

Originalveröffentlichung in: Stefani, Chiara ; Pomarède, Vincent ; Wallens, Gérard de (Hrsgg.): *Corot, un artiste et son temps : actes des colloques organisés au Musée du Louvre par le Service Culturel les 1er et 2 mars 1996 à Paris et par l'Académie de France à Rome, Villa Médicis, le 9 mars 1996 à Rome, Paris 1998, S. 309-329*
Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008761>

Les portraits anonymes La transformation du tableau de genre

Oskar BÄTSCHMANN

Professeur à l'université de Berne

Pour Emil Maurer

La femme à la fontaine

Les tableaux de figures de Corot sont caractérisés par une audace très particulière, à laquelle le peintre se soumettait par le biais d'un défi iconographique et personnel. Pour sa *Jeune femme à la fontaine* (fig. 1) qu'il exécuta entre 1855 et 1865, Corot se référa au tableau de Nicolas Poussin *Éliezer et Rébecca* du Louvre (fig. 2) et inventa, en partant des beautés à la fontaine, une figure unique tenant une cruche d'eau¹. Cette modification indique le niveau sur lequel le « paysagiste » Corot désirait s'affirmer dans le domaine du tableau de figures. Il ne s'agit ici ni d'une bagatelle ni d'une simple fantaisie au gré du peintre, mais plutôt d'un défi artistique remarquable. Il est surprenant que Corot ait relevé ce défi qui remettait en question un genre traditionnellement plus exigeant que la peinture de paysage.

Cependant, il est nécessaire d'être très strict dans les comparaisons: la *Jeune femme à la fontaine* de Corot, peinte d'après Poussin, se distingue nettement de l'approche d'Ingres pour la même peinture, ainsi que le montre une copie datée d'avant 1806 (fig. 3). En détachant de la composition trois des figures tenant un vase, Ingres nie l'histoire biblique et crée autour des trois figures à la fontaine en pierre une nouvelle ambiance. Ingres sort les trois figures du contexte pictural et les fait revivre dans un intérieur face à une œuvre encadrée d'or, c'est-à-dire dans une galerie de peintures². Bien que Corot, tout comme Ingres, nie la narration, il n'use pas du collage de personnages et ne s'en tient pas strictement à une ou plusieurs versions du modèle. Il transforme la Rébecca de Poussin en une jeune femme anonyme tenant une cruche d'eau près de la fontaine.

Contrairement à Ingres, Corot s'abstient de transformer le modèle de Poussin en tableau de galerie, mais il le transforme plutôt en tableau de genre. Cela explique qu'une désignation de genre peut ici être remise en question.

Sans ignorer la problématique des frontières entre les genres de peinture, qui ont subi une confusion depuis la seconde moitié du XVIII^e siècle, des distinctions peuvent être faites. La peinture appelée *La Fontaine en cuivre* (dite aussi *Servante tirant de l'eau*; fig. 4), de François Bonvin, exposée au Salon de 1863, montre l'intérieur d'une cuisine avec une servante qui remplit son seau à une fontaine en cuivre³. Bien que le modèle semble pensif, à l'instar de beaucoup de personnages de Corot, Bonvin thématise ici le repos d'une activité cependant que le filet d'eau remplit le récipient. Chez Corot, en revanche, il ne semble pas y avoir interruption d'une activité. Contrairement à Bonvin, il n'est pas intéressé par la description du lieu de travail. Il est possible que la servante de Bonvin remonte à l'illustration de Courbet pour l'édition des *Chansons populaires de France* de Champfleury, de 1860. Courbet dessina une jeune paysanne tirant de l'eau à un puits sous des arbres. Il utilisa le motif de la femme à la fontaine pour confronter le monde paysan avec le train qui, à l'arrière-plan, partage en deux le champ fraîchement labouré⁴.

Ce genre de confrontation, comme la précédente, n'intéresse pas Corot, mais il était attentif au monde rural, non encore touché par l'industrialisation. Autour de 1850, il peint le petit tableau au format oblong *Bretonnes à la fontaine* (fig. 5) où les femmes et les enfants sont placés avec précision autour de la fontaine en pierre dans un paysage aride. Cette image d'une scène du monde paysan breton dépasse le type du tableau de genre. Anne Roquebert a démontré que Corot a effacé l'indication du lieu⁵. Il est possible d'argumenter, comme Robert Rosenblum, avec la composition et la monumentalité :

«Trop graves et monumentales pour être considérées comme des éléments pittoresques ajoutés à un souvenir de touriste, ces Bretonnes ont une qualité mythique généralisée, qui n'en feraient pas des étrangères dans des paysages historiques, comme *Agar dans le désert* ou *Homère et les bergers*, que Corot a soumis au public dans les Salons parisiens.»⁶

De la réduction des actions aux simples positions statiques des figures à la fontaine ou en train de s'éloigner, de

la composition centrée de la fontaine, des figures, des pierres, ainsi que de la ferme à l'horizon considérée comme calculée, résulte la suppression du transitoire et du hasard. Il ne faut pas oublier que la peinture de genre est parfaitement justifiée depuis les succès de Léopold Robert et Horace Vernet : il suffit de regarder *Raphaël au Vatican* d'Horace Vernet, où le génie du peintre rencontre le modèle de sa madone⁷.

La caractéristique des peintures de genre consiste dans le refus de la prise de contact avec l'observateur. Ce refus se manifeste aussi bien par l'absence de qualités picturo-folkloriques et anecdotiques que par la fiction de l'absorption des personnages représentés. Il suffit de confronter les œuvres de Léopold Robert et la *Bohémienne à la fontaine* (Robaut 1423) de Corot. J'ai emprunté à Michael Fried la notion de l'absorption de l'analyse des images de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et j'ai de bonnes raisons de transposer sur Corot le paradoxe de la négation de l'observateur, dont l'artiste dépend⁸. Les maintes réalisations du motif de la femme à la fontaine de Corot relient deux axes riches en traditions. L'un est le vase en tant que figure et attribut de la belle forme féminine, l'autre est le vase comme objet de méditation. Le renouvellement le plus effectif de la métaphore de la femme et du vase dans les Temps modernes pourrait partir de la porteuse d'eau dans la fresque *l'Incendie du Borgo* de Raphaël aux *stanze* du Vatican et de ses nombreuses reproductions graphiques et transformations (fig. 6), comme par exemple dans la gravure intitulée *Cléopâtre*, d'Agostino Veneziano. Dans son *Dialogo delle bellezze delle donne* de 1542, Agnolo Firenzuola reprend l'analogie du corps gracieux du vase et du corps féminin que Poussin, à son tour, utilise comme thème, à côté de beaucoup d'autres, dans *Éliezer et Rébecca*⁹. Dans une esquisse qui est en rapport avec *L'Enlèvement* de 1867, Cézanne semble placer un vase d'après Polidoro da Caravaggio près d'une figure de femme debout avec un enfant, apparemment sans aucune relation. De toute évidence, cet assemblage participe de l'ancienne métaphore de la *forma*¹⁰.

Dans le motif de la femme à la fontaine, Corot n'a pas seulement repris cette analogie mais aussi la description du vase en tant qu'objet ou signe de méditation. Dans *Rébecca*, daté par Corot de 1839, la jeune femme est assise près d'un vase imposant, centré au bord de l'eau, pensive, la tête appuyée sur la main droite. On a cependant comparé la position de la figure au prototype de la mélancolie, à la gravure de Dürer *Mélancolie I*, bien que la réflexion des figures de Corot soit trop chargée par cette généalogie et que, de ce fait, la dimension du vase ne s'exprime pas en tant qu'objet

de méditation. Je me limiterai ici à deux exemples : l'image-souvenir de 1767 d'Angelika Kauffmann rappelant la mort de la fille du général Stanwick – l'un des nombreux avatars de la figure féminine en méditation près d'un vase – et du frontispice de Charles Normand pour le 14^e volume des *Annales du Musée et de l'École des Beaux-Arts* de Charles Landon, de 1807 (fig. 7)¹¹.

Corot utilisa en particulier, dans les années 1860, cette relation traditionnelle, comme dans ladite *Rêveuse à la fontaine* (Robaut 1342), dans *l'Italienne à la fontaine* (Robaut 1433 ; fig. 8) ou dans la *Bohémienne à la fontaine* (Robaut 1423). Ces liens de causalité iconographiques et émotionnels ont permis à Corot de détacher des groupes d'images de femmes à la fontaine d'un intérêt folklorique et chromatique qui s'est, depuis Michallon et Léopold Robert, spécialement concentré sur les femmes italiennes et orientales dans leurs costumes hauts en couleur.

Défis secrets

Avec *La Femme à la perle* (fig. 9), datée récemment vers 1857, Corot s'est permis de placer la concurrence au plus haut niveau de l'art. Avec sa représentation d'une demi-figure féminine, il tente une synthèse entre la *Joconde* de Léonard de Vinci, la *Belle Ferronnière*, qu'on attribue traditionnellement au même peintre, et le *Portrait de Maddalena Doni* de Raphaël, démasqué il est vrai sans contredit¹². *La Femme à la perle* ne saurait guère être réduite à un simple hommage à des artistes comme Raphaël et Léonard. Il ne s'agit pas d'une vénération comme *l'Hommage à Delacroix* de Fantin-Latour (1864) ou encore *l'Hommage à Cézanne* de Maurice Denis (1900). Sans le soutien d'amis ou admirateurs, Corot se confronte seul avec les modèles et les transforme par le choix et la combinaison, c'est-à-dire par la vieille méthode du perfectionnement. On peut reconnaître cette transformation en comparant les nombreuses copies de la *Belle Ferronnière* par Ingres, Delacroix et Fantin-Latour. Ingres exécuta deux dessins extraordinaires d'après une copie de ce tableau de Léonard, vraisemblablement avant son départ pour Rome en 1806 (fig. 10)¹³.

Dans *La Femme à la perle*, Corot transpose dans son époque la beauté des modèles de Léonard et Raphaël. Le modèle porte apparemment un costume de femme d'Albano ou de Genzano¹⁴. Le transfert au monde contemporain de Corot diffère d'une façon radicale et peut-être voulue de la

modernisation et de la trivialité présentée par Manet, en 1863 et 1865, avec son *Déjeuner sur l'herbe* et *l'Olympia*¹⁵. Le vieux Cézanne, qui s'était converti depuis longtemps aux figures de Corot, s'exprima ainsi, d'après Joachim Gasquet, devant *Le Concert champêtre*, au Louvre: «Vous comprenez, il aurait fallu, dans le *Déjeuner sur l'herbe*, que Manet ajoute, je ne sais pas, moi, un frisson de cette noblesse, on ne sait quoi qui, ici, emparadise [*sic*] tous les sens.»¹⁶

Corot tient ses beautés au secret, sans les dévoiler au public, devant lequel il montrait avec succès ses paysages routiniers. Dans le salon de son appartement étaient accrochés *La Femme à la perle* et *La Dame en bleu* (Robaut 2180)¹⁷. Sur plus de trois cents tableaux de figures, Corot n'en présente que deux dans les expositions publiques: *Un moine* (Robaut 375) en 1840 et *La Liseuse dans la campagne* (Robaut 1563) en 1869. C'est pour cela qu'on a pu parler d'une production secrète et libre d'atelier, de peintures montrant de pimpantes jeunes femmes dans «l'armoire secrète» d'un vieux garçon timide¹⁸. Il est vrai que ce n'est que lors de la vente de 1875, après la mort du peintre, qu'on découvrit les tableaux de figures. C'est ainsi que Corot les tint éloignés du public, mais pas des amateurs, qui purent les voir auprès de maints marchands parisiens¹⁹. Il est indiscutable que Corot a éprouvé des doutes à l'égard de ses peintures de figures, tout en conservant l'intérêt, l'amour et la compréhension du connaisseur. À ce propos, on ne pourrait plus soumettre aujourd'hui Corot aussi simplement à une psychanalyse fondée sur Freud ou Jung, comme on l'a fait il y a vingt ans²⁰. Une analyse plus approfondie du problème de l'isolement de l'atelier, de l'illusion trompeuse du vieil artiste et de la société démystifiante fut livrée par Honoré de Balzac dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, en 1831. Le récit traite de l'artiste troglodyte Frenhofer et de l'impossibilité de la perfection, comme du regard désenchanté de Poussin et Pourbus sur le chaos des couleurs, conduisant à la destruction de l'image et à la mort du peintre²¹. Le récit de Balzac développe une alternative fataliste: isolement et hallucination, ou bien contrôle social et destruction de l'artiste et de son art. La corruption de l'artiste, forme adoucie de la destruction, fut et reste un problème extrêmement sérieux, engendré par l'émergence du public dans le marché de l'art et par la motivation exclusive de l'art pour le sujet produit.

Les tableaux de figures celés au public témoignent du fait que le paysagiste à succès et se répétant à l'envi que fut Corot n'était pas sans ignorer le problème. Les six représentations de son atelier, simples ou complexes, le confirment. Le tableau du Louvre (voir fig. 13, p. 305) nous montre

la figure vue de dos d'une jeune femme à la mandoline devant le chevalet à proximité de la paroi postérieure de l'atelier avec son poêle typique, des statuettes et de petites esquisses de paysages ainsi qu'une demi-figure de femme à côté d'un piédestal. Dans la première version conservée à Washington (fig. 11), la boîte de peinture à gauche de la chaise est remplacée par un chien. Le modèle est assis sur la chaise du peintre et touche de la main gauche le tableau sur le chevalet – un petit paysage avec des figures. Dans la position du peintre, le modèle assume le rôle du connaisseur dont la contemplation et l'effleurement marquent l'expression de son admiration. Cette figure en présence du paysage est une invitation faite au contemplateur à percevoir le tableau comme un connaisseur. L'instruction donnée à l'observateur ou au spéculateur, formulée ici avec précision, se réfère au tableau de figure et situe clairement la hiérarchie entre les deux genres.

Le modèle spectateur dans l'atelier est une des incarnations de la muse. Corot aimait les croisements simples et empreints de signification. La *Liseuse couronnée de fleurs*, de 1845, fut aussi désignée par lui-même, ainsi que le relate Robaut, la *Muse de Virgile*. La liseuse couronnée comme muse – ce qui équivaut au modèle d'atelier en tant que *connaisseuse* – contredit de manière discrète la bénédiction pathétique de Cherubini par la musique dans l'œuvre d'Ingres de 1842²². Entre 1865 et 1870, Corot peignit l'allégorie *Poésie* comme une figure empreinte de mélancolie; en même temps, peut-être, il créa la variante de l'atelier du peintre avec la femme qui est assise, profondément absorbée, devant le chevalet sans regarder la peinture (fig. 12; et voir fig. 6 et 7, p. 134). Au-dessous du cadre du tableau représenté, la mandoline repose sur les genoux de la femme. La disposition suggère la relation entre la peinture et la musique, l'instrument pris pour attribut et la figure mélancolique considérée comme muse de la peinture. Des constatations de ce type procurent cependant une signification qui n'est que peu propre aux perceptions de l'atelier de Corot. Des interférences en lieu et place de significations se trouvent aussi dans le groupe central de *L'Atelier* de Courbet, de 1855, avec le modèle représenté sans occupation, lequel apparaît en même temps comme muse au spectateur et à l'artiste qui peint avec des gestes pathétiques un paysage du Jura²³. Chez Courbet, le paysage sur le chevalet est une partie intégrante du message politico-artistique de l'image de l'atelier qui fut peinte à Ornans et destinée à l'Exposition universelle de Paris de 1855. En revanche, les images de l'atelier de Corot semblent marquer une séparation entre le paysage et la représentation de la figure.

Le tableau

De quoi s'agissait-il dans ses peintures de figures lorsque Corot les qualifiait de tableaux ou de peintures? Charles Asselineau publia, en 1851, la conception d'après laquelle Corot aurait essayé d'atteindre dans les peintures de figures l'harmonie des couleurs qu'il aurait développée pour ses paysages²⁴. Il est possible, en effet, d'établir des relations entre de petites esquisses du début des années 1830, comme *Orléans. Vue prise d'une fenêtre en regardant la tour Saint-Paterne*, avec les antithèses à grand format de surfaces à couleurs intenses et de peintures à figures comme *Jeune femme blonde assise, les yeux baissés et lisant* (Robaut 393; fig. 13) de 1845-1850²⁵. Ici, Corot oppose plutôt le rouge vif et le blanc à la couleur moyennement foncée de la chair et à des parties allant vers le brun, voire vers le brun foncé. Cette différence impliquant la couleur localisée largement répandue et un fond de tonalité foncée couleur glaise se laisse trouver dans les portraits des années 1830 comme, par exemple, dans le *Portrait de Claire Sennegon* de 1837. À vrai dire, il existe des différences entre les portraits et les tableaux de figures comme entre ces derniers et les paysages. Corot inverse la relation de la glaise et d'intenses couleurs locales dans ses peintures de figures par rapport à celles de ses paysages. Vis-à-vis des portraits, en ce qui concerne les peintures de figures, l'importance est donnée à la composition. L'anonymat des personnages et l'absorption dans laquelle ils sont représentés illustrent ce fait, dans la mesure où le problème de la couleur, du ton et de la composition ne se rompent pas par l'exigence d'une ressemblance physiologique. Cela ne doit pas être interprété faussement par le formalisme. Corot expérimente ce genre de problème de la peinture avant tout sur les figures, mais il compose dans ses paysages comme dans ses portraits. La répartition des poids entre la figure, la couleur et la composition se montre toute différente dans ses tableaux de figures. Autrement dit, il s'agit – selon le principe musical de Corot de l'harmonie – d'une forme de tonalité différente²⁶. Le résultat de la concordance s'appelle, d'après la dénomination de peintures de figures de Corot, « tableau » ou « peinture ». La confrontation d'extraits comparables du portrait de *Louise-Claire Sennegon* avec la *Bohémienne rêveuse*, de 1860-1865 environ, met en évidence le changement entre la représentation d'un personnage précis et la composition impliquant une figure.

C'est probablement à ce point précis que Degas va continuer sur la même lancée. Il est vrai que les dessins et les peintures pittoresques de ses débuts n'ont pas forcément de

rapport avec Corot. Cependant, Degas était l'un des premiers à défendre les tableaux de figures de Corot. Il possédait d'ailleurs sept œuvres de ce dernier, dont six paysages, et il était, dès les années 1870, étroitement lié avec Henri Rouart. La collection de Rouart comprenait également *La Dame en bleu* de Corot; en 1896, Degas peint *Hélène Rouart dans le studio de son père* (Londres, National Gallery), qui, pour le moins, répète la composition de la figure avec un paysage de Corot²⁷. La relation de Degas avec Corot restera cependant sporadique, comparée à l'attention qu'il portera aux jeunes artistes. La relation entre Cézanne et Corot semble beaucoup plus étroite. *L'Autoportrait à la palette* de Cézanne doit être interprété comme un hommage précis au *Portrait de l'artiste*, œuvre précocée de Corot. Le célèbre *Garçon au gilet rouge* (fig. 14) de 1888-1890 laisse deviner, comme beaucoup d'autres portraits de Cézanne des années 1880 et 1890, bien plus qu'une simple influence de Corot. C'est à la fois une reprise et une élaboration du problème de la composition avec figure et couleur rendues anonymes. Cézanne transpose le modèle, Michelangelo di Rosa, dans l'habit d'un paysan de la campagne romaine, mais son intérêt est, comme celui de Corot, attiré par les possibilités du coloris et de l'architecture de l'image, composée de volumes et de surfaces. Il est évident que la génération qui suit celle de Cézanne va s'en tenir à Corot peintre de figures – ainsi que le feront par exemple Juan Gris en 1917 (fig. 15) ou Picasso. Cette influence que Corot a exercée dans le cadre de ses portraits vers 1900 est probablement à comprendre comme une protestation envers l'enthousiasme général montré pour les paysages. Ce qui n'a pas empêché André Lhote, en 1923, de soutenir que les peintures de figures de Corot ont été systématiquement négligées²⁸.

Avons-nous réhabilité la modernité de Corot? Peut-être sommes-nous de plus en plus convaincus que la « modernité » est un mythe ou une invention apologétique, et de plus en plus sommes-nous peut-être persuadés qu'il faut non seulement définir les développements et les continuités de l'histoire, mais aussi les ruptures. Peut-être Juan Gris ou Picasso expriment-ils la continuité du problème de Corot, peut-être y a-t-il là un pas vers l'iconisation, mais la solution de Corot – c'est-à-dire l'équilibre – est perdue.

Notes

1. A. Robaut, *L'Œuvre de Corot, Catalogue raisonné*, 4 vol., Paris, 1905, n° 1343, vol. III, p. 36; A. Zimmermann, *Studien zum Figurenbild bei Corot*, thèse de doctorat à l'université de Cologne, Cologne, 1986, n° 99, p. 363; *Nicolas Poussin 1594-1665*, cat. exp., P. Rosenberg et L.-A. Prat (éd.), Paris, 1994, n° 166-167, p. 382-386.
2. *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirés par les maîtres du Louvre*, cat. exp., J.-P. Cuzin (éd.) Paris, 1993, n° 106, p. 171.
3. G. P. Weinberg, *Bonvin. La vie et l'œuvre*, Paris, 1979, n° 31; *idem*, «François Bonvin and the Critics of His Art», *Apollo*, vol. C, 1974, p. 306-311.
4. P. Ten-Doesschate Chu, «It Took Millions of Years to Compose that Picture», *Courbet Reconsidered*, cat. exp., S. Faunce et L. Nochlin (éd.), New Haven-Londres, 1988, p. 55-65. Le dessin de Courbet a été utilisé pour illustrer les *Chansons populaires des provinces de France* de Champfleury, Paris, 1860.
5. Voir la communication d'Anne Roquebert dans le présent volume, p. 73-139.
6. «*To grave and monumental to be thought of as picturesque extras in a tourist's souvenir; these Breton women have a generalized mythic quality, which would make them no strangers in the historiated landscapes, such as Hagar in the Wilderness or Homer and the Shepherds, which Corot submitted for public view at the Paris Salons.*» Robaut Rosenblum, H.W. Janson, *Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture*, Londres, 1984, p. 178-179.
7. P. Gassier, *Léopold Robert*, Neuchâtel, 1983; P. Griener, «Léopold Robert et l'élévation du genre sous la monarchie de Juillet», *Kunst und Architektur in der Schweiz*, n° 4, 1994, p. 346-353.
8. Je renvoie au paradoxe du résultat de l'analyse de Michael Fried en ce qui concerne la seconde partie du XVIII^e siècle (les artistes orientent leurs œuvres sur le public tandis qu'ils prétendent l'ignorer); voir M. Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley-Los Angeles-Londres, 1980.
9. E. Cropper, «On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style», *Art Bulletin*, 58, n° 3, 1976, p. 374-394.
10. A. Chappuis, *Les Dessins de Paul Cézanne*, 2 vol., Olten-Lausanne, 1962, vol. I, n° 6, p. 31; *idem*, *The Drawings of Paul Cézanne: a Catalogue raisonné*, 2 vol., Londres, 1973, vol. I, n° 240, p. 103.
11. Pour les multiples significations culturelles du vase, voir aussi W. Oechslin et O. Bättschmann, *Die Vase*, cat. exp., Zurich, 1982, p. 122-128 et 179-190.
12. *Copier Créer...*, cat. cité (n. 2), n° 314, p. 438-439.
13. *Idem*, n° 179-180, p. 276-277.
14. M. Pantazzi dans *Corot (1796-1875)*, cat. exp., M. Pantazzi, V. Pomarède et G. Tinterow (éd.), Paris, 1996, n° 107, p. 301, note 4.
15. *Manet 1832-1883*, cat. exp., Paris, 1983, n° 62-69, p. 165-189.
16. *Conversations avec Cézanne*, P.M. Doran (éd.), Paris, 1978, p. 137.
17. G. Tinterow dans *Corot, op. cit.* (n. 14), n° 162, p. 436-438; M. Clarke, *Corot and the Art of Landscape*, New York-Londres-

- Paris, 1991, n° 118, p. 126; A. Zimmermann, *op. cit.* (n. 1), n° 136, p. 371.
18. Éd. Gaillot, *La vie secrète de Jean-Baptiste Camille Corot, peintre, graveur et sculpteur d'après des documents nouveaux et quelques anciens nouvellement élucidés*, Paris, 1934.
19. A. Zimmermann, *op. cit.* (n. 1), p. 3.
20. A. F. Janson, «Corot: Tradition and the Muse», *The Art Quarterly*, n.s. vol. I, 1978, p. 294-317.
21. H. de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, dans *Œuvres complètes*, vol. X, Paris, 1979, p. 413-138.
22. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Le Compositeur Cherubini et la muse de la poésie lyrique*, 1842, 105 × 94 cm, huile sur toile, Paris, musée du Louvre, INV. 5423; G. Vigne, *Ingres*, Paris, 1995, n° 189, p. 235.
23. *Gustave Courbet (1819-1877)*, cat. exp., Paris, 1977, p. 241-277; K. Herding, *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, 2° éd., Francfort-sur-le-Main, 1984, p. 223-247; L. Nochlin, «Courbet's Real Allegory: Rereading "The Painter's Studio"», *Courbet Reconsidered*, *op. cit.* (n. 4), p. 17-29; M. Fried, *Courbet's Realism*, Chicago-Londres, 1990, p. 148-188.
24. Ch. Asselineau, «Intérieurs d'atelier: C. Corot», *L'Artiste*, 1851, p. 53-55.
25. *Meisterwerke der Sammlung Emil G. Bührle, Zürich*, cat. exp., Zurich, 1990, n° 13.
26. E. Maurer, «Zu Corots Figurenbildern» [1975], dans E. Maurer, *Fünfzehn Aufsätze zur Geschichte der Malerei*, O. Bätschmann et B. Schubiger (éd.), Bâle-Boston-Stuttgart, 1982, p. 151-159.
27. M. Clarke, «Degas and Corot. The affinity between two artists», *Apollo*, vol. CXXXIV, 1991, p. 15-20; *idem*, *op. cit.* (n. 17), p. 125-149.
28. A. Lhote, *Corot*, Paris, 1923, p. 5-6.

Fig. 1
 Jean-Baptiste Camille Corot
Jeune femme à la fontaine, 1845-1870
 Huile sur toile, 65 × 42 cm
 Otterlo, musée Kröller-Muller, R. 1343



Fig. 2
 Nicolas Poussin
Eliézer et Rébecca, 1648
 Huile sur toile, 118 × 199 cm
 Paris, musée du Louvre



Fig. 3
Jean Auguste Dominique Ingres
Eliézer et Rébecca
Copie d'après Nicolas Poussin,
vers 1805
Huile sur toile, 46 × 37,8 cm
Marseille, musée des Beaux-Arts



Fig. 4
François Bonvin
La Fontaine en cuivre, 1861
Huile sur toile, 74 × 61 cm
Paris, musée du Louvre, R.F. 462



Fig. 5

Jean-Baptiste Camille Corot

Bretonnes à la fontaine, 1850-1855

Huile sur papier maroufflé sur toile, 38 × 55 cm
Paris, musée du Louvre, RF. 1941-4 (Robaut 684)



Fig. 6

Raphaël

Porteuse d'eau

Gravure par Jan de Bishop
d'après un dessin de H. Donakers,
dans Jan de Bishop, *Paradigmata
Graphices Variorum Artificum, per loh.
Episcopium, ex formis Nicolai Visscher*
La Haye, 1671, planche 18



Fig. 7
Charles Normand
Frontispice pour Charles Paul Landon
Annales du Musée et de l'École des Beaux-Arts
Paris, 1807, vol. XIV



Fig. 8
Jean-Baptiste Camille Corot
Italienne à la fontaine,
1865-1870
Huile sur toile, 83 × 55 cm
Bâle, musée des Beaux-Arts
(Robaut 1433)

Fig. 9
 Jean-Baptiste Camille Corot
Femme à la perle, vers 1842
 Huile sur toile, 70 × 55 cm
 Paris, musée du Louvre,
 R.F. 2040 (Robaut 1507)



Fig. 10
 Jean Auguste Dominique Ingres
 Copie d'après *la Belle Ferronnière*
 de Léonard de Vinci, vers 1806
 Crayon noir, 52,5 × 41,8 cm
 Birmingham
 The Barber Institute of Fine Arts,
 The University of Birmingham



Fig. 11
Jean-Baptiste Camille Corot
L'Atelier de Corot, vers 1865-1868
Huile sur bois, 61,8 × 40 cm
Washington, National Gallery of Art,
Collection Widener, Inv. 1942-9-11 (Robaut 1558)



Fig. 12

Jean-Baptiste Camille Corot

L'Atelier de Corot, vers 1865-1866

Huile sur toile, 56 × 46 cm

Paris, musée d'Orsay, dépôt du musée du Louvre, R.F. 3745 (Robaut 1557)



Fig. 13

Jean-Baptiste Camille Corot

Jeune femme blonde assise, les yeux baissés et lisant,
vers 1845-1850

Huile sur toile, 42,5 × 32,5 cm

Zurich, collection E.G. Bührle (Robaut 393)



Fig. 14

Paul Cézanne

Garçon au gilet rouge, 1888-1890

Huile sur toile, 80 × 64,5 cm

Zurich, collection E.G. Bührle



Fig. 15
Juan Gris

La Femme à la mandoline d'après Corot, 1916
Huile sur bois, 92 × 60 cm
Bâle, musée des Beaux-Arts