

Claire fontaine ou sombre étang

La claire fontaine de David Bosc

par Ramdane Benferhat (Université Lyon 2) et Célia Clermont (Université de Saint-Etienne)

L'abolition de la distance : Courbet vu de l'intérieur

« Au-delà d'une zone indécise, astucieusement nommée Entre-deux-Villes, le bourg suivant offrait des points de vue (Courbet haïssait cette expression) plus variés encore que Vevey [...] »¹.

Cette haine de l'expression « point de vue », attribuée à Gustave Courbet par David Bosc, trouve confirmation dans de nombreuses œuvres du peintre, dont les portraits, souvent fuyants et conçus de biais, semblent en effet vouloir échapper aux lois de la perspective. Lorsque Gustave Courbet fait le portrait de Baudelaire, par exemple, et qu'il se décale « pour l'avoir de profil », il cherche à représenter son sujet tout entier, afin de révéler son « quant-à-soi » (p. 33). On pourrait justement considérer que la démarche à laquelle s'adonne David Bosc dans *La claire fontaine* reprend à son compte ce refus du point de vue, au profit d'une vision entière de Courbet, d'une perception qui s'effectue d'emblée du dedans. La première manifestation frappante de cette vision intérieure est sans doute le corps de Courbet lui-même, un corps omniprésent par son volume et dans ses mouvements ; la représentation de ce corps imposant s'accompagne également d'une plongée dans les réflexions les plus intimes du personnage : ses souvenirs, ses espoirs, ses craintes. A la lecture de *La claire fontaine*, on peut dès lors s'interroger sur l'impact de cette hypothétique démarche, et se demander si ce refus du point de vue – pris au sens spatial de perspective – n'est pas pour le romancier l'occasion de rendre complexe ce qui semblait *a priori* fort simple : depuis la transparence du titre, avec sa référence à une chanson enfantine, jusqu'à la bonhomie sympathique de Courbet et au traitement hagiographique de ses dernières années, tout ne cacherait-il pas une vérité plus ambiguë, qui s'exprime au mieux dans le style faussement limpide de David Bosc ? La « claire fontaine » ne laisserait-elle pas entrevoir un plus sombre étang ? Ce piège de la transparence nous invite peut-être à appréhender aussi bien le personnage de Courbet que le texte de *La claire fontaine* à rebours – à la manière dont nous voyons Courbet lui-même refuser de suivre le cours de l'eau.

¹David Bosc, *La claire fontaine*, Verdier, Lagrasse, 2013, p. 20. Nous indiquerons désormais les pages entre parenthèses dans le corps de l'article.

Dans *La claire fontaine*, il semble que le refus du point de vue prenne d'abord son sens dans un effacement des distances. Cette position esthétique, déterminante dans la composition des tableaux et perceptible dans le travail de Gustave Courbet, va au-delà de la peinture pour conditionner toute l'existence du peintre, notamment son rapport à la nature et aux autres. En effet, tout dans le quotidien et la manière d'être de Courbet manifeste ce refus de la distance : son goût de la compagnie – malgré l'exil, il parvient à former autour de lui une nouvelle petite société –, sa familiarité avec les diverses classes sociales – des domestiques aux aristocrates – en sont des exemples qui rendent le personnage sympathique et touchant ; on peut également être sensible à son désir de fusionner avec la nature, notamment avec l'eau et la terre. Dans le récit des dernières années de sa vie, le personnage Courbet est lui-même livré sans distance au lecteur, qui peut ainsi faire à son tour l'expérience sensuelle de cette rencontre, avec l'impression de voir, sentir, et toucher cet homme pourtant mort il y a plus d'un siècle ; en effet, par l'intermédiaire de la lecture, l'effacement de la distance devient un accès permettant de pénétrer dans le tableau de l'existence de Courbet.

Une tension permanente entre les contraires

Orchestrée par le récit de David Bosc, la sensualité de cette rencontre avec Courbet nous livre le personnage dans tous ses états, chargé d'excès, de manques et de contradictions. Il en résulte une tension récurrente entre des situations opposées, manifeste d'abord à l'échelle du corps du peintre. Colossal et rabelaisien, ce corps semble être avant tout le symbole d'une vitalité invincible ; il est pourtant aussi le siège d'une tension entre vie et mort, chair vive et putréfaction, armure de héros et dépouille de martyr, comme le montre la comparaison des deux descriptions qui introduisent et achèvent *La claire fontaine*.

Dès l'entame du roman, nous sommes témoins de la manière toute animale avec laquelle Courbet, sur son chemin d'exil, descend vers le premier cours d'eau qu'il rencontre afin de s'y baigner. Son attitude contraste fortement avec la réserve de son auxiliaire, Marcel Ordinaire, qui demeure sur le qui-vive, guettant on ne sait quel ennemi invisible. Au moment de suivre son maître dans l'eau, sa méfiance se solde d'une culbute burlesque : tombant sur les fesses, il est mordu par les orties, blessé par les ronces et sali par la boue. Courbet, quant à lui, se rue dans l'eau comme s'il aspirait à faire corps avec elle :

Courbet sauta dans l'eau à la façon d'un cheval, le nez en l'air et la poitrine en avant. [...] L'exultation du corps, passé le premier froid, et un bonheur silencieux dont on serait la coupe, ce bonheur qui fait pousser un cri un peu américain, jeune et viril, pour jouir encore un peu du silence, passé l'écho, et sourire à hauteur de libellule. (p. 13)

Ce passage montre bien à quel point Courbet lance tout son être dans ses duels avec la nature ; et singulièrement, ces combats dont il ne sort pas toujours vainqueur raniment ses membres et enflamment son imaginaire, tel un Antée recouvrant ses forces au contact du sol². En opérant ce mouvement de fusion avec les éléments, Courbet semble tenter de pénétrer ce que David Bosc nomme à plusieurs reprises le « Grand Tout »³ et qu'il faut sans doute rapprocher d'une autre notion, « la Nature »⁴. Cette pénétration au cœur de ce « monstre délirant, merveilleux, la Nature » fait de Courbet un adepte de l'immanence⁵, qui n'est pas sans rappeler aussi bien le vitalisme de l'écrivain Georges Darien, sujet du premier essai de David Bosc⁶, que l'intempérance de Léon Bloy⁷. L'attitude de Courbet, telle qu'elle est décrite par David Bosc, se rapproche alors de sa pratique artistique. En effet, Courbet ne peint pas « d'après » nature, il peint « la Nature », sans conserver la distance considérée comme primordiale par Rembrandt ou Millet⁸ ; il veut surprendre cette nature au moment où elle consent à livrer quelque chose d'elle-même, se couler, en somme, dans cette Mère-Nature – et David Bosc insiste sur le contraste d'une telle aspiration avec les attentes des clients du peintre, qui « préféreraient qu'on leur débite gentiment une tranche d'infini, un bout d'espace » (p. 24).

Allons à présent à la dernière séquence de *La claire fontaine*. Nous y retrouvons Courbet « adossé à un hêtre, les jambes tendues en élançons » (p. 111), telle une épave sur une berge déserte⁹. On entend monter la musique d'une comptine enfantine, comme pour donner du baume au cœur, faute de redresser ce corps effondré :

² Fils de Gaïa, La Terre, Antée demeure invincible tant qu'il est en contact avec le sol, car il recouvre ses forces au contact de sa mère.

³ L'expression apparaît en effet à plusieurs endroits de *La claire fontaine* : p. 63, 72, 75, 89, 97.

⁴ Le mot « Nature » écrit avec une majuscule apparaît notamment dans le passage suivant : « Chaque jour il alla poser ses pièges, les collets de ses yeux, dans les dédales du Fini, dans la fourrure du monstre délirant, merveilleux, la Nature. » (*Ibidem*, p. 24).

⁵ Sans que cette idée ne soit intellectualisée par Courbet, ni source de revendications.

⁶ Nous renvoyons ici à la partie « Mutilation et révolte » de *Georges Darien* (Arles, éd. Sulliver, 1996, p. 94 et sqq.), dans laquelle David Bosc cite également une phrase de *Bas les cœurs ! In nuce* de l'écrivain : « Je ne veux pas grandir dans l'étouffante atmosphère familiale, comme les plantes qu'on fait pousser dans les serres chaudes d'où montent des vapeurs malsaines et qui s'étiolent lorsqu'on leur fait voir le soleil. Je veux grandir à l'air libre. »

⁷ Nous reviendrons plus loin sur la préface que David Bosc consacre à *Belluaires et Porchers* de Léon Bloy, Arles, éd. Sulliver, 1997.

⁸ « La leçon de Rembrandt avait été de mettre la nature à distance. [...] » (p. 97).

⁹ Les carcasses de vaisseaux éventrés ne manquent ni dans l'œuvre de Gustave Courbet ni dans le roman de David Bosc.

*J'ai descendu en mon jardin,
J'ai descendu en mon jardin,
Pour y cueillir le romarin
Gentil coquelicot, Mesdames
Gentil coquelicot*

Rien n'y fait cependant, et aucune voix ne vient redoubler le refrain, contrairement à celle de Marcel Ordinaire, qui avait repris le dernier vers de la chansonnette d'ouverture¹⁰. Au corps du début du roman, alerte malgré la fatigue, comme s'il était mû par le cours du ruisseau, s'oppose ainsi le douloureux spectacle d'un corps avachi, rivé au sol, pour lequel le moindre geste tourne à la prouesse et nécessite des « efforts harassants et grotesques » (p. 111). C'est désormais un corps souffrant qui est donné de contempler : l'écrivain accentue encore le tableau en assimilant son personnage à un tonneau qui fuit ; nous assistons par exemple à la scène de la ponction, dans laquelle David Bosc décrit avec force détails les litres de liquide qui giclent et les différentes dimensions que prend le ventre de Courbet (p. 114). L'excès d'alcool, naguère symbole de la joie de vivre débordante de cet homme dionysiaque, devient la source de ses maux et tourments – contrairement à l'eau, qui jusque dans son martyr, demeure un élément régénérateur : « Il prenait encore des bains tous les jours dans la petite pièce carrelée, il disait qu'il guérirait à coup sûr si seulement il pouvait y nager. » (p. 114-115)

Une hagiographie du peintre ?

Dans la description de ce corps en souffrance, nombreux sont les renvois à la Passion du Christ qui semblent faire passer Courbet de l'état de malade au statut de martyr. Ces références christiques sont déjà présentes avant l'agonie du personnage, comme dans ce passage :

Telle autre fois, sur un paysage de neige en tout point admirable, Courbet suspend le cadavre d'un renard par une patte, à la branche d'un arbre. Sa babine retroussée laisse échapper un peu de sang. Au second plan de ce calvaire, on aperçoit un chemin doucement sinueux, aux abords pleins de clémence. Qui a rompu, qui a pendu le renard et pourquoi ? C'est Courbet dans son atelier, avec du fil de fer, c'est entendu. Mais dans la fiction ? Dans l'histoire que livre le tableau ? Un absurde martyr. Une cruauté de crucifieur de chouettes,

¹⁰ « Et Marcel reprit avec lui : « *Lé-gè-re-ment !* » (Ibid, p. 14). Empruntée à Gérard de Nerval – il s'agit de la chanson favorite de Sylvie dans *Les filles du feu* –, cette comptine est rehaussée par la voix de Marcel Ordinaire ; la reprise du dernier vers en l'épélant lui donne de l'ampleur et de la profondeur.

d'écorceurs de chats. Ce renard aux outrages¹¹ équivaut probablement à une grappe de crânes appendue dans la jungle (p. 67).

Ici, effectivement, tout semble évoquer la scène de la Passion, comme si nous avançons vers le lieu du supplice : les allusions sont à peine masquées, les signes semblent même mis en avant, mais la représentation demeure équivoque – au lecteur d'interroger ces symboles et de tirer ses propres conclusions. D'autres passages du livre semblent poursuivre cette référence au Christ, notamment lorsque David Bosc achève son livre par la description des *Trois baigneuses*¹².

On peut parler d'une réécriture des scènes christiques au profit d'une vision délibérément immanente de l'existence, et fortement imprégnée de paganisme. De cette façon, le monde terrestre clos – ou *Fini*, selon le mot de Courbet –, avec tous ses éléments (mers, rivières, terres, étoiles, arbres, fleurs, humains, oiseaux, insectes, poissons, saisons) recèlerait en lui-même sa propre conscience, son propre mystère.

Du fait de cette réécriture, la dimension hagiographique de ce portrait d'artiste se complexifie : tout en jouant avec les thèmes récurrents du genre¹³, il semble en effet que David Bosc brouille les pistes : a-t-on affaire, avec Gustave Courbet, au portrait d'un homme de vertu ? Les prouesses de Courbet sont-elles assimilables à la combinaison de « vertu » et de « miracles » traditionnellement au service de l'exemplarité, en vue d'une édification du lecteur ? Face à la référence hagiographique, il y a sans doute en même temps un réinvestissement du genre par l'existence purement immanente de Courbet, avec sa liturgie personnelle rythmée par les besoins du corps – promenade, baignades, nourritures bien terrestres et temps consacré à la création –, son propre schéma de lieux opposant naturel et culturel, dedans et dehors, et enfin la dimension proprement poétique du portrait du peintre, sans doute moins lumineuse qu'on ne l'aurait pensé.

¹¹ Allusion, sans doute, au tableau de Matthias Grunewald : *Le Christ aux outrages* ; ensuite viennent le Chemin de Croix et la scène du Calvaire.

¹² « Une femme est sur le point d'entrer dans l'eau d'une rivière. Elle est soutenue par deux autres femmes, l'une au-dessus, habillée, et l'autre assise nue sur un rocher, qui accompagnent et guident sa descente. La structure de ce tableau de 1868 est exactement celle d'une descente de croix. Et le schéma qui a porté de plus de mille ans la représentation de la douleur, décuple ici la célébration de la vie et du corps transfiguré, conscient, rouvert à sa liberté. La philosophie heureuse et amoureuse de Courbet est tout entière dans ce tableau, *Les trois baigneuses*, qu'il avait avec lui à la Tour-de-Peilz. » (p. 115-116)

¹³ Nous nous appuyons ici sur les définitions du genre hagiographique telles données par Michel de Certeau dans *L'écriture de l'histoire*, Chapitre VII (p. 274 et sq.), Paris, Gallimard, 1978 [1975]. On peut évoquer notamment l'importante attention accordée à la mort et au langage du corps, l'action de brasser une connaissance collective sur le sujet concerné, la primauté des actions – les *acta*, ou *res gestae* – sur les discours – *les verba* –, ou encore le recours à l'hypotypose pour faire entrer le lecteur au cœur de la scène décrite.

Clair-obscur et contre-courant

Nous sommes ainsi face à un personnage hybride, ce qui explique sa propre part d'obscurité, ainsi que la raison pour laquelle il est en attente¹⁴ d'une révélation qui passe non pas par la parole, mais par une réception de la lumière dépourvue de mots : « Aux autres de dire ce qui est beau ; Courbet s'occupe de la lumière et de son face-à-face dangereux. » (p. 26-27). L'œuvre de Courbet témoigne en effet de ce désir de lever le voile sur les secrets de la nature, désir dont la description du Puits-Noir semble être un écho (p. 96). Ce qui captive le plus Courbet semble être le commencement, la résurgence. Il semble être hanté par un *Retour amont* – pour reprendre un titre célèbre de René Char – et persiste à aller de manière intempestive à contre-courant. Pour comprendre d'où vient le jaillissement, il se tient le plus près possible des éléments, comme le montre ce passage où David Bosc décrit le peintre composant la source de la Loue :

Peignant les cours d'eau, Courbet regarde toujours vers l'amont, vers la source qui n'est pas la réponse, mais le mystère consacré (le visage voilé du Grand Tout). Peignant la source de la Loue, qui est un trou sombre, d'un bel arrondi, vaste autant qu'une grange, d'où sort sans heurts ni remous un flot puissant, il fait sur elle un cadrage serré – on ne voit ni ne devine le grand corps de falaise qui domine, qui entoure et qui s'ouvre pourtant à la délivrance de l'eau.¹⁵ (p. 89).

La comparaison d'un tableau de Courbet avec un texte de Léon Bloy peut permettre d'éclaircir cette idée de recherche et d'attente du jaillissement. En effet, Léon Bloy a écrit un roman ayant pour titre *Le Désespéré* (1887), qui sera suivi de *La femme pauvre* (1897) ; Courbet, lui, a peint un autoportrait, – visage effaré, yeux exorbitants, mains noueuses levées au niveau des tempes et doigts rageusement enfouis dans une épaisse chevelure, – également intitulé *Le Désespéré* (1843-1845). Au-delà de leurs différences génériques, le portrait et le livre peuvent présenter des analogies saisissantes¹⁶. En poursuivant la comparaison, on peut

¹⁴ Conformément à la formulation de Corot, citée dans *La claire fontaine* : « Il ne faut pas chercher ; il faut attendre. » (p. 76)

¹⁵ On peut remarquer que ce tableau, qui date de 1863, présente des traits similaires avec l'*Origine du monde* (1866). Dans la première toile, nous ne voyons qu'une immense cavité d'où déferlent des masses d'eau noires ; le corps de la falaise, deviné, est soustrait du fond. Dans la seconde, nous voyons un sexe de femme, cerné de près et agressivement exposé ; la tête de la femme en est retranchée. Les motifs de la profusion et de l'épaisseur sont récurrents chez Courbet : on peut les retrouver aussi bien dans *Le Chêne de Flagey* (1864) que dans les *Tableaux de fleurs* (1862), *La trombe* (1866), *La vague* (1869) et jusque dans la chevelure embrasée de *Jo, la belle Irlandaise* (1866) qui, curieusement, peut rappeler le flot rouge du *Coucher de soleil sur le lac Léman* (1874). Ainsi, d'un motif à l'autre, les fils de cette immense fresque s'enchevêtrent, mus par la volonté de Courbet d'accrocher le monde comme on capte une source.

¹⁶ Léon Bloy, *Le Désespéré*, présentation de Marie-Claire Bancquart, Paris, édition de La table Ronde, coll. La petite Vermillon, 1997. Cette édition, qui donne à la première de couverture un portrait de Léon Bloy à l'âge de

s'arrêter sur ce que David Bosc écrit dans sa préface au livre de Léon Bloy, intitulée *Inde Irae*¹⁷ :

Dans *Le Désespéré*, il [Bloy] avait défini le Nihiliste comme un « espérant à rebours ». Trente ans plus tard, reformulant sa vision du chrétien, il parlera d'un homme qui « espère à rebours », puisqu'il vit dans l'attente de l'originel.¹⁸

Ici, ce que David Bosc nomme « espérance à rebours » semble renvoyer surtout à un élan qui tire toute sa volupté de l'instant présent, où l'être se fond totalement dans son environnement¹⁹. Dès lors, l'artiste est envahi par son milieu, il est peint, comme Courbet qui « se laissait peindre par le lac en couleurs d'eau, en reflets d'or, [...] se faisait cracher le portrait par la forêt, barbouiller par la bête, aquareller par le vagin rose. » (p. 27). Le peintre se fait alors interprète du monde, et à l'instar de Rimbaud, œuvre « à se rendre voyant »²⁰.

L'écriture, en marge de la peinture et de la nature

De la lecture de l'ouvrage qu'Emile Gros-Kost²¹ consacre à Gustave Courbet (et auquel se réfère David Bosc) ressort l'idée selon laquelle le peintre n'apprécie guère l'objet livre, pas plus que l'écriture et la lecture en général. Plus précisément, Courbet se défie des mots, qu'il juge inappropriés à pénétrer le fond des choses. Dès lors, nulle beauté ne peut être décrite, selon lui, verbalement, contrairement au potentiel évocateur que recèle la peinture. Pour renforcer cette affirmation et rejoindre cette idée du peintre « voyant », on peut évoquer la façon dont l'article « Bonjour, Monsieur Courbet » de Pierre Marc Orlan met systématiquement en valeur la spécificité et la suprématie de la peinture sur la littérature, notamment dans l'appréhension de la nature :

dix-neuf ans, yeux grands ouverts et la main levée et posée sur le front, présente d'incontestables similitudes avec *Le Désespéré* de Courbet.

¹⁷ Léon Bloy, *Belluaires et porchers*, précédé de : *Inde Irae* par David Bosc, *op.cit.*

¹⁸ *Ibidem.*, p. 26.

¹⁹ Gustave Courbet et Léon Bloy se rejoignent sur de nombreux points, par leurs excès, leur refus de la modernité et leur caractère véhément. Néanmoins, l'expression « espérance à rebours » ne revêt pas la même signification pour l'un et pour l'autre : Courbet substitue à la dimension chrétienne de Bloy une approche plus terre-à-terre, immédiate.

²⁰ « Courbet disait : “Je peins ce que je vois”, mais il avait travaillé, lui aussi, à se rendre voyant. » (p. 72). Rimbaud l'accompagne symboliquement : les deux voyages simultanés s'inversent, l'un, fuyant, après l'affaire de la colonne de Vendôme, vers son exil en Suisse, e l'autre, venant en Ardennes pour fuir ses déboires de Bruxelles avec Verlaine, suite à l'histoire du coup de feu, pour y écrire *Une saison en enfer* (1873).

²¹ Emile Gros-Kost, *Courbet, souvenirs intimes*, Librairie Dervaux, 1880.

« La nature présente deux aspects dont les richesses sont certaines : elle se confie franchement aux peintres ; elle se dérobe devant les écrivains, à l'exception de quelques poètes, de quelques musiciens qui appartiennent au groupe sanguin des peintres. »²²

Redoublant cette défiance de la nature face aux écrivains – l'auteur excepte tout de même quelques poètes –, Pierre Mac Orlan évoque encore « la chasteté de la pensée » que révèle la peinture, « car la couleur est une matière plus honnête que l'encre. »²³. Cet avis trouve son écho dans *La claire fontaine*, où nul écrivain ne semble trouver grâce aux yeux de Courbet, hormis, peut-être, Baudelaire et Max Buchon. Il aurait donné l'hospitalité au premier ; le second est un ami d'enfance²⁴. En outre, Courbet ne comprend pas que l'on puisse s'absorber dans un livre, quand la nature sollicite avec une invincible force. Il déteste les lieux fermés, préfère l'eau sous toutes ses formes – de l'infime gouttelette à l'énorme trombe. A l'immobile lecture, il oppose également la marche. Homme du terreau et d'humus, tactile et physique, il affectionne ce contact direct avec la terre et la matière. A ce propos, David Bosc dresse un parallèle avec Baudelaire, et la comparaison tourne manifestement à l'avantage du peintre :

Baudelaire, lui, plongeait ses yeux dans l'œil liquide de l'appareil, dans cette chimie intime faite d'émulsions volatiles, pour y accroître sa présence jusqu'à y prendre quelquefois la physionomie d'un noyé. Ô vis, bagues, lentilles, cadrans d'émail, cuivres mats, soufflets de papier noir, comme il vous aimait, ô toutes choses d'artifice ! Courbet, lui, aimait les fleurs, les fruits, les femmes, les peaux de bêtes, les peaux de fruits, les peaux de femmes, les arbres immenses et la broussaille, le sang dans les plumes, le sang dans les poils, la poudre et le plomb, la terre odorante, la boue, la pluie, l'eau, la brume, l'eau, les vagues, l'eau, les flaques, l'eau, les lacs, l'eau, et comme Baudelaire, il aimait les chevelures – feu liquide des rousses, des blondes, flammes mouillées des brunes, flots de noyades fines... (p. 34)

Encore une fois, c'est vers l'immanence de Courbet que semble nous diriger le récit, faisant du peintre un avatar de Pan sur la terre :

Les cortèges de la nature rendaient encore une fois hommage à l'un des avatars, le plus humain, le plus fécond et le plus irresponsable, du dieu Pan devenu peintre, à bout de ressources. Sa présence païenne signifiait qu'il avait choisi cette enveloppe périssable pour mieux enseigner aux hommes le culte de la simplicité, de la vie et de l'indulgence des grands apôtres libérés dès qu'ils naissent.²⁵

Gustave Courbet aura beau se méfier des mots, ce sont eux qui rendront tout de même hommage au monde qu'il interroge par la peinture, à ce paganisme installé sur les ruines de la passion du Christ, à cette immanence destinée à rapprocher le statut d'apôtre d'une liberté essentielle, – parce que pleinement humaine. *La claire fontaine* fait elle aussi le choix de

²² Pierre Mac Orlan, *Bonjour, Monsieur Courbet*, Paris, Editions du Dimanche, coll. « les Demi-Dieux », 1951.

²³ *Ibidem*.

²⁴ L'envie et le goût de Courbet, maintes fois soulignés dans le roman, pour les fromages sont, peut-être, autant de clins d'œil à Max Buchon, auteur des *Fromageries franc-comtoises* (1866).

²⁵ Pierre Mac Orlan, *op. cit.*

représenter Courbet en dieu terrestre, sans pour autant estomper les aspects troubles, paradoxaux du personnage ou les cacher derrière sa rondeur et sa bonhomie ; de raconter sa peinture sans tenter de la démystifier ; d'installer l'homme au cœur du présent, sans en référer à la transcendance ; de faire tenir ensemble la vie et la création.

Certes, les aspects politiques qui ont marqué la destinée de Courbet ne sont pas au centre du récit, puisque celui-ci épouse précisément un mouvement de ligne de fuite qui correspond à la période de l'exil en Suisse. Les rapports de police cités dans le texte, les billets qu'envoyait Courbet ou encore la présence d'indicateurs de police rappellent cependant la dimension politique de cette destinée. Le roman de David Bosc, bien que qu'il porte en premier lieu sur le Courbet peintre, ne manque pas de faire ressortir un Courbet politique, résolument réfractaire. Dans la lignée des grandes figures qui intéressent David Bosc, Courbet apparaît alors dans toute son équivoque, et pourtant d'un seul tenant : un sombre homme de lumière.