

*INTRODUCTION A L'ICONOGRAPHIE DU MONDE RURAL  
DANS LA PEINTURE FRANÇAISE (1920-1955)*

(D.E.A. Histoire, Université Lyon 2, 1984)

La peinture, par sa nature, a une fonction sociale et esthétique. Les recherches pluridisciplinaires témoignent de l'intérêt qu'elle suscite (1). L'espace peint est un lieu imaginaire où l'artiste recrée sa propre réalité (2).

*LE MONDE PAYSAN : UN ESPACE PICTURAL TRADITIONNEL  
DANS UN TEMPS DE RUPTURE*

Cette mise en image est le discours du peintre sur une société, qu'il émet et donne à voir dans un contexte historique. L'artiste exprime un certain nombre de valeurs en même temps qu'il participe à leur élaboration et à leur diffusion, et contribue à créer le climat idéologique d'une époque. Les œuvres d'art, produits d'un homme et des structures économiques et sociales, sont ainsi manifestation et élaboration d'images collectives. Ce mouvement d'aller et retour, d'émission et réception, se situe au niveau artiste/société, et finit par créer une image mythique fondatrice des idéologies d'une époque.

*Tradition et Symbolisme du Thème*

Traditionnelle dans la littérature et les arts, l'image du paysan émerge plus systématiquement au XIXe siècle (3). Des facteurs divers expliquent le succès du thème : la paysannerie est devenue un enjeu politique, l'évolution de la société engendre une réflexion sur les conditions du travailleur (4). Le monde rural devient un lieu

menacé. Le constat et la conscience sociale sont donnés par J.F. Millet et G. Courbet, alors que les innombrables « scènes de genre » de J. Breton, W. Boughereau et des Salons officiels qui se prolongent au XXe siècle, figent les paysans dans un monde atemporel. Les novateurs de la fin du XIXe siècle qui recherchent une nouvelle expressivité, ne faillissent pas à la tradition du thème et les recherches formelles, les innovations dans le traitement de l'espace, les ruptures radicales qui s'opèrent avant la première guerre mondiale n'éliminent pas la représentation rurale. En perpétuant le thème dans l'art pictural, l'artiste nous assure — et assure — la pérennité de la société rurale.

Le thème rural est l'expression du rapport de l'homme à la matière (5).

Ces rapports s'expriment à travers les thèmes des labours, vendanges, semailles, cueillettes, moissons, fêtes, et nous permettent de retrouver la répartition du travail par sexe, les liens familiaux, conviviaux et sociaux. La terre est un espace ludique et sensuel, un lieu de lutte et d'affrontement. Le mythe de l'âge d'or est peut être la nostalgie du retour vers le ventre maternel et explique probablement nombre de tableaux intemporels, symboliques ou allégoriques.

Une certaine histoire de l'art a privilégié la production abstraite pendant cette période, alors que la production figurative est beaucoup plus importante sur le plan quantitatif. Notamment, le thème rural y est significatif. C'est aussi dans cette contradiction que réside l'intérêt de ma recherche : lorsque les artistes « esthétisent » un thème, leur intention artistique recouvre des raisons avouées ou inconscientes (6).

Diverses questions se posent donc à propos du thème rural dans son expression picturale :

1 — Pourquoi une telle fidélité à un thème dans un moment d'histoire où les préoccupations économiques et politiques se situent plus dans l'industrie que dans le monde rural ?

2 – Quelle est la fonction de cette peinture ? L'une des fonctions de cette peinture est-elle de permettre à l'homme de se réapproprier les mythes qui lui sont essentiels et que le peintre recrée ?

3 – Quels rapports peut-on établir entre cette thématique, la production figurative et le rejet des avant-garde ?

### *Une période charnière*

Il m'est apparu pertinent d'étudier le thème rural dans un moment d'histoire fait de mutations et de ruptures significatives, et la période 1920-1955 est suffisamment longue pour obtenir une analyse valable, car ponctuée d'événements brutaux et d'idéologies superposées. Elle est signifiante en ce sens qu'en 1920, la société française se lit à l'échelle nationale, le monde rural aussi, alors qu'en 1955, l'histoire quelle qu'elle soit, ne peut plus se penser que mêlée à celle de l'Europe, voire à celle du monde. En 1920, la première guerre mondiale s'achève. Elle a accumulé les morts, et surtout révélé une crise des valeurs en gestation dès la fin du XIXe siècle. Cette crise n'est pas encore sensible dans la société rurale qui vit le plus souvent dans ses formes d'exploitation, sa vie sociale et ses mentalités, sur l'héritage du XIXe siècle. La mécanisation se fait lentement vers les années 30, au moment où la crise va atteindre la France. Le monde de production se modifie, poussé par l'industrie mécanique et chimique. Dans une société rurale qui se dépeuple, les lois d'un marché qu'il faut appréhender à une autre échelle exigent du paysan de nouveaux modes de pensées (7).

La crise économique, l'exode rural, le drame des chômeurs font naître autour des années trente l'inquiétude spirituelle, métaphysique et sociale. Nous pouvons trouver des parcours différents pour répondre à ce marasme : *Le Retour des Champs* (1934) (8), triptique de G. Pierre, exalte le soldat-paysan, romanisé, la force, le travail, les joies familiales et bucoliques. Il s'agit d'une transcription picturale des grands slogans de l'Italie fasciste exaltant le soldat-paysan. Dans un glissement plus difficile à déceler, *La Danse Champêtre* (1932) (9) de G.L. Jaulmes véhicule le même concept de la terre source d'abondance et de joie. Cette idée précède le mythe pétainiste du retour à la terre. Les événements dramatiques, nationaux et internationaux, qui s'échelonnent de 1934 à 1939,

la montée des périls, créent des espaces peints glacés. *L'homme à la Charrue* (1937) (10) de H. Jannot est étendu devant des ruines et une terre stérile. Les formes traditionnelles d'exploitation, la vie saine de la campagne, les vertus paysannes sont exaltées par le régime de Vichy. A Paris, le premier Salon de la Paysannerie Française se déroule le 19 décembre 1941 à la galerie de la Boétie. L'État Français restaure une iconographie politico-religieuse qui assène un discours en rapport avec les options gouvernementales, et que la fin du conflit va rendre caduc.

A partir de 1948 c'est l'entrée de la France agricole dans une ère industrielle et son insertion dans une structure européenne et mondiale. Le parti communiste dont A. Fougerson est le porte drapeau, porte la lutte des classes et la fracture Est-Ouest sur le terrain. *Les paysans défendent leur terre* (1953) (11) est une illustration parfaite des tenants du réalisme socialiste. Dans ces décennies l'homme explore le cosmos, marche sur la lune et son rapport à la terre s'en trouve modifié.

Ces 35 années d'Histoire ont plus modifié le profil économique, social et les mentalités de la société française, rurale en particulier, que le siècle précédent. Du Prix de Rome en 1922, *La fortune et l'abondance sortant du sillon du laboureur* (12), au *Paysans défendent leur terre* (1953), des nombreuses *Moissons* de Dufy aux *Faucheurs*, de Rohner (1950) (13) la terre et le travail sont perçus différemment. L'œuvre est un espace à sens et interprétations multiples qui va de l'ordre métaphorique à celui de l'anecdote, du symbole au manifeste politique. Sortie de son contexte, de son histoire, elle perd son sens (14). Comment l'idée du monde paysan évolue-t-elle au rythme des crises historiques ? Ces crises sont-elles occultées par l'artiste au profit d'une perception plus profonde de la société ?

### LE PAYSAN, OBJET DU THEME PICTURAL

Avant d'analyser le sens du thème rural dans la peinture, il est nécessaire de le situer dans une production picturale globale et de mettre cette production en rapport avec ce qui fait exister une œuvre d'art, c'est-à-dire la presse, le marché officiel, les écrits des peintres et leurs discours.

Les images ainsi «re-situées», se liront par l'analyse d'un système de communication particulier, le mythe, celui de la terre, générateur d'idéologies. Celles de cette période, et concernant le thème rural se précisent à mon sens, par une mise en espace spécifique, selon des critères que je qualifierais pour l'instant d'un terme général, «moderne ou traditionnel».

La société, par ses spécificités culturelles, économiques, politiques, religieuses, idéologiques, etc., imprègne le peintre. L'artiste est lui-même le fruit de déterminants autres, d'ordre psychologiques et personnels. L'ensemble de ces facteurs l'amène à émettre une certaine image du paysan. Mais l'œuvre ne se met à exister que dans les rapports qu'elle établit avec la société par le biais de la presse, des salons expositions, marchands... Elle effectue ainsi un mouvement de retour à la société et participe par là même à l'élaboration, à la diffusion et à l'évolution des modèles. Notre analyse se fera donc à partir du corpus, des enquêtes orales, de la presse.

### *Production et réception de l'Image*

#### *Constitution du Corpus des œuvres*

Le matériau essentiel de l'analyse est l'œuvre, car son interrogation nous renseigne sur la vision du peintre. Un corpus de tableaux a été réuni pour effectuer cette recherche. Il est nécessaire cependant de préciser que :

– Le choix des œuvres s'est fait indépendamment des critères esthétiques, sur le contenu de l'œuvre lorsqu'elle est reproduite et par son titre. L'intitulé n'est pas un critère de choix absolu car nombre de *Paysages* traitent de la réalité rurale. Les titres retenus, en sachant que le peintre n'intervient pas toujours dans le choix, se réfèrent aux travaux de la terre (Moissons, fenaisons, labours, vendanges, cueillettes), à la vie quotidienne (repas de paysans, repos, vie paysanne) à la vie sociale (noces paysannes, fêtes paysannes, foires et marché, récoltes). La production du thème rural sera évaluée et analysée de la façon suivante :

- Quantification du thème rural dans l'œuvre de certains peintres (CHABAUD, ZING, VILLON).
- Évaluation de la production d'image de la vie paysanne pour

un Salon significatif de la vie artistique : le Salon d'Automne sur toute la période. Mise en rapport de cette production avec celle du Salon des Indépendants et des Artistes Français pour certaines années.

- Analyse d'un Salon de province pour toute la période.
- Achats d'Etat et Prix de Rome, significatifs d'une politique.

### *Les écrits des peintres*

L'espace pictural est le lieu d'interrogation plastique et d'expression idéologique des peintres, leurs écrits en témoignent.

Gromaire a représenté le paysan, car «c'est dans la terre qu'il peut trouver les symboles les plus vastes, d'une réalité cosmique» (15). Différemment, F. Léger crée, pour «le peuple retenu accroupi à son travail» un espace nouveau car, «le social conditionne l'art» (16). L'idée que l'artiste se fait de l'art est une indication sur la portée et la fonction qu'il lui assigne. Pour P. Klee «l'art est à l'image de la création. C'est un symbole. L'art traverse les choses; il porte au-delà du réel aussi bien que de l'imaginaire» (17). Le thème, dit E. Pignon, «naît d'une rencontre de hasard (...) d'espace où faire entrer des formes chargées de vie» (18).

### *Les enquêtes orales*

La période explorée pour l'étude du thème rural permet de mener un certain nombre d'enquêtes orales et d'interroger les artistes sur le choix de ce thème, sur la fonction de l'art, les problèmes plastiques, éthiques, idéologiques qu'ils se posent. Le discours du peintre varie selon son vécu, ses origines, le moment de l'enquête (19).

### *La presse*

La production artistique ne peut pas être isolée de la production culturelle : comptes-rendus de salons, articles de presse, spécialisée ou non, nationale, régionale et locale.

L'analyse quantitative, jointe à celle de la presse, permet d'étudier l'évolution de la thématique dans sa production, dans l'intitulé des œuvres; de mettre en rapport l'origine sociale du peintre, les œuvres, la réception des œuvres, et donne une idée de la perception de

l'œuvre par des publics divers.

L'ensemble de ces sources : œuvres, écrits, discours de l'artiste et de la presse, doivent être étudiés dans leur rapport pour définir le profil du paysan et de sa vie dans l'imaginaire collectif de cette période.

### *L'image mythique*

Après cette mise en place du thème rural dans un moment de l'histoire, sa mise en situation historique, la question qui se pose est la suivante :

– *Qu'est-ce que le thème rural ?*

Il est le discours pictural sur le mythe du rapport de l'homme à la terre. Il faut pour le saisir en rechercher les origines. Plusieurs mythes existent, qui nous viennent de l'Antiquité et qui ont trait au travail rural, aux récoltes : celui de la Terre-Mère, lieu d'où l'homme vient et retourne, celui de Deméter et Coré, celui de Dionysos. Celui de Déméter a été étudié de plus près car il s'agit du mythe de l'enfouissement, de la disparition, de la gestation, de la naissance, de la mort, de l'hospitalité.

Le rapport de l'homme à la terre a d'abord été économique, historique. Nous savons que le mythe a toujours un fondement historique, que «c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole» (20). Le support de ce message peut être un récit, un tableau ou un morceau de musique.

Nous dépendons, pour notre mode de pensée, de la Grèce Antique qui nous a laissé croire que sa civilisation et son mode de vie étaient supérieurs au reste du monde. Qu'en était-il ? A la fin du néolithique, la culture sédentaire se développe. Le climat, la géographie font de la Grèce un lieu où un certain type d'économie agraire peut se développer. Cette marche de la colonisation agricole, cette immobilisation des peuplades, se marque par une multiplication des idoles célébrant la fécondité. Ces divinités révèlent différents aspects qui sont la projection des besoins du groupe social, ou de la réalité. L'homme, soumis aux contingences d'une terre, d'un lieu, d'un climat, doit se concilier des forces qu'il ne comprend pas. Il crée les

dieux, les génies multiples de la terre... D'un mode de vie rythmé par les saisons l'homme fait une histoire : celle de Déméter dont la fille bien aimée Coré est enlevée par Pluton, dieu des enfers. En même temps qu'une histoire qui s'adapte à la vie quotidienne et laborieuse, ce mythe est la représentation de la sexualité humaine. C'est alors que l'histoire de l'homme et de la femme sont mis en parallèle, confrontée au cycle de la végétation (21). C'est parce qu'il y a cette double constatation que le mythe de la Terre Mère est aussi fort et traverse le temps. Cette analogie entre deux réalités renforce la puissance du mythe. Le glissement se fait de l'un à l'autre, perpétuellement et inconsciemment.

La mise en parallèle de la sexualité humaine et du cycle des saisons n'est pas évident dans toutes les civilisations, pas plus que n'est toujours évident (n'a toujours été évident) le lien entre le rapport sexuel et la génération. Des constats biologiques et des rapports que l'homme établit avec la terre qui lui donne sa nourriture, naissent les fonctions reconnues à chaque sexe. L'homme donne la semence, il est seul habilité à semer et à labourer. Le grain de blé (Coré) s'enfonce dans la terre pour une longue gestation – et c'est Pluton qui enlève la fille bien aimée et l'emmène dans les entrailles de la terre. Toutes les fêtes de la terre disent cette longue histoire de l'homme, les tabous et les superstitions qui en découlent. Pendant de longs siècles, en Occident, le pouvoir politique a soumis le paysan totalement. Le mythe n'apparaissait donc que sous une forme bucolique.

Au XIXe siècle, l'image resurgit. Pour des raisons diverses, le thème apparaît dans les écrits, la peinture, la sculpture. La politique a besoin du paysan; l'église a besoin de valeurs sûres pour enrayer la déchristianisation. La représentation picturale du mythe laisse deviner les idéologies, comme une mise en place des lois qui dépendent des systèmes politiques et religieux et établissent les morales et les hiérarchies d'une civilisation (22). La civilisation grecque était polythéiste et les génies de la terre réglaient allègrement le sort de la vie paysanne. Ce polythéisme se lit encore au XXe siècle dans les fêtes joyeuses et débridées de Jaulmes. Dionysos bouscule l'ordre, la loi. Il est très «peuple». La sexualité peut s'exprimer dans la joie la plus sensuelle qui contraste étonnamment avec le



*Retour des Vendangeurs* de Chapelain Midy (1938) (23) où chacun «tient sa place». La jeune fille se protège même des rayons «ardents» du soleil. Il y a passage lisible d'une morale panthéiste à une morale judéo chrétienne qui règle la sexualité de l'homme et de la femme. Les bergères de Charlot répondent au culte marial, à l'exigence de virginité de l'église (24). Avant les noces de l'Homme et de la Femme (*Les glaneuses* de Bellanger, 1921 – *L'heure Dorée* de G. Laugée 1921), avant l'union du grain et de la terre, l'homme est exclu (25). Les fêtes précédant les semailles se déroulaient hors des présences masculines. Les tabous, les interdictions, peuvent se lire car l'image enseigne aussi.

### *Mais qu'est-ce que l'image mythique ?*

L'étude du mythe relève de la sémiologie et fait appel à un système particulier, un système second parce qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existait avant lui. Le mythe utilise le schéma tridimensionnel que l'on connaît au niveau de la langue : signifiant, signifié et signe (ce dernier terme est appelé signification par Barthes lorsqu'il étudie le mythe) mais partant du réel, son signifiant est en fait le signe du schéma tridimensionnel existant au niveau de la langue. Soit un tableau, *Vendanges* de G. de Sonnevillle, 1927 (26) :

Le signifiant c'est une image des vendanges, c'est-à-dire une histoire que l'on lit immédiatement, spontanée, gaie, directe. Au niveau du signifié, elle est un concept, celui du travail, de la récolte. C'est un concept historique. Il y a glissement. Il est le levier qui va faire naître le mythe. Le rapport de la lecture directe, anecdotique de l'image et de l'idée qu'elle engendre va créer le mythe de la joie des vendanges. Il se lit lui aussi comme une histoire qui nous dit qu'en 1927, la production du vin se situe entre 46 et 57 millions d'hectolitres; le prix atteint 190 F (en 1926), et la situation économique des ruraux est en pleine expansion (27). Il est donc naturel d'en donner une image heureuse. Cependant ce qui se dit dans ce concept pictural, c'est une idée du réel, celle transmise par un gouvernement à travers des médias et passant par le filtre de la personnalité de l'artiste. Le concept mythique s'applique aux notables qui reconnaissent un environnement et vont acheter le tableau,

au peintre, qui, issu d'une classe sociale véhicule une image, au public des Salons qui a sa spécificité et qui retrouve dans les critiques de la presse spécialisée le discours qu'il a envie d'entendre. Le concept ainsi répond à une fonction. Ce concept du «Travail dans la joie» se dit et se redit dans les innombrables scènes de moissons, cueillette. L'idée passe d'une image à l'autre, se modifie, se déforme, s'oublie parce qu'il dépend de l'histoire. Le Travail, les Rapports familiaux, la Sociabilité sont des concepts, c'est-à-dire l'un des éléments du mythe. Le rapport de l'histoire racontée, une scène de vendanges et du concept, le travail heureux, nous permet d'arriver au troisième terme du schéma, à la signification qui sera la formulation du mythe lui-même. A ce dernier niveau de lecture, que sont devenus les vendangeurs ? Le concept a soumis le sens, lui a fait subir ce que Barthes appelle une déformation et l'image s'est chargée d'innocence. Elle fonde un ordre éternel de la Nature qui nous dit que partout dans le monde les vendanges sont vécues comme un moment de joie, de distraction, sans aucune contingence météorologique, économique, politique et humaine.

Cette image mythique passe au travers du réel sans le dire.

Nous sommes cependant dans une histoire générale et cette image répond à un intérêt : celui du gouvernement, d'un groupe social défini. Nous passons ainsi après le déchiffrement du mythe à l'idéologie qui se dissimule sous une image candide qui amènera la dernière question de cette partie sur le mythe :

### *Quelle est la fonction du mythe ?*

Lorsqu'une image porte directement une charge politique (*Les Paysans défendent leurs terres*, de Fougeron) le mythe est détruit parce que la lecture est évidente et agressive. C'est ce qui rend si lourdes les œuvres du Réalisme socialiste ou commanditées par les régimes forts. Les images au symbolisme trop évident — *La terre* de Masson (28) — ne peuvent véhiculer la même charge idéologique. Elles font appel à un autre niveau de conscience. Dans le type de représentation cité plus haut — et qui est la production picturale la plus importante, l'image se lit comme un fait réel : en 1930... etc. etc., alors qu'il s'agit de signifier. Ce glissement subtil répond à un moment précis de l'histoire et il fabrique une idéologie

particulière à l'entre-deux-guerres. Créateurs de modèles, ces mythes sous-tendent donc des idéologies déchiffrables qui sont adhésion ou rejet de la «Nature des Choses».

### *LES IDÉOLOGIES : OU L'ANALYSE FORMELLE*

Elles sont politiques ou religieuses et traduites à mon sens, par un mode de représentation de l'espace. L'accord avec son époque, tant sur le plan du réel, que sur le plan plastique, se marque (après 1920) par une nouvelle appréhension de l'espace – de l'espace peint. L'espace pictural équivaut à une représentation sociale, mentale du monde (29).

#### *La perception de l'espace*

L'analyse se base non sur les mouvements dans la peinture de 1920 à 1955, mais sur le traitement de l'espace qui me paraît être fondamental, dans la vision de l'artiste. L'analyse de la mise en espace doit permettre de préciser les idéologies. La prise en compte par l'artiste des recherches picturales des décennies précédentes, la rupture avec l'espace de la Renaissance situent l'artiste dans un camp : celui des Avant-garde ou au contraire dans celui des Traditionnalistes que l'on trouve en nombre dans les Salons des Artistes Français. Il y a déjà là une prise de position. L'espace de Dufy ou de Villon, avec leurs ruptures auraient en eux-mêmes un sens, celui d'une acceptation de la modernité, même si on ne la voyait pas dans les nouveaux objets – les machines – qui apparaissent dans leurs œuvres (30).

#### *Les rapports des éléments constitutifs du tableau*

La mise en rapport des différents éléments d'un tableau, lignes, couleurs, lumières, qui donnent les masses et les valeurs, créent les formes et les mouvements des objets et individus, les rapports dimensionnels et leur place dans l'espace, déterminent le thème voulu par l'artiste dans la mesure où il privilégie l'un des éléments (31). Il est bien évident que, le *Faucheur Flamand* (32) de M. Gromaire, qui envahit la toile, a une autre signification que celui *Des Moissonneurs* (32) de A. des Fontaines. Dans le premier cas, l'homme et son outil signifient un travail, un geste, une condition sociale. Dans le

second cas, les rapports de l'homme, de l'outil, de la nature sont fondus en une harmonie. Ils disent un ordre naturel.

A travers l'étude du thème rural nous cherchons à décrypter un langage inscrit dans l'espace pictural.

- Quelles sont les images du monde rural qui ont été véhiculées entre 1920 et 1955 ?
- Comment se perpétuent les mythes, quelle est la fonction de l'art, par quel mécanisme se forment les modèles idéologiques ?

Telles sont les questions que pose cette recherche.

*Héliane BERNARD*  
(Centre Pierre Léon)

## NOTES

- 1 – CHALUMEAU (J.L.), *Lectures de l'art. Réflexion esthétique et création plastique en France aujourd'hui*, Paris, Chêne/Hachette édit., 1981, 239 p. et ZERNER (H.), «L'Art» in LE GOFF (J.), et NORA (P.), *Faire l'Histoire, Nouvelles approches*, II, Paris, Gallimard édit., 1975, 252 p., p. 183 à 201.
- 2 – FRANCASTEL (P.), *Peinture et société. Naissance et destruction d'un espace plastique, de la Renaissance au cubisme*, Lyon, Audin édit., 1951.
- 3 – BRETTELL (R. de C.), *Les peintres et le paysan au XIXe siècle*, Genève, Skira édit., 1983, 163 p.
- 4 – CHAMBOREDON (J.C.), «Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan : les deux manières de Jean-François Millet», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, n<sup>o</sup> 17/18, novembre 1977, 141 p., p. 6-8.
- 5 – ELIADE (M.), *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard édit., 1963, 247 p., et BOURDIEU (P.), «Le démon de l'analogie», in *Le sens pratique*, Paris, édit. de Minuit, 1980, 475 p., p. 333 à 439.
- 6 – CLAIR (J.), «De la nouvelle objectivité à l'art national socialiste ou l'inversion des signes. in Université de Saint-Étienne, *L'Art face à la crise – l'Art en Occident – 1929-1939*, travaux XXVI, Saint-Étienne, C.I.E.R. E.C. édit., 1980, 392 p., p. 43 à 61.
- 7 – BARRAL (P.), *Les Agrariens Français de Méline à Pisani*, Paris, P.F.N. S.P. édit., 1969, 386 p.
- 8 – PIERRE (G.), *Retour des champs*, 1934, huile sur toile, Triptyque 2,02 x 3,01 – Marseille, Musée des Beaux Arts.
- 9 – JAULMES (G.L.), *Danse champêtre*, 1932, huile sur toile, cat. du Salon des Art. Franç., 1932, in *L'Illustration*, n<sup>o</sup> 4654, mai 1932.
- 10 – JANNOT (H.), *L'Homme à la charrue*, 1937, huile sur toile, 0,92 x 1,37, coll. particulière.
- 11 – FOUGERON (A.), *Les paysans défendent leur terre*, 1953, huile sur toile, 3,90 x 2,60, coll. particulière.
- 12 – DUCOS DE LA HAILLE (P.H.), *La Fortune et l'Abondance sortant du sillon creusé par le laboureur*, 1922, huile sur toile, 1er grand prix de

- Rome, catalogue de l'exposition. *Les cinquante derniers premiers grands prix de Rome*, Antibes, 15 juillet et 31 octobre 1977.
- 13 – ROHNER (G.), *Les Faucheurs*, 1950, huile sur toile, 1,90 x 2,10, coll. de l'artiste.
  - 14 – PANOFSKY (E.), *L'œuvre d'art et ses significations, essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard édit., 1978, 322 p.
  - 15 – GROMAIRE (M.), *Peinture 1921-1939, le journal d'un créateur*, Paris, Denoël Gonthier, édit. Coll. Médiations, 1980, 217 p., p. 33, p. 78-79, p. 208.
  - 16 – LEGER (F.), *Fonction de la peinture*, Paris, Denoël Gonthier, édit., 1975, 206 p., p. 31-32.
  - 17 – KLEE (P.), *Théorie de l'art moderne*, Paris, Denoël Gonthier, édit., 1980, 172 p., p. 40.
  - 18 – PIGNON (E.), *La Quête de la réalité*, Paris, Gallimard édit., 1979, 185 p., p. 71 à 85.
  - 19 – Entretiens avec : AMBLARD J., BOURGEOIS J.C., BRAYER Y., CHAPELAIN-MIDY R., FOUGERON A., JEANNOT H., MENTOR B., PIGNON E., ROHNER G., TASLITSKY B., ZINGG J. et J.P., fils de Jules, Mme HUMBLLOT, Vve du peintre, Mme LASNE, Vve du peintre.
  - 20 – BARTHES (R.), *Mythologies*, Paris, Seuil édit., 1957, 267 p., p. 194.
  - 21 – BOURDIEU (P.), *Le sens pratique*, Paris, éd. de Minuit, 1980, 475 p., p. 333-439.
  - 22 – MARIN (L.), *Le portrait du Roi*, Paris, éd. de Minuit, 1981, 299 p., p. 11.
  - 23 – CHAPELAIN-MIDY (R.), *Retour des vendangeurs*, 1938, huile sur toile, 1,50 x 2,20 m.
  - 24 – CHARLOT (L.), *Jeune bergère*, 1926, huile sur toile, 0,99 x 0,80, Châlon-sur-Saône, Musée DENON.
  - 25 – BELLANGER (C.), *Glaneuses*, 1920, in cat. du Salon des Artistes Français, dim. inc., localisation actuelle inc. et L. AUGÉE (Q.), *L'heure dorée*, 1921, in cat. du Salon des Artistes Français, loc. act. inc.
  - 26 – SONNEVILLE (G. de), *Vendanges à Martillac*, 1927, huile sur toile, 114 x 145, Bordeaux, Musée des Beaux Arts.
  - 27 – BARRAL (P.), *op. cit.*, p. 212-215.
  - 28 – MASSON (A.), *La Terre*, 1939, huile, sable sur bois, 0,43 x 0,53, Paris, M.N.A.M.

- 29 – KEYSER (E. de), *Art et mesure de l'espace*, Bruxelles, Ch. Dessart édit., 1970, 240 p.
- 30 – DUFY (R.), *Scène de Moisson*, 1935, huile sur toile, 0,81 x 1,00, coll. privée.
- 31 – GARNIER (F.), *Le Langage et l'image au Moyen-Age, signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or, 1982, 179 p.
- 32 - GROMAIRE (M.), *Le Faucheur Flamand*, 1924, huile sur toile, 1,00 x 0,81, Paris, Legs Girardin, 1953, Musée d'Art Moderne.
- 33 – FONTAINE (A. des), *Les moissonneurs*, 1934, reproduction in Cat. du Salon des Art. Français, 1934, localisation actuelle inconnue.

Pierre (G.), *Retour des Champs*, (note 8)

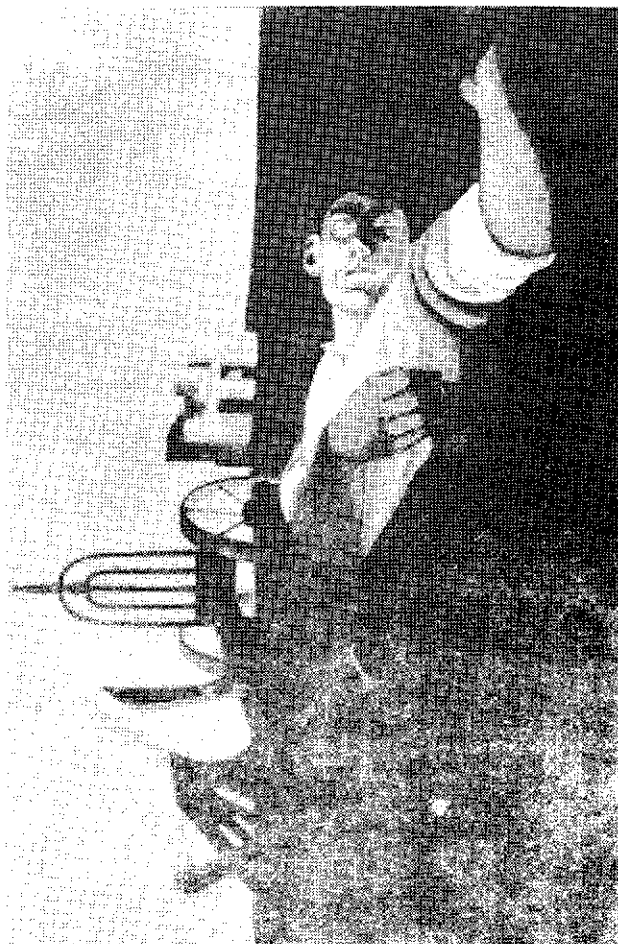




Jaulmes (G.L.), *Danse champêtre*, 1932, (note 9)



Jannot (H.), *L'Homme à la charrue*, 1937, (note 10)



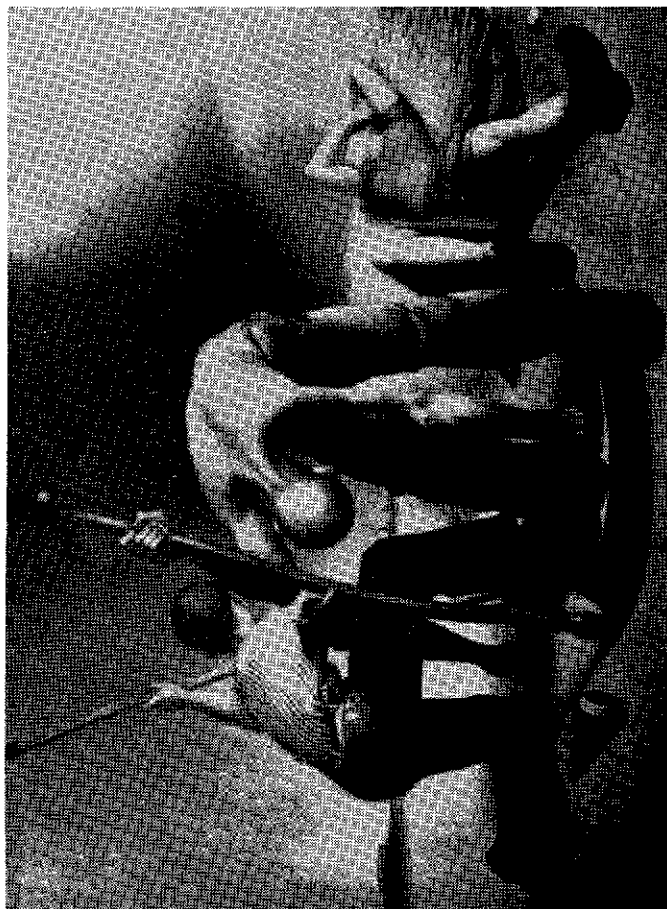
Fougeron (A.), *Les paysans défendent leur terre*, 1953, (note 11)



Ducos de la Haille (P.H.), *La Fortune et l'Abondance*  
sortant du sillon creusé par le laboureur, 1922, (note 12)



Rohner (G.), *Les Faucheurs*, 1950, (note 13)



Chaplain-Midy (R.), *Retour des Vendangeurs*, 1938, (note 23)



Charlot (L.), *Jeune Bergère*, 1926, (note 24)



Bellanger (C.), *Glaneuses*, 1920, (note 25)





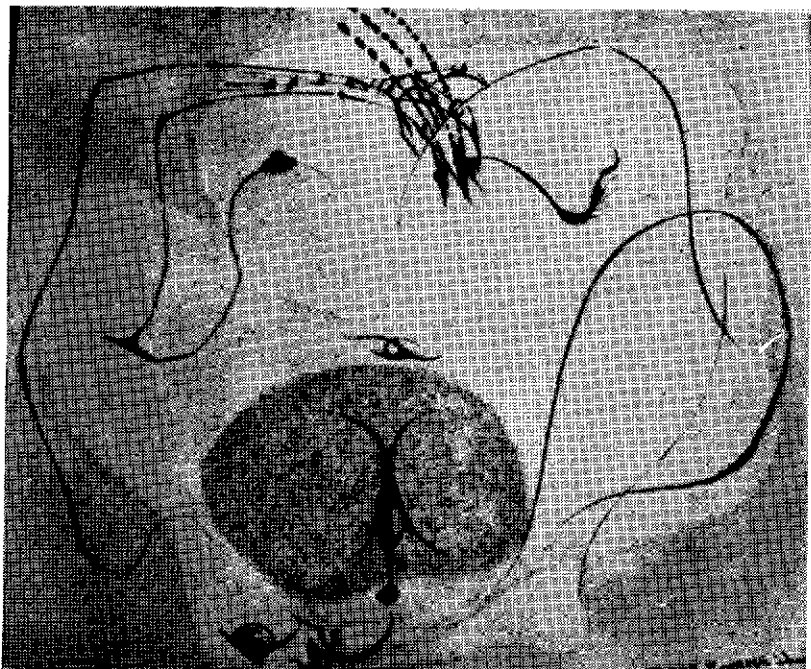
Laugée (G.), *L'Heure dorée*, 1921, (note 25)



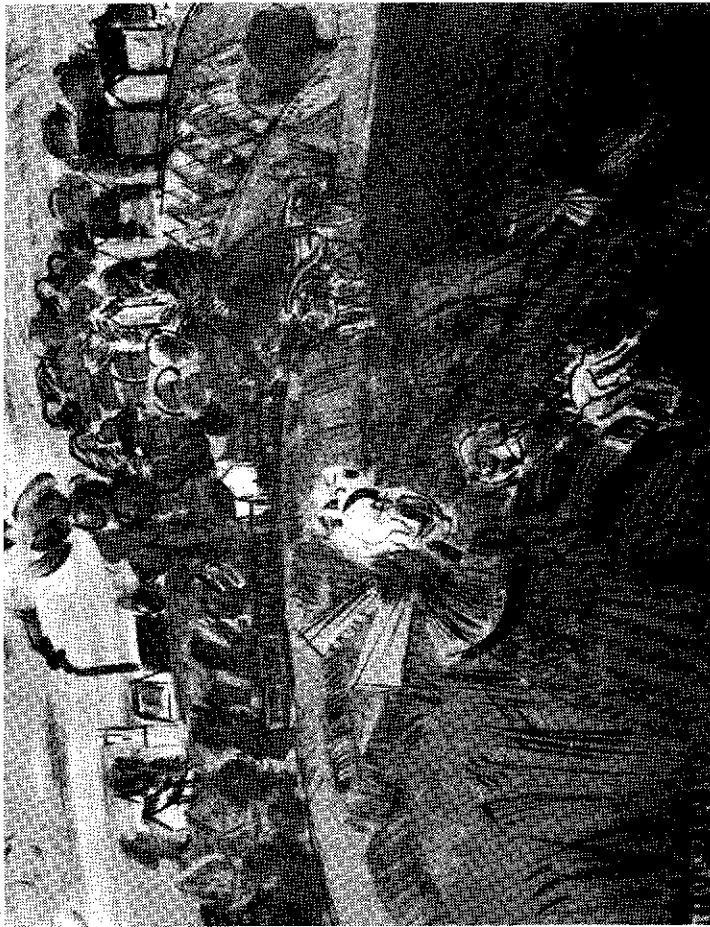
Sonneville (G. de), *Vendanges à Martillac*, 1927, (note 26)



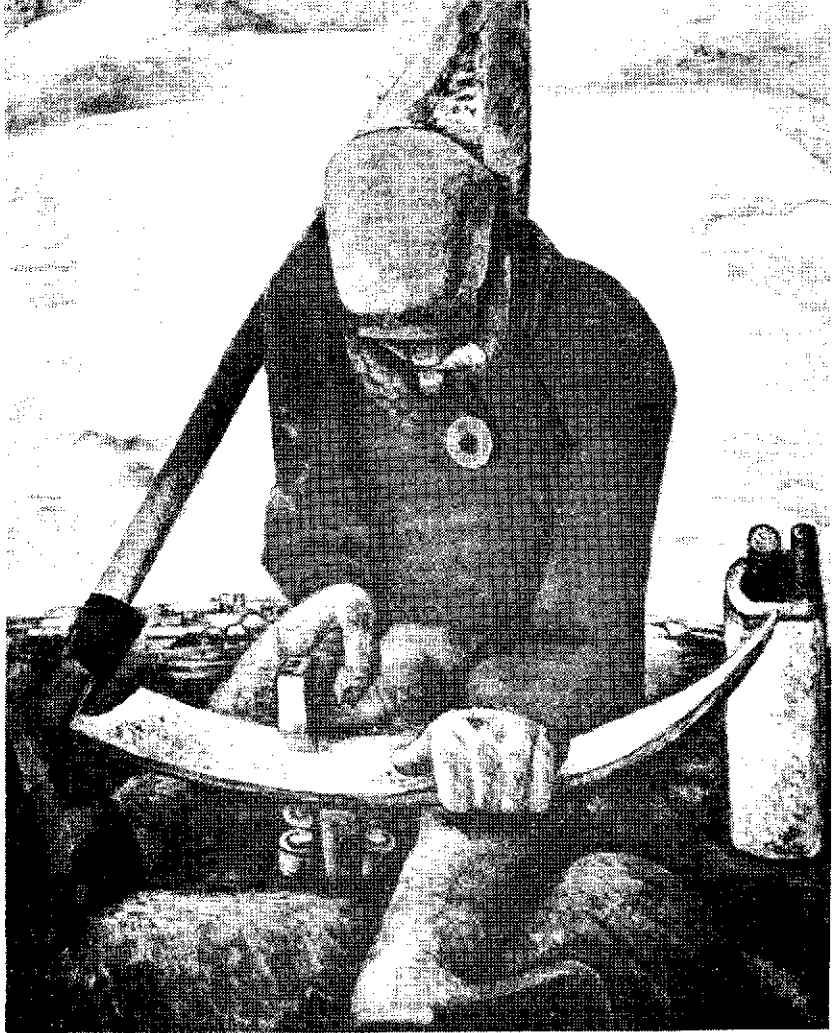
Masson (A.), *La Terre*, 1939, (note 28)



Dufy (R.), *Scène de Moisson*, 1935, (note 30)



Gromaire (M.), *Le Faucheur Flamand*, 1924, (note 32)



Fontaine (A. des), *Les Moissonneurs*, 1934, (note 33)

