

## ROBERTO BOLAÑO LECTEUR DE GUSTAVE COURBET. FIGURES DE L'ART ENGAGÉ?<sup>1</sup>

Alberto Bejarano\*

Université Paris 8

**Résumé:** Bolaño s'intéresse à Gustave Courbet dans son roman posthume *2666*. Il s'agit pour l'auteur chilien de s'interroger sur le peintre comme figure de l'art engagé. Nous voulons explorer ce concept chez Bolaño afin de questionner et approfondir les débats sur l'art et la politique. Dans *2666* Courbet est analysé par Boris Ansky, un écrivain juif russe banni par le stalinisme.

*Mots-clés:* art au XIX siècle; politique; réalisme; Bolaño; Courbet; engagement politique.

**Resumen:** En su novela póstuma *2666*, Roberto Bolaño se refiere al pintor francés Gustave Courbet como una figura representativa de una forma de arte comprometido, que reconfiguraría la idea misma de «compromiso». En este artículo exploramos la visión de Bolaño con respecto a la idea de arte y política alrededor de la figura de su personaje Boris Ansky, un escritor judío-ruso perseguido por el estalinismo y sus reflexiones en torno a Courbet.

*Palabras-clave:* arte en el siglo XIX; política; realismo; Bolaño; Courbet; compromiso.

### INTRODUCTION

*2666* (2004), le roman de l'écrivain chilien Roberto Bolaño (1953-2003), est consacré à l'exploration de la violence au XX siècle: de la révolution russe à la violence suicidaire de fin de siècle à Ciudad Juárez au Mexique. Tout cela à travers la vie et l'œuvre de l'écrivain

---

<sup>1</sup> Une première version de ce texte a été lue dans *Dialogues Philosophiques de la Maison de l'Amérique Latine* à Paris, le 4 mai 2010.

\* **Dirección para correspondencia:** kinephilo@gmail.com

fictif allemand Benno von Archimboldi (Hans Reiter) et autour des crimes commis contre des femmes dans la ville fictive de Santa Teresa (Ciudad Juárez) dans les années 1990. Dans son enquête romanesque sur le réel et la violence, Bolaño a réservé une place exceptionnelle à la peinture comme voie parallèle d'exploration des formes de représentation de la violence. Georges Grosz occupe par exemple une place très importante dans le roman. On pourrait dire que la peinture fonctionne chez Bolaño comme une véritable allégorie.

Dans *2666*, Bolaño fait référence également au peintre Gustave Courbet, cité dans le cahier de l'écrivain fictif juif et soviétique Boris Ansky en 1942. Selon Bolaño: «Ansky considère Courbet «comme le paradigme de l'artiste révolutionnaire. Il se moque, par exemple de la conception manichéenne que certains peintres soviétiques ont de Courbet» (Bolaño, 2008: p. 827). Il s'agit de deux idées différentes.

D'une part, il y a la figure de Courbet comme héros révolutionnaire ou comme artiste engagé et, d'autre part, il y a le détournement du réalisme de Courbet chez les réalistes soviétiques des années 1930. Dans cet article il sera question uniquement de la première partie de la phrase. Notre question principale est: en quoi, pour Ansky, Courbet est-il le paradigme de l'artiste révolutionnaire? Précisons d'abord qu'Ansky s'intéresse *seulement* à quatre tableaux de Courbet: *Retour de la conférence, 1862; L'atelier de l'artiste, 1855; Bonjour Monsieur Courbet, 1854; et Demoiselles des bords de la Seine, 1857*. Pourquoi Ansky s'intéresse-t-il exclusivement à ces quatre tableaux ?

Notre exposé se divise en deux parties: 1) Courbet comme figure de l'engagement (notamment pendant la Commune); 2) la lecture faite par Ansky des quatre tableaux de Courbet. Notre analyse portera sur la cinquième partie de *2666*, plus précisément sur les quarante pages consacrées au Cahier d'Ansky (Bolaño, 2008: p. 802-842), et tout particulièrement sur les deux pages concernant Courbet (Bolaño, 2008: p. 827-828).

Notre orientation suit le chemin proposé et parcouru par Pierre Macherey, à savoir, un dialogue ouvert entre philosophie et littérature par le biais d'une exploration commune. La question étant, comme le suggère Macherey: «quelle forme de pensée est incluse dans les textes littéraires, et peut-elle en être extraite?» (Macherey, 1990: p. 8.)

Il s'agit d'un exercice philosophique non pas *sur* la littérature, mais avec elle. C'est un peu dans la même direction que Rancière affirme que «la critique littéraire ou cinématographique, ce n'est pas une manière d'expliquer ou de classer les choses, c'est une manière de les prolonger, de les faire résonner autrement». (Rancière, 2009: p. 482).

## **BORIS ANSKY, LECTEUR DE COURBET**

Résumons d'abord le scénario de cet extrait de *2666*: Boris Ansky, un écrivain juif et russe «fictif» créé par Bolaño, écrit un journal intime dans lequel il raconte sa vie et décrit le contexte et la vie quotidienne au moment des grandes purges stalinistes des années 1930. Ansky parle surtout de l'écrivain «fictif» soviétique, Ephraïm Ivanov, assassiné apparemment sur ordre de Staline en 1938- avec lequel il a écrit trois romans: *Le Crépuscule, Midi* et *L'Aube*. Ansky et Ivanov se lient d'une grande amitié et sont, comme le dit Bolaño, «Complices dans impostures jusqu'à la fin» (Bolaño, *op. cit.*, p. 829). Mais Ansky est un dandy et Ivanov un pamphlétaire (c'est un peu comme si Paul Valéry avait écrit *Les chiens de garde*

de Paul Nizan!). Ansky est l'écrivain fantôme d'Ivanov. En signant les romans d'Ansky, Ivanov devient un écrivain «sérieux». En échange, il introduit le jeune Ansky dans le réseau du parti (dont il est un membre reconnu), et le protège dans la mesure de ses possibilités. Tout se passe plus ou moins bien au début, jusqu'à ce que, d'après Ansky, on juge les romans d'Ivanov (dont Ansky est l'auteur secret) «suspects», selon l'expression de Staline lui-même. Après l'assassinat d'Ivanov, Ansky se cache dans l'Isba de sa famille à Kostekino (Crimée) jusqu'au Pogrom nazi en 1942, où il est assassiné. Quelques mois plus tard, Hans Reiter, jeune soldat allemand, découvre le cahier d'Ansky dans une cachette derrière la cheminée de son Isba en 1943. Il s'enferme dans l'Isba et lit le cahier d'Ansky pendant une saison (une *saison en enfer*). Il subit une métamorphose.

Selon Bolaño, Ansky est la «force» de Reiter, c'est à dire sa source d'inspiration, et «grâce» à lui, Reiter deviendra plus tard Benno von Archimboldi, un célèbre écrivain allemand de l'après-guerre. Autrement dit: Reiter se fait écrivain par la peinture: il est bouleversé par les commentaires d'Anski sur les peintres Arcimboldo et, plus marginalement, Courbet. Mais nous avons ici un paradoxe. Reiter se passionne pour le peintre Arcimboldo à partir des commentaires d'Ansky, et non pas par les peintures en elles-mêmes (précisons que Reiter n'avait jamais visité un musée, ni même regardé un tableau dans un livre). Ansky voit dans la peinture d'Arcimboldo, particulièrement dans *Les quatre saisons*, «de la joie pure». Mais il y voit aussi, dans deux autres tableaux (*Le cuisinier* et *Le juriste*) l'horreur. Retenons donc que Reiter découvre la peinture à travers l'écrivain Ansky. C'est comme si l'on était bouleversé *seulement* par les commentaires de Claudel sur Vermeer sans avoir jamais entendu parler de Vermeer et sans jamais avoir vu une de ses peintures. Autrement dit, ce sont les impressions d'Ansky sur la peinture d'Arcimboldo qui ont fait de Reiter un écrivain: c'est ainsi que Reiter devient Benno von Archimboldi.

Après l'assassinat d'Ivanov, outre ses références à Arcimboldo, Ansky parle également de Courbet. La place qu'occupe Courbet dans le cahier d'Ansky est très significative car c'est à propos du maître d'Ornans qu'Ansky fera une ébauche de comparaison entre le réalisme de Courbet – qu'il admire –, et le réalisme socialiste – qu'il subit et qui l'écrase –. Bolaño fait dire à Ansky qu'il considère Courbet «comme le paradigme de l'artiste révolutionnaire». Ansky «se moque, par exemple, de la conception manichéenne que certains peintres soviétiques ont de Courbet.» (Bolaño, *op. cit.*, p. 827). Pour Bolaño, Courbet est «l'artiste du tremblement constant» (Bolaño, *op. cit.*, p. 832). Que représente-elle donc, la figure de Courbet, dans les cahiers d'Ansky ?

## COURBET COMME PARADIGME DE L'ARTISTE RÉVOLUTIONNAIRE

Quel est le rapport de Courbet avec son temps ? Il est une figure du héros moderne, quoique différent d'un Julien Sorel par exemple. Dans son analyse remarquable de *Le rouge et le noir*, Miguel Abensour décrit ainsi la figure du héros moderne:

Julien Sorel est un héros moderne en ce qu'il est typiquement l'homme du *thumos* doté d'ardeur et d'audace. Ce *thumos* connaît chez Julien des degrés divers: d'abord l'indignation contre le Valenod et ses pareils à Verrières, la colère contre

son employeur Monsieur de Rénal qui à diverses reprises tente de l'humilier, enfin la haine contre cette société qui après l'ouverture de la Révolution entend remettre les plébéiens à leur place et les assigner à tout jamais à une condition inférieure. Sensible à la singularité de Julien, le marquis de la Mole dit: « Il hait tout. » Ce *thumos* se manifeste par une flamme dévorante qui peut aller de la colère incendiaire jusqu'au crime. (Abensour, 2004: p. 20)

Courbet a, lui aussi, ce *thumos*, ce courage du politique. Mais Courbet n'agit pas comme Sorel. Courbet est-il dans le champ de bataille pendant la journée et va-t-il au bal le soir, comme Sorel? Ça dépend de ce qu'on entend par champ de bataille et par bal. On pourrait dire que le champ de bataille de Courbet est son Atelier, et que son bal, c'est la commune. Mais ça pourrait marcher peut-être aussi dans le sens inverse. Au fond, la grande différence entre Courbet et Sorel est que le premier ne sent pas qu'il soit arrivé «trop tard» dans l'Histoire. Il le dit d'ailleurs dans une intervention publique dans l'Assemblée de la Commune:

(contre le titre de «comité de salut public»), je désire que tous titres ou mots appartenant à la révolution de 89 et 93 ne soient appliqués qu'à cette époque. Aujourd'hui, ils n'ont plus la même signification et ne peuvent plus être employés avec la même justesse et dans les mêmes acceptions. Les titres: salut publique, Montagnards, Girondins, Jacobins, etc., etc., ne peuvent être employés dans ce mouvement socialiste républicain. Ce que nous représentons, c'est le temps qui s'est passé de 93 à 71, avec le génie qui doit nous caractériser et qui doit relever de notre propre tempérament. Cela me paraît d'autant plus évident que nous ressemblons à des plagiaires, et nous rétablissons à notre détriment une terreur qui n'est pas de notre temps. Employons les termes que nous suggère notre révolution. (Dittmar, 2007: p. 119).

Courbet est plutôt un voyant, au sens du terme employé par Deleuze pour se référer à Melville ou à Lawrence. Un voyant comme Rimbaud. Il n'a pas le mal du siècle. Il a la fièvre du siècle, c'est-à-dire la soif de la révolution (quoiqu'il ait une idée de révolution assez personnelle). Ce qui est certain est que Courbet est dans presque tous les combats et dans presque tous les rendez-vous historiques de son temps.

## FIGURES DE COURBET

Il y a d'abord la figure traditionnelle du Courbet «engagé». Pendant le Second Empire, il est refusé à l'Exposition Universelle de 1855, et il installe en face son Pavillon «réaliste»; il refuse, en 1870, la légion d'honneur proposée par Napoléon III. Pendant la Commune, il est à la tête de la fédération d'artistes et il est «responsable» de l'affaire de la colonne de la place Vendôme. Après la Commune, Courbet est reclus à la prison de Sainte Pélagie en 1871 et exilé en Suisse jusqu'à sa mort. Bref, ce Courbet-ci c'est l'homme du siècle, du siècle des révolutions; c'est aussi l'homme à scandale: le socialiste, le républicain et le communal.

Deuxièmement, il y a la figure de *l'Artiste dans son Atelier: Courbet et ses autoportraits*, Courbet, le désespéré (1843), *Courbet au chien noir* (1844), Courbet dans *L'atelier du peintre* (1855), Courbet dans *La rencontre* (1854), Courbet dans son passage à Sainte Pélagie (1871) et même Courbet dans ses natures mortes, notamment dans *La Truite* (1873) – ce dernier étant peut-être son autoportrait le plus intime. Ce Courbet-ci, c'est l'archétype de l'artiste moderne, au sens paradoxal de Baudelaire.

Troisièmement, il faut mentionner au passage la figure de Courbet telle qu'il a été décrit par ses contemporains: le Courbet de Baudelaire, de Proudhon, de Vallès et des impressionnistes, mais aussi le Courbet de Napoléon III, de Thiers et de Mac Mahon. Faute de temps, nous signalons l'étude remarquable de Thomas Schlessler sur la réception de l'œuvre de Courbet chez ses contemporains.

Finalement, il faut souligner également l'analyse faite par la critique contemporaine. On y retrouve Courbet comme artiste révolutionnaire: le peintre du geste d'antithéâtralité dans la peinture française (Fried); le peintre qui fait littéralement rentrer le peuple dans son *Atelier* (Schlessler); celui qui bouleverse l'espace pictural (Vauday); le peintre de l'entreprise d'émancipation (Borrell<sup>2</sup>) et de l'engagement politique, notamment dans la Commune de Paris (Dittmar). En somme, on pourrait parler de Courbet en tant qu'artiste révolutionnaire dans plusieurs sens. Ce qu'il nous semble interdit de faire c'est séparer l'homme de l'œuvre. Or, dans 2666, Bolaño nous montre un Ansky intéressé notamment par le rapport entre Courbet et la Commune, et par le destin des quatre tableaux de Courbet. Nous ferons d'abord référence à la figure de Courbet autour de la Commune proposée par Ansky, pour ensuite faire une courte analyse de la réception des quatre tableaux par Ansky.

## COURBET ET LA COMMUNE

Courbet n'a pas attendu la commune pour s'engager politiquement. Comme il l'écrit dans une lettre à Victor Hugo en 1864, durant l'exil du poète:

malgré l'oppression qui pèse sur notre génération, malgré mes amis exilés, traqués, même avec des chiens, dans les forêts du Morvan, nous restons encore quatre ou cinq...nous sommes assez forts malgré les renégats, malgré la France d'aujourd'hui et ses troupeaux en démente, nous sauverons l'art, l'esprit et l'honnêteté dans notre pays. (Peridier, 1980: p. 61).

Aussi, quelques mois avant la chute du Second Empire, Courbet déclarait que:

l'État est incompetent en matière d'art. Quand il entreprend de récompenser il usurpe le goût public. Son intervention est toujours démoralisante, funeste à

---

2 Chez Courbet, nous pourrions parler d'une peinture d'histoire réaliste de la singularisation, pour reprendre l'expression de Borrell, face à laquelle se développe un autre réalisme d'histoire, de la propagande, déjà présent aux années de l'Empire de Napoléon III et que, comme le souligna aussi Borrell, est le véritable ancêtre du «réalisme socialiste». Selon Borrell: «Le réalisme de Courbet c'est une peinture d'histoire...peinture de notre histoire, peinture de notre actualité...la véritable peinture d'histoire dont courbet se veut le drapeau, est celle de sa propre histoire...», (Borrell, 1990: p. 217-219).

l'artiste qu'elle abuse sur sa propre valeur, funeste à l'art qu'elle enferme dans des convenances officielles et qu'elle condamne à la plus stérile médiocrité; la sagesse pour lui serait de s'abstenir, le jour où il nous aura laissés libres, il aura rempli vis-à-vis de nous ses devoirs. (Peridier, 1980: p. 61).

Au delà de tous les événements de la vie de Courbet et des figures multiples de sa vie et de son œuvre qu'on vient de signaler, la seule question qui intéresse Ansky est la participation de Courbet à la Commune. Selon Bolaño:

Ansky imagine Courbet pendant la révolution de 1848, puis il le voit pendant la Commune de Paris, où l'immense majorité des artistes et des littérateurs brillèrent (littéralement) par leur absence. Pas Courbet. Courbet participe activement. (Bolaño, *op. cit.*, p. 827.)

Néanmoins, Courbet n'est pas le seul artiste engagé dans la Commune. Comme le remarque Walter Benjamin, Rimbaud y fut aussi l'un de plus enthousiastes. Il y a également une bonne partie des impressionnistes, quoique leur rôle soit bien plus discret. Parmi les artistes de la Commune, Courbet est sans doute le plus engagé. Il a été président de la fédération des artistes, qui avait pour mission «la conservation des trésors du passé; la mise en œuvre et en lumière de tous les éléments du présent; la régénération de l'avenir par l'enseignement». (Bruhat, 1970: p. 216).

Il y a une idée d'émancipation chez Courbet. D'une part, une émancipation pour les artistes: «le comité d'artistes de la commune a pour but le progrès dans l'art, l'émancipation morale et intellectuelle des artistes, et l'amélioration matérielle de leur sort» (Dittmar, 2008: p. 85); et d'autre part, une émancipation pour tous, à travers une méthode qui ressemble à celle du «maître ignorant», de Jacotot, reprise par Rancière.

Pendant la commune, Courbet a été aussi délégué spécial aux Beaux-arts, délégué du VI<sup>e</sup> arrondissement, et membre de la commission de l'instruction publique. On doit aussi signaler l'importance de l'ombre de Proudhon dans la Commune et chez Courbet. Dans une lettre à sa famille au moment de la Commune, Courbet écrivait: «sa révolution (de Paris) est d'autant plus équitable, qu'elle part du peuple. Ses apôtres sont ouvriers, son Christ a été Proudhon». (Rihs, 1973: p. 260).

Ansky parle aussi de la fameuse accusation contre Courbet concernant la destruction de la Colonne de la Place Vendôme, symbole du premier Empire. D'après Ansky:

l'une des accusations que l'État fait peser sur lui est d'avoir incité la foule à jeter bas la colonne de la place Vendôme... quoi qu'il en soit, la charge publique que Courbet arborait après la chute de Napoléon III l'habilitait à protéger les monuments de Paris, ce qu'il faut prendre, sans aucun doute, et compte tenu des événements qui ont suivi, comme une monumentale plaisanterie. Mais la France ne goûte pas guère les plaisanteries et met sous séquestre tous ses biens. Courbet s'en va en Suisse. Là, il meurt à l'âge de cinquante-huit ans, en 1877. (Bolaño, *op. cit.*, p. 828).

Arrêtons-nous un instant sur ce dernier point, et précisons quel type de lecture fait Bolaño de Courbet. Plusieurs recherches ont montré que Courbet faisait partie de la ligne modérée des communards et a essayé à plusieurs reprises de sauvegarder des collections d'art publiques (au Louvre) et privées (celle de Thiers). Dans d'autres termes, l'engagement de Courbet en faveur de la Commune était une question «politique», une question d'émancipation comme on vient de le montrer. Pour Courbet il fallait, d'une part, démocratiser l'art, ce qu'il a fait pendant la Commune; d'autre part, il fallait faire rentrer le peuple dans l'art, ce qu'il a fait dans ses tableaux. Il fallait aussi construire une République et pour cela, il fallait remplacer les symboles impériaux par des monuments républicains. C'est autour de cette idée que Courbet proposera de «déboulonner» la Colonne Vendôme. Précisons que Courbet entendait par «déboulonner», l'action de démonter, et non pas de détruire, la fameuse Colonne de la Place Vendôme. Toutefois, Ansky a oublié de mentionner que la Colonne Vendôme a été reconstruite (Mac Mahon a obligé Courbet à payer les travaux) en 1873.

D'autre part, Ansky nous rappelle que l'engagement de Courbet en faveur de la Commune lui a fait passer quelques mois en prison. C'est très probable que Bolaño ait été au courant des cahiers intimes du maître d'Ornans, car il nous parle de la prison de Courbet à Saint Pélagie et de ses dernières œuvres: «après la répression (contre les communards), Courbet est arrêté et emprisonné à Sainte Pélagie, où il se consacre au dessin de natures mortes». (Bolaño, *op. cit.*, p. 827). Or, plus que l'engagement de Courbet en faveur de la Commune – qu'Ansky admire sans réserves –, c'est le rapport entre les peintures Courbet et son propre destin tragique qui frappe Ansky.

## **BORIS ANSKY ET QUATRE TABLEAUX DE COURBET**

Ansky parle d'abord de *Le Retour de la conférence*; ensuite, de *L'Atelier de l'artiste*, puis de *Bonjour Monsieur Courbet*, et finalement, de *Les Demoiselles des bords de la Seine*. Pourquoi Ansky s'intéresse-t-il à ces quatre tableaux ? C'est qu'ils provoquent l'horreur chez l'écrivain. C'est également le cas des deux tableaux d'Arcimboldo auxquels il s'intéresse, *Le jardinier* et *le cuisinier*. L'horreur est d'ailleurs le thème central de *2666*. Dès l'épigraphe du roman, l'intention de l'auteur est claire: «une oasis d'horreur dans un désert d'ennui». C'est un vers de Baudelaire, tiré de son poème «Le Voyage». Commençons par *Le Retour de la conférence*.

### **RETOUR DE LA CONFÉRENCE OU LES CURÉS IVROGNES**

Ansky fait d'abord une courte description du tableau et après fait un commentaire agnostique sur le destin de l'œuvre. Selon Bolaño:

Ansky essaie d'imaginer le tableau de Courbet *Retour de la Conférence*, qui montre un groupe de curés et dignitaires ecclésiastiques complètement soûls et qui fut refusé au Salon officiel et au Salon des refusés, ce qui plonge dans l'ignominie, selon Ansky, les refusés refuseurs. Le destin de *Retour de la Conférence* lui paraît non seulement exemplaire et poétique mais aussi clairvoyant: un riche catholique



achète le tableau et à peine arrivé chez lui le livre aux flammes. (Bolaño, *op. cit.*, p. 827).

On sait que plusieurs tableaux de Courbet, comme *Retour de la Conférence*, ont été détruits de son vivant, et que d'autres l'ont été à cause des bombardements pendant la Seconde Guerre mondiale. Il faut dire que Courbet lui-même s'attendait à une réaction violente quand il a peint *Le retour de la conférence*. Comme le rappelle Schlessler: «cette œuvre trop irréligieuse est éconduite par le jury du salon en 1863. Elle précipite la rupture entre l'artiste et Champfleury et pousse Proudhon à écrire *Du Principe de l'art* (Schlessler, 2007: p. 58).

Mais ce qui nous intéresse est de savoir ce qu'Ansky entend par destin poétique. Il faut lire plus tard pour mieux comprendre la question: «les cendres du *Retour de la conférence* survolent le ciel de Paris, lit le jeune soldat Reiter les larmes aux yeux, des larmes qui lui font mal et qui le réveillent, mais aussi le ciel de Moscou et le ciel de Rome et le ciel de Berlin». (Bolaño, *op. cit.*, p. 827). Bolaño met en avant, avec des italiques, le verbe «réveiller». Qu'est ce que le destin du *Retour de la conférence* réveille chez Reiter? En poursuivant la lecture de 2666, on y voit un peu plus clair. Courbet et Ansky éveillent en Reiter une conscience du temps, une conscience de son temps, et c'est justement la raison pour laquelle il se fait écrivain. Il écrit parce qu'il veut comprendre ce qu'est la littérature et ce qu'elle peut dire sur le monde, sur un monde en ruines.

### **L'ATELIER DE L'ARTISTE OU L'ATELIER DU PEINTRE, ALLÉGORIE RÉELLE DÉTERMINANT UNE PHASE DE SEPT ANNÉES DE MA VIE ARTISTIQUE, (1855)**

Quant à *l'Atelier du peintre*, Ansky s'intéresse seulement à Baudelaire et à Proudhon.<sup>3</sup> Il situe Courbet au milieu de ses deux amis, l'artiste et le politique. Il y a d'abord le poète: «Il parle de la silhouette de Baudelaire qui apparaît dans un coin du tableau, lisant qui représente la Poésie. Il parle de l'amitié de Courbet et de Baudelaire...». (Bolaño, *op. cit.*, p. 827). Après, Ansky fait une comparaison très énigmatique entre les politiques et l'art, à propos de Proudhon:

Ansky parle de Courbet (l'artiste) avec Proudhon (le Politique) et il compare les opinions sensées de ce dernier avec celles d'une perdrix. Tout politique avec du pouvoir, est, en matière d'art, pareil à une perdrix monstrueuse, gigantesque, capable d'aplanir des montagnes avec ses petits sauts, tandis que tout politique sans pouvoir est comme un curé de village, une perdrix aux dimensions normales. (Bolaño, *op cit.*, p 827).<sup>4</sup>

---

3 On pourrait faire toute une thèse sur ce tableau et notamment autour de Courbet-Baudelaire-Proudhon. Disons au passage qu'elle a déjà été faite par Frédérique Desbuissons: «Énigme et interprétations: L'Atelier du peintre de Gustave Courbet, histoire d'une œuvre inachevée» (sous la direction de M. Gilbert Lascault).

4 Chez Bolaño on trouve toujours une fascination pour les comparaisons entre les hommes et les animaux. Ce thème est traité dans toute son œuvre. Le rat a une place du premier ordre chez Bolaño.



Michael Fried voit un double paradoxe dans ses deux personnages: Baudelaire a toujours critiqué vivement le réalisme et donc Courbet, en dénonçant chez lui un certain «matérialisme». Par contre Proudhon, qui a toujours apprécié un certain «matérialisme» chez Courbet, n'a pas compris au fond quel était le «vrai» sens révolutionnaire de Courbet.

Dans *L'Atelier du Peintre*, tandis que Baudelaire lit, Proudhon semble regarder l'avenir. Courbet fait de l'art et de la politique en même temps parce que pour lui, comme nous l'avons évoqué tout à l'heure, il n'y a pas de gestes dits «artistiques» séparés de gestes dits «politiques». Courbet ne fait pas de la politique seulement pendant la Commune. Il est un artiste engagé moins par les thèmes de ses tableaux (même s'il sont assez révolutionnaires aussi) que par la transformation du regard du peintre sur lui-même, sur son œuvre et sur le spectateur. C'est ce que Fried appelle la structure du regard chez Courbet. Autrement dit, et pour aller un peu vite, Courbet invente autant la figure du peintre-spectateur (bien qu'il y ait des ancêtres comme Velasquez) qu'un nouveau type de spectateur. C'est un peu le cas de Poe, évoqué par Borges: Poe invente un nouveau type de lecteur, un lecteur moderne, un lecteur qui se méfie des «apparences».

Proudhon, pour sa part, se concentre presque exclusivement sur les thèmes à traiter dans l'art. Certes, il regarde vers l'avenir, mais dans quels termes ?

Quant à nous socialistes révolutionnaires, nous disons aux artistes comme aux littérateurs: notre idéal, c'est le droit à la vérité. Si vous ne savez avec cela faire de l'art et du style, arrière ! Nous n'avons pas besoin de vous. Si vous êtes au service des corrompus, des luxueux, des fainéants, arrière ! Nous ne voulons pas de vos arts. Si l'aristocratie, le pontificat et la majesté royale vous sont indispensables, arrière toujours ! Nous proscrivons votre art ainsi que vos personnes. L'avenir est splendide devant nous. (Proudhon, 1982: p. 280).

Proudhon et Courbet étaient effectivement très proches. Courbet admirait énormément Proudhon et le philosophe encourageait le peintre à peindre le «réel», dans un sens assez différent de Baudelaire. Les deux regardent vers l'avenir, mais ils ne cherchaient et ne voyaient peut-être pas les mêmes choses. C'est peut-être dans ce sens qu'Ansky parle de la perdrix et Proudhon. La perdrix ne regarde pas très loin. Elle n'est pas comme l'aigle ou le faucon qui, eux, ont une vision excellente. En termes artistiques, Proudhon serait-il comparable à une perdrix ?

On sait que *L'Atelier du peintre* est défini par la critique comme une sorte de manifeste du Réalisme de Courbet. Schlessler la définit dans ces termes:

L'œuvre de Courbet est engagée. En faveur du réalisme d'abord, dont elle se veut à la fois le bilan et le programme esthétique... Mais cette œuvre (*L'Atelier*) est également engagée politiquement, socialement, en faveur d'un monde nouveau. (Schlessler, 2007: p. 32)

## **BONJOUR MONSIEUR COURBET OU LA RENCONTRE**

Sur *Bonjour Monsieur Courbet*, Bolaño revient sur un de ses thèmes favoris, le cinéma. Il s'agit encore une fois d'un commentaire assez hermétique: «*Bonjour Monsieur Courbet !* lui évoque un début du film, un film qui commencerait de manière bucolique et qui peu à peu se transformerait en film d'horreur». (Bolaño, *op. cit.*, p. 828). De quel film pourrait-il s'agir? Cette fois-ci notre tâche est encore plus difficile. On a à peine quelques pistes. Ansky n'a jamais quitté l'URSS. Il a quitté sa ville natale, Kostekino, pour se rendre à Moscou en 1923. Après 3 ans de service dans l'Armée rouge, il s'est installé définitivement à Moscou en 1926 et il y est resté jusqu'en 1937. Il est mort 4 ans plus tard. Il a passé ses meilleures années à Moscou au début des années 1930. C'est très probable donc que c'est un film soviétique qu'Ansky a pu regarder dans la première moitié des années 1930. Peut-être est-ce un film de Poudovkine, *Le Déserteur* de 1933 ? C'est le seul commentaire cinéophile d'Ansky dans tout son cahier.

Sur *Bonjour Monsieur Courbet* ou *La Rencontre*, tandis que Peridier affirme qu'il est un exemple d'un tableau non politique de Courbet (Peridier, 1980: p. 46). Schlessler remarque au contraire la dimension «ouvrière» du peintre à la rencontre de son Patron, son mécène Alfred Bruyas:

Le peintre a le premier rôle: il est attendu, désiré. Mais son accoutrement détonne. Ses attributs sont éloignés de l'élégance romantique dont on affuble communément les artistes. Courbet a endossé une blouse, porte un épais sac à dos et se soutient avec un bâton de marcheur. Il a plutôt l'allure d'un compagnon, d'un artisan, que d'un génie inspiré. En se figurant de la sorte, il s'affirme comme une force tutélaire, reçue avec considération par la société, mais écorne simultanément l'effigie convenue de l'artiste. Il y mêle une dimension ouvrière et itinérante. (Schlessler, 2007: p. 37).

## **DEMOISELLES DES BORDS DE LA SEINE**

On arrive finalement au dernier tableau. Ici, Ansky mélange ses obsessions sur les extra-terrestres (le sujet de son roman, *Le Crépuscule*, signé par Ivanov,) avec une interprétation sexuelle, assez commune par ailleurs chez la critique.<sup>5</sup> Ainsi:

*Les Demoiselles des bords de la Seine* lui fait penser au bref repos des espions et des naufragés, et il dit aussi: des espions d'une autre planète et aussi: des corps qui s'usent plus vite que d'autres corps, et aussi: des maladies, la transmission des maladies, et aussi: disposition à résister, et aussi: où apprend-on à résister ? Dans quel genre d'école ou d'université ? et aussi: Usines, rues désolées, bordels, prisons et aussi: l'université inconnue, et aussi: tandis que la Seine coule, coule, coule, et ces visages affreux de putains qui ont plus de beauté que la plus belle dame ou apparition née du pinceau d'Ingres ou de Delacroix. (Bolaño, *op. cit.*, p. 828).

L'énumération d'endroits, apparemment sans connexion (usines, rues désolées, bordels, prisons) nous renvoie au thème principal de 2666: les crimes contre les femmes à Santa Teresa. La résistance d'un corps est aussi un sujet important chez Bolaño. On le retrouve par exemple dans sa nouvelle *Amulet. L'université inconnue, la universidad desconocida*, est le titre d'un poème de Bolaño et c'est aussi une expression qui revient plusieurs fois dans son œuvre.

Fried a souligné que ce tableau: «réinterprète radicalement l'opposition «naturelle» entre masculin et féminin présente dès le début dans la tradition dramatique mais surtout évidente, ainsi que l'on a souvent observé, dans les peintures d'histoire que peignit David dans les années 1780». (Fried, 1990: p. 241). Chez Bolaño, la femme et le féminin occupent aussi une place exceptionnelle dans son œuvre. On pourrait même proposer une sorte de parallèle entre *Les Demoiselles des bords de la Seine* et un conte de Bolaño, *Joanna Silvestri*, à propos d'une prostituée.

## CONCLUSION

Nous nous étions posé la question de savoir en quoi, pour Ansky, Courbet était le paradigme de l'artiste révolutionnaire. D'une part, contrairement à l'idée avancée par Ansky, nous avons vu, dans un premier moment, pourquoi la figure de Courbet dépasse largement le cadre de son engagement pendant la Commune. Mais, d'autre part, nous avons montré aussi qu'Ansky a bien saisi la figure de Courbet comme peintre révolutionnaire à l'intérieur de ses peintures. Nous avons vu aussi l'effet qu'a eu Courbet sur Anski et, à travers lui, sur Reiter. La leçon de Courbet n'est pas très distante de la leçon du maître-ignorant: l'art est une possibilité d'émancipation. C'est le chemin suivi par Hans Reiter, figure de l'écrivain autodidacte. Reiter s'est fait écrivain «grâce» à Ansky et à Courbet parce qu'ils ont transformé son regard d'une manière radicale. C'est certainement ce que visait Courbet. De ce point de vue, Courbet et Bolaño partagent une certaine prise de position sur le monde dans laquelle l'art occupe une place fondamentale.

## BIBLIOGRAPHIE

- ABENSOUR, Miguel (2004) «Le rouge et le noir à l'ombre de 1793 ?», in *Critique de la politique. Autour de Miguel Abensour*. Paris, Ed. Unesco.
- BARTHET, Dominique (2001) *Proudhon et l'art*. Paris, L'Harmattan.
- BOLAÑO, Roberto (2008) *2666*. Paris, Ed. Bourgois.
- BORELL, Joan (1990) *L'artiste-roi. Essais sur les représentations*. Paris, Aubier.
- BRUHAT, Jean (dir) (1970) *La commune de 1871..* Paris, Éditions sociales.
- COURBET, Gustave (1990) *Lettres*. Toulouse, Ed. La Bartavelle.
- DITTMAR, Gérald (2007) *Gustave Courbet et la commune, le politique*. Paris, Ed. Dittmar.
- FRIED, Michael (1990) *Le réalisme de Courbet*. Paris, Gallimard.
- MACHEREY, Pierre (1990) *À quoi pense la littérature ?* Paris, PUF.
- MALIA, Martin (1995) *La tragédie soviétique. Histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*. Paris, Seuil.

- PERIDIER, Jean (1980) *La commune et les artistes*. Paris, Ed. Nouvelles Éditions Latines.
- PROUDHON, Pierre (1982) *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Genève-Paris, Slatkine.
- RANCIÈRE, Jacques (2009) *Et tant pis pour les gens fatigués*. Paris, Ed. Amsterdam.
- RIHS, Charles (1973) *La commune de Paris*. Paris, Ed. Seuil.
- SCHLESSER, Thomas (2007) *Courbet, un peintre à contre temps*. Paris, Ed. Scala.
- SCHLESSER, Thomas (2007b) *Le journal de Courbet*. Paris, Ed. Hazan.
- SERGE, Victor (2001) «Les années de résistance (1928-1933)», in *Mémoires d'un révolutionnaire*. Paris, Laffont.
- VAUDAY, Patrick (2006) *La décolonisation du tableau. Art et politique au XIX siècle: Delacroix, Gauguin, Monet*. Paris, Ed. Du Seuil.