

La mise en scène du sauvage : Gustave Courbet et la chasse

Kerstin Thomas

Citer ce document / Cite this document :

Thomas Kerstin. La mise en scène du sauvage : Gustave Courbet et la chasse. In: Romantisme, 2005, n°129. L'imaginaire de la chasse dans le second XIXe siècle. pp. 79-96;

doi : <https://doi.org/10.3406/roman.2005.6623>;

https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2005_num_35_129_6623;

Fichier pdf généré le 16/05/2024

Abstract

ting as being intertwined with savage nature, he stresses as well its signification as cultural technique. With his hunting scenes, which interweave personal experience and social norms, he aims at social relevance. Whilst Courbet is embracing nature and society, savagery and civilisation with the representation of hunting, he pretends to span life itself with his art.

Résumé

Dans sa peinture de la chasse, Gustave Courbet réalise une combinaison d'éléments apparemment contraires: entre la sphère privée et le politique, entre la nature extérieure et la vie intérieure. Il donne une image authentique de la chasse, en montrant les différentes étapes détaillées. De même, ses tableaux confirment l'authenticité de l'expérience vécue, la chasse comme épreuve intérieure. Cette expérience n'est pas caractérisée comme épreuve de l'étranger face à la nature originelle mais comme participation à la sauvagerie. La mise en scène en «sauvage» correspond à l'image que l'artiste présente au salon et qui est de même liée à sa conviction régionaliste. Mais bien que Courbet représente la chasse comme étant liée à la nature sauvage, il n'oublie pas sa signification en tant que technique culturelle. Avec ses tableaux de la chasse, dans lesquels s'interpénètrent l'expérience personnelle et la norme sociale, il vise à l'importance sociale. En embrassant et superposant la nature et la société, la sauvagerie et la civilisation grâce à l'imaginaire de la chasse, Courbet prétend ainsi englober la vie même par son art.

Kerstin THOMAS

La mise en scène du sauvage : Gustave Courbet et la chasse

PROLOGUE ¹

Au Salon de 1857, Courbet présenta des scènes de chasse pour la première fois en public. Aux tableaux qui y furent exposés, «Chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura; la curée» et «Biche forcée à la neige (Jura)», vint s'ajouter ensuite, et jusqu'à son exil, un nombre considérable de peintures représentant des thèmes cynégétiques et animaliers, situés dans un décor forestier. Par rapport au reste de son œuvre, ces peintures sont embarrassantes. Paradoxalement, cela tiendrait au fait qu'elles étaient déjà apparues à leurs contemporains – mais davantage encore aux générations suivantes – comme trop plaisantes. En effet, comment des scènes figurant des épisodes de chasse et des animaux sauvages dans la forêt pouvaient-elles être perçues à l'aune de la force révolutionnaire qui traversait ses toiles réalisées depuis la fin des années 1840 sur les petites gens et la classe ouvrière, comme par exemple «Les Casseurs de pierres»? La recherche s'associe au jugement de Thoré-Bürger – «C'est vrai qu'on n'a jamais tant cassé de pierres à Paris, mais il a compris que l'intérêt se portait sur ceux qui les font casser, et non point sur ceux qui les cassent. Il s'est donc rejeté sur les cerfs et les renards, contre lesquels on ne saurait professer d'antipathie» ² – d'autant plus volontiers que Courbet est réputé avoir produit un nombre incal-

1. Cet article s'est développé à la suite d'une étude commune avec Ursula Schöndeling qui a eu lieu à l'Université de Johann-Wolfgang-Goethe, Francfort-sur-Main.

2. «Salon de 1861», dans *Salons de W. Bürger, 1861 à 1868. Avec une préface de T. Thoré* 1870, t. 1, p. 3-89, voir p. 36.

culable de cerfs, biches, chevreuils et renards, dans la forêt et dans la neige, dans de légères variations, directement destinés au marché de l'art³. Les scènes de chasse comme recul et comme proximité avec les classes possédantes? Même s'il n'est pas explicitement formulé, le malaise vis-à-vis des scènes de chasse semble persister chez les chercheurs⁴. En effet, malgré leur position notable, non seulement du point de vue numérique, dans l'œuvre de l'artiste, les études des tableaux de chasse de Courbet sont rares⁵. Nous allons pourtant nous efforcer de montrer que Courbet réalise dans sa peinture de la chasse une combinaison d'éléments apparemment contraires: la sphère privée et le politique, la nature extérieure et la vie intérieure. Les tableaux de la chasse remplissent ainsi la fonction de témoin intime et de description impartiale permettant l'affirmation de soi et offrant un portrait de la société: malgré leur caractère épisodique, elles aspirent à l'exhaustivité.

MISE EN SCÈNE DE L'ÉTAT DE NATURE

Grâce à l'abondante correspondance de Courbet et aux descriptions de ses contemporains, nous savons que Courbet chassait régulièrement, surtout en Franche-Comté, sa région natale où il possédait un atelier dans lequel l'artiste retournait régulièrement, même après son installation à Paris. Il profita cependant aussi de son séjour à Francfort-sur-le-

3. Voir Petra ten-Doesschate Chu, «Courbet et la commercialisation de son œuvre», dans: *Courbet. Artiste et promoteur de son œuvre*, Jörg Zutter et Petra ten-Doesschate Chu (éd.), Catalogue d'exposition, Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts, 1999, p. 53-81.

4. *Gustave Courbet (1819-1877)*, Alan Bowness, Marie-Thérèse de Forges, Michel Laclotte et Hélène Toussaint (éd.), Catalogue d'exposition, Paris, Grand Palais, 1977, n° 53. Souvent, il est distingué entre les premières œuvres de la chasse, considérées comme étant révolutionnaires et favorables à la liberté et les dernières qui révèlent une plus forte connivence avec les notables (par exemple Michel Ragon, *Gustave Courbet, peinture de la liberté*, 2004, p. 164-165).

5. La seule publication entièrement consacrée à la chasse chez Courbet est: Margaret Robinson, *Courbet's Hunt Scenes – The End of Tradition*, Providence/Rh, I, 1990. Le premier à avoir insisté sur l'importance des œuvres de chasse chez Courbet fut Klaus Herding dans son essai sur le paysage chez Courbet: Klaus Herding: «Egalität und Autorität in Courbets Landschaftsmalerie», *Städel-Jahrbuch*, 5, 1975, p. 159-187, et *idem*, *Courbet: To Venture Independence*, New Haven et Londres, 1991, p. 62-98, voir p. 84-88 (The hunter hunted). Voir aussi l'article de Michael Fried, «La Métaphysique de Courbet: une lecture de "La Curée"», *La Part de l'œil*, 5, 1989, p. 81-98, repris dans *idem*, *Courbet's Realism*, Chicago et Londres, 1990. Peter-Klaus Schuster, «Jagd», dans *Courbet und Deutschland*, Catalogue d'exposition, Hambourg, Hamburger Kunsthalle, 1978, p. 243-253. Dans le catalogue de l'exposition monographique organisée à Lausanne et à Stockholm, la chasse est traitée dans deux sous-chapitres: Jörg Zutter, «Courbet après 1855. Un peintre à la recherche d'un nouveau rapport entre homme, nature et société», dans Catalogue d'exposition, Lausanne, ouvr. cité, p. 11-51, ici: p. 17-25 («Portrait de l'artiste en chasseur» et «Scènes de chasse et stratégie commerciale»). En 1999 parurent deux articles traitant de la chasse chez Courbet, à la suite de l'exposition à Stockholm: Fred Leeman, «The Painter as Prey: Courbet's Hanging roe deer in the Museum Mesdag», *The Van Gogh Museum Journal*, 1999, p. 85-93; Sten Åke Nilsson, «Gustave Courbet and the Mirror of Death», *Art Bulletin of Nationalmuseum Stockholm*, 6, 1999, p. 62-65. Parmi les monographies consacrées à Courbet, la chasse est plus intensivement traitée chez Valérie Bajou, *Gustave Courbet*, Paris, 2003, chap. IX: «Portrait de l'artiste en chasseur», p. 271-289.

Main, au cours de l'hiver 1858-1859, pour chasser «une dizaine de fois», ainsi qu'il l'écrivit à sa sœur⁶. Sur la toile, Courbet démontra l'authenticité de sa propre expérience de la chasse en délaissant les images si distrayantes des «Rendez-vous de chasse» au profit d'une description des différents épisodes de la chasse. Par rapport à sa représentation en tant qu'événement social, la chasse apparaît chez lui au premier plan, les titres qu'il donne à ses tableaux indiquent avec précision les différentes étapes détaillées et garantissent leur authenticité par des indications géographiques. Sa peinture de la chasse présentée au public du Salon de 1857 fut représentée par les œuvres intitulées «Chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura; La Curée» (n° 621)⁷ et «Biche forcée à la neige (Jura)» (n° 622)⁸. Dans la «Biche forcée», l'étape décrite est illustrée de manière anecdotique et aisément compréhensible: au premier plan de l'image, la biche épuisée, gisant dans la neige, et la meute de chiens s'avançant depuis l'arrière avec le chasseur expriment clairement la défaite de la proie.

Au contraire, le tableau de Boston de la «Curée» (fig. 1) est plein de mystères. Dans un boqueteau, l'artiste passe en revue les éléments de la curée, i.e. le rituel de la chasse au cours duquel le butin est divisé et partagé entre les chasseurs, puis avec les chiens, dans un ordre hiérarchique déterminé. On voit donc le chasseur, le gibier abattu pendu par les pattes postérieures, un piqueur avec un cor qui sonne «La Curée» et deux chiens de chasse. Mais on ne voit rien de l'acte même de la curée. Au lieu de cela, Courbet compose la scène de manière désordonnée et écarte l'action au profit d'une ambiance. Aucun des personnages ne semble prêter attention au chevreuil mort, suspendu de manière ostentatoire à un arbre au premier plan. Pensif, les bras croisés sur la poitrine, le chasseur est adossé au tronc d'un arbre voisin, le piqueur est assis sur un autre tronc, et, absorbé dans ses pensées, souffle dans le cor de chasse. Même les chiens, reproduits au premier plan à droite s'épiant mutuellement, semblent avoir perdu tout intérêt pour la proie. Par leur taille démesurée comme par l'espace qu'ils occupent, les chiens interrompent le continuum spatial et accentuent encore davantage l'isolement des différents personnages. Paradoxalement, la réserve du chasseur en fait le point central de l'expression atmosphérique du tableau. Au premier plan, Courbet a joué de la lumière pour reproduire plastiquement les

6. Lettre à Juliette Courbet, Francfort, le 8 février 1859. Voir Gustave Courbet, *Correspondance de Courbet*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), 1996, n° 59-2, p. 150-151.

7. «Chasse au chevreuil dans les forêts du grand Jura; la curée», 1857, huile sur toile, 210 x 180 cm, Boston, Museum of Fine Arts. Voir Robert Fernier, *La vie et l'œuvre de Gustave Courbet*, Catalogue raisonné, Lausanne/Paris, 2 vol., 1978, n° 188.

8. «Biche forcée à la neige (Jura)», 1857; huile sur toile, 92,5 x 147 cm, New York, collection particulière. Fernier, ouvr. cité, n° 215, sous le titre «Biche forcée, effet de neige (Jura)».



Fig. 1 – *La curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*, 1857.
Boston, Museum of Fine Arts.

qualités matérielles de la fourrure coronneuse du chevreuil, du pelage brillant des chiens et du pourpoint rouge éclatant du piqueur, tout comme l'or étincelant de son cor de chasse, mais il a enveloppé le personnage du chasseur dans une obscurité profonde. C'est à peine si l'habit sombre se détache sur le tronc contre lequel il s'appuie, l'homme et la forêt semblent fusionner. Le centre de l'image s'évanouit dans l'obscurité de la forêt: de cette manière, Courbet produit un mouvement d'aspiration dans la profondeur dont le centre mystérieux est marqué

par le chasseur. Ses pensées reflètent le décor désordonné qui l'entoure. Margaret Robinson voit dans le chasseur un autoportrait de Courbet, une thèse qui se confirme avec la photographie de l'artiste adossé à un arbre dans une pose analogue⁹. Bien que dans son ouvrage sur les autoportraits de Courbet, Marie-Thérèse de Forges date le cliché d'une période postérieure, vers 1861, et considère la similitude comme étant plutôt le fruit du hasard¹⁰, la thèse d'un autoportrait de l'artiste s'est progressivement imposée dans la recherche. Que l'on puisse aujourd'hui y voir ou non un autoportrait de l'artiste au sens strict, le personnage pensif représente, tant du point de vue de la forme que du point de vue du contenu, le point principal du tableau et offre au peintre et au public une possibilité d'identification. Sa profonde méditation et son recueillement confèrent à la scène de chasse une signification plus vaste, les relations entre l'être humain, l'animal et la nature dans la chasse sont exposées et donnent au spectateur matière à réflexion. Au-delà de l'indication géographique purement superficielle, le tableau confirme ainsi l'authenticité de l'expérience vécue de la chasse comme épreuve intérieure. Dans la version originale, cette impression était encore plus prononcée. Au moment de son exposition au Salon de 1857, le tableau s'arrêtait encore juste au-dessus de la tête du chasseur, ce qui accentuait le caractère intime de l'image. Entre l'exposition et 1864, Courbet augmenta le bord supérieur de la toile jusqu'à sa dimension actuelle, peut-être en réaction aux critiques négatives du Salon ou pour répondre au souhait du possesseur d'alors, le marchand d'art Luquet¹¹.

L'expérience intérieure et l'introspection du chasseur portent aussi sur l'action de tuer dans la chasse. C'est ce que suggère le chevreuil mort mis en évidence au premier plan de l'image. Mais les relations observées entre l'animal et l'homme sont établies de manière plus complexe que ce qu'un regard moderne, empreint de l'éthique de la compassion développée par la recherche, réduit en uniques relations auteur-victime¹². En effet, loin d'être un intrus dans la nature, le chasseur est davantage montré comme étant lui-même partie intégrante de la nature. Dans la zone obscure de la toile, il est indiscernable de la forêt qui

9. Margaret Robinson, *ouvr. cité*. Voir cette discussion chez Bruce McDonald, «The Quarry by Gustave Courbet», *Boston Museum Bulletin*, 67, n° 348, 1969, p. 52-71. La photographie de Courbet se trouve à la Bibliothèque nationale de France, Paris.

10. *Autoportraits de Courbet*, éd. par Marie-Thérèse de Forges, Catalogue d'exposition, Paris, Musée du Louvre, 1973 (Les Dossiers du Département des Peintures), n° 53.

11. La date du changement peut être déduite d'après une critique qui mentionne que la tête du chasseur avait touché le cadre. Une gravure de l'œuvre de 1864 montre le tableau dans son état actuel, c'est-à-dire verticalement agrandi. Avant de montrer l'œuvre au salon, Courbet a déjà ajouté des parties. La peinture originale a donc évolué et l'œuvre s'est agrandie. Pour la discussion exhaustive des aspects matériels de l'œuvre, voir Bruce McDonald, *ouvr. cité*.

12. Voir par exemple les analyses de Fred Leeman, *ouvr. cité*, p. 92; Sten Åke Nilsson, *ouvr. cité*; Valérie Bajou, *ouvr. cité*, p. 272; James H. Rubin, *Courbet*, 2003, p. 234-237.

l'environne. L'opacité impénétrable du fourré répond à l'inaccessibilité de ses pensées. Comme le trou noir au milieu de la toile semble invoquer la nuit des temps anciens, la vie spirituelle du chasseur évoque la nature originelle et primitive. L'expérience intime de la chasse n'est pas caractérisée comme épreuve de l'étranger face à la nature originelle mais comme participation à sa sauvagerie. Le piqueur, qui joue de la corne intensifie cette impression, car « il semble qu'on entende l'instrument sauvage résonner dans le silence de la forêt », comme l'exprime l'ami de Courbet, le critique Jules-Antoine Castagnary¹³. Dans ce tableau, Courbet défend donc une position comparable à celle que l'on trouve dans ses peintures de paysages, lesquelles, comme l'a démontré Klaus Herding, présentent une structure égalitaire¹⁴. Le critique du Salon Edmond About avait regretté que Courbet « [...] proclame l'égalité de tous les corps visibles; le chevreuil mort, l'homme qui l'a tué, la terre qui le porte et l'arbre qui l'ombrage ont à ses yeux le même intérêt; il affecte de ne pas choisir et de peindre tout ce qui se rencontre, sans préférer une chose à l'autre [...] »¹⁵. L'observation des peintures de paysages révèle au contraire une stratégie consciente de l'artiste. Dans « La Curée », plutôt que de subordonner la nature à l'homme, Courbet assimile l'un à l'autre et se met en scène en « sauvage ».

Dans ses apparitions publiques, l'artiste soignait toujours son image du sauvage. Avec la description de la société provinciale dans des toiles comme « Une après-dînée à Ornans » de 1848-1849¹⁶ ou « Un enterrement à Ornans » de 1849-1850¹⁷, Courbet provoquait le monde parisien de l'art parce qu'il accordait aux scènes appartenant traditionnellement à la peinture de genre l'importance d'événements historiques. L'accentuation ostentatoire de son origine provinciale et l'exaltation des habitants de la campagne en personnages d'une peinture historique lui valurent le sobriquet de « paysan de salon ». L'épithète « sauvage » fut aussi utilisée pour la personne même de Courbet ainsi que pour sa facture artistique rêche. Déjà en 1849, Théophile Gautier décrivait un Courbet « rustique », dans le compte rendu du Salon de 1861, Thoré-Bürger qualifie son œuvre de « sauvagerie ou plutôt [...] barbarie »¹⁸. Ses propres

13. Jules-Antoine Castagnary, « Philosophie du Salon de 1857 », *La Revue moderne*, juillet à octobre 1857.

14. Klaus Herding, *Egalität und Autonomie*, ouvr. cité.

15. Edmond About, *Nos artistes au Salon de 1857*, Hachette, 1858, p. 141-155 (Courbet), ici page 148.

16. Huile sur toile, 195 x 257 cm, Lille. Musée des Beaux-Arts.

17. Huile sur toile, 315 x 668 cm, Paris. Musée d'Orsay.

18. Théophile Gautier, dans « La Presse », 8 août 1849; extrait publié dans: *Théophile Gautier, Critique d'Art. Extraits de Salons (1833-1872)*, Marie-Hélène Girard (éd.), Paris 1994, p. 130-131; Thoré-Bürger, « Salon de 1861 (publié dans le Temps) », dans *Salons*, ouvr. cité, p. 91-182; Sur la mise en scène publique de Courbet, voir Christine Sagnier, *Courbet. Un émeutier au salon*, 2000, surtout p. 36-37 (« Un paysan au salon »).

amis reprirent à leur compte la désignation du sauvage pour Courbet, comme son compagnon de chasse Urbain Cuénot, dans une lettre à la sœur de l'artiste: «Cet homme est un sauvage...»¹⁹.

Nul n'ignore que la préférence, véhiculée par l'image du «sauvage», pour la province par opposition au centre, Paris, résultait d'une conviction politique de Courbet. La région de Franche-Comté a été tardivement rattachée à la France dans le but d'en renforcer les frontières orientales. Son autonomie régionale traditionnelle s'est maintenue sous la forme d'une manière libérale de penser, si bien qu'entre 1848 et 1852, nombreux furent les opposants au régime qui y trouvèrent refuge²⁰. Avec ses peintures de paysages et de personnages de la Franche-Comté, Courbet illustre cette position particulière et l'exigence de liberté qui en découle. La relation entre liberté et sauvagerie naturelle ne doit donc pas être comprise dans un sens de l'individualisme emphatique. Dans une note, Courbet décrit le chasseur comme étant un homme libre: «Le chasseur est un homme d'un caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de la liberté. C'est une âme blessée, un cœur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois»²¹. On peut donc constater que Courbet reflète dans l'imaginaire de la chasse la complexité de la liberté et de la dépendance de la société: il fait le portrait d'une nature commune, des chasseurs, de la proie et des chiens, unis dans leurs combinaisons intrinsèques et leurs interdépendances tout comme dans leur force destructive.

Cela s'oppose à la thèse que la recherche contemporaine défend volontiers, qui impute la méditation du chasseur de «La curée» à la réflexion sur l'acte brutal de donner la mort et à la compassion pour l'animal – comme une minute de silence observée pour les victimes d'une catastrophe. Si l'on compare «La curée» au tableau qui se trouve au Metropolitan Museum de New York, représentant lui aussi la phase finale de la chasse, la thèse de la pitié paraît invraisemblable. Dans «Après la chasse» de 1863²², un chasseur est adossé au tronc d'un arbre dans une pose comparable à celle de «La curée», mais ici, dans un jeu espiègle avec les chiens, il agite la proie, un renard, devant leurs gueules: on ne trouve donc ici aucune trace d'éthique de la compassion.

19. Lettre d'Urbain Cuénot à Juliette Courbet, Paris, 13 février 1851. Voir Pierre Courthion, *Courbet, raconté par lui-même et par ses amis*, 2 vol., Genève 1948-1950, vol. 1: «Sa vie et ses œuvres», Genève, 1948, p. 98.

20. Voir Michel Vernus, «La terre et les hommes en Franche-Comté au temps de Courbet», dans *Gustave Courbet et la Franche-Comté*, Catalogue d'exposition, Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, 2000, p. 13-22.

21. «Notes sur la chasse», manuscrit de Gustave Courbet, Bibliothèque Nationale de France, Paris. Voir Pierre Courthion, *ouvr. cité*, vol. 2: «Ses écrits, ses contemporains, sa postérité», Genève, 1950, p. 39.

22. «Après la chasse», 1863, huile sur toile, 236 x 186 cm, New York, Metropolitan Museum of Art; Fernier, *ouvr. cité*, n° 342.

Au contraire. On peut bien plus montrer que, précisément à l'aide de l'univers de la chasse, l'artiste oppose une fin de non-recevoir à la perspective détachée d'un niveau moral supérieur qui présuppose un comportement compassionnel tel qu'on le revendique de plus en plus aujourd'hui pour l'œuvre de Courbet. Sa fusion avec l'action qui ne prend pas simplement fin avec le résultat, extérieurement visible, de l'acte de tuer, mais qui conçoit la chasse comme expérience intime dans la confrontation avec sa propre nature et avec la nature environnante, ce lien fusionnel confère avant tout à sa position un véritable potentiel, qu'il s'agit maintenant d'étudier.

COMPASSION OU AGRESSION? LE SANG NOIR

Cette condition d'être relié comprend tout de même une empathie pour l'animal abattu. Pourtant celle-ci ne consiste pas uniquement à regretter la mort de la bête causée par le chasseur même, mais débute déjà avant, dès l'ouverture de la chasse. La recherche cite toujours, à juste titre, le tableau exposé au Salon de 1861, «Le cerf à l'eau (chasse à courre)» (Salon, n° 718) ²³, comme l'exemple d'un rapport empathique entre l'artiste et l'animal sauvage. La silhouette d'un cerf se jetant à l'eau occupe presque entièrement la toile. Son saut dynamique est freiné par le puissant mouvement contraire de sa tête rejetée en arrière. Les yeux écarquillés, l'animal regarde vers le ciel, sa gueule ouverte laisser échapper un cri. Derrière, les chiens de chasse se rapprochent, annonçant l'étape du «prendre l'eau» où, dans un dernier acte désespéré, le cerf tente d'échapper à ses poursuivants en se jetant à l'eau. L'instant d'après, il sera tué. Par la configuration du paysage, Courbet renforce le drame de l'animal. Le combat à mort se déroule sur une vaste plaine aride où le vent agite un arbre isolé, véritable reflet de la solitude du cerf dans sa dernière heure. Des nuages sombres apparaissent dans le ciel crépusculaire. Dans sa souffrance, la bête est imposante, seulement en arrière-plan s'approchent des chiens minuscules. Courbet entama le tableau au cours de son séjour à Francfort-sur-Main en 1858, ainsi qu'un courrier à ses parents nous l'apprend ²⁴. Dans la lettre, dans laquelle il évoque aussi la deuxième scène de chasse monumentale commencée à Francfort, «Le rut du printemps (combat de cerfs)», également exposée au Salon de 1861 (n° 717), Courbet parle d'un «cerf forcé avec des chiens et un piqueur». Il est admis qu'il fait allusion au tableau de Marseille qu'il cite aussi en d'autres endroits comme «Cerf forcé». Aussi, son premier biographe, Georges Riat, a-t-il assigné au

23. «Le cerf à l'eau (chasse à courre)», 1859-1961, huile sur toile, 220 x 275 cm, Marseille, Musée des Beaux-Arts; Fernier, *ouvr. cité*, n° 277.

24. Lettre à ses parents, Francfort, le 21 décembre 1858. Voir *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), *ouvr. cité*, n° 58-3, p. 147-148.

tableau de Marseille le titre de «Cerf forcé»²⁵. L'artiste a probablement réduit le tableau en supprimant les chiens et le piqueur évoqués et a plus tard inséré les petits chiens sur le tableau réduit. Dans sa lettre, Courbet compare les formats des toiles du «Cerf forcé» et de «L'enterrement à Ornans» d'une part, et du «Rut du printemps» et de «L'atelier» d'autre part, ce qui confirmerait cette supposition. Car les dernières peintures sont presque de la même dimension tandis qu'avec 220 x 275 cm, le «Cerf à l'eau» se distingue nettement de «L'enterrement» qui mesure 313 x 664 cm. L'artiste aurait donc continué de condenser le tableau, accentuant ainsi la tragédie majestueuse de l'expression. Les comptes rendus du Salon donnent à penser que le public a bien ressenti le drame exprimé dans la peinture. Zacharie Astruc rapporte: «Le cerf, le beau cerf épique [...] il est magnifique! Quel élan! Quelle fièvre! Comme il intéresse, ce bel animal si dramatique, ainsi jeté, comme éperdu et vaguement terrifié, dans cette étendue solitaire!»²⁶ Les contemporains de l'artiste ont bien compris que l'empathie pour le cerf ne se limite pas à son drame, mais que le peintre lui-même s'identifie au destin de l'animal. À l'annonce de la mort de Courbet, on déposa symboliquement des immortelles sous le tableau du monumental cerf souffrant au musée de Marseille²⁷.

Et pourtant, malgré la projection manifeste de l'artiste dans la créature souffrante, la signification des scènes de chasse dans l'œuvre de Courbet ne peut se réduire au pathos du «Cerf à l'eau». Premièrement, Courbet ironise lui-même sur le tableau quand il fait remarquer que «l'expression de sa tête doit plaire aux Anglais, ça rappelle le sentiment des animaux de Landseer» – une évocation de la sentimentalité du peintre d'animaux Edwin Landseer²⁸. Ensuite, – et c'est encore plus important – Courbet ne conçoit pas le tableau comme œuvre unique monumentale, il saisit l'étape décrite, le «bat-l'eau», comme un moment dans le contexte plus large de la chasse. En effet, à côté de cette peinture, l'artiste expose deux autres épisodes de chasse au Salon de 1861, «Le Rut du printemps»²⁹

25. Georges Riat, *Gustave Courbet peintre*, Paris, 1906, p. 188. Courbet emploie le titre «Cerf forcé» dans la lettre à ses parents du 21 décembre 1858, ouvr. cité. C'est peut-être ici l'origine de l'appellation de Riat.

26. Voir: Fernier, ouvr. cité, n° 277.

27. «Un groupe de républicains marseillais a déposé peocessionnellement une couronne d'immortelles enveloppées de crêpe auprès du tableau du Musée.» *Le Rappel*, 7 janvier 1878. Voir Catalogue d'exposition, ouvr. cité, n° 62.

28. Lettre à Francis Wey, Ornans, 20 avril 1861. Voir *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), ouvr. cité, n° 61-6, p. 174-176. Linda Nochlin indique comme source possible pour le «Cerf à l'eau» le tableau «Hunted stag», 1833, du célèbre peintre anglais Edwin Landseer dont une gravure était publiée en 1851 dans le *Magazine pittoresque*. Voir Linda Nochlin, «Gustave Courbet's Meeting. A Portrait of the Artist as a Wandering Jew», *Art Bulletin*, vol. 49, n° 3, 1967, p. 209-222, 213 et ill. 16.

29. «Le rut du printemps (combat de cerfs)», 1861, huile sur toile, 356 x 507 cm, Paris. Musée d'Orsay; voir Fernier, ouvr. cité, n° 279.

et «Le Piqueur»³⁰. Courbet considère les trois peintures comme constituant une série, *i.e.* comme moments complémentaires dans le cadre de la chasse, comme il l'expose dans le même courrier. Il écrit: « Ces trois tableaux font une suite pour les chasseurs et dans une donnée qui m'appartient. ». À la peinture du cerf agonisant, il a associé la scène d'un piqueur passant au galop et celle du grand combat dans la forêt. Sans comprendre les trois tableaux comme série au sens narratif strict, il résulte pourtant du commentaire de Courbet que le «prendre l'eau» du cerf n'est qu'un épisode à l'intérieur d'un plus grand complexe. En coopération avec un ami, l'auteur Max Buchon, Courbet envisageait en outre d'étudier, sous la forme d'une série d'articles, les multiples aspects de la chasse. Max Buchon devait écrire une chanson et Courbet était censé fournir les textes et illustrations sur les différentes étapes de la chasse³¹. Le projet ne fut jamais réalisé. Les différentes scènes de chasse de Courbet, en dépit de leur grande autonomie, étaient donc reliées entre elles dans une perspective conceptuelle. Il en va de même pour les tableaux «Sur la grande route», «Les Casseurs de pierres», «Les Paysans de Flagey» et un tableau qui demeura à l'état de projet, «Une Bohémienne et ses enfants» que Courbet a rassemblés dans la série «Sur la route», ou encore pour les «Demoiselles du village» et la «Cribleuse de blé» que l'artiste voulait augmenter en une série intitulée «Mœurs de la Franche-Comté»³².

Par conséquent, à la tragédie de la mort du cerf, on doit accoler la concentration du piqueur qui arrive au galop et sonne «l'eau», le point culminant de la chasse réussie. En réponse aux critiques émises lors du Salon, Courbet remania le tableau à tel point qu'aujourd'hui, seul le cheval est conservé tandis que le cavalier a été recouvert³³. Ce n'est que grâce à la caricature et à la description de Courbet que la peinture originale peut encore être reconstituée. Il écrit: « Le Piqueur sonne l'eau et est exactement le pendant de ce Cerf, toujours dans la vérité. [...] Ce piqueur, dans ce tableau, rase la lisière d'un bois, ce qui justifie la lumière dans laquelle a été peint le cheval. »³⁴ Sans voir le personnage

30. «Le piqueur» (Salon n° 719), 1861, huile sur toile, 195 x 230 cm, Munich, Neue Pinakothek. Après avoir éliminé le piqueur, Courbet le présente à l'exposition du Rond-Point de l'Alma en 1867, sous le titre «Le Cheval du piqueur, épisode de chasse à courre». Voir Fernier, *ouvr. cité*, n° 283.

31. Lettre à Max Buchon, Ornans, Janvier (?) 1861. Voir *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), *ouvr. cité*, n° 61-2, p. 171.

32. Voir Petra ten-Doesschate Chu, «Courbet's Unpainted Pictures», *Arts Magazine*, 55, septembre 1980, p. 134-141.

33. Voir par exemple Théophile Gautier, *Abécédaire du Salon de 1861*, 1861, p. 113; Thoré-Bürger, *Salons*, *ouvr. cité*, p. 99. Riat, *ouvr. cité*, p. 186, a conclu cela.

34. Caricature d'Oulevay, 1861. Voir Robert L. Alexander, «Courbet and Assyrian Sculpture», *Art Bulletin*, vol. 47, 1965, p. 447. La description du piqueur par Courbet se trouve dans la lettre à Francis Wey, Ornans, 20 avril 1861, voir *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), *ouvr. cité*, n° 61-6, p. 174-176.



Fig. 2 – *Le Rut du printemps (combat de cerfs)*, 1861. Paris, Musée d'Orsay.

du piqueur, la puissante énergie du cheval s'élançant en avant fait ressentir au spectateur la passion qui a animé le chasseur: c'est cette fièvre qui l'aide à soutenir sa course, c'est elle qui l'a amené à se mesurer aux forces du roi de la forêt pour finir par le vaincre. Le caractère monumental de la bête épuisée évoque moins la compassion pour l'animal que la reconnaissance de sa force qui l'a pu rendre digne d'être un adversaire dans la chasse à courre. Comme de nombreux traités de chasse le soulignent, l'empathie représente l'une des conditions fondamentales de la chasse, seul celui qui se projette dans l'animal peut tenir ses foulées. La fascination et même l'identification à la bête n'excluent pas la détermination de chasser et de tuer, mais cela aboutit, comme par exemple dans le rite de la pirsch, à une forme de chasse, essentiellement pratiquée en Allemagne et en Autriche, dans laquelle on imite les cris, les allures et les gestes du gibier afin d'entrer en contact avec lui et de pouvoir l'approcher et l'attaquer par surprise.

C'est surtout dans «Le rut du printemps» (fig. 2) que se manifeste avec évidence le rapport ambivalent entre fascination, admiration et menace existant entre le chasseur et la proie. Cette toile s'intègre ici aux scènes de chasse parce qu'avec la série de la chasse, Courbet ne pense justement pas seulement au sens superficiel d'une description de la succession des différentes étapes de la chasse, mais conçoit la chasse comme un événement intime, comme on le décelait déjà dans «La

Curée». Car le «Rut du printemps» figure une lutte implacable entre trois cerfs pendant le rut et non une scène de chasse. Dans un sous-bois touffu, un cerf représenté de dos enfonce ses bois dans la poitrine de son adversaire épuisé, tandis qu'en arrière-plan, un troisième cerf s'effondre dans un ruisseau: une profonde plaie à son flanc témoigne de la force de la lutte qui vient de se dérouler. Le cerf renverse violemment la tête en arrière et lance un regard douloureux vers le ciel, il représente l'image inversée du «Cerf à l'eau». Dans son travail en atelier, Courbet avait étudié les animaux d'après des modèles préparés et pourrait avoir envisagé une double utilisation du modèle³⁵. Voir dans cette inversion de l'image une composition en forme de triptyque de ces toiles exposées au Salon de 1861, également très différentes dans leurs dimensions, comme le fait Peter-Klaus Schuster dans le catalogue de Hambourg, et eu égard à la conception de Courbet de séries ouvertes sans ordre déterminé, semble pourtant être une déduction invraisemblable³⁶. Les animaux sont ici montrés dans une scène primitive qui se répète chaque année à l'automne et en hiver quand le rut incite les cerfs à se livrer à de violents combats pour la suprématie dans la hiérarchie. Pendant son séjour à Francfort-sur-Main, à l'occasion d'une chasse dans les forêts de Wiesbaden et de Bad Hombourg, Courbet avait assisté à un combat entre cerfs qui servit de modèle pour le tableau. Il relate: «Ce Rut du printemps ou Combat des cerfs est une chose que je suis allé étudier en Allemagne. J'ai vu ces combats dans les parcs réservés de Hombourg et de Wiesbaden. [...] Chez ces animaux, il n'y a aucun muscle apparent. Le combat est froid, la rage profonde, les coups sont terribles et ils n'ont pas l'air d'y toucher. Ça se conçoit facilement quand on voit leur armure formidable. Du reste, ils ont le sang noir comme l'encre, et leur force musculaire fait qu'ils franchissent trente pieds d'un saut, sans effort, ce que j'ai vu de mes yeux.»³⁷ La description de Courbet révèle sa fascination pour la force animale des cerfs. La puissance, sans effort musculaire apparent, et une extrême violence dans une fureur froide suggère la force intérieure inquiétante des animaux que Courbet, fidèle à la tradition des représentations antiques et médiévales, décrit comme «sang noir». Dans la théorie des humeurs, le sang des animaux sauvages est noir – plus sauvage est l'animal, d'autant plus noir est son sang. La bête sauvage se distingue ainsi du bétail domestique, de même qu'à l'intérieur des différentes espèces, la proportion de sang noir est graduée. Le cerf appartenant déjà à l'une des espèces sauvages les «plus noires», la représentation veut qu'à la période du rut, son pourcentage en sang noir

35. Pierre Courthion, *ouvr. cité*, vol. 1, p. 132-133.

36. Peter-Klaus Schuster, «Jagd», *ouvr. cité*, p. 243-253, ici p. 247.

37. Lettre à Francis Wey, Ormans, 20 avril 1861, voir *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), *ouvr. cité*, n° 61-6, p. 174-176, ici page 175.

s'élève, ce qui expliquerait la particulière violence des combats de cerfs. Car dans la théorie des humeurs, une élévation de l'humeur noire, la bile noire qui colore le sang, est associée à la rage, ou chez l'homme à la fureur et à la folie. Dans l'univers de la chasse tel qu'il apparaît dans les traités de chasse et tel qu'il détermine l'essentiel des rites de la chasse encore en usage aujourd'hui, comme le montre Bertrand Hell dans son étude ethnographique, l'admiration et la menace de la force bestiale représentent une expérience que le chasseur fait aussi de lui-même³⁸. Dans la chasse, l'homme partage la sauvagerie de la bête, les adversaires sont liés par un flux de sang noir. Par conséquent, avant la chasse, le chasseur se doit d'accomplir les préparatifs spécifiques obligatoires, ainsi que les rites de nettoyage à son issue. La pratique effrénée de la chasse indique que le chasseur souffre d'un excès de sang noir. Un comportement qui, dans une juste mesure, peut être considéré comme respectable dans le cadre de l'organisation rituelle de la chasse, relève alors de la maladie. Sans équilibre entre la brutalité sauvage et la culture, le chasseur devient un dément, un exalté et donc aussi un hors-la-loi.

Dans le contexte de la série de la chasse, le tableau du «Rut du printemps» révèle ainsi beaucoup plus que la simple description d'un spectacle dans le règne animal. Il évoque la force sauvage de la bête que le chasseur ressent en lui dans l'acte de chasser et qui le lie à l'animal au plus intime. L'empathie du chasseur telle qu'elle est apparue dans le «Cerf à l'eau» n'est donc pas considérée avec la distance morale d'un témoin comparissant. Elle est plutôt une expérience déterminante de la chasse même, dans laquelle, par delà la sensation que l'on est du même sang, on tend vers une étroite unité avec l'animal sauvage. La fièvre de la chasse du «piqueur» –, autant qu'on peut la reconstituer à l'aide de la caricature – en témoigne. L'acte même de peindre fut lu dans la critique du Salon comme un moyen de cette transmission, ainsi le critique Léon Lagrange décrit la sauvagerie de l'animal et poursuit en qualifiant l'œuvre de Courbet comme «mâle production», qui montrerait la puissance du peintre – la sauvagerie de la bête est ainsi liée à la force masculine du peintre³⁹.

La description que fait Courbet du «sang noir» du cerf découle donc aussi de son autodescription en chasseur, ce qui est étroitement lié à sa propre mise en scène comme sauvage au Salon parisien. Mais la référence au concept du sang noir permet aussi d'éclairer une autre facette de l'autoportrait de l'artiste en chasseur. En effet, dans la théorie des tempéraments, l'humeur noire est étroitement liée à la mélancolie, à la disposition de l'âme du tempérament saturnien qui distingue les artistes et

38. Bertrand Hell, *Le Sang noir. Chasse et mythe du Sauvage en Europe*, Paris, 1994.

39. Léon Lagrange, *La peinture et la sculpture au Salon de 1861, avec un appendice sur la gravure, la lithographie et la photographie par Philippe Burty*, Paris, 1861, p. 108.

les génies, mais peut aussi, dans leur démesure, les mener à la folie⁴⁰. La caractérisation, précédemment évoquée, du chasseur par Courbet en tant qu'«une âme blessée, un cœur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois»⁴¹ dévoile cette relation. La force sauvage et la disposition mélancolique de l'âme se rejoignent dans le personnage du chasseur et le prédestinent à symboliser l'artiste, comme l'illustre le tableau de «La Curée».

RÈGLES INTERNES ET RÈGLES EXTÉRIEURES: LA CHASSE COMME EXERCICE ET COMME ACTE SOCIAL

Courbet montre la chasse comme épreuve intime de ses propres forces et de l'étroite relation archaïque entre l'homme et la nature: une dimension qui dépasse largement la pure représentation des épisodes de chasse. Mais la chasse est pourtant beaucoup plus que l'union à la force éruptive du monde sauvage. En effet, une méthode de chasse qui jugule la chasse effrénée est tout aussi capitale. Elle est garantie par l'observation des différentes phases. C'est cette chasse réglementée que Courbet donne à voir en faisant le portrait de la curée, du «sonner l'eau», ou encore de l'Hallali, comme dans l'œuvre «L'Hallali du cerf, épisode de chasse à courre sur un terrain de neige» (fig. 3). Le peintre le présenta pour la première fois dans le cadre d'une grande exposition organisée dans le pavillon qu'il avait spécialement fait construire en 1867, au Rond-Point de l'Alma, pour concurrencer l'Exposition Universelle⁴². En 1869, il l'envoya au Salon. La peinture gigantesque mesure environ 3,50 m x 5 m. Comme dans «Le cerf à l'eau», elle figure un cerf effondré et l'étape de l'hallali précédant le forçage de la bête sauvage, qui sera directement suivi de la curée, l'étape ultime où la proie est dépecée et partagée. Mais contrairement au tableau antérieur, Courbet n'isole pas ici le cerf. Il situe plutôt la scène dans un récit dans lequel chasseurs et chiens participent de même. Le cerf, qui renverse la tête en arrière en s'effondrant, est représenté de profil, sa silhouette sombre ressort sur la blancheur du paysage enneigé. Impatients, les chiens assiègent la bête à l'agonie, l'un d'eux la prend à la gorge, un autre à une patte antérieure. Pour écarter la horde sauvage, le piqueur brandit une longue cravache qui peut atteindre la meute à tout instant. Un chasseur est montré de

40. Rudolf et Margot Wittkower, *Born under Saturn. The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, London, 1963; Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Londres, 1964.

41. «Notes sur la chasse», inédit, manuscrit de Gustave Courbet, ouvr. cité.

42. «L'Hallali du cerf, épisode de chasse à courre sur un terrain de neige», 1867, huile sur toile, 355 x 505 cm, Besançon, Musée des Beaux-Arts. L'œuvre portait le numéro 1 dans l'exposition. Voir Fernier, ouvr. cité, n° 612.



Fig. 3 – *L'hallali du cerf*, 1867. Besançon, Musée des Beaux-Arts.

dos sur le bord droit du tableau, son cheval s'effraie devant la scène et se cabre. Presqu'à la manière d'une pièce didactique, Courbet met en scène les aspects de l'état sauvage et de la civilisation. Si par sa puissance déchaînée dans l'action, le chasseur ne fait plus qu'un avec sa proie, mais aussi avec son fidèle compagnon de chasse, le chien, à l'approche des fins, l'ordre est rétabli et chaque partie reprend sa place. C'est la principale signification de la curée qui suit: selon un ordre hiérarchique précis, la proie est distribuée à l'homme et l'animal et les parties les plus sauvages de la bête, comme les entrailles, le sang et les testicules, sont laissées aux chiens. La distinction entre la nature humaine et la nature animale est ainsi restaurée⁴³. Sur la toile, cette distinction est déjà atteinte: le chasseur qui se dresse de toute sa stature domine le cerf mourant. Il contrôle la situation et rétablit l'ordre tandis que, d'une manière caricaturale, les chiens paraissent asservis à leurs instincts. Dans ce sens, le chien qui se roule au sol et exhibe ses organes génitaux aux yeux du spectateur est tout aussi parlant: ce motif est traditionnellement utilisé dans la peinture pour représenter le caractère instinctif. Là où, dans le règne animal, dominent la peur, l'instinct et l'impulsion, l'homme peut intégrer la pulsion dans un processus réglementé et en reprendre la maîtrise. Bien que Courbet se représente la chasse comme étant liée à la nature sauvage, il n'oublie pas sa signification en tant que technique

43. Voir Philippe Salvadori, *La Chasse sous l'Ancien Régime*, Paris, 1996, p. 116-117.

culturelle. C'est ce que l'artiste rappelle quand il parle de la chasse comme étant un exercice et oppose au libre cours des instincts la diététique. En janvier 1854, il écrit à Alfred Bruyas : «J'étais allé me promener à la chasse, j'avais la tête embrouillée, j'avais besoin de prendre de l'exercice», et à la fin de la même année, au même ami : «[La chasse] est un motif d'exercice violent qui ne me déplait pas»⁴⁴.

Dans l'exercice, le corps est marqué par des règles sociales, l'épreuve de l'originalité et de la sauvagerie dans la chasse ne se comprend donc pas dans un sens emphatique individualiste mais est constamment rapportée à la société. Dans son essai portant sur la chasse dans l'Antiquité, Alain Schnapp démontre que dans les sociétés archaïques, la chasse joue le rôle de rite initiatique pour éduquer les jeunes hommes en citoyens de la *polis*⁴⁵. L'exercice de la chasse établit une communauté qui repose sur des règles. À un débridement barbare des instincts dans la chasse, Platon opposait déjà la «bonne chasse», c'est-à-dire une chasse morale parce qu'observant des règles culturellement définies. Seule cette bonne chasse détient la capacité de fonder une société – c'est pourquoi Platon la mentionne aussi dans *Les Lois*⁴⁶. Cette signification de la chasse réglementée est aussi soulignée dans les traités de chasse modernes, comme chez Gaston Phébus, *Livre du déduit de la chasse* (ca. 1507). Dans la France de l'Ancien Régime, où la chasse était encore un privilège royal, cette méthode réglementée était directement assimilée aux rites de la Cour et son élaboration était des plus raffinées. Philippe Salvadori montre dans son étude sur «La chasse sous l'Ancien Régime» que comme dans un miroir concave, l'ordre social se concentre dans la chasse, avec le roi comme maître d'équipage suprême⁴⁷. Après la suppression des privilèges de chasse à la Révolution française, l'intérêt pour la chasse conforme aux règles s'est encore accru. Et déjà à l'article «Chasse» de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, la chasse est désignée en premier lieu comme un droit naturel, sa fonction de garantir la subsistance et de protéger les champs des animaux sauvages est mise en avant. Enfin, avec la mode du sport importée d'Angleterre, la chasse se développe en même temps comme événement mondain. Dans les années trente et quarante du XIX^e siècle se dessine en outre un retour à la «bonne vieille» chasse, *i.e.* à la chasse obéissant à des règles précises et considérée comme exercice moral. Ainsi, en 1839, 1844 et 1854, des

44. Lettre à Alfred Bruyas, Ormans, janvier 1854. Voir : *Correspondance*, Petra ten-Doesschate Chu (éd.), ouvr. cité, n° 54-1, p. 112-113; Lettre à Alfred Bruyas, Ormans, novembre/décembre 1854, *ibid.*, n° 54-7, p. 119-120.

45. Alain Schnapp, «Image et imaginaire de la chasse en Grèce antique», dans *L'Imaginaire de la chasse, hier et demain*, actes du congrès «Imaginaires et réalités de la chasse aujourd'hui», Chalon sur Saône, 22-24 janvier 1986, Nicole Eizner (éd.), Chalon sur Saône, 1988, p. 31-39.

46. Platon, *Les Lois*, livre VII, chap. 23, 823e, 824 a.

47. Philippe Salvadori, ouvr. cité.

siècles après leur dernière édition, des traités comme «Le Livre du Roy Modus et de la Reine Ratio» de Henri de Ferrières (XIV^e siècle), «La vénerie» du Jacques du Fouilloux (1561) et «Le Livre du déduit de la chasse» de Gaston Phébus (ca. 1507) furent réédités et des associations consacrées à la chasse conforme aux règles furent fondées⁴⁸. La représentation précise des différentes étapes de la chasse dans ses tableaux, et l'illustration de la correction infligée aux chiens dans «L'Hallali», tout comme la connotation positive de «l'exercice», sont autant d'indices qui donneraient à penser que Courbet aurait participé à ce mouvement du retour à la tradition. Dans la lettre à Francis Wey de 1861 plusieurs fois mentionnée, Courbet décrit le piqueur qu'il avait rencontré en chassant dans la forêt de Rambouillet (une «chasse impériale», comme il précise avec admiration) et qui inspira la scène du «piqueur». Il a fait l'homme sur le modèle de M. Leroy, écrit l'artiste, «qui était déjà valet de chiens sous Louis XVIII [...]. Il sonnait la chasse classique, la vieille chasse normande, régulière et sans fioriture, la chasse du prince de Condé. Il montait à la française»⁴⁹.

Avec le repas de la chasse, l'interpénétration de l'expérience personnelle et de la norme sociale dans la chasse débouche concrètement dans la société. Courbet a présenté cette scène dans le «Repas de chasse» de 1858⁵⁰. Le repas de chasse est une manifestation rituelle qui représente une des étapes de la chasse. Au cours de ce repas, la communauté se retrouve et là l'équipage retourne à la civilisation. Dans le traité de Jacques du Fouilloux, le banquet de chasse occupe une place importante, il est toujours abondamment illustré. Mais Courbet saisit dans ses scènes de chasse la dimension du social dans une perspective encore plus vaste. Avec leurs proportions monumentales, ses peintures de chasse s'inscrivent dans le registre des tableaux d'histoire et ne se conforment pas au format plus réduit des peintures de genre. Dans la critique du Salon, l'ambition que visait Courbet par la seule taille démesurée des tableaux, suscita donc de nombreuses commentaires. Théophile Gautier écrit sur «L'Hallali»: «il ressemble à une tapisserie à moitié déteinte; et ses dimensions sont colossales pour un sujet aussi mince»⁵¹. De la même manière, Charles Blanc, qui découvrit le tableau dans une exposition d'art internationale à Munich, résume la réaction et l'ambition:

48. Voir Claude d'Athenaise, «Images de la chasse à courre», dans *À Courre, à cor et à Cri. Images de la vénerie au XIX^e siècle*, Catalogue d'exposition, Musée de la Chasse et de la Nature, Paris, 1999, p. 8-17.

49. Lettre à Francis Wey, Ornans, 20 avril 1861, ouvr. cité.

50. «Le Repas de chasse» ou «Le Pique-nique», 1858, huile sur toile, 207 cm x 325 cm. Voir Fernier, ouvr. cité, n° 231; de même Albert Schug, «Gustave Courbet: Das Jagdfrühstück», dans *Zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 24 Bildwerke im Wallraf-Richartz-Museum*, Cologne, 1980, p. 56-59.

51. Théophile Gautier, dans *Journal officiel*, 16 juin 1869. Voir Georges Riat, ouvr. cité, p. 266.

« Le *Hallali* de Courbet n'est pas de la grande peinture; ce n'est que de la belle peinture grande. »⁵² La société n'est pas seulement inscrite dans son imaginaire de la chasse, mais aussi – inversement – l'artiste vise avec ses œuvres de chasse une signification pour la société. Cette ambition est évoquée non seulement par la taille démesurée des peintures de chasse programmatiques mais aussi par le sujet. William M. Kane montre ainsi que la figure du cavalier de « L'Hallali » est une citation de la peinture historique, en l'occurrence du « Massacre de Chios » d'Eugène Delacroix⁵³.

Dans la chasse s'interpénètrent donc non seulement l'épreuve intime et l'événement extérieur mais, en observant de près, de l'expérience vécu, Courbet montre les multiples maillages de l'individu et de la société. À partir de cette perspective, il s'adresse à la société avec l'ambition de la peinture historique pour une formation morale. En formulant cette exigence à travers la peinture, ainsi que du point de vue matériel, par l'accumulation d'immenses masses colorées, il place l'art pictural et la chasse en tant que technique culturelle, en tant qu'art appliqué, au même niveau. « L'imaginaire de la chasse » devient par conséquent un grand miroir social, le peintre lui-même est sa charnière. En représentant l'expérience du monde à travers son expérience vécue, Courbet accomplit le grand geste du créateur. En embrassant et superposant la nature et la société, la sauvagerie et la civilisation grâce à l'imaginaire de la chasse, Courbet traduit son ambition de peintre qui va bien au-delà de celle que manifestait « L'Atelier du peintre ». En tant que centre du monde, l'artiste côtoie les pôles de la sauvagerie archaïque et de la culture sublime et se permet ainsi d'englober la vie même par son art.

(Centre Allemand d'Histoire de l'Art, Paris)

Traduit de l'allemand par Sara D. Claudel

52. Charles Blanc, « Excursion à Munich. A. M. Neffitzer, Redacteur en chef du Temps, 26 septembre 1869 », dans *Les artistes de mon temps*, Paris, 1876, p. 539-553, ici p. 547.

53. William M. Kane, « Courbet's "Chasseur" of 1866-1867 », *Yale University Art Gallery Bulletin*, vol. 25, 1960, p. 31-38, ici p. 32-34.