



LES CHASSES DE MONSIEUR COURBET

24 novembre 2012 > 25 février 2013

Offre pédagogique à destination des publics scolaires



- 02** Préambule et introduction
- 02** La chasse au XIX^e siècle
La chasse en Franche-Comté au temps de Gustave Courbet.
- 04** Une nouvelle conception de la représentation de la chasse
Format / Composition / Espace / Couleur
- 06** Une nouvelle vision de l'art : commercialisation et stratégie.
Copie / Réplique / Variations
Tableaux à voir, tableaux à vendre
Lexique
- 08** Étude de documents
- 14** Bibliographie
- 15** **17** Propositions pédagogiques
Écoles : art visuel
16 Collège : arts plastiques / histoire des arts
Lycée : arts plastiques / histoire des arts
- 18** Lexique
- 19** Expression libre sur un tableau

01

Préambule

Les représentations concernant la chasse sont violentes et cruelles, l'animal y est toujours vaincu. Le public non chasseur comme les enfants n'apprécient guère ces scènes qui sont pourtant riches de sens. Elles sont l'expression d'un propos sur l'évolution du statut de l'animal sauvage dans notre société : perçu comme menaçant depuis la Préhistoire, il est maintenant appréhendé comme menacé. Cette exposition s'inscrit dans le cadre du label Etnopôle (Pôle national de recherche et de ressources en ethnologie) attribué par le Ministère de la Culture au Musée Courbet en 2010. Trois thématiques ont été retenues pour ce label : les relations entre activités artistiques, population et territoire ; les modalités de représentation d'un territoire ; les modalités d'intervention artistique et l'action culturelle. Autant de thèmes mis en évidence à travers l'exposition.

*Le musée Courbet remercie
Pascale Bonnet, professeur
d'arts plastiques, chargée
de mission au service
éducatif du musée Courbet.*

Introduction

Gustave Courbet aborde ses « chasses » comme un expert. Il est passionné de chasse, son expérience est celle de l'observation directe, réelle, celle du promeneur débusquant l'animal, celle du chasseur qui aborde sa relation à l'animal avec compassion. Ses représentations dressent le portrait d'un territoire qui a profondément évolué depuis le XIX^e siècle, paysages plus ouverts où arbres et forêts sont moins présents que de nos jours. L'écosystème est lui aussi différent. Les espèces de gibier présentes varient selon les cultures pratiquées et l'étendue des forêts. Ainsi le cerf semble avoir disparu du territoire d'Ornans au début du XIX^e siècle malgré les nombreux tableaux de Courbet le représentant. Le sanglier, très abondant de nos jours, est rare au temps de Courbet. Dès qu'un animal était aperçu, il était poursuivi et abattu en raison des dégâts qu'il occasionnait aux cultures. Les chasses sont donc des représentations où le réalisme de l'observation est fédérateur. L'artiste revisite ses rapports au réel à travers la tradition de la grande peinture et ses partis pris de peintre. Ces œuvres picturales ne sont pas des trophées, elles expriment plutôt un sens aigu de compassion face à la souffrance de la proie, la mélancolie du chasseur et de sa traque qui devient métaphore de la destinée.

La chasse au XIX^e siècle.

La Révolution de 1789 a modifié les conditions d'exercice de la chasse à courre*¹ abolissant le droit exclusif de la chasse. Tous les propriétaires sont autorisés à chasser sur leurs terres ou un territoire bien défini. Au XIX^e siècle, face à la révolution industrielle, de nouvelles valeurs culturelles liées à la nature et l'essor de nouvelles classes sociales incitent au renouveau de la vénerie. Sous la Restauration et le Second Empire, l'anglomanie met à la mode la chasse à courre avec chevaux et techniques adaptés au gibier. On adopte les vêtements d'esprit anglais créés à la fin du XVIII^e siècle, ses signes de ralliements, les couleurs de l'équipage (souvent rouge).

1 - L'astérisque renvoie au lexique p.15



Carle Vernet, **Le départ pour la chasse**
1824, huile sur toile, 100 x 130 cm,
Paris, musée de la Chasse et de la Nature,
dépôt du musée du Louvre

Le renouveau de la grande vénerie* requiert l'usage du cheval. Le *sportman* anglais, qui pratique les sports équestres, est le type social de référence pour la plupart des propriétaires terriens. Le départ pour la chasse, les portraits collectifs entourés de la meute* de chiens ou groupés de l'équipage, les rendez vous de chasse sont autant de sujets témoignant d'un cérémonial ravivé. « Rien ne peut se faire simplement chez les gens qui montent d'un étage social à l'autre... »². À l'époque de Courbet les représentations cynégétiques sont surtout celles de chasses à courre. Les tableaux sont présents dans la plupart des salons.

LA CHASSE EN FRANCHE-COMTÉ AU TEMPS DE GUSTAVE COURBET.

Sous l'Ancien Régime, Ornans fait partie des quelques villes de Franche-Comté où la chasse n'est pas réservée aux seigneurs. Aussi après la Révolution elle s'apparente à une tradition de libertés revendiquées et s'exprime bien souvent en dehors de règlements : le prix du permis (vingt-cinq francs) de port d'arme et d'autorisation de chasser est élevé. Aussi nombre de chasseurs s'en dispensent.

En 1844, la loi du 3 mai que promulgue la police de la chasse s'attaque à réduire les abus d'une pratique excessive. Elle interdit la chasse de nuit, par temps de neige ou encore l'usage des lévriers. Dispositions que Courbet a longtemps ignorées comme beaucoup de chasseurs, « J'étais aller me promener à la chasse, j'avais la tête embrouillée, j'avais besoin de prendre de l'exercice. La neige était superbe, mais il se trouve qu'elle était défendu. »³

Le gibier sauvage est composé de très nombreux lièvres, quelques chevreuils, des sangliers, des loups, des renards. La faune sauvage parcourt les campagnes où l'arbre et la forêt occupent une place moins importante que de nos jours. Les bois ne couvrent que neuf millions d'hectares en France au début du XIX^e siècle contre seize millions actuellement. Des propriétés foncières en petites parcelles, des industries mangeuses de bois (haut fourneau, saline, verrerie, tuilerie, briqueterie, poterie, faïence, forge), un tiers de la forêt de Chaux avait disparu à la fin du XIX^e siècle.

Le gibier principal est le lièvre que chasse beaucoup Gustave Courbet à Ornans : « j'ai déjà tué trois lièvres » déclare-t-il en février 1855, alors que c'est interdit : « je suis devenu braconnier enragé » comme en Allemagne où il participe à de grandes battues au lièvre et en tue « une trentaine ». La chasse allemande se pratique sur des territoires chassés une ou deux fois l'an.

Perdrix, alouettes, oies, bécasses sont plus rarement chassées par Courbet, mais c'est une faune présente, se nourrissant de graines et de cultures des céréales. En 1850, il chasse une oie un soir alors que cette chasse est prohibée : « Pour moi, j'ai tué une oie sauvage qui pesait douze livres à la grande admiration du pays... il était dix heures du soir, la neige était éclatante et la lune dans son plein ». ⁴

Les prédateurs comme le loup et le renard sont aussi présents dans l'univers de Courbet.

Le loup qu'il ne peint pas mais qu'il chasse : « Nous avons tué pas mal de lièvres plus trois loups »⁵. Le renard est en revanche souvent représenté, en nature morte ou bien vivant. Il s'attaque aux poulaillers et aux troupeaux de chèvres qui sont au XIX^e siècle plus répandus que les vaches. Il est également chassé pour sa peau qui vaut entre quatre et cinq francs.

Le grand gibier n'est pas aussi abondant que semblent le montrer les nombreuses représentations de cerfs et de chevreuils. Le cerf abonde dans les régions limitrophes de la Franche Comté (Suisse, évêché de Bâle) mais il est peu présent, voire absent, de la région au temps de Courbet⁶. Ce dernier a peut-être rencontré le cerf en Forêt de Chaux ou dans celle de Levier. Mais c'est surtout en Allemagne qu'il les observe et qu'il les chasse. « On a tué six cerfs dont une biche que j'aurais pu tuer aussi si j'avais été impoli. Quand on est allé aux chasses d'Allemagne on n'a plus envie d'aller en chasse à Flagey »⁷.

Les représentations de chevreuil sont nombreuses, anatomie comme attitudes sont observées avec exactitude dans la nature ou à partir de gibiers morts ou naturalisés.

2- H. Balzac, César Birotteau, 1837, p.193

3- Petra Ten-Doesschate Chu, Correspondance de Courbet, Paris, Flammarion, 1996, « lettre à Alfred Bruyas », 54-1, p. 112- Cf. « Braconniers dans la neige », p.

4- Petra Ten-Doesschate Chu, op.cit. «Lettre à Champfleury», 50-1, p. 85.

5- Petra Ten-Doesschate Chu, op.cit., «Lettre à Francis Wey», 53-7, p. 110.

6- De Truchis de Varennes : «La chasse en Franche-Comté avant le XIX^e siècle», Académie des Sciences et Belles Lettres de Besançon, 1902, p. 24 à 63.

7- Petra Ten-Doesschate Chu, op.cit., «Lettre à Juliette Courbet», 59-2, p. 151.

Courbet chasse toujours à tir, à l'aide d'un fusil et de chiens courants originaires de la région, ceux de **L'Hallali**. Le Porcelaine est un chien rustique et résistant créé pour la chasse aux lièvres, robe de couleur blanche avec des tâches orange. D'autres chiens comme les Bernois, plutôt utilisés en Suisse, ou les briquets issus de croisements multiples de taille moyenne que l'on voit dans **Braconniers dans la neige** et qui est Miraut dans « Miraut chien de chasse » de Pergaud.



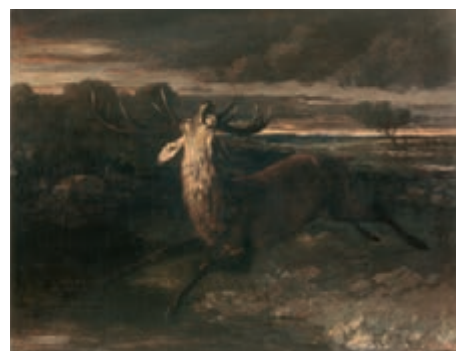
● Une nouvelle conception de la représentation de la chasse

Gustave Courbet insiste à plusieurs reprises sur la vérité de ce qu'il retranscrit. Il est chasseur, il a vu, observé et expérimenté. « *Il n'y a pas un liard d'idéal. Dans leur valeur, ils sont exacts comme des mathématiques.* »⁸ Mais la transposition des us et coutumes de la chasse dans d'autres lieux ou d'autres temps, les collages, les citations et autocitations trahissent une vérité s'effaçant devant les partis pris artistiques.

LES FORMATS ET LA COMPOSITION

Gustave Courbet reprend les différentes leçons inaugurées avec les grands formats comme **L'enterrement** ou **L'atelier**. Il transgresse la hiérarchie des genres et propose à travers **Le combat des cerfs** (355 x 507 cm), **L'hallali** (355 x 505 cm) ou **La Curée** (210 x 180 cm)⁹ des tableaux à dimensions historiques. Des épisodes de chasse comme **L'Hallali du cerf** deviennent des batailles faisant référence à celle d'Eylau dans Napoléon à **La bataille d'Eylau** peint en 1807 par Antoine-Jean Gros. Une citation qui n'a pas échappée au critique Périer¹⁰ et de Théophile Gautier qui trouve que le « *tableau aurait gagné à être resserré dans un cadre plus étroit. Ces dimensions historiques n'étaient pas nécessaires pour un tel sujet* ». Les animaux sont représentés grandeur nature, bouleversant les codes de

la représentation traditionnelle et des rapports entre l'homme et la bête. Le cheval qui se cabre à droite de **L'hallali** fait écho au cavalier turc des **Massacres de Scio** de Delacroix. Outre la citation de détails appartenant à l'histoire de la peinture, de nombreux fragments des scènes de chasse sont repris par Gustave Courbet d'autres œuvres ou sont utilisés pour d'autres créations. Ainsi le chevreuil de la curée se retrouve dans une étude de 1858 **Le chevreuil mort** ou **Le chevreuil pendu** (La Haye, musée Mesdag). Les deux chiens de chasse sont ceux également de 1858 **Chiens de chasse** (New York, Metropolitan Museum of Art), celui du **Cerf à l'eau, chasse à courre** ou **Le cerf forcé** de 1861 (Marseille, musée des Beaux Arts). Ces reprises ou autocitations sont des pratiques couramment utilisées dans les ateliers du XIX^e siècle. Courbet



Le cerf à l'eau, chasse à courre ou **Le cerf forcé**, 1861, huile sur toile, 280 x 275 cm, Marseille, Musée des Beaux Arts.

8- L'exposition «Les chasses de Courbet» présente une copie appartenant à un collectionneur privé de plus petit format. *La curée, chasse au chevreuil dans les forêts du Grand Jura*, huile sur toile de 1857 est conservée à Boston, Museum of Fine Arts. *Le rut du printemps* ou *Combat de cerfs*, huile sur toile de 1861, Paris, musée d'Orsay. *L'hallali du cerf*, 1867, Besançon musée des Beaux Arts et d'Archéologie, achat de l'Etat en 1881 et déposé à Besançon est pour cinq ans exposée au musée d'Orsay.

9- Perier, «Propos sur l'art à l'occasion du Salon de 1869», cité par Valérie Bajou, Courbet, éd. A. Biro, Paris, 2003, p. 283

réutilise des formules appréciées, qui fonctionnent et lui permettent de travailler et produire plus rapidement.

Ces références à la grande peinture sont longuement réfléchies et insérées dans des compositions qui sont réalisées par fragments, l'artiste ne trouvant pas d'emblée l'arrangement juste. L'étude radiographique de **La Curée**, conservée à Boston, a dévoilé l'assemblage d'un patchwork de sept morceaux de toiles de tailles diverses. Plusieurs hypothèses ont été émises comme celle de Bruce Mc Donald qui a déduit que Gustave Courbet élaborait ses compositions de façon très intuitive en agrandissant successivement sa toile en fonction de son inspiration. Une approche plus scientifique a révélé que l'artiste réalisait des montages de toile avant toute exécution peinte et les changements de format à une transformation de la composition plutôt qu'à une élaboration progressive de l'œuvre par collage.¹⁰



L'ESPACE

La connaissance de la nature de Gustave Courbet lui permet de créer une nouvelle conception du paysage, en lien avec son expérience de marcheur et son observation de l'animal et de son environnement. Il transpose les vallées encaissées, les falaises et les rochers d'Ornans dans des paysages sans échappée : ainsi le frontal **Remise de chevreuils** de 1869 où les animaux se sont abrités au pied de falaises qui bloquent l'espace. La marche est présente à travers une perspective inversée où le point de fuite se déplace dans l'espace du spectateur, les troncs d'arbre sont parfois déformés dans leur proportion pour accentuer un premier plan. Dans le **Chasseur allemand**, le cerf comme l'homme sont au même niveau, le cerf placé au second plan est aussi imposant que l'homme du premier plan. Dans le **Rut** ou **Combat de cerf** ou encore dans le **Renard pris au piège**, la réduction d'échelle des arbres suggère un rapide éloignement derrière les protagonistes des scènes. La tension entre proche et lointain provoque un va et

vient du regard comme le regard du marcheur dans un paysage.

C'est une autre relation de l'homme avec le paysage que met en scène Courbet, plus discordante, en rupture avec la tradition d'insertion.

LA COULEUR

De nombreuses scènes de chasse sont réalisées durant l'hiver. Courbet réalise de magnifiques paysages de neige. Avec son grand sens du terrain, la neige dévoile tout en cachant les accidents du terrain, et magnifie la structure du paysage. Les **Braconniers dans la neige** avancent dans une atmosphère glacée, rendue grâce à une attention toute particulière de la neige. « *Regardez l'ombre dans la neige comme elle est bleue* »¹¹. Ce rapport du blanc et du bleu est une des harmonies du peintre, trouant la couche neigeuse et glacée.

Le ton des préparations est généralement noir. Courbet n'utilise pas l'éclat de la préparation blanche de la toile et préfère la couvrir d'une terre de couleur brun sombre, presque noire, qui lui permet de modeler ses reliefs, travailler sa matière par touches juxtaposées et créer des volumes et des effets lumineux plus intenses. À Max Claudet, lors d'une séance de peinture en plein air, il commente la manière dont il procède : « *Cela vous étonne que ma toile soit noire. La nature sans le soleil est noire et obscure : je fais comme la lumière j'éclaire les hauts saillants* »¹².



10- Bruno Mottin, «Des œuvres à la genèse complexe. Courbet sous l'œil du laboratoire», catalogue exposition Gustave Courbet, Galeries Nationales du Grand Palais, 13 octobre 2007- 28 janvier 2008, p. 75.

11- Petra Ten-Doesschate Chu, op. cit. Lettre à Castagnary,

12- B. Foucart, *Gustave Courbet*, Flammarion, Paris, 1977, p. 78.

La matérialité pure de l'expérience personnelle est rendue par l'usage du couteau à palette employé traditionnellement pour déposer la peinture sur la toile avant d'appliquer la peinture. Il est omniprésent dans la pratique de Courbet qui obtient une pâte âpre, rude et directe. Le couteau a également une fonction spatiale, produisant des effets bouchés de matière qui nivellent les plans, inventent une profondeur tout en l'installant sur la surface de la toile.

Gustave Courbet rompt ainsi avec le caractère anecdotique et narrative de la peinture de chasse. Les représentations de chasse combinent paysage et peinture animalière ; la présence de l'homme y est silencieuse, presque en empathie avec l'animal et le paysage. Dans **La Curée** le chasseur se distingue à peine, adossé à l'arbre ; dans le **Chasseur allemand** il est peint dans la même gamme chromatique que les bois qui l'entourent. Courbet se rend plusieurs fois en Allemagne où il pratique la chasse silencieuse dite à l'affut, à la Pirsch (c'est-à-dire en solitaire). On se situe à l'opposé des scènes colorées et éclatantes de la vénerie avec le rouge des équipages, l'or des trompes.

Gustave Courbet cherche à établir des relations particulières entre l'homme, l'animal et le paysage. C'est une certaine liberté intérieure qui se dégage de ces représentations, l'homme reste celui qui tue mais il est aussi celui qui participe à la sauvagerie de l'animal.



« 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. »¹³ Courbet reflète, à travers la chasse, la complexité de la dépendance de la société et de la liberté. Une nature commune, des chasseurs, des proies, des chiens unis dans une expérience intime qui n'est pas dénuée de compassion. Les représentations de la chasse sont des métaphores : le destin tragique de la bête traquée et celui de l'artiste ont quelque chose de commun, qui aspirent à toujours plus de liberté.¹⁴ Outre l'intérêt passionné que Courbet porte à la chasse, c'est également pour l'artiste une possibilité d'entrevoir sous un angle nouveau les liens qui unissent le paysage à l'homme. Mais il existe également un réel débouché commercial pour les scènes de chasse.



Une nouvelle vision de l'art : commercialisation et stratégie

En 1857, Gustave Courbet expose six tableaux au Salon dont **La curée** (Boston) et **Biche forcée, effet de neige** (New York, collection privée). Ces scènes remportent un vif succès malgré le scandale des **Demoiselles des bords de la Seine** (Paris, musée du Petit Palais), tableau présenté cette même année. Courbet prend conscience très rapidement de l'intérêt commercial des tableaux de chasse. « C'est un terrain neutre où chacun s'entend et qui abonde dans la ferveur que l'on a pour le paysage et les animaux »¹⁵, scènes de chasse qui plaisaient beaucoup : **La Curée**, premier tableau

13- Manuscrit de Gustave Courbet, *notes sur la chasse*, BNF Paris cité dans Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis, ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genève, Pierre Cailler, 1948-1950, volume 2, p. 39.

14- Valérie Bajou *op. cit.*, p. 272.

15- Petra Ten-Doesschate *op. cit.*, Lettre à Champfleury, 60-12, p. 168.



La Curée, lithographie parue dans *l'Artiste* du 18 juillet, 1858, in *Van Gogh Museum Journal*, 1999.



de Courbet à franchir l'Atlantique et **Remise de chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine** (1846), rapidement acheté malgré l'insistance de l'Impératrice pour l'acquérir.

La vente des paysages de neige avec animaux, les scènes de chasse, les sous-bois ne posent aucun problème. Lorsqu'il est en Saintonge il réalise de nombreuses peintures de fleurs. «*j'ai fait quatre tableaux de fleurs. Je bats monnaie avec des fleurs*», des marines à Trouville¹⁶. Autant de natures simples offrant une impression vivante et directe qui n'est pas composée selon les exigences que préconisaient Pierre-Henri de Valenciennes dans son ouvrage

«*Eléments de perspective pratique à l'usage des artistes*».

Castagnary exprime ainsi le besoin de citadins de peintures de paysages pleins d'effets ravotants.



Courbet vend beaucoup et acquiert ainsi l'autonomie matérielle et l'indépendance à l'égard de l'administration et des Beaux Arts. Il appelle ses acheteurs des «*actionnaires*»¹⁷ et compte sur les particuliers pour investir dans une entreprise artistique. Vendre a de l'importance, profit certes, mais il y voyait une évaluation de son talent. Il finit par établir un lien toujours plus étroit entre la grandeur d'un artiste et le nombre de ses ventes ou les prix atteints par ses peintures. Ainsi il démontre à Alfred Bruyas en 1867 ; «*voilà votre action est la mienne et je crois que de plus en plus les tableaux que je vous ai vendus vous feront honneur. J'ai vendu l'an passé, tant moi que ceux qui en avaient pour 25 000 francs de ma peinture, par conséquent les vôtres valent déjà plus de 100 000. Ces chiffres-là ne signifient rien pour moi, mais pour les amateurs et pour le public, c'est la pierre de touche*»¹⁸. Une pareille déclaration semble indiquer un changement dans la manière de considérer le mérite artistique au XIX^e siècle, les prix des œuvres devenant le critère ultime de la réussite devant les mérites et les médailles du Salon. C'est une nouvelle vision de l'art envisagée comme un bien de consommation et qui anticipe sur les Impressionnistes généralement présentés comme les pionniers de la commercialisation¹⁹ de l'art centrée sur les médias et les intermédiaires. Courbet augmente régulièrement le prix de ses toiles. Un nouveau système d'échange se développe s'appuyant sur la publicité, la recherche de marchés et de marchands.

16- Petra Ten-Doesschate, *op. cit.*, Lettre à Léon Isabey 63-8, p. 199; Lettre à Urbain Cuenot 65-15, p. 239

17- Petra Ten-Doesschate, *op. cit.*, Lettre à Champfleury, 54-8, p. 121, « C'est l'histoire physique et morale de mon atelier. Première partie : ce sont les gens qui me servent, me soutiennent dans mon idée... A droite ce sont les actionnaires, c'est-à-dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art... »

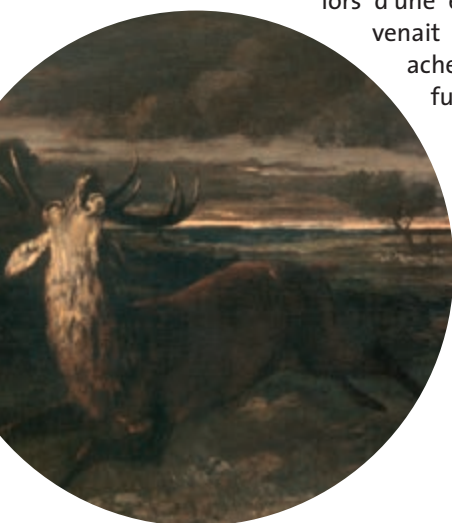
18- Petra Ten-Doesschate, *op. cit.*, Lettre à Alfred Bruyas, 67-11, p. 277.

19- White, la carrière des peintres au XIX^e siècle. *Du système académique au marché des Impressionnistes* (New York 1965), Flammarion, Paris 1991, p. 100-104

L'exposition présente quatre tableaux et une eau-forte du même sujet (**Remise de chevreuil**) de dates différentes et dans divers paysages. De petites dimensions, elles sont destinées à des collectionneurs aux revenus modestes et sont conçues pour un marché diversifié. Chaque scène correspond à un type de clients, hommes ou femmes, citadins ou provinciaux et selon également les goûts des acheteurs en Allemagne, Angleterre ou Autriche. Il donne à Castagnary ses instructions en lui demandant de bien distinguer les sujets pour l'Angleterre « *Femme aux cheveux blonds, les trois anglaises, Melles Potter... le poney à l'écurie, le cheval anglais... Pour Londres, c'est bien bon, c'est plutôt le sujet que la peinture... Quant à Vienne envoyez de la peinture sévère comme le portrait de Cuenot... De la peinture corsée, sérieuse à Vienne, des sujets agréables à Londres...* »

COPIE, RÉPLIQUE ET VARIANTE

La copie d'un tableau par l'artiste est une pratique ancienne des ateliers, exécutée par le maître lui-même ou ses assistants sous sa direction. Gustave Courbet peint ainsi de nombreuses répliques de sujets qu'il rassemble en « *mes tableaux d'hiver et de neige... la série des portraits, puis des tableaux de paysage, puis des animaux, puis des tableaux de genre, puis des chasses, puis des tableaux de mœurs* »²⁰ et répond à la demande des acheteurs qui souhaitent un tableau sur tel thème ainsi la tête de femme au miroir est vendue à l'exposition de Bruxelles en 1860 : « *plusieurs amateurs se la disputaient j'en ai deux semblables de commandées* »²¹. Pour le retour de la foire Courbet mentionne qu'il fait « *une petite reproduction pour un amateur de notre pays* »²². Certains acheteurs faisaient l'acquisition d'œuvres en venant au Salon ou lors d'une exposition, mais la plupart venait à l'atelier les regarder, les acheter ou les commander. Les futurs acheteurs n'hésitaient pas à demander la copie d'un fragment de tableau, ainsi les Chiens de chasse et le chevreuil mort de **La Curée**, (cf. étude de document : les grands formats)



TABLEAUX À VOIR, TABLEAUX À VENDRE

Courbet figure au Salon durant toute sa carrière de 1844 (avec l'**Autoportrait au chien noir**) jusqu'en 1870. Sur les vingt cinq tableaux envoyés entre 1841 et 1847, trois seulement sont acceptés. Aussi dès 1845, il conçoit de se placer à l'écart du marché de l'art. « *Quand on n'a pas encore de réputation on ne vend pas facilement et tous ces petits tableaux ne font pas de réputation. C'est pourquoi il faut que l'an qui vient je fasse un grand tableau qui me fasse décidément connaître sous mon vrai jour, car je veux tout ou rien... J'entends la peinture plus en grand, je veux faire de la grande peinture* »²³. Les grands formats attirent les critiques et les regards. D'exécutions plus lentes, plus chères et qui ne trouvent généralement pas d'acquéreurs, les toiles de grandes dimensions sont des risques pour l'artiste, mais elles restent la référence et attirent le mérite académique. Courbet présente régulièrement les grands formats, dans de nombreux lieux, comme des cartes de visites, des panneaux publicitaires. Ils sont tous conçus pour le Salon, suscitent articles et discussions et rapportent une belle somme s'ils sont vendus²⁴. Les grandes œuvres se trouvent au centre de sa stratégie. De l'**Enterrement** en passant par l'**Atelier** et **La Rencontre**, ils sont des scandales. **La Curée** en

20- Petra Ten-Doesschate op. cit., Lettre à Jules Castagnary, 67-9, p. 274

21- Petra Ten-Doesschate op. cit., lettre à Champfleury, 60-12, p. 168.

22- Petra Ten-Doesschate op. cit., Lettre à Alfred Bruyas, 54-1, p. 113

23- Petra Ten-Doesschate op. cit., Lettre à ses parents, 45-3, p. 53.

24- Patricia Mainardi «L'exposition complète de Courbet» in *Courbet, artiste et promoteur de son œuvre*, catalogue de l'exposition, musée cantonal des Beaux Arts de Lausanne, novembre 1998 – février 1899, p. 104.

1857 et **Le Rut du printemps** en 1861, **L'Hallali** en 1867 sont moins provocateurs, mais rapportent beaucoup à Courbet en devenant le point de mire des expositions nationales comme internationales, (cf. étude de documents : les grands formats). Une vingtaine d'œuvres qui caractérisent sa carrière alors que le catalogue raisonné en compte plus d'un millier. Les petites toiles sont vendables et paient les plus grandes. Elles sont présentées et vendues pour la plupart à une nouvelle classe de collectionneurs méprisant le Salon ²⁵.



Le Rut de printemps ou **Combat de cerfs**,
1861, huile sur toile, 355 x 507 cm, Paris, Musée d'Orsay



La Curée, chasse aux chevreuils dans les forêts du Grand Jura
1857, huile sur toile, 210 X 180 cm,
Boston, museum of Fine Arts
Réplique présentée dans l'exposition «L'Hallali ou la Curée»
1856-1862, huile sur toile, 56 x 44 cm,
collection privée.

● Etudes de documents : les grands formats

La Curée est présentée en 1857 au Salon avec les **De-moiselles des bords de Seine** (été) ainsi que la **Biche forcée dans la neige** (Jura). Deux scènes de chasse qui sont les premières d'un thème auquel le peintre va consacrer près de quatre vingt toiles mais également innovantes au regard de l'approche la fois réaliste et subjective.

La Curée est réalisée par accumulation de collages de différents motifs, procédé que l'on retrouve dans les deux toiles du **Rut** ou **Combat des cerfs** et **L'Hallali**. Courbet reprend une étude d'après nature le **Chevreuil mort** ou le **Chevreuil pendu** conservée au Museum Mesdag de La Haye. Le motif est repris à une échelle plus petite et devient le premier fragment de **La Curée**. Puis ce premier élément est complété par un paysage peint à Francfort ; Courbet construit progressivement une composition constituée de sept fragments de tailles différentes liés par des coutures assez visibles.

Cet assemblage fait coexister des morceaux peints et éclairés de manière distincte et permet d'appréhender le processus créatif de l'artiste. Ce patchwork ne relève pas d'une élaboration intuitive de la composition agrandie en fonction de son inspiration selon l'hypothèse de Bruce Mc Donald, mais plutôt d'une transformation radicale de la composition ²⁶. À l'animal mort, le peintre rajoute la figure du chasseur puis

25- Lorne Huston, «Le Salon et les expositions d'art : Réflexions à partir de l'expérience de Louis Martinet (1861-1865)» in *Gazette des Beaux Arts*, 1990, p. 45-50.

26- Bruce Mc Donald The quarry by Gustave Courbet, *Boston Museum Bulletin*, n° 67, 1969 – Bruno Mottin
A l'épreuve de l'observation scientifique. Des œuvres à la genèse complexe. Courbet sous l'oeil du laboratoire, in catalogue de l'exposition Gustave Courbet, Galeries Nationales du Grand Palais, éd. RMN, Paris 2007, p. 71-80.

celle du piqueur sonnante du cor et celles des chiens. Enfin, une bande étroite de paysage est placée à droite et le tableau est ainsi présenté en 1857.

Gustave Courbet rajoute un dernier fragment concernant le bord supérieur de la toile pour équilibrer la composition qu'on lui reprochait trop maladroitement. Le destin fragmenté se poursuit. À partir d'éléments du tableau, Courbet réalise deux autres toiles indépendantes : **Chiens de chasse** de 1858 groupés autour d'un lièvre mort et **Chevreuil mort** peint en 1876 et conservé au Petit Palais (cf. la 2^e illustration à droite). Cette dernière œuvre, dédiée au général Cluseret, compagnon d'infortune politique, est réalisée en Suisse lors de l'exil de Gustave Courbet. Le chevreuil exprime la souffrance et la mort.

Le tableau est loué au Salon de 1857 par Théophile Gautier qui admire le traitement de l'animal : « Le museau d'un noir humide et lustré, les yeux au larmier profond, les protubérances frontales, le poil dur, court, feutré, étoilé d'épis, moiré d'ombres, satiné de lumières, l'anatomie de la bête à la fois relâchée et raidie par la mort sont rendus avec vérité, une force et une largeur incomparables. »²⁷ Mais l'étrangeté de la composition, qui met à mal le rapport des proportions et la perspective, suscite le rejet.

La hiérarchie traditionnelle régissant les rapports entre l'homme et l'animal n'a pas été respectée. Ce parti pris d'égalitarisme, qui reprend la leçon de **L'Enterrement**, n'est pas apprécié. « *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 et comme il a toujours à sa disposition les mêmes qualités de peinture solide et succulente, son atelier ressemble à ces restaurants où les maçons trouvent bouillon et bœuf à toute heure* »²⁸.

Cet égalitarisme inscrit le tableau dans une dimension symboliste. Il est la transposition de plusieurs moments du rituel cynégétique résumé en un seul instant, temps d'arrêt, de suspension de l'action dans l'instant des honneurs rendus à l'animal après l'halali* et avant la curée*. Moment où le chasseur méditatif, le sonneur, et les chiens saluent la dépouille²⁹. Le ton du tableau est silence et recueillement alors que le titre de l'œuvre appelle la violence et le déchainement sonore.

Adossé contre un arbre, en une pose qui fait écho à l'animal mort, l'artiste s'est représenté. Cette méditation sur la vie et la mort, qu'appelle inévitablement la représentation de la chasse, est également un autoportrait. Gustave Courbet est chasseur mais aussi proie, mise en scène dans une confusion de rôle et qui



Chiens de chasse
1858, New York, Metropolitan Museum of Art,



Le Chevreuil mort
1858, huile sur toile, La Haye, musée Mesdag



L'Halali du cerf
1867, huile sur toile, 355 x 505 cm,
Besançon, musée des Beaux Arts. (reproduction)

27- Théophile Gautier, l'artiste, 20 septembre, 1857, p. 34.

28- Edmond About, Nos artistes au Salon de 1857, Paris, 1858, p. 152, cité dans Gustave Courbet, catalogue exposition du Grand Palais, op. cit., p.392

29- Michèle Haddad, Gustave Courbet, peintre et chasseur, catalogue exposition L'Apologie de la nature... ou l'exemple de Courbet, Ornans, 2007, p. 174-179

semble incarner tous les protagonistes d'une chasse. Il laisse entendre combien la chasse et son rapport complexe au monde animal sont pour lui plus qu'un genre à explorer. « *Le chasseur est un homme d'un caractère indépendant qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de sa liberté. C'est une âme blessée, un cœur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois.* »³⁰

En 1861, c'est une toile de dimensions importantes, format historique combinant paysage et peinture animalière que présente Courbet au Salon. L'artiste poursuit sa remise en cause de la hiérarchie des genres, loin de sa soumission au goût des collectionneurs et au marché de l'art. Monumentalisation inédite d'un sujet où la tragédie se décline en trois épisodes, sorte de série. « *Ces trois tableaux complémentaires font une suite pour les chasses et dans une donnée qui m'appartient* »³¹.

Dans une composition frontale, sans échappée, où la réduction rapide d'échelle des troncs d'arbres produit un espace inextricable malgré une bande lumineuse qui tente de percer la mêlée, c'est une scène primitive qui se déroule devant nous. Chaque année à l'automne et en hiver les cerfs s'affrontent en de violents combats pour la reproduction et la défense de leur territoire.

Un cerf de dos enfonce ses bois dans la poitrine de son adversaire épuisé tandis qu'à l'arrière plan un troisième cerf s'effondre profondément blessé. Il renverse la tête en arrière et fait écho en une image inversée au **Cerf à l'eau**.



Braconniers dans la neige
1867, huile sur toile, 92 x 107 cm,
Besançon Musée des Beaux Arts.

Courbet décrit longuement l'origine des représentations. Il insiste sur la fidélité à la nature de ce combat qu'il aurait observé en Allemagne. « *J'ai vu ces combats dans les parcs réservés de Hombourg et de Wiesbaden [...] Je suis exactement sûr de cette action. Chez ces animaux il n'y a aucun muscle apparent. Le combat est froid, la rage profonde, les coups sont terribles [...] Ils n'ont pas pour un liard d'idéal.* »³²

Pourtant Courbet prend des distances par rapport à cette « fidélité » à la nature en inventant une composition de toute pièce et en situant la scène dans un paysage franc-comtois, la forêt de Levier. Le cerf qui s'effondre dans l'eau à l'arrière plan est observé lors d'une chasse à Rambouillet. Le rut du cerf a lieu en automne et non au printemps. Les modèles utilisés sont certainement des cerfs naturalisés du musée de Francfort et le trophée d'un animal de douze cors (13 ans) tué par Courbet.

Une réalité qui part probablement d'une observation sur le terrain, une expérience que l'artiste a vécu. Mais les choix du peintre sont omniprésents et transposent ce qu'il a ressenti et non une description du combat. Il explique que le choix du début du printemps correspond au sujet. « *Un paysage du commencement de printemps. C'est le moment qui est près de la terre... et déjà vert, quand la sève monte au dessus des grands arbres et que les chênes seuls, qui sont les plus retardés. L'action de ce tableau commandait ce moment-là de l'année.* »³³ Ce paysage de renouveau est choisi par Courbet pour exprimer cette quête et ce combat pour une femelle ou un territoire.

30- Manuscrit de Gustave Courbet, notes sur la chasse, BNF Paris cité dans Pierre Courthion, *Courbet raconté par lui-même et par ses amis, ses écrits, ses contemporains, sa postérité*, Genève, Pierre Cailler, 1948-1950, volume 2, p.

31- Petra Ten-Doesschate Chu, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, Lettre à ses parents, 58-3, p.147; Lettre à Francis Wey, 61-6 p. 175.

32- Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.*, Lettre à Francis Wey, 61-6, p. 174

33- Petra Ten-Doesschate Chu, *ut. Supra*

« Je fais un tableau particulier que je tiens à finir car c'est le tableau que je ferai cette année pour ma réputation »³⁴. *L'hallali* est le dernier grand format que peint Courbet ; c'est également le clou de son exposition personnelle de 1867 comme de sa participation au Salon et à l'Exposition Internationale de Munich en 1869. Peinture d'histoire sur un mode dramatique où le cerf épuisé rend les armes avant d'être forcé*.

La composition n'est pas centrée sur la figure solitaire de l'animal et sa reddition, qui appartient à la dimension narrative de la représentation de chasse et de son rituel, mais sur l'ensemble des protagonistes : cavaliers, chiens et cerf. Le paysage refuse toute échappée. Aussi le regard revient-il sur le drame. Le piqueur Jules Cusenier fait claquer son fouet et le cavalier au cheval cabré, Jules Gaudry, ferment la scène.

Du chaos et de la violence émerge la puissante masse sombre du cerf, figure principale et première de la composition comme en témoigne la photographie de 1866 dont le modèle était un animal naturalisé. L'animal présente son flanc alors qu'un chien est dans la même pose montrant ses parties génitales, comme il est de tradition dans la peinture de chasse, expression de l'instinct et du primitif.

Un épisode de chasse qui devient bataille ! Les critiques n'ont pas manqué de s'insurger contre cette transgression des genres : « ces dimensions historiques n'étaient pas nécessaires pour un tel sujet »³⁵ s'agace Théophile Gautier. Quant à Charles Blanc, il évoque la toile en ces termes : « *L'hallali du cerf n'est pas de la grande peinture, ce n'est que la belle peinture grande* »³⁶.



L'hallali clôt les grands formats des représentations de la chasse en une sorte de synthèse des nouvelles conceptions de la représentation des chasses de Courbet au regard de la tradition de l'histoire de l'art.

Un paysage glacé, deux silhouettes sombres se détachant, l'une guidée par son chien, l'autre plus brutale levant une baguette pour frapper. Une chasse illicite car interdite l'hiver. La composition se partage en deux parties inégales, scindée par une ligne horizontale. La terre enneigée occupe la quasi totalité du tableau, une bande de ciel grise ouvre étroitement l'espace. Ce dernier est bloqué par d'importants dénivelés incitant à une lecture ascensionnelle répondant aux couches géologiques que dissimulent la neige. Un ru glacé borde le talus à gauche à l'ombre des taillis. Une pâle lumière venant de la gauche projette des ombres violacées et longues sur le sol. La neige est striée de reflets bleus et roses cristallisés. Une atmosphère glacée d'un matin d'hiver traversé par deux chasseurs qui s'avancent sur un terrain en pente et glissant.

Courbet porte une attention toute particulière à la neige, source de lumière par sa blancheur, ses reflets, ses cristaux. Il utilise du gris, du blanc mais également du bleu et du rose, harmonies qui participent à un rendu réel et ressenti du peintre. Avec l'ombre colorée Courbet ouvre la voie aux recherches impressionnistes de Manet, Monet et Sisley.

La relation entre l'homme et le paysage est ici faite de tensions : contrastes de l'imposante masse rocheuse que l'on devine sous la neige, de la surface blanche sur laquelle se détachent des silhouettes dont la marche est instable sur un terrain glissant et caché par la neige.

34- Petra Ten-Doesschate Chu, *op. cit.* Lettre à Gustave Chaudey, 67-5, p. 271.

35 Théophile Gautier, *l'illustration*, 15 mai 1869.

36- Charles Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris 1876, p. 547



Remise de chevreuils
huile sur toile, 58,5 x 80,5 cm, sans date,
Dole, musée des Beaux Arts.



Le renard pris au piège
vers 1860, huile sur toile, 125 x 144 cm,
Ornans, musée Courbet.

À partir de 1866, Gustave Courbet commence une série **Remise de chevreuil*** prétexte à représenter différents paysages des environs d'Ornans. L'exposition présente quatre tableaux et une eau-forte sur ce même sujet. De petites dimensions, elles sont destinées aux collectionneurs plus modestes et pour un marché diversifié. Dans un sous-bois trois chevreuils ont trouvé un lieu à l'écart des hommes. Deux sont lovés dans l'ombre du talus, tandis qu'un troisième au centre est aux aguets. Il se détache sur la neige et conduit le regard vers les profondeurs des sous-bois, accompagné par le sentier tracé dans la neige bordé d'arbres. Les deux chevreuils abrités par le talus ne sont pas visibles au premier regard malgré leur emplacement au premier plan, protégés par l'ombre et par le chevreuil placé au centre qui attire l'œil.

Familier des animaux, Courbet connaît leur refuge. Loin de l'anecdote il propose une approche intime des animaux fondée sur l'observation. Le paysage des sous-bois est sans échappée vers le ciel, les troncs réduits suggèrent l'éloignement et obligent le spectateur à déplacer son regard et donc le point de fuite. Le chevreuil aux aguets, le museau pointé vers les sous-bois éloigne l'observateur des deux autres bêtes, vers les lointains avant de revenir aux deux formes lovées sur la gauche. Un va et vient du regard – une tension entre proche et lointain – qui multiplie les centres d'intérêts et qui se conforme aux déplacements visuels d'un promeneur ou d'un chasseur.

Gustave Courbet consacre de nombreuses toiles au renard qui offre un très beau contraste pictural entre le pelage roux de la robe de l'animal et la blancheur de la neige. Chassé, joueur, courant, piégé, martyrisé, le renard est avant tout un prédateur habile et rusé qui décime les poulaillers. L'artiste le représente en martyr piégé par des mâchoires d'acier.

L'animal est posé sur le flanc dans un cadrage rapproché. Ecartelé, il tente de se redresser. Son museau pointé comme ses oreilles semblent pousser des cris plaintifs. Le renard est couché sur la neige, matérialisée par le couteau à palette qui a superposé des touches grises, bleues, blanches, vertes. La lumière qui se diffuse de cette surface glacée est changeante selon la manière dont le couteau a posé la peinture. Lumière unie, reflets changeants, neige poudreuse qui éparpille la lumière, glacée, givrée conférant une atmosphère figée. Malgré la douleur du renard et sa blessure, la neige reste immaculée. Le renard est un fragment s'insérant avec difficulté dans le paysage.

Situé au premier plan il est pourtant d'une taille trop importante par rapport au talus. Le paysage se déroule entre les troncs d'arbres qui, par leur réduction, propose une profondeur bloquée. Là aussi nous retrouvons cette perspective inversée ou d'expérience qui installe un va et vient entre la marche du promeneur et le motif, entre la proche et le lointain.



Remise de chevreuils en hiver
1866, huile sur toile, 54 x 72 cm, Lyon,
Musée des Beaux Arts.





*Courbet dans son atelier 1866,
photographie d'Etienne Carjat.*



Bibliographie

- BAJOU Valérie, *Courbet*, Paris, Adam Biro, 2003.
FOUCART Bruno, *Gustave Courbet*, Paris, Flammarion, 1977.
HARDOUIN-FUGIER E. *Le peintre et l'animal en France au XIX^e siècle*, Paris, l'Amateur, 2001.
TEN-DOESSCHATE CHU Petra, *Correspondance de Courbet*, Paris, Flammarion, 1996, (1992)
WHITE C., *la carrière des peintres au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1991 (1965)

Catalogues d'exposition.

- A courre, à cor et à cri, images de la vénerie au XIX^e siècle*, exposition, musée de la chasse et de la Nature, (novembre 1999-avril 2000), Paris, Somogy, 1999
Courbet artiste et promoteur de son œuvre, exposition Musée Cantonnale des Beaux Arts de Lausanne, novembre 1998-Février 1999, Paris, Flammarion, 1998.
Gustave Courbet, exposition au Grand Palais du 30 septembre 1977 au 2 janvier 1978, Paris, éditions des Musées Nationaux, 1977.
Gustave Courbet, Galeries Nationales du Grand Palais, Paris, 13 octobre 2007-28 janvier 2008, Paris, RMN, 2007
Les Chasses de Monsieur Courbet, musée Gustave Courbet du 24 novembre au 25 février 2013, éditions du Sekoya, 2012

Revue, article

- THOMAS Kerstin, «La mise en scène du sauvage : Gustave Courbet et la chasse», revue *Romantisme, L'imaginaire de la chasse dans le second XIX^e siècle*. Paris, A. Colin, n° 129, 2005, p.79 à 96.
TITEUX Gilbert, *Les chasses de Courbet*, Institut Courbet, n° 106, Ornans, 2006, p 25-31.
-

PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

ÉCOLES / ART VISUEL

à partir du CP

Les animaux dans les bois.

Objectifs : découvrir des techniques, produire des effets – créer des reliefs craies frottées.

Matériel :

2 feuilles bristol A4 / feuille A4 assez fine (70g)
/ 1 boîte de craies, une paire de ciseaux / colle
/ trombone.

Déroulement :

Tracer un animal très simple sur la première feuille bristol à partir du modèle proposé.

Découper et coller l'animal sur la seconde feuille bristol et laisser sécher.

Placer la feuille blanche fine et la fixer à l'aide des trombones sur le support bristol et frotter avec des craies de couleurs différentes pour faire surgir l'animal en léger relief sur le fond coloré. La craie se dépose différemment selon le relief.

à partir du CE1

Silhouette animale sur fond de pelage.

Objectif : Créer du lien entre le fond d'une image et l'image elle-même, fond et contraste, découpage-collage.

Matériel :

1 feuille blanche / 180 g / 1 feuille noire 120 g
/ 1 boîte de feutres ou crayons couleurs ou pastel ou craies grasses ou gouache... / une paire de ciseaux / colle.

Déroulement :

Sur la feuille blanche, choisir une technique appropriée à la réalisation d'un fond en lien avec l'animal choisi (le pelage et les taches du chien, la robe en harmonie brune du cerf ou du celle du cheval). Laisser sécher.

Tracer à l'aide d'un gabarit décalqué ou d'une photo découpée, l'animal correspondant au motif.

Découper dans la feuille noire la silhouette, coller la silhouette sur le motif.





PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

COLLÈGE / ARTS PLASTIQUE

Classe de 5^e > Le temps de l'action

La construction, la transformation des images

La forêt, il s'y passe toujours quelque chose ! Réaliser une image où se dérouleront plusieurs actions ayant lieu dans les bois avec des cadrages, des points de vue différents, plusieurs événements simultanés. Vous travaillerez en utilisant différents modes de représentations : collages d'images, dessins, peintures, prélèvement de matières.

Classe de 4^e > Attirer et capturer

Les images dans la culture artistique

Carle Vernet, Lepaulle, et Courbet attirent les regards et les captent en mettant en évidence un élément du tableau. Ces fragments ainsi valorisés ont un sens, celui de dominer, hiérarchiser.

Quels sont les procédés utilisés par les différents peintres pour mettre ainsi en valeur des fragments. Quels sens ont-ils ?

Réalisez une image qui met ainsi en scène un élément du tableau

Classe de 3^e > L'expérience sensible de l'espace

L'expérience sensible de l'espace

Réalisez un paysage qui rend compte de votre déambulation dans un sous bois : multiplicité des points de vue, diversités des matières...

COLLÈGE / HISTOIRE DES ARTS

Classe de 6^e > Paysages et territoires

SVT : lecture de paysages - La faune et la flore au XIX^e - Ses modifications de nos jours. La biodiversité.

Histoire/géographie : habiter le monde rural : diversités des paysages – leurs transformations à partir de tableaux de Courbet : *Remise de chevreuil. La vallée de La loue par temps d'orage*

Arts visuels : représentation de l'animal dans son environnement

Courbet : *Renard dans la neige. Renard pris au piège*

Arts du langage : L. Pergaud, *De Goupil à Margot*.

Remarque : Comment à partir de l'observation de tableaux de paysage on découvre les transformations d'un territoire.

Classe de 4^e > Le Second Empire

Thématiques : Arts, artistes, critiques, publics.

Sujet : Le Salon et les expositions personnelles d'artiste

Domaines artistiques :

Arts de l'espace : Du Salon carré à l'enfilade de salles du Louvre - la présentation des œuvres au Salon (accumulation) – L'espace de l'exposition personnelle : Courbet en 1855

Arts du langage : Zola, l'œuvre - Edmond et Georges Goncourt, Germinie Lacerteux

Arts du visuel : Grands et Petits formats – Rôle du cadre

Commentaire : Il s'agit de montrer le rôle de la présentation d'une œuvre dans son appréciation par le jury et par le public.



PROPOSITIONS PÉDAGOGIQUES

LYCÉE / ARTS PLASTIQUE

Classe de seconde

> Prière de toucher... la neige.

De la matière première à la matérialité de l'œuvre.

Cherchez des équivalents plastiques pour traduire la neige. Vous pouvez varier les matières et les textures, inclure des matériaux autres que picturaux, sans oublier la peinture (empâtements, touches, glacis...).

Classe de terminale

> Patchwork de paysage

Le chemin de l'œuvre.

Gustave Courbet compose très souvent par accumulation de collages, morceaux peints de dimensions différentes et éclairés de manière distincte (*La Curée, L'hallali, Le rut ou Le combat des cerfs*).

Pratique artistique : Composer, décomposer, opérer des déplacements, transgresser...et créer de ces fragments un ensemble homogène.

Culture artistique : Courbet construit sa carrière sur des expositions personnelles, la stratégie du scandale, à l'écart du Salon avec collectionneurs et marchands d'art.

LYCÉE / HISTOIRE DES ARTS

Classe de première

> Les arts et leur public

Le rôle du public dans la création artistique (salon, galeries, marchands et critiques, collectionneurs : Courbet promoteur de son œuvre : exposition personnelle, œuvres grands formats,



LEXIQUE

LES CHASSES DE MONSIEUR COURBET

Cape ou **hunting cap** : bombe de chasse

Chasse à courre (chasse royale, chasse à bruit, chasse noble) : chasse qui consiste à « forcer » avec des chiens et des chevaux le grand gibier (cerfs, chevreuils, daims, sangliers ou loups). Les armes ou engins en sont exclus.

Curée : entrailles et bas morceaux de la bête que l'on donne aux chiens

Cynégétique : qui se rapporte à la chasse

Forcer : Prendre un animal après l'avoir poursuivi avec une meute.

Hallali : cri ou sonnerie de cor de chasse qui annonce que la bête est aux abois. Le dernier temps de la chasse où la bête est mise à mort.

Meute : groupe de chiens

Piqueur : cavalier qui règle la course de la meute

Remise (de chevreuil) : terme qui est l'équivalent de refuge, d'abri.

Vénerie : art de la chasse à courre

UN TABLEAU «LIBRE EXPRESSION» AU MUSÉE



Public concerné

Scolaires et étudiants

Durée

Totalement adaptable selon la disponibilité du visiteur. Entre 5 minutes et 2 heures ou plus...

Concept

Un grand tableau recouvert de peinture ardoise est installé sur le palier du hall d'entrée, il permet l'élaboration de dessins à l'aide de craies colorées lavables à l'eau. Les dessins prennent pour point de départ un ou plusieurs détails d'œuvres exposées présentées sur du papier cartonné. Ceux-ci sont amovibles et peuvent être punaisés à n'importe quel endroit du panneau, selon l'envie du moment. Les dessins, éphémères, pourront être photographiés pour être pérennisés.

Modalité

Ce tableau est mis à la disposition des enseignants qui solliciteront cet espace au moment de la réservation de la visite.

Objectifs pédagogiques

Les participants peuvent créer tout un univers plastique à partir d'un détail (animal, humain, végétal, minéral...) tout en l'insérant dans un espace inédit.

Les détails choisis utilisent plusieurs formats et plusieurs échelles allant d'une figure entière à la petite partie d'un tout (têtes humaines ou animales, objets de chasse, membres...). Ceci permet l'adaptation de l'activité à une large tranche d'âge qui utilisera l'un ou l'autre de ces formats en fonction de ses capacités (figure entière pour les plus jeunes, détails précis pour les plus âgés).

La multiplication des échelles permettra en outre de créer des effets de plans dans l'image, interrogeant le participant sur la représentation de l'espace, la notion de profondeur sur une surface

plane et la perspective (observer que les éléments rapetissent en s'éloignant du spectateur).

Par ailleurs, l'exercice a pour objectif de stimuler l'imaginaire en offrant la possibilité de poursuivre l'image sans règle ni limite (si ce n'est celle physique du panneau), que celle-ci soit en rapport avec les œuvres vues lors de l'exposition ou d'une toute autre nature. Continuer le détail amène à la réflexion sur la narration et sur l'histoire que l'on souhaite raconter. Ainsi, un seul détail peut être choisi autour duquel le tableau va se composer mais il peut aussi communiquer avec d'autres éléments désignés et placés en fonction du dialogue qui doit s'instaurer entre eux. Dans cette optique, l'activité peut être exercée en individuel ou de façon collective, les acteurs devant s'accorder ensemble pour apporter une cohérence à la scène ainsi créée.

Enfin, cette animation a comme but avoué celui du mur d'expression. Chacun pourra ainsi exprimer librement ses impressions suite à l'exposition dont le sujet (la chasse) peut parfois être perçu comme violent, agressif ou provocateur.

Technique

Le moyen d'expression choisi est le dessin et la couleur par l'utilisation de craies colorées ; médium se rapprochant au mieux des techniques de peintures vues pendant l'exposition. Il est adapté à une animation en «libre-service» en temps, en technique sèche et par sa propriété délétible. Le travail sur le fond noir de l'ardoise peut être rapproché de la technique utilisée par Courbet qui pouvait partir d'un fond sombre sur lequel il apposait ensuite les teintes claires.