

Bibliographie
1996(voir article complet dans la Documentation
française, à FUMAROLI)

Marc Fumaroli

Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)

Biographe de Watteau, graveur de ses dessins¹, compagnon de sa jeunesse, le comte de Caylus² appartient comme son ami à cette génération qui a grandi sous le vieux Louis XIV, et qui a participé à la fête parisienne de la Régence du duc d'Orléans. Il était de huit ans plus jeune que le peintre de Valenciennes. Toutes sortes de lignes de force puissantes conduisirent ces deux contemporains à se rencontrer, à se comprendre, à se lier d'amitié. D'autres, encore plus puissantes, les séparèrent et les opposèrent. Le jeune comte, qui à l'âge de quinze ans avait été jeté par sa grand'tante Mme de Maintenon et par sa mère dans la terrible guerre de Succession d'Espagne³, fut très tôt saisi par une vocation tout à fait opposée, celle d'amateur d'art, de théâtre et de plaisirs. Le jeune peintre Antoine Watteau, qui arrive à Paris en 1702⁴, est devenu lui-même assez rapidement l'interprète le plus original de l'appétit de bonheur privé qui s'empare de Paris dans les dernières années du règne de Louis-le-Grand.

Paris devient alors, dans une sourde fronde des idées et des mœurs contre Versailles, depuis 1683 capitale de l'Etat absolutiste, le foyer effervescent de l'épicurisme européen⁵. Le contraste est saisissant, et les *Mémoires* de Saint-Simon ou les *Lettres persanes* de Montesquieu en sont un excellent témoignage rétrospectif, entre la Cour, endeuillée par la mort du Grand Dauphin et du duc et de la duchesse de Bourgogne, mobilisée pour tenir tête à toute l'Europe coalisée, et l'appétit de fêtes et de plaisirs qui est la réponse de la Ville à la guerre, aux hivers rigoureux, à la famine, et aux mauvaises nouvelles qui parviennent de plusieurs fronts à la fois. Le théâtre de foire, l'Opéra, les cortèges de masques au Cours-la-Reine, bien avant la détente qui suivra la signature des traités d'Utrecht et de Rastadt en 1713-1714, manifestent dans le peuple de Paris une fureur de vivre qui cherche à conjurer la funèbre

grandeur militaire et politique d'une fin de règne⁶. L'aristocratie de Cour fuit elle-même Versailles dans ses hôtels et ses jardins parisiens. A Paris, la Régence a commencé bien avant la mort de Louis XIV en 1715. Ce n'est pas par hasard si le duc d'Orléans choisit alors d'abandonner Versailles et d'installer le gouvernement de sa Régence en plein Paris, dans son propre palais, donnant lui-même l'exemple de la fête et de la débauche. En 1709, Watteau, de retour brièvement à Valenciennes, avait dessiné et peint « sur le motif » des scènes de guerre, connues surtout à travers leurs gravures par Boucher, Scotin et autres⁷ (fig. 1). Elles suffisent à faire comprendre l'esprit de curiosité triste et détaché dont le peintre avait imprégné ces images de « délassements » et de « fatigues » sans gloire, sous le signe de Mars. Dès 1714, le comte de Caylus avait de son côté abandonné le service militaire du roi, et il était parti se délasser de ses propres fatigues martiales dans un long voyage d'études en Italie, prélude à une vie épicurienne de *virtuoso* et *dilettante d'art*⁸.

Plusieurs mouvements d'idées et de sensibilité accompagnent conjointement cette assumption de Paris au rôle de capitale européenne d'une civilisation du plaisir. Chacun d'entre eux a imprégné le jeune comte de Caylus et a soutenu l'inspiration d'Antoine Watteau. En 1685 a éclaté la Querelle des Anciens et des Modernes. Elle a rebondi en Querelle d'Homère en 1711⁹. Les chefs du parti des Modernes, Fontenelle et Houdart de La Motte, contribuent largement, par leurs thèses et par leurs œuvres, à libérer Paris du pesant modèle civique et martial de Rome et d'Athènes, ils encouragent la ville à s'éprendre d'elle-même, telle qu'elle est, dans son *naturel*, ici et maintenant. Le librettiste Louis de Cahusac attribuera, dans un texte de 1754, à Houdart de La Motte l'invention d'un nouveau style d'opéra, opposé à celui de Quinault et



6. Watteau, *Jupiter et Antiope*,
[nymphes et satyre]
1715-1716, dessin
préparatoire Rosenberg-Prat
375, Paris, musée du Louvre.



INV 33360

7. Watteau, *Le Faux Pas*,
1717, Paris, musée du Louvre.



pour l'édition de *Daphnis et Chloé*, deux paires de pieds emmêlés qui tirent par cette allusion visuelle une conclusion coquine du chaste roman grec. Le *Pèlerinage* de Watteau prend des libertés autrement éprouvantes pour l'esprit. D'abord, contrairement à la doctrine classique, l'action représentée par Watteau n'est pas complète. Elle est infinie. La chronophotographie des couples quittant à regret Cythère invite l'imagination à prolonger l'action non seulement en *aval*, et à prévoir l'évanouissement des pèlerins sur la mer avec la chute du jour, mais encore en *amont* : les pèlerins avant de se relever et de se mettre en état de quitter l'île des amours, se sont nécessairement livrés, dans les heures déjà enfuies, à un sacrifice collectif à Vénus. Le *Jupiter et Antiope* (RP 375), dont il existe une magnifique étude préparatoire d'après nature²⁹ (fig. 6), donne une idée de ce « sacrifice », qui dans le *Pèlerinage* est rejeté dans le passé de la narration. Mais même dans *Jupiter et Antiope*, ou encore dans *Le Faux Pas*³⁰ (fig. 7), Watteau n'a montré qu'un prélude. Comme le soleil et la mort selon La Rochefoucauld, le « sacrifice à Vénus », pour le peintre « galant », ne saurait être regardé fixement. Il est irréprésentable par l'art. Extase voluptueuse profane, plus secrète que les extases de la peinture dévote, il ne peut être montré à l'imagination que de biais, par rétrospective ou par prospective, sur le mode de l'élégie ou sur celui de l'invitation, du *ricercare*.

Le *Pèlerinage à Cythère* est l'immense résonance posthume de cette « petite mort » très profane qui a eu lieu, et dont nous ne voyons que les suites un peu lassées et en voie d'extinction. La philosophie libertine de la durée, du plaisir et de la douleur que véhicule le tableau est symbolisée par l'arabesque qui dessine le chemin du départ. Elle épouse la forme sinueuse d'une longue vague, à bout de course, qui va se jeter au pied de la gondole en partance (fig. 8). L'effigie gainée de Vénus, sculpture immobile, est au point de départ de ce mouvement sinueux (fig. 9). Telle est la signature rocaille d'un art tout « moderne ».

Il est impossible d'aller plus profond dans l'épicurisme de la Régence que ne l'a fait Watteau dans ce tableau, où il s'est pourtant piqué, comme en se jouant, de répondre extérieurement aux critères académiques du « grand genre ». Le *Pèlerinage* a l'ambition de remplacer la « peinture d'histoire » classique par une autre, qui en déplace tous les termes au service d'un tout autre sentiment de « l'être au monde ». La *mythologie*, dans le *Pèlerinage*, n'est plus ce récit allégorique qui se prête, dans le « tableau d'histoire », à différents niveaux de lecture. Jeu élémentaire de conventions transparentes, elle n'est plus là que pour suggérer, en le voilant, l'urgence du *carpe diem* auquel invite le « tout ensemble » du tableau. Le *costume* dans la peinture d'histoire classique, et même dans la peinture d'histoire théâtralisée que pratiquent les amis et disciples de De Piles, cherche la vraisemblance temporelle et locale des vêtements, accessoires et gestes demandés par le sujet. Ce costume est traité dans le *Pèlerinage* avec une exquise et radicale dérision. La Cythère de Watteau n'est pas, comme les *Pastorales* de Fontenelle, ou les « machines » de La Fosse et de Coypel, un décor de théâtre historique ou mythique qui fait parade de sa cohérence *in illo tempore* : les éléments décoratifs du *Pèlerinage* ornent un coin de parc français *contemporain*. Ignorant la toge, la chlamyde, ou les attributs gréco-romains qu'exigerait le sujet « sérieusement » traité, les pèlerins de Watteau sont habillés, ou déguisés, en fêtards modernes, véritable défilé chronologique de modes résumant le