

Corot de Jean Leymarie

Fernand Ouellette

Volume 22, Number 2 (128), March–April 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29864ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ouellette, F. (1980). Review of [Corot de Jean Leymarie]. *Liberté*, 22(2), 97–105.

Lectures du visible

FERNAND OUELLETTE

COROT de Jean Leymarie*

Pour bien entrer dans mes paysages, il faut avoir la patience de laisser le brouillard se lever ; on n'y pénètre que peu à peu, et quand on y est, l'on doit s'y plaire.

Corot se révèle à nous organiquement — comme il s'est d'ailleurs révélé dans l'histoire de la peinture —, à la façon d'un arbre qui croît. Il « étonne lentement », disait Baudelaire qui avait bien distingué le *fait* du *fini* chez Corot. Alors un autre « discours intérieur » se lève en nous. L'arbre devient « Quelqu'un ». Nous devenons des « relais », ajouterait Valéry.

Si Delacroix peint le monde avec une coulée de lave, et Daumier avec une « argile enflammée », Corot le saisit dans sa vibration unique, l'instant d'une palpitation intense, alors que la terre et les hommes *sonnent*, quand la lumière les atteint. Il est son « berger », écrit le poète Robert Marteau. « Il copiait ce qu'il voyait, mais sa vision était divine. » (Elie Faure) Rien de surprenant qu'il peigne souvent les jeunes femmes, comme Vermeer, avec des instruments de musique. Lorsqu'il écoute de la musique, confiait Moreau-Délaton, « sa

* Coll. « Découverte du dix-neuvième siècle », Skira, Genève, 1979, 31,5 x 35 cm, 160 documents en noir, 52 reproductions en couleurs.

figure s'épanouit, son oeil brille et sa béatitude communicative rayonne autour de lui ». Il avait l'oeil d'un musicien. Nul n'est plus près de Mozart ni de Schubert. Mais contrairement à Schubert ou à Mozart, par exemple, il a la pudeur du tragique. Une seule fois, peut-être, une folle angoisse le secoue. Mais en général, il n'ose pas franchir l'obscurité mélancolique, lorsque le silence et la solitude pèsent trop sur lui. Il fut un homme d'Ancien Régime, a-t-on dit, en harmonie avec le monde. En réalité, il n'avait rien du néo-classique grandiloquent. Il faudrait savoir de quel « monde » nous parlons. Il n'était pas atteint, non plus, par la morbidité d'un Géricault, ni par la démesure dramatique d'un Delacroix. Il dira d'ailleurs modestement qu'il n'est pas un aigle comme Delacroix, mais une simple alouette qui pousse « de petites chansons dans (ses) paysages gris ». Certes il ne fut pas un romantique au sens que donnait à ce mot Elie Faure. Mais s'il n'a pas haï le bourgeois (cet homme aimait trop pour savoir haïr), cela ne signifie pas qu'il fut plus bourgeois qu'un Delacroix, membre de l'Institut. Nul n'a moins entendu l'« enrichissez-vous ! » de Guizot. « Je n'accumule jamais des revenus, confessait-il, et de peur d'inondation, je lâche tous les ans les écluses. » Les mains de ses personnages sont « irréelles et comme absentes », remarque Germain Bazin. On croirait que Corot répugne à se saisir des êtres et des choses autrement que par les yeux. Il n'aurait pu happer, se faire crabe. Comment n'aurait-on pas souligné la dimension franciscaine de l'âme de Corot, ou ne l'aurait-on pas appelé le « saint Vincent de Paul » de la peinture ? *L'Imitation de Jésus-Christ* est l'un de ses livres de chevet. « Je prie tous les jours le bon Dieu pour qu'Il me rende enfant, qu'Il me fasse voir la nature et la rendre comme un enfant sans parti pris. » C'est là son secret. Il a la passion du paysage, de la nature. Il n'est pas étonnant qu'il n'ait pas vendu de toiles avant l'âge de cinquante ans. Nous sommes à l'antipode du romantisme et du réalisme. Quoi de plus naturel que Corot travaille le « visage illuminé ». « Devant le miracle Corot, toutes les habitudes de l'esprit sont à réviser. » (E. Faure) Car il « était doué d'une vision à ce point miraculeuse d'exactitude pourtant poétique, d'absence de littérature et de simplicité (...) ». Bref ! le mi-

racle Corot c'est aussi « l'infaillible rigueur d'harmonie » dont a su parler Baudelaire. Plus harmoniste que coloriste, il parvient à transmuter toutes matières en lumière.

Jean Leymarie, dans son excellente étude, dit de Corot qu'il est le « représentant le plus pur de la *vision naturelle* à laquelle aspira son époque (...) », que « l'ordre profond auquel il se rattache est celui de Poussin, de Cézanne, entre lesquels il a pris place, et la limpidité de sa lumière évoque les Primitifs ».

Y a-t-il une peinture plus française ? Si, à Rome, à Volterra, à Florence, Corot a pu saisir la lumière dans une crudité qui tranche les ombres, dans son bleu pur ; à Venise, il s'est préparé à approfondir la luminosité, l'atmosphère humide des pays de France, « l'effluve des choses » (Marteau), les arbres emplumés, les battements d'ailes invisibles dans les sous-bois, dans les oseraies, les vapeurs sur l'étang, le « frémissement ». Comme Vermeer, il peint la lumière en suspens dans l'atmosphère ou mêlée à l'eau. D'où sa prédilection pour la lumière embrumée du matin, ou rosée du soir : tout cet espace comme un prisme de toutes les nuances. « L'oeil de Corot était comme un miroir lumineux qui reflétait fidèlement la poésie de ces temps lumineux et calmes de la France. » (Faure) Son cheminement l'a conduit naturellement au *Souvenir de Mortefontaine* (Louvre), où la brume se dégage sous l'action de la lumière sans toucher l'argent « cotonneux » des arbres.

(Ici, je dois avouer que je n'ai vraiment découvert Corot qu'en 1975, lors du magnifique *Hommage à Corot* tenu à l'Orangerie des Tuileries, groupant cent quatre-vingt-quatre oeuvres dispersées dans les divers musées et collections de France. Je ne connaissais pas alors l'escalier en colimaçon conduisant vers les salles qui renferment les Corot du côté de Saint-Germain l'Auxerrois, au Louvre, salles et cabinets d'ailleurs scandaleusement sombres. Comment aurais-je pu le découvrir ? Mais quelle émotion devant *le Pont de Mantes* (Louvre), *le Coup de vent* (Reims), *Mantes, la cathédrale et la ville vues à travers les arbres, le soir* (Reims), ou *la Route de Sin-le-Noble, près de Douai* (Louvre). Je n'ai mentionné ici que quelques paysages. Je ne parle pas encore des figures.

Depuis ce choc, de Reims à New York, je suis en quête de Corot. J'ai découvert des précurseurs comme Valenciennes ou Michallon ; Valenciennes qui, avant Constable et Monet, peignait la « même vue à différentes heures du jour pour observer la différence que la lumière produit sur la forme »).

Il me semble que depuis toujours, depuis que je vois des paysages, j'ai toujours marché dans les pas de Corot, peintre de plein-air. Comme si ma mémoire, par exemple devant le site du *Pont et Château Saint-Ange* (San Francisco) à Rome, m'eût permis de retourner, un jour de novembre 1967, à l'endroit précis qu'avait choisi Corot pour le peindre. Même impression devant *Gênes, vue de la ville prise de la promenade Acqua Sola* (Chicago), même cristallisation blanche contre le bleu de la mer. De Honfleur à La Rochelle, je me suis confronté aux vues de Corot, je les ai retrouvées en revoyant les lieux, comme des « portraits » toujours connus.

Mais revenons au premier voyage de Corot en Italie. « Ses intentions néo-classiques se sont trouvées débordées par son génie », affirme Germain Bazin. D'abord un regard sur *le Pont Narni* (Louvre), le chef-d'oeuvre de son premier (ou dernier ?) séjour en Italie. C'est, je pense, la toile parfaite pour aller à Corot, et même à Cézanne. A gauche, les tons verts escaladent la colline dans une ascension tachetée depuis le jaune jusqu'au vert-noir. A droite, c'est un éboulis de vert-noir, coupé par une bande jaune, qui rend la colline compacte, massive. La rivière, du jaune au bleu sous les arches, s'ouvre sur une chaîne de montagnes bleutées et des nuages nuancés d'ocre. Tout, dans cette toile, que Corot lui-même ne considérait peut-être que comme une pochade, tout est pure peinture comme chez Cézanne. Tournons-nous maintenant vers le tableau *Civita Castellana* (Stockholm). Eh bien ! on croirait que *la Carrière Bibémus* (Essen) de Cézanne, avec ses rouges, est un gros plan de la toile de Corot. Quelles affinités avaient les deux hommes ! (Même si l'un, Cézanne, se fondait sur la justesse des tons, leurs rapports, leurs contrastes, alors que Corot, dans la tradition des Classiques, passait d'abord par le dessin et les valeurs.) Quelle attention face au travail de la terre ! Leymarie écrit : « Il y a chez Corot une véritable fascination géologique et le désordre abrupt de la nature re-

cèle autant de vitalité lumineuse et de richesse pratique que l'harmonie monumentale de la cité. » On pourrait se référer aussi à Cézanne devant la toile *Monte Cavo* (du musée Saint-Denis de Reims), devant le *Ponte Mole* (coll. privée). C'est dire à quel point Corot avait un oeil moderne, et que son regard d'enfant voyait à travers ses yeux de peintre génial.

Il faudrait évoquer les paysages historiques, mythologiques, lyriques, où dansent les nymphes. Le *Souvenir de Mortefontaine* (Louvre) et son double : le *Batelier à Mortefontaine* (collection Frick, New York). Ces tableaux demeurent des modèles du Corot lyrique. Cependant, toutes les toiles aux « arbres chevelus de vapeurs » (Valéry) ne sont pas de la même qualité. La mode a en quelque sorte entraîné Corot lui-même. (Mais l'histoire des faux, des demi-faux Corot serait trop longue.) Je ne m'arrêterai ici qu'à un seul paysage.

La Route de Sin-le-Noble, près de Douai (1873) (peint sur le motif en cinq matinées successives), le plus « hollandais » de ses tableaux, me paraît une *Vue de Delft*, mais plus intimiste, encore que pour pousser la comparaison plus loin il faille évoquer le *Port de La Rochelle* (New Haven) qu'on dit être le chef-d'oeuvre de Corot, sa plus authentique *Vue de Delft*. Dans *la Route de Sin-le-Noble*, il n'y a presque pas d'eau. Parler de la *Vue de Delft* est une provocation. En fait il s'agit moins de l'eau que de la terre, des hauts feuillages, des toits de chaume qui accueillent la lumière. Bien entendu leur qualité de conducteur de lumière est autre. Autant, à droite du tableau, tout rêve paisiblement, le canal s'illumine, les grands arbres se dressent comme un dôme de fraîcheur, accentuant le caractère intimiste ; autant, à gauche, le pays s'ouvre vers le ciel, se donne à la lumière, et le cavalier s'en va solitaire pour le seul plaisir de partir vers l'infini. Au dernier moment, dit-on, Corot ajouta en bas, à gauche, un chablis noir, comme un signe de sa mort prochaine. D'ailleurs cet arbre, tombé depuis peu, retient encore quelques feuilles. Dans *la Route de Sin-le-Noble*, l'atmosphère chaude est plus dense que chez Vermeer, ce qui ne pourrait laisser cours à la puissante lumière perlée du Hollandais. Chez Corot, me semble-t-il, la lumière est toujours moins tranchée (si on excepte les paysages d'Italie). Il médite en fusionnant les vapeurs,

les nuages, le feuillu. Rien n'est plus éloigné de lui que les ciels pathétiques d'orage, que l'état dramatique des éléments. Il se tient à l'affût, là où monte la lumière, là où elle s'atténue doucement avant de s'éteindre. S'il pleut, il reste dans l'atelier et nourrit ses « figures ».

Partout, chez Corot, la femme ou l'enfant sont présents, bien que, avance-t-on, les études de femmes aient été pour lui des « divertissements ». Comme chez Watteau, en lui la pudeur paraît à vif. Corot garde une certaine distance. Et pourtant, il fut un maître du *nu*. On peut sans doute distinguer le *nu* du souvenir et le *nu* du rêve, du chaste désir. *L'Odalisque romaine* ou *Marietta* (Paris, musée du Petit Palais) (autre préfiguration de Cézanne) appartient à sa mémoire, comme d'ailleurs la *Jeune Femme assise*, la *poitrine dévoilée* (coll. privée); tandis que la *Vénus au bain* (coll. privée), la *Nymphe couchée* (Genève), la *Toilette* (coll. privée) ou la *Bacchante couchée au bord de la mer* (New York, Metropolitan Museum of Art) naissent de ses rêves. Ainsi la *Vénus au bain* a des chairs lilas et le visage doucement recueilli dans l'ombre. Il y a plus d'humain dans cette chair et moins de pulpe fruitée que chez Renoir. Bien entendu Corot ne pouvait pas voir la chair misérable, le cadavre de Vénus, que dévoileront impitoyablement les Degas et Toulouse-Lautrec. Mais quelle sérénité bienheureuse, semblable à celle de la *Vénus* de Giorgione, dans sa *Bacchante* de 1865. Le corps est étendu sur un linge tacheté telle une peau de léopard. Le ciel et la mer gris-violet, imprégnés d'ocre, se confondent comme troublés par la plénitude du corps. (On pense à Turner, à Monet.) Autour, quelques touches rouges de coquelicots. La chevelure est noire et les yeux semblent clos. L'arbre veille. L'accord est total. Le *majeur* et le *mineur* s'interpénètrent. Comment résister à la modulation de deux vers de Rimbaud :

*C'est la femme mêlée
à la mer.*

Vision du paradis, pour celui qui, comme Corot, a un cœur d'enfant, s'émerveille comme un troubadour, peint l'amour

qu'il a des êtres et de la nature, plus que la nature, mais pour ce faire, quel style ne faut-il !

Et lorsque les femmes sont vêtues, on oscille du rêve, de la mélancolie à la méditation. Car si *la Blonde Gasconne* (Northampton) est rêvée, de même que *la Femme à la perle* (Louvre) l'est, mais à travers Léonard de Vinci et Raphaël, que de *figures* de femmes, en costume national ou non sont des représentations de la profonde méditation de Corot lui-même, de sa mélancolie qu'il n'osait avouer. Dans une autre perspective, picturale, comment ne pas rapprocher *la Femme à la fleur jaune* (Milan) ou encore *la Jeune Femme à l'écharpe rose* (Boston, Museum of Fine Arts) de *la Viennoise* aquarellée par Manet à la fin de sa vie ? C'est le *non fini* par excellence. Avec ces deux toiles la véritable rupture avec la Renaissance s'amorce. Corot fait un saut. Il s'introduit dans un nouvel univers pictural. De même, qui ne voit dans *l'Agostina* (Washington, National Gallery of Art), par son caractère monumental, le volume des bras, une anticipation de quelque femme de Picasso ?

Un autre thème, lié aussi à la femme, celui de *l'atelier*. Quelle densité rêveuse, mélancolique se dégage de *l'Atelier de Corot, jeune femme au corsage rouge* (Louvre), quel sentiment « d'affliction » dans celui de *la Jeune Femme en robe de velours noir* (Lyon). Comme si ses yeux étaient agrandis démesurément, étrangement par une infinie interrogation angoissée. Les intérieurs sont sombres, mais le rouge et le blanc éclatent dans les deux oeuvres. Même si Corot demeure le parfait harmoniste, le dieu des valeurs, il s'émerveille toujours devant un ton.

L'une des dernières images de son être intérieur qu'a laissée Corot, atteint de cancer à l'estomac et près de la mort, est *le Moine au violoncelle* de 1874 (Hambourg). Il est alors moins mélancolique que perdu dans une musique que Dieu et le peintre seuls peuvent entendre. Ici, ne chante que le silence même de l'âme ! Oui Corot peut maintenant « déjeuner là-haut », comme il l'a dit avant de mourir. Il est déjà depuis longtemps au paradis des « coeurs purs », de ceux qui sont devenus semblables au petit enfant. C'est d'ailleurs la difficulté, le mur entre Corot et nous. Nous ne sommes pas

assez dénudés et simples. Mais lui, il a su saisir l'enfant comme peu de peintres avant lui. On n'a qu'à voir un enfant peint par Van Gogh pour comprendre la différence, ou encore à faire un survol de la peinture italienne. Quelle tendresse avait le regard de Corot lorsqu'il se portait sur eux !

Né le 17 juillet 1796, Corot est mort le 22 février 1875.

* * *

Le texte de la présente édition de l'oeuvre de Jean Leymarie est paru dans la collection « Le goût de notre temps », chez Skira, en 1966. Il s'agit donc d'une réédition dont l'éditeur a fait une merveille. Car c'est sans doute le plus bel ouvrage consacré à Corot, le plus riche sur le plan iconographique. Bien entendu, pour la connaissance de Corot, le livre de Germain Bazin (1973) demeure indispensable. Sur le plan des images, je retiens celui de Max-Pol Fouchet publié chez Henri Scrépel, admirablement complémentaire de l'ouvrage de Leymarie.

Si on comparait les reproductions en couleurs qu'on retrouve dans les deux ouvrages, il me semble que dans l'ensemble le livre de Scrépel offre des reproductions encore plus précises, même s'il ne s'agit que d'une question de nuances à ce niveau de qualité. Ainsi *le Colisée, vue des jardins Farnèse* (Louvre). La reproduction de Scrépel propose une image plus bleutée, plus lilas. Elle correspond mieux à l'évocation qu'en donne Leymarie lui-même. *Florence, vue prise des jardins Boboli* (Louvre). Chez Scrépel l'image est plus contrastée, tandis qu'elle semble trop ocrée chez Skira. Par contre, dans *les Maisons Cabassud, Ville d'Avray* (Paris, coll. privée), il y a une telle différence de tons, ou brune, ou verte, qu'à moins d'avoir vu la toile récemment, on ne peut que choisir la reproduction de Skira, comme si un passage avait été oublié chez Scrépel. Enfin, un dernier exemple. *La Route de Sin-le-Noble, près de Douai*. L'image de Scrépel répond mieux au souvenir que j'en ai, au choc que j'ai eu. Car il s'agit bien d'une lumière bleu-ardoise, teintée de lilas, me semble-t-il. Il y a chez Skira trop d'ambre, pas assez de bleu. Mais l'inconvénient du livre de Max-Pol Fouchet c'est qu'il n'aborde à

peu près pas les *figures*, ni les enfants, ni les nus (sauf un), ni les multiples jeunes femmes. Fouchet s'est limité au Corot paysagiste. Bref, si je n'avais qu'un seul ouvrage à choisir, d'emblée je proposerais celui de Jean Leymarie. C'est, d'une certaine façon, l'ouvrage qui manquait et dont rêvait tout passionné de Corot. L'étude de Leymarie est l'une des meilleures, bien qu'aucune n'ait encore surpassé, à mon point de vue, celle d'Elie Faure, parue en 1931. Elie Faure avait le regard profond et la passion communicative. Rien n'est comparable à ce regard. Ni l'intelligence ni la culture ne suffisent pour rendre un portrait de ce génie que fut Corot.