



HAL
open science

Le laboratoire de l'artiste. Courbet et les sciences sociales.

Noël Barbe

► **To cite this version:**

Noël Barbe. Le laboratoire de l'artiste. Courbet et les sciences sociales.. Marie-Hélène Lavallée. Courbet et la Franche-Comté, Somogy, pp.69-77, 2000. halshs-00110401

HAL Id: halshs-00110401

<https://shs.hal.science/halshs-00110401>

Submitted on 27 Oct 2006

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le laboratoire de l'artiste. Courbet et les sciences sociales.

Noël Barbe

Direction Régionale des Affaires Culturelles, Besançon

Laboratoire d'Anthropologie et d'Histoire sur l'Institution de la Culture (UMR 2558 Culture-CNRS)

Paru dans *Gustave Courbet et la Franche-Comté*. Paris, Somogy, 2000 : 69-77

“ Les gens qui veulent juger auront de l'ouvrage, ils s'en tireront comme ils pourront ”

Gustave Courbet, Lettre à Champfleury, 1854.

Le laboratoire de l'artiste... le titre peut surprendre. Il mérite, tout comme son sous-titre -Courbet et les sciences sociales¹- quelques éclaircissements préliminaires.

Dans le rapport ainsi dressé entre le peintre et les sciences sociales, on pourrait voir une tentative de mobilisation du peintre, du moins de son œuvre, dans une visée de connaissance ; un essai pour transformer Gustave Courbet en archive². Ses tableaux seraient autant de sources pour explorer la réalité matérielle du passé. Dans cette conversion documentaire, une proximité de Courbet avec une science sociale particulière, comme l'ethnographie pourrait être établie, son objet étant le même ou pouvant l'être. Il s'agirait du monde paysan, conçu alors comme porteur par excellence d'une culture populaire, de traditions populaires référées à une temporalité plus ou moins longue. On pourrait ainsi penser Courbet en peintre ethnographe, prenant rapidement croquis des paysans de retour de la foire ou de rituels funéraires locaux ; l'imaginer, frère jumeau d'un Millet équipé de son *Homme à la houe*³, s'arrêtant au bord du chemin, près de ces casseurs de pierres qu'il peindra à deux reprises.

Une telle démarche, au demeurant assez réductrice, s'inscrirait dans une stratégie de dévoilement, s'intéressant, dans un processus de “ critique des sources ”, à ce que Courbet a vu ou n'a pas vu de la Franche-Comté, ce qu'il a représenté de ce qu'il a vu et ce qu'il n'a pas représenté. Ce procès en faux risque fort de se transformer en faux procès. Il se fait en effet au prix d'une question asymétrique qui interroge l'opération de l'artiste quant à la réalité, mais ne le fait pas pour la science -l'histoire- qui va le juger au nom d'une réalité qu'elle a elle-même construite et qui ne serait pas interrogeable⁴. Ce procès⁵, si l'on fait abstraction de la convocation asymétrique des partis en présence, opère également une opération de rabattement de l'activité de Courbet sur les canons des sciences sociales. Il transforme ses tableaux en une inscription, par laquelle serait constituée une information entendue dans le sens “ d'un rapport établi entre deux lieux, le premier qui devient une périphérie et le second qui devient un centre ” (Latour 1996). Ceci supposerait que Courbet ait voulu construire un tel centre, ce qui n'est pas le cas : nous ne sommes pas dans une entreprise comparable à celle par exemple de Jean Garneret dressant des dessins de charrues -constituant donc une information par cette inscription- dont le rassemblement permet une analyse⁶. Courbet ne fait donc pas ouvrage de consignation⁷. Ceci supposerait également qu'il ait voulu faire œuvre d'information, c'est-à-dire qu'il ait souhaité, tel un voyageur ou un ethnographe, rapporter sur sa toile de quoi représenter le monde qu'il aurait exploré. Certes Courbet, en 1855, nous dit vouloir “ traduire les mœurs, les idées, l'aspect de (son) époque ”. Mais plutôt que de nous intéresser au Réalisme de Courbet, il nous paraît plus fécond de porter notre attention aux opérations concrètes de cette entreprise réaliste⁸. Que nous dit Courbet de ces opérations. Il écrit, peignant *L'Atelier*, à Champfleury : “ C'est le monde qui vient se faire peindre

¹ Bien que Gustave Courbet fasse, en 1854, une allusion à une certaine Mme Bourdieu dans une lettre à sa soeur Zoé, il ne sera pas question ici du célèbre sociologue.

² Sur "l'archivation", Cf. J. Derrida 1995.

³ Jean-Claude Chamborédon (1977), dans un article maintenant classique, voit dans la peinture de Jean-François Millet, une mise en scène de rapports sociaux historiquement et géographiquement situés. Millet peignait souvent de mémoire.

⁴ Pour une telle démarche en muséographie, cf. N. Barbe et A. Thierry 2000.

⁵ Dont le procureur est bien sûr imaginaire.

⁶ Cf. N. Barbe 1987.

⁷ Au sens où l'entend Jacques Derrida : “ La consignation tend à coordonner un seul corpus, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les éléments articulent l'unité d'une configuration idéale (...) Le principe archontique de l'archive est aussi un principe de consignation, c'est-à-dire de rassemblement ” (1995 :14).

⁸ Nous faisons ici la même distinction entre le Réalisme et les opérations réalistes que Bruno Latour entre la Science et les sciences, entre "le discours sur la Science et la vie des sciences. (...) le problème de la connaissance se pose tout différemment selon que l'on brandit la Science ou que l'on s'attache aux tours et détours des sciences telles qu'elles se font" (Latour 1999 : 22).

chez moi”. Lorsqu’il s’agit de peindre *Les casseurs de pierres*, certes Courbet s’arrête pour “ considérer deux hommes cassant des pierres sur la route”. Mais que fait-il ? Sort-il un carnet de croquis pour opérer un prélèvement de cette scène ? Non , il “ leur donne rendez-vous pour le lendemain dans (son) atelier ”⁹.

Nous proposons donc ici de renoncer à une posture critique, privilégiant un ordre de valeur (la science historique) contre un autre (la peinture réaliste), pour nous intéresser, dans une perspective constructiviste aux opérations des acteurs¹⁰, prenant leur parole, lorsqu’elle est attachée à des opérations “ réalistes ” concrètes, au sérieux¹¹. Nous nous inscrivons également -le lecteur l’aura compris- dans une démarche pragmatique, en rupture avec les notions de représentation et de contexte : l’énonciation des oeuvres est partie prenante du monde qu’elles sont censées représenter¹². De cette posture, nous tenterons d’explorer les rapports entre Courbet et les sciences sociales, les questions que l’on peut poser à Courbet depuis les sciences sociales et de façon symétrique les questions que Courbet pose aux sciences sociales. Nous le ferons selon trois points de vue¹³ :

- une exploration des acteurs de l’ethnographie “ naissante ” en Franche-Comté, avec lesquels Gustave Courbet entretient des relations et forme réseau ;
- la relation entre le peintre et ce qu’il peint, entre l’ethnographe et son terrain ;
- la question de l’art populaire.

1. Naissances conjointes

Les sciences sociales et le réalisme naissent de façon conjointe. Alors que Balzac vise à une “ science des moeurs ”, Auguste Comte, en 1830, nomme la sociologie, remplaçant ainsi le terme de physique sociale. Sociologie et réalisme¹⁴ : deux ans séparent l’invention de ces termes. Le romancier réaliste prend “ la pose du scientifique ”, puisant auprès des savoirs reçus “ une caution de sérieux ” et les critiquant (Dufour 1998 : 108). Balzac, admirateur de Cuvier, se transforme en psychologue social tandis que Zola, pour qui le romancier doit être au fait et parfois précéder la science, se pose en zoologue de la société humaine¹⁵ :

“ Je tacherai de trouver et suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d’un homme à un autre homme. Et quant je tiendrai tous les fils, quand j’aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l’œuvre, comme acteur d’une époque historique, je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts, j’analyserai à la fois la somme de volonté de chacun de ses membres et la poussée générale de l’ensemble ”¹⁶.

Pour Goncourt, vers 1860, le roman est tout à la fois étude littéraire mais aussi enquête sociale.

Nous explorerons ici, la question des relations de Courbet avec les sciences sociales du point de vue de ses relations avec certains des acteurs de la naissance d’un regard ethnographique sur la Franche-Comté, en particulier Champfleury et Buchon. Il ne s’agit pourtant pas là d’un point de vue localiste. Ce sont tous deux des acteurs d’envergure nationale. De plus la position de Champfleury entre réalisme et ethnographie est intéressante, tout comme celle de Max Buchon sur le roman.

1.1. Champfleury (1821-1889)

Point besoin de présenter Jules Housson (1821-1889) dit Champfleury, ni son rôle dans les débats autour de Courbet et du réalisme en général¹⁷. Courbet aurait pu être en contact avec Champfleury en 1847, du fait de sa volonté d’écrire dans *Le Corsaire* (Courbet 1992 : 67). Mais il n’est pas inintéressant pour notre propos, de noter plutôt que Champfleury a remarqué, au salon de 1848, la toile de Courbet, *La Nuit classique de Walpurgis*, dont le sujet est tiré du *Faust* de Goethe¹⁸. Le *Faust* de Goethe est traduit par Gérard de Nerval en 1828, puis 1835.

⁹ Lettre de Courbet à François et Marie Wey, 26 novembre 1849. L’ensemble de la correspondance de Courbet que nous citons a été publiée par Petra Ten-Doesschate Chu (Courbet 1992).

¹⁰ Sur cette posture, cf. N. Heinich 1998.

¹¹ Il conviendrait par exemple de questionner de cette façon cette fameuse phrase de Courbet faisant profession de foi de peindre la réalité. On pourrait le faire également dans le cas d’un autre tenant du réalisme, Emile Zola, quant à son *Roman expérimental*. Il resterait également à s’interroger sur le travail qui conduit à référer Courbet à une représentation érudite de la réalité.

¹² Sur ce point, cf. D. Mainguenu 1993.

¹³ Ces différents points de vue, reflétant l’état d’un travail en cours, seront inégalement développés.

¹⁴ Réalisme apparaît pour la première fois dans le *Mercur de France* en 1828.

¹⁵ Sur ces relations entre le réalisme, les savoirs et les sciences humaines, cf. Dufour 1998. De son côté, le livre de Michel Serres est une magnifique tentative de répondre à la question “ Zola est-il savant ? ” (1975 : 29).

¹⁶ Il s’agit de la préface des *Rougon-Macquart*, reproduite dans Zola 1999 : 64.

¹⁷ Pour un rapide aperçu de ses prises de position, cf. Champfleury et Georges Sand 1991.

¹⁸ Il écrit dans *Le Pamphlet* du 28-30 septembre 1848 : “ On n’a pas assez remarqué cette année, au Salon, une œuvre grande et forte en la *Nuit classique de Walpurgis*, peinture provoquée par l’idée géniale de Faust. Je le dis ici, qu’on s’en souvienne ! Celui-là, l’inconnu, qui a

Ce thème est repris par des musiciens dont Berlioz, en 1846, avec *La Damnation de Faust*. On connaît les relations de Goethe et d'Herder, la thématique populaire de Faust avant que Goethe ne s'en empare et le fait que " parallèlement à la version gothéenne de l'histoire, une version populaire de la légende poursuivait sa carrière " (Duval 1981 : 326). La première rencontre entre Champfleury et l'art de Courbet aurait donc pu se faire sous le signe d'un thème relevant d'une poétique populaire, sujet éminemment important dans l'entreprise ethnographique de Jules Housson.

Spontanéité et réalité. En effet, Jules Housson, outre son intérêt pour la faïence patriotique et l'imagerie populaire¹⁹ qui " dévoile la nature du peuple ", publie en 1860 ses *Chansons populaires des provinces de France*, volume illustré par Courbet, où il livre trois chansons provenant de Franche-Comté²⁰. Dans sa préface, après avoir constaté que la poésie populaire jouit d'un renouveau d'intérêt, il en donne des éléments de définition. Ces éléments se trouvent à la fois du côté de la peinture du réel et de la nature. Il s'agit d'une poésie naturelle définie comme des " cris spontanés qui s'échappent tout à coup du cœur des peuples ", " un pauvre petit art tout nu, souvent crotté mais gai et souriant, naïf et ne craignant pas plus de montrer ses nudités que l'enfant qui vient de naître " (Champfleury 1860 : I). Ses mélodies et ses vers sont naïfs, improvisés par des esprits innocents. La catégorie de " cri ", parce qu'elle renvoie à une voix inarticulée et à des sons non modulés, pousse la poésie populaire du côté de l'animalité. Le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* définit le cri comme " une voix inarticulée et poussée avec l'effort, de manière à se faire entendre " et par analogie comme " les sons inarticulés et non modulés que poussent les animaux et qui caractérisent chaque espèce ". Il s'agit d'une poésie dont la nature est de peindre le réel : " Qu'ils peignent de grandes passions, plus grandes que nature, ils n'en sont pas moins poursuivis par le démon de la réalité qui ne les quitte pas et tout à coup vient imposer son mot, quelquefois le grand mot de la pièce ".

L'objet de l'urgence. Dans sa préface, Champfleury manifeste un sentiment d'urgence car, alors que le citadin veut se rafraîchir en mangeant les " fruits verts de la campagne ", le paysan est attiré par la civilisation urbaine. Il cherche à imiter le citadin et oublie les anciennes chansons. Le patois " dernière chemise de la chanson " se perd et est interdit dans les écoles. De plus, le peuple n'a pas de copiste. Seuls les Noëls font exception à ce sentiment d'une perte imminente. Imprimés, ils sont populaires dans les campagnes " parce que le paysan, railleur de sa nature, sceptique en tout, excepté en ce qui touche le blé et la vigne, retrouve dans ces couplets d'il y a un siècle l'esprit de ses pères " (Champfleury 1860 : 81). Partie constituante de la poésie populaire, ils résistent cependant à l'usure du temps parce qu'ils permettent aux paysans de railler le clergé tout en essayant d'attirer la protection divine sur leurs récoltes. Champfleury apparaît ici assez proche de Nodier qui écrivait :

" Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il ne les ait oubliées, avant qu'il en ait rougi et que sa chaste poésie, honteuse d'être nue, ne soit couverte d'un voile, comme Eve exclue du Paradis ".

Pour tous deux, il s'agit de recueillir des pans d'une société qui s'écroule, quelque chose qui relève de l'origine : les termes *vrais, nu, enfant, cri* en témoignent, de même que la métaphore du paradis terrestre chez Nodier. Le présent n'est intéressant que par le passé qu'il révèle²¹.

Fantaisie et sauvage habileté. Ce recueil n'est pas sans difficulté. La première d'entre elles est de trouver le pays d'origine d'une chanson. On la retrouve un peu partout, modifiée. De plus, la présence générale de triades et de chansons contre les vieillards amoureux n'est pas faite pour faciliter les choses. Transcrire n'est pas non plus une chose aisée. Champfleury raconte que lors d'un voyage en Franche-Comté, il essaie de noter la musique d'une chanson. Pour cela, il se fait répéter plusieurs fois la mélodie mais n'arrive pas à la transcrire²², difficultés qu'il attribue aux rythmes de fantaisie auxquels se laisserait aller la paysanne qu'il écoute. Aucun musicien ne saurait régulariser ces rythmes sans en détruire l'accent²³. Il n'arrive pas, de même, à séparer les différents couplets de cette chanson. Cette impossibilité renvoie selon lui à la caractéristique même de la poésie populaire à savoir la *poétique vague*, c'est-à-dire l'assonance. Là aussi, Champfleury note que cette poétique est impossible à

peint cette *Nuit*, sera un grand peintre", cité in : Champfleury et Sand 1991 : 101.

¹⁹ Il publie une *Histoire de la faïence patriotique sous la Révolution* en 1867, une *Histoire de l'imagerie populaire* en 1869.

²⁰ Nous nous intéresserons ici à l'un des objets construits de l'ethnographie locale parce que cet objet est essentiel pour l'un des acteurs convoqués -Max Buchon- mais aussi parce que dans la correspondance de Courbet, c'est le seul objet qu'il évoque tout à la fois avec Champfleury et Buchon. Cette correspondance peut aussi laisser supposer que Courbet aurait pu participer avec Buchon à des opérations de collectage.

²¹ Comme dans d'autres entreprises ethnographiques telle l'Académie Celtique pour laquelle le monde paysan est un conservatoire des coutumes de nos ancêtres celtes. Cf. N. Barbe, 2000.

²² Jules Troubat fait les mêmes remarques sur les ritournelles franc-comtoises que chante Courbet.

²³ Cette appréciation éclaire les limites de la transcription de Weckerlin.

régulariser. Et de conclure : “ Les paysans ont une façon particulière de phraser, très habile dans sa sauvagerie ” (1860 : X).

Caractéristiques formelles, création et interprétation. D’un point de vue formel, la chanson populaire est caractérisée par les bis et les ter, procédé qui aurait l’avantage de laisser du temps à l’improvisateur lors des veillées où chacun compose à tour de rôle : “ Le refrain est la béquille de l’homme fatigué ” (Champfleury 1860. : XV). Enfin l’un des éléments de définition formelle de la chanson populaire sont les onomatopées dont la fonction est d’indiquer, d’entrée de jeu, l’atmosphère d’une chanson, et dont l’avantage est de se mettre en accord avec les rythmes de travail.

L’animal franc-comtois. Le recueil de Champfleury comprend une partie comtoise, composée d’un texte sur les chansons populaires de cette région et de trois chansons avec accompagnement de Weckerlin. Il s’agit de “ Au bois rossignolet ”, “ Trois princesses ”, “ Paysan donn’ moi ta fille ”. La seconde d’entre elles est attribuée à la région parce que les sœurs de Courbet la chantent avec entrain. En 1850, ce dernier écrit à Champfleury pour lui annoncer qu’il aura “ des chansons de paysans ”²⁴. En ce qui concerne la façon dont on chante, Champfleury écrit :

“ Dans les villages francs-comtois, on en chante pas pour ainsi dire ; on beugle, soit par les rues, soit aux champs, soit à l’auberge ” ;

“ Les chanteurs crient tous à l’unisson. Ils ne se doutent pas de l’harmonie et n’ont pas le plus léger sentiment de la tierce, ni de la basse ; mais où le paysan déploie de l’art c’est dans certains points d’orgue qui ressemblent à la toilette des farauds de village. Les femmes nasillent d’une voix traînante, avec des chevrottements qui servent de fioritures ” (Champfleury 1860 : 82).

Là encore, la chanson populaire est poussée du côté de l’animalité. *Le Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* donne trois définitions de *beugler* :

- “ pousser des mugissements prolongés, en parlant du bœuf et de la vache ” ;

- par analogie “ jeter de grands cris prolongés ” ;

- “ crier, chanter très fort et d’une manière ridicule ”.

Pour sa part, *La Grande Encyclopédie* du XIXe siècle donne une définition du *beuglant* :

“ C’est le nom sous lequel on désigne familièrement certains cafés-concerts de bas-étage, situés dans les quartiers excentriques de Paris. Ce nom caractéristique suffit à faire comprendre que l’art, même l’art secondaire, est étranger d’une façon à peu près absolue à ces établissements, où l’on beugle plutôt que l’on n’y chante ; et cela ressort d’autant mieux que dans ces espèces de *cavernes musicales* (c’est nous qui soulignons), un simple piano tenant lieu d’orchestre, la voix du chanteur peut s’en donner à cœur joie sans avoir à craindre d’être couvert par son accompagnement... Il arrivait parfois que dans ces établissements c’étaient les consommateurs et les habitués eux-mêmes qui faisaient les frais du programme et qui, entre eux, en famille en quelque sorte, se charmaient mutuellement les oreilles en débitant tour à tour, avec ou même sans accompagnement, les romances les plus fades ou les chansons les plus ineptes. On devine ce que cela pouvait procurer à un musicien tant soi peu délicat ”.

Initier. Dans le cadre de la Franche-Comté, Champfleury joue un rôle d’initiateur : il est le premier à recueillir formellement les chansons populaires pour elles-mêmes, sous forme de corpus. D’autre part, il va encourager le développement de cette procédure de recueil, en particulier en la personne de Buchon, ami et cousin de Gustave Courbet. Ce dernier écrit à Champfleury en 1869 :

“ Buchon devait revenir. Nous serions allés voir la Manuel, une vieille femme de Clairon, qui sait plus de 200 chansons de paysans, un vrai manuel ! ”²⁵

²⁴ Dans le même courrier, Courbet décrit longuement le Carnaval d’Ornans auquel il participe et lui indique qu’il a fait “des démarches infructueuses pour les assiettes à coqs”.

²⁵ L’idée du “ manuel ” mériterait d’être travaillée en relation avec ce que l’ethnologie appellera plus tard “l’informateur privilégié”, ou ce que certains cabinets d’études appelle des “personnes ressources”.

1.2. “ Mon vieil ami Buchon, ...

... mon pauvre cousin²⁶ est mort dans mes bras à 6 h du matin ”²⁷. “ Il nous arrive un gros malheur. Le cousin Buchon est mort ce matin à 6 h, nous l’enterrons demain à 10 h du matin ”²⁸. Ainsi Courbet annonce-t-il la mort de Max Buchon qu’il a portraituré en 1855, et mobilisé à plusieurs reprises dans ses tableaux²⁹.

Buchon naît le 8 mai 1818 à Salins-les-Bains d’un père demi-solde. Il fait ses études au petit séminaire d’Ornans où il rencontre Courbet, puis chez les Jésuites à Fribourg. En 1839, il publie *Essais poétiques*, recueil de ses propres poésies et de traductions de textes du poète allemand Uhland (1787-1862). Courbet donne quatre lithographies à ce volume : *La Vierge du Vieux-Chêne*, *La Tempête*, *Mon rosier* et *La Fille du lac*³⁰. Il semble également actif dans la diffusion de la souscription à cet ouvrage. En 1845, Buchon traduit Hébel (1760-1826), poète badois qui s’attache à peindre la vie quotidienne des campagnards. Au cours d’un séjour à Paris, il compose les paroles de ce qui deviendra l’hymne de l’école réaliste, “ La soupe au fromage ”.

Scènes de la vie franc-comtoise. Exilé à Berne de 1851 à 1856, après le coup d’état du 2 décembre³¹, il écrit trois romans qui constituent les *Scènes de la vie franc-comtoise*. *Le Matachin*, nom d’un quartier de Salins, paraît en juin 1854, dans la *Revue des deux mondes* avec l’appui de Champfleury. La préface contient une profession de foi à Auerbach (1812-1882), conteur de la Forêt noire et Gotthelf (1797-1854), romancier bernois. Tous deux représentent pour Buchon un exemple de roman et de l’écriture appliqués à la peinture des mœurs villageoises. Il se situe lui-même dans cette perspective. *Le Gouffre Gourmand* est publié en octobre 1854 dans la même revue. Buchon écrit qu’il “ s’agit moins ici d’un roman que d’une sorte de confession telle qu’on peut l’imaginer surtout de la bouche d’un simple artisan ”. Enfin, *Le Fils de l’Ex-Maire*, est publié en 1856 dans *le Journal pour tous*. Dans ces trois romans se trouvent des descriptions de la vie quotidienne : travail du bois, lessive, fabrication du fromage. *Le Matachin* qui relate l’histoire d’un mariage, contient une chanson de voituriers dont l’auteur pourrait bien être Buchon.

Poésies franc-comtoises. En 1852, il publie *Scènes champêtres*³², réédité en 1862 sous le titre *Poésies franc-comtoises*. *Tableaux domestiques et champêtre*, avec une adresse à Champfleury en préface. Celle-ci indique la destination de ces recueils : “ Puisse-t-elle (cette brochure, n.d.l.r.) vous transmettre à Paris quelques bouffées rafraîchissantes de notre grosse vie franc-comtoise ” (Buchon 1862 : 2). Ce recueil comprend trente poésies, plus ou moins récentes, qui dans leur majorité, s’attachent à “ décrire ” la vie quotidienne : repas de voituriers, fenaison, travail de la vigne, abattage du porc... Dans quelques-unes d’entre elles sont évoqués des chansons ou des moments musicaux. C’est le cas de la foire :

“ Un aveugle plus loin dans sa blouse embourbée
Chante le Juif Errant, ou Pyranne et Thisbée
Ou quelque assassinat, rimé, Dieu sait comment
Et dont pourtant, chacun se munit lestement ” (Buchon 1862 : 25)

Ou de l’enterrement :

“ Pour tant de gens l’église aujourd’hui semble étroite
Les femmes vont à gauche et les hommes à droite
Puis, le moment d’après, voilà la messe en train
Et tous les gros bonnets qui braillent au lutrin ” (Buchon 1862 : 35).

L’art populaire. A la fin de ce volume, est inséré un texte intitulé “ Noëls et chants populaires de la Franche-Comté ” qui est une adresse au lecteur. Buchon y constate le manque d’étude sur “ notre vieille

²⁶ En 1867, Courbet découvre qu’il est apparenté à la famille Buchon.

²⁷ Lettre à Jules Castagnary, 16 décembre 1869.

²⁸ Lettre à ses parents, 14 décembre 1869.

²⁹ Dans *L’atelier* et *L’enterrement à Ornans*. À propos de ce dernier tableau, Fried attribue un emplacement stratégique au personnage de Max Buchon.

³⁰ Max Claudet (cf. *infra*) décrit ainsi ce livre :

“Ce curieux petit livre, extrêmement rare, a 150 pages : il est illustré de 4 vignettes recouvertes d’un papier de soie.
La première représente un conscrit quittant le pays ; il se cache le visage de la main droite; de l’autre, il porte un sac au bout d’un bâton; sa fiancée à genoux implore une Vierge, placée dans un vieux chêne.
La seconde lithographie représente le bord de la mer ; deux nègres donnent des soins à un blanc étendu sur le sol.
La troisième : deux amoureux sont assis près l’un de l’autre.
La scène se passe dans une grande chambre; sur la fenêtre, un beau pot de fleurs.
La dernière vignette nous montre un voyageur, le chapeau à la main, sur le bord d’un lac où navigue un bateau imperceptible ; des montagnes bordent l’horizon” (Claudet 1878 : 6-7)

³¹ Courbet effectuera un certain nombre de démarches pour faire “ rentrer ” Max Buchon en France. C’est en exil que ce dernier publie, en 1856, à Neuchâtel, son *Recueil de dissertations sur le réalisme*.

³² En 1853, Courbet écrit à Champfleury “ Les poésies de mon ami Buchon ont du succès à Paris. J’ai appris que le libraire en vendait beaucoup ”.

littérature patoise et populaire” (Buchon 1862 : 48) et l’insuffisance d’initiatives nationales telle celle de Fortoul³³. Pensant que l’échelle de travail doit être locale, il lance un appel à ses compatriotes franc-comtois pour qu’ils lui envoient de “ charmants lambeaux de notre vie provinciale dont il est grand temps de s’occuper si on ne veut pas qu’ils disparaissent tout à fait ” (Buchon 1862 : 48). Ici aussi, il s’agit de recueillir ce qui peut l’être d’un monde pensé comme en cours d’écroulement.

L’idée de Buchon est de faire un corpus. Ce recueil et ce rassemblement doit faire jaillir au grand jour l’art populaire :

“ Au lieu d’une chanson, groupons les par centaines, et de ce groupe va se dégager pour nous la révélation et l’intelligence de cette nouveauté inattendue... l’art populaire ” (Buchon 1862 : 48)³⁴

Ces différents thèmes seront évoqués dans l’introduction aux *Noëls et chants populaires de la Franche-Comté* qui paraissent en 1863. Cette introduction sera reprise pour l’édition posthume de 1878. Ces éditions comptent respectivement 51 et 61 chansons, sans musique. Buchon y prend en compte l’existence de variantes.

Le point important de cette introduction est un essai de définition de l’art et l’inscription de l’art populaire dans cette définition.

L’art se situe du côté :

-de la peinture du réel :

“ La mission de l’art n’est pas de poursuivre chimériquement le Beau, mais de graver sur les pages de l’histoire les mœurs et le tempérament bien déterminé d’une époque, d’une nation, d’une province, triple exigence concentrique à laquelle satisfait d’instinct l’artiste en déposant naïvement son empreinte personnelle sur son œuvre ” (Buchon 1878 : 7).

-du côté du spontané :

“ L’art ne s’enseigne pas. N’étant que l’exhibition imagée de sentiments personnels inspirés à un homme par le frottement de la vie qui l’entoure, comment l’art pourrait-il s’enseigner ? *Art* est synonyme de *façon, manière, manière personnelle et spontanée* ” (Buchon 1878 : 4).

Dans cette définition, la littérature populaire a sa place, et une place toute particulière. Elle est l’art par excellence, elle est une fontaine de Jouvence :

- elle est en effet peinture de la réalité. Buchon a pour opinion que les Noëls franc-comtois sont supérieurs à ceux des autres provinces de France, que les Noëls allemands sont supérieurs à tous, car ils peignent plus que d’autres, la réalité.

- elle a une inspiration primesautière :

“ Aborder notre littérature populaire, c’est remonter à nos origines authentiques, c’est retrouver le courant de nos affinités culturelles, c’est entrer en possession de notre liberté et spontanéité, seules génératrices de produits durables ” (Buchon 1878 : 7).

2. La Leçon de sociologie de Courbet

“ Etre à même de traduire les mœurs, les idées, l’aspect de mon époque, selon mon appréciation, être non seulement un peintre, mais encore un homme, en un mot faire de l’art vivant, tel est mon but ”

Gustave Courbet, 1855.

Le réalisme pose la question du rapport entre l’œuvre -écrite ou peinte- et le monde, et par là même, celle de la description. Cette question n’est pas nouvelle, mais prend une acuité particulière si l’on entend par réalisme le mouvement de ce XIXe siècle caractérisé par l’un de ses chefs de file, comme un temps où :

“ Le vent est à la science ; nous sommes poussés malgré nous vers l’étude exacte des faits et des choses. Aussi, toutes les fortes individualités qui se révèlent, s’affirment-elles dans le sens de la vérité. Le mouvement de l’époque est certainement réaliste, ou plutôt positiviste ” (Zola 1974 : 65).

Le romancier réaliste est un observateur-enregistreur. La force du naturalisme “ est d’être une formule scientifique ”, “ la formule de la science appliquée à la littérature ” avec pour modèle et chef de file Claude Bernard “ l’homme de la formule scientifique ” (Zola 1999 : 70-71). La qualité maîtresse du romancier n’est plus

³³ Hippolyte Fortoul, ministre de l’Instruction publique et des Cultes, est l’auteur d’un rapport qui sera à l’origine d’un décret du 13 septembre 1852, où Louis-Napoléon ordonne la publication d’un *Recueil général des poésies populaires de la France*. Sur l’Enquête Fortoul, cf. Cheyronnaud 1986.

³⁴ Notons au passage que cette idée de corpus, de collection que l’on trouve également en œuvre chez Champfleury, si elle correspond à une inscription connue du réel dans le musée d’ethnographie ou d’histoire naturelle d’ailleurs, répond ici à un besoin différent : faire sentir l’art populaire.

l'imagination, mais le sens du réel jugé à sa capacité " de sentir la nature et de la rendre telle qu'elle est " (Zola 1999 : 95).

Dans son fameux texte portant sur le *Salon de 1859*, Baudelaire traite de cette question à deux reprises :

" Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons, que nous appelons un paysage, est beau, ce n'est pas par lui-même, mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste. Je sais bien que l'imagination humaine peut, par un effet singulier, concevoir la nature sans l'homme (...). Les artistes qui veulent exprimer la nature, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant.... " (1976 : 660).

Il s'agit là de la question classique de l'existence ou de l'inexistence d'un paysage tant que le regard ne le constitue pas comme tel. Baudelaire étend cette idée à l'ensemble des rapports de l'artiste au monde :

" (...) l'immense classe des artistes, c'est-à-dire des hommes qui se sont voués à l'expression de l'art, peut se diviser en deux camps bien distincts : celui-ci, qui s'appelle lui-même *réaliste*, mot à double entente et dont le sens n'est pas bien déterminé, et que nous appellerons, pour mieux caractériser son erreur, un positiviste, dit : " Je veux représenter les choses telles qu'elles sont, ou bien qu'elles seraient, en supposant que je n'existe pas. " L'univers sans l'homme. Et celui-là, l'imaginatif dit : " Je veux illuminer les choses avec mon esprit et en projeter le reflet sur les autres esprits " (1976 : 627).

Cette foi Baudelaire met en opposition, pour paraphraser Philippe Dufour, l'en-soi et l'être-au-monde, le positiviste oubliant qu'il n'y a de monde que pour l'homme (Dufour 1998 : 163).

Mais alors, Courbet est-il positiviste ? Nous nous appuyerons pour répondre à cette question, sur certains travaux d'histoire de l'art, et en particulier sur l'analyse de Michael Fried (1993), que nous mobiliserons dans le cadre de notre cheminement. La thèse centrale de Michael Fried est que loin d'être positiviste, Gustave Courbet produit des tableaux où la coupure entre la représentation du tableau et l'acteur-peintre n'est pas établie. Il y a tout d'abord la suggestion d'une proximité des personnages des tableaux, sujets qui débordent de la toile, remettant en cause " l'imperméabilité ontologique de la surface du tableau ". Et puis le peintre semble absorbé par la toile. Dans *L'homme à la ceinture de cuir noir*, la main et le poignet droit s'alignent sur la main et le poignet droit du peintre. L'une des mains est interprétée comme suggérant l'effort de peindre, tandis que l'autre peut être pensée exprimer l'effort de la main du peintre tenant une palette. Sur *L'après-dînée* Fried écrit :

" (...) nous avons vu (...) comment, dans les autoportraits de Courbet du début des années 1840, le peintre-spectateur s'efforça sans cesse de se transporter quasi corporellement dans la peinture qui se trouvait devant lui afin d'exprimer le sentiment de son incarnation mais aussi de nier ou de neutraliser sa place de premier spectateur dans cette peinture : projet picturalement et ontologiquement remarquable qui engendra des représentations du modèle extrêmement proches de la surface du tableau, son orientation corporelle étant plus ou moins alignée sur celle du peintre-spectateur et, métaphoriquement sinon littéralement, sur l'art de peindre. Dans cette optique, le personnage de Marlet assis au tout premier plan et près du centre de *L'Après-dînée*, le dos tourné et le bras droit levé et à l'oblique dans la peinture, offre un analogue particulièrement étroit de la position, de l'orientation et de l'action qui devaient être celles de Courbet, qui n'avait pas encore tout à fait trente ans, assis devant cette grande toile (...) travaillant dans une obscurité qui devait bientôt prendre fin, à cette peinture... " (1993 : 100-101).

Les personnages au dos tourné sont lus par Field comme les figures de l'incorporation du peintre dans sa peinture. Certains éléments de composition des tableaux représentent l'instrumentation du peintre, ainsi les outils des casseurs de pierre assimilés à une palette pour l'un, à une brosse ou un couteau pour l'autre. L'analyse qu'il donne des *Cribleuses de blé* est particulièrement intéressante. La cribleuse, personnage de dos, est une figure du peintre. La femme endormie serait la main gauche du peintre qui tient la palette. La cribleuse serait la main droite qui tient le couteau ou le pinceau. La cribleuse a un geste qui a à voir avec la peinture : elle jette sur une toile des grains, ce à quoi on peut assimiler le transport de la peinture sur la toile, d'autant que chacun des grains projetés devient une tache de couleur.

Gustave est là, bien présent. Le peintre est dans la peinture pour reprendre l'expression de Michael Fried. De plus, quelques faits peuvent paraître troublants de la part d'un artiste censé peindre le monde comme s'il n'était pas là. Dans le premier portrait de Bruyas, en 1853, Courbet peint un livre titré : " Etude sur l'art moderne. Solution A. Bruyas ". Ce livre n'a jamais existé.³⁵ Dans *L'Atelier*, Courbet tournant le dos à son modèle, peint un morceau de monde qu'il n'a pas sous les yeux. Loin d'une copie de la réalité chose-en-soi, Courbet met l'accent sur l'être-au-monde-représenté du peintre qui établit ce qui n'est plus une représentation, mais qu'on ne sait pas encore nommer.

³⁵ Cette remarque est faite par Joan Borrell 1990. Nous n'en tirons pas les mêmes conclusions.

La perspective d'un réel, d'une science et d'une écriture est bien commune entre l'entreprise décrite par Zola et certaines sciences sociales. Marcel Mauss, l'un des pères fondateurs de l'ethnologie en France la caractérise ainsi dans son *Manuel d'ethnographie*³⁶ :

“ La science ethnologique a pour fin l'observation des sociétés, pour but la connaissance des faits sociaux. Elle enregistre ces faits (...). L'intuition ne tient aucune place dans la science ethnologique, science de constatations et de statistiques. La sociologie et l'ethnologie descriptive exigent que l'on soit à la fois chartiste, historien, statisticien... et aussi romancier capable d'évoquer la vie d'une société toute entière ” (Mauss 1971 : 7-8).

Nous avons donc ici, de la même manière que chez Zola, affaire à une hypothèse ontologique -le réel existe en soi- et une méthodologie de la découverte -on découvre la réalité.

De la même manière que Baudelaire oppose chose-en-soi et être-au-monde, à l'opposé du positivisme ainsi posé par Marcel Mauss, mais aussi défendu par exemple par Auguste Comte, les écoles constructivistes en sciences sociales rejettent l'idée que la réalité puisse posséder une existence autonome en dehors de la communauté des acteurs qui la produisent et des chercheurs qui la décrivent. Il n'y a pas de réel-en-soi :

“ Dans une perspective constructiviste, les réalités sociales sont appréhendées comme des constructions historiques et quotidiennes des acteurs individuels et collectifs ” (Corcuff 1995 :17).

Ainsi à nos yeux, Courbet dont l'on réfère les tableaux à la réalité réfute par avance, tant par son inclusion dans le tableau que par l'accent mis sur l'acte de peindre³⁷, tout procès en réalisme, signifiant que ce qu'il peint est une réalité qu'il a construite, qu'il est en train de construire par cet acte de peinture. Il est littéralement l'un des acteurs de la représentation et de constitution de la “ scène réaliste ”³⁸ ; e qu'il écrit part ailleurs : “ j'espère faire passer la société dans mon atelier ”³⁹, c'est-à-dire à travers son prisme et ses dispositifs “ descriptifs ”. Il ouvre ainsi à une certaine réflexivité dans la construction de son monde, à savoir “ un retour sur soi, sur son activité, sur les outils utilisés ou sur ses rapports avec les enquêtés ” (Corcuff 1995 : 20) ce qui caractérise, à des degrés divers, les différentes perspectives constructivistes en sociologie.

Plutôt que de mettre l'accent sur les objets et les personnes, Courbet opèrerait, par l'accent mis sur l'acte de peindre, un glissement vers une peinture des situations, nous donnant à lire son travail de qualification du réel. Il serait en cela un artiste pragmatique, nous donnant une leçon de sociologie. Il ne serait, pour le coup, pas très éloigné du roman flaubertien tel qu'il est analysé par Philippe Dufour, en tant qu'une anthropologie de la communication où la parole est “ inséparable des conditions où elle prend place ” (1998 : 144). Flaubert, s'intéressant à l'acte de parole, invente une “ pragmatique de la parole ” (1998 : 156).

Ceci n'est pas le cas de tous ceux qui se réclament du réalisme. Prenons l'exemple de Max Claudet (1840-1893), sculpteur et céramiste salinois, ami de Buchon⁴⁰ qui voit en lui un champion de la cause de l'art populaire ⁴¹, fréquentant à l'occasion Gustave Courbet⁴² dont il dessine le portrait en médaillon. Ses travaux peuvent concerner un motif de la littérature orale (médaillon représentant la Vouivre), une scène fixée de la vie quotidienne (un repas de vigneron⁴³) ou un moment du cycle calendaire (le carnaval), une typification de personnages (“ Faucheur appuyé sur sa faux ”, “ Vieille femme endormant un enfant ”). L'ensemble de ses travaux ne laisse place à aucun signe de cette réflexivité découverte chez Courbet. L'épaisseur du dispositif de représentation n'est pas évoquée.

Courbet en artiste populaire ?

³⁶ Ce manuel est rédigé à partir des notes de cours de ses étudiants et constitue "un reflet de l'état de nos connaissances en 1939" nous dit Denise Paulme qui en rédige la préface.

³⁷ Cf. sur ce point, concernant *Les criblées*, M. Fried 1993. Avec le grain qui tombe, Courbet attire l'attention sur l'acte de peindre plutôt que sur le produit. Cette situation pourrait d'ailleurs, d'une certaine manière, être rapprochée de celle de Rembrandt lorsqu'il peint des groupes d'élèves disposés selon sa mise en scène pour mimer les scènes et représenter la vie comme s'il s'agissait d'un événement ayant pour cadre l'atelier. Cf. Hennion 1993 : 211.

³⁸ La présence d'un traité de peinture dans un tableau du peintre, pourrait être ainsi interprétée.

³⁹ Lettre à Alfred Bruyas, novembre-décembre 1854.

⁴⁰ Dont il fera le monument funéraire. Il entretiendra une correspondance à ce propos avec Champfleury et Courbet. Ce dernier écrit : "Nous allons faire à mon Buchon un monument de bronze avec le sculpteur Max Claudet qui a déjà fait son buste" (Lettre à Jules Castagnary, 16 décembre 1869). Courbet récolte des fonds.

⁴¹ Buchon émet ce jugement en 1862, sur l'une des deux statuette de vigneron produites par Max Claudet. Par ailleurs *Le porteur de vendanges* exposé au Salon des refusés de 1864, produit "un très bon effet" sur Champfleury.

⁴² Il donne un recueil de souvenirs où il raconte comment il est allé, sur l'injonction de Buchon, chercher, un jour de 1864, Courbet à Nans. En 1864, Courbet séjourne en fin d'année chez Buchon à Salins. Il fera, sans doute dans l'atelier de Claudet, un médaillon de Mme Courbet "la mère du réalisme" Lettre à Max Buchon, janvier 1865.

⁴³ Il y a là un parallèle à faire avec les poésies populaires de Buchon.

Si Champfleury considère avec intérêt et amitié le travail de Buchon⁴⁴, un différent va cependant les opposer. Buchon définit l'art populaire par sa spontanéité, comme peinture du réel. L'art populaire est l'art par excellence. Dans cette conception, il n'y a pas de coupure entre l'art populaire et l'art en général, du moins tel qu'il devrait être. L'art populaire n'est pas l'apanage d'une classe sociale : Shakespeare, Cervantès, Molière, Corneille, la Fontaine, par leur génie, ont été ramenées " d'instinct aux façons sans parti pris de l'art populaire " (Buchon 1878 : 54). Il n'y a ainsi aucune raison pour que le respect de la tradition implique l'interdiction, " de faire des enfants " (Buchon 1878 : 4-5). Il n'est donc pas étonnant que Buchon ait introduit dans son recueil de chansons populaires des pièces de sa composition.

Cette conception de l'art populaire oppose Champfleury et Buchon. Pour le premier, il n'est pas possible de " fabriquer " de la poésie populaire

" (...) introduire au milieu des poésies populaires des chants de civilisés, c'est une prétention naïve que le résultat ne peut justifier " (*in* : Buchon 1878 : XV).

Pour Buchon, les fondements de l'art populaire et ceux de l'art savant sont les mêmes. Pour Champfleury, dans cette polémique, il y a entre les deux une coupure anthropologique insurmontable. Champfleury considère pourtant par ailleurs son travail de recueil des chansons populaires comme un prolongement de la propagande réaliste, cette mise à l'honneur de la chanson populaire ébranlant les certitudes lettrées quant à la forme de la poésie (Bénichou : 348). Dans son commentaire sur *L'enterrement à Ornans*, il rapproche également art savant et art naïf (1861 : 244).

Dans ce différend, l'interprétation de Michael Fried, conduirait à placer Courbet du côté de Buchon. Si la cribreuse jetant de la couleur sur une toile est bien le peintre dans la peinture, alors Courbet jetant du grain sur une toile, effectue bien un geste " populaire ". C'est par cette appropriation du geste, que Courbet se définit comme artiste populaire, et peut-être rapproché de l'entreprise de son " pauvre cousin ".⁴⁵

Geste du peintre et geste populaire sont donc pris dans un même dispositif. Cette remise en cause d'une coupure entre compétence savante et compétence commune, n'est pas sans rappeler l'attention nouvelle donnée à l'acteur par les sciences sociales. Elle s'insère de façon plus générale dans une discussion quant au rapport des formes savantes et ordinaires de la connaissance de la réalité sociale.

Courbet prend donc place dans un réseau participant à la construction du folklore et en particulier à la qualification des productions artistiques du peuple. Lui-même aurait été, semble-t-il, impliqué dans des entreprises d'inscription⁴⁶ de chansons populaires. Sa peinture ne relève pas pour autant d'un tel travail et on peut difficilement lui chercher querelle épistémologique. Courbet a-t-il représenté le réel ? La belle affaire. Plus que cela Courbet, mais aussi certains acteurs du réalisme, introduisent à une vision constructiviste de la réalité, ainsi qu'à une mise en perspective de différentes formes sociales de connaissance.

Bibliographie

BARBE, N.

1987 *Travaux agricoles en Franche-Comté. Catalogue raisonné d'instruments de labour attelés*. Besançon : Ed. du Folklore Comtois.

1990 " Ethnographie et Révolution Française : Lequinio de Kerblay (Sarzeau 1755-Newport 1813) et le Jura. Le discours 'ethnographique' comme instrument de pédagogie politique ", *Gradhiva. Revue d'histoire et archives de l'anthropologie*.(8), p. 10-16.

2000 " Constitution et variation d'un regard ethnographique en Franche-Comté. Parcours en 5 étapes ", à paraître.

BARBE, N. , THIERRY, A.

2000 " Du dur et du moins dur. Ou comment les lapidaires haut-jurassiens classent les pierres précieuses ", *Barbizier* (23), p.59-72.

BAUDELAIRE

1976 *Œuvres complètes II*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard.

⁴⁴ Il souhaite par exemple une réédition des traductions d'Hebel à l'occasion du centenaire de sa naissance.

⁴⁵ Il conviendrait également de verser au dossier le rapport entre le travail de Courbet et l'imagerie populaire (Schapiro 1978).

⁴⁶ C'est-à-dire de construction d'une périphérie et d'un centre, pour reprendre les termes de notre introduction.

BENICHO, P.

1970 *Nerval et la chanson folklorique*. Paris : Librairie José Corti.

BENJAMIN, W.

1974 *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris : Payot.

BORRELL, J.

1990 *L'artiste-roi. Essais sur la représentation*. Paris : Aubier.

BUCHON, M.

1862 *Poésies franc-comtoises. Tableaux domestiques et champêtres*. Paris : Librairie Michel Lévy.

1867 *Chants populaires de la Franche-Comté*. Paris : Sandos & Fischbacher.

1878 *Poésies*. Paris : Sandos & Fischbacher.

CHAMBOREDON, J. –Cl.

1977 “Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan”, *Actes de la recherche en sciences sociales* (17-18), p. 6-28.

CHAMPFLEURY

1860 *Chansons populaires des provinces de France*. Paris : Lécivain et Toubon.

1861 *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris : Poulet-Malassis et De Broise.

CHAMPFLEURY, SAND, G.

1991 *Du réalisme. Correspondance*. Édition établie et présentée par Luce Abélès. [Bassac] : Editions des Cendres.

CHEYRONNAUD, J.

1986 *Mémoires en recueil. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*. Montpellier : Office Départemental d'Action Culturelle.

CLAUDET, M.

1878 *Souvenirs. Gustave Courbet*. Paris : Dubuisson et Ce.

CORCUFF, Ph.

1995 *Les nouvelles sociologies*. Paris : Nathan.

COURBET, G.

1992 *Correspondance de Courbet*. Texte établi et présenté par Petra Ten-Doesschate Chu. Paris Flammarion.

DERRIDA, J.

1995. *Mal d'archive*. Paris, Editions Galilée.

DODIER, N.

1991 “Agir dans plusieurs mondes”, *Critique* (529-530), p. 427-458.

DUFOUR, Ph.

1998 *Le réalisme. De Balzac à Proust*. Paris : PUF.

DUVAL, P. –M.

1981 “Révolte. Mythes romantiques du révolté et de la victime” in : Y. Bonnefoy (ed.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*. Paris : Flammarion, vol. II, p.324-328.

FRIED, M.

1993 *Le réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Paris Gallimard.

HEINICH, N.

1998 *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Editions de Minuit.

HENNION, A.

1993 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris : Métailié.

LATOURE, B.

1996 “ Ces réseaux que la raison ignore - laboratoires, bibliothèques, collections ” in : Christian Jacob et mars Baratin (eds.), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres dans la culture occidentale*. Paris : Albin Michel, p. 23-46.

1999 *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris : Editions La Découverte.

MAINGUENEAU, D.

1993 *Le contexte de l'œuvre : énonciation, écrivain, société*. Dunod.

SCHAPIRO, M.

1978 “ Courbet et l'imagerie populaire : Etude sur le réalisme et la naïveté ”, in : *Style, artiste et société*. Paris : Gallimard, p. 273-328.

SERRES, M.

1975 *Feux et signaux de brume. Zola*. Paris : Grasset.

ZOLA, E.

1974 *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes*. Paris : Hermann.

1999 *Ecrits sur le roman naturaliste*. Edition présentée et commentée par G. Gengembre. Paris : Pocket.