

L'ART DE WATTEAU, ENTRE LE NATUREL ET L'ARTIFICIEL¹

Katalin BARTHA-KOVÁCS
Université de Szeged, Hongrie

Abstract (En) : Based on the example of how Jean-Antoine Watteau's art appears in texts written by 18th century authors, this study aims to show that in the painter's work, the *natural* and the *artificial* are not opposite values. Watteau was interested in the representation of nature, but in his paintings, he transforms it into an imaginary and spectacular one. This paper intends to reveal how contemporary writings reflect this ambiguity: some of them (those written by authors who knew the artist personally) emphasise the fidelity of nature of his works, while others (dating mainly from the second half of the 18th century) insist more on their artificial and mannered aspect. There is, however, a third group of texts, those that highlight the simultaneous presence of these two values in the painter's art, as well as in the critical discourse of the time.

Keywords (En): natural; artificial; mannered; Watteau; Diderot; Caylus

Mots-clés (Fr) : naturel ; artificiel ; maniéré ; Watteau ; Diderot ; Caylus

DOI : 10.32725/eer.2022.010

Introduction

Il n'existe guère de courant artistique plus artificiel que le rococo, y compris sa première phase, appelée Régence, qui a connu l'épanouissement de l'art de Jean-Antoine Watteau (1684-1721). Dans ce mouvement artistique dominant pendant la première moitié du XVIII^e siècle en France, tout semble être opposé au naturel : la recherche des effets singuliers et surprenants, la valorisation du bizarre, du capricieux et du pittoresque (WEISGERBER, 1991 : 29-32), pour ne citer que quelques mots-clés souvent rattachés au rococo. Ce singulier goût « moderne » ou « nouveau », comme on l'appelait à l'époque, se caractériserait-il comme étant entièrement aux antipodes du naturel ? Une telle constatation sommaire est nécessairement superficielle et appelle une révision.

C'est à l'exemple de l'art de Watteau, tel qu'il apparaît dans les textes contemporains (écrits par ses biographes ou les théoriciens et critiques d'art), que nous nous proposons de montrer que, dans la réflexion artistique du XVIII^e siècle, le *naturel* et l'*artificiel* ne sont guère des valeurs opposées. Si Watteau a porté un vif intérêt pour la représentation de la nature, comme en témoignent surtout ses dessins, il n'en reste pas moins qu'il la transforme dans ses œuvres en une nature imaginée et mise en spectacle. Conformément à la pratique des peintres d'origine flamande, les détails de ses tableaux reposent généralement sur l'observation de la nature, mais l'œuvre qui en résulte montre, grâce à l'imagination de l'artiste, une nature recréée. On tentera de révéler comment les écrits du XVIII^e siècle consacrés à Watteau reflètent cette ambiguïté : certains d'entre eux (surtout ceux des auteurs

¹ Le présent texte s'inscrit dans le projet scientifique du Ministère hongrois de l'Innovation et de la Technologie (NKFIH, projet n° 134719) intitulé « Communication esthétique en Europe (1700-1900) ».

ayant personnellement connu l'artiste) soulignent le *naturel* dans ses œuvres, alors que d'autres (datant de la seconde moitié du siècle) insistent davantage sur leur côté *artificiel*. Il existe pourtant un troisième groupe de textes, comprenant des biographies et des poèmes qui mettent en relief la présence simultanée de ces deux valeurs dans l'art du peintre.

Naturel et artificiel : enquête lexicographique

Selon l'acception contemporaine, telle qu'elle est définie dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau, l'artificiel « s'oppose en tous ses sens à *naturel*, comme l'on dit : une fleur artificielle, ou la lumière artificielle » (SOURIAU, 2004 : 172). Souriau constate que le mot et l'idée d'artificiel « soulèvent de nombreux problèmes esthétiques. Il faut d'abord remarquer qu'*artificiel* contient *art* et que tout art est, par définition, *artificiel* » (SOURIAU, 2004 : 172). Les valeurs rattachées à l'épithète « artificiel » sont souvent péjoratives et marquées par une exagération ou un manque : « On nommera alors artificiel tout ce qui est forcé, exagéré ; ou qui manque de simplicité, de spontanéité et même de sincérité » (SOURIAU, 2004 : 173). Replaçant le concept d'artificiel dans une perspective historique, Souriau précise qu'en général, dans l'art, on « dénonce comme insupportable tout ce qui sent l'artifice et la convention » – donc l'éloignement du naturel et de la nature –, tout en ajoutant que certaines époques ont tout de même fait l'« éloge esthétique de l'artificiel » (SOURIAU, 2004 : 173²).

Si, dans le discours esthétique de nos jours, le naturel et l'artificiel sont souvent opposés, le vocabulaire artistique du XVIII^e siècle les considérait comme des valeurs qui ne s'excluent pas nécessairement, même si, à l'époque de Watteau, le substantif « artificiel » ne figurait généralement pas en tant qu'entrée autonome dans les encyclopédies et les dictionnaires. Avant de passer en revue les biographies de Watteau, nous trouvons opportun d'observer l'*Encyclopédie* de Diderot et de D'Alembert, pour y relever les acceptions du terme « naturel », conformément à l'usage du XVIII^e siècle³. On se limitera à quelques remarques sommaires à ce sujet, évoquant les emplois les plus fréquents du mot « naturel » à l'époque de Watteau.

Depuis la synthèse de Jean Ehrard, l'importance de l'idée de nature dans la pensée occidentale en général et dans la réflexion scientifique (mais aussi philosophique et artistique) du siècle des Lumières en particulier est bien connue (EHRARD, 1970). Pour les penseurs de l'époque, la notion de nature était intimement liée à celle de naturel. C'est en ces termes que ce dernier se voit défini dans l'article « Naturel » (en philosophie) de l'*Encyclopédie*, attribué à D'ALEMBERT (1765) : « [le naturel] se dit de quelque chose qui se rapporte à la nature, qui vient d'un principe de la nature, ou qui est conforme au cours ordinaire et à l'ordre de la

² Dans l'article « Nature », écrit par Mikel Dufrenne pour ce même *Vocabulaire d'esthétique* (qui ne contient pas d'article « Naturel »), on peut lire que l'art, conçu dans son sens le plus large, désigne « tous les modes de la praxis qui, avec l'aide du savoir, produisent de l'artificiel pour instaurer un ordre humain » (SOURIAU, 2004 : 1056).

³ Concernant l'artificiel, on ne trouve qu'un court article en rapport avec la géométrie, écrit par Jean-Baptiste Viellot, dit La Chapelle (*Encyclopédie*, 1966-1995 : t. I, 744).

nature » (*Encyclopédie*, 1966-1995 : t. XI, 44). L'auteur anonyme de l'article consacré à l'acception métaphysique du naturel oppose cette notion, d'une part, au surnaturel et au miraculeux (en rapport avec les lois établies par Dieu) et, d'autre part, à l'artificiel, tout en précisant qu'il s'agit là de deux types d'opposition. Alors que celle qui concerne le naturel et le surnaturel est exclusive, l'opposition entre le naturel et l'artificiel ne l'est guère : « Jamais ce qui est surnaturel et miraculeux ne sauroit être dit naturel ; mais ce qui est artificiel peut s'appeler naturel, et il l'est effectivement en tant qu'il n'est point miraculeux » (*Encyclopédie*, 1966-1995 : t. XI, 44). Comme le précise l'auteur de l'article, c'est en rapport avec l'industrie humaine que cette dernière acception est utilisée.

Les dictionnaires artistiques du XVIII^e siècle confirment en effet cet usage, à savoir que le terme « artificiel » désigne tout ce qui est produit par l'intervention humaine, et rattachent cet adjectif, tout comme le naturel, le plus souvent à l'usage des lumières et des couleurs en peinture (LACOMBE, 1752 ; PERNETY, 1972). Il importe de noter que, dans le vocabulaire artistique de l'époque, le naturel n'est pas nécessairement lié à la représentation de la nature, car il peut concerner tout aussi bien celle des personnages (ou des animaux) figurant dans un tableau. Par la suite, c'est dans les écrits sur Watteau que nous examinerons les occurrences du naturel et de l'artificiel, afin de révéler leur rapport.

« Exact observateur de la nature »

La relation de l'œuvre d'art au phénomène de la nature est présente dans le discours artistique de toute époque. Aux siècles classiques, la réflexion sur la nature allait généralement de pair avec celle sur l'imitation de la nature. Mais les théoriciens de l'art ne tombaient guère d'accord concernant la question : *quelle nature* l'artiste doit-il imiter ? Toute la nature visible – donc les apparences immédiatement perceptibles –, ou bien une nature idéale et idéalisée ? En simplifiant, on peut évoquer deux tendances majeures au sujet de l'imitation artistique au siècle des Lumières⁴. D'une part, les écrivains d'art de cette époque ont hérité des théoriciens de la Renaissance italienne la conviction que c'est par l'imitation de la nature visible que l'artiste doit tâcher de créer, dans ses œuvres, l'illusion de la réalité. D'autre part, la tendance consistant en un embellissement de la nature – donc l'imitation de la « belle nature », par l'activité idéalisante de l'artiste – était également déterminante, comme en témoigne, entre autres, l'œuvre synthétique de l'abbé Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*⁵. Par

⁴ Annie Becq remarque qu'aux yeux des auteurs classiques, l'art n'est pas une création autonome, mais une forme de connaissance. Elle insiste sur les divers sens du verbe « imiter », qui peut signifier « copier les apparences immédiates, réaliser les intentions d'une nature idéale » ou bien « reproduire, à l'échelle humaine, le processus créateur à l'œuvre au sein de la nature » (BECQ, 1994 : 79).

⁵ « ... il faut conclure que si les Arts sont imitateurs de la Nature ; ce doit être une imitation sage & éclairée, qui ne la copie pas servilement ; mais qui choisissant les objets & les traits, les présente avec toute la perfection dont ils sont susceptibles. En un mot, une imitation, où on voye la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit » (BATTEUX, 1746 : 24-25). Selon la conception classique de la belle nature, l'artiste ne doit pas se contenter de copier ce qu'il voit, mais essayer d'atteindre une vérité plus profonde, l'essence des choses (BECQ, 1994 : 81).

ailleurs, la tension entre l'art et la nature était souvent évoquée par les discours tenus à l'Académie au début du XVIII^e siècle, entre autres, par Roger de Piles, Jules Hardouin-Mansart ou Antoine Coypel (MICHEL, 2008 : 57). Ces artistes et théoriciens expriment notamment la nécessité d'allier la pratique des règles et l'imitation de la nature, tout en soulignant que le public est davantage séduit par cette dernière⁶. Reste à savoir comment ces tendances se manifestent dans le discours concernant un artiste concret.

Si, dans les textes portant sur Watteau, la nature ou l'art sont en général mis en relief en fonction de la période où ils sont écrits, certains auteurs admettent leur coexistence dans l'œuvre du peintre (MOLNÁR, 2015). Le titre du poème allégorique de l'abbé de La Marre, ami des philosophes et protégé de Voltaire, « L'Art et la Nature réunis par Watteau », est révélateur à cet égard. Après avoir déploré la rupture de l'Art et de la Nature⁷, La Marre vante Watteau qui a su les allier dans ses œuvres : « L'Art y gagna des beautés, / La Nature en fut plus parfaite » (LA MARRE, 1984 : 25). Mais on pourrait également citer Étienne Jeurat qui remarque que ces deux qualités apparaissent ensemble dans les compositions de l'artiste : « il imite la nature à merveille. Les sujets de ses tableaux sont de pure fantaisie » (JEAURAT, 1984 : 23). Le collectionneur Jean de Jullienne souligne aussi, dans les œuvres de Watteau, la présence simultanée du naturel et de l'artificiel, ce dernier étant entendu au sens de théâtral : « Mais il faut convenir que s'il a eu du goût pour les fêtes champêtres, les sujets de théâtre et les habits modernes, à l'imitation de son maître [Gillot], il n'est pas moins vrai de dire, que dans la suite, il les a traités d'une manière qui lui était propre et telle que la nature, dont il a toujours été l'adorateur, les lui faisait apercevoir » (JULLIENNE, 1984 : 13).

On peut trouver aujourd'hui quelque peu surprenant qu'en parlant des œuvres de Watteau, les écrivains d'art de son temps n'utilisent pas les termes de nostalgie ou de mélancolie (qui sont le résultat du « phénomène de mythification systématique » du peintre, et datent de l'époque romantique), mais font appel, avant tout, au concept de naturel (MICHEL, 2008 : 55). On doit pourtant préciser qu'au temps de l'artiste, ce concept était interprété différemment qu'aujourd'hui : il était entendu sur la base du principe de vraisemblance. Aux yeux des théoriciens du XVIII^e siècle, l'imitation de la nature ne signifiait pas une copie exacte de l'expérience visuelle, mais une œuvre d'art était tenue pour naturelle si elle montrait la nature transfigurée par l'art, conformément aux règles des bienséances (MICHEL, 2008 : 61). Les personnages dans les tableaux ont été qualifiés de vraisemblables s'ils donnaient au spectateur l'impression de mouvement et, par là, de vie.

Concernant la vraisemblance, les biographes contemporains de Watteau la rattachent-ils à certains éléments des œuvres de l'artiste qu'ils considèrent comme naturels ? À part les mouvements des personnages, ils s'attachent avant tout aux fonds de paysages. Jusque dans les années 1740 environ, les écrivains d'art soulignent d'habitude le naturel des paysages de Watteau. Dans sa « Notice

⁶ Selon Christian Michel, il s'agit là d'une « critique implicite de la production des peintres dominants à l'Académie » (MICHEL, 2008 : 60).

⁷ « Depuis long-temps Art & Nature / N'habitoient plus les mêmes lieux, / Ils se fuioient, & leur rupture / Intéressoit les hommes & les Dieux » (LA MARRE, 1984 : 24).

nécrologique », écrite peu après la mort de l'artiste, Antoine de La Roque considère le peintre comme l'« [e]xact observateur de la Nature », et ajoute que c'est par l'observation de la nature qu'il s'ouvrit pour Watteau « un nouveau sentier pour arriver aux perfections les plus délicates et les plus piquantes de son Art » (LA ROQUE, 1984 : 5-6). Dans sa note écrite en 1725 pour le *Grand dictionnaire historique* de Moreri, l'abbé Leclerc estime que bien qu'à ses débuts l'artiste ait suivi le goût de son premier maître, Claude Gillot, Watteau était toujours poussé par « l'envie de copier juste le naturel, dont il était adorateur » (LECLERC, 1984 : 9⁸). Ce même biographe insiste sur l'attachement à la nature de Watteau : « Admirateur de la nature, et des peintres qui l'ont recherchée, jamais peintre n'a saisi le naturel comme il l'a fait, dessinant ce qui était de sa profession, avec un goût et une noblesse où personne n'est encore arrivé » (LECLERC, 1984 : 10).

D'autres biographes remarquent également cet attachement à la nature, qu'ils retrouvent surtout dans les dessins de l'artiste. Jacques Lacombe vante les dessins de Watteau qu'il juge « admirables pour la finesse, les grâces, la légèreté, la correction, la facilité, l'expression » (LACOMBE, 1984 : 95). Évoquant la manière de travailler du peintre, Jullienne note que l'artiste a toujours veillé à bien observer la nature : « En effet ses heures même de récréation et de promenade ne passaient point, sans qu'il étudiât la nature et qu'il la dessinât dans les situations où elle lui paraissait plus admirable », et ajoute que les dessins que le peintre a réalisés sur la base de ces études sont « une preuve de cette vérité » (JULLIENNE, 1984 : 17). Il est également significatif que le « recueil Jullienne » – qui contient des gravures exécutées d'après les dessins de Watteau – soit intitulé *Figures de différents caractères, de paysages et d'études dessinées d'après nature par Antoine Watteau*⁹. Comme le remarque Christian Michel, à part la célébration de l'artiste, ce recueil servait de modèle à dessiner pour les peintres (surtout débutants), et répondait alors à un « besoin de figures naturelles » (MICHEL, 2008 : 72). Dans ce recueil, Jullienne a fait graver originairement des figures isolées dont chacune a, selon lui, « un caractère si vrai et si naturel que toute seule elle peut remplir et satisfaire l'attention », et n'a donc pas besoin « d'être soutenue par la composition d'un plus grand sujet » (cité in MICHEL, 2008 : 72). Cependant, certains graveurs, devenus propriétaires de quelques planches (comme Gabriel Huquier), y ont ajouté des fonds de paysages, ce qui a contribué au changement du statut – et de la considération – de ces figures : elles ne paraissaient désormais plus naturelles, mais artificielles ou, autrement dit, maniérées (MICHEL, 2008 : 72 ; TILLEROT, 2018 : 83-84).

Watteau, peintre artificiel et maniéré ?

C'est vers le milieu du XVIII^e siècle que le ton des écrits change à l'égard de l'art du peintre et que le *naturel* de ses tableaux sera jugé *artificiel* et *maniéré*. Les mots laudatifs cèdent alors la place à des propos critiques acerbes : le mépris de l'art de Watteau est peut-être le plus flagrant dans la critique d'art de Diderot. Comparant

⁸ Selon Dezallier d'Argenville, Watteau se distingua de Gillot « par une plus grande recherche de la nature, dont il ne s'est jamais éloigné » (DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1984 : 47).

⁹ Il s'agit des deux premiers volumes du recueil que le riche négociant en teinture, Jean de Jullienne, a fait publier entre 1723 et 1765.

les tableaux flamands et les œuvres exécutées dans le goût de Watteau, Diderot émet ce jugement sévère dans ses *Pensées détachées sur la peinture* (1776-1777) : « Le talent imite la nature, le goût en inspire le choix ; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix *Watteau* pour un *Teniers* » (DIDEROT, 1995 : 381). Dans cette comparaison – qui s'inspire de la traduction française des *Betrachtungen über die Malerei* de Hagedorn¹⁰ –, il s'agit en effet de deux manières de peindre foncièrement différentes que Diderot réduit respectivement à une seule caractéristique. Aux yeux du critique d'art, la *rusticité* est positivement connotée, car, à l'encontre de la *mignardise*, elle contribue au naturel de la composition. Diderot rattache la notion de talent aux tableaux flamands qui s'en tiennent à l'imitation de la nature, mais qui, à son avis, manquent de goût. L'adverbe « cependant » suggère qu'en dépit de leur goût – qui se manifeste dans le choix parmi les éléments de la nature –, les tableaux de Watteau valent moins que ceux de Teniers. Opposant la manière d'exécution de ces deux peintres, Diderot semble oublier les origines flamandes de Watteau, que presque tous les biographes contemporains du peintre ont pourtant soulignées. La Roque, déjà cité, évoque par exemple le « goût Flamand » de l'artiste et l'abbé Fraguier, quant à lui, intitule son poème « Épitaphe de Watteau, peintre flamand » (LA ROQUE, 1984 : 5 ; FRAGUIER, 1984 : 18-19).



Illustration 1 : Jean-Antoine Watteau, *La Vraie gaieté* (1716-1718)

Le refus de Watteau est donc catégorique chez Diderot : il condamne sans appel la théâtralité des fêtes galantes qu'il associe, dans le chapitre sur la Composition de

¹⁰ Les *Betrachtungen* du théoricien allemand Christian Ludwig von Hagedorn ont été publiées en 1762 et traduites en français en 1775 par Michael Huber, sous le titre de *Réflexions sur la peinture* (DROIXHE, 2014). Si elles servaient de base à maintes idées des *Pensées détachées* de Diderot, celui-ci les a personnalisées, tantôt en les complétant, tantôt en les modifiant.

ses *Essais sur la peinture* (1766), aux « petits usages des peuples civilisés » (DIDEROT, 1984 : 56). Il constate que l'on n'a « point encore fait, et l'on ne fera jamais un morceau de peinture supportable d'après une scène théâtrale » (DIDEROT, 1984 : 56), car celui-ci deviendra nécessairement faux et maniéré. Cette déclaration est immédiatement suivie par une référence à Watteau : « Je sais bien qu'on m'objectera les tableaux de Watteau ; mais je m'en moque et je persiste. Ôtez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène, et jugez » (DIDEROT, 1984 : 56). Indirectement, Diderot reconnaît que les œuvres de Watteau sont remarquables pour certaines qualités (dont la grâce des personnages et des vêtements¹¹), mais celles-ci ne suffisent pas pour qu'il les apprécie.



Illustration 2 : Jean-Antoine Watteau, *Pierrot content* (vers 1712-1713)

Si l'on ne regarde que la scène – le sujet seul, sans les mérites de l'exécution –, les compositions du peintre sont effectivement loin des exigences que Diderot formule envers les arts d'imitation dont il revendique « quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme » (DIDEROT, 1984 : 56). Dans l'univers de Watteau, il ne se passe rien de sauvage ni de frappant, voire, il ne s'y passe absolument rien qui puisse être raconté. Diderot refuse les œuvres de Watteau non seulement à cause de leur aspect décoratif, mais aussi parce qu'il interprète différemment le naturel que l'artiste. Il privilégie notamment un autre type de naturel, doté d'une sensibilité émotionnelle, tel qu'il se présente, entre autres, dans la peinture morale de Jean-Baptiste Greuze. Le comte de Caylus exprime une opinion semblable à celle de Diderot, lorsqu'il affirme, en 1748, que malgré la grâce de ses tableaux, « Watteau

¹¹ Sur les manifestations de la grâce dans l'œuvre de Watteau voir TOUTAIN-QUITTELLIER – RAUSEO, 2014.

était infiniment *maniéré* », et « [qu]oique doué de certaines grâces, et séduisant dans ses sujets favoris, ses mains, ses têtes, son paysage même, tout s'y ressent de ce défaut¹² » (CAYLUS, 1984 : 73). Pourquoi Diderot, Caylus et encore bien d'autres critiques vers le milieu du siècle ont-ils qualifié de maniérés les mêmes tableaux que les premiers biographes de Watteau ont encore tenus pour naturels ? Comme tous les phénomènes, celui-ci peut être ramené à plusieurs raisons.

En premier lieu, ces écrivains d'art refusent Watteau parce qu'ils le trouvent superficiel. Dezallier d'Argenville regrette par exemple qu'à ses débuts, le peintre ait imité la manière de Gillot : « C'est peut-être une perte pour le public que Watteau, entraîné par l'esprit extraordinaire de Gillot son maître ait imité sa manière, et n'ait pas traité l'histoire dont il paraissait fort capable » (DEZALLIER D'ARGENVILLE, 1984 : 50). Watteau serait-il tenu pour superficiel seulement parce qu'il n'était pas peintre d'histoire ? L'opinion de Caylus paraît confirmer cette hypothèse : il attribue les défaillances du peintre à ce que celui-ci n'ait pas possédé de bonnes connaissances en anatomie. Il remarque que Watteau n'a presque jamais dessiné le nu, n'a composé « rien d'héroïque ni d'allégorique », a évité de rendre « les figures d'une certaine grandeur », et que la touche fine et légère des « petits sujets » de Watteau, « qui fait si bien dans le petit, perd tout son mérite et devient insupportable » dans les tableaux d'une dimension plus importante (CAYLUS, 1984 : 73).

À côté du choix des sujets de Watteau, relevant du registre du « petit » – face aux grands sujets, historiques ou mythologiques –, Caylus reproche encore à l'artiste que, à part quelques rares peintures, comme l'« Embarquement de Cythère », ses compositions « n'ont aucun objet » (CAYLUS, 1984 : 80). Il le blâme aussi parce que le peintre évite l'expression des passions, qui était un critère déterminant lors de l'appréciation des tableaux au XVIII^e siècle : « À l'égard de son expression, je n'en puis rien dire : car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion » (CAYLUS, 1984 : 74). Certes, Watteau s'abstient de toute représentation de passions, d'une expression bien lisible de sentiments. Lorsque Caylus critique, dans les tableaux du peintre, le visage impassible et les gestes affectés des personnages, il néglige le fait que ceux-ci sont souvent des acteurs, et leurs poses font alors partie de la comédie des « fêtes galantes » qu'ils jouent (DÉMORIS, 1971¹³).

Si, en rapport avec la théorisation de la manière au XVIII^e siècle, c'est le nom de Diderot – auteur d'un essai intitulé *De la manière* (1767) – qui s'impose, il n'était pas le seul théoricien de l'art français de l'époque ayant réfléchi sur la manière. À part Charles-Nicolas Cochin ou encore Michel-François Dandré-Bardon, Caylus a également consacré un essai à cette question. Le titre de la conférence qu'il avait donnée en 1747 à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, « Sur la manière et les moyens de l'éviter », est symptomatique, au sens où il renvoie à l'acception négative de la manière. Aux yeux de Caylus, la manière est une mauvaise habitude,

¹² Christian Michel remarque que les mains esquissées dans les dessins de Watteau sont souvent difformes et que les graveurs les ont parfois rectifiées (MICHEL, 2008 : 73).

¹³ Guillaume Glorieux estime que, dans ses œuvres, Watteau a placé, « face à un décor naturel, des acteurs de la comédie italienne qui ne jouent plus aucun rôle, sinon celui de leur propre existence » (GLORIEUX, 2011 : 113).

un défaut à éviter : « La manière, quelque définition que l'on en donne, et de quelque côté qu'on puisse la regarder, n'est qu'un défaut plus ou moins heureux : ne nous y trompons pas, c'est une habitude de voir toujours de la même façon » (CAYLUS, 1910 : 175). À en croire Caylus, elle peut marquer toutes les parties de la peinture, dont le dessin, la couleur et l'expression des passions. Il voit les conséquences de la manière, entre autres, dans l'uniformité des expressions, allant de pair avec un « air de famille » dans les têtes¹⁴, et il considère le remède le plus efficace contre la manière dans l'imitation de la nature.

Lorsqu'il vise les peintres qui dotent leurs personnages de têtes ressemblantes, Caylus peut songer aux visages féminins de Watteau qui sont effectivement souvent stéréotypés¹⁵. Il en va de même des fonds dans les tableaux du peintre : la cause en est que, à part l'observation de la nature, ceux-ci sont élaborés d'après les études que l'artiste a faites des paysages de peintres, surtout italiens. Caylus mentionne à ce propos que, travaillant chez son second maître, Claude III Audran, Watteau habitait le palais du Luxembourg où « il copiait et étudiait avec avidité les plus beaux ouvrages de Rubens » et c'était également là qu'il « dessinait sans cesse les arbres de ce beau jardin » (CAYLUS, 1984 : 61). Les éléments des toiles du peintre proviennent donc de ces deux sources : à l'observation de la nature s'ajoutent les études faites d'après les œuvres des maîtres anciens, italiens ou flamands.



Illustration 3 : Jean-Antoine Watteau, *La Perspective* (vers 1715)

¹⁴ « Que de peintres ont donné et donneront un air de famille à toutes les têtes qu'ils sont obligés de représenter ! Peuvent-ils oublier ainsi la prodigieuse variété que la nature nous présente à chaque instant ? » (CAYLUS, 1910 : 177).

¹⁵ Il est intéressant de citer à ce propos l'article « Manière » du *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe, selon lequel tomber dans la manière signifie qu'un peintre « se copie continuellement dans ses figures, ses attitudes, ses airs de têtes, etc., ce qui dégénère en défaut » (LACOMBE, 1752 : 383).

Conclusion

Au terme de nos investigations au sujet des écrits portant sur Watteau, nous tenons à souligner la contradiction suivante, ayant marqué la réception du peintre au XVIII^e siècle. Les contemporains de l'artiste étaient sensibles à la vraisemblance de la représentation d'une nature imaginée (car imaginaire) dans les compositions du peintre. La notion de vraisemblance était entendue, on l'a vu, au sens où Watteau a saisi non pas le particulier, mais le général, tant dans le paysage que dans les attitudes des personnages. En revanche, la postérité y a vu davantage « la présence des stéréotypes, qui constituent la manière du maître » (MICHEL, 2008 : 74) et c'est cette manière qui a été tenue, dans la seconde moitié du siècle – lors de l'épanouissement de l'art néoclassique, prônant la réhabilitation du « grand goût », – pour artificielle. En rapport avec l'œuvre de Watteau, Christian Michel a toutes les raisons de souligner l'ambivalence de la notion de naturel au XVIII^e siècle : représenter le naturel signifiait alors donner à voir les attitudes selon les règles de la convenance et de la bienséance (MICHEL, 2008 : 86), ce qui semblait artificiel aux yeux des critiques d'art de la seconde moitié du siècle. On peut en conclure que les notions de naturel et d'artificiel étaient loin d'avoir un contenu stable et invariable, car celui-ci se voyait constamment renouvelé, d'une génération à une autre (MICHEL, 2008 : 60).

Le fait que certains biographes ont parlé de la présence simultanée du naturel et de l'artificiel dans l'œuvre du peintre atteste pourtant que ces deux valeurs pouvaient coexister dans l'art – et, par là, dans le discours sur l'art – de l'époque. Si les sujets imaginaires de Watteau relèvent de l'artificiel, le peintre les traite d'une manière naturelle, car suggérant le mouvement. Il s'avère dès lors que dans les écrits sur l'art du XVIII^e siècle, le naturel et l'artificiel ne sont pas des valeurs opposées. C'est au nom de la vraisemblance que le peintre a transformé la nature visible en une nature imaginée, hautement poétisée et comme rêvée. Son œuvre annonce alors l'art moderne qui, à l'encontre de l'art classique de la représentation, jouant sur l'apparence, vise à montrer l'apparition même de la vie au sein de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

Abréviation

Vies anciennes = ROSENBERG Pierre (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984.

Sources primaires

BATTEUX Charles (1746), *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand.

CAYLUS Anne-Claude-Philippe (comte de) (1984 [1748]), La vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes, in : *Vies anciennes*, p. 53-91.

- CAYLUS Anne-Claude-Philippe (comte de) (1910 [1747]), Sur la manière, in : FONTAINE André (dir.), *Vies d'artistes du XVIII^e siècle. Discours sur la peinture et la sculpture*, Paris, Renouard et H. Laurens, p. 175-182.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE Antoine-Joseph (1984 [1745]), Autre abrégé de la vie d'Antoine Watteau, in : *Vies anciennes*, p. 46-52.
- DIDEROT Denis, *Essais sur la peinture* (1984 [1766]), éd. MAY Gita et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. CHOUILLET Jacques, Paris, Hermann.
- DIDEROT Denis (1995 [1776-1777]), Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux *Salons*, éd. BUKDAHL Else Marie, LORENCEAU Annette et MAY Gita, in : *Salons IV. Héros et martyrs*, éd. BUKDAHL Else Marie, DELON Michel, LORENCEAU Annette, MAY Gita et KAHN Didier, Paris, Hermann, p. 381-450.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* (1966-1995 [1751-1780]), éd. DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean Le Rond, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag.
- FRAGUIER Claude-François (1984 [1726]), Épitaphe de Watteau, peintre flamand, in : *Vies anciennes*, p. 18-19.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN Pierre-Marin (1984 [1808]), Notice sur Watteau, in : *Vies anciennes*, p. 113-114.
- JEURAT Étienne (1984 [1729]), Lettre de Jeurat à Francesco Gabburri, in : *Vies anciennes*, p. 23.
- JULLIENNE Jean de (1984 [1726]), Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture, in : *Vies anciennes*, p. 11-17.
- LA MARRE (abbé de) (1984 [1736]), L'art et la nature réunis par Wateaux, in : *Vies anciennes*, p. 24-25.
- LA ROQUE Antoine de (1984 [1721]), Notice nécrologique, in : *Vies anciennes*, p. 5-7.
- LACOMBE Jacques (1752), *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, la Veuve Estienne et Fils et Jean-Thomas Herissant.
- LACOMBE Jacques (1984 [1755]), Note sur Watteau, in : *Vies anciennes*, p. 94-95.
- LECLERC Laurent-Josse (1984 [1725]), Note pour le *Grand dictionnaire historique de Moreri*, in : *Vies anciennes*, p. 8-10.
- PERNETY Antoine-Joseph (1972 [1757]), *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Genève, Minkoff.

Littérature critique

- BECQ Annie (1994), *Genèse de l'esthétique française moderne. De la Raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*, Paris, Albin Michel.
- DÉMORIS René (1971), Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain, *Dix-huitième siècle* 3, p. 337-357.
- DROIXHE Daniel (2014), *C'est à Dusseldorp ou à Dresde que j'ai vu...* Le souvenir de la Galerie électorale chez Diderot, *Recherche sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 49, p. 59-70.

- EHRARD Jean (1970), *L'Idée de nature en France à l'aube des Lumières*, Paris, Flammarion.
- GLORIEUX Guillaume (2011), *Watteau*, Paris, Citadelles et Mazenod.
- MICHEL Christian (2008), *Le « célèbre » Watteau*, Genève, Droz.
- MOLNÁR Luca (2015), L'art et la nature réunis par Wateaux – Le rôle de la nature et de l'imaginaire dans l'art de Watteau, in : DRSKOVÁ Kateřina (éd.), *Nature(s)*, České Budějovice, Jihočeská univerzita, p. 91-104.
- SOURIAU Étienne (éd.) (2004), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige / PUF.
- TILLEROT Isabelle (2018), *Orient et ornement. L'espace à l'œuvre ou le lieu de la peinture*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- TOUTAIN-QUITTELIÉ Valentine, RAUSEO Chris (éds) (2014), *Watteau au confluent des arts. Esthétiques de la grâce*, Rennes, PUR.
- WEISGERBER Jean (1991), *Les Masques fragiles. Esthétiques et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'Homme.

Illustrations

- Illustration 1 : Jean-Antoine Watteau, *La Vraie gaieté* (1716-1718), 23x17 cm, huile sur bois, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts.
Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Watteau_-_La_Vraie_gaiet%C3%A9,_P75-1.jpg
- Illustration 2 : Jean-Antoine Watteau, *Pierrot content* (vers 1712-1713), 35x31 cm, huile sur toile, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.
Source de l'image : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_Pierrot_Content_-_WGA25440.jpg
- Illustration 3 : Jean-Antoine Watteau, *La Perspective* (vers 1715), 47x55 cm, huile sur toile, Boston, Museum of Fine Arts.
Source de l'image : [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_La_Perspective_\(View_through_the_Trees_in_the_Park_of_Pierre_Crozat\)_-_WGA25444.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_La_Perspective_(View_through_the_Trees_in_the_Park_of_Pierre_Crozat)_-_WGA25444.jpg)