



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

9 | 2009

Arts de l'enfance, enfances de l'art

Corot : le modèle enfant, l'impression d'enfance

Corot: the Child Model and the Impression of Childhood

Emmanuel Pernoud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1344>

DOI : 10.4000/gradhiva.1344

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 2 septembre 2009

Pagination : 38-55

ISBN : 978-2-35744-009-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Emmanuel Pernoud, « Corot : le modèle enfant, l'impression d'enfance », *Gradhiva* [En ligne], 9 | 2009, mis en ligne le 02 septembre 2012, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/1344> ; DOI : 10.4000/gradhiva.1344



DOSSIER

Corot

le modèle enfant, l'impression d'enfance



Emmanuel Pernoud

Très tôt, la peinture de Corot s'est vu qualifiée de naïve, que l'épithète soit prise en bonne ou en mauvaise part. En 1833, Delécluze parle d'« un jeune paysagiste plein de bonnes qualités qui poursuit la naïveté avec acharnement », admettant par là même que, si naïveté il y a, elle est du moins volontaire (Pomarède 1996 : 33). Dans son Salon de 1845, Baudelaire écrit que « ce sont la naïveté et l'originalité qui constituent le mérite de M. Corot » (Baudelaire 1976 : 389) et le même, dans *Le Peintre de la vie moderne*, range Corot aux côtés de Constantin Guys parmi les artistes dont le regard « synthétique et abrégiateur » reste incompris du public, qui les accuse de « barbarie » (*ibid.* : 698). Fidèle défenseur de Corot dans des comptes rendus qui s'échelonnent de 1836 à 1870, Théophile Gautier précise cette réflexion sur la naïveté de Corot, en la raccordant à l'enfance : « Par un rare privilège, M. Corot apporte dans un genre de convention une naïveté presque enfantine » (Gautier 1996 : 53) ; « Ce qui fait le charme de la peinture de Corot, c'est une maladresse enfantine, une bonhomie adorable » (*ibid.* : 64).

Dans ses propres déclarations, Corot reprend pleinement à son compte la notion de naïveté appliquée à son art : « Il faut interpréter la nature avec naïveté et selon votre sentiment personnel, en vous détachant complètement de ce que vous connaissez des maîtres anciens ou des contemporains » (Pomarède 1996 : 12) ; « Je dois apporter en peignant cette poitrine la naïveté que je mettrais à peindre *une boîte au lait* » (Robaut 1996 : 16). À la fin de sa vie, Corot établira un lien explicite entre cette naïveté et l'enfance. Étienne Moreau-Nélaton rapporte que le peintre évoquait « le souvenir des impressions ressenties alors par son âme d'enfant » lorsqu'il se promenait dans la campagne (Moreau-Nélaton 1905 : 12) et qu'il aurait confié à une certaine M^{me} Aviat, en 1870 : « Je prie tous les jours le bon Dieu qu'il me rende enfant, c'est-à-dire qu'il me fasse voir la nature et la rende comme un enfant, sans parti pris » (*ibid.* : 285).

Fig. 1
Jean-Baptiste Camille
Corot, *Le peintre Adolphe
Desbrochers enfant,
tenant une orange*, 1845,
huile sur toile, 24 x 19,3 cm,
Robaut 591, Paris, musée
du Louvre © RMN / René-
Gabriel Ojéda.

Certes, l'aspiration à « voir la nature et la rendre comme un enfant » n'est pas propre à Corot, en ce milieu du XIX^e siècle. Née sous les auspices du romantisme, la quête d'une virginité de l'œil se reconduit sous des modalités diverses jusqu'aux avant-gardes. En des termes rappelant ceux de Corot, Matisse pourra ainsi écrire, à propos de sa période fauve : « Nous étions alors devant la nature comme des enfants » (Matisse 1972 : 98, note 52).

Dans l'art de Corot, cependant, la référence à cette enfance du regard se voit renforcée et développée par une iconographie où la figure de l'enfant est insistante : l'enfance n'est pas qu'un mot, une métaphore ; c'est un corpus de représentations qui éclaire l'art de Corot sur de multiples plans. Qu'il s'agisse de portraits d'enfants ou de figures d'enfants dans le paysage, de nourrissons au sein ou de préadolescents grimant dans les arbres, la population enfantine qui parsème l'œuvre de Corot est riche en corrélations historiques, littéraires, philosophiques, éducatives, liens qu'il convient d'approfondir. Partageant avec nombre de ses contemporains le culte de l'enfance et l'idée du génie comme enfance retrouvée, Corot a confié à sa peinture le soin de donner un sens tout personnel à l'un des grands *topoi* de la littérature artistique de son temps. À cet égard, il ne sera pas inutile d'esquisser des éléments de comparaison avec son contemporain Courbet.

Corot et Rousseau

Dans une lettre de 1842, Corot exprime toute son admiration envers Jean-Jacques Rousseau, « ce paysagiste de génie », écrit-il (Pomarède 1996 : 107), dont il est en train de relire les *Confessions*. Le rousseauisme de Corot ne réside pas seulement dans son art de paysagiste, en particulier dans sa peinture des lacs et des étangs, lieux si prisés de l'auteur des *Rêveries du promeneur solitaire* : il se décèle également dans ses tableaux de figures, et plus précisément à certains détails de ses maternités et de ses portraits d'enfants.

Sujet fréquent dans son œuvre entre 1855 et 1870, les maternités que peint Corot se signalent par leur contexte rural, reconnaissable aux costumes régionaux dont le peintre affuble les personnages (fig. 2). Elles traduisent l'idée – dont les romans de George Sand, à la même époque, portent l'empreinte – selon laquelle on ne saurait trouver plus pure expression de l'amour maternel que chez les paysans où se serait conservé le sens des lois naturelles. Assises dans l'herbe, attentives à leur enfant, se prêtant à ses jeux, le nourrissant à leur propre sein, les jeunes paysannes de Corot semblent illustrer l'adage figurant dans l'*Émile* : « Point de mère, point d'enfant » (Rousseau 1971 : 26).

Par leur sujet et leur composition, certaines de ces œuvres offrent des similitudes avec *La Vierge au coussin vert* de Solario que Corot et ses contemporains pouvaient admirer au Louvre. En 1859, dans *La Femme*, Michelet se livrera à un vibrant panégyrique de ce chef-d'œuvre de la Renaissance, qu'il érige en icône de l'allaitement maternel où la mère nourrit l'enfant « avec sa propre vie ».

Loin de s'enfermer dans des références internes à l'histoire de l'art, ces tableaux de Corot débordent donc sur des représentations éducatives et périculturelles, que leur auteur – au reste, bien plus cultivé et familier des livres que sa tenace réputation de « bonhomme Corot » ne voulait bien l'admettre – en ait conscience ou non.



Le prouve encore la place du jouet dans sa peinture de l'enfance. Faisant poser des enfants pour leur portrait, il est fréquent que Corot leur mette un objet entre les mains : une poupée, un polichinelle, un petit clairon, le fouet et les rênes d'un cheval de bois. Corot s'inscrit, certes, dans une lointaine tradition picturale qui fait du jouet l'attribut habituel du portrait d'enfant. Sous ce

Fig. 2 Jean-Baptiste Camille Corot, *Bretonne allaitant son enfant*, 1860, huile sur zinc, 32 x 25 cm, Robaut 1268, Zurich, coll. part., d.r.



1. « On ne sait plus être simple en rien, pas même autour des enfants. Des grelots d'argent, d'or, du corail, des cristaux à facettes, des hochets de tout prix et de toute espèce : que d'appâts inutiles et pernicieux ! Rien de tout cela. Point de grelots, points de hochets ; de petites branches d'arbre avec leurs fruits et leurs feuilles, une tête de pavot dans laquelle on entend sonner les graines, un bâton de réglisse qu'il peut sucer et mâcher, l'amuseront autant que ces magnifiques colifichets, et n'auront pas l'inconvénient de l'accoutumer au luxe dès sa naissance » (Rousseau 1971 : 48).

rapport, force est de souligner le rôle joué par la redécouverte de la peinture néerlandaise par Corot et sa génération. Les Hollandais des ^{xvi}^e et ^{xviii}^e siècles confèrent une grande importance au jouet dans leur riche production de portraits d'enfants – jouet renvoyant à la vie domestique, dans le cadre d'un art profane et bourgeois, tout en étant doté de portée symbolique. C'est ainsi que poupées, hochets, chevaux de bois ne sont pas rares dans la peinture des Pays-Bas, et l'on sait – par ses carnets – que Corot vouait une grande admiration à Metsu et Ter Borch, qui laissèrent à l'histoire de l'art de mémorables figures d'enfants.

Mais, tout en trahissant des réminiscences dix-septiémistes, l'enfant peint par Corot appartient indéniablement à l'héritage rousseauiste : si les objets que tiennent ces petits modèles rappellent le propos de *l'Émile*, c'est par leur simplicité affichée – qui n'a d'égal que le dépouillement général des portraits. On sait, en effet, que Jean-Jacques ne tolère que des jouets sobres et des distractions élémentaires, afin de soustraire l'enfant à la passivité du luxe et aux corruptions de la société des adultes, tout en excitant chez lui l'instinct d'apprendre – car, tout en réprouvant les « mauvais » jouets, Rousseau veut que les enfants jouent puisque leur instinct l'exige : « Aimez l'enfance ; favorisez ses jeux, ses plaisirs, son aimable instinct » (*ibid.* : 55).

Les enfants doivent posséder des jouets qui leur ressemblent : on ne saurait mieux le dire de l'orange tenue par le petit Adolphe Desbrochers peint par Corot en 1845 (fig. 1). Par sa rotondité, le fruit fait écho à la tête du jeune enfant, et l'on est renvoyé, encore une fois, à la peinture hollandaise du ^{xviii}^e siècle, dans laquelle les volumes sphériques symbolisent l'enfance par leur simplicité formelle, tout en s'adjoignant d'autres significations, comme la bulle de savon pour la précarité de la condition enfantine (attribut que l'on retrouvera chez Chardin et chez Manet) ou les beaux fruits pour la bonne éducation (Van Gogh en sera le lointain légataire, avec son *Enfant à l'orange*, peint en 1890). Dans le même temps, Rousseau semble être passé par là, lui qui – se prévalant à nouveau d'exemples tirés de la vie paysanne – préconisait pour la jeune enfance (comme c'est ici le cas : le petit Desbrochers n'a que quatre ans) de simples aliments en guise de distraction, afin de joindre l'utile à l'agréable¹.

Cette fonctionnalité du jouet est un leitmotiv des pédagogies libérales du ^{xix}^e siècle, en particulier chez un Friedrich Fröbel (1782-1852), l'inventeur du *Kindergarten*, dont on sait l'influence sur les idées éducatives de son siècle.

À cet égard, l'insistance de Corot, dans ses représentations de l'enfance (fig. 3),



Fig. 3
Jean-Baptiste
Camille Corot, *La Fille
cadette de M. Édouard
Delalain*, vers 1845-1850,
huile sur toile ovale,
26,5 x 22 cm, Robaut 598,
coll. part.

à peindre l'attachement de la fillette à sa poupée n'a rien d'arbitraire : de telles images recourent des écrits de l'époque qui exaltent le rôle formateur de la poupée, double permettant à l'enfant de devenir le partenaire de sa propre éducation en inversant symboliquement les rôles. On citera, entre autres, les *Contes* de Marceline Desbordes-Valmore – *La Poupée monstre*, *La Physiologie des poupées* (1834) –, *Histoire de ma vie* de George Sand (1854-1855), *La Femme* de Jules Michelet (1859). La poupée, écrit ce dernier, est « un jeu, mais sérieux, et bien plus sérieux qu'on ne pense » (Michelet 1985 : 443).

La simplicité – qui confine à l'austérité –, dans les œuvres que Corot consacre à l'enfance, relève d'une volonté manifeste d'échapper au traditionnel décor qui, dans les tableaux de Salon, assortit l'enfance à un environnement symbolique : appareil mobilier, d'abord, ayant pour fonction d'inscrire l'enfant dans le cadre familial, appareil de pose et d'expressions, ensuite, affichant la bonne éducation et d'aimables dispositions qui font du modèle enfant un enfant modèle. À la différence des petits figurants d'appartement que met en scène le portrait de commande, l'enfant des portraits de Corot apparaît sur un fond neutre où sa figure se détache en clair et accapare l'attention. Corot braque la lumière sur les visages et l'on est frappé, devant ce petit corpus de portraits, par l'importance spatiale impartie à la face enfantine, relativement aux dimensions de la toile. Les modèles sont vus de près et cette proximité est d'autant plus insolite que la majeure partie de ces visages ne laisse percer aucun sentiment particulier : sur ce point, Corot renoue avec l'impassibilité de maints portraits d'enfants dans l'Espagne et les Pays-Bas du *xvii^e* siècle, annonçant par certains aspects le paradoxal manque d'expression dont Manet et surtout Degas (admirateur et collectionneur de Corot) affubleront « l'âge tendre », en rupture avec le sentimentalisme ordinaire d'un genre viscéralement marqué par l'école anglaise, par les exemples canoniques de Reynolds et de Lawrence, comme en témoigne un passage de *L'Éducation sentimentale*.

La remarquable qualité de ces œuvres consiste à reproduire l'intensité du regard enfantin en se gardant de nous en souffler le secret. Dans son indétermination psychologique – aucune pensée ne filtrant du regard qui nous fixe –, cet œil d'enfant n'a pour seul message à nous livrer qu'il n'est rien de plus qu'un œil, certes, mais qu'il l'est entièrement. On songe, dès lors, au témoignage de deux contemporains de Corot qui furent ses thuriféraires, Baudelaire et Champfleury. Dans *Le Peintre de la vie moderne*, le premier parle d'une « curiosité profonde et joyeuse » qui explique, selon lui, « l'œil fixe et animale extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit » (Baudelaire 1976 : 690), tandis que le second, dans *Les Enfants*, écrira que « les enfants sont doués d'une vive curiosité qui détermine en eux la plus féconde des observations, l'observation inconsciente » (Champfleury 1873 : 260). On comprend mieux, dès lors, ce qui conduit Corot à dépouiller l'enfant de toute marque d'expressivité au bénéfice d'une fixité de l'œil : c'est l'art même du peintre qui se trouve visé par ces portraits d'enfants regardant de tous leurs yeux.

L'enfant et le paysage

Dans les années 1830 et 1840, Corot place volontiers un enfant au premier plan de ses paysages. Cet enfant est en position frontale et prend le spectateur à témoin : son regard sort de la toile et entre dans notre propre espace.



2. En témoigne cette déclaration de Corot à Théophile Silvestre, qui traduit bien la valeur psychologique que le peintre accorde aux figures insérées dans ses paysages : « Voyez-vous, me disait-il, la bergère adossée au tronc de l'arbre ? elle se retourne vivement, elle entend un mulot remuer dans l'herbe » (Silvestre 1856 : 89).

Ce dispositif intervient dans un certain nombre d'œuvres qui comptent parmi les plus réputées de Corot. Du côté des peintures exécutées en Italie, on peut citer *Tivoli, les jardins de la villa d'Este*, de 1843 (fig. 4), ou encore *Genzano, chevrier en vue d'un village*, de 1843, compositions où de jeunes garçons forment contraste, par leur petitesse et leur nonchalance, avec la majesté du site qui s'étend derrière eux. Parmi les œuvres exécutées en France, on citera *Le Rageur, forêt de Fontainebleau*, vers 1830, avec sa jeune bergère assise à côté d'un vieux chêne, *Mornex (Haute Savoie) – au fond, le môle*, vers 1840-1843 (fig. 5), avec sa petite paysanne au chapeau de paille, *Châtaigneraie rocheuse (Morvan ou Auvergne)*, vers 1830-1835 (fig. 6), avec le petit enfant qui paraît monter la garde, au tout premier plan, *Rosny, l'église du village, vue prise du verger de M^{me} Osmond*, de 1844, avec un enfant en bas âge, assis par terre en compagnie d'une brouette.

On lit parfois que les figures, dans les paysages de Corot, n'auraient pas d'autres fonctions que celles d'animer la nature, de lui « ajouter une présence humaine ». Outre que certains propos de Corot démentent ce caractère subsidiaire², l'examen prouve que de tels personnages, aussi petits soient-ils, aussi



Fig. 4 Jean-Baptiste Camille Corot, *Tivoli, les jardins de la villa d'Este*, 1843, huile sur toile, 43,5 x 60,5 cm, Robaut 457, Paris, musée du Louvre © RMN / Hervé Lewandowski.

« figurines », sont toujours porteurs d'un sens : les enfants en premier lieu dans la mesure même où l'artiste prend soin, à travers eux, de planter la petitesse au beau milieu de la vastitude, l'émergence au milieu de la création, et surtout d'impartir à cette enfance le seul regard frontal, c'est-à-dire le privilège du lien entre notre univers et celui qui se trouve peint sur la toile.

Le dispositif du regard échappé, de « l'aparté oculaire » – par lequel un personnage, en fixant le spectateur, attire son attention et le fait entrer dans la composition –, est un procédé connu dans l'histoire de la peinture, que ne pouvait ignorer un Corot familier du Louvre et des trésors d'Italie. C'est souvent à un enfant qu'est confiée la charge de lancer un pont entre les deux mondes, celui du tableau et celui de ses contemplateurs, par le canal du regard. À l'instar du théâtre où des confidences sont livrées à la salle par l'entremise de personnages secondaires (les serviteurs, par exemple), souvent à la faveur de remarques énoncées à la dérobée, l'enfant se prête à l'échange avec le spectateur du tableau parce que sa condition mineure et familière en fait un partenaire naturel de la connivence : il sert de messenger entre les adultes, ceux qui se trouvent à l'extérieur et à l'intérieur de la toile.

On pourrait citer des exemples italiens de la Renaissance où une telle mission est souvent impartie aux *putti*. Mais c'est surtout dans la peinture hollandaise et française du XVII^e siècle que les comparaisons avec l'œuvre de Corot sont les plus probantes. On remarque souvent, dans les tableaux de genre à personnages multiples – comme les scènes d'auberge, de jeu, de marché, comme les divers moments de la vie domestique : assemblées présentées par la peinture comme des systèmes clos, comparables à la scène du théâtre –, que c'est par l'enfant que le jeu fermé des regards se décloisonne furtivement et ouvre une échappée vers le monde extérieur. Du côté néerlandais, on citera pour mémoire les exemples illustres de Jan Steen (*La Visite du médecin*) et de Gabriel Metsu (*L'Enfant malade*, *Le Bourgmestre Gillis Valckenier et sa famille*). Mais c'est surtout vers la France qu'il faut se tourner, avec les frères Le Nain. On sait que l'œuvre de ces derniers fait l'objet d'une redécouverte, vers le milieu du XIX^e siècle, dans les milieux mêmes qui sont favorables à Corot, notamment sous la plume de Champfleury, qui leur consacre un ouvrage en 1850. Parmi les tableaux des frères Le Nain où l'enfance nous apostrophe du regard, on peut notamment citer *Les Pèlerins d'Emmaüs*, de Mathieu (Louvre), *Repas de paysans*, de Louis ou Antoine (Louvre), *Paysage avec paysans*, de Louis (Washington, National Gallery of Art). Dans les deux premières œuvres, la brèche ouverte par le regard enfantin aspire le spectateur avec d'autant plus de force que la scène présente un moment d'intimité entre des personnages réunis en vase clos.

L'enfant médiateur de Corot se distingue toutefois de ses prédécesseurs par ce qu'il met en médiation : ce n'est ni depuis le groupe humain ni depuis le groupe divin qu'il nous regarde, mais depuis la nature. Si Corot a pu reprendre la formule de l'enfant tourné vers nous, à la jonction des mondes, c'est pour l'instituer en intercesseur du paysage. Choisir de placer un regard d'enfant à l'avant-poste du paysage doit être expressément rapproché du vœu formé par Corot que Dieu lui « fasse voir la nature [nous soulignons] et la rendre comme un enfant, sans parti pris ». Par l'intermédiaire de ces figures d'enfants, Corot appose sur ses paysages une signature qui authentifie la qualité de sa propre perception de la nature.

D'autres formules employées par Corot sont en mesure d'explicitier l'importance du référent enfantin dans son œuvre. La notion clé qui traduit en termes plastiques la métaphore de l'œil enfant, c'est celle des *masses*. Corot dit ainsi qu'il



Fig. 5 Jean-Baptiste Camille Corot, *Mornex (Haute Savoie) – au fond, le môle*, vers 1840-1843, huile sur toile, 38,7 x 61,2 cm, Robaut 508, coll. part.

faut chercher « toujours la masse, l'ensemble, ce qui nous a frappés » (Moreau-Nélaton 1905 : 209). « Je ne suis jamais pressé d'arriver au détail ; les masses et le caractère d'un tableau m'intéressent avant tout » (Tinterow 1996 : 326). En conformité avec les idées de son temps, Corot oppose la masse au dessin selon un postulat d'ordre physiologique qui voudrait que l'œil accède d'abord aux ensembles avant de parvenir à la distinction des objets, axiome qui fonde en particulier la réflexion sur la perception vierge, celle de l'enfant qui naît ou de l'aveugle qui recouvre la vue³. Cette esthétique du premier regard – « soumettons-nous à l'impression première » (Moreau-Nélaton 1905 : 172) ; « Ne jamais perdre la première impression qui nous a émus » (*ibid.* : 209) – sera donc tachiste et préobjectale : elle peindra sans savoir ce qu'elle peint. Le thème est fréquent vers le milieu du XIX^e siècle, ainsi qu'en témoigne l'anecdote de Courbet n'identifiant ce qu'il peignait – des fagots – qu'une fois le tableau terminé, de même que les considérations de Ruskin sur l'innocence du regard définie comme une « perception enfantine de ces taches plates et colorées, vues simplement en tant que telles, sans que nous prenions conscience de leur signification » (Gombrich 1971 : 369). « Je cherche à procéder tout autrement qu'il est d'usage de faire, c'est-à-dire *en prouvant avant tout que l'on sait* » (Robaut 1996 : 16), énonce Corot pour sa part⁴, démontrant une fois de plus que ce quêteur de naïveté, présenté par ses biographes comme le « bonhomme Corot », peintre-paysan peu discoureur, n'avait rien d'un naïf.

• • •

3. Sur ces questions, voir en particulier Gombrich 1971, Junod 1976 et Crary 1994.

4. C'est Corot qui souligne.

Peter Galassi a montré, exemples à l'appui, la manière dont Corot travaille par les masses. Il a comparé sa manière de faire à celle d'un enfant remplissant les contours dans un album à colorier (Galassi 1991 : 153). De loin, *Île et pont San Bartolomeo*, de 1826-1828, paraît peint avec un glacis continu qui fond les tons ensemble et leur donne un aspect de quasi-camaïeu, mais, pour peu qu'on se rapproche de l'œuvre, les découpes se laissent voir et fractionnent ce fondu enchaîné en une juxtaposition de masses colorées qui, bien que petites, sont irréductiblement distinctes, comme les tesselles d'une mosaïque.

Dans d'autres vues d'Italie, ce procédé par juxtaposition de plages chromatiques ne cherche pas l'égalisation et se livre dans l'âpreté de ses contrastes, si bien que de telles œuvres, comme *La Campagne de Rome avec l'aqueduc de Claude*, de 1826, en retirent un aspect indéniablement naïf, rappelant même ces œuvres d'art populaires ou semi-populaires (on pense ici aux gouaches napolitaines) que les contemporains de Corot – à l'instigation d'un Champfleury, notamment – allaient apprendre à admirer, et même dans certains cas à imiter.

On ne saurait néanmoins confondre la naïveté d'un Corot avec celle d'un Courbet. Quand le premier déclare qu'il faut se garder de trop revenir sur une peinture afin de ne pas en perdre la « teinte harmonieuse primitive » (Pomarède 1996 : 45), la notion de primitivité ne renvoie pas à quelque production culturelle, comme l'image populaire, mais à une donnée naturelle des sens qui répugnerait aux raffinements de l'art, l'harmonie primitive étant le privilège exclusif de « l'impression première ». Cette conception privative de la peinture – où l'art gagne à se retenir, à ne pas trop en savoir – se retrouve dans le vœu, formulé par Corot, de rendre la nature « comme un enfant, sans parti pris ».

Fig. 6 Jean-Baptiste Camille Corot, *Châtaigneraie rocheuse (Morvan ou Auvergne)*, vers 1831-1836, huile sur toile, 55 x 84 cm, Robaut 294, inv. n° 1923.5, Winterthur, collection Oskar Reinhart « Am Römerholz ».





Fig. 7 Jean-Baptiste Camille Corot, *Petite fille accroupie et nue*, vers 1835-1840, mine de plomb avec reprises à la plume et encre noire, 22,7 x 26,9 cm, Robaut 2687, Paris, musée du Louvre © RMN / Thierry Le Mage.

Dans l'œuvre de Corot, l'emblème de ce dépouillement est une fillette, *Petite fille accroupie*, vers 1840 (fig. 7). Le dessin nous montre une enfant sur fond de paysage, figure dont la complète nudité et l'épaisse chevelure dénouée connotent la vie sauvage. Comme beaucoup d'autres enfants que Corot place dans ses œuvres à la même époque de sa carrière, elle dirige son regard hors du cadre. Dans ce cas précis, la valeur symbolique du regard d'enfant est rehaussée par la nudité primitive du modèle : plus que jamais, l'enfance personnifie « l'impression première » chère à l'auteur du dessin.

L'enfant et l'arbre

La *Petite fille accroupie* trahit une expression pensive. Nudité et mélancolie se trouvent associées dans d'autres figures juvéniles de l'œuvre de Corot, une combinaison qui fait osciller le personnage entre deux âges, la virginité de l'enfance, le souci de l'adolescence. On est frappé par l'expression grave que Corot attribue à la prépuberté de sa *Jeune baigneuse couchée sur l'herbe au bord d'un étang*, vers 1868-1870. Corot peint la naïveté et la fin de la naïveté, en jouant parfois de la confrontation des deux, comme dans les *Deux Jeunes Vachères dans la prairie au bord de l'eau*, de 1850-1855, où la plus âgée des deux figures apparaît comme l'initiatrice de la plus jeune, le tableau surprenant (dans un esprit de sous-entendu frivole qui rappelle le XVIII^e siècle) la transmission d'une confiance amoureuse.

Il n'est pas rare, en effet, que Corot juxtapose différents temps de l'enfance et de la jeunesse au sein d'une même composition. C'est le cas de son œuvre la plus célèbre, *Souvenir de Mortefontaine*, de 1864, où s'échelonnent trois âges à travers la silhouette d'un bébé, d'une fillette et d'une toute jeune fille, trio de la croissance et de la métamorphose, symboliquement réuni autour d'un arbre en train de reverdir. On relèvera que l'adolescente est vêtue d'une chemise blanche et d'une robe rose, un assortiment évocateur de virginité et de féminité qui, dans ce contexte élégiaque et champêtre, rappelle les strophes des chansons populaires – dont nous savons, par ses biographes, que Corot était grand amateur (Robaut 1996 : 42) –, comme *La Belle au jardin d'amour* (Bénichou 1970 : 97) :

– Comment était-elle habillée,
était-ce en soie ou bien en laine ?
– Son mouchoir est de satin blanc
et sa robe est tout en soie rose.

Si la représentation de l'innocence enfantine est développée par Corot, elle ne va donc pas sans la suggestion de sa disparition, dans une oscillation des sentiments qui rattache pleinement Corot à l'esthétique romantique du trouble et de l'intermittence. Avec l'œuvre d'autres artistes, à commencer par celle de Géricault, la peinture de Corot dément l'équation hâtive du romantisme et de l'innocence, s'agissant de la représentation de l'enfance – idée défendue notamment par Anne Higonnet, qui, il est vrai, restreint drastiquement le romantisme à la peinture anglaise (Higonnet 1998). Dans tous les arts, l'esthétique romantique est relativiste, n'exprimant rien sans faire résonner les couleurs et les timbres contraires, dans une gamme qui s'étend du plus grave au plus aigu, comme le font Liszt et Chopin dans leurs œuvres pour piano. L'œuvre de Corot n'y fait pas exception, pour une représentation subtilement modulée de l'enfance, étrangère à tout cliché. À cet égard, on se gardera d'interpréter la peinture de l'innocence enfantine au XIX^e siècle, chez Corot en particulier, à la lumière exclusive d'une histoire de la sexualité dans laquelle la victoire du sentiment bourgeois de l'enfance, dominée par le puritanisme, tendrait à immuniser la figure de l'enfant contre toute préfiguration de l'âge adulte, en rupture avec les époques précédentes. La peinture de Corot s'oppose à cette vision d'un romantisme anti-sexuel, barricadé contre la chair, dans la mesure où la candeur enfantine nous est explicitement présentée comme précaire et vulnérable, exposée à sa démystification. Elle ne fait que rejoindre, avec sa sensibilité propre, une veine romantique de la représentation de l'enfance qui ne met pas l'enfant à l'abri des tourments de la passion et de la lucidité, comme le suggère la peinture de Géricault (Germer 2006), comme l'écrivent Balzac dans *La Femme de trente ans*, Emily Brontë dans *Les Hauts de Hurlevent*, Nerval dans *Les Filles du feu*.

Dans la peinture de Corot, c'est à l'arbre d'assumer la fonction symbolique du passage de l'enfance à l'adolescence, en un parallèle coutumier entre les cycles de la nature et les cycles de la vie humaine. On retrouve ici la correspondance nervalienne entre le paganisme antique et les traditions rurales, l'arbre et les rites qui l'entourent faisant particulièrement l'objet de ces rapprochements transhistoriques dont le thème est cher à l'auteur des *Filles du feu* – « nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles », écrit ce dernier en 1854 (Nerval 1993 : 540). À ce propos, on citera de Corot *Les Petits Dénicheurs*, vers 1872-1873, et surtout *Le Verger*, de 1842 (fig. 8), composition où deux fillettes au pied d'un arbre, vêtues à l'antique,



Fig. 8 Jean-Baptiste Camille Corot, *Le Verger* (détail), 1842, huile sur toile, 138 x 108 cm, Robaut 441, © musée de Semur-en-Auxois (Côte d'Or).

• • •
5. Dans son *Disegno*, paru à Venise en 1549, Francesco Doni décrit une scène peinte – probablement une fresque vue en Vénétie – où figurent « de petits amours, lesquels jouaient avec des fruits variés, volant sur des arbres, et s'amusant au sol ». Je remercie Pascal Dubus – qui assure actuellement la traduction de cet ouvrage – pour cette information.

6. On se reportera à Bénichou [1970] pour l'histoire de cette vogue folkloriste, au XIX^e siècle.

attendent les fruits qu'un garçonnet va cueillir dans les branches.

Certes, le motif de l'enfant dans l'arbre n'est pas inconnu de l'iconographie classique, et il se peut bien que Corot ait tiré son inspiration de la Renaissance. Le Louvre conserve dans ses collections des œuvres, entrées avant 1800, où figurent de tels motifs, amours dérobant au pommier le fruit défendu, anges allants cueillir le raisin de la Passion : peintures de l'Albane, de l'Andreasino, du Pérugin, dessin de Luca Cambiaso⁵. Le sujet des « petits dénicheurs » est attesté, quant à lui, dans la peinture de genre du XVII^e siècle, française et flamande, dans le contexte satirique et moralisant d'une iconographie du larcin et de l'espièglerie enfantine.

De telles sources picturales ne suffisent pas pour autant à rendre compte des scènes bucoliques peintes par Corot : c'est d'abord à la tradition populaire que ses tableaux se réfèrent, et il importe de les replacer dans le vaste courant d'intérêt pour

le folklore et la chanson qui traverse la première moitié du XIX^e siècle, depuis les contes de Charles Nodier jusqu'à la commission Fortoul chargée de recueillir les poésies populaires de la France⁶. « Avant d'écrire, chaque peuple a chanté ; toute poésie s'inspire à ces sources naïves », écrit Nerval dans un article de 1842 (Nerval 1989 : 754). L'auteur des *Filles du feu* est, avec George Sand, l'écrivain français de cette époque qui s'implique le plus dans la défense et l'illustration des chansons populaires, en conjuguant la connaissance d'une tradition – dont il collecte les témoignages – et son utilisation à des fins littéraires. De ce point de vue, leur œuvre à tous deux présente des affinités intéressantes avec celle de Corot. Le rôle qu'ils impartissent à l'enfance et à l'adolescence dans leurs écrits permet en particulier d'éclairer celui que Corot leur fait jouer dans sa peinture.

On sait la place occupée par la transition entre l'enfance et l'adolescence dans les romans ruraux de Sand, *La Mare au diable*, *François le Champi*, *La Petite Fadette*. On remarque également la valeur symbolique prise par l'arbre dans certaines de ces œuvres, par exemple dans *Le Chêne parlant*, l'un des *Contes d'une grand-mère*, écrit en août 1875 : narrant l'histoire d'un petit gardien de cochons qui trouve refuge dans un vieux chêne, cette histoire évoque irrésistiblement l'univers de Corot, et en particulier son tableau *Le Rageur, forêt de Fontainebleau*, vers 1830, œuvre qui figurait à la rétrospective de 1875 organisée en l'honneur de l'artiste, mort en février de la même année. On sait que George Sand visita l'exposition deux mois avant de rédiger son conte, et qu'à cette occasion elle écrit à un correspondant : « Tu sais que j'ai une passion pour les Corot » (Sand 1990 : 289).

Mais c'est avec Nerval – qui connut Corot au temps de la bohème du Doyenné, et dont il conservait deux paysages de Provence exécutés par le peintre dans le logement qu'il partageait alors avec Théophile Gautier, comme il le raconte dans *La Bohème galante* (Nerval 1989 : 237) – que l'accointance est la plus nette. On sait quelle place occupe le souvenir d'enfance dans *Les Filles du feu*. Dans cette démarche résurrectionnelle, la chanson populaire joue un rôle décisif, comme en font foi ces lignes de *Sylvie* : « Chaque fois que ma pensée se reporte aux souvenirs de cette province du Valois, je me rappelle avec ravissement les chants et les récits qui ont bercé mon enfance. La maison de mon oncle était toute pleine de voix mélodieuses, et celles des servantes qui nous avaient suivis à Paris chantaient tout le jour les ballades joyeuses de leur jeunesse, dont malheureusement je ne puis citer les airs » (*ibid.* : 569). Les airs anciens, les airs entendus jadis, expriment tout à la fois l'enfance et son éloignement, la joie telle qu'on l'a éprouvée et telle qu'on l'a perdue. Or tout se passe comme si Nerval trouvait ce double sentiment dans les romances elles-mêmes, comme en témoignent certaines des dix-sept chansons que le poète consigne dans son recueil de 1842. Les chansons n'auraient pas le pouvoir de ressusciter l'enfance si la nostalgie de l'enfance n'était comprise en elles. C'est une enfance voilée qui s'y exprime, une enfance à l'imparfait, enveloppée dans les brouillards de son automne : l'enfance même que peint Corot dans ses « paysages de souvenir », dont on ne saurait trop souligner la résonance avec l'un des classiques de la chanson dite populaire, *Nous n'irons plus au bois*, cité et commenté par Nerval dans son recueil. On se souvient des paroles de cette ronde où la métaphore végétale des « lauriers coupés » exprime d'abord la fin de l'enfance et la perte d'innocence tout en se concluant sur l'espoir d'un renouveau, d'un reverdissement – « les lauriers du bois sont déjà repoussés ». L'arbre occupe une telle fonction symbolique dans plusieurs compositions de Corot, et d'abord dans *Souvenir de Mortefontaine* – œuvre hautement nervalienne en ce qu'elle situe, dans un lieu ô combien cher à Nerval, une gradation d'âge entre des filles-enfants (telle *Sylvie*, « une petite fille du hameau voisin ») et des jeunes filles confirmées (telle *Adrienne*, la « grande »). Comme *Les Filles du feu*, les filles du *Souvenir de Mortefontaine* semblent à la fois les héroïnes et les récitantes des « anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour » (*ibid.* : 541).

Un trio comparable à celui de *Souvenir de Mortefontaine* figure dans une toile antérieure, *Enfants au bord d'un ruisseau dans la campagne*, de 1840-1845 (fig. 9). Une jeune adolescente en rose et blanc s'y trouve en compagnie d'un garçonnet et d'une fillette, enfants dont elle se distingue à la fois par l'âge et par la mise, le sobre raffinement de sa tenue contrastant avec le costume paysan de ces derniers. Mais c'est surtout le jeu des attitudes et des expressions qui mérite attention, dans ce morceau de campagne où l'on aperçoit une ferme et des vaches à l'arrière-plan : au regard frontal de la fillette, fixant le spectateur de ses grands yeux étonnés, s'oppose le regard songeur et détourné de son aînée, surprise à son insu dans des pensées dont la nature sentimentale ne fait aucun doute. Sont donc mis en balance, par le voisinage de ces deux figures, deux types de regard que l'on peut sans mal rattacher à l'esthétique de Corot, à sa façon même de peindre le monde dans ses tableaux : celui, extérieur, d'une peinture sur le motif, intégralement soumise à la vérité des apparences – le Corot de la peinture en plein air, celui qui entend se soumettre à « l'impression première » –, et celui, intérieur, d'une peinture du souvenir, révisant les données sensibles par la mémoire et le sentiment –, un Corot qui s'épanouira dans les « paysages de souvenir », après 1855, mais que l'on trouve déjà dans des compositions allégoriques et littéraires, à l'époque de ce tableau.



Fig. 9 Jean-Baptiste Camille Corot, *Enfants au bord d'un ruisseau dans la campagne à Lormes*, vers 1840-1845, huile sur toile, 43 x 74 cm, Robaut 392, coll. part. © Noortman Master Paintings, Maastricht.

N'oublions pas le troisième comparse de ce trio enfantin : le garçonnet franchissant le ruisseau. Cette enfance-là est celle du jeu, de la libre impulsion. Il n'est pas dit que ce troisième visage de l'enfance n'entretienne pas de son côté quelque rapport avec une autre face de Corot : le dessinateur. Dans son œuvre graphique, dessins, estampes, clichés-verre, Corot fait preuve d'une liberté d'improvisation étonnamment lyrique, aux frontières de l'abstraction ; danse de poignet comme on le voit dans les clichés-verre où le trait s'abandonne aux joies du hasard, d'une façon que l'on trouve moderne parce qu'elle mobilise ce « désir de la ligne » que poursuivront Matisse et bien d'autres au temps des avant-gardes, parce qu'elle fait également remonter dans la main cette origine du dessin qui faisait écrire à Georges-Henri Luquet : « pour l'enfant au début, le dessin n'est pas un tracé exécuté pour faire une image, mais un tracé exécuté simplement pour tracer des lignes » (Luquet 1967 : 109).

Autre enfance de la peinture, non pas celle du regard, mais celle du mouvement. Elle ne dénote pas – comme chez Courbet et chez tant d'autres, du romantisme au primitivisme – la notion de virginité des sens, mais celle du jeu. L'art n'est pas plus vrai d'être naissant mais plus vivant d'être improvisé, comme les dessins tracés pour faire des traits, comme le saut d'un garçonnet ou l'escalade d'un enfant dans les branches d'un arbre, thème récurrent chez un Corot attentif à cette face dynamique de l'enfance.

Corot, Courbet et l'enfance de l'art

À travers les exemples cités plus haut, on aura pu noter l'insularité de l'enfance dans les œuvres de Corot : qu'il soit en groupe ou seul, l'enfant apparaît sous un jour autonome au centre d'un domaine qui n'est autre que la nature. La société enfantine est toujours plus ou moins à l'écart de la société, un isolement que

Corot s'arrange pour suggérer même dans les œuvres où l'enfant figure en compagnie des adultes, en installant une distance entre sa personne et les autres personnages, séparation qui préserve l'immédiat voisinage de la nature autour de l'enfant, sous la forme d'un cercle de terre, d'herbes ou de rochers.

À cet égard, la comparaison avec l'œuvre de Courbet est instructive. Dans les peintures de ce dernier, il arrive que l'enfance soit amenée à jouer un rôle important sur le plan symbolique : enfants de chœur de *l'Enterrement à Ornans* (1849-1850), garçonnets de *L'Atelier du peintre* (1855), fillettes du *Portrait de P. J. Proudhon en 1853* (1865). Dans de tels cas, comme dans d'autres – on pourrait citer *L'Aumône d'un mendiant à Ornans*, *La Bohémienne et ses enfants* –, le visage de cette enfance est social, intégré au groupe humain, même si Courbet verse parfois dans la figuration romantique d'une enfance fille de la nature, recourant lui aussi au symbole de l'arbre, comme le montre notamment un beau dessin du Louvre où l'on voit de jeunes enfants jouer sous le feuillage protecteur d'un arbre massif et touffu, comme le peintre d'Ornans les aimait.

À l'instar de Corot, Courbet quête l'enfant « au naturel », naturel de ses expressions, de ses postures, de ses jeux, en montrant l'enfance sous un jour qui ne doit plus rien au sentimentalisme bourgeois qui baigne le tout-venant des représentations de l'enfance en son temps. Ce souci de vérité l'entraîne loin : certaines de ses figures d'enfants partagent avec celles de Géricault une disgrâce insolite, risquant le crime de lèse-famille. Mais, à la différence d'un Géricault ou d'un Corot, cette vérité de l'enfance n'est pas renvoyée à une dimension ouvertement légendaire – au moyen d'un fond désertique et cyclopéen dans le premier cas, champêtre et panthéiste dans le second ; elle est pleinement insérée dans un contexte à la fois social et contemporain : la population d'un village, la famille d'un philosophe, l'atelier d'un peintre.

Pour conclure, arrêtons-nous un instant à *l'Atelier* et à la figure du petit paysan en contemplation devant le « morceau de nature » que l'artiste est en train de peindre. Enfant aux yeux grands ouverts sur la nature, le personnage n'est pas sans analogie avec celui que Corot place volontiers dans ses paysages des années 1830 et 1840. Cependant, deux points méritent d'être observés, qui marqueront une différence irréductible entre les deux artistes : d'une part, cet enfant-ci est vu de dos ; d'autre part, le paysage qu'il regarde est une œuvre de l'art, tableau dans le tableau. Dans le rapport du peintre et de l'enfant tel qu'il est exposé dans *l'Atelier*, si l'image du monde déposée sur la toile se donne comme une « enfance retrouvée » – que le peintre restitue en quelque sorte à l'enfance elle-même –, le petit paysan de son côté offre toutes les apparences d'un écolier face au maître, avec sa fixité attentive : l'enfant a tout à apprendre du génie, fût-ce les vertus de sa propre innocence. Courbet peint un rapport scolaire où l'école de l'enfance (en l'occurrence un petit paysan aux pieds nus, en haillons, figure de la pauvreté autant que de la virginité) n'est en rien la nature divinisée, mais le travail de l'homme, montré dans *l'Atelier* sous le double rapport de l'art en train de se réaliser et de la lutte des classes.

On n'en retiendra pas pour autant l'hypothèse, émise par Daniel R. Guernsey, d'un Courbet lecteur de *l'Émile*, ayant figuré dans *l'Atelier* une allégorie narrante les grandes étapes de l'éducation, depuis l'enfance gâtée par la corruption urbaine, à gauche, jusqu'à l'enfance rendue à la civilisation à l'état de citoyen libre et vertueux, à droite, en passant par l'école régénératrice de la nature, au centre du triptyque, montrée par le peintre-tuteur à son jeune élève sous la forme d'un paysage sur le chevalet (Guernsey 2002). Ce séduisant schéma ne correspond ni à celui

de l'*Émile*, ni aux idées de Courbet – qui, du reste, ne cite jamais Rousseau dans sa correspondance, contrairement à Corot. À plusieurs titres, *l'Atelier* ne saurait illustrer le traité pédagogique : chez Rousseau, le jeune Émile n'a pas le temps de connaître les corruptions de la cité puisqu'il en est soustrait au sortir du sein de sa mère ; d'autre part, le garçonnet que Courbet installe à ses côtés dans *l'Atelier* ne saurait provenir d'une transplantation de la ville à la campagne puisqu'il s'agit d'un petit paysan, appartenant donc au monde même que le peintre est en train de faire naître sur la toile, un paysage franc-comtois, avec la vallée de la Loue ; enfin, la nature que peint Courbet dans ses paysages est explicitement associée à la femme, voire à la matrice utérine, dans une perspective érotique et symbolique plus proche du Baudelaire de *La Géante* et de *Correspondances* que du vertueux potager rousseauiste. Si d'innocence il est question, dans *l'Atelier* de Courbet, c'est sous l'angle des sensations : c'est bien comme artiste que l'auteur du tableau s'y figure lui-même, peintre dessillant l'enfant sur l'univers qui est le sien. Sous le rapport des relations humaines, *l'Atelier* n'exalte aucunement le salut loin des hommes, en promouvant quelque utopie primitiviste : tout au contraire, *l'Atelier* peint « la société dans son haut, dans son bas, dans son milieu », selon les termes mêmes de Courbet (Toussaint 1977 : 246). Au lieu de s'en référer à Rousseau, c'est vers Proudhon (familier et modèle du peintre, figurant dans *l'Atelier*) qu'il vaut mieux se tourner pour saisir l'esprit de la composition : l'un des principaux griefs du théoricien socialiste envers Jean-Jacques, c'est de faire fi des réalités sociales au profit d'un idéal abstrait⁷. En ce sens, oui, *l'Atelier* est à la fois réaliste et allégorique – une « allégorie réelle », selon son titre. Et l'enfant qui en occupe le centre n'est pas un avatar d'Émile, fiction pédagogique de l'enfance modèle, mais un petit représentant de la classe paysanne.



7. On trouve le jugement suivant dans *De la célébration du dimanche*, en 1839 : « Rousseau m'a toujours paru n'avoir pas compris la cause qu'il voulait défendre, et s'être embarrassé dans des *a priori* sans fondements, alors qu'il fallait raisonner d'après le rapport des choses » (Proudhon 1982 : 55). Dans un carnet inédit, à la date du 26 décembre 1850, Proudhon écrit aussi que l'auteur du *Contrat social* n'aurait « nulle science de la *vie sociale*. Rousseau ne voit pas que la société produit des phénomènes propres, il fait tout dépendre des *conventions* » (cité par Hautmann 1988 : 200).

Université de Picardie
emmanuel.pernoud@u-picardie.fr

mots clés / keywords : peinture // *painting* • XIX^e siècle // *19th century* • Corot // *Corot* • enfance // *childhood* • naïveté // *naivety*.

Bibliographie

BAUDELAIRE, Charles

1976 *Œuvres complètes*, t. II. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

BÉNICHOU, Paul

1970 *Nerval et la chanson folklorique*. Paris, José Corti.

CHAMPFLEURY, Jules François Félix
HUSSON, dit

1873 *Les Enfants* [quatrième édition de luxe]. Paris, J. Rothschild : 260 [1^{re} éd. 1872].

CRARY, Jonathan

1994 *L'Art de l'observateur. Vision et modernité au XIX^e siècle*. Nîmes, éditions Jacqueline Chambon [1^{re} éd. am. 1990].

FLAUBERT, Gustave

1984, *L'Éducation sentimentale*. Paris, Garnier, 1984 [1^{re} éd. 1869].

GALASSI, Peter

1991 *Corot en Italie. La peinture de plein air et la tradition classique*. Paris, Gallimard [1^{re} éd. am. 1991].

GAUTIER, Théophile

1996 *Bonjour, Monsieur Corot. Ensemble des articles de 1836 à 1872*. Paris, Ségurier (« Carré d'Art »).

GERMER, Stephan

2006 « Peurs plaisantes : Géricault et l'inquiétante étrangeté à l'aube du XIX^e siècle », *Géricault, la folie d'un monde*. Paris, Hazan, Lyon, musée des Beaux-Arts : 15-43.

GOMBRICH, Ernst

1971 *L'Art et l'illusion, psychologie de la*

représentation picturale. Paris, Gallimard (1^{re} éd. am. 1960).

GUERNSEY, Daniel R.

2002 "Childhood and Aesthetic Education: the Role of *Emile* in the Formation of Gustave Courbet's The Painter's Studio", in Marilyn R. Brown (éd.), *Picturing Children. Constructions of Childhood Between Rousseau and Freud*. Aldershot et Burlington, Ashgate : 71-83.

HAUBTMANN, Pierre

1988 *Pierre-Joseph Proudhon. Sa vie et sa pensée, 1849-1865*, t. 1 : *Les Grandes Années : 1849-1855*. Paris, Desclée de Brouwer.

HIGONNET, Anne

1998 *Pictures of Innocence. The History and Crisis of Ideal Childhood*. Londres, Thames and Hudson.

JUNOD, Philippe

1976 *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*. Lausanne, L'Âge d'homme.

LUQUET, Georges-Henri

1967 *Le Dessin enfantin*. Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1967 (1^{re} éd. 1927).

MATISSE, Henri

1972 *Écrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann (« Savoir »).

MICHELET, Jules

1985 *La Femme*, in *Œuvres complètes*, t. XVIII : 1858-1860. Paris, Flammarion (1^{re} éd. 1859).

MOREAU-NÉLATON, Étienne

1905 *Histoire de Corot et de ses œuvres, d'après les documents recueillis par Alfred Robaut*. Paris, Floury.

NEURAL, Gérard de

1989 *Œuvres complètes*, t. I. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

NEURAL, Gérard de

1993 *Œuvres complètes*, t. III. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

POMARÈDE, Vincent

1996 *Corot*. Paris, Flammarion.

PROUDHON, Pierre-Joseph

1982 « De la célébration du dimanche », in Pierre-Joseph Proudhon, *Œuvres complètes*, t. IV. Éd. de Paris, 1923-1959, Genève et Paris, Slatkine reprints.

ROBAUT, Alfred

1996 *Camille Corot*. La Rochelle, Rumeur des âges, 1996 (1^{re} éd. 1881).

ROUSSEAU, Jean-Jacques

1971 *Émile ou De l'éducation*, in *Œuvres complètes*, t. III. Paris, Seuil (1^{re} éd. 1762).

SAND, George

1990 *Correspondance de George Sand*, t. XXIV : Avril 1874 – mai 1876. Paris, Garnier.

SILVESTRE, Théophile

1856 *Histoire des artistes vivants français et étrangers. Études d'après nature*, première série. Paris, E. Blanchard.

TINTEROW, Gary

1996 « Le père Corot : le patriarche des paysagistes ; le poète même du paysage », in Vincent Pomarède, Michael Pantazzi, Gary Tinterow (éd.), *Corot, 1796-1875*. Paris, Grand Palais et Réunion des musées nationaux.

TOUSSAINT, Hélène

1977 « Le dossier de "L'Atelier" de Courbet », in *Gustave Courbet (1819-1877)*. Paris, Grand Palais, Éditions des musées nationaux : 241-272.

Résumé / Abstract

Emmanuel Pernoud, *Corot : le modèle enfant, l'impression d'enfance* – Thème important de sa peinture, l'enfance que peint Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) est intimement liée aux conceptions éducatives et esthétiques de son temps. En la présentant sous un jour simple et rustique, l'artiste s'affiche comme un héritier de Jean-Jacques Rousseau. En se concentrant sur le regard de l'enfant, Corot met en lumière son propre regard sur le monde et sa volonté de « voir et rendre la nature sans parti pris ». Un lien peut être établi entre certains traits stylistiques de la peinture de Corot – sa naïveté revendiquée, son travail par les masses – et cette insistante représentation de l'enfant, qui prend, dès lors, une dimension allégorique. Chez Corot, enfance de l'art et figure de l'enfant sont donc indissociables : l'enfant symbole de sa peinture invite à la comparaison avec d'autres artistes, en particulier Gustave Courbet (1819-1877).

Emmanuel Pernoud, *Corot: the Child Model and the Impression of Childhood* – An important theme in his painting, childhood as painted by Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) is intimately linked to the educational and aesthetic concepts of his time. By presenting it in a simple and rustic light, the artist reveals himself as an heir of Jean-Jacques Rousseau. By concentrating on the child's gaze, Corot exposes his own gaze upon the world and his desire to 'see and render nature without bias'. A link can perhaps be established between certain stylistic features of Corot's painting – his avowed naivety, his work for the masses – and this insistent representation of the child which thence takes on an allegorical dimension. With Corot, the childhood of art and the figure of the child are indissociable: the child-symbol of his painting invites comparison with other artists, particularly Gustave Courbet (1819-1877).