



Image brute basse définition uniquement pour consultation
et mise en page photo © Guy Focant

LES SCÈNES DE CHASSE D'APRÈS FRANS SNYDERS CONSERVÉES AU CHÂTEAU DE FREYR

Gwendoline DE MÛELENAERE

Le vestibule du château de Freyr, situé à Hastière en bord de Meuse, est décoré de grandes scènes de chasse à courre, évoquant chacune un type de gibier différent. Les toiles, distribuées sur deux étages ouverts, sont bordées d'un mince encadrement doré. Ce sont des copies d'après Frans Snyders, qui ont vraisemblablement été exécutées pour le château.

Le vestibule, qui mène aux appartements privés du duc, fut édifié par Hubert de Beaufort-Berlaymont en 1637 sur un plan presque carré. Il s'agit d'une construction saillant de l'angle des ailes nord et est, dont les deux façades sont percées par quatre fenêtres croisées et un portail de style baroque. Ces ouvertures conditionnent l'emplacement et le format des toiles ornant l'intérieur de la pièce.

DESCRIPTION

Le rez-de-chaussée est paré de quatre représentations de chasse, de largeurs variables, mais toutes de même hauteur (à peu près 245 cm). Le tableau principal, situé face à la porte d'entrée, figure une chasse au sanglier. La bête noire est assaillie par une dizaine de chiens, dont certains ont été violemment jetés à terre par l'animal qui se débat avec force. De grandes dimensions (245 x 492 cm avec le cadre), la toile attire directement le regard du visiteur qui entre dans la pièce. Sur le mur de gauche se déploient, de part et d'autre d'une fenêtre, une chasse au loup et une poursuite de cerf par huit chiens courants. Cette œuvre est coupée en deux verticalement afin de pouvoir s'encaster dans l'angle formé par les deux murs. Sur le pan situé face au tableau principal, à côté de la porte









ge brute basse défintion po
nise en page Photo © G













ntion pour sélection





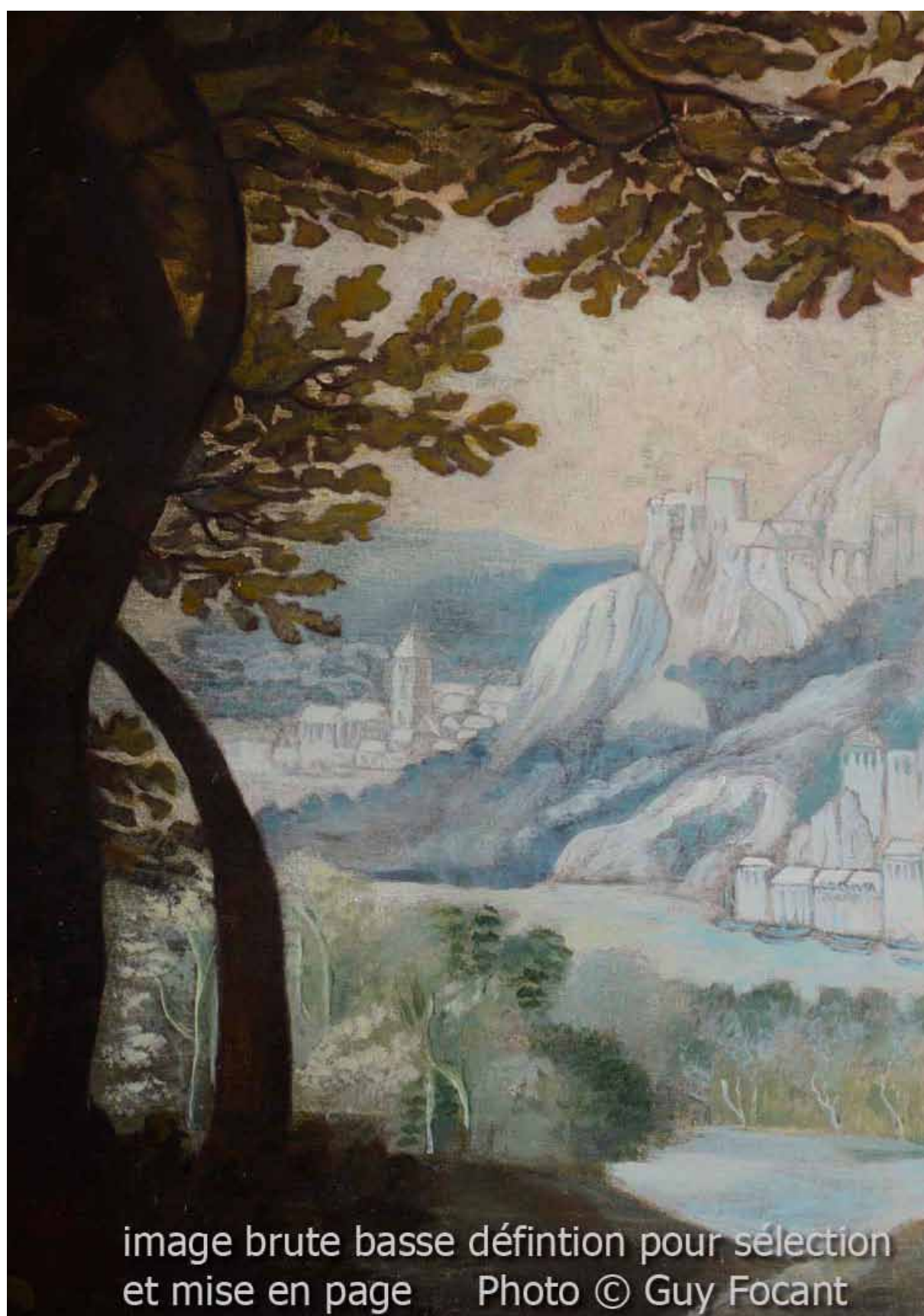


image brute basse définition pour sélection
et mise en page Photo © Guy Focant



d'entrée, prend place un courre de lièvre. Un chien s'attaque au mammifère déjà blessé, tandis que deux lévriers, bondissant dans le champ pictural depuis la gauche, se précipitent vers un lièvre en fuite. Les corps de ces trois animaux sont très allongés, afin de rendre l'idée d'élan et de course. Une grande partie du paysage est réservée au ciel, et la scène se déroule dans un environnement non boisé, ce qui induit une impression de dégagement et de clarté.

L'ensemble pictural qui décore l'étage se compose de sept toiles, toutes de 280 cm de hauteur. Le tableau principal, qui prend place au-dessus de la grande chasse au sanglier du rez-de-chaussée, représente une chasse à l'ours aux dominantes brunes et bleues. Deux chiens plantent leurs crocs dans la peau de l'animal sauvage, tandis qu'un troisième s'élance à leur rescousse depuis la droite de la scène. Trois autres canidés jonchent le sol, blessés ou tués lors du violent combat. Leurs corps sont interrompus par la végétation (tronc d'arbre, broussaille, etc.), ce qui est également le cas dans la chasse au sanglier. Les six dernières toiles, qui se répartissent sur les trois autres murs de la pièce, présentent une chasse au lion, qui se défend malgré l'assaut de quatre chiens, l'attaque d'un taureau, et quatre décors sylvestres peuplés de cygnes, de cigognes et de faucons. De ces tableaux verticaux, qui ne contiennent aucune narration, se dégage un sentiment de quiétude en comparaison avec toutes les scènes de lutte qui les accompagnent. Dans les deux dernières chasses, chiens et animaux traqués forment une masse visuelle compacte dans la moitié inférieure du tableau, tandis que le ciel occupe tout l'espace supérieur.

Ces types de chasse se déroulent à différentes périodes de l'année : le cycle de la chasse à courre au cerf s'étend de mars à octobre tandis que la chasse au sanglier a lieu de novembre à janvier. Les animaux sauvages représentés sont des espèces courantes de la faune occidentale (cerf, sanglier, loup, taureau), mis à part le lion dont la présence traduit une recherche d'exotisme. La diversité de la flore est, quant à elle, évoquée par les différents cadres naturels : un champ, des espaces boisés, le bord d'un étang.

Les proportions des corps ne sont pas toujours respectées, afin de suggérer l'impression de mouvement. C'est le cas du lièvre qui s'élance dans le tableau situé à côté de la porte d'entrée. Dans les autres scènes de chasse, les corps entremêlés au plus fort du combat traduisent la violence de la lutte et la rapidité de l'action. Les expressions faciales des animaux, à la fois menaçants et menacés, dénotent les multiples sentiments qui les animent : peur, férocité, acharnement, hargne, douleur, etc.

Enfin, deux tableaux placés au-dessus de portes à l'étage illustrent des constructions résidentielles : un château en pierre et brique rouge flanqué de tours d'angle, entouré par une cour et un jardin clos de murs à l'avant-plan, et une propriété plus modeste, se composant de corps de bâtiments distribués autour d'une cour intérieure. Le premier édifice peut être identifié comme le château de Beauraing, et le deuxième représente le château-ferme de Wasseiges, tous deux propriétés des Beaufort¹.

1. Je remercie Madame Anne Dubois pour l'identification de ces deux édifices.

HISTOIRE MATÉRIELLE DE L'ŒUVRE

La série de chasse a sans doute été élaborée pour cette pièce : les tableaux de chaque étage présentent les mêmes dimensions en hauteur, ce qui suggère qu'ils ont été conçus dès le départ comme un ensemble.

Concernant les deux œuvres principales, la chasse au sanglier et la chasse à l'ours, le peintre s'est inspiré d'une composition existante, puis il a prolongé la scène centrale par des bandes de toile latérales afin d'occuper tout l'espace mural. Cependant, il n'a vraisemblablement pas osé s'aventurer à concevoir le reste des corps de chiens, interrompus par la limite du cadre dans les compositions originales, et a donc peint à la place des troncs d'arbre ou de la végétation pour se sortir de ce problème. C'est la raison pour laquelle certaines têtes d'animaux semblent n'être attachées à aucun corps.

Le château a dû faire face à trois inondations, qui ont endommagé une grande partie du mobilier conservé au rez-de-chaussée. Un premier dégât des eaux a eu lieu en 1992, puis le suivant à la période de Noël de l'année 1993, où l'eau était montée à 85 cm. Lors de l'inondation de février 1995, le niveau d'eau atteignit d'abord 80 cm, et après une semaine plus calme, s'éleva jusqu'à 140 cm.

Les toiles ont également souffert d'un incendie survenu en mars 1995, ce qui a nécessité une restauration. Les tableaux ont été traités et nettoyés la même année, dans l'atelier de la restauratrice Anna Koskarska à Cracovie, puis replacés sur leur canevas et à nouveau accrochés dans leur lieu de conservation d'origine.



ATTRIBUTION À UN SUIVEUR DE FRANS SNYDERS

Les toiles du château de Freyr sont des copies d'après Frans Snyders (1579, Anvers-1657), peintre principalement connu pour ses tableaux de natures mortes. Il entre en 1593 dans l'atelier de Pierre Brueghel le Jeune, âgé de quatorze ans. Il est reçu franc-maître de la gilde de Saint-Luc à Anvers en 1602, et entreprend ensuite un voyage en Italie (à Rome et à Milan). En 1609, il regagne sa ville natale où il ouvre un atelier, et connaît rapidement le succès.

Snyders réalise ses premières scènes de chasse en 1620 au plus tard, avec la *Chasse au sanglier* conservée au Musée des Offices à Florence. Cette œuvre dépeint des chasseurs en action, lançant le coup fatal au sanglier qui se défend dans un ultime élan vers ses assaillants. Snyders est le premier à suivre Pierre Paul Rubens dans la thématique de la chasse, que ce dernier remet au goût du jour, et ses œuvres laissent transparaître l'influence du maître anversois. Les deux peintres collaborent d'ailleurs occasionnellement à la représentation d'animaux dans des tableaux cynégétiques, notamment ceux réalisés en 1628 pour Philippe IV d'Espagne.

Le style de Snyders connaît une évolution vers 1630 : de ses compositions fermées dans lesquelles les animaux occupent tout l'espace pictural, il s'oriente vers des œuvres plus ouvertes, où le paysage s'étend et est mieux mis en valeur. La disposition en frise des animaux constitue la présentation habituelle de ses chasses. Les formats très allongés sont probablement déterminés par le lieu d'exposition des toiles, mais se prêtent aussi très bien au thème de la poursuite, la meute et le gibier se répartissant mieux sur la surface du tableau. Une autre coutume du peintre consiste à introduire des figures dans la scène depuis le hors-champ, qui sont ainsi coupées par la bordure de l'image.

Il n'est pas évident de considérer la production artistique de Frans Snyders liée au genre de la chasse. En effet, presque aucune de ses œuvres n'est datée, et le peintre avait tendance à reproduire les mêmes compositions pendant plusieurs années, ce qui complique l'établissement d'une chronologie. Ensuite, ses tableaux sont rarement signés, rendant les attributions incertaines, et malgré leur production importante, peu d'études préparatoires en sont conservées. Enfin, Snyders collabora souvent avec d'autres artistes, dont Paul de Vos (son beau-frère et élève), et beaucoup de copies ont été exécutées dans son atelier sous sa direction. Il n'est donc pas toujours aisé de discerner avec certitude sa main dans les œuvres qui lui sont attribuées.

À propos de l'invention des scènes de chasse, une étude d'Arnout Balis a montré la dette de Snyders envers Rubens². Cependant, loin d'être un simple copiste, le peintre animalier a imprimé sa personnalité dans les motifs qu'il lui emprunte. Si Rubens est fréquemment le concepteur des rassemblements de chiens et de leurs postures, Snyders est néanmoins responsable de la composition générale. Parmi les scènes de chasse originales de Rubens, le *Paysage avec chasse au sanglier* de la Gemäldegalerie à Dresde, peint vers 1615-1616, apporte des innovations dans l'attitude des chiens blessés par la bête sauvage : ceux-ci se tordent de douleur, gisant au sol, l'un est renversé sur le dos les pattes en l'air, tandis qu'un autre est projeté en l'air par la force du sanglier qui se débat. Ces poses traduisant l'agonie sont reprises dans les chasses de Snyders. Une de leurs variantes, le chien estropié couché sur le flanc, est une figure clé chez ce peintre, et nous la retrouvons entre autres dans le tableau des Offices, séparant la bête furieuse des chasseurs dans un mouvement de bravoure, mais

2. A. BALIS, *Hunting scenes*, coll. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVIII, II, Londres-Oxford-New York, 1986, pp. 76 et ss.



aussi, inversée, dans la chasse au sanglier du château de Freyr³. L'imposant chien qui plante ses crocs dans la peau de l'animal pourchassé, présent dans la chasse à l'ours de Freyr, ainsi que les lévriers qui prennent leur élan pour se jeter sur le gibier sont d'autres attitudes empruntées à Rubens. Ce dernier constitue par ailleurs une source d'inspiration pour l'agencement des chiens et de leurs proies de manière à former une composition dynamique et cohérente.

Dans ses tableaux de chasse, Snyders fait preuve d'une excellente connaissance de l'anatomie des chiens et du gibier, ainsi que d'une capacité à représenter les passions animales : musculature et squelette apparaissent sous la peau, et servent à exprimer la puissance, mais aussi la douleur physique. Leurs traits sont altérés par la violence, la peur, la rage, et expriment un panel étendu de sentiments, conformément à la théorie de la physiognomonie, principe selon lequel l'apparence physique d'une personne ou d'un animal peut révéler son caractère.

Quant aux sources formelles du cycle de Freyr, la chasse au sanglier reprend à la lettre la composition du tableau du Museum Narodowe de Poznan, dont une version est conservée à la Rockoxhuis à Anvers. Dans cette œuvre de Snyders, trois figures de chiens de meute sont reprises du tableau de

3. Concernant l'origine de cette figure, voir *Ibid.*, p. 79, et S. KOSLOW, *Frans Snyders. Peintre animalier et de natures mortes (1579-1657)*, Anvers, 1995, note 23, p. 345.



Dresde peint par Rubens: le chien renversé couché sur le dos au centre, le chien agonisant gisant sur le flanc, se tournant vers la scène centrale, ainsi que celui qui s'attaque à la patte arrière du sanglier. La mise en scène est étudiée avec soin, et Snyders, éliminant ici toute figure humaine, se concentre sur le rendu des expressions des animaux, ainsi plus individualisés.

Pour les autres compositions, le peintre s'est peut-être inspiré de tableaux perdus de Snyders. Il est également probable qu'il ait repris des éléments de divers tableaux en les agencant à sa manière, afin de créer des toiles ayant chacune un sujet de chasse différent. Les œuvres de Snyders constituant pour la plupart des tableaux isolés, l'artiste a dû effectuer un travail de remaniement des compositions de façon à former un cycle entier et cohérent.

La scène de courre du cerf s'inspire de certains motifs de la *Chasse au daim* du musée des Beaux-Arts de Bruxelles, exécutée vers 1630 (elle-même inspirée de *Diane et ses nymphes chassant le cerf* de

Rubens, vers 1628). La chasse au lion peut pour sa part être rapprochée d'un tableau passé dans le commerce de l'art parisien (Maîtres Beaussant et Lefèvre, Paris, 5 décembre 2007, lot 84), et attribué au studio de Snyders. La composition est inversée par rapport à la toile de Freyr, mais comporte certains éléments analogues, comme la pose du lion qui tente de s'enfuir tout en se tournant vers ses agresseurs, ainsi que l'attitude du chien couché, une patte avant recroquevillée, la gueule ouverte découvrant ses crocs.

On peut aussi observer des similitudes avec des œuvres de Paul de Vos, dont la *Chasse au daim* du musée du Prado (vers 1637-1640). Les deux chiens debout qui attaquent le gibier sont représentés dans des poses tout à fait identiques à ceux de la chasse au loup de Freyr. La disposition des trois animaux s'inscrit dans un schéma triangulaire cher à de Vos qui renforce l'aspect ornemental de ses tableaux de chasse.

En ce qui concerne l'attribution de ces toiles, la facture picturale est maladroite en comparaison avec les réalisations de Frans Snyders. Les corps de chiens sont souvent coupés, donnant une impression d'inachèvement, les musculatures sont moins apparentes, les pelages plus plats, perdant ainsi l'illusion de volume présente dans les œuvres originales. Il s'agit vraisemblablement d'un peintre local qui se serait formé à Anvers, et qui avait connaissance des œuvres de Snyders ou de gravures d'après le peintre animalier. L'ensemble de Freyr nous apprend ainsi à quel point les œuvres de peintres réputés de l'époque pénétraient la culture régionale, et que les châteaux de localités reculées désiraient s'inspirer des grands centres artistiques en ornant leurs intérieurs de ces compositions en vogue.

Les scènes de chasse de Freyr ont dû être exécutées après 1637, année de la construction du vestibule, et après la réalisation de la *Chasse au sanglier* de Snyders conservée à Poznan, datée de la même période : 1620-1630. On peut donc situer leur datation vers les années 1640-1650.

LES SCÈNES DE CHASSE DANS LES CHÂTEAUX

Le château de Freyr, situé en bord de Meuse dinantaise, est entouré de vastes espaces forestiers, et de l'autre côté du fleuve, est surplombé par des falaises boisées. L'environnement naturel est donc tout à fait propice à un décor intérieur de scènes de chasse, dans une pièce centrale de l'édifice.

La chasse présentait à l'origine un intérêt exclusivement alimentaire, nécessité de l'existence humaine. Depuis le Moyen Âge, cette activité, privilège aristocratique et royal, fut pratiquée dans un but d'agrément, mais fut aussi envisagée comme un entraînement à la guerre, comme le souligne déjà Xénophon dans son traité *Cyngeticus* (vers 391 av. J.-C.). Rois et nobles, propriétaires de vastes terres, chassaient presque tous les jours en temps de paix. Au cours du XVI^e siècle, en particulier sous l'impulsion de l'empereur Maximilien I^{er} dans nos régions, la chasse devint en outre l'occasion d'exploits physiques et une manifestation du statut social, car elle était assimilée au faste et à la richesse.

Cette pratique permet, qui plus est, d'établir une relation de complémentarité entre la demeure seigneuriale et la forêt qui l'entoure. Au Moyen Âge, l'emplacement des châteaux était souvent sélectionné en fonction du voisinage de forêts giboyeuses. La chasse constitue une lutte contre les animaux nuisibles, comme les renards et les loups, et une protection contre le déboisement. En effet, le maintien du gros gibier, cerf, sanglier, chevreuil, requiert l'existence de vastes massifs forestiers. Il suffit de rappeler le rôle constant de réserve cynégétique joué par le domaine royal de la forêt de Soignes, du XV^e au XVIII^e siècle, ce qui a permis son maintien jusqu'à nos jours. Cette activité

quotidienne qui s'étend sur des siècles a donc favorisé une osmose entre nature et société humaine, à travers un cérémonial d'usage bien établi.

À cet égard, il est normal que l'activité cynégétique ait eu un impact sur la production artistique destinée à la décoration de la résidence aristocratique. Celle-ci prend forme à partir du ^{xiv}^e siècle, et se développe surtout entre le ^{xvi}^e et le ^{xviii}^e siècle. De nombreux cycles ont été consacrés à ce divertissement, principalement dans les collections de tapisseries, mais aussi dans les ensembles décoratifs d'une pièce d'honneur du château.

L'un des plus anciens décors de chasse est celui de la Chambre du Cerf, exécuté pour le *studium* du pape Clément VI au Palais des Papes d'Avignon en 1343. Ce cycle de fresques est ainsi nommé en raison de la scène centrale, une chasse au cerf, qui se développe dans un magnifique panorama de peinture sylvestre. D'autres types de chasse, moins nobles, se déploient dans la composition de manière hiérarchisée : chasse au furet, au faucon, à la pipée, aux côtés de scènes de pêche dans un vivier et de cueillette de fruits dans un arbre. Étant donné le contexte de production (un pape n'aurait pu être chasseur), la scène est peut-être à comprendre comme une évocation de la vie champêtre. Dans les demeures seigneuriales en revanche, cette iconographie comporte d'autres enjeux : rappeler les prérogatives des nobles, proclamer leur droit de chasse, marquer l'ascension sociale du propriétaire des lieux, etc. Dans le domaine de la tapisserie cette fois, les œuvres les plus connues sont les *Chasses de Maximilien* du musée du Louvre (vers 1531-33), dont les cartons sont attribués à Bernard van Orley, et la tenture de la *Chasse à la licorne*, datée vers 1500 et conservée au Cloisters Museum (Metropolitan Museum, New York).

Au ^{xvii}^e siècle, les représentations de chasse comme peinture décorative sont fort en vogue, puisqu'il s'agit du passe-temps favori des commanditaires fortunés. Dans les années 1640 et 1650 en particulier, le public manifeste un véritable enthousiasme pour ce type de tableaux, « très demandés » dans nos régions comme l'atteste la correspondance de l'époque. L'iconographie au ^{xvii}^e siècle a certainement subi l'influence des dessins cynégétiques de Jan Van der Straet (1523-1605), dit Stradanus, et des nombreuses gravures réalisées par son élève florentin Antonio Tempesta (1555-1630), car leurs compositions ont été largement diffusées et copiées. Dans l'art flamand, on rencontre fréquemment ce thème, initié par Pierre Paul Rubens et développé par Frans Snyders, sous forme de tableaux monumentaux. Paul de Vos (1595-1678), Jan Fyt (1611-1661) et Pieter Boel (1622-1674) étaient spécifiquement connus comme peintres de sujets de chasse et de natures mortes avec gibier.

Cette production va rapidement traverser les frontières, avec des maîtres étrangers comme Abraham Hondius et Paulus Potter en Hollande, Andreas Ruthart en Allemagne et Stefano della Bella en Italie. Au siècle suivant, la peinture animalière sera portée à son apogée en France avec Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) et François Desportes (1661-1743). Peintre de chasses sous Louis XIV puis Louis XV, celui-ci exécute de nombreux cycles pour orner les résidences royales. La peinture de chasse flamande servira également de source d'inspiration pour les grands tableaux romantiques du ^{xix}^e siècle.

LE THÈME DU COMBAT ENTRE ANIMAUX

Contrairement aux peintures de Rubens, qui représentent toujours des chasseurs poursuivant et tuant le gibier traqué, dans l'œuvre de Snyders, la figure humaine est presque systématiquement

absente des scènes de chasse⁴. C'est effectivement le cas de la série du château de Freyr, les animaux occupant le centre des compositions picturales. Le thème du combat entre animaux n'est pas nouveau, mais l'originalité de Snyders est de l'avoir transposé en peinture dans des supports de grand format (ce sujet était déjà repris dans les grands cycles de tapisseries animalières du xvi^e siècle, comme nous l'avons vu plus haut). Le moment généralement choisi par le peintre est celui de la proie assaillie par la meute, ce qui fournit une intensité dramatique à l'œuvre. La vénerie, ou technique du courre, s'effectue sans intervention humaine (sauf éventuellement pour la mise à mort du gibier), et se distingue ainsi de la chasse à tir au moyen d'armes à feu qui commence à la concurrence au xvii^e siècle. En Brabant et dans d'autres régions des Pays-Bas méridionaux, ce mode de chasse est désigné par l'expression « poil contre poil et plume contre plume » : les cerfs et les sangliers sont traqués à l'aide de chiens courants, et les oiseaux avec des faucons. Toute arme à feu, filet ou outil mécanique est interdit. Ce privilège a été accordé aux Brabançons le 3 janvier 1356 par la charte de Joyeuse Entrée de Jeanne et de Wenceslas, ducs de Brabant.

Lors des chasses à courre, l'animal sauvage (traditionnellement le cerf, le sanglier, le chevreuil, le renard ou le lièvre) est poursuivi avec une meute de chiens courants, qui le traquent grâce à leur odorat et leur instinct de prédateur. Les cavaliers ont pour rôle de les encadrer, mais ne peuvent se substituer à eux. Lorsque l'animal traqué est pris, les veneurs sonnent l'hallali qui annonce la mort du gibier, achevée par les chiens ou par un homme armé d'une dague ou d'un pieu. Il s'agit du mode de chasse le plus naturel, car il repose sur les défenses spontanées du gibier menacé, et sur les capacités d'animaux dont l'instinct joue le rôle décisif. À cet égard, le succès de la chasse dépend principalement de l'entraînement des chiens à reconnaître l'odeur des animaux chassés, les pister puis les attaquer. Les chiens de meute sont dressés quotidiennement et créancés, c'est-à-dire habitués à ne chasser qu'un seul type de gibier, mais ils ne sont pas à l'abri de blessures lors de ces violents affrontements, qui peuvent leur être fatals.

La chasse noble provoque un nouvel engouement dans les années 1610, ce qui s'explique notamment par une politique de revalorisation du passé. En effet, les archiducs Albert et Isabelle souhaitent restaurer la grandeur de la cour et légitimer un État autonome. C'est pourquoi ils encouragent les réminiscences de traditions qui évoquent une vision romantique des Pays-Bas, dont la chasse « poil contre poil », privilège féodal qui était l'apanage du seul vassal. Elle permet également au nouveau noble de s'intégrer dans le cercle des anciens chevaliers, et d'exhiber sa fortune, car l'entretien d'une meute de chiens est très coûteux.

Dans ce contexte, un code réglementant la chasse dans les Pays-Bas espagnols est publié par les archiducs en 1613. Ce texte instituant un cadre légal comprend 116 articles traitant de la matière cynégétique, dont des dispositions relatives à la détention d'un permis, au transport du gibier, à l'usage d'engins de capture, au droit de propriété et de poursuite des délinquants, à la période d'ouverture de la chasse, et enfin à la protection de certains oiseaux. Plusieurs ordonnances autorisent la destruction des fauves, notamment des loups. Les principes de la vénerie et de la fauconnerie marqueront la législation jusqu'en 1794.

Enfin, ces scènes de chasse dépourvues de figures humaines rencontrent beaucoup de succès auprès du public de l'époque moderne car elles illustrent une thématique au centre des débats philosophiques contemporains, à savoir la lutte entre les diverses forces de la nature. Les œuvres de Snyders captent la frénésie de l'action, portée à son paroxysme lorsque la proie, prise au piège, est

4. Une exception est le tableau des Offices dont nous avons parlé précédemment.

attaquée de toutes parts. Ces représentations diffèrent radicalement des animaux inoffensifs peuplant les Jardins de Paradis de Jan Brueghel l'Ancien et Roelandt Savery, peints dans une optique de *curiosum*. Ce sont ici des bêtes menaçantes, agressives et dangereuses, qui réagissent au contact d'autres animaux, ce qui introduit une narration dans le tableau, mais aussi un sentiment de tension et de sauvagerie.

La chasse est d'ailleurs occasionnellement remise en question pour cette raison, notamment par Thomas More dans *Utopia* (1516), qui soutient que la chasse menace la morale humaine. Selon lui, les hommes devraient éprouver de la compassion pour les animaux faibles, et ne tuer que par nécessité, non par plaisir comme le font les chasseurs. Robert Burton abonde dans son sens, estimant que ceux-ci « finissent par retourner eux-mêmes à l'état de bêtes » (*The Anatomy of Melancholy*, 1621)⁵. La culture des siècles suivants sera marquée par cette attitude méfiante envers la chasse.

Dans son ouvrage sur Snyder, Susan Koslow se penche plus particulièrement sur un aspect de cette polémique qui captivait la société du XVII^e siècle, à savoir les raisons de l'hostilité naturelle entre animaux : aspect inévitable de la création, violence due au péché originel, penchant inné pour la cruauté, existence dans la nature de forces contraires ? Par ailleurs, Descartes a influencé la façon dont les animaux étaient considérés à cette époque, recourant au modèle de la chasse pour démontrer le lien qui existe entre la pensée et l'action. Il affirme qu'il est possible de maîtriser ses passions, peu importe la force ou la faiblesse de l'âme, et cite en exemple le chien de chasse qui est dressé pour agir non selon son instinct, mais dans l'intérêt du chasseur. Ces conceptions philosophiques étaient diffusées dans toute l'Europe, et elles étaient connues, sinon de Snyder, au moins de ses clients aisés et cultivés. Ceux-ci interprétaient les attitudes animales soit comme dictées par des réflexes naturels, soit comme prescrites par la raison, selon leur prise de position dans cette controverse.

En conclusion, les scènes de chasse d'après Snyder qui ornent le vestibule du château de Freyr correspondent à un thème fort en vogue durant tout le XVII^e siècle dans les Pays-Bas espagnols, et conviennent très bien aux intérieurs de demeures seigneuriales situées dans des régions boisées. Ce cycle illustre le désir des commanditaires de suivre la production artistique de grands centres comme Anvers, et marque peut-être leur intérêt pour les débats sur la lutte entre animaux, particulièrement manifeste dans ces œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

A. BALIS, *Facetten van de Vlaamse dierenschilderkunst van de 15de tot de 17de eeuw*, dans *Het Aards Paradijs. Dierenvoorstellingen in de Nederlanden van de 16de en de 17de eeuw*, Anvers, 1982, pp. 36-55.

A. BALIS, *Hunting scenes*, coll. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVIII*, II, Londres-Oxford-New York, 1986.

S. DE COMBRUGHE, *La chasse en Belgique hier et aujourd'hui. Quelques rapprochements avec l'Autriche*, dans *Nature et chasse*, catalogue d'exposition Europalia 87 Österreich, Bruxelles, 1987, pp. 54-55.

5. Th. MORE, *Utopia*, éd. E. Surtz, New Haven, 1964, pp. 97-98 ; BURTON Robert, *The Anatomy of Melancholy*, New York, 1977, vol.I, p. 288.

J. GARDELLES, *La chasse dans l'architecture et le décor des châteaux au Moyen Âge*, dans A. CHASTEL (dir.), *Le château, la chasse et la forêt*, coll. *Les Cahiers de Commarque*, Bordeaux, 1990, pp. 16, 129-139.

Hastière. Freyr, dans D. SARLET (dir.), *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 22.2. *Province de Namur, Arrondissement de Dinant*, Sprimont, 1996, p. 655.

S. KOSLOW, *Frans Snyder. Peintre animalier et de natures mortes (1579-1657)*, Anvers, 1995, pp. 219-257.