

Musée-Promenade de Marly-le-Roi. – *L'enfant chéri au siècle des Lumières*

Louveciennes : L'Inventaire, 2003. – 183 p.

Philippe Marchand



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/histoire-education/741>

DOI : [10.4000/histoire-education.741](https://doi.org/10.4000/histoire-education.741)

ISSN : 2102-5452

Éditeur

ENS Éditions

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2004

Pagination : 97-101

ISBN : 2-7342-0969-1

ISSN : 0221-6280

Référence électronique

Philippe Marchand, « Musée-Promenade de Marly-le-Roi. – *L'enfant chéri au siècle des Lumières* », *Histoire de l'éducation* [En ligne], 101 | 2004, mis en ligne le 13 mai 2009, consulté le 20 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/histoire-education/741> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/histoire-education.741>

Ce document a été généré automatiquement le 20 mai 2021.

© Tous droits réservés

Musée-Promenade de Marly-le-Roi. – *L'enfant chéri au siècle des Lumières*

Louveciennes : L'Inventaire, 2003. – 183 p.

Philippe Marchand

RÉFÉRENCE

Musée-Promenade de Marly-le-Roi. – *L'enfant chéri au siècle des Lumières*, Louveciennes : L'Inventaire, 2003. – 183 p.

- 1 Depuis plusieurs années, l'intérêt des historiens et des historiens de l'art pour les représentations figurées, tableaux, estampes, mettant en scène les enfants est manifeste. En témoignent les nombreuses publications (cf. les ouvrages de Jeroen J. Dekker, de J.-B. Bedaux, de Mary Frances Durantini pour les Provinces-Unies, de Marie-Catherine Sahut pour la France) ainsi qu'une récente exposition dont il a été rendu compte dans une précédente livraison de la revue¹. L'exposition organisée en mai-juin 2003 par le Musée – Promenade de Marly-le-Roi sous le titre *L'enfant chéri au siècle des Lumières. Après l'Émile* est un nouvel exemple de cet intérêt pour l'iconographie de l'enfance. En voici le catalogue établi sous la direction de Christine Kayser, conservateur du Musée-Promenade et commissaire général de l'exposition, assistée de Xavier Salmon et de Laurent Hugues, commissaires associés, et de nombreux autres collaborateurs mobilisés pour la rédaction des différents chapitres du catalogue et des notices des œuvres. Le catalogue offre au lecteur soixante-seize tableaux superbement reproduits en pleine page et en couleurs. Les autres œuvres (tableaux, eaux-fortes, estampes, dessins) présentées lors de l'exposition sont reprises en format plus petit, ce qui nuit parfois à leur lisibilité (cf. par exemple les deux tableaux représentant Julie Lebrun, p. 62 et p. 65, le tableau de Reynolds, *Cupidon, l'enfant entremetteur*, p. 153).
- 2 Sans aller jusqu'à soutenir que l'iconographie de l'enfance est au XVIII^e siècle une affaire de femmes, on remarquera que l'exposition met en valeur leur rôle dans ce domaine.

Sur les soixante-douze tableaux reproduits en pleine page, dix-huit sont l'œuvre de femmes. Douze sont d'Élisabeth Vigée-Lebrun.

- 3 Les tableaux retenus dans l'exposition sont des commandes privées, s'inscrivant, qu'ils représentent ou non des aristocrates, dans le genre du portrait intime bourgeois. Un grand nombre a été exposé dans les salons, ce qui incite les auteurs du catalogue à utiliser largement les commentaires qu'en ont fait les critiques du temps. On ne trouve guère dans ces œuvres, à l'exception de *l'Enfant en pénitence* ou *le Petit Boudeur* de Lépicié (p. 88), de représentation d'enfant du « bas peuple », d'enfant au travail, comme si les peintres, en exaltant les valeurs de la famille bourgeoise et aristocratique et en cherchant à plaire à leur public et à leurs commanditaires, avaient voulu occulter, voire dans le cas de Lépicié, travestir la représentation de la souffrance de l'enfant au travail. À l'exception d'un dessin de Greuze (p. 95), *La Jeunesse studieuse*, on notera l'absence totale de scènes présentant d'enfant en situation d'étudier. Rien ne vient justifier l'appréciation aussi stéréotypée de l'éducation intellectuelle qu'en donne le commentaire : « L'élève studieux subit la contrainte d'une éducation sévère fondée sur la mémorisation d'œuvres ardues sous la menace de sanctions ». Écrire à la suite qu'une comparaison de cette scène avec *La bonne éducation* du même Greuze (p. 94) représentant une jeune fille faisant la lecture à ses parents fait « comprendre la différence existant entre l'éducation des filles et celle des garçons » relève de la fantaisie. Argument invoqué : aux pieds de la jeune fille « des pelotes de laine, un panier à tricoter confirmant les visées domestiques de l'éducation de la jeune fille ». On pourrait interpréter cette scène comme l'indice d'un changement culturel : la jeune fille ayant appris à lire alors que ses parents sont analphabètes.
- 4 Les accessoires ludiques et les scènes de jeu sont rares comme si les enfants « chéris » ne jouaient pas. Un yo-yo (p. 138) un cerceau (p. 167), un petit tambour et un cheval à bascule (p. 158) sont les seuls jouets repérés. En revanche, les enfants sont souvent représentés avec leur animal favori dont ils semblent souvent se désintéresser totalement, l'animal n'étant qu'un élément du décor (p. 155, p. 157). Un tableau intitulé *Enfants jouant avec un chien* (p. 158) donne lieu à un commentaire surprenant : « Le peintre a mis dans la scène de dressage une note de cruauté qui rend compte de la réalité des méthodes d'apprentissage ». Que faut-il comprendre ?
- 5 Dans ses premières années, l'enfant en famille est représenté sur les genoux de la maman, prenant le sein ou blotti au creux de son épaule. Dès qu'il marche, on le montre donnant la main à la maman, à une sœur ou un frère plus âgé. Quand le père est présent, il est souvent en retrait, fixant la mère et rarement sa progéniture. Pour les auteurs de l'exposition, de telles représentations sont « la radiographie d'une évolution des idées largement inspirées par Rousseau ». Le choix de l'auteur de *l'Émile* dont un portrait est reproduit en frontispice du catalogue illustre la problématique de l'exposition faisant des années 1760 (1^{re} édition de *l'Émile* : 1762) le point de départ d'un changement du statut de l'enfance dont la peinture rend compte. Avant 1760, l'enfant vit peu avec sa famille. Dans la demeure familiale, il loge à l'étage avec sa gouvernante, son valet ou son précepteur. Puis vers dix ans, il quitte la demeure familiale pour passer deux ou trois ans au collège, d'où il revient pour être fiancé. Conséquence : les portraits d'enfants en compagnie de leurs parents sont une exception. Certes, des peintres représentent des enfants mais le plus souvent seuls, comme des êtres à part « à la périphérie du cercle des adultes ». Après 1760, « sous l'effet conjugué des théories de Rousseau, d'une politique démographique nataliste et

de l'insatisfaction des femmes dans leur rôle social », une nouvelle norme de la vie familiale s'établit avec une découverte des émotions propres à l'enfance. Conséquence : les portraits des parents et des enfants se développent, valorisant aux yeux du public « le rôle éminent des parents, les bienfaits de l'allaitement maternel, la nécessité et le bonheur d'élever ses enfants soi-même au lieu de les confier à des mains mercenaires... ». On retrouve dans ces propos sur l'apparition d'un nouveau sentiment de l'enfant daté des années 1760 les présupposés fort contestables d'Élisabeth Badinter longuement citée dans le catalogue alors que d'autres travaux fondés sur l'étude des pratiques sociales et non sur l'examen d'un discours exclusivement normatif sont passés sous silence (cf. les notes infra-paginales qui ignorent les contributions de J. Gélis et de Dominique Julia à des ouvrages récents). De la multiplication des scènes de genre représentant parents et enfants, peut-on réellement conclure à la soudaine construction d'une nouvelle norme familiale influencée par les théories rousseauistes ? Les témoignages iconographiques célébrant, par exemple, l'idéal de la mère attentive à ses enfants sont bien antérieurs à la publication de *l'Émile*. On peut en citer deux exemples. C'est tout d'abord la *Toilette du Matin* exposée au Salon de 1741, où Chardin met en scène une mère arrangeant tendrement le nœud surmontant le bonnet de sa fillette. En 1749, le même Chardin représente dans *La Bonne éducation* une mère assise tenant dans ses mains un gros livre, regardant droit dans les yeux sa fille âgée d'une dizaine d'années et lui faisant réciter son catéchisme. Aussi, dater « le coup d'envoi de la famille moderne fondée sur l'amour maternel » (citation d'E. Badinter, p. 26) des années 1760 est un postulat qui n'est guère recevable. Il en va de même du discours sur « la tendresse paternelle qui devient la norme » dans le dernier tiers du XVIII^e siècle (pp. 20-21). Les mémoires autobiographiques et les livres de raison montrent que la tendresse n'est pas étrangère aux pères de l'époque moderne, et ce bien avant Rousseau. Sans doute s'exprime-t-elle avec une grande pudeur. L'intérêt ou l'indifférence à l'égard de l'enfant ne sont pas caractéristiques de telle ou telle période. Les deux attitudes coexistent au sein d'une même société, l'une l'emportant sur l'autre à un moment donné pour de multiples raisons qui ne sont pas toujours aisées à démêler.

- 6 Avouons que devant toutes ces mises en scène où les mères, dans la plupart des cas – même quand elles allaitent (une seule exception le tableau p. 20) –, fixent le peintre et non l'enfant et posent, comme les pères d'ailleurs, avec une raideur, parfois hiératique, on éprouve une certaine difficulté à ressentir une réelle émotion, but pourtant recherché par les artistes si on en croit les commentaires des salons. La sensibilité est souvent absente de ces scènes familiales, encore plus dans l'iconographie des familles princières, même si dans ce domaine les peintres renoncent à la pompe louis-quatorzienne. Bien plus intéressants sur le plan de la sensibilité sont ces portraits d'adolescent(e)s où souvent, sans mise en scène, les peintres parviennent à rendre leur fraîcheur, leur naïveté et leur spontanéité.
- 7 Un des intérêts de l'exposition et du catalogue est de nous faire sortir de l'Hexagone pour regarder du côté de l'Angleterre où les conditions sociales et intellectuelles ont très tôt favorisé l'émergence dans la peinture d'un nouveau regard sur l'enfant. On rappellera que dès la fin du XVII^e siècle, Van Dyck brise les stéréotypes de la représentation de l'enfant en lui donnant, qu'il appartienne ou non à la famille royale ou à l'aristocratie, un vrai naturel et une réelle nonchalance n'empêchant ni hauteur ni morgue. John Locke en 1693 recommande de ne pas emmailloter les enfants, qu'avant

Rousseau, le Dr William Cadogan publie en 1748 un *Essay upon Nursing and the Management of Children*. Si Van Dyck apparaît comme le fondateur d'une nouvelle tradition, Gainsborough, dont le catalogue présente le superbe tableau de ses deux filles chassant le papillon (p. 148), en est l'exemple le plus remarquable. La volonté de peindre les enfants au milieu de leurs activités quotidiennes selon la technique artistique de la *conversation piece* nous donne des scènes pleines de grâce et de naturel, sans ce côté apprêté de certaines œuvres de l'école française. Parallèlement à la vision positive de l'innocence et de la beauté enfantines, une vision plus pessimiste de l'enfance que les peintres anglais du XVIII^e siècle n'occultent pas, contrairement à leurs homologues français. Les œuvres l'illustrant ne figurent malheureusement pas dans le catalogue.

- 8 Notre propos paraîtra sans doute bien sévère. Indiscutablement, l'idée de rassembler des images d'enfants était intéressante. Mais leur interprétation à la lumière d'une problématique fort contestable donne lieu à des propos fort réducteurs qui propose au lecteur peu informé de l'historiographie récente, une image bien stéréotypée de l'enfance au XVIII^e siècle. Il reste les tableaux qui nous renseignent sur la culture matérielle de l'enfance, dimension bien absente des notices qui s'attardent surtout sur l'histoire des œuvres et leur style.

NOTES

1. *Pride and Joy. Children's portraits in the Netherlands (1500-1700)*, *Histoire de l'éducation*, janvier 2002, n° 93, pp. 95-99.

AUTEURS

PHILIPPE MARCHAND