

Les failles de notre humanité moderne

MIGUEL KARM

L'individu devant les fractures des révolutions

Quelles significations la peinture des artistes modernes peut-elle exprimer face aux apories de l'autonomie ?

Il y a des failles invisibles, parce qu'elles touchent à la fois aux rapports symboliques avec les « autres » dans lesquels sont impliqués les humains, et à l'orientation de leur liberté. Il y a des déchirures qu'on ne regarde pas ou plus, tant on peut voir au travers, ou des explosions qui ne laissent d'autres traces que les béances qu'elles ont provoquées. Les attaches qui soutenaient chaque individu ont volé en éclats, le privant de ses assises et le laissant désorienté.

Les failles géologiques affectent la substructure d'un sol par une divergence de forces s'exerçant sur des lignes de brisure, produisant un écartèlement de la croûte terrestres. Des failles dans une civilisation (phénomène « total » qui réunit fractures sociales, cassures historiques, glissements de terrain culturels, pathologies psychologiques symptomatiques, et crises philosophiques des croyances) conduisent jusqu'au point de rupture dans la trame et la chaîne des fils et liens invisibles qui tissent le monde humain. Elles font s'écrouler la fondation des constructions humaines, en ouvrant un espace libre mais aussi un vide plus ou moins profond. Les « révolutions » de la modernité ont eu cet effet, parce qu'elles ont déstructuré le plan de construction du monde collectif, depuis les fondements symboliques jusqu'à la clé de voûte (qui peut être l'oculus de l'ouverture de l'*oculus* au centre d'une coupole).

Qu'est-ce qui a été cassé ?

1. **Les « failles » du monde moderne sont « symboliques » ; elles procèdent des conflits inhérents à l'historicité de la raison**

La conceptualisation de Marcel Gauchet, inaugurée dans *Le Désenchantement du monde* (1985), synthétise et résume les axes de l'ensemble des révolutions de la période moderne et contemporaine. La charnière se situe dans la sortie de la religion, ce basculement de la structure hétéronome théologique et théocratique des sociétés occidentales, pour un ordre autonome selon la souveraineté de la raison et la liberté des sujets qui s'investissent de produire les cadres et les moyens de leur existence selon le Politique, le Droit et l'Histoire.

Pourtant, la présentation en termes de retrait ou de « sortie » de la religion, comme les expressions référentielles de « désenchantement du monde » (Max Weber) ou de « crépuscule des idoles » (Nietzsche), occultent les dynamiques de bascule et d'inversion (le « polémus » d'Héraclite) qui, d'abord critiques et revendicatrices de liberté, s'avèrent « crisiques » (selon le terme d'Edgar Morin, qui l'inscrit dans une « crisologie » générale) et agonistiques. L'orientation négative de l'énergie libératrice devient négatrice, l'évolution progressive et progressiste d'émancipation se fait violence de révolution. Le renversement de l'hétéronomie s'effectue sur le mode de l'agôn entre le protagoniste et ses nouveaux antagonistes. Le mouvement justificatif de l'autonomie a cultivé d'abord l'anti-dogmatisme sceptique de la critique (Kant). Mais il vient nourrir des oppositions radicales qu'on peut rapporter à une tendance d'anti-nomie et d'a-nomie, comme rejet de toute obéissance à la force d'une loi ou de soumission, envers une quelconque contrainte extra-individuelle (mais qui ne réalise pas nécessairement la promesse de création qu'en espérait J.-M. Guyau).

Du fait des récurrences du combat politique pour le pouvoir de la liberté et des revendications pour l'extension des individuels dans les sociétés libérales, l'autonomie ne signifie pas à elle seule un principe de fonctionnement stable et accompli, ni un règne purement rationnel, mais un vouloir stratégique conflictuel. Pire, dans le duel et la dualité entre homo hierarchicus et homo individualis, l'anomie n'apparaît pas constituer la synthèse dernière et accomplie. Est-elle capable de refonder l'idée et l'institution positive d'une « religion » (selon la sociologie et l'anthropologie d'A. Comte et de Durkheim) au sens d'une synthèse moderne complète, mais non-théologique, ou de satisfaire le besoin d'unité et de réconciliation avec elle-même de la société humaine, sans engendrer de nouvelles scissions ?

Or, si le bel idéal émancipateur d'autonomie se heurte d'abord aux limites d'une autosuffisance absolue de l'existence vivante, aux propriétés de la reproduction généalogique de la vie, mais aussi aux appartenances symboliques, puis aux besoins d'institution et de transmission de l'unité comme de la continuité culturelle du social. Et si les passions qui investissent les situations historiques nourrissent les mobiles et les moyens de nouveaux crimes au nom de la liberté, avec les violences et les destructions qu'ils charrient, alors on peut comprendre que ces différents niveaux de contradictions se soient impressionnés chez les témoins les plus réceptifs et les plus imaginatifs parmi les acteurs des productions culturelles.

a. Le mode d'expressivité problématique de la peinture

Cette hypothèse d'une superposition incohérente (au sens logique) de conflictualités ne se prête-t-elle pas alors à des images plastiques et expressives que des artistes peuvent recueillir voire vivre, et transposer dans leur mode d'énonciation problématique ?

Le propos sera ici de se limiter à éclairer certains jalons des expressions « artistiques » de ces ébranlements qui affectent l'histoire de la modernité. De lire comment ces révolutions ont été traduites, comme autant de symptômes représentatifs, par des créateurs qui sont devenus les membranes sensibles mettant en résonance leurs crises personnelles ou émotions intérieures avec les motions et les cris de leur époque.

Mais les arts ne sont pas tous de nature équivalente. La musique par exemple tend spontanément à privilégier le concert des accords, l'harmonie des sons et des chants, ou les réponses des instruments. Alors que la peinture, parce qu'elle se situe dans et par l'espace, procède par juxtapositions extérieures : elle s'apparaît au contraire dans les contrastes de la séparation et des oppositions. Si son défi est de composer un tout avec ses éléments apposés, sa faiblesse comme sa force résident dans les équivoques inhérentes à son silence, qui inversement se prête à recueillir et présenter l'innommable.

Mais à la limite la peinture semble particulièrement apte à répercuter les failles de la communication et de la fusion sociale (on connaît le parti qu'en a tiré l'œuvre d'Edward Hopper). Elle met à distance, elle ne « lie » et ne joint pas, elle peine à faire fusionner les êtres individuels dissociés, les objets entre eux, le sujet et l'objet (Hegel y a insisté : elle frustré le désir de saisie des objets, encore davantage celui de fusion ou d'interpénétration).

C'est une des raisons pour lesquelles malgré l'efficacité de sa puissance immédiate de « visibilité » et de (re)présentation, elle a pu figurer les incompréhensions et les antinomies de la modernité.

De quoi peuvent nous instruire les peintres et la peinture ? Outre ce qu'ils reçoivent, interprètent et traduisent des enjeux de leur époque, peuvent-ils dégager l'esquisse ou tracer l'orientation d'une résolution de nos drames et de nos déchirements ?

Pour lire ces ondes de choc, nous interrogerons trois ou quatre figures de la peinture qui ont affronté les ruptures de la modernité, endossé l'exigence d'en interroger les perspectives, relevé le défi de délivrer des significations qui puissent correspondre à ses révolutions. La première référence rappellera la manière dont Goya exprime les conflits apportés par la diffusion des Lumières puis l'irruption de la Révolution, et comment il met en question le sens comme les absurdités des déchirures de l'histoire conflictuelle de la liberté. Un deuxième moment, dans la revendication d'indépendance autonome chez Gustave Courbet, mettra en balance la cohérence et l'originalité comme les limites de son individualisme libertaire. Le dernier volet fera finalement ressortir le traitement et l'intériorisation du délaissement existentiels chez Vincent Van Gogh et Pablo Picasso.

On peut ainsi inviter à une symptomatologie culturelle de certains artistes « phares » (en référence au poème de Baudelaire) qui expriment la crise de la conscience « moderne » caractérisant « l'Ère des révolutions » en Europe (pour reprendre le titre de Eric J. Hobsbawm), et la première période de basculement vers le monde « contemporain » qui s'accélère après les années 1900.

2. Une conscience tragique des failles de l'Histoire chez Goya, contemporaine de l'ère des révolutions.

Le premier moment est celui de l'irruption de la violence désacralisatrice, dans une situation où l'écart semble le plus grand entre l'ordre hiérarchique de l'autorité traditionnelle et les profanations de la modernité révolutionnaire. C'est le moment de l'irruption dramatique de la Révolution, quand ses combats pour désenchaîner libère le déchaînement de ses contradictions, laissant la conscience devant le double champ de ruines des destructions de l'ordre ancien, du questionnement des échecs et des non-sens de ce qui en résulte.

Le peintre espagnol est peut-être ainsi le premier artiste dont le parcours en vient à figurer la superposition des niveaux de contradictions, telles qu'elles conduisent à l'émergence d'une conscience tragique au sens large.

Le regard que nous pouvons porter sur Goya, et qui est peut-être le sien, n'échappe pas à la question : que deviennent le sens des souffrances, des malheurs de l'humanité et de la perspective de l'anéantissement personnel dès lors que l'on pressent la déchéance des croyances théologiques et la mort de dieu ?

Très significativement, c'est à partir des années 1790, que celui qui a déjà délaissé le style néo-classique, les scènes galantes, les thèmes et les spectacles de la joie de vivre, renouvelle profondément ses objets jusqu'ici dominés par les commandes officielles de la Cour ou de l'Église et les portraits aristocratiques. Il manifeste les ambivalences et antinomies de la représentation, qui porte, selon les idées « libérales », sur des sujets plus « démocratiques » (au sens de l'histoire populaire et nationale) et plus dramatiques.

D'un côté Goya inaugure des paradigmes picturaux métaphoriques qui désignent les significations tragiques de la condition humaine, avec *La mort du picador* (1793) ; plus encore avec le *Naufrage*, où des blessés et des mourants mutilés, qui tentent de se sauver de la noyade pour échouer sur des rochers inhospitaliers, implorant désespérément le ciel comme dans une imprécation accusatoire. Cette œuvre peut s'inscrire dans la constellation du *Radeau de la Méduse* de Géricault. S'y ajoutent (dans ces mêmes années) un clair obscur d'incendie nocturne (*Incendie, feu de nuit*, 1793), des condamnés dans le souterrain d'une prison où la lumière n'éclaire aucune espérance.

Tous ces « cas de figure » seront repris par la suite, relancés par les inquiétudes croissantes de l'artiste devant les maux physiques de la maladie et la menace de la décrépitude, puis bien sûr par l'irruption de la guerre napoléonienne en Espagne et les tragédies nationales qu'elle entraîne.

D'un autre côté l'artiste (qui s'ouvre aux révolutions des idées européennes avec les nouveaux milieux qu'il côtoie) donne des théâtralisations frappantes qui illustrent le procès des Lumières contre l'obscurantisme et l'irrationnel.

Mais plus encore, il scrute en même temps la déraison dans l'être doué de raison et l'inhumanité au cœur de l'humanité. Le procès opéré par les normes libératrices identifie également un espace de la déraison, dont les extrêmes sont la folie ou la démence. Il peint le spectacle de la folie, suite à la visite d'un asile dans *Corral de locos* (*Le Préau des fous à Saragosse ou L'Enclos des fous*) (1793-1794). Ce sujet sera repris dans *La Maison de fous* (*Casa de locos*) (entre 1812 et 1819).

D'autres productions frappent également : tels les deux pendants formés par ces *Cannibales préparant leurs victimes* et *Cannibales contemplant des restes humains* (datés entre 1800 et 1808), plus proches du romantisme noir, sans qu'on puisse s'empêcher d'y voir une allégorie de l'effroyable inhumanité qui réside dans la nature humaine.

a. Antinomies et renversements de la lutte pour la conquête des libertés

Mais une troisième dimension intervient : les drames personnels se trouvent redoublés par la dramaturgie collective et historique qui prend à son tour des allures métaphysiques. L'extension des guerres napoléoniennes à l'Espagne en 1808, la résistance nationale, produisent un déchirement politiquement insoluble entre le sentiment d'indépendance nationale et les convictions libérales. Les crimes et les massacres répandus de part et d'autre, la confusion concernant la distribution du bien et du mal, inspirent à Goya une série d'eaux-fortes intitulée *Desastres de la guerra* – réquisitoire insoutenable sur le mal radical. Une gravure tirée de ces *Desastres* (Estampe n° 69) qui aura pour titre (modifié, intraduisible) « *Nada. (Ello dirá)* » (« Rien ». ([c'est] cela [qu'il/elle] dira) ») montre un squelette allégorique soulevant le couvercle de sa tombe en désignant un cartel sur lequel est écrit le seul mot « Nada » (« Rien ») ; la mise en page, qui semble échapper à la contradiction performative, fait ainsi dire qu'il n'y a « rien » à espérer. Dans une version première titrée, comme un détournement des Écritures, « *Nada. Ello lo dice* » (« Rien. [c'est] ce [qu'il] dit », ou plutôt « c'est ce qui est écrit »), une allégorie de la justice tenait une balance en déséquilibre pour figurer qu'il n'y a « rien » qui ressemblerait à quelque chose comme une justice providentielle...

L'engloutissement irrémédiable qu'apporte le devenir temporel, le cycle de destruction des « révolutions » en général dont on dit qu'elles dévorent leurs propres enfants, l'activité du négatif dans l'action de libération elle-même, ou la violence contre les promesses de génération, de manière générale l'auto-destruction des entreprises humaines, ces prises de conscience dialectiques se voient concentrées dans la brutalité sanguinaire qui ressort de l'une de ses dernières allégories : *Saturne dévorant l'un de ses fils* (1819-1823).

Ce sentiment retentit sur l'absurdité des combats humains (dans le *Duel au gourdin*). Ou le dérisoire de la fresque du *Chien noir* (plus exactement chien égaré, *Perro hundido*), dont on ne voit que le tête émergeant d'un terrain en pente face à un espace vide, regardant vers le haut alors que la perspective semble barrée par une sorte de falaise ou de brume ténébreuse : cette mise en scène semble répondre

à l'allégorie de la caverne par la métaphore désespérante d'une l'humanité qui continue à avoir confiance de manière dérisoire...

La reprise des sujets majeurs de la peinture sacrée se prête évidemment au questionnement du sens du religieux. *La solitude du Christ au jardin des Oliviers*, appartenant à la charnière avec la dernière période (1819) constitue, dans le domaine muet du pictural, une étape vers ce qui deviendra chez les romantiques (on connaît les poèmes de Jean-Paul [Richter] et de Heine), un des motifs exprimant le déchirement de la foi, et véhiculant à partir de la référence au dogme théologique de la dualité de nature du Christ, la superposition thématique et herméneutique de la mort de dieu et de la solitude existentielle de l'homme, abandonné à l'interrogation sans réponse qui débouche sur le cri contre le non-sens.

b. Une deuxième faille, réplique de la première

Si on lie tous ces motifs, de manière récurrente, le bon sens et la raison semble affolés et déséquilibrés devant les multiples figures de leur autre. Et c'est la demande de signification sensée pour l'humanité qui en pâtit. D'autant qu'un nouvel « acteur » a fait irruption sur la scène, dans les entreprises politiques qui veulent exercer un empire au nom de la raison souveraine.

Le moment dramatique résulte de la lutte que justifie l'émancipation. La condition tragique affecte à son tour la croyance au sens de l'Histoire, qui est mise en face de la reproduction de la violence irrationnelle à l'intérieur de ce qui anime la conquête de l'autonomie elle-même. L'absurdité métaphysique contamine tout autant les entreprises de libération et affecte l'espérance du bonheur par le progrès. Sur le plan de la « civilisation », ce qui s'annonce, est-ce la faillite (qui sera récurrente !) de la totale confiance en l'humanité qui vient de perdre la joie de vivre et d'habiter ce monde ?

Ainsi, une deuxième faille se creuse, réplique de la première, avec ses effets objectifs et ses retentissements subjectifs : c'est celle de l'auto-tragédie de la liberté historique. Privés de leurs conceptions sacrées, n'ayant plus à respecter de lois transcendantes ou supérieures pour elles-mêmes, malgré les pauvres croyances métaphysiques en faveur de l'universel, les Hommes se trouvent livrés à leurs propres auto-destructions.

Dans cette nouvelle époque, la lutte des Hommes contre dieu (l'autorité théologique) se traduit sous forme d'une « guerre des dieux » entre les puissances humaines, que seule la force permet de trancher, et dans laquelle surgissent les

nouveaux acteurs que sont les peuples et les nations. Qu'en est-il alors des promesses du pouvoir d'agir des individus en faveur de leurs finalités ? Que deviennent les fraternités entre les Hommes sous la catégorie de l'humanité commune ?

3. La posture de Courbet : l'indépendance permet-elle d'habiter le « monde » ?

Nous proposons d'isoler un deuxième moment – les principes fondamentaux de la révolution une fois diffusés – dans la conquête des droits de la pleine indépendance, mais aussi dans la lutte sociale pour la Reconnaissance. Le personnage de Gustave Courbet manifeste cette revendication dans le sens anti-autoritaire, qu'il matérialise dans la production positive d'une œuvre autonome dans laquelle triomphe la posture de l'individualité, la souveraineté de son ego.

Pour le traitement du point central de ces défis, Gustave Courbet est sans doute un des premiers à prendre sa pleine indépendance par rapport au sacré théologique. Courbet se proclamait lui-même « Sans idéal ni religion », et on l'a rattaché à un « antisurnaturalisme ». À ce titre il peut être réévalué comme l'un des opérateurs des ruptures qui préparent l'avènement de la peinture « moderne ».

a. Une peinture a-théologique

En effet, comment donner à voir le refus de l'infini et de la transcendance, la rupture du lien symbolique avec l'absolu, l'abolition de la loi théologique et cosmique ? Le défi semble impossible à relever. Mais cette disparition libère les choses et l'appréciation ostensible du tangible dans leur simple factualité. La chute des mythologies donne alors un rôle nouveau à la peinture.

La description picturale se propose alors l'évidence de rendre visible le visible, à la limite de manière plus scientifique que la perception, contaminées par les illusions de la croyance et de l'imagination.... L'esthétique devient l'art de restituer les phénomènes sensibles relevant des seules propriétés du monde terrestre (c'est ce que prétendront les promoteurs de l'impressionnisme).

Que reste-t-il comme fondements et qu'en advient-il des valeurs ? – s'inquiètent les tenants de la métaphysique. Le peintre répond en se demandant quelles « valeurs » picturales (intensités relatives d'une couleur, d'un ton) employer pour rendre les

choses dans un tableau. Et il regarde à quoi ressemblent le « sol » et les paysages de la surface de la terre. S'il n'y a ni création ni mise en ordre divine, inversement il n'a ni désordre ni néant (ces notions n'ont pas de sens, ce que montrera Bergson), alors les choses ont toujours été là, et elles sont par elles-mêmes une substance et une certaine formation. On voit que la peinture participe du traitement du problème, en imposant la représentation de la présence. L'espace terrestre « mondain » libéré de l'arrière-plan d'un autre monde devient la clé de cette désymbolisation. Autant que ceci est psychiquement possible.

Ainsi, même *Un Enterrement à Ornans* (1849-1850), à commencer par le choix iconoclaste d'un format réservé aux sujets « nobles » pour un propos « populaire », se situe sur un plan horizontal et non vertical mettant hors-champ l'élévation du (et vers le) ciel, se focalise sur un alignement de personnages humains disposés quasiment à égalité, devant le trou de l'inhumation. Il ne reste que la cérémonie du culte frappé de mutisme, parallèle au niveau de l'horizon bouché de nuages, sans rayonnement d'une lumière et barré par un paysage de falaises, resserré dans un espace à échelle humaine.

Mais sa première peinture répertoriée semble *L'Autoportrait de Gustave Courbet à l'âge de quatorze ans* [1833] ! Avec une posture qui résulte de sa revendication égalitariste, Courbet prend la pose dans ses multiples autoportraits, comme un acteur immodeste (depuis le Portrait de l'artiste dit *Courbet au chien noir* de 1842). Il cultive la supériorité de l'exhibition arbitraire d'un « Moi » sans pareil (comme dans *Le Désespéré* [1843], le portrait dit *L'Homme blessé* [1844], *L'Homme à la pipe* [1848]), affiche avec orgueil la primauté de sa dignité (*La Rencontre ou Bonjour monsieur Courbet* [1854]), proclamera la prétention « historique » et sociale des artistes anticonformistes (*L'Atelier du peintre* [1855]). Comme Proudhon (qui l'apprécie et le commente dans ses derniers écrits), il se sent anarchiste, insurgé, anti-théiste, anti-autoritaire. Libéré de la soumission religieuse il se pose dans la pleine affirmation de soi et sans médiations ni biais théologiques, directement, face à la nature, aux paysages ou à la mer, au monde même, et sur un plan égal (dans *Le bord de Mer à Palavas ou L'Artiste face à la mer* [1854], il se montre dans le geste de se présenter face à la Méditerranée qu'il salue avec emphase !).

Le sens libertaire de la peinture de Courbet s'impose tout autant en se prévalant d'un autre droit, celui de l'ostentation des nus féminins dans leur dimension profane, qui s'affranchit des simulacres hypocrites de l'académisme, des chimères de l'imagerie romantique ou des prétexte mythologiques de ses premiers sujets. C'est avec insolence qu'il proclame en même temps la liberté de la licence et l'exaltation des incarnations. C'est avec l'assurance la plus forte que ce contemporain de Baudelaire affirme un érotisme et un voyeurisme sensuel, qu'il

porte aux chefs d'œuvre du genre (*Baigneuses dit aussi Deux Femmes nues* [peint avec Hector Hanoteau, 1858], *Le Sommeil* ou *Les Deux Amies ou Paresse et Luxure* [1866], *La Femme au perroquet* [1866]).

On n'évoquera que pour mémoire le geste par lequel Courbet réfute l'idée même d'un sacrilège du mystère, de violation d'une loi ou de transgression de l'interdit, en peignant *l'Origine du monde* [1866]. Le peintre plasticien substitue aux fictions de la création la précision anatomique d'une description morphologique, telle qu'elle restitue et suppose une double présence : l'exhibition palpable de son modèle vivant, et tout autant sa saisie intime et directe par la proximité de l'inspection du regard. Au point que la présence vivante semble s'exposer « en chair et en os » et ne faire qu'un avec sa perception.

Ce manifeste doublement matérialiste, de la nature de la chose et de sa jouissance, offre avec évidence une fascinante mimesis érotique. L'attirance pour l'être-là de la réalité illustre dans une nouvelle exemplarité le désir comme dévoilement et possession. Elle se satisfait de la belle illusion empirique ou sensualiste, dénuée de critique, qui croit pouvoir à la fois entrer dans l'origine du sujet et le sujet de l'origine, coïncider avec eux pour en connaître la vérité et celle du sens de notre présence au monde...

b. Quelle « instauration » positive ?

Le « bilan » de cette entreprise culturelle révolutionnaire et cohérente, délibérée et obstinée, en partie accomplie dans une œuvre consistante, dégage d'abord une indéniable positivité novatrice, dont il faudrait interroger et vérifier la puissance fondatrice, et l'ensemble de la pertinence.

On peut cependant se demander quel « nomos » elle « instaure ». Ou, différemment, quelle « instauration » effectue la carrière du peintre (« instauration » en référence à Étienne Souriau et au sens que reprend Bruno Latour dans son *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, 2012).

Paradoxalement, la plus « authentique » réside sans doute dans une vaste collection de tableaux de « pays » (pour ne pas dire uniquement de « paysages » transformés et modelés par l'habitation et l'activité humaine), qui représentent ensemble un bon tiers de son œuvre. Très significatives, à ce titre, apparaissent les séries constituées par les formations minérales, les scènes naturelles et animalières (devenues souvent populaires) d'où se trouvent très largement évacuée la civilisation ou l'industrie humaine, et qui sont montrées se suffisant à elles-mêmes, dans l'immanence continue du surgissement des choses.

On peut trouver, à partir de 1849, plus d'une cinquantaine de paysages « purs » (sans compter leurs variantes et copies d'atelier) appartenant majoritairement à la région d'Ornans, du Doubs et de la Franche-Comté, dont beaucoup restituent non seulement des rivières, des gorges, mais nous font comme pénétrer dans les sous-bois jusqu'à la présence de ruisseaux, de grottes, de cascades, de puits et fontaines naturelles, le surgissement de résurgences et de sources « originaires » (notamment La Source de la Loue).

Courbet s'est fait le peintre des contrées, des sites purement géographiques, y compris au sens géophysique, des formations géologiques, des terrains colorés ou éclairés (comme pour les paysages de neige) par des effets saisonniers, « climatiques » ou météorologiques. Il s'est renseigné sur la géologie (ou la géognosie) et la minéralogie des sols et des terroirs qu'il étudie (*La Roche pourrie*, étude géologique [1864]). Il y a déjà du Élisée Reclus chez lui. Les tableaux font se dresser la ligne d'une falaise, d'un escarpement ou d'un promontoire. Certains, présentés de manière brute, frontale, offrent la masse d'une concrétion rocheuse, une paroi monumentale cadrée pour elle-même, ou encore de manière plus influente un espace naturel délimité, le lieu privilégié d'un cirque naturel. La liste de ces hommages aux formations de son pays et à sa région, qui accèdent à un pittoresque descriptif, est impressionnante. Dans ce registre, le réalisme de Courbet, qui s'efforce de démystifier le sentiment du « sublime », semble manifester une sorte de reconnaissance de l'autonomie du monde naturel.

Cependant, le traitement de ces options novatrices, qui correspondent aux composantes du « choix fondamental » de son auteur, installe une configuration qui reçoit les recentrements et les tensions de la révolution moderne.

c. Quelles relations entre l'individu et ses « communautés » ?

Dans une dé-sublimation des points de vue romantiques, Courbet projette la pose affirmative du moi sur la prose du monde, en même temps que son art donne la séduction de la manière au prosaïsme de la matière. Il impose la présence du corporel, de manière irrécusable et souvent saisissante, voire apodictique ; mais sans la poésie qui enchante ; sans correspondances entre la conscience et l'ensemble des significations que peuvent évoquer ou contenir les phénomènes. Pas de signes ni de symboles dans ce traitement de matières corporelles qui restent dans leur solitude individuelle, ou leur côte à côte, mais qui n'apparaissent pas former ensemble des « corps » composés plus larges et plus complexes.

Nous proposons de suivre conjointement plusieurs questions, qui ont pour point commun l'articulation de l'individu avec des « milieux » ou des « communautés ».

C'est-à-dire, qu'en est-il de l'orientation avec laquelle il restitue la communication humaine et il situe les humains dans le commun du monde ?

Ainsi, qu'en est-il de sa « sociologie » ? Paradoxalement, Courbet n'articule pas des individus avec le tout de la ou d'une société, tout au plus les place-t-il dans un cadre naturel. Sa position « morale » n'est pas celle d'une primauté de la société. Il isole des personnages devant faire face à l'adversité des choses (*Le Naufrage dans la neige* ou *La Diligence dans la neige* [1864], *Chasseur à cheval retrouvant la piste* [1864], *Effet de neige dans une carrière* [1870], aussi bien que des animaux (*La Forêt en hiver* [1860], *Paysage avec effet de neige et une biche* [1865]).

Parallèlement, qu'en est-il de son « écologie » ? Pareillement, quand il peint la nature, il peut s'attacher à faire ressortir de manière caractéristique des « sujets » individuels ou solitaires qui se détachent avec puissance. Son paysagisme et son choix du « pittoresque » valorisent un individualisme naturaliste ou ontologique. C'est le cas avec la mise en évidence des arbres (chênes isolés), ou des formations rocheuses qui s'assimilent à des personnages (*Le Rocher à Bayard*, à Dinant, *Le Rocher isolé* [1862]). Le traitement des bêtes est très significatif, notamment quand il les impose (ou oppose) de manière dramatique. Les peintures de dépouilles extrémisent évidemment cet effet (*Le Chevreuil pendu* ou *La Biche morte* [1857], *Renard mort suspendu à un arbre, dans la neige* [1864]). Il porte le minimalisme des natures mortes à sa limite (*La Truite* [1870] [1873]).

C'est en revenant alors à ce qui constitue un des principaux volets de la production du peintre, au genre du portrait en général, que l'on peut faire apparaître le principe directeur de la « vision du monde » dont relève Courbet. En conformité avec les lois du genre, et les attentes des commanditaires, ses portraits présentent le plus souvent des têtes d'individus seuls, isolés la plupart du temps sur un fond neutre. Excepté, significativement, ceux qui relèvent de scènes campagnardes de sa province, les groupes sont rares ! Ils représentent en fait des jeunes filles d'un même « âge » (*Trois Écolières* [1860], ou *Trois Jeunes Anglaises à la fenêtre* [1865]). – Un autre exemple pourrait être retenu, avec *Les Demoiselles de village* [1851-1852], pour cette raison sans doute souvent reproduit, mais qui restitue plutôt une parabole morale.

À part ceci, très peu de réunions d'amis, d'associés ou de confrères, de scènes de famille, de liens entre générations. L'Atelier du peintre est une composition factice qui juxtapose de manière hétéroclite des poses individuelles fragmentaires. Proudhon et sa famille repeint en *Pierre Joseph Proudhon et ses enfants* en 1853 [1865-1867], réalisé d'après des dessins antérieurs à la mort de son ami, est une exception qui relève davantage d'une statufication in memoriam. Courbet a effacé son épouse qui figure dans la version primitive et recouvre sa silhouette par une corbeille ! De même, les couples restent exceptionnels, et semblent métaphoriques

(*Les Amants heureux ou La Valse* [1844]), sans qu'on sache s'ils offrent des portraits fidèles de personnes réelles. Ce sont plutôt des paires, comme ces femmes dans un paysage champêtre qui se reposent côte à côte, (*Les Demoiselles des bords de la Seine* (été) [1856]). À l'écart, elles ne se parlent pas, ne communiquent pas, ne forment pas une communauté organique ni sociale, juxtaposent leur individualité inéluctablement isolée, que rien d'essentiel, de nécessaire ni de durable ne semble unir ou lier. Elle ne font pas société... L'enlacement des corps des deux dormeuses nues qu'exhibe *Le Sommeil* (ou *Les Deux Amies ou Paresse et Luxure* [1866]), dans la clôture de leur intimité privée, ne peut représenter un corps social. La « mise au point » (avec un découpage peut-être incomplet) de *L'Origine du monde* dénudée de personnalité, ne lui attribue aucune identité sociale et culturelle, mais n'inscrit pas non plus le « sujet » sexué dans la vie d'une lignée ou dans une généalogie humaine temporelle et historique, ou dans le monde des relations sociales.

Quelle est la présence du « socialisme », de la coopération, de la fraternité, de la solidarité ou d'une pensée de l'Humanité dans la peinture de Courbet ? La contradiction entre communauté sociale ou anthropologique (et en ce sens premier « religieuse »), et indépendance souveraine de l'individualité autonome, ne semble finalement pas trouver ici sa proposition d'une résolution culturelle.

Deux dimensions de coexistence restent au second plan de son œuvre. Le mode de relation de la communauté du « monde » social, et le mode d'habitation et de cohabitation avec les êtres de la nature dans le « monde » terrestre. La question de la présence humaine dans un même milieu partagé se trouve-t-elle posée et éclairée ?

4. **Comment peindre les faillites nihilistes de la civilisation moderne ?**

Le troisième moment de notre « chronique » pointera enfin le moment climatérique de clivage et de basculement où s'installe désormais la divergence moderne. Loin des inspirations synthétiques de l'École de Pont-Aven, qui ont mis en scène des espérances de régénération syncrétique ou des belles utopies d'une nouvelle religiosité de l'épanouissement terrestre, on ne peut que diagnostiquer, à l'inverse, la nature symptomatique du nihilisme des « philosophies du désespoir » (le ciel a été effacé, la mer a été vidée, pour paraphraser Nietzsche), qu'incarnent de manière paroxysmale les figures radicales de Van Gogh ou du Picasso des premières périodes.

a. Accomplissement ou disgrâce de l'artiste ?

Reprenons le fil directeur : c'est la signification « souveraine » de la condition humaine dans l'univers qui menace de ses propres contradictions. Avant de se manifester par la brutalisation des populations par les États industriels, dans les doctrines de la violence de masses, et dans le déchaînement des guerres de destruction systématique (impériales comme révolutionnaires), la faille de la modernité s'est répercutée au sein des individus, faisant apparaître sans rémission possible les meurtrissures de leur condition, l'éclatement de leur unité et de la composition de leur « identité » comme êtres de relations avec les autres humains, les fractures de leur intégration dans leurs milieux sociaux et avec le monde de la Terre !

On pensait que la libération des individus accomplirait la promotion d'une humanité supérieure en dignité et en qualité, s'élevant progressivement vers un idéal d'accomplissement de l'esprit et de perfectionnement moral (à la manière des prophétie de Victor Hugo ou des saint-simoniens), apportant à la fois la justice et la paix entre les peuples !

Las ! Le trauma de la mort de dieu (qui dans l'analyse de Feuerbach était à l'image des richesses intérieures de l'esprit et du cœur humain) entraîne la déchéance de l'humanité à l'image de dieu. Cette meurtrissure apparemment métaphysique mais qui touche aux axes de la personne devient intime et prend les formes des troubles de la personnalité, s'imprègne des symptômes culturels et sociaux de la « folie », folie de la liberté livrée à elle-même jusqu'à l'absurde. Les sensibilités les plus tourmentées vivent cette disgrâce et exhibent la mutilation de la nouvelle condition humaine.

C'est sous cet angle qu'on peut éclairer une des « légendes » emblématique de l'artiste moderne qu'est Vincent Van Gogh. Issu d'une famille de pasteurs et de théologiens calvinistes, il a d'abord voulu suivre une formation théologique et embrasser une vocation religieuse, mais effectue une série de ruptures avec ce que représente sa famille. Prédicateur dans plusieurs églises protestantes, puis engagé en faveur des luttes des ouvriers, inspiré par des interrogations morales et les thématiques sociales des courants réalistes, il s'attache à vivre personnellement sa lecture des Évangiles, comme en témoigne sa correspondance avec son frère Théo, émaillée de citations et de références au message christique.

Ce contemporain de Nietzsche (lui-même issu d'une lignée de pasteurs luthériens) et de la dernière période de l'activité créatrice de Dostoïevski, se trouve livré à des conflits insolubles qu'il intériorise dans les crises de sa vie personnelle, et qui nourrissent sa détresse. L'épisode célèbre qu'il peint dans *L'Autoportrait à l'oreille*

bandée [1889] est l'incarnation d'une nouvelle figure de la psyché qui fait fusionner auto-mutilation et auto-représentation, et de l'artiste qui retourne contre-lui-même, dans l'action sacrificielle, l'amputation psychique que le monde moderne impose. Comme pour signifier que l'injonction d'assumer, dans l'abandon existentiel, les défis d'une « autonomie » sans nomos aboutit à l'auto-destruction de l'auto (« être soi-même »), du soi, que les psychiatres connaissent bien. Et comme pour exercer ce qu'il reste au « sujet » de dernier pouvoir et d'ultime possibilité de performance ou d'exhibition : donner à voir les effets – non pas de l'aliénation – mais du néant, sur soi.

b. Les « étrangers » de Picasso

Moins d'un décennie plus tard, on peut évidemment trouver un autre immense témoignage artistique de cette « perte » dans la thématique systématique et obsédante qu'en donne Picasso, autour de la « période bleue » notamment (1901-1904), qui correspond au drame du suicide de son ami Carlos Casagemas en 1901. La plupart de ces tableaux, mis ensemble, semblent former un album de pensionnaires d'un « asile » ou une liste de réfugiés et d'exilés « sans domicile », une litanie de l'absurdité de la vie renforcée par la misère sociale, une galerie des situations de délaissement, d'où ressort la figure subliminale de l'étranger, frappé d'une triple étrangeté et d'un triple retrait : à soi, aux autres et au monde. Ainsi, après *La Mort de Casagemas et Le Suicide* [1901], auxquels feront écho une tête de femme morte, les nombreux « portraits » de buveurs d'absinthe (après les impressionnistes), ce sont les compositions de saltimbanques n'habitant nulle part et n'existant pour personne, paradoxalement comme immobiles dans un espace abstrait totalement vidé de toute particularité concrète (*Acrobate au ballon* [1904]), les poses des couples absurdes de personnage de cirque (à la suite de Cézanne), la dérision des clowns tristes, au regard absent ou éteint, ou au contraire le mutisme, énigmatique ou détaché, qui ressort de leur indifférence interrogative inexpressive, les improbables Familles d'Arlequin ou de saltimbanques, dont les masques et les maquillages s'exposent à l'interrogation pascalienne (« Qu'est-ce que le moi ? ») portant sur ce qui définit l'essence et la substance de la personnalité. Ce que semble incarner ce personnage dessiné dénommé *Le Fou* (L'Idiot) [1904].

Ce sont aussi des enfermés sur eux-mêmes qui illustrent le mal fondamental et désormais essentiel de la Mélancolie, les très nombreuses figures de femmes abandonnées et repliées dans le malheur de leur solitude (comme *La Femme au chignon*), ou ces femmes et mendiante accroupies, ces mères désemparées qui errent sans espoir avec leur(s) enfant(s), sans feu ni lieu, parfois au bord de la mer ou sur le rivage, des pauvres également au bord de la mer, les portraits pathétiques

d'hommes aveugles. Il faudrait y ajouter les nombreuses versions d'enlacement de couples sans élan ni espérance, livrés à l'inexorable isolement, et de paires sans attaches ni attachement ; l'allégorie poignante de *La Tragédie*, et surtout celle de La Vie, enfin, qui désavoue les illusions d'une raison et d'une finalité de l'existence...

On aurait le droit de penser que ce « panorama » contient une force d'expression significative qui anticipe singulièrement le volet négatif de certaines pensées de l'absurde (*L'Étranger* de Camus), ou de l'existentialisme (athée) (Sartre : « Si dieu n'existe pas, alors... »). Mais avec deux différences. L'absence visible de la conséquence théorique qui en déduit la dynamique de la liberté (l'homme est liberté, il se définit par ses projets et ses actes). La profonde humanité sans rhétorique ni raisonnement logique qui se dégage des œuvres magistrales de Picasso impose l'authenticité d'une sensibilité à l'absence de thèse et de vérité. Ici, la « faille » ou la cassure n'est pas une ouverture au travers de laquelle on pourrait voir autre chose ou une autre perspective. Comme si le peintre (de manière nihiliste, ou nietzschéenne) donnait à la fois à voir que les masques et les vêtements (le « voile d'Isis ») dissimulent qu'il n'y a rien à révéler, et que la nudité aussi bien que la déchirure du décor ne fait rien voir.

Certains types (prostituées, saltimbanques, marginaux, exclus) accusent les ondes de choc de l'évidence de cet évidement qu'on ne voit pas : elles disjoignent les individus isolés, donc perdus, sans lien organique avec les trames sociales historiques, culturelles ou « mondaines » qui font le tissu de la chair humaine elle-même. La peinture accentue ce détachement : elle juxtapose et isole latéralement dans un espace sans profondeur ni repères.

Il y a plus : pour ces abandonnés qui « n'habitent » plus nulle part, collés contre un mur, repliés contre une encoignure, ou divaguant dans l'espace, la mort de Dieu a eu comme effet imprévu de ne leur donner en échange aucun autre fondement de leur valeur et de la plénitude de l'existence, de leur ôter l'assise d'une communauté apportant la substance de leur propre humanité, et même de les priver de pouvoir habiter des milieux concrets et substantiels, dans la richesse du monde et de la terre, de manière satisfaisante.

Peut-être est-ce à l'aide de ces dernières références que l'on pourrait reconsidérer et apprécier certaines orientations de l'art « moderne » proprement dit du XXe siècle. Dans la mesure où ses avant-gardes se sont ingénies à reproduire les brutalisations, les fractures, les violences mécaniques, l'éclatement de la figure humaine, en phase avec les réductions matérialistes et technicistes des idéologies et des pratiques les plus contemporaine, et se sont employées à produire une mimesis des destructurations manifestes, qui valent comme autant de symptômes et de phénomènes d'une déshumanisation de masse. Avec le risque d'enregistrer,

de confirmer et même de redoubler le fait accompli par la représentation officieuse d'un monde sans grâce.

MIGUEL KARM

Doctorant Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne UFR de Philosophie (ISJPS PhiCo-ExeCO). Docteur en Philosophie (« Histoire et critique des mythes des religions et des idéologies ») (Paris X). Docteur en Science politique (Paris-II).

Bibliographie

- BUCH (Esteban), RIOUT (Denis) ROUSSIN (Philippe) : *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes. Hommage à Rainer Rochlitz*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2010.
- CHIMOT (Jean-Philippe), « *Les désastres de la guerre* », Amnis [En ligne], 6 | 2006, mis en ligne le 01 septembre 2006, consulté le 15 avril 2023. URL : <http://journals.openedition.org/amnis/900> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/amnis.900>
- COMTE (Auguste), *Système de politique positive ou Traité de sociologie instituant la religion de l'Humanité*, 1851-1854, Paris, Carilian-Gœury et V. Dalmont. – Catéchisme positiviste, Paris, Carilian-Gœury et V. Dalmont, 1852.
- DANTO (Arthur), « *Francisco de Goya* ». « Shock of the Old : Arthur C. Danto on Three Goya Biographies ». Artforum International, March 2004.
- DERVAUX (Alain), « *La dépression dans la vie et l'œuvre de Goya (1746-1828)* », L'information psychiatrique, 2007/3 (Volume 83), p. 211-217. DOI : 10.3917/inspsy.8303.0211.
- URL : <https://www.cairn.info/revue-l-information-psychiatrique-2007-3-page-211.htm>
- DESPARMET FITZ-GÉRALD (Xavier), *L'œuvre peint de Goya*. Catalogue raisonné. 4 v. Éd. F. de Nobele, Paris, 1928-1950.
- ESCUDERO (Xavier), « *Goya et l'expression de l'horreur dans la prose et la poésie espagnoles contemporaines* », in Atlante. Revue d'Études Romanes, 6, 2017, p. 104-117.
- FERNIER (Robert), *La Vie et l'œuvre de Gustave Courbet*. Catalogue raisonné, Lausanne/Paris, Fondation Wildenstein - La Bibliothèque des arts, 2 volumes, 1977-1978.
- GASSIER (Pierre), WILSON (Juliet), LACHENAL (François) (éd.), *Vie et œuvre de Francisco Goya*. L'œuvre complet illustré. Peintures, dessins, gravures ; préface de Enrique Lafuente Ferrari. Paris/Fribourg : Éditions Vilo/Office du livre, 1970 ; 1978.
- GAUCHET (Marcel), *Le Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*. Paris, Gallimard, 1985.
- GUYAU (Jean-Marie), *Esquisse d'une morale sans obligation ni sanction*, Paris : F. Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1885. – L'Irréligion de l'avenir, étude sociologique, Paris : F. Alcan, coll. «Bibliothèque de philosophie contemporaine», 1887.
- HOBSBAWM (Eric J.), *L'Ère des révolutions : 1789-1848*, Fayard, 1970 ; Éditions Complexe, 1988 [éd. originale : *The Age of Revolution*, 1962].
- HYPPOLITE (Jean), « *II - Première forme de la conscience malheureuse* », dans : *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. sous la direction de HYPPOLITE Jean. Paris, Le Seuil, « Points », 1983.
- LATOUR (Bruno), *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des modernes*, Paris, la Découverte, 2012.
- LEVINAS (Emmanuel) : *Altérité et transcendance*, Montpellier, Fata Morgana, coll. « Essais », 1995.

- MAFFESOLI (Michel), *Le Réenchantement du monde. Une éthique pour notre temps*. Paris, La Table ronde, 2007.
- MESURE (Sylvie) et RENAUT (Alain), *La guerre des Dieux. Essai sur la querelle des valeurs*. Paris, Grasset (« Le collège de philosophie »), 1996.
- MORIN (Edgar), *La Méthode II*, Paris (Seuil), 2008.
- NAVET (Georges), « *L'antithéisme de P.-J. Proudhon* ». Contribution au Colloque du 1er et 2 octobre : « Faire société sans dieu ni maître. Une humanité sans religion est-elle possible ? » – Société P.-J. Proudhon. Pages: 193 à 203, In Louise Ferté & Lucie Rey (eds.), *Tolérance, liberté de conscience, laïcité: quelle place pour l'athéisme?* Classiques Garnier (2018)
- NSONSISSA (Auguste), « *Pour une « crisologie* » », *Hermès, La Revue*, 2011/2 (n° 60), p. 139-144. DOI : 10.3917/herm.060.0139. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-2-page-139.htm>
- PERREAU (Laurent) : « *Husserl critique de la modernité* », *Bulletin d'Analyse Phénoménologique* [En ligne], Volume 12 (2016), Numéro 4: La modernité: Approches esthétiques et phénoménologiques (Actes n°9), URL : <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=875>.
- PROUDHON (Pierre-Joseph) : *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier, 1865.
- SOUBEYROUX (Jacques), « *Allégories et animalisation dans les Desastres de la guerre* », in *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 6, 2017, p. 237-256.
- SOURIAU (Étienne), *L'Instauration philosophique*, Paris, Librairie Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1939.
- SOURIAU (Étienne), *Les Différents Modes d'existence*, Paris, Puf, coll. « Nouvelle encyclopédie philosophique », 1943 ; rééd. suivie de « Du mode d'existence de l'œuvre à faire » (1956), présentation de Isabelle Stengers et Bruno Latour, Paris, Puf, coll. « MétaphysiqueS », 2009.
- STIEGLER (Bernard), *Ars industrialis, Réenchanter le monde : la valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris, Champs Flammarion, 2006.
- STIEGLER (Bernard) : *De la misère symbolique*. Paris (Champs Flammarion) 2013.
- TODOROV (Tsvetan) : *Goya à l'ombre des Lumières*. Paris (Flammarion) 2011.
- UNAMUNO (Miguel de), *Del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*, 1913. *Le Sentiment tragique de la vie chez les hommes et chez les peuples*, trad. fr. Marcel Faure-Beaulieu, Paris, Éditions de la nouvelle revue française, 1917 ; réédition, Paris, Gallimard, 1937.
- VAN DER VEEN (Wouter), *Attaqué à la racine*. www.arthenon.com/roots
- https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/peinture/racines-le-mystere-se-dissipe-autour-du-dernier-tableau-de-vincent-van-gogh_4058791.html
- VAN GOGH (Vincent), *Correspondance générale*. Trad. du néerlandais et de l'anglais par Maurice Beerblock et Louis Roëdlandt. Préf. de Philippe Dagen. Notes de Georges Charensol. Paris Gallimard (« Biblos »). 1990. 3 tomes.

- WOLF (Laurent), « *Traces du sacré : rien... sinon l'art* » [critique de l'exposition « Traces du sacré » au Centre Pompidou de Paris], in *Études*, n° 409 (juillet 2008).