

Zeitschrift: Actes de la Société jurassienne d'émulation
Herausgeber: Société jurassienne d'émulation
Band: 121 (2018)

Artikel: Le dessin préparatoire chez Gustave Courbet : de l'Atelier du peintre (1854-1855) au Paysage du Jura (1872)
Autor: Güdel, Niklaus Manuel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-843780>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Le dessin préparatoire chez Gustave Courbet : de *l'Atelier du peintre* (1854-1855) au *Paysage du Jura* (1872)

NIKLAUS MANUEL GÜDEL



Fig. 1 : Gustave Courbet, *Paysage du Jura*, 1872. Huile sur toile, 104 × 129 cm. Delémont, musée jurassien d'Art et d'Histoire, dépôt de la collection cantonale des beaux-arts.

En été 2017, le Gouvernement de la République et Canton du Jura a accepté, sur la base d'un rapport en authenticité et provenance et d'un avis de droit¹, le legs d'un tableau de Gustave Courbet (1819-1877). Inconnue des spécialistes, absente des catalogues raisonnés,

sans doute jamais exposée, cette œuvre (figure 1), en raison de son caractère inédit et même mystérieux², a été soumise à des examens approfondis. Le regretté professeur Klaus Herding a examiné cette grande toile pendant plusieurs heures, nous l'avons également auscultée à plusieurs reprises³, tandis que l'atelier d'imagerie numérique de l'Institut suisse pour l'étude de l'art a fourni des clichés par réflectographie infrarouge. Les résultats de ces études ont dans un premier temps servi à confirmer l'authenticité du tableau avant son acceptation par le Gouvernement et sa divulgation publique au musée jurassien d'Art et d'Histoire de Delémont où il se trouve aujourd'hui en dépôt de longue durée. Son arrivée dans la région jurassienne a suscité un intérêt public inattendu, de telle sorte que les actions de valorisation et de médiation autour de cette œuvre se poursuivent dans le cadre du bicentenaire de la naissance de Courbet⁴. La réception favorable du tableau encourage à s'interroger davantage sur certains aspects et nous permet de présenter ici l'une des découvertes réalisées sur cette toile, à savoir l'existence, sous la couche picturale, d'un dessin préparatoire⁵. Le présent article s'intéresse donc à cette découverte et la met en perspective avec la connaissance actuelle de la fonction du dessin dans l'œuvre de Courbet, qu'il nous a été donné de réévaluer tout récemment⁶.

Le paysage peint ou esquissé

Est-il encore pertinent de rappeler à quel point Gustave Courbet est attaché à son terroir d'origine, la petite ville d'Ornans sur les bords de la Loue et la Franche-Comté en général? Répétée comme une litanie, la célèbre citation selon laquelle « pour peindre un pays, il faut le connaître. Moi je connais mon pays, je le peins⁷ » ne donne à comprendre qu'une partie de la question, identitaire, majeure et indissociable de son œuvre. Lui qui affirme n'avoir « jamais eu d'autres maîtres que la nature et [son] sentiment⁸ » développe en même temps une personnalité à la géographie double, à la fois parisienne et provinciale⁹. De son œuvre peint, près des deux tiers sont des paysages de sa terre natale, souvent réalisés sur place à l'ombre d'un arbre ou d'un parasol. Jusqu'au début du XIX^e siècle pourtant, les peintres ne faisaient que dessiner ou aquareller en extérieur, le matériel nécessaire à la peinture étant trop lourd et trop encombrant à emporter avec soi. En termes de processus, cela a des répercussions considérables, puisque si les anciens travaillent en atelier d'après des

esquisses, les peintres les plus novateurs quittent l'intérieur et s'installent désormais en plein air. Parmi cette nouvelle génération d'artistes, Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) deviendra l'un des chefs de file de la célèbre école de Barbizon.

Jusqu'alors, les peintres préparent leurs compositions — souvent historiques d'ailleurs, le paysage ne gagnant ses lettres de noblesse que vers la fin du XIX^e siècle — à l'aide d'esquisses plus ou moins abouties qui leur permettent de mettre en place un dispositif iconographique et d'en éprouver l'efficacité visuelle avant l'exécution d'une image définitive. Cette manière de procéder suppose de concevoir une œuvre en amont et dans un format restreint, ne laissant que peu de liberté à l'artiste au moment de l'exécuter en taille réelle. Elle suppose en même temps de travailler d'abord avec une technique de dessin — sanguine, crayon, fusain, aquarelle, etc. — pour recourir ensuite à la peinture à l'huile dont l'application et le rendu sont radicalement différents. Le support aussi change, puisque l'esquisse préparatoire s'exécute sur papier, tandis que l'œuvre finale, en règle générale, sur toile. Certains artistes réalisent, en vue d'atténuer ce contraste, une esquisse à l'huile, sur carton ou parfois même sur toile, afin de mieux se rendre compte de l'effet produit. Dans tous les cas, la mimésis de l'immédiateté se perd ou se dilue dès lors qu'il existe une telle ébauche. C'est d'ailleurs dans la perspective de saisir cette spontanéité, souvent évoquée par la lumière changeante du jour, que les artistes entreprennent désormais d'aller peindre directement sur le motif, plutôt que de l'exécuter en atelier d'après des croquis saisis *in situ*.

Pour Gustave Courbet, dont la réputation s'est faite par la matérialité de sa peinture plutôt que par la finesse de ses compositions et dont on a donné à voir depuis toujours l'image d'un peintre qui s'exécute dans l'urgence et par intuition, qui peint pour ainsi dire à l'œil¹⁰, concéder qu'il ait réalisé, à certaines occasions, des esquisses anticipatoires et qu'il les ait reportées sur la toile en vue de *préparer* son travail relève presque de la contradiction. Ce d'autant plus que, peignant plutôt sur le motif, il n'éprouvait pas la nécessité de réaliser des esquisses: de fait, la plupart des dessins de paysages conservés sont ceux contenus dans ses carnets de voyage¹¹ et endossent une fonction mnémonique plutôt que génétique. Dans les carnets, on trouve par ailleurs plusieurs paysages croqués à l'occasion de ses premiers voyages en Suisse, principalement dans la région d'Interlaken et dans la vallée de Lauterbrunnen. Plusieurs feuilles isolées, dont le *Paysage de l'Hérault* récemment retrouvé (figure 2), occupent ce même rôle de dessin-mémoire d'un lieu de passage. Les ébauches graphiques de paysages qui peuvent être rapprochées d'une



Fig. 2: Gustave Courbet, *Paysage de l'Hérault*, 1854 ou 1857. Crayon au graphite sur papier, 21,5 × 17 cm. Collection privée.

peinture sont rarissimes, ce qui est tout l'inverse des autoportraits dessinés, par exemple, dont il existe souvent un pendant pictural. Le *Paysage des Essarts-Cendrins* du musée de Boston (figure 3) peut toutefois être rattaché à plusieurs peintures des environs d'Ornans exécutées par le maître. Les qualités d'œuvre d'art autonome de ce dessin sont d'ailleurs



Fig. 3 : Gustave Courbet, *Paysage des Essarts-Cendrins*, vers 1847. Fusain, crayon noir, crayon au graphite et estompe sur papier gris clair préparé, 44,5 × 50,2 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

indéniables lorsqu'on s'attarde sur l'approche haptique de la technique du dessin, qualité tactile qui se traduit par d'innombrables grattages dans les noirs et montre que la pratique du fusain chez Courbet s'assimile à celle, plus matérielle et engagée encore, de la peinture¹². Aussi, l'ébauche préparatoire, du moins dans le registre du paysage, reste absolument exceptionnelle, quand bien même le dessin joue un rôle dans le processus pictural du maître, comme cela a notamment été démontré au sujet du célèbre *Atelier du peintre* (figure 4) dans lequel il réunit tout un aréopage d'amis et de connaissances en vue de proposer une « allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique¹³ ».

Procédés préparatoires de *l'Atelier du peintre*

Décidée en novembre 2014 par Guy Cogeval, alors président du musée d'Orsay, et conduite pendant près de deux années devant le public, la vaste campagne de restauration de *l'Atelier du peintre*, œuvre monumentale (361 cm par 598 cm) de Gustave Courbet, a permis de faire



Fig. 4: Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre*, 1854-1855. Huile sur toile, 361cm × 598 cm. Paris, musée d'Orsay.

le point sur la connaissance matérielle du tableau¹⁴. Les travaux motivèrent en effet une batterie d'examens technologiques parmi lesquels une réflectographie infrarouge, dont les résultats concernent en partie la question du travail préparatoire. Aucune esquisse d'ensemble n'étant connue de cette composition, seule la correspondance du peintre pouvait jusqu'à peu nous renseigner sur sa genèse. Ainsi, Courbet annonce dans une lettre à son collectionneur et mécène Alfred Bruyas: «je suis parvenu à faire l'esquisse de mon tableau et à l'heure qu'il est, elle est entièrement reportée au trait sur la toile¹⁵». De fait, l'imagerie numérique a révélé des traces d'une mise au carreau en vue de transférer l'esquisse sur la toile¹⁶, procédé déjà utilisé par Courbet notamment pour *Un enterrement à Ornans*. Si l'ébauche de composition n'est pas localisée ou a peut-être même été détruite, la peinture porte elle les traces d'un dessin préparatoire, que Courbet réalise parfois au crayon, à la craie ou même directement au pinceau. La mise au carreau de *L'Atelier* est ainsi réalisée au crayon, tout comme la mise en place de l'architecture et du décor, mais le reste de la composition, en particulier les figures, sont toutes ébauchées au pinceau¹⁷. Le peintre n'accorde pas de souci particulier à son procédé de préparation, qu'il conduit donc avec l'outil qui lui sied le mieux au moment de l'exécuter. Lui-même concède: «Je dessine évidemment un peu, puisque je suis peintre, mais ma peinture



Fig. 5: Gustave Courbet,
Autoportrait, 1854. Encre et
fusain (?) sur papier-calque,
45 × 29,5 cm.
Collection privée.

ne m'oblige ni à employer un procédé quelconque, ni à me servir d'un crayon plutôt que d'un simple morceau de craie¹⁸». Le dessin préparatoire directement réalisé au pinceau est également documenté par une série de trois panneaux de bois pour *la Saga de la conférence* sur lesquels Courbet a réalisé un tracé à l'huile blanche et qui peuvent être qualifiés de dessins préparatoires, puisque ces panneaux étaient destinés à être soit gravés, soit peints¹⁹.

L'autoportrait sur papier-calque (figure 5) a contribué à mieux saisir le procédé utilisé par Courbet dans l'élaboration de son grand tableau. Sa composition «étant en partie conçue comme un assemblage ou un recueil d'autocitations²⁰», il sollicite Bruyas afin qu'il lui fasse parvenir du matériel iconographique: «il faudrait que vous m'envoyiez mon

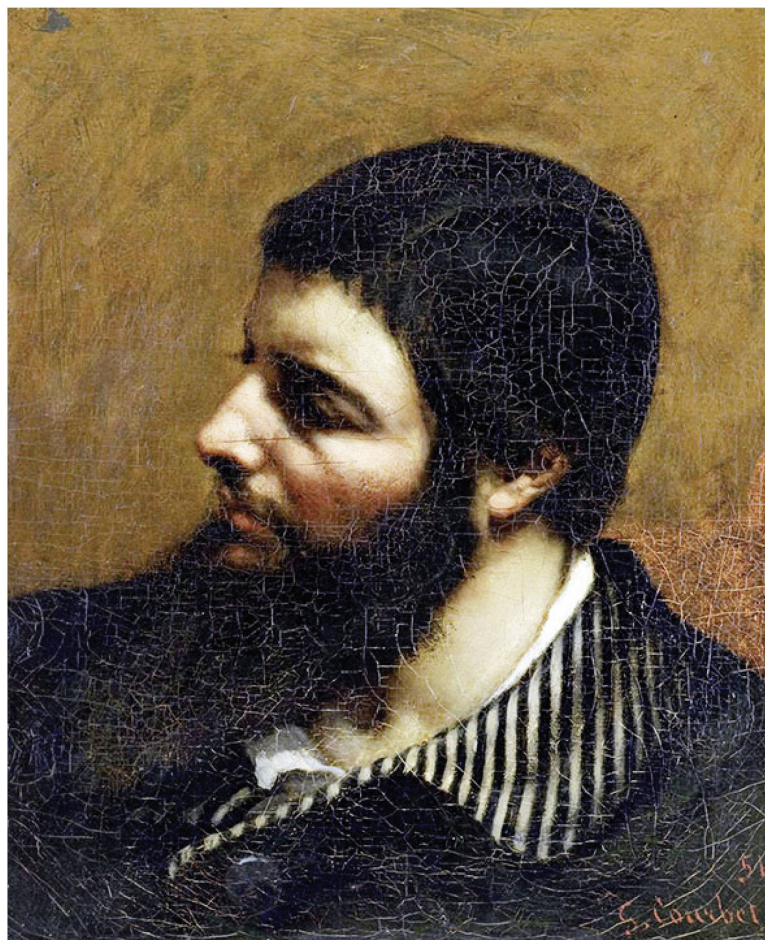


Fig. 6 : Gustave Courbet, *Autoportrait au col rayé*, 1854. Huile sur toile, 46 × 37 cm. Montpellier, musée Fabre.

portrait de profil, ainsi que les vôtres, les deux que j'ai faits à Montpellier, de plus cette photographie de femme nue de laquelle je vous ai parlé²¹ ». Ainsi apprend-on que Courbet a travaillé d'après des modèles photographiques, mais aussi d'après ses propres tableaux. Lors de son séjour à Montpellier en 1854, le peintre s'était représenté sous son profil « assyrien » avec un col rayé (figure 6). Ce tableau lui servit de modèle pour son portrait dans *l'Atelier*, ce que le dessin (figure 5) vient corroborer grâce à une superposition de la feuille sur les deux tableaux ; il s'agit en effet d'un tracé réalisé à l'encre sur papier-calque dans le but de reporter le sujet sur la grande toile²². Cette découverte permet de constater que Courbet recourt à des techniques traditionnelles et exploite les possibilités du dessin dans son processus pictural, ce qui vient contredire une littérature qui a régulièrement affirmé qu'il peignait sans préparation. La mise au carreau repérée sous la couche picturale atteste donc de l'existence d'une esquisse de composition, tandis que le calque témoigne de l'assemblage de sujets en vue d'évoquer son milieu.

Le paysage au cœur de l'énigme

L'Atelier du peintre est une œuvre complexe et à clefs, comme l'admet le peintre lui-même dans sa correspondance : « devinera qui pourra²³ ». Elle intervient à un moment charnière de son œuvre, puisqu'il la présente en 1855 avec la non moins gigantesque toile d'*Un enterrement à Ornans*, dans un bâtiment érigé à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris et connu sous le nom de « Pavillon du réalisme ». L'œuvre pose surtout la sempiternelle question du rapport du peintre au terroir, puisqu'il choisit de se représenter en train de peindre un paysage de grandes dimensions plutôt qu'une composition de figures. De son vivant déjà, la critique avait reconnu en lui un grand paysagiste et un virtuose de la couleur, tandis que lui-même s'avère profondément attaché à sa région natale, la Franche-Comté, dont il ne peint d'ailleurs pas que le paysage, mais aussi les habitants et leurs coutumes. Il arpente le pays dans tous les sens, cherchant en particulier les sous-bois humides, les gorges étroites, les anfractuosités rocheuses, tous ces lieux où la lumière dans la pénombre se fait plus subtile, plus picturale, en même temps qu'il participe aux fêtes locales et aux réunions de sociétés de musique.

Connu pour sa peinture épaisse, au couteau, dont la pâte confère à la couleur des qualités tactiles nouvelles, Courbet peint souvent à la hâte et sur le motif. Peu de paysages sont exécutés, comme dans *l'Atelier*, en intérieur et de mémoire. *Le Paysage du Jura* (figure 1) pourrait être l'un de ces rares spécimens, ce d'autant plus que le lieu représenté s'est montré particulièrement récalcitrant aux tentatives d'identification. Le cours d'eau qui coule de la gauche vers la droite, plutôt qu'à travers la petite gorge qui s'ouvre au milieu du tableau, pose un premier problème topographique. Paysage recomposé de mémoire ou paysage inventé, l'hypothèse gagne en crédibilité à mesure que les recherches avancent.

Le paysage auquel Courbet apporte, dans *l'Atelier*, la touche finale vient pour sa part de faire l'objet d'une hypothèse intéressante. En effet, l'hydrogéologue Pascal Reilé, qui s'est depuis plusieurs années intéressé à la géographie de Courbet et à son exploration de la campagne ornanaise²⁴, vient d'avancer l'idée selon laquelle le paysage représenté dans *l'Atelier* (figure 4) serait un lieu bien connu dans la région, à savoir le rocher du Singe à Goumois, sur la frontière franco-suisse²⁵ (figure 7). Une telle identification, pour autant qu'elle puisse être corroborée, relancerait sérieusement l'intérêt jurassien pour l'identification du lieu représenté dans le *Paysage du Jura* puisqu'elle fournirait la preuve que Courbet connaissait le clos du Doubs.



Fig. 7 : Carte postale photographique du rocher du Singe à Goumois. Collection privée.

Le dessin préparatoire du *Paysage du Jura*

À quoi pouvait-on s'attendre en soumettant le tableau légué à la République et Canton du Jura à une réflectographie infrarouge ? Au mieux, nous espérions retrouver des inscriptions apportant des indices sur sa provenance, ou des traces de tampons de douane ou d'étiquettes de galeries ; dans tous les cas, il importait de vérifier qu'il n'y avait rien à

trouver. Il s'agissait donc en premier lieu d'une recherche principalement *historique*, pour ne pas dire factuelle ou policière. L'adage « qui cherche trouve » a bel et bien opéré, mais pas de la manière escomptée, puisque la découverte réalisée par l'Institut suisse pour l'étude de l'art à Zurich, au cours de cet examen mené par Philipp Hitz, portait sur un aspect *artistique* ou *technique* de l'œuvre et ne relevait donc pas, dans la démarche d'authentification, d'une importance primordiale. Malgré les difficultés posées par le fait que la toile a été doublée dans les années 1980 en vue de la renforcer, la rendant ainsi plus résistante à l'analyse de l'imagerie scientifique, il ressort de l'étude du verso que, pour la réalisation de son tableau, Gustave Courbet a, au préalable, dessiné une partie précise de sa composition (le pont, le rocher à sa droite et l'arbre qui s'élance) avant de commencer à peindre.

Ce tracé lui permet de disposer de repères de travail, qui sont toutefois rapidement dépassés au profit d'une exécution rapide et intuitive, dont atteste — caractéristique d'ailleurs typique de son œuvre —, la disproportion entre la hauteur du panneau sur le bord du chemin et le reste de la composition²⁶. S'il est surprenant qu'il intervienne sur un paysage, il ne faut pas y voir une ébauche qui soit très élaborée et remette en question l'approche intuitive et immédiate de Courbet à son sujet. Il s'agit de quelques lignes qui lui permettent non seulement de s'orienter, mais aussi de structurer son œuvre. Ces lignes directrices nous renseignent sur le procédé pictural qui a présidé à l'exécution de ce tableau et incitent à croire davantage aussi à une réalisation en intérieur. Le format imposant de la toile (104 cm par 129 cm) joue également en faveur d'une telle hypothèse, même si Courbet ne rechignait pas devant l'effort pour se rendre avec tout son matériel, parfois déposé sur le dos d'un âne, dans les coins les plus reculés de son pays. La réflectographie infrarouge du recto de la toile a également révélé des grattages opérés dans la couche picturale soit avec la hampe du pinceau soit avec la pointe d'un couteau à peindre qui attestent d'un travail de la matière qui rapproche le tableau aussi de procédés graphiques, tels qu'on peut les observer notamment dans le *Paysage des Essarts-Cendrins* (figure 3), dans lequel le peintre gratte le fusain pour retrouver la clarté du papier. Ainsi, la connaissance de ce tracé préparatoire place le *Paysage du Jura* parmi les rares œuvres qui témoignent du processus pictural de Courbet. Rejoignant sur ce plan des toiles aussi célèbres que *l'Atelier du peintre* ou *Un enterrement à Ornans*, le *Paysage du Jura* s'acoquine en particulier avec *l'Origine du monde*, dont un examen similaire a également mis en lumière un tracé sous-jacent²⁷.

Petites, peut-être pas si insignifiantes, ces découvertes excitent l'imagination de l'historien de l'art, mais ne permettent pas encore d'apporter de réponses définitives aux questions soulevées dans la région par l'arrivée de ce tableau dans le canton du Jura, en particulier celle du lieu. Elles nous ont permis néanmoins de mieux connaître le travail de Courbet, en particulier son recours au *dessin* dans le processus d'exécution de la *peinture*, et d'apprécier de nouveaux détails qui contribuent à consolider l'authenticité de l'œuvre et à mettre en valeur ses indéniables qualités artistiques.

Spécialiste du XIX^e siècle, principalement de Ferdinand Hodler et de Gustave Courbet, Niklaus Manuel Güdel a mené plusieurs projets d'édition et d'exposition sur ces artistes, notamment en collaboration avec le Leopold Museum, le musée d'Art de Pully, la Fondation Martin Bodmer, le musée Gustave Courbet et le musée Jenisch à Vevey. Il dirige actuellement les Archives Jura Brüschweiler (Genève/Delémont), préside la Société suisse pour l'étude de Gustave Courbet et prépare une thèse de doctorat à l'université de Lausanne.

NOTES

¹ L'avis de droit a été rédigé par le Centre du droit de l'art de l'université de Genève, sous la direction du Prof. Marc-André Renold, tandis que le rapport en recherche d'authenticité et de provenance a été conduit par nos soins et comprend notamment une expertise du Prof. Klaus Herding. Tous deux peuvent être consultés à l'Office de la culture à Porrentruy.

² La provenance de l'œuvre n'a pas pu être clairement établie. Il est presque certain qu'elle se trouvait au plus tard en 1939 dans la famille Saemann; un témoignage évoque même une acquisition avant 1920.

³ Nous avons notamment observé, après la remise du rapport susmentionné, que le tissage de la toile primitive correspond à celui des supports utilisés par le peintre. De même, nous avons pu établir l'usage du couteau à peindre, que Klaus Herding n'avait pas détecté.

⁴ En partenariat avec le musée Gustave Courbet à Ornans (Doubs), le musée jurassien d'Art et d'Histoire de Delémont présentera à l'automne 2019 une exposition intitulée *Gustave Courbet. Le peintre et le territoire*. Elle sera accompagnée d'un livre qui présente la figure artistique incarnée par Courbet, son attachement à la région jurassienne et les tenants et aboutissants de la découverte du *Paysage du Jura* de 1872.

⁵ Nous adoptons ici le terme *dessin préparatoire* — parfois appelé *dessin sous-jacent* — pour évoquer le tracé graphique réalisé par le peintre (au crayon, à la craie ou au pinceau) sur sa toile en vue de disposer les éléments de sa composition avant de commencer à peindre. Lorsque nous parlons d'*esquisse préparatoire*, nous faisons allusion à des croquis crayonnés en amont et sur un autre support que celui de l'œuvre finale.

Le dessin préparatoire chez Courbet

- ⁶ Nous conduisons, dans le cadre du bicentenaire de la naissance du peintre, un projet de réévaluation du rôle du dessin dans l'œuvre de Courbet, dont la première étape est la publication d'un livre (*Gustave Courbet. Les Dessins*, sous la direction de Niklaus Manuel Güdel, Paris, Les Cahiers dessinés, 2019) et la présentation d'une double exposition au musée Gustave Courbet à Ornans (14 février – 29 avril 2019) et au musée Jenisch à Vevey (1^{er} novembre 2019 – 2 février 2020).
- ⁷ Citation rapportée dans un article d'Edgar Monteil, régulièrement repris, notamment par Georges Riat, *Gustave Courbet peintre*, Paris, H. Floury, 1906, p. 256 et Gustave Courbet, *Écrits, propos, lettres et témoignages*, présentés et annotés par Roger Bruyeron, Paris, Hermann, 2011, p. 252.
- ⁸ *Correspondance de Courbet*, texte établi et présenté par Petra ten-Doesschate Chu, Paris, Flammarion, 1996, lettre 50-3, p. 89.
- ⁹ Dominique de Font-Réaulx, « Portrait d'un peintre réputé inculte en écrivain sensible », in : Yves Sarfati, Thomas Schlessier et Bertrand Tillier (édit.), *la Correspondance de Courbet – 20 ans après*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Fama », 2018, p. 33-45.
- ¹⁰ Jean-Luc Marion, *Courbet ou la Peinture à l'œil*, Paris, Flammarion, 2014.
- ¹¹ Trois carnets de Courbet sont aujourd'hui conservés, dont deux sont liés à des voyages en Normandie, en Belgique, en Allemagne et en Suisse. Voir Ségolène Le Men, « Dessiner la vie : les Carnets de Gustave Courbet », in : Niklaus Manuel Güdel (dir.), *Gustave Courbet. Les Dessins*, ouvr. cité, p.303-311. Les trois carnets y sont reproduits en fac-similé intégral.
- ¹² Sur l'usage de la couleur et ses qualités haptiques dans l'œuvre de Courbet, voir Max Imdahl, *Couleur. Les Écrits des peintres français de Poussin à Delaunay*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1996, principalement p. 132-133.
- ¹³ Il s'agit de la seconde partie du titre de *l'Atelier du peintre*.
- ¹⁴ L'étude historique de la toile est notamment marquée par les publications d'Hélène Toussaint en 1977 et, plus récemment, de Werner Hoffman. Voir : Hélène Toussaint, « Le dossier de *l'Atelier* de Courbet », in : *Gustave Courbet*, cat. exp. Grand Palais, Paris (30 septembre 1977 – 2 janvier 1978) ; Royal Academy, Londres (18 janvier – 19 mars 1978), sous la direction de Marie-Thérèse de Forges, Michel Laclotte, Hélène Toussaint et Alan Bowness, Paris, Éditions des musées nationaux, 1977, p. 241-277 et Werner Hoffman, *l'Atelier de Courbet*, traduit de l'allemand par Jean Torrent, préface de Stéphane Guégan, Paris, Macula, 2018. Isolde Pludermacher a publié un article très intéressant sur le rôle joué par la correspondance du peintre dans la compréhension de ce tableau en vue de sa restauration : Isolde Pludermacher, « Le réel et l'allégorie. Les lettres de Courbet et la restauration de *l'Atelier* », in : Yves Sarfati, Thomas Schlessier et Bertrand Tillier (édit.), *la Correspondance de Courbet – 20 ans après*, ouvr. cité, p. 265-292.
- ¹⁵ *Correspondance de Courbet*, ouvr. cité, lettre 54-7, p. 119.
- ¹⁶ Isolde Pludermacher, « Le réel et l'allégorie. Les lettres de Courbet et la restauration de *l'Atelier* », ouvr. cité, p. 290, note 24.
- ¹⁷ *Ibidem*.
- ¹⁸ Cité par Étienne Baudry dans une lettre à Théodore Duret, publiée dans : Théodore Duret, « Courbet graveur et illustrateur », *Gazette des beaux-arts*, mai 1908, p. 431.
- ¹⁹ Reproduits dans le *Bulletin de l'institut Gustave Courbet*, n° 113, août 2011, p. 111.
- ²⁰ Isolde Pludermacher, « Le réel et l'allégorie. Les lettres de Courbet et la restauration de *l'Atelier* », ouvr. cité, p. 273.
- ²¹ *Correspondance de Courbet*, ouvr. cité, lettre 54-7, p. 120.
- ²² Voir Niklaus Manuel Güdel, « L'œuvre dessiné de Courbet : une mise au point », in : *Gustave Courbet. Les Dessins*, ouvr. cité, p. 13-61, en particulier p. 22-25.
- ²³ *Correspondance de Courbet*, ouvr. cité, lettre 55-1, p. 124.

²⁴ Voir notamment Pascal Reilé, « Les parcours initiatiques de l'enfant d'Ornans », in: Yves Sarfati (éd.), *Transferts de Courbet*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés », 2013, p. 77-107.

²⁵ Pascal Reilé, « Tra Francia e Svizzera. Ipotesi per il paesaggio de *L'Atelier del pittore* », in: *Courbet e la natura*, cat. exp. Palazzo dei Diamanti, Ferrare (22 septembre 2018 – 6 janvier 2019), sous la dir. de Maria Luisa Pacelli, Dominique de Font-Réaulx, Barbara Guidi, Isolde Pludermacher et Vincent Pomarède, Ferrare, Fondazione Ferrara Arte, 2018, p. 81-86.

²⁶ Nous remercions l'auditeur qui, à l'issue d'une conférence donnée sur ce tableau au musée jurassien d'Art et d'Histoire, a attiré notre attention sur ce détail.

²⁷ Voir Bruno Mottin, « *l'Origine du monde*: une approche technique », dans *Cet obscur objet de désirs. Autour de l'Origine du monde*, cat. exp. musée Gustave Courbet, Ornans (7 juin – 1^{er} septembre 2014), sous la direction d'Antoinette Le Normand-Romain, Isolde Pludermacher et Thierry Savatier, Paris, Lienart, 2014, p. 33-39.