

Enchantement sans baguette magique :
le merveilleux, l'enchantement et la magie dans l'oeuvre d'Antoine
Watteau

Jelige : Tigris Liliom

2014

Table des matières

Introduction.....	3
I. La terminologie autour du merveilleux aux XVII ^e et XVIII ^e siècles.....	4
II. À la recherche de la magie dans les arts et la littérature.....	9
III. De la nature de la fête galante à l'illusion de la <i>commedia dell'arte</i>	15
IV. Où réside le merveilleux dans la peinture de Watteau ?.....	20
Conclusion.....	24
Références bibliographiques.....	25
Illustrations.....	28

INTRODUCTION

« Watteau fut par excellence le peintre de l'esprit et de l'amour, le peintre des *fêtes galantes*. Il a bien saisi le secret de la nature, mais c'est un enchanteur qui la fait voir par un prisme¹. »

La citation, posée en épigraphe de notre travail, est extraite du livre écrit par Arsène Houssaye, intitulé *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*. Il est frappant de remarquer qu'à propos de Watteau, elle fait appel à la notion d'enchantement qui, effectivement, était un terme souvent utilisé à cette époque-là et même avant : la littérature et les arts de spectacle français du XVII^e siècle ont redécouvert le merveilleux, et jusqu'au XIX^e siècle, les composants surnaturels et magiques y ont joué un rôle primordial. Les sorciers, les magiciens, les baguettes magiques et les fées sont devenus des éléments indispensables des contes et des scènes de théâtre. Ils y représentaient « l'illusion dans l'illusion »² et, comme le constate Martial Poirson dans sa préface au recueil d'études consacrées aux scènes de l'enchantement, ils ont apparu aussi « dans les arts voisins (danse, chant, musique, pantomime) »³. Mais pourquoi la peinture ne fait-elle pas partie de ces « arts voisins » en question ? Où est cette illusion, cet enchantement dans la peinture ? Est-ce que les éléments magiques et merveilleux s'y retrouvent également ou ils en sont absents ? En étudiant les tableaux de l'un des plus grands peintres du rococo français⁴, Jean-Antoine Watteau (1684-1721) qui a excellé dans le genre des *fêtes galantes*, nous nous rendons vite compte de ce que nous n'y trouvons pas d'objets et de personnages magiques. Tout de même, les historiens de l'art ont l'habitude de parler à propos de lui comme d'un peintre « enchanteur » et considèrent son œuvre comme « délicieux et un peu féérique »⁵, ce qui laisse supposer que le merveilleux et l'enchantement y sont tout de même bien présents. Mais qu'est-ce que le merveilleux et où réside-t-il alors sur les peintures de Watteau ? L'objectif de notre travail est de trouver des réponses aux questions posées ci-dessus par une recherche qui se basera essentiellement sur des sources écrites.

¹ HOUSSAYE, Arsène, *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*, 1848, pp. 216-217, in *Watteau et la fête galante*, éd. par Patrick Ramade et Martin Eidelberg, Valenciennes, Réunion de Musées Nationaux, 2004, p. 23.

² COURTÈS, Noémie, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004, p. 225.

³ POIRSON, Martial, « Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) », Préface in *Les scènes de l'enchantement : Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, éd. par Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011, p. 10.

⁴ Sur l'art du rococo en France en général voir BAZIN, Germain, *Baroque et Rococo*, Paris, Thames & Hudson, 1994, p. 185-210.

⁵ DE RÉGNIER, Henri, *Sujets et Paysages*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 168.

I. LA TERMINOLOGIE AUTOUR DU MERVEILLEUX AUX XVII^E ET XVIII^E SIÈCLES

Avant toute chose, nous devons préciser ce que les termes « enchantement », « merveilleux » et « magie » signifiaient pour les artistes et les écrivains d'art des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est à cette époque-là que l'on commence à écrire des encyclopédies et dictionnaires en langue française : ils nous permettent de retracer l'évolution de ces trois termes. L'étude de six dictionnaires – dont les deux premiers sont des œuvres en matière des beaux-arts – datant de ces deux siècles atteste que l'usage des termes examinés, ainsi que les catégories sémantiques auxquelles ils renvoient n'étaient point stables et uniformes à l'époque. Une preuve de cette instabilité lexicale et sémantique est que nous ne trouvons aucun de ces termes dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, écrit par Lacombe (1752)⁶. Sur la base de ce seul exemple, nous pouvons déjà constater que la « renaissance » du merveilleux, que l'on trouve dans la littérature et dans les arts de spectacle, n'a pas conduit tous les théoriciens de l'époque à intégrer ce terme dans leur dictionnaire.

L'*Encyclopédie méthodique*, éditée par Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque (1788), ne contient pas non plus les termes « enchantement » et « merveilleux », mais le mot « magie » y figure. L'article « Magie », écrit par Watelet, insiste sur la magie de la peinture qui « est appuyée sur celle de la lumière, c'est-à-dire, sur les innombrables effets qui produisent les couleurs & les modifient sans cesse à nos yeux »⁷. Il s'agit là de la magie de l'illusion, causée par la magie de la couleur, et non pas de la magie des fées, des êtres surnaturels ou des sorciers. Existe-t-il tout de même une relation entre la magie de la peinture et la magie des contes de fée ? « Cette science surprenante, *la magie* n'est en effet aujourd'hui que le pouvoir des âmes sur les âmes » – écrit Watelet en s'adressant aux jeunes peintres, et il continue ainsi :

Pour vous, jeunes artistes, vous voyez, par ce que j'ai dit, que la région des arts est un pays de prodiges. Ceux qui l'habitent, semblables aux anciens habitants de la Thessalie sont plus ou moins magiciens. Qu'il vous soit donc permis de vous croire, puisque à la connaissance des mystères qui l'ont rendu célèbre, & d'opérer des merveilles et des prestiges.⁸

⁶ LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, Jean-Th. Herissant et les Frères Estienne, 1752.

⁷ WATELET, Claude-Henri, article « Magie », in *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à monsieur Vidaut de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie*, éd. par Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, Paris, Panckoucke, 1788, t. 1, p. 486. Lors de la citation des sources anciennes, nous respecterons l'orthographe des éditions consultées.

⁸ *Ibid.*, p. 487.

Il nous semble, d'après cette citation, que « la magie » et « les merveilles » sont bien présentes dans le vocabulaire artistique des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est pourtant intéressant de voir que Watelet ne se donne même pas la peine de fournir des explications concernant ce « pays de prodiges » ou le caractère « magicien » d'un peintre. La présence de la magie, pertinente donc dans le vocabulaire pictural vers la fin du XVIII^e siècle, nous reconduit à notre question initiale concernant le lieu de manifestation de la magie, le lieu du merveilleux, question à laquelle les dictionnaires ne donnent pas de réponse univoque.

Dans le *Dictionnaire universel* d'Antoine Furetière (1690) – qui est un dictionnaire général, contrairement aux deux œuvres déjà présentées –, nous retrouvons tous les trois mots qui font l'objet de notre recherche. Lors la première phrase de l'explication du mot « enchantement », Furetière recourt à la fois aux trois termes en question qui deviennent ainsi des synonymes, quand il évoque l'« effet merveilleux procédant d'une puissance magique »⁹. Le *Dictionnaire universel* souligne tout de même que le terme « enchantement » a deux sens. Le premier est celui qui a rapport avec le surnaturel, et « enchanter » signifie en ce sens « opérer quelque merveille qui arrête le cours de la nature »¹⁰. Le deuxième est celui qui désigne « un effet surprenant dont on ne connaît point la cause, [...] charme, plaisir »¹¹, donc toutes choses de ce monde que l'on peut admirer. Nous estimons utile de jeter un coup d'œil aussi au mot « enchanteur », présent dans la citation placée en épigraphe de ce travail. Selon Furetière, un enchanteur peut être un sorcier, un magicien, quelqu'un qui plaît, mais aussi « un trompeur, un charlatan »¹². À la lumière de cette définition, qui fait allusion à toute la complexité du mot « enchanteur », quel serait, parmi les sens de ce terme, celui que nous pourrions appliquer à Watteau ?

Les acceptions du terme « magie » recensées par le *Dictionnaire universel* nous semblent quelque peu surprenantes. Selon le texte, le surnaturel et la réalité de ce monde ne peuvent pas être nettement distingués, mais ce sont la magie naturelle et la magie noire qui s'y voient opposées. La première est la « science qui apprend à faire des choses surprenantes, & merveilleuses »¹³, et qui est en relation avec la médecine et l'astrologie ; et la deuxième est « un art détestable, qui apprend à invoquer les Demons, en conséquence d'un pacte avec eux,

⁹ FURETIÈRE, Antoine, article « Enchantement », in *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, les termes des sciences et des arts* (1690), La Haye – Rotterdam, chez Arnoud & Reinier Leers, 1702, t. 2. Antoine Furetière (1619-1688) était un écrivain français, bien connu pour ses fables, ses romans et son dictionnaire.

¹⁰ *Ibid.*,

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ FURETIÈRE, *Op. cit.*, article « Magie »

& à se servir de leur ministere pour faire des choses au dessus des forces de la nature »¹⁴. Avec le terme « merveilleux », nous entrons en effet dans la même dualité qu'en étudiant la notion de l'enchantement : ce qui est merveilleux est « [e]xtraordinaire, admirable, excellent, rare, surprenant »¹⁵, et les œuvres de Dieu sont ainsi également merveilleuses selon le *Dictionnaire universel*.

À la base de ces acceptions, nous pouvons suggérer que le sens dans lequel les écrivains d'art des XVII^e et XVIII^e siècles utilisent ces mots est plutôt celui de l'admiration et de l'étonnement. En guise de conclusion à l'examen de l'usage des termes chez Furetière, il est intéressant de noter que dans les *Essais d'un dictionnaire universel* (1687), recueillis et compilés par le même auteur, aucun de ces termes n'est mentionné, bien que l'objectif de ces essais ait été d'ajouter des pensées, des réflexions aux vocabulaires de « toutes les Sciences & les Arts »¹⁶.

Un autre dictionnaire où toutes les trois expressions se retrouvent est celui de Pierre Richelet¹⁷. Son ouvrage, le *Dictionnaire français* a été publié en 1680, une vingtaine d'années plus tard que celui de Furetière et presque une centaine d'années avant la parution de l'*Encyclopédie méthodique* de Watelet. Ce fait nous montre que ce n'étaient pas les termes qui ont changé lors de cette période – de presque 130 ans – mais leur importance et leur usage. Selon Richelet donc, « l'enchantement » a deux sens dont le premier est relatif à la magie et au surnaturel – ces derniers se réfèrent entre autres aux contes – et le deuxième est, semblablement au *Dictionnaire* de Furetière, le charme, le plaisir, la merveille. Il en va de même pour le terme « enchanteur » qui est soit un sorcier, soit quelqu'un qui plaît, qui charme, qui ravit. Cependant, les mots « merveille » et « merveilleux » ont des sens entièrement profanes dans le *Dictionnaire français*, autrement dit, ils n'ont aucune relation avec le surnaturel ou le transcendant. La merveille est une chose qui mérite l'admiration, alors que le merveilleux est « tout ce qui surprend l'esprit & lui donne une admiration, et le charme »¹⁸. Si nous mettons l'œuvre de Watteau dans la catégorie du merveilleux d'après cette interprétation du mot, nous ne pouvons pas relier son art à un monde féerique et magique.

¹⁴ FURETIÈRE, *Op. cit.*, article « Magie noire ».

¹⁵ FURETIÈRE, *Op. cit.*, article « Merveilleux ».

¹⁶ Cf. FURETIÈRE, Antoine, *Essais d'un dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences & les Arts*, [1687] Genève, Slatkine Reprints, 1968.

¹⁷ RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*, [Genève, 1680] Amsterdam, chez Jean Elzevir, 1706.

¹⁸ RICHELET, *Op. cit.*, article « Merveilleux », p. 505.

Par contre, dans l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, le « merveilleux » a un sens tout à fait surnaturel. Ce merveilleux est fortement lié à la religion chrétienne, ainsi qu'à la mythologie : le « merveilleux » est un terme « par lequel on entend certaines fictions hardies, mais cependant vraisemblables, qui étant hors du cercle des idées communes, étonnent l'esprit »¹⁹. Autrement dit, le merveilleux étonne grâce à sa relation avec le surnaturel. Dans l'*Encyclopédie*, ce n'est pas le merveilleux mais la magie qui a un sens proche de l'admiration :

Par la *magie* naturelle, on entend l'étude un peu approfondie de la nature, les admirables secrets qu'on y découvre; les avantages inestimables que cette étude a apportés à l'humanité dans presque tous les arts & toutes les sciences [...] ²⁰

Voyons finalement les acceptions du terme « enchantement » dans l'*Encyclopédie* où ce mot apparaît dans quatre articles portant dans le titre le terme « enchantement »²¹. Celui qui est intitulé « Charme, Enchantement, Sort » et rédigé par Diderot l'explique comme « l'effet d'une opération magique »²². L'article écrit par l'abbé Edme-François Mallet le définit comme « paroles et cérémonies dont usent les magiciens pour évoquer les démons... »²³, le chevalier Louis de Jaucourt le traite en tant que terme médical qui renvoie à la « manière de guérir les maladies, soit par des amulettes [...], soit par des préparations superstitieuses »²⁴ et, finalement, l'article de Louis de Cahusac le présente comme genre de l'opéra : « C'est le théâtre des *enchantemens*; toute sorte de merveilleux est de son ressort, & on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable & par le secours de la féerie ou de la magie²⁵. » Les auteurs des articles de l'*Encyclopédie* préfèrent souligner ainsi le côté surnaturel des termes « enchantement » et « merveilleux » : alors qu'ils ignorent presque entièrement le rapport des ces notions à l'admiration, ils conçoivent la magie comme l'admiration des secrets de la nature.

Il découle de cet examen terminologique que les dictionnaires et les encyclopédies consultés des XVII^e et XVIII^e siècles ne donnent pas de définitions générales pour « le

¹⁹ Article « Merveilleux », in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* (1751-1780), éd. par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1995, t. X, p. 393.

²⁰ Article « Magie », in *Ibid.*, t. IX, p. 982.

²¹ Le mot « enchantement » se trouve au total dans 44 articles de l'*Encyclopédie*, entre autres dans « Charme », « Féerie », « Poème » ou « Jongleur ».

²² Article « Charme, enchantement, sort » (par Denis Diderot), in *Ibid.*, t. III, p. 210.

²³ Article « Enchantement » (par l'abbé Mallet), in *Ibid.*, t. V, p. 617. L'abbé Edme-François Mallet (1713-1755) était un théologien français qui a beaucoup travaillé à l'*Encyclopédie*.

²⁴ Article « Enchantement » (par Jaucourt), in *Ibid.*, t. V, p. 618. Le Chevalier Louis de Jaucourt (1704-1779) a largement contribué à la rédaction de l'*Encyclopédie*, il en a écrit presque un quart des articles.

²⁵ Article « Enchantement » (par Cahusac), in *Ibid.*, t. V, p. 619. Louis de Cahusac (1706-1759) était connu comme auteur dramatique, mais il a contribué aussi à l'*Encyclopédie*.

merveilleux », « l'enchantement » et « la magie », en plus, ces termes s'expliquent très souvent respectivement, reconduisant le lecteur au premier mot qu'il avait cherché. La question qui se pose à présent est celle de savoir quel est donc le sens dans lequel les écrivains d'art utilisent le mot « enchanteur » en parlant de Watteau ? Est-ce qu'il est un jeune peintre magicien dont l'art est en relation avec le surnaturel – d'après Watelet – et dont nous pouvons bien parler métaphoriquement comme d'un sorcier ? Est-il un artiste qui appartient à notre monde et qui peut plaire et charmer, suivant l'idée de Richelet ? Ou bien n'est-il qu'un trompeur, selon l'un des sens relevés du terme « enchanteur » dans le *Dictionnaire universel* de Furetière ? Cette dernière idée réapparaît par ailleurs au XIX^e siècle, sous la plume des frères Goncourt, qui écrivent en ces termes de Watteau : « Ce tailleur divin était un merveilleux utopiste, un embellisseur de toutes choses, le plus aimable et le plus déterminé menteur »²⁶.

Ces contradictions dans la terminologie artistique de l'époque de Watteau témoignent de ce qu'il n'existait pas de fondation théorique du merveilleux aux XVII^e et XVIII^e siècles²⁷. Malgré ce manque de théorisation, il est frappant de voir que ce mot, ainsi que les deux autres que nous avons également examinés, est fréquemment utilisé dans le contexte pictural. Dans quel sens étaient-ils alors employés en rapport avec la peinture, et plus spécifiquement avec l'art de Watteau ? Comment est-il possible de saisir la magie, l'enchantement et le merveilleux dans un œuvre dont les écrivains du temps de l'artiste parlaient à l'aide d'un langage incertain, voire ambivalent ? Par la suite, nous tâcherons de trouver des réponses à ces questions en nous basant essentiellement sur les textes des contemporains de Watteau. Ce faisant, nous analyserons également quelques tableaux du peintre, mais cette analyse ne constituera qu'une menue partie du présent travail.

²⁶ GONCOURT, Edmond et Jules, « Watteau », in *Arts et artistes*, Paris, Hermann, 1997, p. 72.

²⁷ GAILLARD, Aurélia, « Le conte et ses machines : pour une esthétique de l'effet merveilleux », in *Les scènes de l'enchantement*, éd. cit., pp. 90-102.

II. À LA RECHERCHE DE LA MAGIE DANS LES ARTS ET LA LITTÉRATURE

Si nous cherchons les sources, les origines de cette apparition massive de la magie et du merveilleux dans les arts et dans le vocabulaire artistique du XVII^e siècle, nous sommes rapidement reconduits à la mythologie. Considérons d'abord tout brièvement les influences de la mythologie sur les arts et sur la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, avec une attention particulière à la peinture de Watteau. L'historien de l'art Christian Michel parle de lui comme d'un peintre d'histoire, en s'appuyant sur la décision de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture lors de la séance présidée par Antoine Coypel en 1712²⁸. Déjà l'expression « peinture d'histoire » en rapport avec l'art de Watteau n'est pas tout à fait évidente car elle fait penser bien davantage à des tableaux représentant des événements historiques, religieux et mythologiques qu'aux peintures de Watteau en général. Comment est-il possible alors que cet artiste ait été accepté parmi les académiciens comme peintre d'histoire ? Il faut chercher la réponse à cette question dans la perception de la peinture d'histoire à l'époque : toujours selon Christian Michel, « ce qui caractérise la peinture d'histoire n'est pas le sujet historique, mais le fait qu'elle peut toucher l'âme par quelque chose de grand et de merveilleux, à condition de rester vraisemblable²⁹ ». Nous avons déjà vu que Watelet mettait en rapport cet effet avec la « magie ». Nous pouvons effectivement retrouver toutes ces valeurs dans l'œuvre du peintre : le merveilleux ainsi que le vraisemblable. Quant au merveilleux, il suffit de penser à ses tableaux qui traitent des sujets mythologiques, comme *Jupiter et Antiope* (1712-1714) [Illustration n° 1] ou *Le jugement de Pâris* (1719), qui ont été créées après l'acceptation de Watteau à l'Académie. Il peut sembler tout de même quelque peu contradictoire que le surnaturel (le merveilleux) et le naturel (le vraisemblable) puissent être évoqués en même temps, mais l'artiste contemporain de Watteau, Jaurat trouve par exemple évident que ces deux qualités se réalisent ensemble sur les toiles du peintre³⁰. Il admire la perfection avec laquelle Watteau peint la nature et invente les sujets : « ... il imite la nature à merveille. Les sujets de ses tableaux sont de pure fantaisie³¹. » La notion de la peinture d'histoire nous a

²⁸ MICHEL, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 215.

²⁹ *Ibid.*, p. 214. L'idée que l'âme du spectateur doit être touchée par la peinture sera l'un des critères majeurs des critiques d'art français du XVIII^e siècle.

³⁰ Étienne Jaurat (1699-1789) était un artiste français très connu pour ses peintures de genre, et il est devenu chancelier de l'Académie en 1781. Sur la question du modèle imaginaire et du modèle réel dans le contexte de la réflexion artistique française des XVII^e et XVIII^e siècles voir DÉMORIS, René, « Original absent et création de valeur : Du Bos et quelques autres », *Revue d'Histoire des Sciences*, 1975, n° 2 / 3, pp. 65-81.

³¹ JEAURAT, Étienne, « Lettre de Jaurat à Francesco Gabburri, du 5 décembre 1729, dans Bottari, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura* », in *Vies anciennes de Watteau*, éd. par Pierre Rosenberg, Paris,

donc reconduits à la magie, à travers la mythologie. La question qui se pose maintenant est celle de savoir comment ces éléments merveilleux se manifestent dans l'œuvre de Watteau et quels arts – et quelles branches artistiques – ont influencé le jeune peintre.

Le poème de Claude-François Fraguier, ayant le titre *Épitaphe de Watteau, peintre flamand*³², met l'accent sur le caractère divin de l'art du peintre, en créant des liens entre l'artiste, son œuvre et les mythes grecs : « Les Graces à l'envi de leurs mains immortelles / Venoient conduire ses Crayons³³ ». Il prétend que ce sont les dieux grecs qui ont donné du talent à Watteau et c'est également à eux que ses toiles tentent de plaire avec les « Nymphes de nos jours³⁴ », « les Forêts, les Grottes, les Hameaux³⁵ », et tout ce qui est « [s]i che[r] aux Dieux du premier âge³⁶ ». Selon Fraguier, tout ce que Watteau a peint entretient donc un lien très fort aux dieux grecs. L'accent mis sur la relation avec le transcendant, présentée dans le poème, est évidemment un moyen de louer l'art de Watteau. Nous retrouvons effectivement les éléments mythologiques sur les tableaux de Watteau, par exemple sur celui dont le titre est *Diane au bain* (1721) [Illustration n° 2] où la déesse est représentée avec ses attributs. En effet, c'est la mythologie qui se trouve à la base de la redécouverte du merveilleux dans la deuxième moitié du XVII^e siècle, mais elle n'est que le point de départ de la floraison de la représentation de l'enchantement, de la magie et du merveilleux dans les arts. Selon Noémi Courtès, cela a probablement une raison terminologique : elle souligne qu'à cette époque-là, la magie et la mythologie « se fondent dans un seul vocabulaire esthétique³⁷ ». Nous pouvons constater alors que c'est aussi la raison pour l'interchangeabilité des termes « merveilleux », « enchantement » et « magie » dans les dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles. Mais nous ne poursuivons plus ici l'analyse terminologique, car notre objectif principal consistera désormais à dévoiler comment la mythologie a influencé l'art de Watteau.

Il importe de noter que la littérature du temps de Watteau a adopté les éléments surnaturels non seulement de la mythologie, mais aussi du folklore et du christianisme³⁸. Dans la période d'instabilité politique et religieuse de la seconde moitié du XVII^e siècle en France, les contes, les épopées et les fables se sont mis à la recherche d'un nouvel âge d'or, qui

Hermann, 1984, p. 23.

³² FRAGUIER, Claude-François, « Épitaphe de Watteau, peintre flamand », in *Vies anciennes de Watteau*, éd. cit., pp. 18-19. L'abbé jésuite Claude-François Fraguier (1660-1728) était poète et académicien qui s'occupait en premier lieu de la littérature latine, mais il était aussi amateur d'art.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ COURTÈS, *Op. cit.*, p. 427.

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

donnait naissance à la pastorale où « la magie [...] trouve naturellement sa place³⁹ ». Tout de même, il semble quelque peu paradoxal de constater avec Noémie Courtès que « le merveilleux et le surnaturel s'épanouissent au siècle du rationalisme classique⁴⁰ », et que c'est à cette époque-là que l'on cherche refuge dans la magie. Voyons ce que Cahusac – dont nous avons déjà cité le nom à propos de l'article « Magie » de l'*Encyclopédie* – dit de l'émergence du merveilleux à l'époque classique dans la littérature au XVIII^e siècle: « ... toute sorte de merveilleux est de son ressort, et on ne peut le produire que par l'intervention des dieux de la fable et par le secours de la féerie ou de la magie⁴¹ ». Il insiste donc sur l'importance du merveilleux dans la littérature. S'appuyant sur la notion quelque peu vague de l'« opinion commune », Cahusac est prêt à expliquer lui aussi cette contradiction en affirmant que :

[q]uelque peu fondés en raison que soient les *enchantemens*, quoiqu'ils soient contradictoires avec le bon sens, & qu'enfin, sans être trop philosophe, on puisse avec confiance en nier la possibilité, l'opinion commune suffit pour donner la liberté aux poètes de les introduire dans un genre consacré à la fiction [...]⁴²

Autrement dit, ce qui caractérise les contes, les fables et les pastorales, c'est l'improbabilité, allant de pair avec l'illusion.

Quant à la pastorale merveilleuse – avec les amants, les bergers et la nature idyllique et idéalisée –, elle caractérise les œuvres de Watteau, ainsi que ceux de ses successeurs, tel que François Boucher, surtout si l'on les interprète dans le cadre de la doctrine de l'*ut pictura poesis*⁴³. Dans le tableau de Watteau intitulé *l'Indiscret* (1713) [Illustration n° 3], par exemple, deux bergers se trouvent dans un cadre naturel, érotique et fortement idyllique. Ils sont loin des villes, loin de la civilisation, tous seuls au milieu d'une forêt qui protège l'intimité de cette scène : celle-ci montre effectivement la transformation du cadre de la bergerie en cadre de l'amour. Les mêmes motifs apparaissent encore dans la toile du peintre intitulée *Les paysans* (1716), mais ils caractérisent également les textes littéraires de cette période, par exemple les *Poésies pastorales* de Fontenelle⁴⁴.

³⁹ *Ibid.*, p. 226.

⁴⁰ COURTÈS, *Op. cit.*, p. 87.

⁴¹ CAHUSAC, *Op. cit.*, p. 619.

⁴² *Ibid.*

⁴³ MICHEL, *Op. cit.*, p. 193. Pour une meilleure compréhension de la théorie et de la problématique de l'*Ut pictura poesis*, voir entre autres : LEE, Rensselaer W., *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting (Ut pictura poesis. Humanisme et théorie de la peinture : XV^e–XVIII^e siècles*, trad. fr. par M. Brock, Paris, Macula, 1994). François Boucher (1703-1770) était un peintre du rococo français, admirateur de l'art de Watteau, et il s'est mis à graver quelques-uns des tableaux de celui-ci.

⁴⁴ Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) était secrétaire de l'Académie des Sciences et auteur de *Les poésies pastorales* en 1688. Dans cette œuvre, Fontenelle écrit de la vie idéalisée et fortement érotique des bergers.

Ce qui est pourtant la source la plus importante de l'enchantement au XVII^e siècle, c'est sans conteste le théâtre. Christian Michel y voit une influence encore plus considérable sur la pastorale que ne l'est celle de la mythologie. Il dit à ce propos : « [...] la poésie pastorale s'exprime aussi dans une forme pour laquelle elle n'a pas de précédent antique mais italien : le théâtre⁴⁵ ». À notre opinion cependant, la pastorale et le théâtre s'influencent mutuellement, ils empruntent quelques éléments l'un à l'autre, et tous les deux s'inspirent bien évidemment de la mythologie. Cette hypothèse est confirmée par Isabelle Martin qui écrit à ce sujet : « [c]onsciemment ou non, les auteurs privilégient alors, pour insérer dans un théâtre régulier ces créatures et ce monde mi-réel, mi-virtuel, des formes dégradées acceptables sur la scène, issues du conte ou de la patrie de la mythologie qui domine la scène française⁴⁶ ». Quel était alors le rôle du merveilleux et de l'enchantement au théâtre du XVII^e siècle ? Il était considéré comme « *[l]a perception de l'enchantement : théâtre d'illusion par excellence* »⁴⁷, comme l'écrit Martial Poirson en mettant en parallèle le merveilleux et le théâtre. Gaël le Chevalier, quant à lui, attire l'attention sur la double caractéristique de l'enchantement : « "la scène de l'enchantement" au XVII^e siècle, conçue et comprise comme l'espace scénique où peut advenir l'enchantement, suppose un "enchanté", c'est-à-dire quelqu'un capable de recevoir, d'admirer, voire de subir l'enchantement qui se déploie⁴⁸ ». Le théâtre, et plus précisément la Comédie Italienne, est en effet fortement présent dans l'œuvre de Watteau : il suffit de penser à son *Pierrot* (1719) ou encore à son *Amour au théâtre italien* (1718) [Illustration n° 4]. Sur ces deux peintures, on voit des comédiens au milieu d'une forêt, vêtus en des costumes qui caractérisent la *commedia dell'arte*. Le spectateur est invité à regarder la scène, le spectacle comme si la toile était une fenêtre⁴⁹. Nous reviendrons plus tard à la relation entre le théâtre et l'univers artistique de Watteau, et nous intéresserons à présent au « spectateur enchanté » dont parle Gaël le Chevalier.

Les contemporains de Watteau ont été généralement enchantés par son art. Nous venons de voir les preuves de leur admiration, notamment celles de Jeurat et de Fraguier, mais nous pourrions citer encore bien d'autres admirateurs du peintre, tel que Saint-Gelais qui

⁴⁵ MICHEL, *Op. cit.*, p. 195.

⁴⁶ MARTIN, Isabelle, « Du conte de fées aux limites du merveilleux et de l'étrangeté sur la scène foraine : monstres et êtres hybrides », in *Les scènes de l'enchantement*, éd. cit., p. 203.

⁴⁷ POIRSON, *Op. cit.*, p. 12. Les italiques sont dans le texte original.

⁴⁸ LE CHEVALIER, Gaël, « "J'ai pitié de l'erreur qui l'abuse" : l'enchantement retrouvé dans le théâtre du XVIII^e siècle », in *Les scènes de l'enchantement*, éd. cit., p. 209.

⁴⁹ À propos de la métaphore de la « fenêtre ouverte » appliquée à la peinture, cf. Alberti : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire... » ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture / De Pictura* (1435), trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula (Coll. « Dédale »), 1992, Livre I, p. 115.

a trouvé « une grâce merveilleuse⁵⁰ » sur les tableaux de Watteau. On pourrait également évoquer les frères Goncourt, ayant vécu plus d'un siècle après le peintre, mais qui ont tout de même loué le génie de l'artiste en affirmant que la grâce de son œuvre est « un charme rigoureux et solide, la perfection de marbre de la Galatée, la séduction toute plastique et la gloire matérielle des Vénus⁵¹ ». Ces opinions et descriptions témoignent non seulement de l'enchantement mais aussi de l'étonnement des écrivains d'art devant l'œuvre du peintre. En ce qui concerne cette passion, Aurélia Gaillard en écrit – en traitant les contes et les machines merveilleuses – que le « [m]erveilleux y devient le superlatif d'admirable dans une esthétique de la surprise⁵² ». Il nous semble que cette phrase peut concerner tout aussi bien notre sujet, et nous pouvons constater alors que l'étonnement des admirateurs de Watteau est bien devenu un enchantement, et c'est cet enchantement qui rend merveilleux l'œuvre du peintre. Déjà avant Watteau, dans *Les passions de l'Ame*, Descartes écrit du processus qui conduit de l'admiration ou de la vénération au merveilleux ou au surnaturel :

La vénération ou le respect est une inclination de l'âme non seulement à estimer l'objet qu'elle révère, mais aussi à se soumettre à lui avec quelque crainte, pour tâcher de se le rendre favorable. [...] Ainsi, quand les païens avaient de la vénération pour des bois, des fontaines ou des montagnes, ce n'était pas proprement ces choses mortes qu'ils révéraient, mais les divinités qu'ils pensaient y présider.⁵³

Après avoir passé en revue les influences qui ont conduit à la floraison du merveilleux, de l'enchantement et de la magie dans la seconde moitié du XVII^e siècle, nous pouvons affirmer que même la peinture en a été influencée et qu'elle peut être considérée ainsi comme un « art voisin » de l'art dramatique. Dans le contexte de la théorie artistique du XVIII^e siècle, Diderot était « en faveur d'une rencontre du théâtre et de la peinture⁵⁴ » qu'il serait à son avis impossible de séparer⁵⁵. Notre hypothèse consiste alors à dévoiler que l'enchantement et le merveilleux – qui se présentent dans la mythologie, ainsi que dans les contes, les fables, les pastorales, voire dans les scènes de théâtre à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle – apparaissent également dans la peinture de Watteau.

⁵⁰ SAINT-GELAIS, *Op. cit.*, p. 21.

⁵¹ GONCOURT, *Op. cit.*, pp. 69-70.

⁵² GAILLARD, Aurélia, « Le conte et ses machines : pour une esthétique de l'effet merveilleux », in *Les scènes de l'enchantement*, éd. cit., pp. 99-100.

⁵³ DESCARTES, René, *Les passions de l'Ame* [1649], article CLXII, Grenoble, PhiloSophie, 2010, p. 124. (http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/file/descartes_passions.pdf) Date de consultation : le 13 novembre 2014) Dans le domaine pictural, le dessin de Charles Le Brun, intitulé *L'admiration avec étonnement*, représente ces deux sentiments sur le même visage. La perception de l'art de Le Brun est en effet basée sur la théorie de la passion de Descartes. Cf. LE BRUN, Charles, *L'expression des passions de l'âme*, 1668.

⁵⁴ BOUCHARDON, Marianne, « Le décor de mélodrame et l'esthétique du sublime : l' "horreur délicate" comme école du spectateur », in *Les scènes de l'enchantement*, éd. cit., p. 365.

⁵⁵ Voir à ce sujet FRANTZ, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1998.

III. DE LA NATURE DE LA FÊTE GALANTE À L'ILLUSION DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Il nous semble nécessaire d'éclairer tout premièrement l'expression *fête galante*. On doit chercher l'origine de cette notion dans le contexte de la Cour du roi Louis XIV. Pour ainsi dire, le roi est le « père fondateur » des fêtes galantes françaises, créant une tradition dans le monde de l'aristocratie et aussi, avec une expression moderne (et quelque peu anachronique), dans la culture visuelle. À partir des années 1650, ces fêtes royales, qui s'appelaient *Les Plaisirs*, étaient des événements pompeux, où l'accent était mis sur le spectacle complexe composé de danse, des pièces de théâtre et de musique, et qui ont duré pendant plusieurs jours loin des villes, dans la nature. L'esthétique, le comportement et le protocole de cette ère ont été nommés dans le vocabulaire de l'époque tout simplement « galants », un mot qui fait allusion au goût de cette société ravie qui se plaisait à donner d'elle-même une image fortement idéalisée, voire idyllique⁵⁶. Certes, nous y découvrons quelques éléments de la poésie pastorale, mais ce qui nous intéresse davantage à présent, c'est de déceler comment ces fêtes de l'aristocratie contribuent à la naissance du nouveau genre que Watteau a créé et que l'on peut qualifier à juste titre de merveilleux.

Sur les tableaux de Watteau, ce sont en effet ces festivités et ces valeurs qui apparaissent ; le monde de la richesse, aussi bien que l'amour y jouent un rôle primordial. La nature servait de cadre à ces fêtes, et permettait aux aristocrates de se distinguer de la bourgeoisie car elle « représent[ait] le moment du loisir »⁵⁷. Presque chaque biographe, qui a loué le génie du peintre, parle de la perfection avec laquelle il représente la nature et vante surtout ses paysages, ses arbres, ses fleurs et ses animaux. Il n'en reste pas moins que la plupart de ses sujets soient sans doute imaginaires : les tableaux de Watteau mettent en scène les fêtes qui n'étaient jamais réalisées. La nature représentée sur les toiles du peintre correspond en effet au mode de vie de l'aristocratie de l'Ancien Régime, qui exigeait d'avoir une maison à la campagne, loin de la ville. Si ces peintures montrent une image des *fêtes*

⁵⁶ « Longtemps bornée à tort à une simple question de sentiments amoureux, cette esthétique, qui fut aussi une éthique, proposant un modèle de comportement en société, fait d'une maîtrise du jeu social et d'un art du savoir-plaire (surtout aux dames), s'attacha à définir cet agrément en termes plus proprement littéraires, tantôt en cultivant le goût du jeu et de la raillerie dans le but de réjouir, tantôt en s'appuyant sur la douceur, la grâce et le charme pour offrir à cette société polie, raffinée, une image idéalisée d'elle-même de type arcadique. » CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « Les premières fêtes galantes », in *Watteau au confluent des arts*, CD-ROM, dir. par Carine Barbaferi et Chris Rauseo, Valenciennes, PUV, 2009, p. 40.

⁵⁷ DÉMORIS, René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », in *Dix-huitième siècle*, 1971, n° 3, Éditions Garnier Frères, p. 345.

galantes, cela n'implique guère que les scènes qui se voient sur les toiles soient fidèles à la réalité, comme en témoignent par exemple les *Fêtes vénitiennes* (1718-1719) et *Les Plaisirs du Bal* (1715-1717) [Illustration n° 5]. Dans ce dernier tableau, la nature parfaite et le château du style Renaissance donnent un cadre idyllique à la scène amoureuse où nous voyons seulement un couple qui danse, malgré le fait qu'il se trouve plus de soixante-cinq personnages sur le tableau – tous jeunes, sinon enfants –, ce qui confirme encore le caractère idéalisé de cette scène.

Tout de même, les écrivains d'art contemporains de Watteau ne s'occupent visiblement pas de la vraisemblance de ces thèmes, mais soulignent le fait qu'ils sont les fruits de l'imagination féconde du peintre : ces sujets galants montrent la vie, ou plutôt la vie idéalisée de l'aristocratie⁵⁸. En outre, les contemporains appréciaient, voire admiraient sans réserve les valeurs de l'imagination et de la fantaisie susceptibles d'élever Watteau – ce peintre du désir et du bonheur – aux régions les plus hautes de l'art⁵⁹. Nous voyons alors que les festivités des aristocrates ont servi de la base à ce nouveau genre, car « la fête galante [y a] trouv[é] les éléments qui lui seront particuliers et un moyen de sortir de l'impasse de la pastorale »⁶⁰. Le *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) [Illustration n° 6], par exemple, était non seulement le premier tableau du peintre « identifié comme la représentation d'une fête galante⁶¹ », mais aussi le premier où nous trouvons la nature, notamment le paysage, les figures, les objets vraisemblables, ainsi que les fruits de l'imagination : ces dernières se manifestent dans l'idée, dans le sujet de l'œuvre. Comme le formule Robert Tomlinson : « La qualité particulière du *Pèlerinage* tient précisément au mélange savant du réel et du songe, qualité propre au monde à la fois illusoire et concret du théâtre⁶² ».

La notion de *fiction*, utilisée ici dans un sens proche de l'imagination, de l'imaginaire et aussi de l'illusion, est susceptible de nous mener à l'éclaircissement des aspects de l'enchantement dans l'œuvre entier du peintre : celui-ci est lié à l'ère des fêtes galantes et de la floraison de l'aristocratie, où la *théâtralité* était au centre de la vie sociale : « [p]our cette société bourgeoise les fictions théâtrales sont des masques transparents dont ils se servent pour des raisons personnelles, selon une vision du monde où le jeu est miroir de la réalité et la

⁵⁸ Nous pensons par exemple aux sujets représentant des « Noces champêtres, Bals, Mascarades, Fêtes Marines, etc. » Cf. LA ROQUE, Antoine de, « Les Beaux Arts on fait... », in *Vies anciennes de Watteau*, éd. cit., p. 6.

⁵⁹ FARKAS, Zoltán, *Watteau*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963, p. 7.

⁶⁰ TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Paris, Droz, 1981, p. 7.

⁶¹ EIDELBERG, Martin, « Le Pèlerinage à Cythère », in *Watteau et la fête galante*, éd. par Patrick Ramade et Martin Eidelberg, Valenciennes, Réunion de Musées Nationaux, 2004, p. 106.

⁶² TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 116.

réalité une espèce de jeu »⁶³. Par la suite, nous nous concentrerons plus particulièrement sur les éléments en rapport avec le monde du théâtre présents dans l'œuvre de Watteau.

Dans les tableaux de Watteau, les fêtes galantes dans la nature côtoient avec la mythologie et les scènes de la Comédie Italienne – la troupe parisienne célèbre de la *commedia dell'arte*⁶⁴ –, mais on peut y retrouver également des *singeries* ou des *chinoiseries*. À côté des influences flamandes et italiennes, le jeune Watteau a fait la connaissance de l'art d'une autre culture, grâce à Claude Audran⁶⁵ : la culture chinoise. Sur les toiles du style rococo, on appelle « chinoiseries » en général les éléments décoratifs et non-figuratifs auxquels nous reviendrons. C'est à la suite de l'importation des animaux orientaux en France au cours des XVI^e et XVII^e siècles que les singes sont devenus des animaux recherchés parmi les aristocrates, qui les ont habillés et les ont fait faire des *singeries*, des petites plaisanteries aux événements sociaux. Ce n'étaient pourtant pas seulement les aristocrates qui portaient un intérêt aux singes, mais aussi les artistes de l'époque : ils ont produit de plus en plus de tableaux, d'illustrations, de tapisseries représentant cet animal. Le plafond à l'Hôtel de Nointel [Illustration n° 7], décoré avec des singes par Jean-Antoine Watteau en collaboration avec Claude Audran et Nicolas Lancret⁶⁶, par exemple, illustre à merveille cette vogue des *singeries*⁶⁷. Nous y trouvons les animaux vêtus en costumes de la *commedia dell'arte* – du théâtre d'illusion. Nous pouvons bien nous demander quelle était l'intention de ces trois peintres avec les singes : s'agit-il là d'un miroir grotesque ou bien d'une ironie poétique, qui recourt à des motifs exotiques ? Ce sont en effet les mêmes questions qui se posent lors de l'étude des *chinoiseries*, mais la problématique de l'ironie ne fait pas partie du présent travail. Par la suite, nous allons suivre le chemin du théâtre d'illusion pour retrouver les éléments merveilleux, enchantés et magiques dans l'œuvre de Watteau.

Avant de rechercher en détail les éléments de la *commedia dell'arte* dans l'œuvre de Watteau, nous devons encore mentionner que lors de son apprentissage chez Claude Audran, le peintre a aussi développé un nouveau style d'ornementation à part les *singeries* et les *chinoiseries*. Les camaïeux et les arabesques réalisés par Audran⁶⁸ ont été fort appréciés à cette époque-là, et ont ouvert un monde tout neuf pour Watteau : c'est chez ce maître qu'il a

⁶³ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 157.

⁶⁴ Sur la définition et la question de la *commedia dell'arte* en général, ainsi que sur le rôle de la Comédie Italienne voir entre autres PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre : termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

⁶⁵ Claude Audran (1657-1734) était peintre du roi et travaillait entre autres au Palais de Luxembourg comme rénovateur où il a rencontré et enseigné Watteau.

⁶⁶ Nicolas Lancret (1690-1743) était peintre rococo français et admirateur de Watteau.

⁶⁷ Sur ce plafond orné par ces maîtres, voir INIZAN, Christelle, « Hôtel de Nointel. Watteau-Audran: sous le signe de Momus », in *InSitu – Revue des patrimoines* (<http://insitu.revues.org/10193> Date de la consultation: le 23 mai 2014)

fait la connaissance avec « un art irréaliste⁶⁹ ». Ceci n'est plus une fiction de la même sorte que la théâtralité d'inspiration italienne, bien qu'il s'agisse là aussi d'un éloignement du réel. Il suffit de penser, entre autres, à son tableau *L'enjôleur* (1709) [Illustration n° 8] – sur lequel nous voyons des pèlerins venus à Cythère –, où la décoration est tout aussi importante que les deux figures au milieu du tableau⁷⁰. Les études des couleurs, des figures et des compositions de cette période – souvent dans le cadre d'une arabesque – ont conduit Watteau à l'harmonie des motifs tant figuratifs que non-figuratifs et ont abouti à une manière de décoration fine. Celle-ci lui a permis « de juxtaposer des motifs, qui, dans la peinture, relèveraient d'ordres différents : à côté des thèmes mythologiques, on trouve la représentation de sujets contemporains, comme scènes galantes et paysans⁷¹ ». Le décor a donc offert un nouveau champ à Watteau et, en l'utilisant, il s'approchait de plus en plus de son propre style, qui est devenu la « manière de Watteau ». Voire, l'aspect le plus important de la manière de Watteau est, du moins selon Daniel Arasse, de « s'éloigner de la nature et de choisir l'affectation des formes par la manière, l'artifice, la convention, plutôt que la vérité de l'imitation⁷² ». Comme nous l'avons déjà mentionné, les écrivains d'art contemporains à Watteau – à l'encontre de Daniel Arasse – ont mis l'accent à propos du peintre sur le naturel qui apparaissait dans ses œuvres à côté de l'éloignement du réel. Il peut sembler quelque peu contradictoire que la fiction (ou l'imaginaire) et le naturel puissent être évoqués en même temps, mais cette contradiction disparaît aussitôt dès que l'on tient compte de ce que ce n'est que le sujet qui relève de l'imaginaire, car la réalisation du thème, avec les « couleurs vives et vraies⁷³ », est aussi naturelle que possible. Nous trouvons alors que les tableaux de Watteau ne s'éloignent pas de la nature, comme l'écrit Arasse, mais plutôt qu'ils s'éloignent du réel en s'approchant de la nature.

Revenons aux influences de la *commedia dell'arte* sur l'art de Watteau. Robert Tomlinson trouve qu'à ce sujet qu'« [u]ne des fonctions d'une esthétique théâtrale est d'abolir la réalité et d'instaurer une ambiance mythique⁷⁴ », et ce principe est vrai aussi dans le cas de la peinture. L'aspect de théâtralité qui émane des toiles de Watteau est lié aux motifs qui lui ont été inspirés par son premier véritable maître, Claude Gillot (1673-1722). Celui-ci était déjà un peintre reconnu lorsque Watteau faisait chez lui son apprentissage. D'après le comte

⁶⁸ GERSAINT, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », in *Vies anciennes de Watteau*, éd. cit., p. 32. Edme-François Gersaint (1694-1750) était marchand d'estampes à Paris et ami très proche de Watteau.

⁶⁹ DÉMORIS, « Les fêtes galantes... », *Op. cit.*, p. 352.

⁷⁰ Voir DÉMORIS « Les fêtes galantes... », *Op. cit.*, p. 353.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004, p. 190.

⁷³ LA ROQUE, *Op. cit.*, p. 7.

⁷⁴ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 155.

de Caylus, Gillot, « après avoir exécuté des bacchanales, plusieurs idées fantastiques, de l'ornement, des choses de mode, et même de l'histoire, s'étoit alors renfermé à représenter des sujets de la Comédie Italienne »⁷⁵. Il est probable que Gillot ait vraiment vu les scènes qu'il a enfin peintes « à la Foire où l'on reprenait les grands succès de l'ancien théâtre italien »⁷⁶, et il n'est pas unimaginable que Watteau ait connu lui aussi ces spectacles. Mais ce qui est certain, c'est que la Comédie Italienne exerçait une forte influence sur le jeune peintre. Son maître et lui ont introduit dans leurs œuvres des éléments tirés de la *commedia dell'arte*, et ils les ont intégrés aux motifs habituels de la peinture du nord :

Certains sujets qui n'avaient pas été traités en peinture jusque là, figures de mode, représentations théâtrales, allégories amoureuses, thèmes empruntés à la littérature contemporaine et figurés dans des illustrations de livres, appartenaient à la culture visuelle mais n'avaient pas été représentés par les peintres du nord ; ils vont fournir une nouvelle source iconographique à Gillot et à Watteau⁷⁷.

Ainsi, nous voyons comment les influences de la littérature, du théâtre et de la peinture sont interdépendantes et mélangées dans l'œuvre de Watteau. Les Goncourt évoquent les « paysages de France, plantés de pins d'Italie !⁷⁸ », exprimant l'idée que non seulement les différents arts, mais aussi les valeurs de ces deux cultures se présentent ensemble dans les toiles du peintre : les Arlequins italiens et les négligés à la Pompadour, tels qu'ils apparaissent par exemple dans les *Fêtes vénitiennes* ou dans *Pierrot*, créent un monde prêt pour les fêtes galantes. Cet effort de la réconciliation des cultures différentes n'empêche pas pour autant que les traits italianisants sur les tableaux du peintre ne correspondent à la représentation du réel. L'habit italien y devient alors « la marque d'un divertissement noble, [...] le signe d'un être capable de donner à sa vie la dimension d'une fiction »⁷⁹. La représentation du théâtre italien est liée à une tradition populaire en France aux alentours de 1700. En tout cas, la présence forte de la *commedia dell'arte* dans les tableaux de Watteau témoigne aussi de la popularité de ce type de « divertissement » en France.

⁷⁵ CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de, « La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figure et de paysage. Sujets galants et modernes », in *Vies anciennes*, éd. cit., p.59.

⁷⁶ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 9.

⁷⁷ MICHEL, *Op. cit.*, p. 184.

⁷⁸ GONCOURT, *Op. cit.*, p. 71.

⁷⁹ DÉMORIS, « Les fêtes galantes... », *Op. cit.*, p. 354.

IV. OÙ RÉSIDE LE MERVEILLEUX DANS LA PEINTURE DE WATTEAU ?

Il est temps de revenir à notre question initiale : où réside alors le merveilleux dans l'œuvre de Watteau ? Qu'est-ce que les écrivains d'art des différentes époques trouvent « merveilleux », « féerique » ou « magique » dans ses peintures ? Après avoir vu comment l'illusion et la fiction dominent les « arts voisins », nous pouvons constater que l'enchantement sur les tableaux du peintre doit être recherché du côté des éléments fictifs et irréels. Nous avons déjà parlé de ses sujets imaginaires que les Goncourt évoquent en disant que « [l]e peintre a tiré des visions enchantées de son imagination⁸⁰ ». Comme nous l'avons déjà cité, ils appellent Watteau un « tailleur divin », ou encore « un merveilleux utopiste, un embellisseur de toutes choses, le plus aimable et le plus déterminé menteur⁸¹ », attirant ainsi l'attention sur la fiction fortement présente dans l'œuvre du peintre. C'est également en ce sens qu'ils écrivent : « [l]e peintre a tiré des visions enchantées de son imagination, un monde idéal⁸². » Ce ne sont donc pas les baguettes magiques ou les sorcières qui représentent le merveilleux et la magie dans l'art de Watteau, mais ces qualités résident ailleurs. De toute façon, les contemporains du peintre et ses admirateurs des époques suivantes louaient sans réserve les sujets imaginaires de Watteau. Cette attitude marque parfois même les écrits des historiens de l'art du XX^e siècle, comme celui de Zoltán Farkas, qui écrit ainsi du sentiment de dépaysement suggéré par les toiles du peintre : « Nous arrivons pourtant dans le pays extraordinaire des visions de Watteau. Tout se passe comme si nous avions déménagé dans le pays curieux des rêves, qui est tout de même plein de la vie ardente⁸³. »

Cet étonnement de Zoltán Farkas n'égale pourtant pas les louanges des écrivains contemporains à Watteau. L'historien de l'art hongrois ne fait notamment pas allusion à l'enchantement, voire, il trouve que derrière l'illusion des tableaux, c'est la pensée de la mort qui se trouve et, dans cet esprit, il assimile tout l'œuvre de Watteau à la représentation de la mélancolie. Cette idée implique, dans la lecture de Farkas, que même les peintures apparemment les plus légères et les plus heureuses transmettent au spectateur un message de désenchantement, que les contemporains du peintre n'ont pourtant pas remarqué. En parlant du *Pèlerinage*, il écrit par exemple :

⁸⁰ GONCOURT, *Op. cit.*, p. 17.

⁸¹ *Ibid.*, p. 72.

⁸² *Ibid.*, p. 69.

⁸³ FARKAS, *Op. cit.*, p. 27. „De még így is eljutunk Watteau vízióinak különös országába. Mintha az álmok országába költöztünk volna, amely mégis eleven étellel tele.” (Notre traduction.)

Mais si nous continuons à décomposer les couleurs magnifiques du *Pèlerinage*, ses lignes vacillantes, sa perspective parfaite, son contenu spirituel riche, le style réservé de sa louange pudique d'Éros, tout cela va pourtant nous montrer une sorte de mélancolie voilée, un pressentiment de la mort, exactement comme les roulades du Chopin malade qui s'enfuient comme des perles en toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.⁸⁴

Mais Farkas n'est pas le seul à voir de la mélancolie là où le spectateur s'attendrait au bonheur, à la magie, au merveilleux. Robert Tomlinson quant à lui trouve que c'est exactement cette illusion et cette rêverie qui produisent une sorte de désenchantement. Il y voit effectivement l'antithèse de l'illusion :

La parodie des idéaux héroïques et romanesques, leur transformation en mythe théâtral sont essentiels pour arriver à une nouvelle vision de l'amour : tendre, lucide et désenchantée. La tension entre la beauté esthétique du rêve et l'ironie de la désillusion donnent aux œuvres de Watteau [...] toute leur saveur⁸⁵.

Comment est-il possible que tout ce que les écrivains contemporains à Watteau ont qualifié de « merveilleux » et de « féerique » dans l'œuvre de l'artiste est devenu ironique et désenchanté chez ces deux auteurs cités ? S'agit-il là de la part de ces historiens de l'art du XX^e siècle d'une tendance à se concentrer sur le motif de la mort dans la peinture ? Ou les écrivains d'art du XVIII^e siècle auraient-ils interprété l'art de Watteau différemment car ils étaient sous l'influence de leur temps, privilégiant le merveilleux et l'enchantement⁸⁶ ?

Sans entrer ici dans le détail de l'examen du rapport entre la vie et l'œuvre du peintre, nous nous bornons à mentionner qu'en étudiant la vie de Watteau, on se rend vite compte de ce qu'il n'était guère heureux ou équilibré, qu'il a beaucoup souffert, de sa maladie aussi bien qu'à cause de son caractère perfectionniste. Cependant, ses tableaux ne montrent aucun signe de cette souffrance ; tout au contraire, ils suggèrent un sentiment de joie. Henri de Régnier écrit à ce sujet en 1906 : « Cet œuvre délicieux et féerique de Watteau, on le pourrait croire, à première vue, œuvre de loisir et de bonheur. N'imaginons pas le peintre d'après sa peinture. Watteau fut un mélancolique et presque un hypocondre⁸⁷. » Il met en garde le lecteur d'imaginer l'œuvre pictural d'après son créateur et incite à séparer la vie mélancolique de l'art heureux. En essayant de comprendre tout de même la liaison entre la mélancolie du peintre et la joie émanant de son œuvre, nous ne pouvons pourtant pas écarter la question si

⁸⁴ *Ibid.*, p. 14. „De ha tovább bontogatjuk a Hajóraszállítás nagyszerű színeit, hullámzó vonalvezetését, kitűnő térérzékeltetését, gazdag lelki tartalmát, Eros választékos magasztalásának tartózkodó módját, mindebből mégis valami fátyolos szomorúság villan előnk, valami halálmegsejtés, akárcsak a nagybeteg Chopin szívérványos gyöngyszemekként lepergő futamaiból.” (Notre traduction.)

⁸⁵ TOMLINSON, *Op. cit.*, p. 168.

⁸⁶ Nous pensons aux écrivains d'art tels que, entre autres, Étienne Jaurat, Antoine Coypel, Antoine de la Roque ou Edme-François Gersaint.

⁸⁷ DE RÉGNIER, *Op. cit.*, p. 168.

cette joie n'est rien d'autre que l'ironie. Est-ce que Zoltán Farkas et Robert Tomlinson trouvent que ces peintures montrent un monde auquel on ne peut jamais appartenir, un monde qui est le désir de chacun – y compris aussi le peintre –, mais qui n'existe pas, un monde qui est éphémère, un monde qui ne valorise que les valeurs de l'éphémère ? Ou bien pensent-ils que ces tableaux ne servent qu'à critiquer l'aristocratie, en la ridiculisant ?

Sans vouloir analyser ici la problématique bien complexe de l'ironie picturale, ni la conception de quelques historiens de l'art du XX^e siècle à l'égard de la mort et du désir dans la peinture, nous pouvons pourtant supposer que grâce à la clarté et à la pureté des peintures de Watteau, elles n'ont probablement pas de message mélancolique caché. D'où vient alors cette idée de mélancolie par rapport à l'œuvre de Watteau ? Au XIX^e siècle, quand on a redécouvert l'art du peintre (par des écrivains et poètes, tels que les frères Goncourt, Verlaine ou Baudelaire), la perception du génie a changé et Watteau a reçu une place dans le « mythe romantique qui a fait de lui un phare (Baudelaire), un poète (Goncourt), un saturnien, un mélancolique atteint, avant la lettre, du spleen qui est le signe d'un véritable artiste »⁸⁸. Il n'est donc pas surprenant de voir que les théoriciens des époques suivantes se sont concentrés sur ce côté mélancolique de l'artiste et de son œuvre, ils ne font alors que suivre la tradition romantique. Tout de même, nous partageons le point de vue des contemporains de Watteau, selon lequel ses peintures se concentrent sur le merveilleux et la magie qui semblent y être alors réelles et vraies. Contrairement à l'opinion de Farkas et de Tomlinson, nous trouvons que l'enchantement qui provient de l'œuvre du peintre est bien plus fort que l'ironie et, de la même manière, l'illusion y est plus importante que la désillusion.

Pour illustrer notre point de vue, nous offrirons une analyse rapide du *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Nous avons déjà évoqué cette peinture, mais il faut préciser qu'il s'agit là de deux tableaux ayant le même titre⁸⁹, le même sujet et la même composition. L'un a été peint en 1717 et fait partie de la collection du Musée du Louvre, tandis que l'autre a été réalisé en 1718-1719 [Illustration n° 9] environ et se trouve actuellement au Schloss Charlottenburg, à Berlin. C'est non seulement leur titre qui est identique, mais aussi leur sujet : ils mettent en scène des pèlerins jeunes, amoureux, heureux, juste avant l'embarquement sur le bateau qui les amène à Cythère, l'île de l'amour selon la mythologie grecque. Peu d'éléments sont différents dans les deux peintures, comme par exemple la position de la sculpture de Vénus, celle du bateau – et ainsi l'arrière-plan – ou encore le nombre des personnages. Ce que nous

⁸⁸ MICHEL, *Op. cit.*, p. 14.

⁸⁹ Concernant le titre des tableaux, il faut bien préciser qu'à partir de la fin du XVIII^e siècle, on a préféré le titre *Embarquement pour l'île de Cythère*. Dans ce travail, nous allons pourtant utiliser le titre original : le *Pèlerinage à l'île de Cythère*. Voir BARTHA-KOVÁCS, Katalin, *A csend alakzatai a festészetben*, Budapest, L'Harmattan, 2010, p. 91 et VINÇON, René, *Cythère de Watteau. Suspension et coloris*. Paris, L'Harmattan, 1996, p. 9.

voyons sur les deux *Pèlerinages*, c'est la manifestation de l'amour : nous n'y trouvons ni la mélancolie de Watteau, ni l'ironie.

Ce que nous y découvrons, ce sont les putti avec leurs petites ailes : ils volent, ils flottent en rond au-dessus des pèlerins. Ce détail nous reconduit à la problématique du merveilleux dans l'art du peintre. Nous avons déjà constaté que le merveilleux, la magie et l'enchantement ne sont présents que dans les sujets des tableaux. Dans le *Pèlerinage*, nous voyons tout de même des créatures surnaturelles, ce qui semble être contradictoire à ce que nous venons d'affirmer. Nous supposons cependant que ces putti ne sont pas des éléments merveilleux, et ainsi, ils ne servent pas à la manifestation du merveilleux dans les deux œuvres. Étant les attributs habituels d'Éros, ils y représentent la mythologie ; ils sont les ornements, les accessoires de la scène qui ne servent qu'à transmettre le message de l'amour au spectateur – ce qui n'est guère surprenant, puisque la destination de ces pèlerins est Cythère. Tout de même, ces deux œuvres ne sont pas des toiles mythologiques, mais nous sommes plutôt témoins ici de la profanation de la mythologie et des dieux grecs. Ce qui peut alors enchanter le spectateur dans ces deux peintures, c'est le sujet lui-même ainsi que son exécution par le « pinceau enchanteur » de Watteau.

CONCLUSION

Dans ce travail, notre but consistait à dévoiler la présence du merveilleux, de la magie et de l'enchantement dans l'œuvre de Watteau. Nous avons trouvé que sa peinture était aussi riche en éléments merveilleux que la littérature (les contes, les fables et la poésie pastorale) et les arts de spectacle de l'époque du peintre, même si nous ne trouvons pas dans ses toiles de magiciens ou d'objets magiques. Ce qui démontre cependant la présence du surnaturel dans son œuvre, c'est l'imaginaire, l'illusion ou encore l'improbabilité de la scène. Il nous semble alors que l'essentiel des *fêtes galantes*, ainsi de *l'univers théâtral* et des *arabesques* représentés par Watteau, consiste dans cet éloignement du réel. Les deux versions du *Pèlerinage à l'île de Cythère* sont des tableaux où nous retrouvons en effet tous les éléments caractéristiques du merveilleux dans la peinture que nous venons de passer en revue. Quant à l'enchantement, nous avons trouvé à ce propos que la peinture de Watteau a réussi non seulement à le présenter, mais aussi à enchanter ses spectateurs, au sens où les écrivains d'art – comme Étienne Jeaurat, Claude-François Fraguier ou les frères Goncourt – en rendaient compte.

Bien évidemment, la question du rapport entre les « arts voisins », ainsi que celle des origines du merveilleux dans la peinture en général ou celle de l'enchantement des spectateurs par l'œuvre de Watteau nécessiteraient encore des études plus amples. Toutefois, l'objectif du présent travail était beaucoup plus modeste : il consistait à montrer que Watteau était un véritable « enchanteur ».

Références bibliographiques

Abréviations :

Vies anciennes = *Vies anciennes de Watteau*, éd. par Pierre Rosenberg, Paris, Hermann, 1984.

Watteau au confluent des arts = *Watteau au confluent des arts*, CD-ROM, dir. par Carine Barbafieri et Chris Rauseo, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2009.

Watteau et la fête galante = *Watteau et la fête galante*, éd. par Patrick Ramade et Martin Eidelberg, Valenciennes, Réunion de Musées Nationaux, 2004.

Les scènes de l'enchantement = *Les scènes de l'enchantement : Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVII^e-XIX^e siècles)*, éd. par Martial Poirson et Jean-François Perrin, Paris, Desjonquères, 2011.

Encyclopédies et dictionnaires :

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres (1751-1780), éd. par Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Fromann Verlag, 1966-1995.

Encyclopédie méthodique. Beaux-arts, dédiés et présentés à monsieur Vidaud de la Tour, conseiller d'État, et directeur de la Librairie, éd. par Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, Paris, Panckoucke, 1788.

FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, les termes des sciences et des arts* (1690), La Haye – Rotterdam, chez Arnoud & Reinier Leers, 1702.

FURETIÈRE, Antoine, *Essais d'un dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes, & les termes de toutes les Sciences & les Arts*, [1687] Genève, Slatkine Reprints, 1968.

LACOMBE, Jacques, *Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou Abrégé de ce qui concerne l'architecture, la sculpture, la peinture, la gravure, la poésie et la musique*, Paris, 1755.

RICHELET, Pierre, *Dictionnaire français, contenant généralement tous les mots tant vieux que nouveaux et plusieurs remarques sur la langue française*, Amsterdam, chez Jean Elzevir, 1706.

Sources :

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture / De Pictura* (1435), trad. par Jean Louis Schefer, Paris, Macula (Coll. « Dédale »), 1992.

- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de, « La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figure et de paysage. Sujets galants et modernes », in *Vies anciennes*, pp. 53-91.
- COYPEL, Réponse [à Caylus], in *Vies anciennes*, pp. 89-91.
- DESCARTES, René, *Les passions de l'Ame* [1649], Grenoble, PhiloSophie, 2010.
- DUBOIS DE SAINT-GELAIS, Louis-François, « Notice sur Watteau » (publiée dans la *Description des tableaux du Palais Royal avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, Paris 1727, pp. 75-77), in *Vies anciennes*, pp. 21-22.
- DE RÉGNIER, Henri, *Sujets et Paysages*, Paris, Société du Mercure de France, 1906.
- FRAGUIER, Claude-François, « Épitaphe de Watteau, peintre flamand », in *Vies anciennes de Watteau*, pp. 18-19.
- GERSAINT, Edme-François, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau » (paru dans le *Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de Feu M. Quentin de Lorangère*, vente du 2 mars 1744, pp. 172-188), in *Vies anciennes*, pp. 29-44.
- GONCOURT, Edmond et Jules, « Watteau », in *Arts et artistes*, Paris, Hermann, 1997, pp. 69-83.
- HOUSSAYE, Arsène, *Galerie de portraits du XVIII^e siècle*, 1848, pp. 216-217, in *Watteau et la fête galante*, p. 23.
- JEURAT, Étienne, « Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura » (Lettre de Jeaurat à Francesco Gabburri du 5 décembre 1729 dans Bottari, paru à Milan, 1822, t. II, pp. 192-193), in *Vies anciennes*, p. 23.
- LA ROQUE, Antoine de, « Les Beaux Arts ont fait... » (texte paru dans *Le Mercure*, août 1721, pp. 81-83), in *Vies anciennes*, pp.5-7.

Littérature critique :

- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2004.
- BAZIN, Germain, *Baroque et Rococo*, Paris, Thames & Hudson, 1994.
- BOUCHARDON, Marianne, « Le décor de mélodrame et l'esthétique du sublime : l'"horreur délicate" comme école du spectateur », in *Les scènes de l'enchantement*, pp. 364-376.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude, « Les premières fêtes galantes », in *Watteau au confluent des arts*, pp. 39-48.
- COURTÈS, Noémie, *L'Écriture de l'enchantement. Magie et magiciens dans la littérature française du XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2004.
- DÉMORIS, René, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », in *Dix-huitième siècle*, 1971, n° 3, Paris, Éditions Garnier Frères, pp. 337-357.

- DÉMORIS, René, « Original absent et création de valeur : Du Bos et quelques autres », *Revue d'Histoire des Sciences*, 1975, n° 2/3, pp. 65-81.
- EIDELBERG, Martin, « Le Pèlerinage à Cythère », in *Watteau et la fête galante*, p. 106.
- FARKAS, Zoltán, *Watteau*, Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1963.
- GAILLARD, Aurélia, « Le conte et ses machines : pour une esthétique de l'effet merveilleux », in *Les scènes de l'enchantement*, pp. 90-102.
- LE CHEVALIER, Gaël, « "J'ai pitié de l'erreur qui l'abuse" : l'enchantement retrouvé dans le théâtre du XVIII^e siècle », in *Les scènes de l'enchantement*, pp. 209-221.
- MARTIN, Isabelle, « Du conte de fées aux limites du merveilleux et de l'étrangeté sur la scène foraine : monstres et êtres hybrides », in *Les scènes de l'enchantement*, pp. 195-205.
- MICHEL, Christian, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008.
- POIRSON, Martial, « Les affinités électives du merveilleux et de la scène théâtrale française (XVII^e-XIX^e siècles) », Préface in *Les scènes de l'enchantement*, pp. 9-56.
- TOMLINSON, Robert, *La fête galante : Watteau et Marivaux*, Paris, Droz, 1981.

Illustrations

Illustration n° 1



Jupiter et Antiope, 1712-1714, Musée du Louvre, Paris

Illustration n° 2



Diane au bain, 1721, Musée du Louvre, Paris

Illustration n° 3



L'Indiscret, 1713, Museum Boijmans-Van Beuningen, Rotterdam

Illustration n° 4



Amour au théâtre italien, 1718, Staatliches Museum, Berlin

Illustration n° 5



Les plaisirs du bal, 1715-1717, Dulwich Picture Gallery, London

Illustration n° 6



Pèlerinage à l'île de Cythère, 1717, Musée du Louvre, Paris

Illustration n° 7



Plafond de l'Hôtel de Nointel, Paris

Illustration n° 8



L'Enjôleur, 1709, Coll. de Jean Cailleux, Paris

Illustration n° 9



Pèlerinage à l'île de Cythère, 1718-1719, Schloss Charlottenburg, Berlin