

## *Problèmes de genèse d'un tableau de Courbet*

L'homme blessé \*

Ségolène LE MEN

Université Paris Ouest La Défense-Nanterre

Issu d'un milieu provincial et rural, Gustave Courbet (1819–1877) a mené une carrière parisienne tout en faisant de longs séjours dans sa Franche-Comté natale. Il était familier d'une culture populaire traditionnelle encore bien vivante sous la monarchie de Juillet, qui devait devenir un thème de collecte et d'étude sous le Second Empire, au moment où le réseau du colportage se trouvait démantelé pour des raisons tout à la fois politiques et socio-économiques <sup>1</sup> et où l'imagerie populaire n'allait survivre, depuis Epinal <sup>2</sup>, qu'en s'adressant à un nouveau public défini par sa classe d'âge, celui de l'enfance <sup>3</sup> : les traces de cette imprégnation sont nombreuses et bon nombre d'entre elles ont déjà été identifiées, notamment autour de *La Rencontre* depuis les travaux fondateurs de Meyer Schapiro <sup>4</sup> et de Linda Nochlin <sup>5</sup>. Ses tableaux

---

\* Cette enquête, qui prolonge une réflexion plus générale sur l'hétérogénéité des références culturelles de Courbet (*Courbet*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007 et New York, Abbeville Press, 2008) reprend celle qui a été menée pour l'exposition *Ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre, ou, des chefs-d'œuvre comme modèles*, dir. Martine Sadion, Epinal, Musée de l'Image, 2009.

1. Jean-Jacques Darmon, *Le Colportage de librairie en France sous le Second Empire*, Paris, Plon, 1972.
2. Jean Mistler, François Blandez et André Jacquemin, *Epinal et l'imagerie populaire*, Paris, Hachette, 1961. Voir aussi les expositions du Musée de l'Image, notamment *Glucq, le bonheur d'apprendre* (1997) et *Les vilains* (2004).
3. Paul Boiteau, *Légendes pour les enfants arrangées par Paul Boiteau et illustrées de 24 vignettes par Bertall*, Paris, L. Hachette et C<sup>ie</sup>, 1857.
4. Meyer Schapiro, « Courbet et l'imagerie populaire. Etude sur le réalisme et la naïveté » [1940–1941], trad. fr. dans *Style, Artiste, Société*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 273–328.
5. Linda Nochlin, « Gustave Courbet's *Meeting* : A Portrait of the Artist as a Wandering Jew », *Art Bulletin*, n° 49, 1967, pp. 209–222.

[image non reproduite]

fig. 1 : Gustave Courbet, *L'homme blessé*, 1844–1854, Paris, Musée d'Orsay.

en témoignent tant par la conception des compositions que par un style réaliste auquel les caricaturistes reprochaient une facture « naïve » et « primitive », les deux caractéristiques du style de l'imagerie. Courbet a fait référence aux principaux domaines d'expression de l'imagerie, religieux et profanes, à l'exception d'un seul, celui de l'imagerie militaire associée à la légende de Napoléon pourtant en plein essor sous la Monarchie de Juillet<sup>6</sup>. Cet aspect particulier de la genèse chez Courbet se manifeste dans *L'homme blessé* (fig. 1, huile sur toile, 81 × 97 cm, 1844–1854, Paris, musée d'Orsay, RF 338), œuvre-palimpseste qu'il repeint en 1854 sur une composition de 1844 selon Georges Riat<sup>7</sup> : n'aurait-il pas renouvelé l'image de Pyrame et Thisbé, alors connue de tous ?

L'exposition du tableau, sous son titre définitif *L'homme blessé*, date de 1855, en même temps que *La rencontre* et bien d'autres œuvres. Bien que le titre ne le précise pas, c'est un autoportrait, dans lequel le peintre, vu en buste, gît au pied d'un arbre, la chemise tachée de sang,

6. Même s'il peint son père, la main au gilet, avec le geste de l'empereur et même s'il a fait référence aux chansons de Béranger, le propagateur de la légende impériale, ainsi qu'à leurs illustrations.

7. Georges Riat, *Gustave Courbet, peintre*, Paris, H. Floury, 1906, p. 37. Tableau refusé aux Salons de 1844, 1845, 1846, 1847, vente Courbet 1881, n° 6.

les yeux clos, le corps glissant en oblique vers l'avant du tableau. L'œuvre s'inscrit d'une part dans la « série des autoportraits » dont il parle à son mécène Alfred Bruyas en 1854<sup>8</sup> (qui se prolonge par la suite) et d'autre part dans un ensemble des portraits en format « paysage » de personnages en buste près d'un arbre<sup>9</sup>. Le calme du visage aux yeux clos et la pose se retrouvent dans le « dernier portrait » du philosophe Proudhon sur son lit de mort dont la publication en 1866 pour *La rue* de Jules Vallès a été censurée. A la croisée de plusieurs séries dans l'œuvre du peintre, le tableau se trouve aussi à l'intersection de plusieurs références externes. L'isolement du personnage et sa blessure sans explication rendent énigmatique la composition, mais correspondent à la mélancolie qu'exprime alors Courbet dans sa correspondance. Comment « l'homme » a-t-il été blessé ? Pourquoi ?

Laurence des Cars a relevé un autre titre donné au tableau dans les échanges de l'artiste avec Proudhon : « voilà pourquoi mon *Duelliste mourant* est beau »<sup>10</sup>. Ce titre qui rime avec celui du Gaulois mourant montre surtout l'écart entre le tableau de Courbet et l'antique du musée du Capitole diffusé par les moulages, dont le peintre d'histoire Drouais s'était inspiré dans son envoi de Rome de 1785, *Athlète mourant* (Paris, musée du Louvre)<sup>11</sup>. Passion française<sup>12</sup> qui lave l'honneur de toute offense, tout en exhibant la virilité des duellistes qui croisent

8. La série des années de jeunesse, et celle qui se prolonge dans une plus longue série associant le motif de l'arbre au thème de l'autoportrait. Voir Marie-Thérèse de Forges, *Autoportraits de Courbet*, cat. exp., Paris, musée du Louvre, 1973 ; Michèle Haddad, « Les Autoportraits peints de Courbet : stratégies d'approche », *Ligeia*, n<sup>os</sup> 41–44, octobre 2002–juin 2003, dossier « Courbet et le réel » ; enfin la première section du catalogue de la rétrospective de 2007–2008, Gustave Courbet, dir. Laurence des Cars et Dominique de Font-Réaulx, Paris, Réunion des musées nationaux, 2007.

9. *La Paysanne au madras* (Norton Simon Museum, 1848) et le *Portrait de Gabrielle Borreau* dit *La Réverie* (Chicago, The Art Institute, 1862) font partie de cet ensemble.

10. Cité par des Cars, *Courbet*, 2007, notice 11, p. 113.

11. Thomas Crow évoque cette œuvre dans le chapitre « The Wounded Warrior » de son livre *Emulation : Making Artists for Revolutionary France*, New Haven, Yale University Press, 1995.

12. Robert A. Nye, *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*, New York, Oxford University Press, 1993 ; Jean-Noël Jeanneney, *Le Duel, une passion française 1789–1914*, Paris, Seuil, 2004 ; François Guillet, *La mort en face. Histoire du duel de la Révolution à nos jours*, Paris, Aubier, 2008.

[image non reproduite]

fig. 2 : Eugène Delacroix, *Saint Sébastien secouru par les Saintes Femmes*, 1835, Nantua, Eglise Saint-Michel.

le fer, le duel, qu'évoque *L'homme blessé* sur le pré, est une tradition aristocratique qui s'est répandue dans la bourgeoisie et les classes moyennes au cours du dix-neuvième siècle, tout comme la chasse à courre qu'a aussi pratiquée et peinte Courbet. Quelques années plus tard, Courbet, peintre des *Lutteurs* (Salon de 1853, huile sur toile, 252 × 198 cm, Budapest, Szepmüvészeti Muzeum), inversera sa posture de duelliste mourant. De victime, il se voit devenu vainqueur lorsque ses paysages de mer et ses *Puits-noir* de Franche-Comté connaissent le succès et qu'il écrit à Cuénot : « Ils sont enfin tués. Tous les peintres, toute la peinture est sens dessus dessous. ... Les paysagistes sont étendus morts »<sup>13</sup>...

La mise en scène de la beauté du mort, transposée en autoportrait dans *L'homme blessé*, a été aussi rapprochée par Linda Nochlin, pour des raisons formelles, du *Saint-Sébastien secouru par les saintes femmes* d'Eugène Delacroix à l'église de Nantua (fig. 2), également placé dans un paysage au pied d'un arbre<sup>14</sup>.

Comme le montrent ces rapprochements, Courbet met en pratique son parti de surexposition, qui lui fait souvent combiner dans ses tableaux plusieurs références possibles, sans imposer au spectateur de lecture univoque : « Devine qui pourra », écrit-il de *L'atelier*, et cette

13. *Correspondance de Courbet*, édition établie, présentée et annotée par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, 66–67, p. 247 [Paris, 6 avril 1866].

14. Nochlin, 1967, p. 209, Lee Johnson, *The Painting of Eugene Delacroix*, Oxford, 1986, t. IV, pl. 230.

[image non reproduite]

fig. 3 : Gustave Courbet, *Sieste champêtre*, vers 1844, Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie.

formule lui tient lieu de devise. Il s'exerce en particulier à mêler des références à la culture populaire à celles qu'il fait aux beaux-arts et dans la série de ses autoportraits, joue de masques multiples pour se présenter au public<sup>15</sup>. L'hypothèse d'une blessure sentimentale offre une autre piste de lecture, que suggère la genèse du tableau. Se serait-il peint en Pyrame, ôtant Thisbé de la composition<sup>16</sup> ?

Les compositions sous-jacentes de *L'homme blessé*, mises en évidence par l'étude en laboratoire de 1973, ont montré que la toile avait été totalement remaniée<sup>17</sup>. On y voit un profil féminin, puis un couple heureux de tourtereaux, dont la composition a été rapprochée du magnifique fusain du musée de Besançon (fig. 3), où les amants juvéniles, Courbet et son amie, blottis l'un contre l'autre reposent au pied d'un arbre dans une lumière tamisée qui évoque les effets miroitants du daguerréotype. Dans la version finale de son tableau, Courbet, la chemise ensanglantée, reste seul. Le teint hâve, il a gardé la même pose mais il a vieilli, il est entré dans l'âge mûr, et tout suggère la blessure de l'amour perdu ; l'artiste a pu raconter par le pinceau ses

15. Comme l'a souligné T. J. Clark, *Une Image du peuple. Gustave Courbet et la Révolution de 1848* [1973], trad. fr., Villeurbanne, Art Edition, 1991, p. 129, note 26.

16. Des effets similaires d'amplification allusive apparaissent par exemple dans *Le violoncelliste* rapproché de *Consuelo* de George Sand par Hélène Toussaint.

17. Suzy Delbourgo et Lola Faillant, avec une introduction de Madeleine Hours, « Contribution à l'état des recherches sur Gustave Courbet. I. Courbet : du copiste au maître », *Annales du laboratoire des musées de France*, 1973, pp. 5–20.

[image non reproduite]

fig. 4 : Tableau avant modification : Courbet, *Portrait de P. J. Proudhon en 1853*, Salon de 1865, reproduction d'après Théodore Duret, *Courbet par Théodore Duret*, Paris, Bernheim-Jeune & C<sup>ie</sup>, Editeurs, 1918, planche XXIII, face p. 80 (coll. part.).

fig. 5 : Tableau après modification (état actuel) : Courbet, *Pierre-Joseph Proudhon et ses enfants en 1853*, 1865, Paris, Musée du Petit Palais.

amours puis ses malheurs comme dans un palimpseste<sup>18</sup>, superposant Eros et thanatos en une seule composition, comme le font l'intrigue et les diverses interprétations de la fable de Pyrame et Thisbé. On suppose que l'artiste a remanié sa toile en mémoire de sa rupture avec sa compagne Virginie Binet après une liaison de quatorze ans et la naissance d'un fils en 1847. L'effacement d'un personnage féminin n'est pas un cas unique dans l'œuvre de Courbet, qui a recouvert de peinture le portrait de madame Proudhon du *Portrait de Proudhon* (figs. 4 et 5) et celui de Zoé Ordinaire de *La Sieste à Mézières*, tous deux au musée du Petit Palais, après avoir fait disparaître la maîtresse de Baudelaire de *L'atelier*<sup>19</sup>.

Dans l'argument de Pyrame et Thisbé, se déploie la même exaltation du sentiment amoureux qui se termine dans la mort par le double suicide des amants suscité par un quiproquo. Jeunes babylo-niens, Pyrame et Thisbé s'aiment passionnément dès l'enfance mais quand ils grandissent leur amour est interdit par leurs familles. Ils parviennent à se parler par un trou dans un mur et se donnent rendez-vous au pied d'un mûrier. Thisbé, arrivée la première, est effrayée par un lion sanguinolent qui vient après la chasse se désaltérer à la fontaine, mais elle s'enfuit, laissant tomber son écharpe que le lion piétine

18. Pierre Georgel, *Courbet, le poème de la nature*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995.

19. Comme l'a rappelé Henri Zerner dans les débats qui ont suivi la conférence.

et tache de sang. Pyrame ne trouve pas son amie et se tue, la croyant morte. Celle-ci revient et se tue à son tour. Et la couleur des mûres commémore leur amour fatal. Ce canevas, qui a inspiré à Shakespeare *Roméo et Juliette* (1595), remonte aux *Métamorphoses* d'Ovide (livre IV, v. 55–166) ; il a été repris par un lai médiéval du douzième siècle qui est l'un des premiers romans français <sup>20</sup> « délayé, selon Nisard, en près de mille vers », puis par Théophile de Viau dans *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé* (1621) <sup>21</sup>, sa plus célèbre adaptation théâtrale française, et par La Fontaine en un épisode des *Filles de Minée*. On le retrouve chez Benserade qui adapte Ovide en rondeaux, sans oublier les traductions d'Ovide ni les pastiches, qui se sont succédé ni les transpositions françaises et italiennes à l'opéra <sup>22</sup>, dont quatre pastiches témoignent de la popularité scénique, à la Cour comme à la foire Saint-Germain <sup>23</sup>.

L'iconographie surabondante depuis l'antiquité corrobore cette popularité <sup>24</sup>. Les deux héros apparaissent dans une mosaïque romaine

20. *Pyrame et Thisbé. Narcisse. Philoména, Trois contes du XII<sup>e</sup> siècle français imités d'Ovide*, présentés, édités et traduits par Emmanuèle Baumgartner, éd. bilingue, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

21. Théophile de Viau, *Œuvres poétiques. Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, nouvelle éd. de Guido Saba, Paris, Classiques Garnier, 2008. Le monologue du suicide de Pyrame a lieu à l'acte V, scène I (et notamment vers 1095–1116) ; il se termine ainsi :

Mon supplice fera la fin de ma torture.

Les hommes courageux meurent quand il leur plaist.

Aime ce coeur, Thisbé, tout massacré qu'il est ;

Encore un coup, Thisbé, pour la dernière playe,

Regarde là-dedans si ma douleur est vraye. (Vers 1112–1116).

22. *Pyrame et Thisbé*, tragédie lyrique en cinq actes et un prologue de François Francœur et François Rebel sur un livret de Jean-Louis Ignace de La Serre, création en 1726, reprise et remaniée en 1740, 1759 et 1771 ; *Piramo e Tisbe* de Johann Adolph Hasse, représenté en 1768.

23. L'opéra inspira quatre parodies : *Pyrame et Thisbé*, joué le 9 novembre 1726 à la Comédie Italienne, attribué à Riccoboni et Romagnesi (éditions en 1726, en 1738 et en 1759) ; *Pyrame et Thisbé* (1726, non représenté) ; *Pyrame et Thisbé*, de Charles-Simon Favart, représenté le 3 mars 1740 à la Foire Saint-Germain ; *Le Quiproquo ou Polichinelle Pyrame*, pièce en vaudevilles pour marionnettes, attribuée à Adrien-Joseph de Valois d'Orville, jouée à la Foire Saint-Germain en mars–avril 1740. Voir *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies 1726–1779*, dir. Françoise Rubellin, Montpellier, Editions Espaces 34, 2007.

24. Un sondage dans la base de données Joconde du ministère de la Culture est très révéla-

[image non reproduite]

fig. 6 : [Thisbé se tue à la découverte de la mort de Pyrame], enluminure, 1450–1475, pour un manuscrit de Christine de Pisan (*Épître d’Otha*), La Haye, Bibliothèque Meermannno, La Haye, Meermannno Koninklijke Bibliotheek, KB, 74 G 27, fol. 37 v.

à Paphos, puis dans la miniature médiévale (fig. 6)<sup>25</sup>. On les retrouve, entre autres, en peinture chez Baldung Grien vers 1530<sup>26</sup>, puis chez Abraham Hontius vers 1630<sup>27</sup>, tandis que Pierre Mignard représente la découverte de leurs corps enlacés, dans un tableau d’histoire qui fait la part belle au paysage<sup>28</sup>. Chez Poussin<sup>29</sup>, la scène où Thisbé accourt vers Pyrame qui gît sur le sol anime un vaste paysage orageux dans lequel la nature semble ressentir ce drame de la passion amoureuse. Au dix-neuvième siècle, le thème est repris tant en peinture d’histoire – par Pierre-Claude Gautherot (1769–1825) –, dans un style inspiré par Girodet qu’en paysage historique, dans une œuvre de concours de

teur à cet égard.

25. On trouve les deux héros notamment dans une enluminure illustrant une épître de Christine de Pisan dont la composition se partage en deux scènes de part et d’autre de la fontaine, celle de l’amant suicidé qu’évoque le tableau de Courbet, et celle du suicide de Thisbé : Christine de Pisan, *Épître d’Othéa*, La Haye, bibliothèque Meermannno, KB 74G27, 38/98. Enluminure, entre 1450 et 1475, 5,5 × 9 cm, <http://collecties.meermannno.nl/handschriften/database> (enquête de Stéphane Lojkine)
26. Hans Baldung Grien, *Pyrame et Thisbé*, huile sur panneau, vers 1530, Berlin Staatliche Museen.
27. Abraham Hondius, *Pyrame et Thisbé*, huile sur toile, 69 × 80,7 cm, Rotterdam, musée Boymans-Van Beuningen (acquis en 1966).
28. Pierre Mignard, *La découverte des corps de Pyrame et Thisbé*, huile sur toile, 123,5 × 182,5 cm, Collection Milgrom.
29. Nicolas Poussin, *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*, 1651, huile sur toile, 192 × 273,5 cm, Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie. On peut aussi rapprocher l’inspiration de *L’homme blessé* d’*Echo et Narcisse* de Poussin, vers 1630, que Courbet avait pu voir au Louvre, alors qu’il n’a séjourné à Francfort qu’en 1858.



[image non reproduite]

fig. 7 : Attribué à Cornelis von Poelenburgh (1586–1667, attribué à), *Pyrame et Thisbé*, Bourg-en-Bresse, Musée de Brou (tableau entré en 1853 comme « école flamande » dans les collections du musée, inv 853.54).

l'École des beaux-arts en 1880. Il avait déjà été en 1733 le morceau de réception du peintre d'histoire Etienne Jeurat<sup>30</sup>. *Pyrame et Thisbé* apparaissent aussi dans la peinture nordique où les genres du paysage et du tableau d'histoire commencent à s'enchevêtrer, par exemple dans un tableau entré en 1853 dans les collections du musée de Bourg-en-Bresse et aujourd'hui attribué au peintre d'Utrecht Poelenburgh (fig. 7). Courbet, qui repeint *L'homme blessé* en 1854, aurait pu le voir à l'occasion de l'un de ses trajets entre Paris et Ornans.

Les éditions illustrées ont aussi contribué à diffuser le thème dans les imaginaires collectifs, et ont pu servir de médiation vers l'imagerie populaire : par exemple, chez Chauveau, illustrant Benserade en 1676, l'arbre sépare les deux protagonistes, Pyrame étant mort, et Thisbé en train de se suicider (fig. 8). Charles Monnet, en 1767, montre les amants qui se réunissent dans la mort : Thisbé se jette sur Pyrame, tandis que le poignard va la transpercer<sup>31</sup>, scène déjà représentée dans l'illustration par Bernard Salomon de *La métamorphose d'Ovide figurée* (Lyon, Tournes, 1557) et reprise par Isac Gaspard dans *les métamorphoses d'Ovide* (Paris, veuve L'Angelier, 1617)<sup>32</sup>.

30. Etienne Jeurat fut reçu peintre d'histoire le 24 juillet 1733, avec *Pyrame et Thisbé*, d'après les Procès-verbaux de l'Académie.

31. Nicolas de Launay, *Thisbé prend l'épée encore fumante du sang de Thisbé et s'en perce le sein*, illustration de 1767 gravée d'après Charles Monnet (1732–après 1808) pour *Les Métamorphoses d'Ovide*, traduction de l'abbé Banier, Panckoucke [et Delalain], 4 vol., 1767–1769, gravure sur cuivre, 7,1 × 8,25 cm (signée et datée C. Monnet del., N. de Launay sculp. 1767).

32. La base de données mise en ligne par Stéphane Lojkin pour l'université de Montpel-

[image non reproduite]

fig. 8 : François Chauveau, illustration pour *Les Métamorphoses en rondeaux* par Benserade, éd. Mabre-Chamoisy, 1676 (signée F. Chauveau inv. et f.).

fig. 9 : Anonyme, *Les malheurs de Pyrame et Thisbé / dans leurs amours*, Au Mans, chez Leloup, image populaire gravée sur bois de fil et coloriée au pochoir sur papier vergé, entre 1833 et 1842, Marseille, musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, inv55 12 30 C.

L'image de Pyrame et Thisbé a été diffusée dans le répertoire de l'imagerie et de la bibliothèque bleue. La complainte était chantée sur les foires. Elle a été adoptée par la culture populaire autant que par la culture savante comme en témoigne sa longue fortune littéraire, artistique et scénique. Cet ancrage simultané dans les deux sphères et sa diffusion dans les deux cas à travers différentes formes d'expression n'a pu qu'intéresser Courbet. Lui qui exhibait dans *L'atelier* de 1854–1855 son « profil assyrien » pouvait aussi être attiré par une romance consacrée à des héros babyloniens acclimatée par l'imagerie populaire. Les planches d'imagerie décomposent parfois en deux scènes superposées la complainte dont le texte s'inscrit sur les côtés ou autour de l'image, dans la version du Mans (chez Leloup ; fig. 9)<sup>33</sup> et dans celle de Belfort (chez J.-P. Clerc ; fig. 10), comme dans celle de Deckherr à

---

lier a rendu possible cette enquête.

33. Anonyme, *Les malheurs de Pyrame et Thisbé / dans leurs amours*, Au Mans, chez Leloup, rue Saint-Victeur (inscription), image populaire gravée sur bois de fil et coloriée au pochoir sur papier vergé, 38,7 × 30,4 cm.

[image non reproduite]

fig. 10 : Louis Gondelfinger (signé b. d.), *Pyrame et Thisbé. Leurs malheurs dans leurs amours* (titre en français et allemand, caractères gothiques), Belfort, de l'imprimerie catholique de J.-P. Clerc (inscription b. g.), image populaire gravée sur bois de fil et coloriée au pochoir sur papier vergé, datable entre 1833 et 1842 ; Légende : *Histoire de Pyrame et Thisbé [...] Un funeste partage*, n° 272. Epinal, Musée de l'Image.

fig. 11 : Anonyme, *Malheurs de Pyrame et Thisbée* [le nom a été féminisé], de l'imprimerie de Th.-Fréd. Deckherr à Montbéliard, image populaire gravée sur bois de fil et coloriée au pochoir sur papier vergé, Epinal, Musée de l'Image.

Montbéliard (fig. 11)<sup>34</sup>, éditeur dont l'aire de diffusion est la plus proche de la région d'Ornans où se trouve Courbet en Franche-Comté. Alors que le registre supérieur est centré sur le désarroi de Thisbé, le registre inférieur se rapporte à la mort de Pyrame, même si Thisbé y figure, affligée par la découverte de son amant gisant près de l'arbre, comme le souligne la légende chez Deckherr : « Pyrame accourt au rendez-vous, aperçoit le voile de son amante tout ensanglanté ; s'abandonnant à son désespoir, il se perce de son épée ». Mais la version la plus célèbre, adoptée par Godard pour Hurez de Cambrai (fig. 12)<sup>35</sup>

34. *Malheurs de Pyrame et Thisbée* [le nom a été féminisé], de l'imprimerie de Th.-Fréd. Deckherr à Montbéliard, image populaire gravée sur bois de fil et coloriée au pochoir sur papier vergé, Epinal, Musée de l'Image.

35. Pierre François Godard, *Les malheurs / de Pirame et Thisbe / dans leurs amours / De Ongelukken van Pinamus en Thisbe in Hunnen minnen mondell*, Cambrai (Nord), Hurez,

[image non reproduite]

fig. 12 : Pierre François Godard, *Les malheurs / de Pirame et Thisbé / dans leurs amours / De Ongelukken van Piramus en Thisbe in Hunnen minnen mondell*, Cambrai (Nord), Hurez, 1<sup>er</sup> quart 19<sup>e</sup> siècle, planche d'imagerie, gravure sur bois coloriée, Epinal, Musée de l'Image.

fig. 13 : Anonyme, *Les malheurs de Pyrame et Thisbé*, 493, Metz, Fabrique d'images de Gangel frères et P. Didion, lithographie coloriée au pochoir, Epinal, Musée de l'Image.

et par GeorGIN à Epinal (image reproduite en planche 1 de *L'art du pochoir* de Saudé en 1925, ce qui prouve sa portée dans la culture collective)<sup>36</sup>, puis reprise par Gangel et Didion à Metz (fig. 13)<sup>37</sup>, synthétise en un seul tableau toute l'histoire<sup>38</sup>, tout en évoquant la péripétie la plus intense, puisque Thisbé, l'épée à la main et les yeux au ciel, s'apprête à rejoindre Pyrame, qui est allongé sur le sol près de l'étoffe tachée de sang. Une autre planche de Deckherr (fig. 14) adopte la composition en un seul tableau et peut être rapprochée (comme le registre inférieur de l'autre image de Deckherr) de la composition de Courbet, en sens inverse et surtout recadrée. Toutefois Courbet qui

1<sup>er</sup> quart 19<sup>e</sup> siècle, planche d'imagerie, gravure sur bois coloriée.

36. François GeorGIN, *Les malheurs / de / Pirame et Thisbe, Première partie. / Deux jeunes cœurs, jadis / D'amour étaient unis [...] Vous leur faites souvent / Un funeste partage. / Fin.*, Epinal (Vosges), entre 1835 et 1866, planche d'imagerie coloriée signée, 64,1 × 42 cm. Cf. Jean Saudé, *Traité d'enluminure d'art au pochoir / par Jean Saudé. Précédé de notes par Antoine Bourdelle, Lucien Descaves ...*, Paris, Ed. de l'Ibis, 1925.

37. *Les malheurs de Pyrame et Thisbé*, 493, Metz, Fabrique d'images de Gangel frères et P. Didion, planche d'imagerie coloriée, Epinal, Musée de l'Image.

38. Comme dans les illustrations de Bernard Salomon et d'Isac Gaspard.

a pu avoir en mémoire cette image connue de tous n'a probablement pas de référence précise. Il a rétréci le champ de la composition pour se concentrer sur le héros masculin, auquel il s'identifie, en laissant de côté le dénouement du drame et le double suicide.

Comment les contemporains et amis de Courbet ont-ils évoqué Pyrame et Thisbé ? Champfleury, qui fut proche de Courbet dans les années de bohème et prit sa défense au moment de la bataille du réalisme en 1855<sup>39</sup>, avait commencé à collectionner l'imagerie avant d'en faire paraître l'histoire

en 1864<sup>40</sup>. Mais il ne cite qu'en passant *Pyrame et Thisbé*, dans l'introduction, et s'intéresse surtout à de grands thèmes dans lesquels la résignation aux misères de ce monde est prêchée par l'image, comme la légende du Juif errant. Charles Nisard consacre en revanche un long développement (qui mériterait commentaire) du chapitre X *Cantiques spirituels*, etc. du second tome<sup>41</sup>, à l'analyse et à l'histoire

[image non reproduite]

fig. 14 : Anonyme, *Pyrame et Thisbé*, à Montbéliard chez Deckherr, image populaire gravée sur bois de fil et colorisée au pochoir sur papier vergé, Epinal, Musée de l'Image.

39. Le 2 septembre 1855, Champfleury, alors plus romancier que critique, publie un compte rendu de « l'exhibition à la manière anglaise » organisée par Courbet avenue Montaigne sous l'enseigne « Du réalisme ». Il indique les réactions du public à cette manifestation associée à un manifeste, et relève notamment ce propos que tiennent les détracteurs du peintre : « c'est l'art traîné dans la boue, ce sont les tréteaux de la foire ». Cet article de *L'Artiste* se présente comme une lettre ouverte à « Madame Sand » qui portait sur les chansons populaires, et comme une réflexion sur le mot-étiquette du réalisme, enfin sur le rôle de la critique en art et en littérature. Il insiste aussi sur l'importance du pastiche dans la démarche de Courbet, ce qu'il pointe dans l'évocation des titres de son catalogue : « Le Portrait de l'auteur, dit-il lui-même dans son catalogue, Tête de jeune fille, le Paysage imaginaire (pastiche des Flamands) ».

40. Champfleury, *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris, Dentu, 1869.

41. Il signale les « travestissements » de la chanson de Malborough, puis les plaintes contre l'ogre de Corse, et enfin s'arrête à *Pyrame et Thisbé*, échantillon du genre triste « qui court le monde depuis les temps historiques les plus reculés et qui est commune à

littéraire dans la culture populaire <sup>42</sup> de *Pyrame et Thisbé* dont, selon lui, la première édition destinée au colportage est les *Malheurs de Pyrame et Thisbé dans leurs amours* (Tours, Ch. Placé, in-24, 6 p., 1838) <sup>43</sup>. Nisard, qui travaille pour la commission de contrôle du colportage et, captivé malgré lui par ses lectures, publie son livre sur la bibliothèque bleue en 1854 <sup>44</sup>. Il est bien probable que Courbet a eu connaissance, par Champfleury, de cette première somme largement illustrée. Quant à Maupassant, rencontré à la fin des années 1860 par Courbet sur la côte normande, il place une image de Pyrame et Thisbé au mur de la chambre à coucher de Jeanne dans *Une vie* (1883), ce qui indique la persistance de l'image à la fin du siècle.

Le témoignage le plus intéressant est celui de Max Buchon (1818–1869) parce qu'il précise la dimension Comtoise de la personnalité de Courbet. Cousin éloigné dont la famille est venue de Salins à Vuillafans, romancier fouriériste et poète exilé en Suisse sous le Second Empire <sup>45</sup>, Buchon donne des précisions sur la culture familiale, particulièrement musicienne, et sur celle du groupe social de l'artiste <sup>46</sup>. Lorsqu'il entreprend la collecte des chansons de Franche-Comté, il

---

tous les peuples » et à la complainte de Fualdès (dont Géricault s'est inspiré) comme exemple du genre gai (p. 238).

42. Selon lui, la complainte « est curieuse, en ce point qu'elle consacre la perpétuité d'une légende contemporaine des origines de l'empire assyrien, et cependant toujours populaire. On ne la débite pas seulement en livrets de quelques pages, on la débite aussi en estampes, et les imagiers d'Épinal en font sous cette forme un commerce aussi considérable que j'aime à le croire lucratif » (p. 239).

43. Voici le passage de la quatrième partie sur le suicide de Pyrame : « Il prit incontinent son poignard à l'instant, il s'en frappe et s'en perce ; son sang à gros bouillons arrose le gazon ; il tombe à la renverse. / Son sang rejaillissant, rougit le mûrier blanc ; cet arbre de délice, seul témoin qui devait l'être de ses bienfaits, le fut de son supplice ».

44. Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, Paris, Dentu, 1854, 2 vol. (1864, 2<sup>e</sup> éd. revue, développement sur Pyrame et Thisbé, pp. 238–243). Tout livre colporté devait être estampillé, d'après l'arrêté de Juillet 1852. Nisard fut chargé de surveiller et de censurer la littérature de colportage. C'est ainsi qu'il constitua sa collection et qu'il publia son étude.

45. Max Buchon, *Le réalisme. Discussions esthétiques recueillies et commentées par Max Buchon*, introduction et notes de Frédérique Desbuissons, La Rochelle, Rumeur des âges, 2007.

46. Voir *Courbet en Franche-Comté*, cat. exp., Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'archéologie, 2000.

rappelle la large diffusion « dans plusieurs villages du Doubs et du Jura fort éloignés les uns des autres » du recueil des *Noëls* de Gauthier, parfois recopiée sur des « gros manuscrits crasseux », avant d'en venir à la famille de Courbet qui le lui a fait connaître : « enfin, comme dernier fleuron de popularité à la gloire de Gauthier, j'ajouterai que son livre n'a jamais eu d'admirateur plus résolu que le peintre Courbet, dans la famille de qui je rencontrais pour la première fois ces Noëls, voilà quelques vingt-cinq ans [c'est-à-dire dès 1838 !]. Qui sait si ces chants patois, reflet si fidèle de la vie populaire qui l'entourait à Ornans dès l'enfance, n'ont pas été pour Courbet, au début, une vraie révélation ? De ces Noëls à l'*Enterrement à Ornans*, la filière serait facile à tracer, n'en déplaise aux critiques irréflechis qui, entre autres crimes, reprochent au réalisme de manquer, comme un bâtard, d'ancêtres et de traditions »<sup>47</sup>. Or, Max Buchon, qui figure dans ce tableau, comme dans *L'atelier* (et que Courbet a dessiné et peint en pied<sup>48</sup>), avait été l'auteur d'une « annonce » en deux versions – terme utilisé pour celle de Dijon –, de l'exposition d'*un enterrement à Ornans* et des *Casseurs de pierre* à Besançon en mai 1850<sup>49</sup> puis à Dijon en juillet 1850<sup>50</sup>, alors que Courbet remontait ses toiles pour qu'elles soient exposées au Salon de 1850–1851 inauguré en décembre. Dans cet article, il rapproche le tableau de rituels carnavalesques évocateurs d'une danse des morts<sup>51</sup>.

Dans l'une de ses poésies, Buchon évoque la foire d'Ornans qui n'est pas seulement le marché aux bestiaux du *retour de la foire* de

47. Max Buchon, *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté*, Salins, Billet et Duvernois, 1863, pp. 26–27.

48. Son portrait du musée Jenisch (Vevey) est reproduit en p. 163 de mon livre *Courbet*, 2007.

49. *Le démocrate franc-comtois*, le 25 avril 1850, journal de la presse régionale républicaine.

50. *Le peuple, journal de la révolution sociale*, organe éphémère dijonnais de la presse fouririste le 7 juin 1850 (n° 18).

51. C'est la version publiée par Clark qui a mis en évidence cette source et analyse les variantes d'une version à l'autre, elle a été republiée par Ferrier et traduite en anglais par Petra ten-Doesschate Chu. Timothy J. Clark, « A Bourgeois Dance of Death : Max Buchon on Courbet-I », *The Burlington Magazine*, avril 1969, pp. 208–212 ; Jean-Louis Ferrier, *Courbet. Un Enterrement à Ornans. Anatomie d'un chef-d'œuvre*, Paris, Denoël/Gonthier, 1980 ; *Courbet in Perspective*, textes réunis par Chu, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977, pp. 60–63.

Courbet, mais aussi la plaque tournante des échanges économiques du « pays d'Ornans », et notamment le lieu d'exposition et de vente de l'imagerie populaire. Puis il en vient au chanteur de complaintes :

un aveugle plus loin, dans sa blouse embourbée,  
Chante le Juif errant, ou Pyrame et Thisbé,  
Ou quelque assassinat, rimé Dieu sait comment,  
Et dont pourtant chacun se munit lestement <sup>52</sup>.

Les trois exemples donnés de ces chansons (qui constituent une sorte d'équivalent populaire à la synthèse des arts romantiques puisqu'elles réunissent la poésie, le chant, l'image et le jeu théâtral dans les sociabilités rurales) peuvent s'appliquer à des tableaux de Courbet : Champfleury avait reconnu dans *Un enterrement à Ornans*, exposé au Salon carré, une sorte de grand « canard » ce qu'évoque le terme « assassinat rimé » <sup>53</sup>. Les caricaturistes avaient immédiatement identifié la structure de l'image du Juif errant dans *La rencontre* (fig. 15 et 16). Quant à *Pyrame et Thisbé*, autre complainte associant l'image à la chanson, je pense que Courbet s'en est souvenu lorsqu'il a transformé son autoportrait de couple heureux au pied de l'arbre en *L'homme blessé*.

Le texte de la complainte de Pyrame et Thisbé que mentionne Buchon entoure une image qui en illustre le triste dénouement et qui entre en résonance avec le tableau de Courbet, dans lequel le peintre écrit, rature même son histoire personnelle lorsqu'il en efface en 1854

52. Max Buchon, « la foire », *Poésies Franc-Comtoises de Max Buchon. Poésies de Hebel. Notice par Champfleury. Eaux-fortes de Félix Régamey et frontispice d'après Courbet*, Paris, Sandoz et Fischbacher, 1877, t. I, *Poésies*, p. 77.

53. Les *canards* – terme en usage au XIX<sup>e</sup> siècle, qui a succédé aux désignations plus anciennes de « placards » et de « libelles » –, sont des feuilles comportant titre, gravure sur bois et texte, qui étaient vendus à la criée dans les rues par les « canardiens ». Voir Gaétan Delmas, « Canard », dans *Les Français peints par eux-mêmes*, Paris, L. Curmer, 1842, t. 3 ; Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensation. Canards du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, A. Colin, 1959, en particulier le chapitre IV, pp. 69–122 ; et Ségolène le Men, « Notes sur les canards populaires publiés à Rouen au XIX<sup>e</sup> siècle », *Causeries Lyonnaises*, Rouen, CRDP, mars–juin 1980, pp. 31–37.



[image non reproduite]

fig. 15 : Gustave Courbet, *La rencontre ou Bonjour M. Courbet* 1854, Montpellier, Musée Fabre.

fig. 16 : Cham, *A l'Exposition, Leçon de politesse donnée par M. Courbet à deux bourgeois...*, caricature de presse de *La Rencontre* en 1855, faisant référence à l'image populaire évoquant la rencontre entre les bourgeois de la ville et le Juif Errant d'après Charles Léger, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris, Rosenberg, 1920, p. 32, coll. privée.

le souvenir de sa compagne blottie avec lui contre le tronc de l'arbre pour transformer pathétiquement l'image du couple amoureux en mélodrame sentimental<sup>54</sup>.

La culture populaire interprète dans un style reconnaissable au premier coup d'œil, expressif et coloré, l'image dont le répertoire familial se relie au fonds littéraire de la bibliothèque bleue qui est constitué par des histoires, des contes et des chansons. Comme en témoigne cet exemple, une seule image résume toute la chanson : elle permet au public de la reconnaître, à l'auditoire de fixer son attention pendant qu'elle est chantée ou racontée par le montreur (selon la situation d'énonciation que représente Alexandre Antigna dans *Un marchand d'images*, 1862, Bordeaux, musée des beaux-arts), elle en évoque le contenu, souvent mélancolique – puisque la plainte est une « plainte ». La densité de ce type d'imagerie tient d'une part à sa structure emblématique iconotextuelle dans laquelle l'image synthétise l'intégralité du texte dont il fait apparaître la morale passionnelle tragique, et d'autre part à l'habitude qui tient à ce qu'elle est vue et revue

54. Cf. *Genèses du « je »*. *Manuscrits et autobiographie*, dir. Philippe Lejeune et Catherine Viollet, Paris, CNRS éditions, 2000.

et à ce qu'elle condense fortement le texte. Dans *L'homme blessé*, Courbet utilise le schéma de l'image comme un substrat connu des contemporains. Il se peint en Pyrame et utilise ainsi l'image comme une sorte de jeu de rôle à caractère autobiographique dont la complainte s'est inscrite dans le processus d'élaboration du tableau où s'écrit sa vie. Le dossier de genèse ici proposé s'est orienté vers l'exploration d'une possible source imagière du tableau. Si cette piste reste conjecturale, elle s'inscrit bien dans le contexte de l'art de Courbet imprégné par les souvenirs de l'imagerie et de la culture populaire.