perceptif. La vision (souvent déformée), l'odeur et la chaleur du corps de l'autre, le rythme de sa respiration, l'odeur et le souffle de son haleine, constituent ensemble les signes irréfutables d'une relation d'engagement avec un autre corps.<sup>57</sup> »

Il est évident ici que l'odorat prime en tant que sens et que cette capacité à sentir l'autre témoigne de l'intimité des rapports entre les deux femmes. Et c'est ce qui excite le spectateur, qui dans ce cas particulier est exclusivement masculin, puisqu'il s'agit d'une commande de Khalil-Bey (1831-1879), riche diplomate turc, celui-là même pour qui Courbet a peint *L'Origine du monde*.

Donc face à un public essentiellement masculin, l'artiste voilait moins l'importance des odeurs et en rendit les symboles beaucoup plus clairs. Toutefois, dans une autre scène de proximité féminine, celle-ci destinée au Salon, donc à un public mixte, Courbet brouilla les pistes olfactives et ainsi la véritable nature des relations féminines. Il s'agit des *Demoiselles des bords de la Seine* [fig. 2.16], réalisé entre 1856 et 1857. Déjà, à la différence du tableau précédent, les deux femmes alanguies sont vêtues, du moins partiellement. Nous retrouvons une fois encore les fleurs et comme dans le cas de la fileuse, l'importance accordée aux détails de la tenue est grande<sup>58</sup>. Ce qu'il faut savoir, c'est que les deux femmes sont en déshabillé. La brune est d'ailleurs couchée sur sa robe. Les dessous féminins font leur

---

<sup>56</sup> Dans *La dimension cachée*, Edward T. Hall a élaboré la théorie selon laquelle la communication se trouve au centre de la culture et de la vie même. Dans son livre, il s'est donc intéressé à la perception qu'a l'homme de son espace personnel et social, variant selon le milieu d'où il est issu. Ces recherches l'ont poussé à élaborer la notion de « proxémie », qui constitue cette distance physique entre les différentes personnes, définie en fonction de leur bagage culturel propre. Pour les pays latins, il existe plusieurs types de « proxémies », chacune sollicitant le concours de sens différents. Ainsi, à une distance intime (15 à 45 cm), l'odorat et le toucher sont très importants, alors qu'à une distance publique (plus de 3,6 m) la vue et l'ouïe prennent la relève. Edward Twitchell Hall, *La dimension cachée*, Paris : Éditions du Seuil, 1971, 253 p.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>58</sup> Fait intéressant, dans plusieurs des œuvres citées précédemment, les femmes portent des robes à fleurs. Dans *L'iconologie* de Ripa, l'emblème de l'Odorat est un jeune garçon vêtu d'une robe parée de toutes sortes de fleurs. Cesare Ripa, *op. cit.*, p. 51.

apparition progressive tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et vont de pair avec l'importance nouvelle accordée à la propreté des tissus<sup>59</sup>. La femme n'a pas autant besoin d'être propre, si ses vêtements et surtout ses sous-vêtements le sont. D'où l'ambiguïté provenant de ces deux jeunes femmes, portant de beaux atours pouvant cacher leur nature véritable. Car le principal



Figure 2.16

moyen de reconnaître une femme vénale est son odeur. Porteur de maladies qui peuvent détruire les lignées bourgeoises, grande crainte de cette société, le sexe de la prostituée imprégné de l'odeur du sperme effraie autant qu'il suscite le désir<sup>60</sup>.

Le peintre de *L'Origine du monde* l'a d'ailleurs bien compris. Il n'y a pas, dans tout l'œuvre de Courbet, et nous serions même tentée de dire dans tout l'art pictural occidental, un tableau qui soit plus porteur de stimuli olfactifs que *L'origine du monde*, représentant le sexe nu de la femme. Dans ce cas-ci, comme nous ne pouvons affirmer que Courbet ait utilisé une prostituée comme modèle, nous nous en tiendrons à une analyse des odeurs de la femme en général. D'ailleurs, nous ne savons rien de précis sur le modèle utilisé par Courbet, malgré le fait qu'il ait souvent été avancé que l'artiste s'était inspiré d'une photographie pornographique d'Auguste Belloc (1800-1867) [fig. 2.17]<sup>61</sup>.

<sup>59</sup> Alain Corbin, « Le grand siècle du linge », *Le temps, le désir et l'horreur : Essais sur le dix-neuvième siècle*, coll. « Historique », Paris : Aubier, 1991, p. 23-52.

<sup>60</sup> Sur l'odeur de la prostituée voir Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 360.

<sup>61</sup> *Gustave Courbet, op. cit.*, p. 384.

En premier lieu, l'œuvre offre une vue rapprochée d'un sexe féminin peint avec un grand réalisme. En effet, Courbet s'évertua à recréer les moindres palpitations de la chair et ne négligea pas non plus de représenter les poils pubiens, longtemps occultés dans l'art occidental pour des raisons esthétiques. L'aspect humide du corps est ici exalté, puisque l'entrée du vagin n'est pas sans rappeler les grottes, que l'artiste a souvent représentées et que certains auteurs ont associé au sexe de la femme<sup>62</sup>. Cette analogie avec la spéléologie ajoute au caractère humide et odorant de *L'Origine*.



Figure 2.17

Le fait de représenter un sexe féminin n'est pas non plus anodin. De toutes les parties du corps, il s'agit d'une des plus odorantes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Théophile de Bordeu (1722-1776), célèbre spécialiste des systèmes glandulaires, en fait l'un des sept émonctoires ayant pour fonction d'évacuer les fortes odeurs produites par le cycle de purgation du corps<sup>63</sup>.

Non seulement Courbet prend-il le parti de représenter l'endroit le plus odorant du corps féminin, mais il en accentue en plus la nature odoriférante en choisissant de le représenter plus grand que nature, et ce, dans un cadre excessivement serré. Nous pouvons ici reprendre l'étude d'Edward Hall et l'appliquer au spectateur. Face à ce tableau, celui-ci se trouve en distance intime, mode éloigné, puisqu'il n'y a pas de contact entre les deux, mais que la proximité est assez grande pour permettre de voir tous les détails et de sentir la chair moite.

Ultime point de cette brève analyse : les poils. L'artiste décida de garder la toison pubienne de son modèle, alors que la grande majorité des peintres de son époque préférait les pubis lisses et irréels. Or, outre le fait que cet ajout de Courbet concourt à offrir une image plus réaliste de la femme, il finit également d'en brosser le portrait olfactif. En effet, les poils

<sup>62</sup> Michael Fried dans son livre *Realism* revient sur cette tradition élaborée par Jack Lindsay et Werner Hofmann. Michael Fried, *Courbet's Realism*, Chicago : University of Chicago Press, 1990, p. 209-214.

<sup>63</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 57.

et cheveux constituent un autre des sept émonctaires énoncés par Bordeu et sont donc reconnus pour leurs fortes effluves. L'intérêt que Courbet accorda à la chevelure de ses modèles prend alors un tout autre sens. Avec le portrait de *Jo, la belle Irlandaise* [fig. 2.18], Courbet s'amusa à représenter les multiples ondulations et chatoiements de la superbe tignasse



Figure 2.18

rousse du modèle, qui devient presque le sujet principal du tableau, tant elle en envahit tout l'espace. L'artiste avait d'ailleurs une certaine prédilection pour les rousses, que la rumeur populaire disait « toujours odorantes, à la fois putrides et fascinantes, comme si un cycle détraqué les faisait évacuer des règles perpétuelles<sup>64</sup> ». En effet, l'odeur des menstruations serait très sensuelle et invitante pour les mâles.

La pilosité est également présente de manière plus ponctuelle sous les aisselles des modèles féminins, comme avec *La femme à la vague* [fig. 2.19] datant de 1868. Ici, les poils viennent souligner un autre émonctaire, en plus d'offrir une vision de femme réelle et fière de sa beauté naturelle, loin des nus idéalisés. Fidèle à sa nature « humide », la femme se confond avec la vague et nous pouvons apprécier avec elle les arômes de l'air salin.

Alors que l'histoire et la science avait érigé la femme au rang de symbole de l'humidité et des odeurs, Courbet réussit à transposer cet état de fait au monde de la peinture. Fidèle à sa réputation, il transforma cet objet de convoitise et de voyeurisme en véritable être de chair palpant et vivant. Son coup de pinceau généreux et vigoureux, ainsi que sa pâte organique qui avaient si bien su recréer les odeurs et atmosphères du paysage jurassien ou de la côte normande, eurent le même plaisir à exalter le corps féminin et ses multiples

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 69.

exhalaisons, qu'elles fussent putrides ou suaves, brossant ainsi un portrait des plus réalistes de la femme.

Dans les années 1850 et 1860, l'odeur réaliste se répandit donc allègrement sur la scène artistique parisienne. Chacun, pour des raisons qui lui étaient propres, sut tirer profit de l'analogie qui existait entre le réalisme et le monde des odeurs. La plupart des détracteurs du mouvement utilisèrent la comparaison avec les effluves nauséabondes pour dévaluer la révolution opérée par Courbet dans le domaine des arts, alors que l'artiste lui-même, un peu comme il l'avait fait précédemment en s'associant à la pipe, se servit des odeurs pour imposer son univers créateur. Il fut

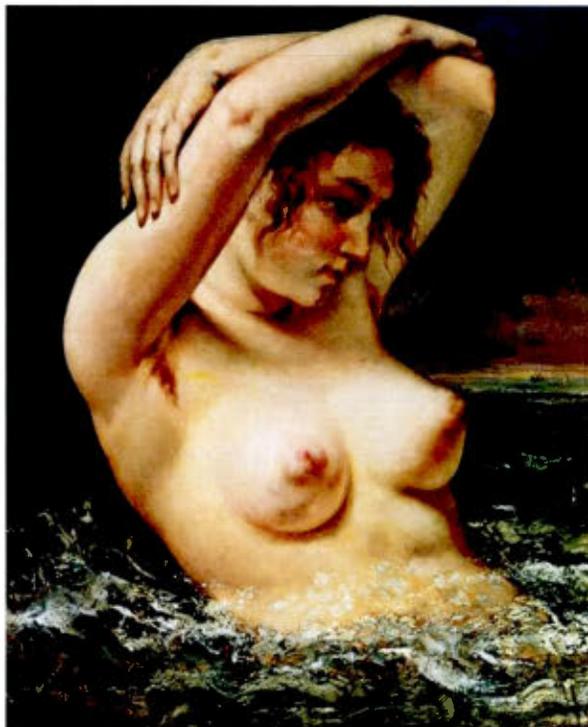


Figure 2.19

suivi et défendu dans son entreprise par certains dessinateurs satiriques, tels Petit, Hadol et Gill, dont l'entreprise socialisante s'attaquait aux bastions de la société parisienne bourgeoise. Quant à l'artiste lui-même, il était au centre de la grande majorité des discussions portant sur le monde des arts et avait même atteint le statut de personnalité publique. Gustave Courbet était un personnage plus grand que nature, dont la peinture continuait à s'imposer et dont l'égo ne cessait de grandir. Son histoire aurait pu se terminer sur cette note si le peintre avait décidé de limiter son influence à la peinture, mais ce ne fut malheureusement pas le cas. Lorsque éclata la Commune de Paris en 1871, le maître d'Ornans choisit de se coiffer d'un nouveau titre, celui d'homme politique. Il avait voulu révolutionner les bases de la peinture, soit. On ne l'autorisera pas à s'attaquer aux assises de la société. Il fallait mettre un terme aux ambitions de Gustave Courbet.

### CHAPITRE III

#### DÉSODORISER PARIS DU MIASME COURBÉTAIN

Les chapitres précédents ont permis de dresser un tableau olfactif des premières années parisiennes de Gustave Courbet, puis de l'appréciation de son œuvre dans les Salons des années 1850 et 1860. Nous y avons découvert une capitale divisée par les différents corps sociaux, où l'élite savait utiliser les développements scientifiques et littéraires sur la question des odeurs pour se distinguer de la populace. Nous avons également vu que grâce aux sujets qu'il exploitait, le maître d'Ornans troublait ce nouveau paysage olfactif épuré qu'affectionnait la bourgeoisie et que celle-ci le lui laissait savoir au moyen de critiques acerbes, tant d'un point de vue caricatural que littéraire. Tout comme le peuple et les provinciaux, le miasme réaliste représentait une menace à la supériorité du grand art, du goût et de l'élite bourgeois. Toutefois, le peintre qui savait si habilement défier les conventions, n'était pas pris au sérieux en tant qu'être pensant. C'était un peu comme s'il était convenu que la révolution réaliste en art s'était faite sans le concours intellectuel de Courbet. Il pouvait bien « crier fort et marcher droit », selon l'adage de son grand-père Oudot, nul ne s'inquiétait des prétentions théoriques et des idées du peintre. La seule personne qui ne semblait pas voir l'absurdité qu'aurait constitué une intrusion de l'artiste dans l'arène politique était Courbet lui-même. Aussi, lorsque la chance se présenta pour lui de le faire lors de la Commune, il la saisit sans hésitation.

En effet, fort de son succès artistique, l'égo de Courbet ne connut plus de limite, et alors qu'il aurait pu continuer à peindre tranquillement, il décida d'entreprendre une nouvelle bataille. Cette implication de Courbet dans la Commune est d'ailleurs assez difficile à comprendre, puisque ce dernier avait souvent affiché son dédain pour les conflits armés. Alors que la plupart de ses amis étaient au front lors des événements de 1848, Courbet était demeuré à l'écart. Il avait même expliqué à ses parents son refus de se battre « d'abord par ce que je n'ai pas foi dans la guerre au fusil et au canon et que ce n'est pas dans mes principes.

Voilà dix ans que je fais la guerre de l'intelligence, je ne serais pas conséquent avec moi-même si j'agissais autrement<sup>1</sup>». Ceci étant dit, peut-être pouvons-nous comprendre l'implication de Courbet dans la Commune comme étant principalement idéologique. D'ailleurs, son rôle principal consista à conserver et protéger le patrimoine artistique. Rôle qu'il accomplit avec passion, malgré ce que ses détracteurs purent en dire.

Dans ce dernier chapitre, nous allons donc explorer comment Courbet passa de peintre pacifique à acteur engagé de la Commune. Nous verrons comment cette incursion de l'artiste dans les affaires politiques en fit une menace aux yeux de cette même élite qui s'en moquait gentiment au cours des années précédentes. Nous comprendrons pourquoi les caractéristiques olfactives qui jusqu'alors ne s'attachaient qu'à sa peinture allaient désormais s'attaquer à sa personne, et ce, autant en caricature que dans les écrits « sérieux ». Il devenait impératif d'étouffer cette odeur qui semblait pouvoir se propager dans toutes les sphères de la vie parisienne.

### 3.1 L'odeur du communard

L'image de Courbet, telle que se la figuraient ses contemporains, connut donc un changement drastique vers la fin des années 1860. À cette époque, Courbet n'était plus la seule figure majeure du réalisme. Édouard Manet (1832-1883) avait fait son entrée sur la scène artistique et lui disputait la vedette. Ses œuvres choquaient moins le public et on lui reprochait parfois de s'être embourgeoisé<sup>2</sup>. Sur le plan physique également, le fougueux Franc-Comtois n'était plus aussi infaillible qu'auparavant. Bien que toujours aussi fier et fanfaron, sa svelte figure n'était plus et son imposant ventre lui servait désormais de marque de commerce. Les caricaturistes, André Gill en tête de file, en firent l'attribut par excellence

---

<sup>1</sup> Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, op. cit., p. 76.

<sup>2</sup> Une caricature de Daumier, réalisée à l'occasion du Salon de 1865, présente deux hommes devant un tableau [fig. 3.1]. Le premier tente de convaincre le second de regarder l'œuvre se trouvant devant eux. « Voyons, ne soyez donc pas bourgeois comme ça... Admirez au moins ce Courbet! », lui dit-il pour le convaincre. Derrière le trait d'humour, nous pouvons tout de même comprendre que Daumier se moque un peu de l'art de Courbet, qui après avoir longtemps été décrié devenait de plus en plus apprécié par l'élite bourgeoise. Le peintre avait fait école, n'était plus aussi subversif qu'autrefois et il n'y avait plus là de quoi choquer un bourgeois.

de Courbet. Toutefois, les attaques n'étaient pas encore bien méchantes et la ventripotence du maître servait souvent à souligner sa prédominance sur la scène artistique.

Puis le 4 septembre 1870, suite à la défaite de l'armée française et de Napoléon III contre la Prusse, le peuple parisien, alors dépourvu de chef, proclama la République<sup>3</sup>. Ce fut le début de la fin pour Courbet, bien qu'il fut loin de s'en douter à ce moment. Au contraire, lui qui s'était toujours farouchement opposé au régime impérial était extatique. Pour ajouter à son bonheur, deux jours plus tard il fut élu président de la Commission des arts par les artistes de Paris et le ministre Jules Simon (1814-1896)<sup>4</sup>. C'est à ce titre que le 14 du même mois il adressa une pétition au gouvernement de la Défense nationale qui lui fut fatale. Il y demandait, pour des raisons artistiques, le déboulonnement de la colonne Vendôme<sup>5</sup>. Le 8 février 1871, une Assemblée à majorité monarchique fut élue. À sa tête, Adolphe Thiers (1797-1877), ancien président du Conseil sous la monarchie de Juillet, transféra le gouvernement de Paris à Versailles. Ce nouvel état des choses ne plût guère aux Parisiens qui érigèrent leur ville en commune le 18 mars 1871. Courbet se trouva en quelque sorte entraîné



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

Le Charivari (22 juin 1865).

CROQUIS PRIS AU SALON, PAR DAUMIER.

Figure 3.1

<sup>3</sup> Napoléon III s'était constitué prisonnier suite à la capitulation de son armée. Avant de quitter la France, il avait confié la régence à son épouse, l'impératrice Eugénie, mais le peuple de Paris n'y vit manifestement pas un obstacle à son indépendance.

<sup>4</sup> Il en fit l'annonce à ses parents dans une lettre du 7 septembre 1870. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, op. cit., p. 339.

<sup>5</sup> Ce fut la raison qu'il évoqua pour justifier la chute de la colonne lors de son audience du 14 août 1871. Il y réitéra que son projet n'était pas de détruire le monument à la mémoire des exploits napoléoniens, mais bien de le déboulonner pour le remonter aux Invalides, où sa présence aurait été davantage indiquée qu'à la place Vendôme. Maxime Vuillaume, *Mes cahiers rouges au temps de la Commune*, 5<sup>e</sup> éd., Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, s.d., p. 251-252.

par les évènements et le 10 avril il fut proclamé président de la Fédération des artistes de Paris. Il était donc en poste au moment de la démolition de la colonne le 16 mai, ce qui ne joua pas en sa faveur lors de son procès. Lorsque la ville de Paris fut reprise et la Commune réprimée par les autorités versaillaises dans la semaine du 21 mai 1871, le gouvernement de Thiers utilisa l'épisode de la colonne comme fer de lance dans sa lutte contre Courbet. Dans ce nouveau régime nul ne souligna le travail colossal que le peintre avait réalisé pour sauver de nombreux monuments et collections français des ravages de la guerre, travail qui occupa une partie de son temps largement plus considérable que la destruction de la colonne, à laquelle il n'était de surcroît associé que de nom<sup>6</sup>. Qu'importait tout cela. À partir du 7 juin 1871, date de son arrestation, Courbet connut une longue déchéance.

L'odorat joua un rôle fort important dans cette agonie. Alors que dans les années 1850 et 1860, les attributs olfactifs avaient permis de dénoncer les frasques du réalisme, à partir de 1871, ils furent accolés à la figure du peintre pour le détruire. Il fut honni sur la scène politique et rejeté par ses confrères artistes. Le peintre Jean-Louis-Ernest Meissonier (1815-1891) se serait d'ailleurs exclamé en passant devant les tableaux de Courbet avec les membres du jury en 1872 que « ce n'est pas la peine de regarder cela; il n'y a point ici une question d'art, mais une question de dignité. Courbet doit être exclu des Expositions; il faut que désormais il soit mort pour nous<sup>7</sup> ». Les caricaturistes et les critiques, qui avaient jadis attaqué l'œuvre du peintre, tentèrent désormais d'étouffer ce qui restait de Gustave Courbet. Pour ce faire, ils se servirent de certains symboles récurrents qui vinrent stigmatiser l'artiste et son implication dans les évènements de mai 1871. Les plus notoires d'entre eux furent la pipe, la bière et la taille démesurée du maître d'Ornans.

### 3.1.1 La pipe II

De tous les attributs accolés à Courbet, la pipe fut sans doute celui ayant la plus forte connotation olfactive. Nous avons vu dans le premier chapitre que le peintre fut le premier à

---

<sup>6</sup> Courbet contribua entre autres au déplacement des collections du Louvre, du palais de l'Industrie, à la sauvegarde de la Manufacture de Sèvres, de Fontainebleau et de l'arc de Triomphe. Gérald Dittmar, *Gustave Courbet et la Commune, le politique*, Paris : Éditions Dittmar, 2007, p. 407.

<sup>7</sup> Meissonier cité dans Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris : Paul Rosenberg, éditeur, 1920, p. 108.

y associer son nom et son image dans le but de s'imposer sur la scène artistique parisienne. Sa manœuvre réussit si bien que plusieurs autres après lui reprirent l'attribut pour mieux identifier le peintre d'Ornans. Suite à la Commune, la pipe et le nuage de fumée qui l'accompagnait devinrent des symboles récurrents chez les caricaturistes désireux de ternir l'image du peintre proscrit. Chez eux, l'odeur du tabac ne servait plus à asseoir la notoriété de Courbet, mais était bien davantage présentée comme une odeur gênante et nuisible, qu'il était temps de faire disparaître. C'est ce glissement de sens que nous désirons étudier à l'instant.

La pipe apparut en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, mais ne devint véritablement populaire en France qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, sous l'Ancien Régime, l'aristocratie française préféra la prise<sup>8</sup> à la fume. Avec la Révolution française, la pipe et le cigare se répandirent parmi le peuple et au siècle suivant, les Français eurent un taux de fumeurs parmi les plus élevés du monde. Courbet n'était donc pas le seul à fumer la pipe, mais comme nous l'avons démontré, il y associa rapidement son image, en en faisant son attribut par excellence, ce qui peut expliquer pourquoi il fut repris sans peine par les caricaturistes pour symboliser et stigmatiser l'artiste<sup>9</sup>.

L'histoire de l'utilisation du tabac en France est des plus intéressantes. Sous l'Ancien Régime, la plante ramenée d'Amérique fut popularisée auprès des gens de la cour, qui prirent pour habitude de s'en insérer dans les narines. L'habitude de fumer le tabac ne s'installa que plus tard et se répandit essentiellement dans la populace et l'armée qui ne craignaient pas d'en porter les odeurs. Selon Didier Nourrisson, la France préféra la prise pour des raisons religieuses, liées principalement aux odeurs provenant de la fume. En effet, l'Église s'intéressa rapidement au nouveau phénomène du tabac et le 30 janvier 1642, le pape Urbain VIII promulgua une bulle excommuniant tous ceux qui en prenaient dans les lieux sacrés. Il est intéressant de noter que l'un des principaux arguments du Saint-Siège était de nature olfactive. En effet, les fumeurs « [...] souillent les linges sacrés de ces humeurs dégoûtantes que le tabac provoque, ils infectent nos temples d'une odeur repoussante, au grand scandale

---

<sup>8</sup> Inhalation du tabac froid par les narines.

<sup>9</sup> Ce symbole que certains utilisèrent pour le discréditer, Courbet lui-même s'en servit pour affirmer sa personnalité. En 1869, il laissa même une esquisse de sa pipe en souvenir de son séjour à Munich. Sous l'objet il signa, « Courbet sans idéal et sans religion ». Hélène Toussaint, *Gustave Courbet (1819-1877)*, Paris : Éditions des musées nationaux, 1977, p. 97.

de leurs frères qui persévèrent dans le bien, et semblent ne point craindre l'irrévérence des choses saintes<sup>10</sup> ». Le fumeur n'avait donc aucun autre objectif que de satisfaire ses propres désirs, et ce, même si cela l'entraînait à manquer de respect au Divin. D'ailleurs, les vapeurs issues des pipes, cigares et cigarettes, n'étaient pas sans rappeler le souffle de l'Enfer. L'écrivain espagnol Francisco Quevedo y Villegas (1580-1645) écrivit dans ses contes satiriques que « ces preneurs de tabac ressemblent naïvement à des démoniaques que l'on exorcise, il leur sort des fumées et des vapeurs aussi infectes; mais ils demeurent toujours possédés de ce malin esprit car : ils sont idolâtres<sup>11</sup> ». La fumée de tabac fut donc fortement associée à l'idée du démon et de l'enfer dans l'esprit catholique du XVII<sup>e</sup> siècle, ce qui pourrait expliquer que la fille aînée de l'Église, la France, préféra la prise qui ne générait aucune odeur gênante.

Il fallut attendre la Révolution française pour que les choses changent. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la pipe n'était pas répandue dans la classe bourgeoise et aristocratique parisienne et c'était surtout les marginaux qui la fumaient en public. Parmi ceux-ci, nous comptons les peintres modernes ou les Français venus travailler à Paris de façon saisonnière pour gagner leur vie. Il n'est pas dit que les hommes de bonne famille ne fumaient pas, toutefois ils utilisaient surtout la cigarette, qui fit son apparition aux alentours de 1840. S'ils s'adonnaient à fumer la pipe, alors ils le faisaient en privé et jamais en présence de dames, puisque cela était très mal perçu.

Tel que précisé au début de ce mémoire, le fait de fumer la pipe n'avait rien de péjoratif pour Courbet et il s'agissait même pour lui d'un moyen de s'affirmer en tant qu'artiste. Cependant, lorsque ses opposants reprirent cet attribut à partir de la fin des années 1860, ils lui accolèrent une connotation tout à fait différente. D'ailleurs, ils accompagnèrent souvent la pipe d'un immense nuage de fumée, confortant ainsi sa valeur olfactive<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Didier Nourrisson, *Cigarette : Histoire d'une allumeuse*, Paris : Éditions Payot & Rivages, 2010, p. 33.

<sup>11</sup> Dom Francisco Quevedo y Villegas, *Les Visions*, Lyon, Chez Symon Matheret, 1659, p. 369-370.

<sup>12</sup> Figures 3.2 et 3.3. Dans ces deux caricatures datant de la Commune, la fumée de tabac accompagne un Courbet représenté en fauteur de troubles. Dans la lithographie de gauche, réalisée par Bertall, les statues des anciens rois de France viennent supplier l'artiste de les épargner de sa fureur destructrice, alors que celui-ci s'appuie sur la colonne Vendôme renversée. Dans la seconde planche caricaturale, Léonce Schérer (s.d) illustre en arrière-plan la chute de la colonne, alors qu'au devant, Courbet, la pipe au bec, s'attaque à démolir un tas de pierres, rappelant autant ses célèbres *Casseurs* que son caractère révolutionnaire. En effet, l'illustration par les

## LE CITOYEN COURBET PAR BERTALL



MOBILE SUPPLIQUE DES HOMMES DE BIEN DE PARIS, QUI DEMANDENT À NE PAS ÊTRE FORMÉS.  
Le citoyen Courbet demande à réfléchir. N'y a-t-il pas le cas même d'arrêter à la fin de la journée ?

Figure 3.2



Enfin un état un jour appelé à démolir la Colonne devait  
être le point de départ de la pierre.

Figure 3.3

Pour les détracteurs de Courbet, la pipe était donc un symbole démocratique fort, lié à la Révolution française et aux valeurs qu'elle préconisait. D'ailleurs nous pouvons lire dans la *Physiologie du fumeur* que « [...] rien dans notre société, telle qu'elle est organisée maintenant [n'est] d'un plus puissant secours au principe d'égalité que le tabac<sup>13</sup> ». En effet, riches et pauvres partageaient ce même plaisir, ce même moment de détente, et c'est peut-être ce qui gênait certains esprits moins égalitaires. La pipe, plus que tout autre instrument de fume, était perçue comme une menace par les pouvoirs en place. Dans *Cigarette. Histoire d'une allumeuse*, Didier Nourrisson rappelle que « le Second Empire crai[gnait] la pipe, "symbole d'anarchie", et l'interdi[t] provisoirement à son corps enseignant [...] Cependant, il encourage[ait] la consommation du cigare et de la cigarette, sources de revenus croissants<sup>14</sup> ».

À la suite de la Commune, l'association entre Courbet, la pipe et la fumée devint fréquente, ce qui n'est pas un fait anodin. La pipe étant issue de la Révolution française et

---

caricaturistes d'un amoncellement de pavés ou de pierres était une métaphore des barricades révolutionnaires. Aux pieds de Courbet se trouve également une palette et des pinceaux, rappels de sa profession première.

<sup>13</sup> Anonyme, *op. cit.*, p. 79.

<sup>14</sup> Didier Nourrisson, *op. cit.*, p. 104.

symbolisant une certaine forme d'anarchie, elle devint le meilleur moyen de critiquer les actions de l'artiste durant cette période contestataire.

### 3.1.2 Le houblon antipatriotique

Le même commentaire peut être fait à propos de la bière. La fréquentation des tavernes par Courbet était chose connue de tous. De son atelier sur la rue Hautefeuille, il était à quelques pas de la brasserie Andler-Keller, qui était considérée par plusieurs comme l'antre du réalisme. Toutefois, la passion de Courbet pour la bière, bien que reconnue, ne fut pas critiquée à l'époque où il triomphait sur la scène artistique parisienne. Les choses changèrent rapidement, et ce, quelques mois avant la Commune.

Le 9 juin 1867, André Gill, alors caricaturiste à *La lune*, lança la mode d'un Courbet bedonnant, plus large que nature et aimant la « bonne bière » dans « Courbet, peint par lui-même – et par Gill » [fig. 3.4]. Cette caricature n'était toutefois pas réellement hostile au maître d'Ornans, qui en approuva même la publication<sup>15</sup>. En effet, on se souviendra que depuis 1852, Napoléon III avait demandé à ce que toute charge publique ait obtenu au préalable l'autorisation de son modèle. Dans l'œuvre

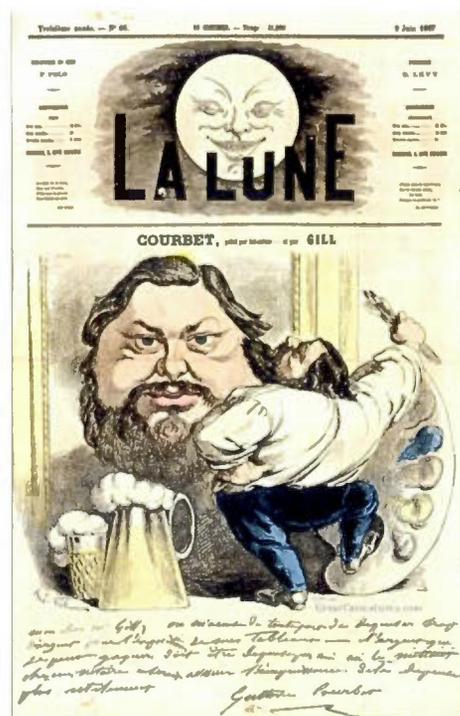


Figure 3.4

<sup>15</sup> Sous la vignette est reproduite en fac-similé une lettre de Courbet où l'on peut lire ceci : « Mon cher Gill, on m'accuse de toutes parts de dépenser trop d'argent pour l'exposition de mes tableaux. L'argent que je peux gagner doit être dépensé par moi ; en le mettant chez un notaire, ce serait avouer l'impuissance de le dépenser plus utilement. Gustave Courbet ». Cela faisait référence aux critiques qui dénonçaient l'entreprise mercantile de Courbet qui organisa à ses frais en 1867, sa deuxième exhibition personnelle en marges de l'Exposition universelle. En publiant cette citation, le caricaturiste et le peintre firent un pied-de-nez à tous ceux qui craignaient les débordements de Courbet, en soulignant qu'il était désormais capable de subvenir à ses besoins de peintre et de faire la promotion de son art sans le recours de l'État.

de Gill, Courbet est présenté de dos, appuyé sur une palette aussi grande que lui. Il vient de terminer un autoportrait plus grand que nature et deux énormes bocks de bière sont déposés à ses pieds. Encore une fois ici, c'est de la prétention de l'artiste dont on se moque, de son côté fanfaron et vantard. Venant de Gill, l'offensive n'est pas grande et il s'agirait plutôt d'un hommage à Courbet. La présence de bière dans la charge serait également un clin d'œil à la réputation de bon buveur, bon vivant du maître. Toutefois l'iconographie que Gill venait d'instaurer fit fureur et fut reprise quelques années plus tard, non pas pour critiquer ou glorifier les prétentions de Courbet, mais pour se moquer ouvertement de sa déchéance physique.

Cela débuta officiellement trois ans plus tard, soit le 22 juin 1870, alors que Courbet se vit décerner la Légion d'honneur, grand symbole français qui témoignait de la notoriété qu'il avait acquise. Toutefois, le lendemain même de cette annonce, l'artiste publia un article dans *Le siècle* où il rejeta la nomination. Bien qu'il ne fût pas le seul à poser ce geste, Honoré Daumier en fit de même, la décision du maître d'Ornans fit couler beaucoup d'encre puisque, fidèle à lui-même, il s'assura que tous en soient avisés. Courbet n'avait jamais œuvré dans la discrétion et le monde entier se devait de connaître sa position sur le sujet. Malheureusement pour lui, il offrit ainsi des armes à ses ennemis pour l'attaquer.

En effet, l'année précédente il avait accepté la croix de Chevalier de première classe de l'ordre du Mérite de Saint-Michel à Munich. De plus, l'intérêt de Courbet pour l'art, la culture et les traditions en provenance d'Allemagne, de Belgique et de Hollande était connu de tous. Pour Frédérique Desbuissons, la présence du bock de bière dans la caricature à partir de 1870 avait donc pour objectif principal de souligner cette germanophilie du peintre. Il existe deux exemples probants de cette théorie en caricature, l'un de Georges Montbard (1841-1905), ami de Gill, et l'autre d'Achille Lemot (1846-1909). Dans le premier cas, Courbet est représenté en train d'allumer sa pipe à l'aide du ruban de la Légion d'honneur, alors qu'à ses côtés trône une choppe de bière sur laquelle est inscrit « Blé de Bavière » [fig. 3.5]<sup>16</sup>. Dans la deuxième caricature, le maître d'Ornans recule devant l'ombre d'une

---

<sup>16</sup> Il est intéressant de souligner que l'habitude française de fumer qui se développa au XIX<sup>e</sup> siècle était héritée des pays germaniques. Dans *La grande ville*, Paul de Kock affirma d'ailleurs que les estaminets se développèrent à Paris pour répondre à cette nouvelle mode. En effet, ces établissements, fort populaires en Allemagne, en Flandre ou en Hollande, étaient des cafés où pipe et cigarette étaient permises. Courbet en était d'ailleurs un habitué. Ce nouveau penchant pour la fume fit s'exclamer Kock : « Pauvres Parisiens! vous étiez

croix (celle de la Légion) projetée sur sa palette de couleurs [fig. 3.6]. À ses pieds, le verre à bière est toujours représenté. Suite à la Commune, qui était le résultat d'une guerre franco-prussienne, les détracteurs de Courbet n'hésitèrent pas à ériger le houblon en symbole de sa trahison envers son pays<sup>17</sup>. La passion de Courbet pour la bière et les odeurs d'alcool s'attachant au buveur se trouvaient ainsi associées à l'odeur de l'autre, du déshonneur et de la honte.



Figure 3.5



Figure 3.6

bien plus Français quand vous ne fumiez pas! » Cette rapide analyse de la situation permet donc de comprendre que la bière ne fut pas le seul faible de Courbet qui trahit sa germanophilie aux yeux de ses compatriotes. Paul de Kock, *op. cit.*, p. 129-130; C'est Théophile Sylvestre qui dénonce le goût excessif de Courbet pour les estaminets. Théophile Sylvestre, *op. cit.*, p. 245.

<sup>17</sup> Frédérique Desbuissons, « Le citoyen Courbet », *Courbet et la Commune*, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 10.

Dans la caricature républicaine et conservatrice qui suivit la Commune<sup>18</sup>, le liquide alcoolisé acquit également une autre fonction. Dans *La Revanche*, charge lithographique réalisée par Henri Demare (1846-1888) pour *La chronique illustrée* le 6 mai 1872, Courbet communal est représenté trônant sur un immense *bock* de bière qui rappelle la colonne Vendôme [fig. 3.7]. Il est pieds nus et un épais nuage de fumée s'élève de sa pipe. Il est entouré d'une foule hostile qui réclame qu'on le déboulonne. L'assimilation à la notion de traître à sa patrie est ici largement explicite. Le même vocabulaire iconographique est repris dans *Les Communeux peints par eux-mêmes* [fig. 3.8]. Toutefois, Courbet n'y figure plus assis sur un verre, mais son large ventre est figuré par un tonneau de bière, fuyant sur le côté. Dominique Desbuissons a offert une analyse originale de cette association du corps de l'artiste à la bière. En effet, selon elle, elle renverrait à l'hydropisie incurable dont souffrait Courbet depuis quelque temps. Cette maladie se caractérisait par une accumulation de liquide entre les éléments du tissu conjonctif, ce qui entraînait un gonflement des



La Chronique Illustrée (6 mai 1872).  
LA REVANCHE, par DEMARE.

Figure 3.7

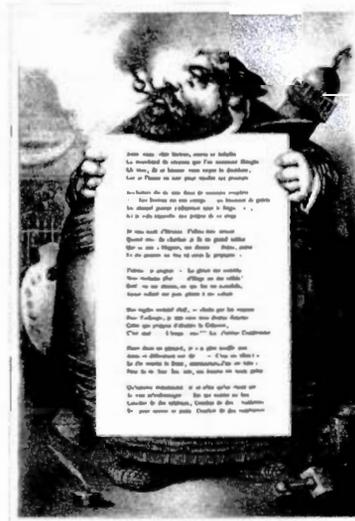


Figure 3.8

<sup>18</sup> Selon Bertrand Tillier, on peut séparer la caricature liée à la Commune en trois étapes. De mars à mai 1871, il y eut les planches communardes, donc favorables à la Commune. Puis, suite à la répression de mai, durant les mois que dura le procès des communards, il y eut les attaques graphiques versaillaises, provenant donc des alliés du pouvoir officiel qui siégeait à Versailles. Finalement, à partir d'octobre 1871, abondèrent les caricatures républicaines et conservatrices, farouchement hostiles à tous ceux qui avaient contribué au soulèvement de Paris. Ce sont ces dernières qui firent le plus de mal à Courbet et à son image. Bertrand Tillier, « Courbet, Commune, colonne : le peintre déboulonné par la caricature », In *Courbet et la Commune*, op.cit., p. 81-102.

organes ou des tissus, appelé œdème. Cette association avec les fluides n'est pas sans évoquer la théorie humorale. La maladie de Courbet le rendait donc humide et froid et par conséquent plus apte à générer quantité d'odeurs moribondes, au même titre que les femmes.

Dernière hypothèse sur les raisons qui poussèrent les caricaturistes à associer Courbet à la bière : l'importance nouvelle accordée à l'abstinence. Selon Didier Nourrisson, après la Commune, il y eut une montée de l'intolérance face à l'alcool. Cet état fut encouragé par les crimes et atrocités qui furent perpétrés durant la révolte sous les effets de boissons alcoolisées<sup>19</sup>. Courbet n'avait pas réellement commis de méfaits, mais du fait de son statut de personnalité publique et de son amour notoire pour la bière, il devint une cible facile pour ceux qui tentaient de discréditer les abus d'alcool. Selon Tillier, l'image du communard alcoolique fut d'ailleurs explicitement associée à celle du peintre dans la presse à compter de 1872<sup>20</sup>. Dépeindre Courbet en gros buveur, c'était l'associer aux vices et aux maux qui perturbèrent le bon déroulement de la société et qui laissèrent une trace indélébile dans les esprits parisiens des années 1870<sup>21</sup>.

### 3.1.3 L'univers scatologique

Alors que se développa chez les caricaturistes une panoplie d'images touchant à la question de la fumée et de la bière, du côté des critiques littéraires apparut tout un vocabulaire scatologique. Son association au nom et à la figure de Courbet le suivit par delà la mort. Il devint une figure dégoûtante et puante, très éloignée du beau jeune homme ambitieux de ses débuts. L'association au fumier fut particulièrement récurrente. À titre d'exemple, Baillière évoque cette anecdote. Courbet aurait demandé l'avis du sculpteur

---

<sup>19</sup> Didier Nourrisson, *Le buveur du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Albin Michel, 1990, p. 210.

<sup>20</sup> Bertrand Tillier, *op.cit.*, p. 89.

<sup>21</sup> La Commune de Paris fut âprement réprimée et ceux qui y participèrent reçurent des châtiments exemplaires. Courbet échappa à la peine de mort ou à la déportation, mais son implication dans les événements de l'année 1871 contribuèrent de beaucoup au discrédit de son œuvre pictural dans cette décennie. En 1880, le gouvernement, sous l'impulsion de Léon Gambetta (1838-1882), offrit l'amnistie à tous ceux ayant participé à la Commune et l'art de Courbet fut de nouveau présenté au public.

Auguste Préault (1809-1879) sur son œuvre, alors que celui-ci visitait son atelier. « Apprenez, Monsieur, dit Préault, qu'il ne pousse pas des roses sur du fumier<sup>22</sup> ».

Autre caractéristique qui fut attachée à Courbet, celle de la bestialité, comme en témoigne cette citation de Camille Lemonnier (1844-1913) : « Ce que cet homme a amoncelé de vie grasse sur ses toiles, ce qu'il a jeté d'animalité dans le creuset de son art, les charretées de gourmandises qu'il a étalées, les brassées de saveurs, d'odeurs, de pénétrantes sensations qu'il a remuées sont choses incroyables<sup>23</sup> ». Dans *Le miasme et la jonquille*, Alain Corbin a souligné ce discrédit des odeurs animales, qui au même titre que les effluves de l'étranger, rappelaient l'instinct primitif de celui qui les arborait<sup>24</sup>.

Suite à la Commune, la critique s'empara donc du vocabulaire olfactif qui s'était élaboré dans un premier temps autour du réalisme pour en affubler la personne de Courbet. Elle en comprit tout le potentiel discriminatoire et l'utilisa sans vergogne. L'image de l'artiste ne put être sauvée et ces attaques eurent finalement raison de lui<sup>25</sup>. Il n'y avait pas de place pour Courbet dans la nouvelle république. Enfin, pas au sein de la société. On pouvait toujours lui laisser une petite place en marges, avec les autres déchéances humaines, dans les prisons.

### 3.2 L'odeur du condamné

En effet, après avoir été peintre, puis membre de la Commune, Gustave Courbet fut également l'un des nombreux détenus à subir le système carcéral français. Cette expérience fut nouvelle pour lui, car lors de ses premières années sur la scène artistique, bien qu'il ait fait couler beaucoup d'encre et soulevé de nombreuses passions, il n'eut jamais affaire à la justice parisienne. Cette incursion dans le monde carcéral permet de faire le pont avec un autre des

---

<sup>22</sup> Auguste Préault cité dans Henri Baillièrre, *op. cit.*, p. 353.

<sup>23</sup> Camille Lemonnier, *G. Courbet et son œuvre*, Paris : Alphonse Lemerre, 1878, p. 45-46.

<sup>24</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>25</sup> « Tout cela m'est égal, tu sais, écrivit-il à sa sœur au sujet des attaques dont il était la victime. Je les défie de me déconsidérer. Ils peuvent écrire contre moi, publier à son de tambour dans les rues, prêcher en chaire tout ce qu'ils voudront sur mon compte, je ne leur répondrai même pas, tellement je suis sûr de moi et de ma réputation. » Dans cette lettre de septembre 1871, Courbet avait peut-être sous-estimé la hargne et le pouvoir de ses opposants. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, *op. cit.*, p. 393.

aspects propres à la révolution olfactive dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. En effet, dans *Le miasme et la jonquille*, Alain Corbin a démontré que les prisons furent le laboratoire privilégié de la mise en place des nouvelles normes hygiénistes en France<sup>26</sup>. En prenant cette idée comme point de départ, nous avons voulu savoir si les différents lieux d’incarcération où Courbet séjourna entre le 7 juin et le 30 décembre 1871, date où il fut transféré à la clinique du docteur Duval à Neuilly en raison de problèmes de santé, répondaient à cette modernisation hygiéniste.

Nous souhaitons donc étudier ce lieu, la prison parisienne où le maître d’Ornans purgea une partie de sa peine et où il tenta de recommencer à peindre, activité que son engagement dans la Commune l’avait poussé à arrêter pendant un certain temps. À travers son expérience, nous pourrions non seulement juger de l’application tangible des concepts hygiénistes dans ces lieux de vie surpeuplés et souvent désuets, mais également tenter de comprendre si ce nouvel environnement engendra chez lui de nouvelles aptitudes picturales.

### 3.2.1 Le souffle des prisons parisiennes

Pour mener cet exercice à bien, il faut débiter par identifier les différentes prisons où séjourna le citoyen Courbet durant sa réclusion. Le 7 juin 1871, Courbet fut arrêté et mis en détention dans un commissariat de police sur lequel nous ne savons rien. Le 11 juin de la même année, il fut transféré à la Conciergerie. Il y passa près d’un mois, puis le 4 juillet, il fut envoyé à la prison de Mazas. Son séjour y fut bref, car le 21 juillet, Courbet fut amené à l’Orangerie de Versailles. Il fit par la suite un séjour à l’hôpital militaire en raison de ses hémorroïdes et fut finalement transféré à Sainte-Pélagie le 22 septembre. Il y demeura jusqu’au 30 décembre 1871<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Le surpeuplement de ces lieux clos faisait en sorte que le mélange d’odeurs y était beaucoup plus fort et infect qu’ailleurs, ce qui expliquait l’urgence de la désodorisation. De plus, la discipline qui y régnait permettait d’y imposer les nouvelles normes hygiénistes beaucoup plus efficacement que dans un logis parisien par exemple, puisque les détenus n’avaient d’autre choix que de se conformer aux règles qui leur étaient données. Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>27</sup> Les dates et les lieux ne concordent que rarement dans les ouvrages consultés. L’itinéraire proposé ici est tiré du catalogue de l’Exposition Courbet de 2007. Étant le plus récent, c’est celui que nous avons choisi d’adopter. Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow et Michel Hilaire (comm.), *op. cit.*, p. 438.

Nos recherches seront principalement concentrées sur les prisons de Mazas et de Sainte-Pélagie, puisque ces deux établissements furent ceux où Courbet demeura le plus longtemps et sur lesquels nous possédons le plus de témoignages<sup>28</sup>. De plus, à la différence de Versailles et de la Conciergerie, il s'agissait de pénitenciers de conception moderne.

La Conciergerie, ancienne demeure des rois de France, est un bâtiment datant du X<sup>e</sup> siècle, elle fut donc construite selon des principes architecturaux archaïques, où les besoins d'aération et de luminosité ne furent pas réellement pris en compte. À la base, la détention des prisonniers n'était pas sa seule fonction et il fallut attendre 1855 pour qu'elle devienne une maison d'arrêt et de justice<sup>29</sup>. À la suite des nombreuses études menées sur la vie carcérale au cours des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, certaines parties du bâtiment furent réaménagées<sup>30</sup>. En 1864, 76 cellules individuelles furent ajoutées et des normes d'hygiènes furent adoptées. Quelques années plus tard, soit le 24 mai 1871, le palais fut ravagé par un incendie<sup>31</sup>. Seulement deux semaines après cet événement, Courbet y fut enfermé. Nous ne savons toutefois pas si cela perturba le séjour de l'artiste, puisqu'il ne laissa aucun témoignage connu de son séjour.

La prison de Mazas, quant à elle, était une construction nouvelle, conçue pour répondre aux exigences des hygiénistes et des architectes modernes. Il existe d'ailleurs un portrait de l'artiste lors de son passage dans cet établissement [fig. 3.9]. Le dessin d'Amand

---

<sup>28</sup> Mazas se trouvait dans l'actuel XII<sup>e</sup> arrondissement et Sainte-Pélagie, dans le V<sup>e</sup>.

<sup>29</sup> Dès ses débuts, le bâtiment de la Conciergerie accueillit quelques prisonniers. En 1370, elle devint prison d'État, mais partagea ses locaux avec le Parlement. Catherine Prade, « Brève histoire des prisons parisiennes », in *L'Impossible photographie : prisons parisiennes, 1851-2010*, Paris : Paris-Musées, 2010, p. 220.

<sup>30</sup> Au XIX<sup>e</sup> siècle en France, les nombreux écrits portant sur l'architecture et l'hygiène en milieu carcéral contribuèrent à l'élaboration de discours critiques qui eurent des répercussions concrètes sur la vie des prisonniers. À l'époque, il existait trois grandes idéologies qui se confrontaient. La première, celle qu'introduisit le père de l'utilitarisme anglais, Jeremy Bentham (1748-1832) en 1791, était celle de panoptique, qui préconisait une architecture permettant une surveillance centralisée des détenus. La seconde et la troisième découlaient toutes deux du système pénitentiaire américain et furent introduites en France par Gustave de Beaumont (1802-1866) et Alexis de Tocqueville (1805-1859) en 1845. Il s'agissait du système pennsylvanien, qui préconisait l'enfermement cellulaire du prisonnier en tout temps, et du système auburnien, qui privilégiait une alternance entre des temps d'enfermement individuel pendant la nuit et des temps en collectivité dans les ateliers pendant le jour. La France, bien qu'ayant une préférence pour le système cellulaire pennsylvanien, dut abolir celui-ci en 1853 pour des raisons économiques. Du côté de l'hygiène, la parution en 1820 du livre *Des prisons telles qu'elles sont et telles qu'elles devraient être* de Louis René Villermé (1782-1863), célèbre médecin français, constitua un point tournant dans la lutte contre le sale et le putride en milieu carcéral.

<sup>31</sup> Catherine Prade, *op. cit.*

Gautier (1825-1894), ami du peintre, réalisé en 1871, montre Courbet assis sur une caisse de bois, en train de fumer sa pipe l'air songeur. L'espace est gris et enfumé et au sol à gauche se trouve un pot de chambre, témoin d'une hygiène douteuse.

Conçue entre 1845 et 1850 selon les plans de Jean-François-Joseph Lecointe (1783-1858) et Émile Gilbert (1793-1874), Mazas devait fournir un espace aéré et éclairé à chacun de ses pénitenciers. En effet, chacun d'entre eux disposait de sa propre cellule<sup>32</sup>. Courbet y resta peu, toutefois, il est possible de penser que ce bref passage affecta l'artiste, puisque la prison de Mazas, malgré toutes ses commodités modernes, était reconnue pour son taux de suicide alarmant<sup>33</sup>. En effet, les commentaires divergent sur cette maison d'arrêt et de correction cellulaire pour hommes<sup>34</sup>.



Figure 3.9

Plusieurs critiques de l'époque s'en prenaient à l'aspect luxueux de Mazas. En 1898, peu avant la destruction de l'établissement, Géo Bonneron (s.d.) écrivit dans *Les Prisons de Paris* que « c'est la prison élégante, la prison "bien parisienne" <sup>35</sup> ». Jules Vallès (1832-1885) le précéda, lorsqu'il affirma une dizaine d'années auparavant : « La cellule est plus large, plus fraîche et plus claire souvent que n'était le logis de l'arrêté [...] La femme et les enfants,

<sup>32</sup> La prison de Mazas comportait 1200 cellules, un chiffre impressionnant à l'époque. Ce choix d'offrir à chaque prisonnier son espace propre était éclairé par les récentes recherches américaines sur la réclusion des détenus. En 1875, la France adopta la loi Béranger qui généralisa l'emprisonnement cellulaire continu (jour et nuit). *Ibid.*, p. 222-223.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> Lors de la séance du 4 juin 1873 de la Commission d'enquête sur le régime des établissements pénitentiaires, Jules Lecour, chef de division à la préfecture de police, énonça que Mazas pouvait servir de modèle aux autres prisons. *Annales de l'Assemblée nationale*, Paris : Imprimerie et librairie du Journal officiel, 1876, p. 36.

<sup>35</sup> Géo Bonneron cité dans *L'Impossible photographie : prisons parisiennes, 1851-2010*, op. cit., p. 253.

au-dehors ne sont peut-être pas si bien couchés[...]»<sup>36</sup>. L'auteur poursuit en affirmant : « À Mazas, la philanthropie essaie de se faire pardonner l'encellulement par la salubrité. Le régime alimentaire et l'hygiène sont soignés [...]»<sup>37</sup>. Victor Hugo (1802-1885), grand défenseur du droit des opprimés, brossa un portrait beaucoup moins flatteur de Mazas<sup>38</sup>.

« Des murs blanchis à la chaux et verdis ça et là par des émanations diverses, dans un coin, un trou rond garni de barreaux de fer et exhalant une odeur infecte [...] La première impression c'était l'ombre ; la seconde, c'était le froid [...] Le pain était noir et gluant, l'écuelle contenait une espèce d'eau épaisse, chaude et rousse. Rien de comparable à l'odeur de cette "soupe". Quant au pain, il ne sentait que le moisi<sup>39</sup>. »

Cette description, bien que sûrement romancée par la plume du poète, va à l'encontre des autres, mais témoigne également de l'application de certaines normes hygiénistes entre les murs de la prison. Alain Corbin a en effet démontré l'importance de la chaux dans l'annihilation des mauvaises odeurs. Plusieurs établissements publics, tels les prisons, les hôpitaux et les couvents, repeignaient leurs murs de cette substance pour empêcher la propagation des exhalaisons funestes, et ce, dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>40</sup>. Autre innovation de Mazas, la substitution des hamacs aux lits. Corbin a affirmé que ce changement permettait une plus grande aération de la cellule<sup>41</sup>. Toujours dans le but de faire circuler l'air, Lavoisier

---

<sup>36</sup> Jules Vallès cité dans *Ibid.*, p. 253. Ces commentaires sont extraits des articles du *Tableau de Paris*, parus entre 1882 et 1883.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Victor Hugo n'aurait jamais séjourné à Mazas en tant que prisonnier. Il est toutefois fort probable qu'il l'ait visitée pour la rédaction de *Histoire d'un crime* paru en 1877-1878. Dans ce livre, l'auteur du *Dernier jour d'un condamné* offrit un portrait très sombre de la prison de Mazas. À cette époque, Hugo luttait ardemment pour que l'amnistie soit accordée aux participants de la Commune. Nous pouvons donc penser qu'il choisît d'accentuer le caractère putride et désolant de la prison pour que ses lecteurs et concitoyens aient une prise de conscience sur le statut des détenus.

<sup>39</sup> Victor Hugo, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Paris : Edition ne varietur, vol. 20, 1883, p. 455-456.

<sup>40</sup> Dans la version française de *The State of the Prisons* de l'Anglais John Howard (1726-1790), on retrouve ainsi la recommandation suivante : « Chaque partie de la prison, chaque chambre, outre les soins ordinaires pour y entretenir la propreté, doit être ratissée et lavée avec l'eau de chaux, au moins deux fois par année[...] Si des malades, atteints de maladies contagieuses, avaient habité une chambre, elle devra être ratissée, lavée avec le vinaigre, blanchie avec l'eau de chaux, exposée à une fumigation plusieurs fois répétée [...] » John Howard, *État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force*, Paris : Chez Lagrange, Librairie, rue S. Honoré, vis-à-vis le Palais Royal, 1788, p. 62, 86.

<sup>41</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, op. cit., p. 148.

(1743-1793), grand précurseur de l'introduction de principes hygiénistes en matière d'architecture, préconisait l'installation de deux ouvertures dans les cellules. Celles-ci, munies de barreaux, permettaient l'évacuation des miasmes et la circulation de l'air propre<sup>42</sup>. C'est probablement l'une d'entre elles que décrivit Victor Hugo lorsqu'il mentionna « un trou rond, garni de barreaux de fer d'où s'échappe une odeur infecte<sup>43</sup> ». Comme quoi les principes pouvaient être appliqués sans donner les résultats escomptés...

Malgré cela, il semblerait que le pire restait à venir pour Courbet. Après Mazas, il passa quelques jours à la conciergerie de Versailles. De ce séjour forcé, Courbet fit un croquis des plus révélateurs [fig. 3.10]. On y voit un amas de corps étendus à même le sol dans une pièce



Figure 3.10

éclairée par la lumière d'une seule fenêtre. Bien qu'il s'agisse d'un dessin, et non d'une œuvre achevée, nous croyons qu'il n'est pas anodin que l'artiste ait choisi de représenter les prisonniers comme des masses informes, près de la matière organique en décomposition. L'odeur accompagnant ces débris de l'humanité, entassés dans un espace restreint et mal aéré, ne devait pas être des plus agréables<sup>44</sup>. Le 29 septembre, après un séjour à l'hôpital, Courbet fut transféré à Sainte-Pélagie. Cet établissement était un ancien couvent qui fut réhabilité en maison de correction pour hommes et mineurs en 1792. Toutefois, à partir de 1823, il subit plusieurs transformations et on lui annexa de nouveaux bâtiments plus

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>43</sup> Victor Hugo, *op. cit.*, p. 455.

<sup>44</sup> Dans une lettre à sa sœur Juliette en date du 27 août 1871, alors qu'il était à Versailles, Courbet fait état de sa propre situation hygiénique. Il exprime son désir d'aller aux bains de mer, car il n'a pas pris de bain cette année ce qui le rend tout décati. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 387.

modernes<sup>45</sup>. Il semblerait toutefois que l'artiste n'ait pu bénéficier de ces commodités destinées aux détenus politiques, mais qu'il séjourna dans les vieilles cellules du pavillon de la Détention<sup>46</sup>.

Il existe déjà une étude très détaillée publiée par Fabrice Masanès sur le séjour de Courbet à Sainte-Pélagie. Bien que traitant principalement de la représentation du peintre dans *Le portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie* [fig. 3.11], l'auteur y livre moult informations sur les conditions carcérales. Alors que la propreté et la modernité de Mazas furent parfois contestées, celles de Sainte-Pélagie furent toujours ouvertement critiquées. Malgré les travaux d'amélioration menés dans les années 1820-1830, il semblerait que le bâtiment souffrait énormément de ses nombreuses années passées et de sa vocation antérieure (celle de couvent)

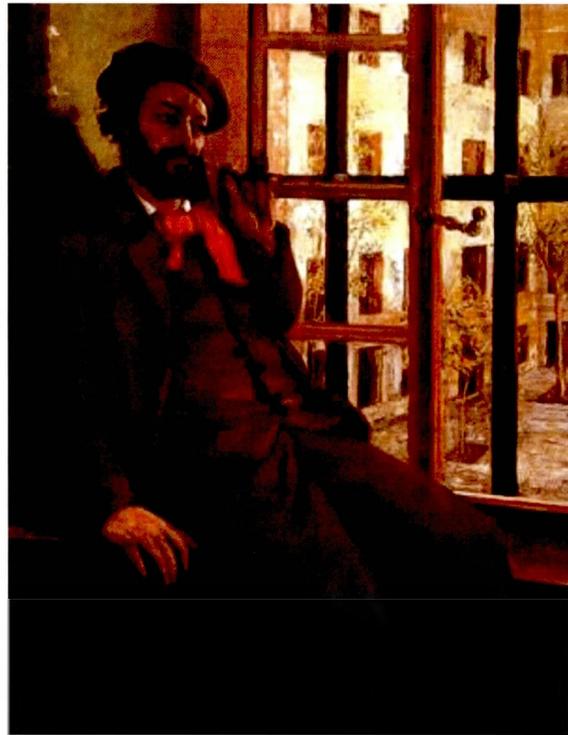


Figure 3.11

qui ne convenait pas du tout aux plans des prisons modernes. Tous les commentateurs s'accordent sur l'impossibilité pour l'air et la lumière de pénétrer cet endroit sale et nauséabond<sup>47</sup>. Le même constat résulte de la lecture des *Prisons de Paris* de Géo Bonneron et

<sup>45</sup> Entre autres, une chapelle, un mur d'enceinte et un corps de logis surnommé, le « Pavillon des Princes » destiné aux détenus politiques. Musée Carnavalet, *op. cit.*, p. 221.

<sup>46</sup> Fabrice Masanès, « Les "mémoires" d'un communard : Gustave Courbet à Sainte-Pélagie », In *Courbet et la Commune*, catalogue d'exposition, Paris : Réunion des musées nationaux, 2000, p. 60.

<sup>47</sup> Fabrice Masanès appuie principalement son propos sur les écrits d'Émile Couret, ancien détenu. Ce dernier note dans *Le Pavillon des princes. Histoire complète de la prison politique de Sainte-Pélagie. Depuis sa fondation jusqu'à nos jours*, paru en 1895 que : « Tout dans cette prison est hideux, repoussant ... point d'air! Point de lumière! » Courbet séjourna à Sainte-Pélagie en 1871. *Ibid.*

de Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle de Maxime Du Camp (1822-1894)<sup>48</sup>.

Quant à Courbet, outre *L'autoportrait*, il laissa un dessin au fusain de son séjour à Sainte-Pélagie [fig. 3.12]. Il s'y présente de dos, courbé, la pipe à la bouche et se massant le pied gauche. Il dépeint également l'intérieur de sa cellule et le mobilier précaire qui s'y trouve. Les



Figure 3.12

lieux semblent assez convenables, mais la position du détenu laisse sous-entendre une certaine affliction de sa part. À la différence du portrait peint, certainement destiné à un public plus large, Courbet ne regarde pas avec espoir vers l'extérieur, mais baisse la tête devant la petite fenêtre à barreaux de la porte fermée. Malgré cela, dans une lettre à sa sœur Zoé (1824-1905) datée du 29 septembre 1871, Courbet proclama son soulagement d'avoir enfin quitté Versailles et les prisons cellulaires. « Aujourd'hui je vais déjà mieux et je me remets car les prisons cellulaires affaiblissent le cerveau », avoua-t-il. « Maintenant je suis à l'air, je suis libre de me promener et de causer avec du monde. Quand même, ils ont eu l'infamie de nous mettre avec les voleurs et les assassins<sup>49</sup>. »

Cette présentation de l'aventure carcérale de Courbet a permis de démontrer qu'il existait une volonté commune au sein des pénitenciers parisiens d'améliorer l'air et la salubrité des lieux pour le bénéfice des détenus. Cependant, toutes ces bonnes intentions se

<sup>48</sup> Géo Bonneron, *Notre régime pénitentiaire. Les prisons de Paris*, Paris : Firmin-Didot, 1898, 391 p; Maxime Du Camp, *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris : Hachette, 1875, 6 vol.

<sup>49</sup> À Sainte-Pélagie, Courbet ne put bénéficier du statut de prisonnier politique et fut en effet incarcéré dans l'aile des criminels de droit commun. Il ne connut toutefois pas la misère des dortoirs ou des cellules partagées et son aisance financière lui permit de bénéficier d'un confort supérieur à celui de la grande majorité des détenus. Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, op. cit., p. 393.

heurtèrent aux problèmes hérités du passé architectural de la plupart des bâtiments. En prison donc, point de doute, Courbet connut une expérience olfactive nouvelle qui influença très certainement sa production artistique. C'est d'ailleurs là qu'il se remit à peindre après une longue pause politique. En effet, on l'autorisa finalement à exercer son art pendant son séjour à Sainte-Pélagie, bien que ce fût dans des conditions loin d'être favorables<sup>50</sup>. Cette période trouble lui fut quand même bénéfique d'un point de vue pictural puisqu'elle lui permit de s'approprier un nouveau genre, celui de la nature morte. À une époque où sa santé et son moral périclitaient, ce choix artistique n'était pas dénué de sens.

### 3.3 Sentir la fin

La nature morte était un sujet que Courbet avait déjà effleuré durant sa carrière, sans jamais vraiment s'y attarder avant son séjour en prison. Toutefois, il n'était pas insensible au thème du temps qui passe, ainsi qu'à celui de la mort, et tout au long de son existence, il peignit des témoignages



Figure 3.13

artistiques d'une grande qualité sur le sujet. Ainsi, une des premières œuvres manifestes du peintre fut *Un enterrement à Ornans*, qui représente une foule de citoyens de la petite ville d'Ornans au moment où ils mettent en terre de l'un des leurs dont l'identité demeure inconnue. Dans les mêmes années, Courbet réalisa un autre tableau ayant la mortalité pour thématique principale, *La toilette de la morte* [fig. 3.13], où des femmes s'affairent à préparer

<sup>50</sup> Courbet se plaignit d'ailleurs de ne pouvoir sortir de sa cellule pour peindre, ce qui faisait en sorte que lumière et modèle lui faisaient défaut. *Ibid*, p. 397.

une jeune défunte, assise au centre de la composition, pour sa dernière veillée<sup>51</sup>. De plus, outre le tableau posthume de Pierre-Joseph Proudhon (1805-1865) réalisé en 1865-1867, où l'on voit le philosophe bien vivant en compagnie de ses deux fillettes, Courbet réalisa également un croquis de son ami sur son lit de mort, dans la tradition du masque funéraire [fig. 3.14]. Finalement, la mort fut toujours bien présente dans son œuvre au travers de ses nombreuses scènes de chasses où se trouvaient souvent des corps de cerfs et parfois même d'oiseaux, comme dans *La fille aux mouettes, Trouville*, réalisé en 1865 [fig. 3.15]. Puis, suite à son séjour en prison, l'artiste se mit à exécuter de nombreuses natures mortes, ainsi que trois tableaux représentant des truites agonisantes. Ces œuvres ont excité les esprits romantiques, qui y virent une allusion claire aux dégradations subies par le corps et l'âme du peintre. C'est cette idée que nous souhaitons approfondir dans cette dernière section, qui démontrera que Courbet sut tirer parti du vocabulaire olfactif jusque dans ses ultimes réalisations.



Figure 3.14



Figure 3.15

---

<sup>51</sup> Cette œuvre de grandes dimensions demeura inachevée, toutefois l'artiste la garda en sa possession tout au long de sa vie et ne l'utilisa jamais pour d'autres réalisations, alors que c'était un procédé qu'il effectuait souvent.

### 3.3.1 Les natures mortes

L'analogie entre le genre pictural de la nature morte et l'histoire de la perception olfactive des odeurs est plus marquée qu'il n'y paraît au premier regard. En effet, lorsque les scientifiques commencèrent à étudier les différentes particularités des odeurs à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, un de leurs objectifs principaux était de mieux comprendre le passage du temps et ses effets sur le corps humain<sup>52</sup>. L'intention, derrière cette quête désespérée pour ralentir le cours de l'existence humaine, était à mettre en relation avec le message qui fut longtemps véhiculé par les natures mortes. L'intérêt olfactif se développa ainsi comme une sorte de *memento mori*, les odeurs émanant du corps agissant comme un rappel constant du caractère éphémère de l'existence.

Paradoxalement, c'est vers la fin de sa vie, alors que son état de santé périclitait sans cesse, que Courbet s'intéressa particulièrement à ce genre artistique<sup>53</sup>. Les natures mortes des années 1870, principalement composées de fleurs et de fruits, se doublèrent donc d'un message encore plus sombre, puisqu'elles suggéraient une association avec l'état physique du peintre lui-même.

Selon Michael Fried, il existe une forte proximité entre le peintre et ses sujets. L'historien de l'art a même avancé l'idée selon laquelle la production florale du peintre servirait de métaphore exposant l'intérieur de l'artiste, ses viscères, ses boyaux. Toujours selon Fried, les odeurs joueraient un rôle de premier plan dans la conception de cette analogie, puisque autant dans le cas des fleurs que dans celui du corps, elles agissent à titre de médiatrices entre les mondes intérieur et extérieur<sup>54</sup>. En effet, les effluves qui s'échappent de la fleur, comme de l'être humain, sont en quelques sortes les témoins olfactifs de l'activité interne de ces deux entités.

---

<sup>52</sup> Alain Corbin, *Le miasme et la jonquille*, *op. cit.*, p. 26. « Par un détour qui nous semble curieux, c'est bien l'angoisse de la mort, de la désunion des parties du corps vivant qui crée ici la fascination. L'air n'est plus tant étudié comme de la génération ou de l'épanouissement de la vitalité que comme le laboratoire de la décomposition. »

<sup>53</sup> Ce n'était pas la première fois que Courbet faisait des fleurs le sujet principal d'un de ses tableaux. En 1862, il effectua un voyage à Saintes où il se prit d'affection pour ce genre. Son hôte, Étienne Baudry (s.d), était un intellectuel fortuné, épris de botanique et possédant même plusieurs serres. L'artiste y réalisa donc certaines compositions florales. Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow et Michel Hilaire (comm.), *op. cit.*, p. 326.

<sup>54</sup> Michael Fried, *Le Réalisme de Courbet : Esthétique et origines de la peinture moderne, II*, trad. de l'anglais par Michel Gautier, Paris : Éditions Gallimard, 1993, p. 258.

Il est également intéressant de noter qu'à l'époque de Courbet existait une association mentale entre la fleur et la femme, association que l'artiste n'hésita pas à exploiter dans son œuvre. Ce lien mérite d'être davantage exploré, considérant l'importance du corpus d'œuvres à sujet féminin dans la production de l'artiste. Nous avons démontré précédemment que les femmes étaient de forts symboles olfactifs et l'association avec la fleur vient ajouter du poids à cette affirmation. En effet, il existe depuis le Moyen Âge toute une littérature associant l'évolution du corps féminin à la croissance de la fleur. Dans *Femmes en fleurs, femmes en corps*, Cathy McClive, spécialiste de l'histoire culturelle et sociologique de la médecine, et Nicole Pellegrin, historienne, ont fait ressortir toutes les expressions liant ces deux sujets à travers les textes médicaux, lexicaux et littéraires. Toutes les étapes de la vie organique de la femme sont associées à un moment de la vie de la



Figure 3.16

fleur. Ainsi, pour parler d'une jolie jeune fille l'expression « fleur de l'âge » était utilisée, le terme poétique de défloration venait annoncer la perte de la virginité et la fleur de la femme était la fleur rouge des menstrues<sup>55</sup>. Même chose pour les fonctions reproductrices. Dans une planche anatomique du médecin flamand Adriaan van den Spiegel (1578-1625), le ventre d'une femme enceinte est remplacé par une fleur qui en son centre protège l'enfant à naître [fig. 3.16]. Tout au long de l'Ancien Régime, ce vocabulaire horticole permit de décrire les changements physiques de la femme, autant chez les poètes que chez les scientifiques. Cette analogie entre la femme et la fleur, bien que de plus en plus obsolète en médecine, continua

<sup>55</sup> Cathy McClive et Nicole Pellegrin (dir.), *Femmes en fleurs, femmes en corps: Sang, santé, sexualités du Moyen Âge aux Lumières*, Saint-Etienne : Presses de l'Université de Saint-Etienne, 2010, p. 10-11.

de fleurir au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à l'importance nouvelle des qualités olfactives dans les descriptions amoureuses ou poétiques de cette époque

Les deux idées que nous venons d'évoquer, à savoir l'association entre la femme et la fleur, ainsi que celle entre la vie intérieure de l'artiste et les fleurs, furent cristallisées dans un tableau de Courbet réalisé en 1871-1872 et intitulé *Femme aux dahlias* [fig 3.17]. Une jeune fille rousse, dont nous ne voyons que la tête, est représentée en train de lire dans le coin inférieur gauche du tableau. Derrière elle, un immense bouquet de dahlias aux tonalités chatoyantes et vives occupe la grande majorité de la surface peinte. D'ailleurs, la composition, les couleurs et la touche du peintre créent

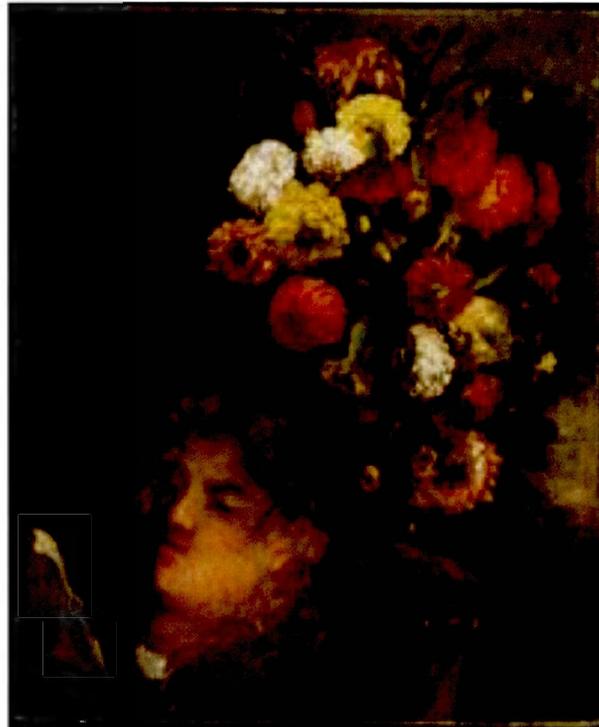


Figure 3.17

une confusion quant à la délimitation physique entre la femme et le bouquet. Les deux éléments semblent se confondre l'un dans l'autre et ne faire plus qu'un<sup>56</sup>.

Courbet n'avoua jamais clairement qu'il souhaita se matérialiser dans sa peinture, mais l'hypothèse est fort séduisante, surtout parce qu'il laissa certains indices d'une telle volonté dans sa production. En effet, la marque « Ste-Pélagie », qu'il apposa sur nombre de ses tableaux après 1871, semble signaler tout ce qui lie l'auteur à son œuvre. D'ailleurs, le public ne fut pas dupe et le caricaturiste Faustin prit bien soin de se moquer de Courbet en inscrivant sous un dessin de ses pommes : « Les fruits de la réflexion, tombés avant leur

<sup>56</sup> Ce tableau résume à lui seul toute la théorie de Fried sur le sujet. Selon l'historien de l'art, il « laisse nettement penser que les fleurs expriment un état ou une activité qui se déroule à l'intérieur même de la femme [...], mais aussi que la vitalité manque pour que la femme et les fleurs soient également rendues comme des présences tangibles. Ce qui reviendrait à lier cette peinture à la santé chancelante de Courbet dans ses dernières années tout en étayant la lecture de ses précédentes toiles de fleurs comme autant d'extériorisation d'une condition ou d'un milieu intérieur ». Michael Fried, *op. cit.*, p. 259.

maturité pour avoir passé six mois à l'ombre<sup>57</sup> » [fig. 3.18]. Le tableau attaqué par Faustin est *Pommes rouges au pied d'un arbre* que Courbet destina au Salon de 1872, mais qui fut refusé [fig. 3.19]. Y est représenté un amas de pommes, plus ou moins mûres, certaines sont déjà piquées, dans un paysage qui n'est pas sans rappeler celui de *L'homme blessé* [fig. 3.20], notamment à cause de la présence de l'arbre et de l'ouverture vers le ciel à droite. Le tout est marqué de l'inscription « Ste-Pélagie », en bas à gauche. Serait-ce, comme le laissa sous-entendre Faustin, un autoportrait déguisé de l'artiste? Si telle fut



Figure 3.18



Figure 3.19

l'intention de Courbet, il peint une œuvre qui rappelait les théories sur l'odorat que nous exposions précédemment, en choisissant des fruits en putréfaction pour symboliser la décadence de son corps malade.

<sup>57</sup> Thomas Schlessler et Bertrand Tillier, *Courbet face à la caricature. Le chahut par l'image*, Paris, Kimé, 2007, p. 162.

L'impressionnant format de la nature morte (50,5 x 61,5 cm.) et la dimension anormale des fruits en décomposition viennent ajouter plus de poids encore à cette hypothèse sur la qualité olfactive de l'œuvre. En effet, la distance intime, pour reprendre la notion établie par Edward T. Hall, entre le spectateur et le



Figure 3.20

tableau, n'attise pas particulièrement la vue, mais bien davantage les sens de proximité, tel l'odorat<sup>58</sup>. Dans la plupart de ses natures mortes, Courbet joua avec cette distance très rapprochée (entre 0 et 45 cm) et fit donc appel à la mémoire olfactive du spectateur. Le fait que les fruits dépeints furent souvent en état de décomposition ajoute du poids à leur caractère odorant et agit comme une métaphore des effluves que le corps humains rejette tout au long de son existence. Dans un cas comme dans l'autre, les odeurs agissent comme des *memento mori*.

### 3.3.2 Les truites

Plus forte encore que l'analogie entre Courbet et sa production de natures mortes tardive, est celle qui lie l'artiste aux trois tableaux de truites qu'il réalisa à la suite de son séjour en prison. Plusieurs auteurs parmi les plus célèbres ont souligné ce lien présumé entre Courbet et ces poissons attendant la mort. L'artiste lui-même, par certains de ses propos et choix artistiques, sembla conforter cette hypothèse. Il vanta à plusieurs reprises ses qualités de nageur, son amour pour la baignade et compara même son cheminement artistique à cette

<sup>58</sup> Voir la note 53 au chapitre II de ce mémoire.

activité physique : « J'ai traversé la tradition comme un bon nageur passerait une rivière : les académiciens s'y sont tous noyés », se vantait-il<sup>59</sup>. L'association avec les truites peintes au début des années 1870 prouverait que même le plus combattif des artistes pouvait être anéanti par des forces qui lui étaient extérieures<sup>60</sup>.

Cette association à la famille des salmonidés peut également être décelée dans certains procédés techniques employés par Courbet dans la réalisation de ses tableaux. En effet, dans la plus petite des trois compositions, celle se trouvant aujourd'hui à la



Figure 3.21

Kunsthau de Zurich, Courbet signa son nom accompagné du désormais célèbre *In vinculis faciebat*, fait dans les liens, et inscrivit la date de 1871, rappelant ainsi son séjour en prison. En réalité, l'œuvre ne fut peinte qu'en 1872, alors que le peintre ne se trouvait plus derrière les verrous, mais de retour chez lui en Franche-Comté [fig. 3.21]. Les événements de la Commune et son incarcération avaient entaché pour toujours sa réputation et, comme nous l'avons déjà démontré, il souffrait de plusieurs préjudices. La signature rouge, propre à l'artiste depuis ses débuts, est même rehaussée par le rappel de cette couleur dans le sang coulant sur la chair du poisson, plus particulièrement au niveau des ouïes et de l'œil. L'historien de l'art James Rubin a également fait un rapprochement intéressant entre ces effusions sanguines et un *lieder* du compositeur autrichien Franz Schubert (1797-1828), *Die Forelle (La truite)*<sup>61</sup>. Selon Rubin, Courbet, germanophile et mélomane reconnu, devait connaître cette chanson. Les deux derniers vers de cet air offrent une jolie piste d'analyse

<sup>59</sup> Courbet cité dans Théophile Silvestre, « Courbet », *Histoire des artistes vivants, français et étrangers : études d'après nature*, Paris : E. Blanchard, Libraire-Éditeur, 1856, p. 267.

<sup>60</sup> La truite est un poisson reconnu pour sa combativité, ce qui en fait une proie de choix pour les pêcheurs sportifs.

<sup>61</sup> James H. Rubin, *op. cit.*, p. 287.

quant à la relation qui pouvait exister entre la condition de l'artiste dans les années 1870 et celle des truites qu'il portaiturât. « Et le sang s'agitait en moi/ Tandis que je contemplais la truite flouée ».

Autre point important pour notre étude, la nature olfactive du sujet. Courbet dépeignit plusieurs animaux tout au long de sa carrière. Il présenta des chiens, des oiseaux, beaucoup de cervidés, mais jamais de poisson avant ces années fatidiques. S'il voulait personnifier sa déchéance, pourquoi ne pas avoir choisi un noble cerf agonisant, comme il savait si bien en faire? La truite mourante, lorsque mise en relation avec la figure du peintre, ajoute une certaine charge pathétique au drame que vivait l'artiste. En effet, outre les déboires qu'il connaissait sur la scène artistique et politique, Courbet souffrait d'une hydropisie incurable qui allait avoir raison de lui en 1877. Cette maladie, caractérisée par la surabondance de fluides chez celui qui en souffre peut donc facilement être liée à l'univers aqueux des poissons<sup>62</sup>. La truite pourrait symboliser la condition physique du maître d'Ornans et la très forte charge olfactive associée depuis toujours à cet animal ajoute de la force à cette affirmation. Dans *Le miasme et la jonquille*, Corbin a relevé comment l'étude des odeurs s'échappant du corps humain permet pendant longtemps de diagnostiquer la maladie, ainsi que les ravages du temps sur l'organisme. Le poisson, qui une fois mort dégage une odeur pestilentielle, se présentait comme une magnifique métaphore de la vie évanescence de Courbet.

Il faut aussi souligner le choix du cadrage qui est très serré pour les trois tableaux peints par Courbet. Dans tous les cas, les truites, plus grandes que nature, sont présentées selon un plan très rapproché, ce qui accentue le sentiment de proximité entre le spectateur et les poissons agonisants. Nous pouvons ici reprendre les théories d'Edward T. Hall sur la distance intime proche qui accentue notre perception sensorielle, dont le sens de l'odorat. Ces poissons, de par leur texture, leur teinte terreuse, leur dimension démesurée, appellent la stimulation olfactive. D'une certaine manière, nous serions même portée à dire que Courbet s'y sert du vocabulaire développé par les caricaturistes pour se moquer de sa personne au

---

<sup>62</sup> Il est intéressant de noter qu'au XXI<sup>e</sup> siècle, l'hydropisie ou ascite désigne d'abord et avant tout une maladie propre aux poissons d'aquarium. Sur l'hydropisie de Courbet, voir Frédérique Desbuissons, « La chair du réalisme : le corps de Gustave Courbet », *Courbet à neuf!*, op. cit., p. 81. Sur l'hydropisie chez les poissons, voir Massimo Millefanti. *Les maladies des poissons d'aquarium*, Paris : Editions De Vecchi S.A., 2010, p. 26.

cours des dernières années. Les truites s'offrant au regard tout comme le peintre bedonnant, débordant du cadre et odorant que nous retrouvions dans les œuvres de Gill par exemple.

Après avoir roulé Courbet dans la boue, après avoir sali son nom et sa réputation, après l'avoir affublé de toutes les insultes à caractère olfactif possibles, nous aurions pu croire que la nouvelle république, ses dirigeants et ses alliés, auraient fini par avoir pitié du maître d'Ornans et l'auraient laissé tranquille<sup>63</sup>. Il n'en fut rien. En janvier 1873, une motion de la Chambre réclama que Courbet s'acquittât de l'entièreté de la reconstruction de la colonne Vendôme. À cette époque, Courbet se plaignait fréquemment d'être malade et partageait sa crainte de souffrir d'hydropisie dans sa correspondance. Son état physique se détériorait et les coûts liés à la reconstruction du monument menaçaient ses finances et ses biens. Dans une lettre d'adieux touchante à ses sœurs, le peintre justifia sa décision de s'exiler en Suisse pour sauver le peu qui lui restait<sup>64</sup>. La France avait finalement eu raison du miasme courbétain. Le 30 mai, la sentence tomba. Courbet devait payer les frais liés à l'érection de la nouvelle colonne. En attendant de fixer le montant de cette entreprise colossale, on procéda à la saisie de ses biens sur le territoire français. Quatre ans plus tard, la somme due fut finalement fixée à 323 091 francs. Courbet réalisa alors son plus grand pied-de-nez à la société française qui l'avait rejeté : il mourut la veille de son premier paiement.

---

<sup>63</sup> Courbet ne fut pas le seul à subir les foudres de la République. Tous ceux qui participèrent à la Commune furent largement vilipendés et pourchassés par le pouvoir officiel. L'amnistie pour les communards ne fut proclamée qu'en juillet 1880 sous le gouvernement de Jules Grévy (1807-1891).

<sup>64</sup> « Mes chères sœurs, « Enfin voici le moment de partir pour la Suisse. Je n'ai pu aller vous voir malgré tous mes désirs, comme vous le pensez bien, courant de Besançon à Ornans, faisant des actes de donations pour sauvegarder le peu qui m'appartient en votre faveur.

« Jeudi arrive mon procès, et je serai condamné, c'est sûr. Je serai peut-être condamné à deux cent mille F d'amende et obligé de faire de l'exil, comme je vous l'ai déjà dit, ce qui n'est pas désagréable.[...] » Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, op. cit., p. 448.

## CONCLUSION

De quel accouplement fabuleux d'une limace et d'un paon, de quelles antithèses génésiaques, de quel suintement sébacé peut avoir été générée, par exemple, cette chose qu'on appelle M. Gustave Courbet? Sous quelle cloche, à l'aide de quel fumier, par suite de quelle mixture de vin, de bière, de mucus corrosif et d'œdème flatulent a pu pousser cette courge sonore et poilue, ce ventre esthétique, cette incarnation du Moi imbécile et impuissant<sup>1</sup>?

C'est avec ce puissant réquisitoire qu'Alexandre Dumas fils (1824-1895), à ne pas confondre avec son célèbre père, stigmatisa la carrière et la personne de Gustave Courbet au lendemain de la Commune. La connotation négative qui se dégage des métaphores olfactives employées par l'auteur ne laisse ici aucun doute sur le dégoût que lui inspirait l'artiste franc-comtois. Dégoût qui, à ce moment, n'était plus suscité par son œuvre, complètement oblitéré dans le propos de Dumas, mais bien davantage par sa personne. Le transfert d'un rejet de l'esthétique réaliste au rejet de Courbet est donc complètement opéré et le cycle de reconnaissance olfactive est bouclé.

En effet, notre propos tout au long de ce mémoire a été de démontrer que l'évolution de Gustave Courbet au sein du monde des arts parisiens de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, fut largement influencée par l'émergence d'une nouvelle perception olfactive. Cet éveil de la société bourgeoise aux odeurs et l'importance que ces dernières prirent dans l'élaboration d'un discours servant à discriminer les classes populaires et paysannes suivirent de près le parcours du maître d'Ornans.

Alors qu'au début des années 1840, le jeune Courbet arriva à Paris et tenta de se faire un nom sur la scène artistique, la nouvelle bourgeoisie, influencée par les travaux des hygiénistes et scientifiques, commença à porter une attention plus accrue aux odeurs. Non seulement prit-elle conscience que le miasme pouvait être dangereux, elle comprit également qu'une saine hygiène et des odeurs corporelles pures pouvaient accentuer l'écart qui existait entre elle et le reste de la population parisienne et cela était loin de lui déplaire. La classe dirigeante se mit donc à dicter des normes de propreté et les mauvaises odeurs, jusqu'alors largement ignorées en France, se virent offrir une lutte acharnée.

---

<sup>1</sup> Alexandre Dumas Fils, *Une lettre sur les choses du jour*, Paris : Michel Lévy, 1871, p. 16.

Tout de suite, Courbet décida d'aller à contre-courant de cette tendance bourgeoise et décida de s'associer aux odeurs ainsi pourchassées. En effet, l'un des moyens les plus efficaces qu'il trouva pour affirmer son identité sur la scène artistique fut de se peindre fumant la pipe à de nombreuses reprises, s'enveloppant ainsi des fumées du tabac. Tout comme l'odorat qui avait pendant longtemps été le sens le plus négligé en France, Courbet revendiquait maintenant son droit à l'existence et s'il ne pouvait être vu, à tout le moins il serait senti. Toutefois, à l'époque, le jeune artiste franc-comtois n'entraîna pas l'ire du public parisien, qui ne se sentit pas menacer par ses tableaux. Il faut rappeler qu'avant *L'enterrement à Ornans*, l'artiste ne présenta pas vraiment de sujets gênants ou en contradiction avec les valeurs bourgeoises, s'essayant même à peindre des œuvres mythologiques ou littéraires.

Les choses changèrent rapidement et Gustave Courbet connut la reconnaissance et la méfiance du public dès le moment où il se mit à associer sa manière à des sujets plus populaires. La naissance du réalisme et la crainte, au sein de l'élite bien-pensante, que ce nouveau mouvement fit école et donc pût se propager, entraîna une identification rapide d'une odeur caractéristique à la production de Courbet. Les caricaturistes, grands témoins et commentateurs de l'épopée réaliste, en laissèrent de nombreuses traces. Contrairement à ce que nous avons cru au départ, l'attribution de qualificatifs olfactifs par ces derniers ne fut pas seulement employée pour critiquer la production de Courbet, mais également pour la défendre. En effet, bien que certains, tel Cham, reprissent les idées bourgeoises sur les odeurs pour présenter l'œuvre du maître comme nocive et rétrograde, d'autres utilisèrent l'imagerie olfactive négative associée au réalisme pour se moquer des valeurs de la bourgeoisie. Pour ces artistes, Courbet fut perçu comme un peintre novateur et ils souhaitèrent que ses concepts artistiques se propageassent et corrompissent la bonne société du Second Empire.

Cette association entre le réalisme et le monde des odeurs fut fortement encouragée par la peinture même de Courbet, qui privilégia les surfaces texturées et les couleurs organiques au fini propre et liché alors en vogue au Salon. C'est notamment grâce à cette facture que le peintre d'Ornans connût ses plus grands succès critiques à travers des paysages magnifiques et vivants. Pour une rare fois, les qualificatifs olfactifs furent alors utilisés pour glorifier le réalisme et la véracité des tableaux, qui donnaient aux spectateurs l'impression de vivre une expérience sensorielle globale. Toutefois, la même touche libre et empâtée de

Courbet fut vivement attaquée lorsqu'elle servit à dépeindre des sujets que l'on préférait inodores, telles les femmes.

Courbet se plut à dépeindre ces dernières et son choix s'arrêta souvent sur des modèles aux mœurs douteuses, comme des prostituées ou des paysannes. Lorsqu'il ne présentait pas explicitement le rang social de son modèle, il s'amusait à brouiller les pistes de reconnaissances pour le spectateur bourgeois. Les qualificatifs olfactifs qui entourèrent la production de sujets féminins du maître nous laissent présumer de la réaction qu'eût la bonne société devant ces tableaux, dont la mauvaise odeur, au sens figuré, fut souvent décriée. Mais au-delà de la notion de classe, il y avait le sujet lui-même, c'est-à-dire la femme, qui depuis l'Antiquité était fortement associée à l'odorat. Par le choix de ses sujets et par la manière qu'il utilisa pour les représenter, Courbet accola à sa peinture une forte charge olfactive qui fit le bonheur autant de ses détracteurs que de ses admirateurs et qui permit d'asseoir définitivement son pouvoir artistique.

Au même titre que les odeurs qui permirent de le décrire, le réalisme de Courbet connut donc durant les années 1850-1860, une grande reconnaissance. Certes, il dérangea, mais personne ne put nier son existence. Sur la scène artistique, l'artiste réussit même à faire du chemin et à renverser certains primats de l'ancienne école académique, notamment à travers l'élaboration de sujets populaires et l'accentuation de la touche. Le réalisme ne mourrait pas. D'ailleurs, d'autres artistes s'inspirant librement des idéaux réalistes, tels Manet et les nouveaux impressionnistes, faisaient désormais les frasques du Salon et la révolution artistique pouvait désormais s'opérer sans Courbet. Serait-ce la raison qui poussa l'artiste à abandonner ses pinceaux pour s'impliquer dans la sphère politique? Lui qui avait passablement été épargné par la critique olfactive ne se fit pas pardonner cette incartade. Gustave Courbet décida en effet de s'engager dans les événements qui bouleversèrent Paris à partir de septembre 1870 et qui se conclurent par la Commune en 1871. Cet épisode, qui souleva les passions et divisa la France, fut réprimé dans le sang en mai 1871. Courbet, du côté des vaincus, devint alors une bête traquée et dangereuse dont il fallait se débarrasser.

Les qualificatifs olfactifs furent alors repris de plus belle et peu d'ambiguïté existe quant à leur nature hargneuse. Les caricaturistes affublèrent Courbet des mauvaises odeurs du tabac et de la bière pour le ridiculiser et le détruire. Tout comme dans la citation haineuse de

Dumas fils, le peintre d'Ornans ne fut plus perçu que comme une intolérable flatulence qu'il fallait faire disparaître au plus vite.

Pour ajouter à la connotation olfactive qui lui collait à la peau, Courbet se vit condamné par les autorités versaillaises à faire un séjour de plusieurs mois dans diverses prisons parisiennes. Le pénitencier, épice de luttes de désodorisation depuis la fin des années 1700, fut une rude épreuve pour le peintre qui était habitué à des conditions de vie plus clémentes. En effet, malgré les tentatives répétées pour assainir les lieux, les témoignages de l'époque révélèrent que l'hygiène et les odeurs y étaient souvent plus que douteuses et que s'y retrouvaient entassées des centaines de personnes issues de toutes les couches de la société.

Affaibli par son séjour en prison, rejeté par ses confrères artistes et par la société en général, Gustave Courbet se tourna de nouveau vers la peinture. En prison, il réalisa plusieurs natures mortes, principalement des fleurs et des fruits, sujets auxquels il s'était peu essayé au cours de sa carrière. Le choix, à une époque où il devint *persona non grata*, de peindre des objets dont la valeur olfactive ne pouvait être niée peut être compris comme une dernière tentative d'affirmation de sa personne et de son art. Plusieurs critiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ont d'ailleurs perçu ces tableaux comme des autoportraits déguisés. La puissance évocatrice des truites agonisantes peintes par Courbet à sa sortie de prison ajouta du poids à cette hypothèse. De tous les animaux, le peintre décida de s'associer à des êtres aquatiques, fortement connotés d'un point de vue olfactif. De plus, dans toutes ces œuvres, le maître représenta les ravages du temps. C'est comme s'il avait décidé de s'entourer d'une dernière odeur, celle de la mort. Car bien qu'il ne fût pas réellement décédé, il l'était aux yeux de la société parisienne qui le poussa à l'exil. Le bon goût et l'ordre public avaient finalement eu raison de cette nuisance olfactive.

Au XXI<sup>e</sup> siècle, notre rapport aux odeurs est très différent de celui de Courbet et de ses contemporains, et ce, bien que nous soyons encore tributaires des changements qui s'opèrent à leur époque, en ce sens que l'Occident moderne constitue la société la plus intolérante aux odeurs et, paradoxalement, la moins sensible à ces dernières. En effet, œuvrant dans un monde aseptisé à l'extrême, notre odorat manque d'exercice et il nous est difficile de sentir toutes les subtilités du monde qui nous entoure. Toutefois, notre rapport à Courbet, lui, a beaucoup changé. Sans une connaissance des débats entourant la question des

odeurs au XIX<sup>e</sup> siècle, il nous serait difficile de comprendre pourquoi le bourgeois parisien se bouchait le nez devant la fileuse ou de comprendre tout simplement le fondement des attaques olfactives dirigées contre Courbet, et pourtant, notre monde est tout aussi intolérant au putride. Pourquoi alors acceptons-nous le réalisme?

Principalement parce que, comme nous venons de l'évoquer, la plupart des attributs olfactifs liés à la peinture de Courbet n'ont plus aucune signification pour nous. Devant *La fileuse*, notre regard ne perçoit qu'une jeune ouvrière endormie. D'ailleurs, dans la plupart des cas où une mauvaise odeur fut utilisée en relation avec une peinture du maître d'Ornans, celle-ci avait pour objectif de discréditer le travail du peintre et d'exprimer le dégoût que le public avait pour lui. Au XXI<sup>e</sup> siècle, l'art de Courbet n'est plus dérangeant. Il a fait école, l'artiste, loin d'être un marginal, est aujourd'hui perçu comme l'un des plus grands peintres de son époque et le réalisme est un mouvement bien assis dans sa notoriété. La connotation négative liée aux odeurs chez l'artiste et dans sa production n'a plus sa place pour nous.

Il serait toutefois faux de penser que nous avons complètement évacué le discours olfactif que la peinture de Courbet léguât. En effet, le miasme réaliste réussit à se propager et fut même porté à l'extérieur des enceintes parisiennes, créant plusieurs nouveaux foyers d'épidémie, comme en témoigne cette citation :

« Pour la même raison, on aurait tort, selon moi, de donner à un tableau de paysans un certain poli conventionnel. Si une peinture de paysans sent le lard, la fumée, la vapeur qui monte des pommes de terre, tant mieux ! Ce n'est pas malsain. Si une étable sent le fumier, bon ! Une étable doit sentir le fumier. Si un champ exhale l'odeur de blé mûr, de pommes de terre, d'engrais, de fumier, cela est sain, surtout pour les citadins. Par de tels tableaux, ils acquièrent quelque chose d'utile. Mais un tableau de paysans ne doit pas sentir le parfum<sup>2</sup>. »

Cette philosophie artistique n'est pas de Gustave Courbet, mais bien de Vincent Van Gogh (1853-1890), artiste néerlandais. Cette profession de foi par un peintre étant, au XXI<sup>e</sup> siècle, l'un des plus admirés sur la scène publique, en plus d'avoir été en son temps un grand admirateur du peintre franc-comtois, semble conforter l'idée selon laquelle la quête olfactive en art ne s'essouffla pas avec la déchéance et la mort du maître d'Ornans, qui fut, selon nous,

---

<sup>2</sup> Vincent Van Gogh, *Lettre 404 N à Théo, Nuenen, 30 avril 1885.*

le premier grand peintre à ouvrir la porte à de nouvelles expériences sensorielles en terres artistiques.

## BIBLIOGRAPHIE

### Sources

- Anonyme. 1840. *Physiologie du fumeur*. Paris : Ernest Bourdin, 128 p.
- Bonneron, Géo, 1898. *Notre régime pénitentiaire. Les prisons de Paris*. Paris : Firmin-Didot, 391 p.
- Chu, Petra Ten-Doesschate. 1996. *Correspondance de Courbet*. Paris : Flammarion, 635 p.
- Du Camp. Maxime. 1875. *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Hachette, 6 vol.
- Gautier, Théophile. 2000. *Courbet, le Watteau du laid*. Biarritz : Séguier, 82 p.
- Howard, John. 1788. *État des prisons, des hôpitaux et des maisons de force*. Trad. de l'anglais. Paris : Chez Lagrange, Librairie, rue S. Honoré, vis-à-vis le Palais Royal, [1777], 406 p.
- Hugo, Victor. 1883. *Œuvres complètes de Victor Hugo*. Vol.20, Paris : Edition ne varietur, 355 p.
- Goncourt, Edmond et Jules de. 1876. *Manette Salomon*. Paris : Charpentier et Cie, Libraires-Éditeurs, 444 p.
- Léger, Charles. 1920. *Courbet selon les caricatures et les images*. Paris : Paul Rosenberg, éditeur, 142 p.
- Moléon, Jean-Gabriel-Victor de. 1843. *Collection des rapports généraux sur les travaux du conseil de salubrité de la ville de Paris, et du département de la Seine : Exécutés depuis l'année 1827, jusqu'à l'année 1839, inclusivement (13 ans)*. T. 2. Paris : Au bureau de l'administration de la société polytechnique.
- Proudhon, Pierre-Joseph et Émile Zola. 2011. *Controverse sur Courbet et l'utilité sociale de l'art*. Paris : Éditions mille et une nuits, no 578, 175 p.
- Quevedo y Villegas, Dom Francisco de. 1659. *Les Visions*. Trad. de l'espagnol par le Sieur de la Geneste. Lyon : Chez Symon Matheret, 387 p.

- Ripa, Cesare. 1643. *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*. Trad. de l'italien par Jean Baudoin. Paris : Aux amateurs de livres, 2 parties.
- Silvestre, Théophile. 1856. « Courbet ». In *Histoire des artistes vivants, français et étrangers : Études d'après nature*. Première série. Paris : E. Blanchard, Libraire-Éditeur, p. 241-279.
- Soulié, Frédéric. 1840-1842. « Le bourgeois campagnard ». In *Les Français peints par eux-mêmes : Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*. T. 3. Paris : L. Curmer, p. 25-32.
- Texier, Edmond Auguste. 1852-1853. *Tableau de Paris : Ouvrage illustré de quinze cents gravures d'après les dessins de Blanchard, Cham, Champin...[et al.]*. Paris : Paulin et Le Chevalier, 2 T.
- Trollope, Frances. 1836. *Paris and the Parisian in 1835*. Paris : Beaudry's European Library, 2 vol.
- Vermersch, Eugène. 1868. *Les binettes rimées*. Paris : Aux bureaux de « L'image », 64 p.
- Villermé, Louis René. 1820. *Des prisons telles qu'elles sont et telles qu'elles devraient être*. Paris : Chez Méquignon-Marvis, 191 p.
- Vuillaume, Maxime. « s.d. ». *Mes cahiers rouges au temps de la Commune*. 5<sup>e</sup> éd. Paris : Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 442 p.

#### Catalogues d'exposition

1977. *Gustave Courbet (1819-1877)*. Catalogue d'exposition. (Paris, Grand Palais, 30 septembre 1977-2 janvier 1978). Paris : Éditions des musées nationaux, 277 p.
- Cars, Laurence des (comm.). 2000. *Courbet et la Commune*. Catalogue d'exposition. (Paris, musée d'Orsay 13 mars au 11 juin 2000). Paris : Réunion des musées nationaux, 188 p.
- Cars, Laurence des, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow et Michel Hilaire (comm.). 2007. *Gustave Courbet*. Catalogue d'exposition. (Paris, Galeries nationales du Grand palais, 13 octobre 2007-28 janvier 2008; New York, The Metropolitan Museum of Art, 27 février-18 mai 2008; Montpellier, Musée Fabre, 14 juin-28 septembre 2008). Paris : Réunion des musées nationaux, 477 p.

Musée Carnavalet. 2010. *L'Impossible photographie : Prisons parisiennes, 1851-2010*, Paris : Paris-Musées, 310 p.

#### Ouvrages des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

Allard, Paul. 1996. « Satire des mœurs et critique sociale dans la caricature française de 1835 à 1848 ». In *La caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, sous la dir. de Philippe Régner, p. 171-181. Coll. « Littérature et idéologie ». Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Aron, Jean-Paul. 1967. *Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*. Coll. « Cahiers des Annales », vol. 25. Paris : Armand Colin, 124 p.

Aron, Jean-Paul. 1973. *Le mangeur du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Laffont, 365 p.

Baillièrre, Henri. 1901. *La rue Hautefeuille : Son histoire et ses habitants (propriétaires et locataires), 1252-1901, contribution à l'histoire des rues de Paris*. Paris : J.-B. Baillièrre et Fils, 1 vol.

Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy : A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford : Clarendon Press, 165 p.

Bornemann, Bernd, Ronald Searle et Claude Roy. 1974. *La caricature, art et manifeste. Du XVI<sup>e</sup> siècle à nos jours*. Trad. et adapté de l'allemand par John Edwin Jackson. Genève : Éditions d'Art Albert Skira, 279 p.

Bouillon, Jean-Paul (dir.). 1990. *La promenade du critique influent : Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*. Paris : Hazan, 433 p.

Buchinger-Früh, Marie Luise. 1996. « La peinture du Second Empire dans les caricatures du Charivari ». In *La caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance?*, sous la dir. de Philippe Régner, p. 338-344. Coll. « Littérature et idéologie ». Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Burke, Peter. 2008. *What is Cultural History?* 2<sup>e</sup>éd. Cambridge (Ang.) : Polity, 179 p.

Chevallier, Fabienne. 2010. *Le Paris moderne : Histoire des politiques d'hygiène (1855-1898)*. Coll. « Art & Société ». Rennes : Presses universitaires de Rennes, 410 p.

Chu, Petra Ten-Doesschate. 2010. « Courbet's Self-Portraits as *Bildungsroman* ». In *Courbet à neuf !*, sous la dir. de Mathilde Arnoux, Dominique de Font-Réaulx, Laurence des Cars, Stéphane Guégan et Scarlett Reliquett, p. 23-39. Coll. « Passages/Passagen », vol. 28. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

- Chu, Petra Ten-Doesschate. 2007. *The Most Arrogant Man in France: Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*. Princeton : Princeton University Press, 238 p.
- Classen, Constance. 1998. *The Color of Angels, Cosmology : Gender and the Aesthetic Imagination*. New York; Londres : Routledge Editor, 236 p.
- Classen, Constance, David Howes et Anthony Synnott. 1994. «Following the scent: From the Middle Ages to modernity». In *Aroma : The Cultural History of Smell*. Londres : Routledge, p. 51-93.
- Corbin, Alain. 1991. *Le temps, le désir et l'horreur : Essais sur le dix-neuvième siècle*. Coll. « Historique ». Paris : Aubier, 244 p.
- Corbin, Alain. 2008. *Le miasme et la jonquille*. 3<sup>e</sup> éd. Coll. « Champs histoire ». Paris : Éditions Flammarion, 429 p.
- Corbin, Alain (dir.). 2005. *De la Révolution à la Grande Guerre*. T. 2 de *Histoire du corps*. Paris : Éditions du Seuil, 442 p.
- Csergo, Julia. 1988. *Liberté, égalité, propreté : La morale de l'hygiène au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 361 p.
- Desbuissons, Frédérique. 2010. « La chair du réalisme : Le corps de Gustave Courbet ». In *Courbet à neuf !*, sous la dir. de Mathilde Arnoux, Dominique de Font-Réaulx, Laurence des Cars, Stéphane Guégan et Scarlett Reliquett, p. 65-82. Coll. « Passages/Passagen », vol. 28. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Dittmar, Gérald. 2007. *Gustave Courbet et la Commune, le politique*. Paris : Éditions Dittmar, 450 p.
- Dixon, Laurinda S. 1995. *Perilous Chastity : Women and Illness in Pre-Enlightenment Art and Medicine*. Ithaca : Cornell University Press, 297 p.
- Doulat, Fabienne. 2010. « La photographie de prisons, image d'une réalité architecturale ». In *L'Impossible photographie : Prisons parisiennes, 1851-2010*, p. 148-155. Paris : Paris-Musées.
- Febvre, Lucien. 1953. « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois? ». In *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, [1941], p. 221-238.
- Filipczak, Zirka Zaremba. 1997. *Hot Dry Men, Cold Wet Women : The Theory of Humors in Western European Art, 1575-1700*. New York : American Federation of Arts, 216 p.

- Franits, Wayne E. 1993. *Paragons of Virtue*. Cambridge : Cambridge University Press, 271 p.
- Fried, Michael. 1993. *Le Réalisme de Courbet : Esthétique et origines de la peinture moderne, II*. Trad. de l'anglais par Michel Gautier. Paris : Éditions Gallimard, 416 p.
- Gaillard, Marc. 2003. *Paris : Les expositions universelles de 1855 à 1937*. Paris : Presses franciliennes, 184 p.
- Goldstein, Robert Justin. 1989. *Political Censorship of the Arts and the Press in Nineteenth-Century Europe*. New York : St. Martin's Press, 232 p.
- Hancock, Claire. 2003. *Paris et Londres au XIX<sup>e</sup> siècle : Représentations dans les guides et récits de voyage*. Coll. « Espaces & Milieux ». Paris : CNRS Éditions, 357 p.
- Hall, Edward Twitchell. 1971. *La dimension cachée*. Trad. de l'américain par Jean Mesrie et Barbara Niceall. Paris : Éditions du Seuil, 253 p.
- Hardouin-Fugier, Elisabeth. 1998. *Les peintres de natures mortes en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Éditions de l'Amateur, 318 p.
- Lemaire, Gérard-Georges. 2004. *Histoire du Salon de peinture*. Coll. « Klincksieck études ». Paris : Klincksieck, 250 p.
- Le Moël, Michel. 1987. *Vie et histoire du V<sup>e</sup> arrondissement. Saint-Victor, Jardin des Plantes, Val de Grâce, Sorbonne*. Coll. « Vie et histoire ». Paris : Hervas, 156 p.
- Lobstein, Dominique. 2006. *Les Salons du XIX<sup>e</sup> siècle : Paris, capitale des arts*. Paris : Éditions de la Martinière, 303 p.
- Maingon, Claire. 2009. *Le Salon et ses artistes : Histoire des expositions du Roi Soleil aux artistes français*. Paris : Hermann, 176 p.
- Martin-Fugier, Anne. 2007. *La vie d'artiste au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Louis Audibert, 471 p.
- Mathieu, Caroline. 2005. « Le Palais de l'Industrie et ses annexes ». In *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*. Coll. « Paris et son patrimoine ». Paris : Action artistique de la ville de Paris, p. 64-67.
- Millefanti, Massimo. 2010. *Les maladies des poissons d'aquarium : prévention, diagnostic, soins des maladies les plus courantes des poissons d'eau douce et d'eau de mer*. Paris : Éditions De Vecchi S.A., 128 p.
- McClive, Cathy et Nicole Pellegrin (comp.). 2010. *Femmes en fleurs, femmes en corps : Sang, santé, sexualités du Moyen Âge aux Lumières*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 364 p.

- Nochlin, Linda. 2007. *Courbet*. New York : Thames and Hudson, 224 p.
- Nourrisson, Didier. 1990. *Le buveur du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Albin Michel, 378 p.
- Nourrisson, Didier. 2010. *Cigarette : Histoire d'une allumeuse*. Paris : Éditions Payot & Rivages, 328 p.
- Rheims, Maurice. 1979. *L'enfer de la curiosité : De Marat au bain au petit pan de mur jaune*. Paris : Éditions Albin Michel, 485 p.
- Rosen, Charles et Henri Zerner. 1984. *Romanticism and Realism : The Mythology of Nineteenth Century Art*. Londres : faber and faber, 244 p.
- Rubin, James Henry. 2003. *Courbet*. Paris : Phaidon, 351 p.
- Sagnier, Christine. 2000. *Courbet : Un émeutier au Salon*. Paris : Séguier, 240 p.
- Sanchez, Pierre et Xavier Seydoux. 1990. *Les catalogues des Salons*. Paris : Échelle de Jacob, vol. 5.
- Savatier, Thierry. 2006. *L'origine du monde*. Paris : Bartillat, 231 p.
- Schapiro, Meyer. 1982. « Courbet et l'imagerie populaire. Étude sur le réalisme et la naïveté ». In *Style, artiste et société*. Paris : Éditions Gallimard, p. 273-328.
- Schlesser, Thomas. 2009. « Gustave Courbet [1819-1877]. Le nombril du monde ». In *L'autoportrait dans l'histoire de l'art. De Rembrandt à Warhol, l'intimité révélée de 50 artistes*. Paris : Beaux arts éditions, p. 102-113.
- Schlesser, Thomas. 2007. *Réceptions de Courbet : Fantasmés réalistes et paradoxes de la démocratie (1848-1871)*. Coll. « Œuvres en société ». Paris : Les presses du réel, 380 p.
- Schlesser, Thomas et Bertrand Tillier. 2007. *Courbet face à la caricature : Le chahut par l'image*. Paris : Kimé, 186 p.
- Soppelsa, Caroline. 2010. « Photographie et sauvegarde du patrimoine : Les prisons de Paris, objets d'architecture et d'histoire ». In *L'Impossible photographie : Prisons parisiennes, 1851-2010*, Paris : Paris-Musées, p. 156-163.
- Smith, Bernard. 1960. *European Vision and the South Pacific, 1768-1850: A Study in the History of Art and Ideas*. Oxford : Clarendon Press, 287 p.
- Stone-Ferrier, Linda A. c1985. *Images of Textiles : The Weave of Seventeenth-Century Dutch Art and Society*. Coll. « Studies in the fine arts. Art patronage », no 4. Ann Arbor (Mich.) : UMI Research Press, 285 p.

Vigarello, Georges. 1985. *Le propre et le sale : L'hygiène du corps depuis le Moyen Âge*. Paris : Éditions du Seuil, 285 p.

Vigarello, Georges. 2010. *Les métamorphoses du gras : histoire de l'obésité, du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*. Coll. « L'univers historique ». Paris : Éditions du Seuil, 362 p.

Vouilloux, Bernard. 2009. *Un art sans art : Champfleury et les arts mineurs*. Lyon : Fage éditions, 173 p.

#### Articles des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

2007. *Gustave Courbet*. Coll. « Beaux arts magazine. Hors Série ». Paris : DIP-Beaux arts magazine, 65 p.

Chu, Petra Ten-Doesschate. 1992. « Gustave Courbet's Venus and Psyche: Uneasy Nudity in Second Empire France ». *Art Journal*, vol. 51, no 1 (printemps), p. 38-44.

Chu, Petra Ten-Doesschate. 1993. « Scatology and the Realistic Aesthetic ». *Art Journal*, vol. 52, no3 (automne), p. 41-46.

Cuno, James. 1983. « Charles Philipon, la Maison Aubert, and the Business of Caricature in Paris, 1829-41 ». *Art Journal*, vol. 43, no 4 (hiver), p. 347-354.

Febvre, Lucien. 1941. « La sensibilité et l'histoire : comment reconstituer la vie affective d'autrefois? ». *Annales d'histoire sociale*.

Moffitt, John F. 1987. « Art and Politics: An Underlying Pictorial - Political Topos in Courbet's "Real Allegory" ». *Artibus et Historiae*, vol. 8, no 15, p. 183-193.

Poiret, Nathalie. 1998. « Odeurs impures : Du corps humain à la cité (Grenoble, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle) ». *Terrain*, no 31 (septembre), p. 89-102.

Prat, Véronique. « Gustave Courbet, le poète de la nature ». *Le Figaro*, 12 octobre 2007.

Przyblyski, Jeannene. 1996. « Courbet, the Commune, and the Meanings of Still Life in 1871 ». *Art Journal*, vol. 55, no. 2 (été), p. 28-37.

Riout, Denis. 1992. « Les Salons comiques ». *Romantisme*, no 75, p. 51-62.

Seibert, Margaret Armbrust. 1983. « A Political and a Pictorial Tradition Used in Gustave Courbet's Real Allegory ». *The Art Bulletin*, vol. 65, no 2 (juin), p. 311-316.

Seignan, Gérard. 2010. « L'hygiène sociale au XIX<sup>e</sup> siècle : Une physiologie morale », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, vol. 1, no 40, p. 113-130.

#### Pages web

Analyse et traitement informatique de la langue française. 2002. « Sabot ». In *Trésor de la langue française informatisé*. En ligne. <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=3776876400>>. Consulté le 28 juillet 2012.

The Metropolitan Museum of Art. 2000-2012. « Johannes Vermeer: A Maid Asleep ». In *Heilbrunn Timeline of Art History*. En ligne. <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.40.611>>. Consulté le 11 mars 2011.

Stiénon, Valérie. s.d. « Physiologie/Physiology ». In *Dictionnaire international des termes littéraires*. Robert Escarpit (dir.). Association internationale de littérature comparée. En ligne. <[http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PHYSIOLOGIEPhysiology\\_n.html](http://www.flsh.unilim.fr/ditl/Fahey/PHYSIOLOGIEPhysiology_n.html)>. Consulté le 14 mai 2012.