



S'attacher Coubert

Noël Barbe, Jean-Christophe Sevin

► **To cite this version:**

Noël Barbe, Jean-Christophe Sevin. S'attacher Coubert. Saskia Cousin, Emilie Da Lage, François Debruyne, David Vandiedonck. Le sens de l'usine. Art, public, médiations, CREAPHIS, 2008, 978-2-91361-078-1. halshs-01951309

HAL Id: halshs-01951309

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01951309>

Submitted on 11 Dec 2018

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.

S'attacher Courbet

In Saskia Cousin, Emilie Da Lage, François Debruyne, David Vandiedonck (dir.), *Le sens de l'usine. Art, public, habitants*. Paris, CREAPHIS, 2008, p. 18-25.

Noël Barbe et Jean-Christophe Sevin

Gustave Courbet envoie au Salon de 1850-1851 un tableau intitulé *Les Paysans de Flagey revenant de la foire*. Après la disparition de cette toile, il en exécute une seconde version pour l'Exposition de 1855. A ce propos, il écrit dans une lettre à Alfred Bruyas, en janvier 1854 :

“ J'ai repris mon Retour de foire auquel il manquait bien des choses et dans lequel il y avait un défaut de perspective, puis je l'ai agrandi d'un quart.”ⁱ

Entrée au musée du Louvre en 1952, cette seconde version est déposée au musée des Beaux-Arts de Besançon depuis 1959. Durant l'été 2000, soit un siècle et demi après son exécution, *Les paysans de Flagey revenant de la foire* est exposé, le temps d'un après-midi, à Flagey, dans l'ancienne ferme du père du peintre.

Cet événement à priori improbable est le point d'appui et l'aboutissement d'un double processus d'enquête ethnologique et de tournage d'un film documentaire. L'enquête a pour objet l'énonciation des liens constitués par les habitants de Flagey avec Courbet, tandis que le film veut donner à voir la situation dialogique par laquelle se construit le savoir anthropologique.

Ce dispositif alliant enquête, tournage de film et médiation de l'œuvre n'était pas destiné à se poser comme un instrument de mesure et d'évaluation des connaissances orthodoxes sur Courbet et sa peinture. Dans une telle perspective, les habitants de Flagey auraient pu apparaître comme des démunis culturels au regard des canons de l'histoire de l'art ; leur situation de ruraux étant déjà immédiatement suspecte devant les canons de la Culture. Pour autant, le film n'a pas échappé à ce type d'interprétation, en particulier lors de ses premières projections au cours desquelles la légitimité de la présence, au sein d'un musée des Beaux-Artsⁱⁱ, d'un discours non savant sur l'art s'est vue contester au nom du principe supérieur de la beauté par quelques journalistes culturels, et autres historiens positivistes passant rapidement d'une pratique surplombante à une position judiciaire.

Ne pas enregistrer donc l'état de la connaissance de Courbet, mais donner l'avantage à l'énonciation sur l'énoncé, la priorité aux points d'appuis et intermédiaires convoqués pour produire le discours, tels étaient les axes de ce travail. Quelles sont les manières de faire lorsque, habitant de Flagey, on est mis face à Courbet, et en demeure d'en parler. Pour ce faire nous nous sommes efforcés d'éviter une pratique de l'entretien comme dispositif formatant, par cette consignation des qualités des personnes, très bien adaptée à une sociologie qui en voulant expliquer leurs contenus ramènent les entretiens à leurs déterminations sociales, historiques, économiques, culturelles...ⁱⁱⁱ

Le retour du *Retour* n'était pas destiné à activer ou à ré-activer une mémoire vive des convives rassemblés autour de cet événement^{iv}. A l'inverse, c'est ce dernier qui permet que se mette en forme et en mots, dans cette situation, l'émotion de cette présence du tableau. C'est le caractère largement performatif de l'opération qui se laisse voir avec notre tableau qui fait-faire^v. L'appréciation du tableau s'est construite dans cette situation de co-production. L'œuvre ne peut se ramener aux codes et lectures orthodoxes auxquels elle est soumise, d'où elle reçoit sa légitimité et sa condition de possibilité aussi. Mais elle insinue toujours un surcroît, un excès. Et ces écarts, ces pratiques de l'écart sont aussi notre culture^{vi}. Nous pouvons alors mettre au jour des lieux et des usages, et ainsi déclorer l'œuvre enfermée sur elle-même dans sa sacralité et celle de son auteur. C'est donc une sociologie qui, comme le dit joliment Bruno Latour, ne joue pas sur la gamme des libertés et des déterminations, mais s'ouvre sur les mises en mouvement des attachements et des capacités à faire exister les sujets qui leur sont attachés^{vii}, une sociologie attentive aux moyens et aux médiations, que nous avons tentée de mettre en œuvre.

Quels sont les attachements d'aujourd'hui entre un groupe d'individus particuliers en ce qu'ils résident dans un lieu habité autrefois par Courbet et un artiste, par ailleurs mort, que les processus de légitimation et de reconnaissance ont délocalisé ? De quelle manière ces habitants se mesurent-ils à cette grandeur ? Tels sont les quelques fils que nous aller tenter de dérouler dans cet entrelacement de temporalités, de lieux et de territoires.

1 Des points d'appui pour nouer....

La narration de Courbet fait appel à des ressources internes (ceux qui en ont parlé à ceux qui nous en ont parlé, traces de la présence du peintre, objets matériels transmis...) et des ressources externes (livres, photos, tableaux, réseau internet...).

Dans le premier cas, elle opère dans une tension du discours entre le “ on n'en parlait pas ” et le “ on m'a dit ”. De façon assez paradoxale, en même temps que la narration de Courbet nous est présentée comme impossible, elle

nous est de fait décrite comme prenant pour ressource “ les anciens ”, ceux qui sont morts et qui ont parlé de Courbet à leurs enfants ou à leurs petits-enfants : “ mon père m’en a parlé ”, “ papa en parlait souvent ”. Cette mobilisation de ressources narratives passées est aussitôt marquée du sceau de la perte, du sentiment d’une incomplétude documentaire énoncée sur le mode du déficit de mémoire. Des objets matériels sont également mis en avant : courriers, archives, mobilier, maison de la famille Courbet...

De leur côté, les ressources externes sont mobilisées, en particulier mais pas seulement, par les habitants du village qui n’en sont pas originaires, qui n’ont pas une prime connaissance de Courbet ; ceux dont aucun des objets issus de leur propre lignée ne peut renvoyer au peintre, et qui, pour s’informer, se sont par exemple connectés sur Internet ou ont acheté des livres sur..

Parmi ces ressources, certains objets sont constitués en point d’appui^{viii} permettant de nouer des relations avec Gustave Courbet.

Le premier de ces points d’appui est du ressort de la naissance et de l’appartenance. Le lieu de naissance de Courbet est en effet sujet à discussions : Ornans ou Flagey ? Le rapprochement avec Flagey se fait par une double opération :

- la défense de la thèse selon laquelle cette commune serait le lieu de naissance de Courbet. S’il y a accord pour dire qu’il est né entre Flagey et Ornans, alors que sa mère Sylvie Oudot se rendait chez une sage femme d’Ornans, l’itinéraire de la parturiente est contesté, et par là-même le lieu de naissance.

- une dissolution de la relation entre lieu de naissance et appartenance qui se dégage des ressources topographiques locales pour s’appuyer sur l’édiction d’un principe plus général. Même né ailleurs, il serait d’ici parce que fils d’un paysan de Flagey. Il a habité ici, sa sœur a habité là. Il a hérité du caractère de son père, il est de la “ race des paysans de Flagey ”. Le lien peut aussi être tissé à l’envers : ce sont les gens de Flagey d’aujourd’hui qui sont comme était Courbet.

Si elle est reconnue comme témoin de la présence de la famille Courbet à Flagey, la maison du père de Gustave est en même temps singularisée. Son architecture n’est pas attachée au “ pays ”. Le jardin qui l’entourait est lui aussi décrit comme un lieu particulier, à la fois par son esthétisation et la présence d’objets inhabituels. C’est un “ beau jardin ”, avec de “ belles allées bien faites ”. On y trouve des “ bordures ” pour délimiter ces allées, des “ gravillons ”, une tonnelle avec des raisins, une carpière avec des pins parasols, une variété inhabituelle de groseilles. La distance se mesure, peut être de la façon la plus évidente, lors de sa conversion en ferme par la famille du métayer, même si l’on considère localement ce réaménagement comme logique. Un auvent en tôle est rajouté pour abriter des lapins, la carpière est remblayée, le jardin devient un parc à cochons.

Des objets communs, relevant d’un patrimoine collectif, sont également constitués en points d’appui attachants. En 1882, Juliette Courbet offre un mécanisme d’horloge et deux cadrans pour le clocher de l’église. Une plaque en émail est posée sur le mécanisme : “ Don de la famille Courbet à la commune de Flagey 1882 ”. Cette horloge, son mécanisme et ses cadrans témoignent à la fois :

- de la place particulière de Juliette comme médiatrice entre le village, la famille et par conséquent Gustave. Elle offre un mécanisme qui devient “ don de la famille Courbet ”.
- de la plus grande proximité de Juliette avec les habitants de Flagey. Elle n’est pas “ impie ” mais au contraire catholique pratiquante et par ailleurs présentée comme plus présente à Flagey que son frère.

Des traces de la présence des Courbet sont recherchées dans les archives communales : traces foncières avec les matrices cadastrales, traces politiques avec les registres de délibération du conseil municipal, traces événementielles comme l’incendie de la maison Courbet, suite à un orage, en août 1821.

Certains tableaux sont le moyen de substantialiser le lien entre Courbet et la localité. De ce point de vue, deux d’entre eux, qui renvoient particulièrement à l’activité du peintre peignant Flagey ou ses environs, sont mis en avant. *Les Paysans de Flagey revenant de la foire* est interprété dans un rapport à l’activité passée : la foire, l’engraissement des bœufs et des cochons, la pratique de tuer le cochon, le goût des aliments d’alors, les races animales disparues et différentes des races actuelles, une autre façon de vivre de son travail d’agriculteur. Une opération de localisation du tableau est opérée : où ces paysans étaient-ils, d’où revenaient-ils ? Au regard du profil des montagnes d’arrière-plan et de la configuration du chemin, les lieux sont diversement identifiés. *Le chêne de Flagey appelé chêne de Vercingétorix, camp de César près d’Alésia, Franche-Comté* est peint en 1864. L’historien de l’art y verrait l’influence de l’école de Barbizon, celui de l’archéologie une prise de position dans les polémiques autour de la localisation d’Alésia. Les habitants de Flagey, pour leur part, renvoient, comme pour *Les Paysans* à une localisation du chêne peint par Courbet et mobilisent l’anecdote signifiante qui permet d’appréhender cette localisation et, par conséquent, le rapport Courbet-Flagey. C’est l’histoire du grand-père qui doit payer une amende pour avoir arraché les racines du chêne que le peintre avait peint. À travers une pratique de lieux communs, c’est bien, encore une fois, un lien qui est tissé avec Courbet.

2 Qualifier des attachements : s'approcher et se distancier

Ces points d'appui vont permettre aux habitants de Flagey de qualifier les liens tirés avec Courbet, qualification qui oscille entre proximité et distanciation, tant du point de vue des rapports sociaux que du territoire.

2.1. S'apparenter/Catégoriser

Si Courbet est mis en paroles à travers sa propre famille, en effet il n'est jamais évoqué seul, les premières relations évoquées avec celle-ci se situent elles-mêmes dans le registre de la parenté. La relation de parenté, entendue ici dans le sens de relier mais aussi de relater, est en effet la première qualification de ce qui lie Courbet et les habitants de Flagey. C'est en particulier le cas de deux familles, qui partagent leurs patronymes avec la majorité des habitants de la commune :

“ C'est notre arrière-grand-père qui avait été le gérant de la maison Courbet ”.

Il s'agit bien de requérir les liens de sa parenté pour s'accrocher à Courbet par l'intermédiaire de sa propre ascendance familiale.

La narration de l'histoire foncière de Flagey introduit également de la proximité avec la famille Courbet. A sa mort, Juliette, sans descendance, cède la maison et une partie de ses terres à son régisseur. Elle partage les terres restantes entre les familles du village sauf l'une d'entre elles qui aurait eu quelques mots désobligeants à l'égard de son frère. La donation est mise en relation avec l'absence de descendance de Juliette Courbet : ce qui aurait été dévolu à ses enfants est donc transmis aux habitants de Flagey. Dans le cas de la famille du régisseur, la donation est assortie d'une condition de transmission de prénom :

“ Ma grand-mère était enceinte, et elle (Juliette ; n.d.l.r.) avait dit j'impose que si l'enfant qui naît est un garçon, je veux qu'il s'appelle Gustave, et si c'est une fille je veux qu'elle s'appelle Juliette. Donc j'ai une tante, qui est morte maintenant qui s'appelle Juliette. Mais bon moi je m'appelle bien Félix parce que mon grand-père s'appelait Félix. C'était un peu comme ça hein. Le voisin là il s'appelle Léon le fils s'appelle Léon. ”

Cette donation est donc rattachée à la transmission pratiquée habituellement le long des lignes de descendance.

En suivant à la lettre ces fils de la parenté, le lien concret tissé entre Courbet et les locuteurs se heurte cependant à l'inexistence d'un réel apparentement. La relation ne se noue pas avec Courbet lui-même, mais avec quelqu'un qui ne lui était pas apparenté : le régisseur de la ferme de Flagey. Il s'agit bien là d'une première tension, entre ce registre de parenté et la distance sociale par ailleurs évoquée dans les discours. Cette distance sociale est dite sur un registre économique, social et politique faisant appel :

- aux classes sociales. Le père de Courbet est qualifié de “ paysan aristocrate ”, de “ gentilhomme du coin ”, de “ seigneur de Flagey ”.
- à la richesse. La famille Courbet ressort des catégories de “ paysan aisé ” ou de “ gros propriétaires ” dont l'étendue de la propriété est décrite en faisant appel à l'image de l'immensité.
- à la domination : “ c'était des maîtres et ils avaient des esclaves pas des esclaves mais des commis, ils avaient sûrement des commis ”. Dans les commentaires touchant *Les paysans de Flagey revenant de la foire*, où le personnage à cheval est identifié à Régis Courbet, “ il y a ceux qui marchent à pied et ceux qui sont à cheval ”, “ le maître et le paysan simple ”.
- à une opposition entre travail et non-travail qui passe par le type d'animaux possédés. Dans le même tableau, les personnages équestres sont sur des chevaux de selle alors “ qu'ici on a le cheval comtois ” fait pour être attelé.
- au type d'occupation professionnelle. Régis Courbet possédait un moulin signe de richesse : “ je sais que Courbet était quand même très riche parce qu'il avait même un moulin ”.

La même opération de distanciation est menée avec la donation qui tend à introduire de la proximité, nous l'avons vu, mais aussi de la distance :

“ Comme c'était un riche propriétaire il a également donné beaucoup de choses, tous ses biens aux gens de Flagey ”.

C'est parce qu'il est, et bien qu'il soit, un riche propriétaire qu'il fait cette donation.

2.2. Lieu collectif/Parcours individuel

De la même manière qu'ils sont qualifiés par une double opération d'apparentement et de catégorisation sociale, les attachements oscillent entre les opérations de collectivisation du lieu et d'individualisation de l'artiste.

Pour les gens de Flagey, Courbet est une personne qui a grandi en partie ici, mais un personnage dont la grandeur d'artiste a été construite ailleurs. Tout se passe comme si cette grandeur externe de l'artiste permettait d'en parler de façon interne. Pour autant, elle ne conduit pas nécessairement à gommer les distances morale, politique, comportementale, même si les habitants de Flagey théorisent parfaitement à travers leur réflexion sur la mémoire,

un affaiblissement de celles-ci rendu possible par l'écoulement du temps. Si cette narration de Courbet est aujourd'hui possible, ils nous précisent que tel n'a pas toujours été le cas, rapportant son occultation passée à des préoccupations morales ou politiques. Comment aurait-on pu parler d'un "peintre de nus", d'un "renégat", d'un "impie" dans une région qui, tout au long du XIXe et du début du XXe siècle, est un lieu de recrutement important pour le grand séminaire de Besançon. A l'aîné revenait la ferme, le second devenait curé, nous dit-on aujourd'hui. Comment parler de Courbet participant à la Commune de Paris dans un pays que l'on qualifie rétrospectivement de "conservateur" ?

Enfin, on n'en parlait pas parce que c'était un artiste, "il revenait faire des farces" tandis qu'"ici les gens s'occupaient de leur culture". C'est ici d'une certaine incommensurabilité, entre un lieu et un individu circulant, dont il est fait mention. Cette critique renvoie à ce que Luc Boltanski et Laurent Thévenot décrivent comme critique du monde inspiré par le monde domestique : dérangement des agencements hiérarchiques, désordre, absence de contrôle affectif et corporel... Ainsi Courbet nous est décrit comme "un mauvais fils", dilapidant l'argent du père lors d'entreprises festives et peu vertueuses, comme un bon vivant parfois un peu porté sur la bouteille, auteur finalement de "conduites brouillonnes et débraillées" (L. Boltanski, L. Thévenot 1991 : 297).

3 Une exceptionnalité en tension

A nous interroger sur Courbet et Flagey, nous voici face à un monde ou des mondes peuplés de personnages, de lieux, d'événements qui permettent à ses habitants de s'attacher et de se détacher de Courbet en s'appuyant sur ce que le peintre et les acteurs de sa grandeur leur offrent comme prises^{ix}. Il faut noter qu'en ce sens, la qualification des travaux de Courbet par le terme de réalisme autorise des opérations inédites de mobilisation et de mise en culture (M. de Certeau 1993 : 11) de ses œuvres.

Dans l'examen de ces mondes, nous voyons Courbet échapper à une mise en équivalence généralisée, pour se situer du côté du compromis entre appartenance à un collectif localisé et une singularité incommensurable^x. Tout l'effort des habitants de Flagey est de réduire cette incommensurabilité et nous voyons alors surgir la figure de l'exceptionnalité.

Le fait que Courbet ne puisse être complètement saisi par Flagey a, en entre autres effets, permis la construction d'un objet commun à plusieurs types d'acteurs : des ethnologues, une équipe de cinéastes, des conservateurs de musée...

Ceci pourrait ouvrir modestement à quelques réflexions autour des questions d'action culturelle, de public, d'habitant^{xi}, de trois points de vue :

- Les conditions d'une "prise de parole"^{xii} d'un collectif localisé sur des objets grandis ailleurs, que l'ailleurs soit géographique, social, culturel...
- La construction de dispositifs évitant l'imposition ou la charité culturelles, permettant de développer des objets-frontières^{xiii} et des possibilités d'attachements.
- L'action culturelle comme transport. Nous avons décrit Gustave Courbet comme un individu circulant. La réévaluation des rapports entre connaissances savantes et ordinaires par les sciences sociales menée depuis plusieurs années^{xiv}, conduit à donner à la question du transport une importance particulière. L'action culturelle ne devrait-elle pas s'attacher à transporter ?

Références bibliographiques

BARBE, N.

2000 "Le laboratoire de l'artiste. Courbet et les sciences sociales" in : M. -H. Lavallée (ed.), *Gustave Courbet et la Franche-Comté*. Paris : Somogy, p. 69-77.

BARBE, N., SEVIN, J. – Ch.

2002 "L'artiste en ses lieux. Courbet à Flagey", *Aestuarium. Sciences humaines et environnement*, 3, p. 217-231.

2002 "Un après-midi à Flagey", *Ligeia*, 41-44, p. 172-175.

BESSY, Ch. , CHATEAURAYNAUD, F.

1995 *Experts et faussaires. Pour une sociologie de la perception*. Paris : Métailié.

BOLTANSKI, L., THEVENOT, L.

1991 *De la justification. Les économies de la grandeur*. Paris : Gallimard.

CALLON, M.

1999 "Ni intellectuel engagé, ni intellectuel dégage : la double stratégie de l'attachement et du détachement", *Sociologie du travail*, 41, p. 65-78.

CALLON, M., LAW, J.

1997 " L'irruption des non-humains dans les sciences humaines : quelques leçons tirées de la sociologie des sciences et des techniques " in : B. Reynaud, *Les limites de la rationalité 2. Les figures du collectif*. Paris : La Découverte, p. 99-118.

CERTEAU, M. de,

1980 *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : UGE.

1993 *La culture au pluriel*. Paris : Éditions du Seuil.

1994 *La prise de parole et autres écrits politiques*. Paris : Éditions du Seuil.

CHAPUIS, R.

1982 *Les ruraux du département du Doubs. Éléments de géographie sociologique*. Besançon : Cêtre.

CHU, (P.T.D.),

1992 *Correspondance de Courbet*. Paris : Flammarion.

DIDI-HUBERMAN, G.

2000 *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de Minuit.

DODIER, N.

1993 " Les appuis conventionnels de l'action. Éléments de pragmatique sociologique ", *Réseaux*, 62, p. 63-86.

FABIANI, J.-L.

1999 " Les règles du champ " in : Bernard Lahire (ed.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*. Paris : Éditions La Découverte, p. 75-91.

FABRE, D.

2001 " Maison d'écrivain. L'auteur et ses lieux ", *Le Débat*, 115, p. 172-177.

HASKELL, F., PENNY, N.

1988 *Pour l'amour de l'Antique. La statuaire gréco-romaine et le goût européen. 1500-1900*. Paris : Hachette.

HEINICH, N.

1992 *La gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*. Paris, Editions de Minuit.

1997 " Entre œuvre et personne : l'amour de l'art en régime de singularité ", *Communication*, 64, p. 153-171.

HENNION, A.

1993 " L'histoire de l'art : leçons sur la médiation ", *Réseaux*, 60, p. 9-38.

1998 " Hercule et Bach. La production de l'original ", *Revue de musicologie*, 84/1, p. 93-121.

HENNION, A., GOMART, E., MAISONNEUVE, S.

2000 *Figures de l'amateur : formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La Documentation française.

HENNION, A., LATOUR, B.

1993 " Objet d'art, objet de science. Note sur les limites de l'anti-fétichisme ", *Sociologie de l'art*, 6, p. 7-24.

LATOUR, B.

s.d. " Suivre un projet c'est repérer ses objets-frontière " in : J. de Noblet (ed.), *Penser le futur*, Édition PSA Peugeot, p. 183-203.

2000 " Factures/fractures de la notion de réseaux à celle d'attachement " in: A. Micoud et M. Péroni (eds.), *Ce qui nous relie*, La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube, p.189-207.

2001 *L'espoir de Pandore. Pour une version réaliste de l'activité scientifique*. Paris : Éditions La Découverte.

LEPETIT, B.

1995 " Histoires des pratiques, pratique de l'histoire " in : B. Lepetit (ed.), *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*. Paris : Albin Michel, p. 9-22.

RICOEUR, P.

2000 *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris : Éditions du Seuil.

STENGERS, I

2001 *La guerre des sciences aura-t-elle lieu ? Scientifiction*. Paris : Les empêcheurs de penser en rond/Le Seuil.

TORNATORE, J. -L.

2000 " Le patrimoine comme objet-frontière ", in : *De la connaissance à la gestion du patrimoine. Actes des rencontres entre Parcs naturels régionaux et services de la Direction de l'Architecture et du Patrimoine (La Roche-Guyon, 17-18 mars 1999)*. Paris : Parcs naturels régionaux de France, Ministère de la culture et de la communication, Ministère de l'aménagement du territoire et de l'environnement, p. 21-24.

Références filmographiques

Le retour des " Paysans de Flagey " (23') / 2000, Jean-Luc Bouvret, prod. La Huit, le Musée des Beaux-Arts de Besançon.

Résumé

En 2000, dans le cadre d'une exposition consacrée à Gustave Courbet et la Franche-Comté, le tableau *Les paysans de Flagey revenant de la foire* est exposé, le temps d'un après-midi, à Flagey, dans l'ancienne ferme du père du peintre. Cet événement s'accompagne d'une enquête anthropologique portant sur l'énonciation des attachements constitués par les habitants de Flagey avec Courbet. Entre proximité et distanciation, localisation et incommensurabilité, c'est la figure d'une exceptionnalité en tension qui est ainsi tissée..

ⁱ P.-T.-D. Chu 1992, p.113.

ⁱⁱ La situation aurait été sans doute différente dans un musée d'ethnologie ou de société, supposé ne pas clore les objets sur eux-mêmes. Encore que...

ⁱⁱⁱ Cf. ce point, A. Hennion, E. Gomart et S. Maisonneuve 2000.

^{iv} Pas plus que Courbet -assigné de plus au registre du " réalisme "- ne faisait œuvre de consignation, nous ne venions recueillir la " mémoire du public " pour la consigner dans un film. Cf. N. Barbe 2000.

^v Cf. sur ce point B. Latour 2000, p. 43-66.

^{vi} Cf. M. de Certeau 1993, p. 205-222.

^{vii} B. Latour, *op. cit.*, p. 51.

^{viii} Sur la notion d'appui, cf. Nicolas Dodier (1993).

^{ix} Au sens de Ch. Bessy et F. Chateauraynaud (1995).

^x Cf. sur ces points N. Heinich 1992 et 1997.

^{xi} L'un des auteurs de cet article, Noël Barbe, conseiller pour l'ethnologie à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Franche-Comté, a sur cet aspect de la communication un point de vue situé.

^{xii} Pour paraphraser Michel de Certeau 1994.

^{xiii} Sur ce point, cf. J. L. Tornatore 2000.

^{xiv} Cf. sur ce point les travaux de Boltanski et Thévenot, Callon, Corcuff, Heinich....