

Le charme et la grâce : le motif de l'escarpolette dans la peinture de Watteau et de Fragonard

À la mémoire de René Démoris à qui je dois
l'amour de la peinture

Qu'est-ce que le charme ? Ce terme désigne tout ce qui est léger et fugitif ; tout ce qui est vague et échappe ainsi aux tentatives de théorisation. Comme dans le cas de bien d'autres catégories, l'intérêt majeur de cette notion réside dans l'indécision, dans le fait qu'elle ne se prête que difficilement à la définition. Dans le discours artistique du siècle classique et celui des Lumières, la réflexion sur le charme va de pair avec celle à propos d'autres notions – telles que le mystérieux je-ne-sais-quoi, mais, avant tout, la grâce – qui renvoient également au caractère subjectif et irrationnel de l'expérience esthétique. Concernant le rapport de ces notions, cependant, des questions se posent : le charme est-il une variante de la grâce ou une qualité esthétique autonome qui en est foncièrement différente ?

Le champ notionnel de la grâce et du charme est effectivement très proche l'un de l'autre : il est difficile de les séparer par une ligne de démarcation nette et bien définie. Ces notions embrassent les valeurs de l'aérien : tout comme la grâce, le charme est lié au mouvement et au mouvant, à ce qui flotte et s'envole. Dans le vocabulaire pictural français du XVIII^e siècle, cette notion se conçoit comme une figure voisine de la grâce dont elle est parfois indiscernable : les deux ont comme synonymes discursifs la facilité ou la légèreté. Ces termes sont en effet tous la réminiscence de la *sprezzatura* de Baldassare Castiglione, terme qui deviendra, à son instar, la notion-clé des traités d'honnêteté tant italiens que français ou espagnols. Contrairement à la grâce, le charme est cependant une notion laïcisée : si les deux ont rapport à l'amour, le charme puise sa terminologie non pas dans le vocabulaire de l'amour divin mais dans celui de l'amour corporel. L'autre différence entre le charme et la grâce concerne leur aptitude à la théorisation : alors que dans les écrits sur l'art de l'époque rococo fleurit tout un discours de la grâce, le charme ne connaît pas une telle fortune théorique.

Parmi les sujets et les motifs picturaux chers au XVIII^e siècle, il nous semble que celui de l'escarpolette se prête aisément à la mise en image du charme. L'exemple le plus connu en est sans doute *L'Escarpolette* de Fragonard, peinte

en 1767, mais bien avant lui, en 1712, Watteau a déjà traité ce même motif. Sur la base des encyclopédies et dictionnaires artistiques, ainsi que des textes théoriques et critiques de l'époque, nous interrogerons la notion de charme en rapport avec la peinture de Watteau et de Fragonard. Tout en essayant d'offrir une interprétation iconographique du motif de l'escarpolette, nous tâcherons de répondre à la question de savoir comment le charme et la grâce se manifestent dans l'art de ces deux peintres, et s'il est possible de les distinguer d'après leur représentation picturale.

Le charme et la grâce en tant que notions esthétiques

Si les écrits sur l'art français du XVIII^e siècle recourent plutôt au terme « grâce » et moins au charme, une des causes possibles de cette tendance réside dans le fait que la grâce est une notion ayant un « passé théologique ». On peut en effet observer que les notions de la terminologie artistique qui proviennent du vocabulaire religieux – telles que la passion ou la grâce – sont plus aptes à la théorisation que celles qui ne puisent pas leur source dans la théologie. Comme en témoignent les écrits des théoriciens de l'art, tels André Félibien ou Roger de Piles, c'est dans la deuxième moitié du XVII^e siècle que la connotation théologique de la grâce se voit progressivement estompée et qu'elle devient une notion laïcisée, tout en gardant de son passé le caractère inexplicable¹.

Quant à la généalogie des deux notions que nous prétendons examiner, l'article consacré au charme du *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau précise que le mot français vient du latin *carmen* qui signifie « incantation magique² ». La notion de charme a donc rapport à la magie : dotée d'un pouvoir incantatoire, elle est susceptible de captiver, de « charmer » celui qui subit son effet. L'article précise au sujet du charme que ce terme désigne le côté mystérieux du plaisir esthétique, cette qualité troublante et attirante dans les œuvres d'art que les théologiens et moralistes du XVII^e siècle désignaient par le je-ne-sais-quoi. L'article range la grâce également parmi les synonymes discursifs du charme, plus précisément d'une certaine variété du charme qui se manifeste avant tout dans l'aisance du mouvement.

Si le charme ne figure pas dans les dictionnaires artistiques du XVIII^e siècle, il a bien sa place dans les dictionnaires universels. L'article « Charme » de l'*Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert insiste sur le fait que le charme est une « opération magique » condamnée par la religion, dont le résultat est l'enchantement ou l'ensorcellement³. À propos du charme, l'article renvoie à l'entrée

1 Voir A. Félibien, « Premier Entretien », dans R. Démoris (dir.), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, Paris, Les Belles Lettres, 1987, p. 120.

2 Article « Charme » (contribution collective de la commission centrale), dans É. Souriau (dir.), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004, p. 358.

3 D. Diderot, article « Charme », dans *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences,*

« Appas », également de la plume de Diderot : il donne pour synonymes des appas les attraits et les charmes, tout en précisant que ce dernier mot est utilisé au pluriel s'il « marque le pouvoir qu'ont sur le cœur la beauté, l'agrément ou les grâces⁴ ». Il établit une différence de degré entre ces trois termes, selon laquelle les attraits sont plus naturels, les appas se situent du côté de l'art, et « il y a quelque chose de plus fort & de plus extraordinaire dans les charmes⁵ ». Le mot « charme » s'emploie alors au pluriel et se réfère le plus souvent à la beauté féminine, mais aussi à tout ce qui affecte agréablement. Quant à l'idée d'agrément, elle se retrouve en général dans les définitions des dictionnaires artistiques, bien que non pas à propos du charme mais de la grâce.

Les articles de ces dictionnaires consacrés à la grâce utilisent ce terme parfois comme synonyme du charme. Le *Dictionnaire portatif* de Jacques Lacombe définit ainsi l'effet de la grâce en peinture : un « tour heureux, qui répand sur les objets d'un tableau un certain agrément qui attire & flatte les yeux, & qu'il est plus facile de sentir que d'expliquer⁶ ». L'autre ouvrage vulgarisateur du XVIII^e siècle, le *Dictionnaire portatif* d'Antoine-Joseph Pernety écrit dans le même esprit que la grâce est « un certain tour que l'on donne aux choses, qui les rend agréables aux spectateurs⁷ ». Les deux définitions insistent sur l'agrément lié à la grâce, mais Lacombe y ajoute encore le caractère inexplicable qui apparente la grâce au je-ne-sais-quoi.

Cette dernière notion, ayant également des connotations théologiques, renvoie aux limites de la connaissance humaine. C'est le père jésuite Dominique Bouhours qui l'a théorisée au XVII^e siècle, dans ses *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* où il affirme, à propos de la « divine grâce », qu'elle n'est « autre chose qu'un je ne sçay quoi surnaturel, qu'on ne peut ni expliquer, ni comprendre⁸ ». Chez lui, la connotation théologique de la grâce est encore toute flagrante, et c'est la nature insaisissable de ces deux catégories qui rend possible l'assimilation de la grâce au je-ne-sais-quoi. L'inconnaissable ne s'exprime pas directement, mais à l'aide d'un discours voilé : tout comme le discours du charme et de la grâce, celui du je-ne-sais-quoi se compose de notions indéfinissables.

Un siècle plus tard, c'est justement ce caractère indéfini des définitions visant à déterminer la grâce que Watelet met en cause dans son article pour l'*Encyclopédie*. Il rejette la convention générale selon laquelle la grâce serait née

des arts et des métiers..., dir. Diderot et d'Alembert [1751-1780], Stuttgart/Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1995, t. 3, p. 210.

4 *Id.*, article « Appas », dans *Ibid.*, t. 1, p. 547.

5 *Ibid.*

6 J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, La Veuve Estienne & Fils et J.-Th. Herissant, 1752, p. 296.

7 A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [1757], Genève, Minkoff, 1972, p. 337-338.

8 D. Bouhours, *Le je ne sçay quoi*, dans *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 255.

d'un principe inexplicable. Bien qu'il approuve que la grâce consiste dans les mouvements, il ajoute qu'elle est principalement liée à la « parfaite structure des membres », à leur « exacte proportion », qualités qui caractérisaient chez les théoriciens classiques non pas la grâce mais la beauté⁹. De fait, sa définition de la grâce qui figure dans l'*Encyclopédie méthodique* exprime le même sens¹⁰. Une telle conception de la grâce serait-elle un recul par rapport à celle des théoriciens de l'art du XVII^e siècle qui tenaient à la distinguer de la beauté immobile ? Il est en tout cas frappant de voir que Watelet ne rattache la grâce ni au je-ne-sais-quoi ni au charme mais à la beauté, alors que l'article qui suit directement le sien dans l'*Encyclopédie méthodique* – et qui est de la plume du peintre Robin – renoue avec les acceptions des théoriciens classiques. Vers la fin de son article, Robin cite les noms de quelques peintres dont aussi celui de Watteau, avec un accent légèrement péjoratif : « Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la grâce, il est gracieux¹¹ ». Il convient encore d'ajouter le nom de Voltaire à ceux qui, au siècle des Lumières, ont tenté de saisir la grâce par des moyens langagiers : dans son article pour l'*Encyclopédie*, il fait appel à la notion de charme pour définir la grâce. Il utilise ces deux termes comme quasi-synonymes lorsqu'il déclare que la grâce est en général « ce qui plaît avec attrait » et que la beauté peut « être dépourvue de ce charme secret qui invite à la regarder, qui attire, qui remplit l'âme d'un sentiment doux¹² ».

En tant que tendance générale, on peut constater que c'est au début du XVIII^e siècle que la notion de grâce subit un glissement de sens, lors duquel son champ sémantique se rapproche de celui de l'agréable et du charme. C'est ce sens qui apparaîtra dans les critiques de Salons foisonnant vers le milieu du siècle des Lumières. Le critique d'art Baillet de Saint-Julien définit par exemple en ces termes la grâce : « C'est un point essentiel dans la Peinture, c'est sans doute un de ses plus grands charmes¹³ ». Le charme figure ici en tant que synonyme de l'attrait de la peinture. Baillet distingue ce type de grâce de « celle qu'on connaît vulgairement sous son nom » et qui correspond plutôt à l'excès de la grâce : au gracieux¹⁴.

9 C.-H. Watelet, article « Grâce » (Beaux-Arts), dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 7, p. 805.

10 Voir C.-H. Watelet, article « Grâce », dans *Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, éd. C.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, Paris, Panckoucke, 1788-1791, t. I, p. 341.

11 J. B.-C. Robin, article « Grâce », dans *Ibid.*, p. 347.

12 Voltaire, article « Grâce » (Grammaire, Littérature et Mythologie), dans *Encyclopédie*, *op. cit.*, t. 7, p. 805.

13 L.-G. Baillet de Saint-Julien, *Lettre à M. Chardin sur les caractères en peinture*, Genève, 1753 (coll. Deloynes, t. V, pièce 62), p. 12.

14 *Ibid.*

Réminiscences de la *sprezzatura*

La pensée artistique française du XVIII^e siècle met l'accent sur les caractéristiques de la grâce que nous venons de recenser, à savoir qu'elle peut être saisie par son effet, qu'elle consiste dans le mouvement et qu'elle est liée à la sphère de l'affectif et non pas au rationnel. La cause en est le caractère fugitif de la grâce qui exclut toute apparence d'effort et donne l'impression d'une aisance spontanée. Cette dernière expression fait allusion au *Livre du Courtisan* de Baldassare Castiglione qui accorde une place centrale à la notion de grâce. En simplifiant, on peut dire que Castiglione voit en la grâce le mode d'existence du parfait courtisan, car elle doit se manifester dans son comportement et ses manières : le courtisan « doit accompagner ses actions, ses gestes, ses manières, en somme tous ses mouvements, de grâce¹⁵ ». Il s'agit là d'une qualité qui rend agréable le courtisan mais qui s'avère indéfinissable : voulant pourtant la saisir, Castiglione recourt au néologisme *sprezzatura* qui signifie « une certaine désinvolture » susceptible de cacher l'art et de montrer que « ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser¹⁶ ». Le comble de l'art consiste paradoxalement dans la dissimulation de l'effort et la simulation de l'aisance et du naturel.

Dans le domaine français, le traité de Nicolas Faret – intitulé *L'honnête homme ou L'Art de plaire à la Cour* – s'inspire des principes établis par Castiglione. Faret reprend à ce dernier l'idée selon laquelle le gentilhomme doit posséder une certaine grâce naturelle qui se reflète même dans ses moindres actions comme « un petit rayon de Divinité », expression qui renoue tout ouvertement avec l'origine théologique de la notion de grâce¹⁷. Comme Castiglione, il insiste sur la règle universelle qui consiste à « user par tout d'une certaine négligence qui cache l'artifice, & tesmoigne que l'on ne fait rien que comme sans y penser, & sans aucune sorte de peine¹⁸ ». La « négligence affectée », liée au comportement de l'homme en société, devient rapidement le concept-clé d'une nouvelle forme de culture tant sociale que littéraire et artistique.

Mais qu'en est-il dès lors du charme dans la perspective de la théorie artistique ? Serait-il en quelque sorte le « parent pauvre » de la grâce, du moins du point de vue de sa théorisation ? Au travers des exemples relevés, nous avons vu que la cause de la défaveur du charme résidait dans la plus forte historisation de la grâce : les deux notions remontent aux origines antiques, mais dans le cas de la grâce, la conception antique s'est poursuivie dans la pensée chrétienne – la grâce théologique devenue la grâce esthétique – ainsi que dans l'idéal de comportement de l'homme de cour.

15 B. Castiglione, *Le Livre du Courtisan* [1528], trad. A. Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987, Livre I, chap. XXIV, p. 51.

16 *Ibid.*, chap. XXVI, p. 54.

17 N. Faret, *L'honnête homme ou L'Art de plaire à la Cour*, [Paris], Toussaints du Bray, 1630, p. 32.

18 *Ibid.*, p. 35.

Si la grâce et le charme deviennent relativement éloignés dans le discours sur l'art du XVII^e siècle, ces catégories se rapprocheront au temps du rococo, au point de se confondre même quelquefois : le charme deviendra atténué, comme s'il avait perdu de sa puissance magique. *Grosso modo*, il en va de même pour la grâce, avec la différence qu'elle garde son historisation plus forte, dont font partie le souvenir du rayonnement (théologique) et la composante de spiritualité. Ce qui les rapproche encore, c'est leur perception par le spectateur : celle-ci ne requiert guère un savoir rationnel car les deux notions sont des catégories affectives. La question qui se pose maintenant est celle de savoir comment ces notions se manifestent dans la peinture française du XVIII^e siècle.

Les avatars d'un motif pictural à travers la peinture de Watteau et de Fragonard

Dans la perspective de l'histoire stylistique de l'art, on peut certainement considérer le charme et la grâce comme des catégories picturales liées spécifiquement au XVIII^e siècle. Nous tâcherons de montrer de quelle manière ces deux notions permettent d'aborder la peinture française de l'époque rococo qui est appelée, selon l'historien de l'art André Chastel, « le temps des grâces¹⁹ ». Le même Chastel affirme que « Watteau était le peintre de la grâce. Fragonard fut celui du charme²⁰ ». Il entre dans le vif du sujet lorsqu'il relie les noms des deux peintres les plus marquants du rococo français aux deux catégories esthétiques susceptibles d'exprimer l'esprit du rococo : la grâce et le charme. Par la suite, nous nous proposerons d'examiner la manifestation iconographique du charme et de la grâce à travers un motif populaire au XVIII^e siècle, celui de l'escarpolette, que Watteau et Fragonard ont plusieurs fois représenté dans leurs œuvres.

Tout comme la grâce, le charme n'existe qu'en mouvement et, en tant que mouvement, il se rattache au transitoire et au fugitif. Ces qualités si chères à l'esthétique du rococo²¹ sont surtout liées à la représentation de la figure féminine et sont censées symboliser l'inconstance. Quant au jeu d'escarpolette – qui comptait parmi les divertissements prisés de l'aristocratie du XVIII^e siècle –, puisqu'il ne requiert pas d'effort physique de la part de la femme se balançant, il offre au spectateur l'image de l'aisance et de la grâce²². Au siècle

19 A. Chastel, *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000, p. 141. Voir aussi J. Weisgerber, *Les Masques fragiles. Esthétiques et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 94.

20 A. Chastel, *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*, *op. cit.*, p. 187.

21 Pour les représentations ultérieures des personnages de la *commedia dell'arte* à l'escarpolette dans la littérature et les arts plastiques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, voir E. Voldřichová Beránková, « Face blanche, bouche muette, corps tourmenté : "Pierrot l'invisible" dans les représentations décadentes », *Ostium*, 11, 2015/2, p. 190-200.

22 Voir J. Milam, « Playful constructions and Fragonard's swinging scenes », *Eighteenth-Century Studies*, 33, Summer, 2000/4, p. 543-559.

classique, ce motif apparaît dans un contexte emblématique : parmi les quatre éléments, il symbolise l'air²³. La représentation de ce motif par Watteau et Fragonard appelle pourtant à des interprétations bien variées de la légèreté et de l'état d'apesanteur²⁴.

L'arabesque de Watteau intitulée *l'Escarpolette*, aujourd'hui perdue et connue par une gravure de Louis Crépy, est probablement la première apparition de ce sujet dans l'iconographie occidentale²⁵. Dans cette arabesque, Watteau exploite la diversité des associations qui peuvent être rattachées au motif de l'escarpolette. Il est en effet peu surprenant de voir que ce motif s'intègre facilement dans les cadres de l'arabesque. Elle offre un mélange fantaisiste des éléments tant végétaux qu'animaliers, et permet de mêler différents registres du désir. Le centre est occupé par la figure de la femme à l'escarpolette, aux dimensions relativement réduites. La femme – poussée par l'homme élégamment habillé – est entourée de motifs végétaux et architecturaux dont nous ne mentionnons ici que ceux qui sont porteurs de connotations érotiques et renouent ainsi avec l'idée d'inconstance. Parmi les éléments picturaux ayant une origine populaire, la cornemuse symbolise des attributs virils, alors que la corbeille de fleurs qui menace de se renverser est une allusion plus discrète au désir de la femme. En revanche, la tête de Bacchus, en bas de l'image, et la tête du bouc, en haut, sont puisées dans l'imagerie antique du plaisir, voire du désir brutal.

C'est également la femme à l'escarpolette qui figure au centre du tableau de Watteau *Les agréments de l'été* dont l'original a perdu, mais dont il existe plusieurs gravures²⁶. Cette composition est en effet beaucoup plus mouvementée que la précédente. On y compte au total quatorze personnages ainsi qu'un chien lévrier : le peintre y a transposé plusieurs figures provenant de ses dessins, bien que la femme à l'escarpolette soit un sujet plutôt rare dans ses dessins. L'image montre l'intérieur d'un parc, de grands arbres où se trouve suspendue l'escarpolette de la femme dont un jeune homme se dispose à tirer la corde. Un couple amoureux occupe le devant de la composition, alors que les autres personnages sont les spectateurs de la scène. Parmi les figures, c'est avant tout celle de la femme à l'escarpolette qui attire le regard du spectateur à cause de son attitude gracieuse : la grâce se manifeste surtout dans la légère inclination de sa tête.

23 Voir par exemple l'estampe populaire d'Henri II Bonnard, *L'air*, entre 1690-1710, London, Victoria and Albert Museum, Department of Prints and Drawings.

24 Sur les manifestations visuelles de la pesanteur, voir É. Jollet, *Figures de pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.

25 Voir L. Crépy (Crépy fils), *L'Escarpolette*, gravure d'après Watteau, vers 1713. Dans son analyse de cette arabesque de Watteau, Thomas Crow attire l'attention sur les « stratégies disjonctives » propres à l'arabesque que le génie de Watteau parvenait à unir dans l'espace pictural de la vignette. Voir T. Crow, *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. A. Jacquesson, Paris, Macula, 2000, p. 75.

26 Voir par exemple la gravure à l'inverse du tableau de Watteau par F. Joullain, en 1732, pour le recueil de Jean de Jullienne.

Le motif de l'escarpolette surgit encore sur *Les Bergers* de Watteau où il sert de contrepoint aux éléments rustiques de la scène²⁷. C'est au coin droit de la toile où apparaît la femme à l'escarpolette avec son galant : le contraste entre le couple élégant et le joueur de cornemuse en habit de paysan est impressionnant. La femme tourne gracieusement sa tête vers le jeune homme dont les gestes expriment l'incertitude, comme s'il ne savait pas si la femme acceptait ou repoussait ses avances. Ce sentiment d'incertitude renvoie à l'allégorie de l'inconstance, impliquée aussi par le mouvement du balancement.

Concernant la grâce dont on ressent instinctivement la présence sur les toiles de Watteau, les textes de la première moitié du XVIII^e siècle traitant du peintre évoquent souvent cette qualité. À l'exception du seul La Font de Saint-Yenne, les écrivains d'art recourent au terme « grâce » en rapport avec l'exécution de l'artiste. Même Diderot, qui a pourtant peu apprécié Watteau, lui reconnaît cette qualité lorsqu'il écrit dans ses *Essais sur la peinture* : « Ôtez à Watteau ses sites, sa couleur, la grâce de ses figures, celle de ses vêtements, ne voyez que la scène, et jugez²⁸ ». Quant aux biographes du peintre, ils utilisent à son égard soit l'adjectif « gracieux » soit le substantif « grâce » allant de pair avec la légèreté. Dans sa nécrologie, La Roque apostrophe Watteau « le gracieux et élégant peintre », et note que son « précieux talent de la grâce » se manifeste surtout dans les visages des femmes et des enfants²⁹. Mais on pourrait encore citer le marchand d'art Gersaint, qui loue dans les dessins de l'artiste la finesse, les grâces, la légèreté, la correction, la facilité³⁰. Dans ces textes, la grâce renvoie à l'exécution du peintre, même si les biographes ne la rattachent pas aux tableaux concrets.

Au temps de Watteau, la critique d'art n'était pas encore née, ce qui explique que l'on trouve dans les textes sur le peintre des allusions à sa vie et à sa manière de peindre mais pas de descriptions ni d'analyses de ses œuvres. Lorsque le premier critique d'art au sens moderne du terme, La Font de Saint-Yenne, évoque Watteau dans ses *Réflexions*, il qualifie son exécution non pas de gracieuse mais de charmante. Il cite les reproches du public adressés aux peintres contemporains à cause du peu de durée de leur coloris : « Tels sont ceux du charmant Watteau à qui il n'a manqué que cette partie pour être le Peintre le plus séduisant, et le plus piquant de tous les modernes³¹ ». Ce vocabulaire est révélateur : aux yeux de La Font, l'art de Watteau n'est pas gracieux mais charmant, et ses œuvres sont séduisantes. Ce changement de terminolo-

27 J.-A. Watteau, *Les Bergers*, 1717, Berlin, Schloss Charlottenburg.

28 D. Diderot, *Essais sur la peinture*, éd. G. May et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984, p. 56.

29 A. de La Roque, « Extrait du *Mercur* » [1721], dans P. Rosenberg (dir.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris, Hermann, 1984, p. 5.

30 E.-F. Gersaint, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau » [1744], dans *Ibid.*, p. 40.

31 É. La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, dans É. Jollet (éd.), *Œuvre critique*, Paris, ENSB-A, 2001, p. 75.

gie est dû au fait que le texte de La Font date d'une époque postérieure à celle des biographes de l'artiste, où la notion de grâce a déjà subi le glissement de sens vers le charme.

Il n'en reste pas moins que le charme est une qualité esthétique qui marque plutôt les tableaux plus franchement érotiques de Fragonard. Ce qui était chez Watteau encore allusif et voilé devient plus direct chez Fragonard, notamment le rôle attribué à l'accidentel, au « hasard heureux » qui révèle au spectateur, pendant l'élan de l'escarpolette, les parties du corps habituellement cachées de la femme. Fragonard a exécuté trois tableaux sur le motif de la femme à l'escarpolette où il a transposé les traditions emblématiques liées à l'inconstance, en l'enrichissant par ses propres associations³². Ce qui est commun dans les trois images, c'est l'espace clos dans l'environnement naturel, le fond du paysage vaporeux qui suggère l'intimité, ainsi que les figures féminines portant des vêtements de couleur rose. Parmi les différences entre les trois versions, la plus flagrante est la proportion des figures par rapport au cadre naturel : dans les deux variantes plus tardives – *La Petite escarpolette* et *La Balançoire* – les figures sont plus nombreuses et plus petites que dans la version qui porte le titre *Les hasards heureux de l'escarpolette*³³.

Celle-ci est non seulement l'œuvre la plus populaire de Fragonard mais aussi la représentation sans doute la plus connue de l'escarpolette. Fragonard montre ici une scène sensuelle, avec la jeune femme au centre, assise à l'escarpolette lancée vers le ciel. Sa jambe est levée, son soulier s'envole dans l'air et conduit le regard du spectateur vers la sculpture d'un ange qui pose son index sur les lèvres. En face de la femme se trouve un jeune homme allongé sur l'herbe, tandis que surgit de l'ombre une autre figure masculine qui tire la corde de l'escarpolette. La scène se déroule dans une sorte de « jardin secret » ; ce caractère « secret » est renforcé par la statue de l'ange dont le geste invite au silence. Bien que la composition ait été exécutée sur commande, elle met en scène des types généralisés et non pas des individus concrets. C'est par cette généralisation que le tableau devient l'emblème de l'amour. Sur cette toile, le charme réside dans la glorification du moment du bonheur éphémère : celui-ci se condense dans le détail du soulier en train de s'envoler.

La Petite Escarpolette semble moins vigoureuse en comparaison avec la toile précédente : elle montre moins de charme, malgré – ou justement à cause – des figures féminines plus nombreuses qui produisent une certaine dispersion de

32 Pour l'analyse comparée des trois tableaux de Fragonard montrant l'escarpolette, voir J. Milam, « Playful constructions and Fragonard's swinging scenes », art. cit. Il est intéressant de noter la popularité d'autres « jeux de vertige » prisés par la culture aristocratique du XVIII^e siècle qui ont été également souvent mis en image : le jeu de la balançoire et du colin-maillard.

33 J.-H. Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, London, The Wallace Collection. Ce titre provient d'une gravure d'après le tableau, exécutée par N. de Launay.

la composition³⁴. Sur la sculpture de la fontaine, on voit resurgir les associations amoureuses (les anges et le dauphin), mais la flèche de l'ange n'a pas ici de cible réelle. Sur cette toile, la figure la plus proche de l'escarpolette est un autre personnage féminin, et l'homme qui tire les cordes de l'escarpolette se cache derrière la femme se balançant. Dans les deux versions ultérieures de la mise en scène du motif de l'escarpolette, le rôle de la nature s'accroît et, parallèlement, celui du couple amoureux se voit réduit. En dépit de quelques éléments indécis, ce tableau semble moins énigmatique que le précédent : ce sentiment est causé par le mouvement flottant du regard du spectateur qui ne peut pas se fixer sur un élément quelconque de la composition³⁵.

Il nous semble que c'est la version qui porte le titre *La Balançoire* qui a le moins de charme parmi les trois variantes. Bien que la composition soit plus vaste que les deux précédentes, les figures sont très petites, contrairement au cadre naturel qui devient relativement important. Dans le jardin spacieux, l'escarpolette est poussée non pas par un homme mais par deux³⁶, et elle peut voler plus haut dans l'air. Un autre élément de la toile dirige également le regard du spectateur vers l'air : la figure féminine qui allonge sa vision normale par un télescope. Du point de vue de la composition, serait-elle le contrepoint de la femme à l'escarpolette ou servirait-elle à partager l'attention du spectateur entre les deux femmes ? S'il y a un jeu érotique dans cette toile, il y est bien moins évident que dans la version de 1767. Sur les deux variantes plus tardives, l'érotisme réside dans le motif de l'escarpolette autant que dans les éléments de la nature.

Il faut noter que ces tableaux de Fragonard n'ont pas été exposés au Salon, mais étaient des tableaux sur commande, ce qui explique qu'ils ne faisaient pas l'objet des textes critiques contemporains. Les brochures de Salons évoquent pourtant, à propos d'autres tableaux, la manière « très légère et très aérienne » du peintre³⁷. Si le spectateur y ressent du charme, c'est parce que ces toiles sollicitent son imagination : ils l'invitent à participer au jeu de l'amour suggéré par le mouvement de l'escarpolette.

Les tableaux de Fragonard que nous avons évoqués visualisent l'esthétique de la surprise : si l'on veut formuler cette impression à l'aide des catégories esthétiques, on peut dire que ses toiles montrent le côté « charmant » de l'amour. Alors que les toiles de Watteau en restent à une esthétique de la sugges-

34 J.-H. Fragonard, *La Petite Escarpolette*, vers la fin des années 1760, collection privée.

35 Voir J. Milam, « Playful constructions and Fragonard's swinging scenes », art. cit.

36 Dans son interprétation fort audacieuse, Donald Posner suggère que les deux cordes de l'escarpolette laissent supposer que la femme a deux amants entre lesquels il doit choisir. Voir D. Posner, « The Swinging Women of Watteau and Fragonard », *The Art Bulletin*, 64, March 1982/1, p. 75-88.

37 Voir le *Salon de 1767* dans *Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, éd. B. Fort, Paris, ENSB-A, 1999, p. 42-43, au sujet de Fragonard : « Il nous montre cette année un Tableau ovale représentant des groupes d'enfants dans le ciel, une Tête de vieillard. Ils sont tous deux dans la manière de cet auteur, très légère et très aérienne. »

tion, Fragonard met en scène la sensualité qui n'est désormais plus voilée : c'est un érotisme plus franc, celui du charme qui saisit et attire. Fragonard glorifie l'amour et le bonheur présent, sans les accents mélancoliques liés au moment qui passe. Quant à la grâce de Watteau, elle consiste avant tout dans les mouvements de ses figures : *L'Indifférent*, avec son pas de danse gracieux paraît l'incarnation en personne de la grâce³⁸. Serait-il en quelque sorte le pendant masculin des Inconstantes sur l'escarpolette ? Certainement oui, mais avec la différence que la solitude de l'Indifférent (qui est une figure de caractère) contraste avec le couple amoureux dont fait partie la femme à l'escarpolette.

En guise de conclusion, qu'il nous soit permis de formuler quelques remarques concernant la théorisation des deux notions que nous avons tâché d'examiner dans le contexte de la peinture française du rococo. Dans tous les domaines de connaissance, il existe des catégories qui échappent aux tentatives de définition. Il en est du charme et de la grâce que l'on peut tout de même distinguer d'après leurs manifestations visuelles. Pour cette raison, nous pensons que l'on doit dépasser la signification lexicale des termes et les replacer dans un contexte quelconque, dans ce cas-là iconographique. Si nous avons vu que la grâce ne se prêtait pas aisément à la conceptualisation, le charme présente encore plus de difficultés. Le fait que dans le système des catégories esthétiques, le gracieux a sa place, alors que le charmant n'y figure généralement pas, donne à réfléchir. Parmi ces catégories, le charme est peut-être le plus proche du joli, l'antithèse du sublime.

Il n'en reste pas moins que le charme et la grâce se rattachent également au mouvement, à une sorte de mouvement fuyant qui échappe toujours lorsqu'on veut le saisir. Face à la beauté statique, le charme et la grâce sont des qualités mobiles qui se manifestent en peinture lors de la représentation de l'escarpolette dans l'air. Dans l'histoire des catégories esthétiques, ces deux qualités marquent la conception artistique du XVIII^e siècle où le statut privilégié du beau se voit déstabilisé et est relayé, bien que momentanément, par d'autres catégories : au début du siècle par la grâce (qui se déplace vers le charme) et, à la fin du siècle, par le sublime.

Katalin Bartha-Kovács
Université de Szeged (Hongrie)
Centre de recherches des Lumières franco-hongroises
CLARE EA 4593

38 J.-A. Watteau, *L'Indifférent*, 1717, Paris, Louvre.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- Baillet de Saint-Julien L.-G., *Lettre à M. Chardin sur les caractères en peinture*, Genève, 1753 (coll. Deloynes, t. V, pièce 62).
- Bouhours D., *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671.
- Castiglione B., *Le Livre du Courtisan* [1528], trad. A. Pons, Paris, Gérard Lebovici, 1987.
- Diderot D., *Essais sur la peinture*, éd. G. May et *Salons de 1759, 1761, 1763*, éd. J. Chouillet, Paris, Hermann, 1984.
- Encyclopédie méthodique. Beaux-arts*, éd. C.-H. Watelet et P.-Ch. Lévesque, Paris, Panckoucke, 1788-1791.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société des gens de lettres* [1751-1780], éd. D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert, Stuttgart/Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag, 1966-1995.
- Faret N., *L'honneste homme ou L'Art de plaire à la Cour*, [Paris], Toussaincts du Bray, 1630.
- Félibien A., *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens I et II)*, éd. R. Démoris, Paris, Les Belles Lettres, 1987.
- Gersaint E.-F., « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau » [1744], dans *Vies anciennes de Watteau*, éd. P. Rosenberg, Paris, Hermann, 1984, p. 29-44.
- La Font de Saint-Yenne É., *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, dans *Œuvre critique*, éd. É. Jollet, Paris, ENSB-A, 2001, p. 43-94.
- La Roque A. de, « Extrait du Mercure » [1721], dans *Vies anciennes de Watteau*, éd. P. Rosenberg, Paris, Hermann, 1984, p. 5-7.
- Lacombe J., *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, chez la Veuve Estienne & Fils et J.-Th. Herissant, 1752.
- Les Salons des « Mémoires secrets » 1767-1787*, éd. B. Fort, Paris, ENSB-A, 1999.
- Pernety A.-J., *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* [1757], Genève, Minkoff Reprint, 1972.
- Vocabulaire d'esthétique*, éd. É. Souriau, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004².

Études critiques

- Chastel A., *L'art français. Ancien Régime 1620-1775*, Paris, Flammarion, 2000.
- Crow T., *La peinture et son public à Paris au XVIII^e siècle*, trad. A. Jacquesson, Paris, Macula, 2000.
- Jollet É., *Figures de pesanteur. Fragonard, Newton et les plaisirs de l'escarpolette*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998.
- Milam J., « Playful constructions and Fragonard's swinging scenes », *Eighteenth-Century Studies*, « The Culture of Risk and Pleasure », 33, Summer, 2000/4, p. 543-559.
- Posner D., « The Swinging Women of Watteau and Fragonard », *The Art Bulletin*, 64, March 1982/1, p. 75-88.
- Voldřichová Beránková E., « Face blanche, bouche muette, corps tourmenté : "Pierrot l'invisible" dans les représentations décadentes », *Ostium*, « L'invisible et le visible », 11, 2015/2, p. 190-200.
- Weisgerber J., *Les Masques fragiles. Esthétiques et formes de la littérature rococo*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1991.

Partie III

**Le charme des paysages
et des personnages littéraires**

