

# *Au rythme de la danse*

Katalin BARTHA-KOVACS

La question susceptible d'introduire notre intervention porte sur la notion de *rythme* dans son rapport avec la *danse* et, plus loin, sur la *représentation de la danse* dans l'art de Watteau.

Qu'est-ce que le rythme de la danse? Est-il possible d'aborder les œuvres de Watteau, qui mettent en scène le motif de la danse, à l'aide de la notion de rythme? Le rythme est loin d'être lié à un domaine artistique spécifique: il n'est pas réservé au discours, et tout particulièrement à la poésie, mais il est propre à tout art ayant rapport en quelque sorte à la successivité, au temps; au mouvement, au mouvant. De cette manière, le rythme est une caractéristique inhérente à la danse, perceptible entre autres dans la sinuosité des formes, dans les mouvements exécutés avec une certaine grâce. Le rythme et la grâce étant des notions étroitement liées, nous nous proposerons de renouer, dans le présent article, avec notre réflexion entreprise précédemment sur la grâce dans l'art de Watteau.

Ce faisant, nous ne prétendons pas offrir une analyse, une lecture sur la base des écrits traitant directement de Watteau, mais essayerons de trouver des affinités plus cachées entre l'art de Watteau et les textes du XVII<sup>e</sup> siècle où il est question des notions indéterminées et indéfinissables, comme le « je ne sais quoi » ou les agréments. Certes, une telle entreprise peut paraître complexe, et implique nécessairement des questions: comment la terminologie de ces textes du XVII<sup>e</sup> siècle peut-elle contribuer à la compréhension de l'art de Watteau? Est-il possible d'aborder son art à l'aide de certaines notions, qui ne sont pas spécifiquement picturales, mais qui s'infiltrèrent dans le vocabulaire de la théorie picturale naissante? Par la suite, nous tenterons d'éclairer cette problématique, à commencer par la question qui porte sur la notion de rythme en rapport avec la danse, pour passer ensuite à celle de la mise en image de la danse.

## LE MOUVEMENT DU RYTHME

■ Dans une première approche, le rythme est l'une des notions les plus universelles, déterminant l'ordre tant cosmique que biologique: il suffit de penser à l'omniprésence du principe des retours réguliers, perceptible entre autres dans le

mouvement des planètes, le changement des saisons, la périodicité dans le retour des marées hautes et basses, ou encore le battement du cœur, les pulsations et la respiration. Étymologiquement, le terme du rythme vient du grec « *rhythmos* » et signifie « manière de couler<sup>1</sup> ». Pour ce qui est de la notion de rythme, elle se retrouve, en effet, dans tous les champs de la connaissance : l'anthropologie, la psychologie, la neurobiologie ou l'économie y recourent, mais elle est également présente dans la théorie de la linguistique ou des arts plastiques<sup>2</sup>. En tant que concept esthétique, le rythme se rattache à la temporalité : il s'inscrit dans la durée, confère une structure à l'œuvre d'art et contribue à l'organisation du temps mais aussi de l'espace<sup>3</sup>. Le rythme consiste en un mouvement constant, en une sorte de flottement entre intervalles continus et discontinus. Il est semblable en cela à l'alternance des vides et des pleins, essentielle dans la pensée picturale chinoise où ce sont les vides qui rythment l'espace de la toile<sup>4</sup>.

Le rythme comme principe structurant caractérise aussi la danse : sans le rythme et l'harmonie – cette dernière étant une notion consubstantielle au rythme –, la danse ne serait qu'un ensemble de mouvements désordonnés, et dénoué de toute qualité artistique. L'article « Danse » du *Vocabulaire d'esthétique* constate dans ce sens que le mouvement de la danse obéit à « certaines règles d'harmonie, en se conformant aux lois esthétiques du temps et du lieu où elles existent, et à un *rythme*, c'est-à-dire une organisation non anarchique dans le temps<sup>5</sup> ». Les « lois esthétiques » changent effectivement en fonction de l'époque et du lieu où elles se mettent en place. En ce qui concerne la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, c'est la période de l'Ancien Régime en France, dominée par l'idée du théâtre du monde, où la métaphore du monde s'utilise pour désigner la cour, et le fonctionnement de celle-ci est déterminé par les lois esthétiques spécifiques. Au siècle classique, la danse est en effet un mode d'expression universel, un spectacle du corps, dans le double sens du terme : elle est la préoccupation de la société aristocratique qui rend en spectacle le corps (social) et dont le support est le corps (du danseur).

#### AU FIL DE QUELQUES NOTIONS

■ C'est dans *Le Courtisan* de Baldassare Castiglione (1528), mais surtout dans *L'Art de la prudence* de Baltasar Gracián (1647) que sont formulées de manière pertinente les « lois » de ce monde, auxquelles feront écho les écrits de Dominique Bouhours et du chevalier de Méré dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France<sup>6</sup>. L'une des notions centrales de l'ouvrage de Castiglione est la *sprezzatura*, vite devenue un lieu commun des théories de l'honnêteté tout comme des théories artistiques. C'est dans le contexte de la réflexion sur la grâce que surgit ce terme : il consiste à cacher l'art et à montrer « que ce que l'on a fait et dit est venu sans peine et presque sans y penser<sup>7</sup> ». Faisant abstraction de l'aspect moral, très fortement présent dans *Le Courtisan*, nous devons insister sur le fait que cette aisance ou désinvolture n'a rien de séduisant et de mystérieux chez Castiglione. Il la considère comme une qualité indispensable pour le parfait courtisan : c'est quelque chose que l'on peut apprendre – voire,

qu'on doit dérober à ceux qui la possèdent – et que le courtisan doit acquérir<sup>8</sup>. D'une manière analogue, Castiglione détermine le contraire de la *sprezzatura*, l'affectation (*l'affettazione*) qui réside dans un effort trop manifeste du courtisan pour montrer son art.

Il est intéressant de noter que dans le domaine français, le traité de Nicolas Faret – intitulé *L'honnête homme* ou *L'Art de plaire à la Cour* (1630) – s'inspire abondamment des principes établis par Castiglione. Faret conseille aux gentilshommes d'user « partout d'une certaine négligence qui cache l'artifice, et témoigne que l'on ne fait rien que comme sans y penser, et sans aucune sorte de peine<sup>9</sup> ». Un tel comportement sert de source pour la bonne grâce, alors que le contraire de cette grâce, la « malheureuse affectation », est un écueil encore plus dangereux que le trop de soin qui vise à passer « au-delà de la perfection<sup>10</sup> ». La « négligence affectée », liée au comportement de l'homme dans la société, devient rapidement le concept-clé d'une nouvelle forme de culture tant sociale que littéraire et artistique : l'idée de l'art de dissimuler l'art pour cacher les efforts se retrouve chez plusieurs théoriciens de la peinture de la Renaissance italienne dont Lodovico Dolce<sup>11</sup>.

Prêchant l'idéal de l'homme qui ne se passionne ni n'exagère jamais, mais s'efforce de garder dans toutes les circonstances une certaine mesure, *L'Art de la prudence* de Gracián se situe dans la lignée de l'ouvrage de Castiglione. Parmi les aphorismes de Gracián, le plus important est, dans notre perspective, celui qui est intitulé « *Le Je-ne-sais-quoi* », où il est question du concept de *despejo*. Ce concept – qui signifie « aisance » et que le traducteur français, Amelot de la Houssaie rend par « je ne sais quoi<sup>12</sup> » – montre une parenté évidente avec la *sprezzatura* de Castiglione. Tout comme cette dernière, le *despejo* se range aux expressions intraduisibles car son champ sémantique ne recouvre exactement celui d'aucune notion française, et il ne peut être alors rendu que par des approximations. Gracián voit en cette qualité – qui « ne s'en tient pas à la facilité » mais « passe jusqu'à la plus fine galanterie » – le comble des perfections, et ajoute que, sans elle, « toute beauté est morte, toute grâce est sans grâce<sup>13</sup> ». Dans la traduction d'Amelot de la Houssaie, le *despejo* de Gracián – devenu « je ne sais quoi » – est transposé, en quelque sorte, dans le registre de la *délicatesse*. Cette notion se réfère à une manière de penser spécifique, qui ne procède pas par déduction et ne vise pas à fixer les concepts mais – comme le formule Ernst Cassirer – qui s'exprime « dans la légèreté et la mobilité de la pensée, dans l'agilité à saisir les nuances les plus subtiles et les transitions les plus promptes<sup>14</sup> ».

C'est Dominique Bouhours qui formule le plus clairement les principes de l'esthétique de la délicatesse. Dans sa *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), Bouhours tient à souligner la difficulté de définir la délicatesse entendue dans le sens figuré car, affirme-t-il, la pensée délicate échappe dès que l'on pense l'avoir attrapée<sup>15</sup>. Comme parmi les ouvrages naturels, les plus délicats sont « ceux où la nature prend plaisir à travailler en petit, & dont la matière presque imperceptible fait qu'on doute si elle a dessein de montrer ou de cacher son adresse », dans la pensée délicate, « le sens qu'elle contient n'est pas si visible

ni si marquée; il semble d'abord qu'elle le cache en partie, afin qu'on le cherche, & qu'on le devine; ou du moins elle le laisse seulement entrevoir, pour nous donner le plaisir de le découvrir tout à fait quand nous avons de l'esprit<sup>16</sup> ». L'esthétique de la délicatesse se reconnaît dans un goût pour les allusions et les nuances, pour l'art du détour et de l'équivoque; elle suggère une vision imagée, une vision métaphorique du monde. Dans sa conclusion sur la délicatesse de la pensée, par un tour ingénieux, Bouhours met en relation la délicatesse avec le « je ne sais quoi » et constate que « la délicatesse ajoute je ne sais quoi au sublime & à l'agréable<sup>17</sup> ». Ces exemples témoignent de ce que, dans la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle en France, un réseau conceptuel se cristallise dont le vocabulaire marque les traités de civilité et, plus tard, les écrits de la théorie de l'art. Les notions de ce réseau s'entrecroisent et convergent vers les questions dont l'enjeu majeur sera la relation de l'individuel (le subjectif) et le collectif (le social) ou, autrement dit, les rapports de l'individu au monde qui l'entoure.

À propos de l'ouvrage de Gracián, il ne faut pas oublier qu'il est écrit dans une époque qui connaît l'âge d'or du théâtre espagnol, et où le monde entier est tenu pour un théâtre. Il reflète une conception du monde basée sur la théâtralité, la conception d'un monde gouverné par des apparences et habité d'illusions. Généralement, le XVII<sup>e</sup> siècle est l'époque de la dissolution des théories classiques, de la croyance en l'unicité du monde qui cède progressivement la place à celle en la pluralité des mondes, et où tout est en mouvement, dans une phase transitoire, dans un devenir continu<sup>18</sup>. C'est dans ce monde que l'individu veut se distinguer par ses qualités d'aisance, de désinvolture, par son charme personnel, en un mot, par un « je ne sais quoi » qui est composé pour l'usage social mais qui paraît, cependant, tout naturel.

Les « règles » de l'art de la danse s'accordent en effet aux principes qui sont décrits de façon non-conventionnelle mais très pénétrante dans le discours « Des agréments » du chevalier de Méré, ainsi que dans le cinquième *Entretien* de Bouhours consacré au « je ne sais quoi ». La conceptualisation du « je ne sais quoi » s'accomplit dans le cinquième chapitre des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* de Dominique Bouhours. Au début de son texte, Bouhours fait une allusion indirecte à Gracián et, un peu plus loin, il cite directement le nom de celui-ci, en se référant au *despejo* qui est « au-dessus de nos pensées & de nos paroles<sup>19</sup> ». De cette manière, Bouhours met le « je ne sais quoi » en filiation directe avec le *despejo*, mais insiste moins sur l'aspect de son ancrage dans les modalités du contact social que sur son caractère susceptible de toucher le cœur et de frapper l'esprit. Comme il le prétend, le « je ne sais quoi » est si délicat qu'il échappe même à l'intelligence la plus subtile: « Cet agrément, ce charme, cet air ressemble à la lumière qui embellit toute la nature, & qui se fait voir à tout le monde, sans que nous sachions ce que c'est<sup>20</sup>. » Outre le caractère imperceptible du « je ne sais quoi », il convient de mettre l'accent sur sa capacité de charmer, de façon toute subtile, celui qui le rencontre.

Pour le développement de ses idées, le chevalier de Méré s'appuie largement sur l'écrit de Bouhours: dans son discours intitulé « Des agréments », il

souligne les mêmes critères qui ont été évoqués par Bouhours. Il précise que les véritables *agrément*s plaisent à condition qu'ils aient « je ne sçai quoi qui se sent bien, mais qui ne s'explique pas si aisément » et, plus loin, il ajoute que « ce qui plaît consiste en des choses presque imperceptibles, comme dans un clin d'œil, dans un sourire, et dans je ne sçay quoy, qui s'échape fort aisément, et qu'on ne trouve plus si-tost qu'on le cherche<sup>21</sup> ». Sa notion d'agrément est pourtant héritière non seulement du « je ne sais quoi » de Bouhours mais aussi des autres catégories mentionnées plus haut : la modération des affections, la bienséance, le refus de la fausse galanterie sont autant de traits rattachés aux agréments.

De ces exemples, tirés des traités de civilité du *xvi<sup>e</sup>* et surtout du *xvii<sup>e</sup>* siècle, il se dessine un vocabulaire spécifique, dont les notions se retrouvent dans le discours artistique depuis la Renaissance italienne. Les termes de ce vocabulaire, auxquels on pourrait ajouter encore d'autres comme celui de l'élégance<sup>22</sup>, concourent à constituer un nouveau type de sensibilité : l'esthétique de la délicatesse. Les notions-clé de cette esthétique émergent pourtant dans un contexte qui, originairement, n'est pas spécifiquement esthétique. Aussi font-elles preuve de ce que le vocabulaire artistique français du *xvii<sup>e</sup>* siècle, à côté de la théorie rhétorique et musicale, s'inspire abondamment des traités d'honnêteté.

#### L'IMAGE DU RYTHME DE LA DANSE

■ Comme nous venons de le voir, la *sprezzatura* et le *despejo*, l'aisance et la désinvolture, le « je ne sais quoi » et les agréments sont des qualités à désignation floue mais qui s'apparentent certainement. Comment, par quels moyens peuvent-elles se manifester d'une part dans l'art de la danse (en particulier du ballet) au *xvii<sup>e</sup>* siècle et, de l'autre, dans l'art de Watteau ? Pourtant, le questionnement ne s'arrête pas là et porte également sur le concept critique du rythme. Comment le rythme, essentiellement conçu pour l'oreille, peut-il s'adresser, à travers la représentation picturale, aussi aux yeux ? Ou, pour paraphraser le titre du beau livre de Paul Claudel consacré à la peinture hollandaise, comment l'œil peut-il écouter – et entendre – cette « musique » qui émane des tableaux<sup>23</sup> ? Et, plus loin, qu'est-ce que le mouvement de la danse a-t-il de commun avec toutes les qualités énumérées à propos de l'esthétique de la délicatesse ?

C'est un lieu commun de dire que la représentation picturale fixe et fige le mouvement. Les tableaux de Watteau suggèrent pourtant, un peu paradoxalement, très intensément le mouvement rythmique. Si l'on considère le rythme non pas selon son acception traditionnelle, comme un ordre dans le mouvement, mais dans un sens plus proche de son étymologie, le rythme est alors une forme du mouvement, une forme du mouvant. Il est capable de montrer ce qui n'est visible que pour un instant : l'insaisissable, le fuyant, l'éphémère et le passager<sup>24</sup>. C'est sur le caractère transitoire, inhérent au rythme, que nous insisterons par la suite.

Pour pouvoir aborder le sujet du rythme de la danse en général – et celui de sa mise en image dans les tableaux de Watteau en particulier –, il n'est peut-être pas hors de propos d'évoquer, de façon allusive, le contexte artistique de la

seconde moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Sous le règne de Louis XIV, la danse appartient aux préoccupations de la société aristocratique : elle est un divertissement tenu pour honnête, mais qui sert en même temps de base aux arts martiaux<sup>25</sup>. L'homme de cour doit savoir danser car la danse fait partie de la formation du parfait courtisan : elle signifie apprendre un vocabulaire, un code de comportement<sup>26</sup>. Parmi les formes le plus souvent pratiquées de la danse, c'est avant tout le ballet qui domine à la cour : développé à partir des modèles italiens, il est associé à la noblesse du corps, au corps devenu spectacle. Lors de ce spectacle, c'est le charme personnel du danseur, ce charme insaisissable et délicat qui se met en jeu : l'individu qui danse se distingue par le geste et la voix, par son air et ses manières<sup>27</sup>. Le ballet de cour, dont les principes s'appuient sur la galanterie et l'esthétique de la délicatesse, rend perceptible – visible et tangible – le caractère mystérieux des agréments et du « je ne sais quoi ». Le spectacle du corps en mouvement – qui vise à l'idéal de la grâce naturelle, d'une négligence affectée – présente à chaque instant des états transitoires.

Il n'est pas surprenant de voir que ces principes influent sur l'art de Watteau, en premier lieu sur sa technique picturale, sa manière de création. C'est à l'aide du concept de rythme que nous essayerons de démontrer, par la suite, la pertinence des catégories évoquées à propos des traités d'honnêteté chez Watteau. Pour ce faire, nous limiterons l'analyse à trois tableaux : *le Pèlerinage à l'île de Cythère*, *La Danse* et *L'Indifférent*. Certes, ces peintures sont arbitrairement choisies, mais elles paraissent illustrer à merveille l'aspect aristocratique de la danse, tel qu'il se manifeste dans l'art de Watteau<sup>28</sup>. Nous les analyserons en nous appuyant sur les notions évoquées, et du point de vue du spectateur.

En rapport avec la danse, la notion de rythme est souvent associée à un rythme conducteur qui sculpte le temps musical en sections régulières. Dire que l'existence de ces « schémas rythmiques » correspond à des modalités dérivées à partir d'une figure quelconque est certainement vrai, mais cela conduirait à la décomposition du concept de rythme, et en ferait une notion statique, liée au principe de la répétition. Face à cette conception traditionnelle, nous privilégions plutôt celle qui est capable de mieux rendre compte de l'aspect dynamique du rythme conçu comme mouvement, pulsation ou « manière de fluer ». Étant mouvement, le rythme chez Watteau est transitoire : il échappe vite comme la grâce, le « je ne sais quoi » ou les agréments, il comporte une certaine subtilité qui s'évapore comme la fumée. Les compositions de Watteau semblent être parcourues par un rythme qui se visualise parfois dans les arabesques – les équivalents graphiques du ballet –, mais qui est le plus souvent invisible et silencieux<sup>29</sup>. Devant les tableaux de Watteau, le spectateur peut avoir le sentiment que le peintre n'a pas voulu achever les gestes des figures, mais qu'il les a suspendus dans un moment arrêté. Cette suspension exerce néanmoins une séduction curieuse sur lui, grâce à la manière du peintre de montrer tout discrètement – comme dans la figure de la femme élégante et vue de dos des *Deux cousines*, *L'Île enchantée* ou de *l'Assemblée dans un parc* – ce qui est fuyant, caché et à peine suggéré<sup>30</sup>.

Le rythme se manifeste de façon toute palpable dans le tableau sans doute le plus connu du peintre, le *Pèlerinage à l'île de Cythère* (fig. 1). Ce n'est pas proprement la danse qui fournit le sujet de cette toile, elle suggère pourtant le mouvement, et semble être conçue au rythme de la danse. Le personnage masculin du groupe central, vu de dos, se tient dans un état d'équilibre fragile<sup>31</sup>. À partir de ce couple, les autres sont, en effet, des variations qui mettent en scène des états et des moments éphémères. La trame de l'histoire galante est constituée par le mouvement ondulant et rythmique des pèlerins. Celui-ci confère à la toile un aspect de flottement léger auquel font écho les vagues de la mer qui se mêlent, dans le lointain, aux couleurs du ciel. Ce flottement cause la dispersion du regard du spectateur, comme si son œil était contraint de ne jamais s'arrêter sur un couple ou une figure mais devait continuellement suivre le rythme qui parcourt la toile. Le chemin symbolique des pèlerins – qui mène vers la mer, vers le moment de départ – dessine une forme sinueuse, une arabesque : en cela, ce tableau semble parfaitement illustrer le principe énoncé par le chevalier de Méré, à savoir que « les plus excellents Peintres veulent que les figures soient sinueuses dans leurs Tableaux, et qu'on y remarque une disposition à la souplesse, à peu près comme ces plis et ces replis qu'on voit dans la flamme<sup>32</sup> ». Méré évoque cet exemple à propos de la manière « libre et dégagée » que l'homme de cour doit observer dans tout ce qu'il entreprend. C'est en effet dans cette manière que réside le « je ne sais quoi » du tableau qui, par les termes de Roger de Piles, exerce un « effet d'appel » irrésistible sur le spectateur.

Le rythme peut pourtant apparaître aussi dans les compositions qui montrent des groupes moins nombreux, voire une seule figure car les éléments du paysage peuvent contribuer à l'expression du rythme. Dans *La Danse dit Iris* (fig. 2) par exemple, que le peintre a exécuté après son retour de Londres, c'est le moment d'arrêt, le moment de suspension de la musique et de la danse qui est mis en scène. Les quatre enfants élégamment vêtus se trouvent dans un cadre pastoral, et la jeune fille qui danse est saisie dans un moment de pause. Sa silhouette se détache sur un fond de ciel bleu pâle alors que l'autre partie de l'arrière-plan est composée par les lignes sinueuses du feuillage. Le rythme de la composition – le rythme de l'arrêt, le rythme du silence – mène du visage des enfants assis, en passant par le regard du chien, vers la jeune fille élégante et rêveuse.

C'est également la suspension du temps qui marque *L'Indifférent* (fig. 3) qu'il convient de regarder ensemble avec son pendant, *La Finette* (fig. 4), comme il convient de considérer ensemble la musique et la danse. Dans cette



Fig. 1.  
Jean-Antoine  
Watteau,  
*Pèlerinage à l'île  
de Cythère*, 1717,  
Paris, musée du  
Louvre.

Fig. 2.  
Jean-Antoine  
Watteau, *La  
Danse dit Iris*,  
c'est de bonne  
heure...  
vers 1716-  
1718, Berlin,  
Gemäldegalerie  
Alte Meister.



toile, la danse comme spectacle donne l'impression de l'envol, comme si les pieds du danseur se détachaient du sol. Grâce à cette illusion du vol, elle suggère l'affranchissement des règles de la pesanteur : une aisance naturelle, sans aucun effort apparent, une certaine « négligence affectée » à laquelle chaque geste du danseur doit contribuer. *L'Indifférent* semble convenir à merveille au principe de Leon Battista Alberti, articulé dans son *De Pictura*, selon lequel « dans tout mouvement, il faut rechercher la vénusté et la grâce. Les mouvements les plus vivants et les plus gracieux sont ceux des membres qui s'élèvent en l'air<sup>33</sup> ». Cette toile illustre un moment d'équilibre fragile : elle met en scène pourtant non seulement la suspension du moment, mais aussi un sentiment d'incertitude. Sur le visage du danseur, on peut apercevoir un léger trait de mélancolie, la trace d'une nostalgie vers quelque chose de vague et d'inaccessible. On peut alors considérer cette image, métaphoriquement, comme la mise en scène du détachement du silence et l'élan vers le son, la sonorité et le mouvement, mais qui implique nécessairement le retour au silence, à l'immobilité, au moment suivant dans lequel la musique va mourir : un instant fragile entre deux moments de silence.

Les tableaux sans histoire apparente de Watteau, ses « compositions sans objet » – selon les termes du comte de Caylus – se prêtent, en effet, à la représentation de l'éphémère et, en même temps, à la suggestion d'une certaine inquiétude<sup>34</sup>. Ces toiles racontent souvent l'histoire d'un moment



Fig. 3. Jean-Antoine Watteau, *L'Indifférent*, 1717, Paris, musée du Louvre.



Fig. 4. Jean-Antoine Watteau, *La Finette*, vers 1717, Paris, Musée du Louvre.



suspendu, où les gestes inachevés des figures sont plus propres à exprimer la grâce et la délicatesse que les tableaux montrant une histoire narrative et une exécution achevée. La visualisation de la fuite du temps par le biais de l'image de la danse et, éventuellement, de la musique suscite chez le spectateur un sentiment de futilité et aussi de mélancolie, car les agréments momentanés – tout comme la *sprezzatura* ou le *despejo* – se dérobent vite au regard. Ces notions renvoient à des qualités qui vont de pair avec la facilité et l'aisance, et qui s'adressent davantage au cœur, aux sentiments qu'à l'esprit et à l'intelligence. Le rythme chez Watteau, étant l'actualisation des principes relevés à propos des traités d'honnêteté, serait alors une figure privilégiée de la grâce, de la délicatesse : la *grâce en action*.

## Notes

1. Pour la notion esthétique du rythme cf. FLORENNE L., article « Rythme », SOURIAU É. (dir.), *Vocabulaire d'esthétique* (2<sup>e</sup> éd.), Paris, Quadrigue/PUF, 2004, p. 1260.
2. Voir le site « Rhuthmos », consacré à « toutes les formes de conceptualisation du rythme », et alimenté par Pascal Michon, qui conçoit le rythme comme un nouveau concept opératoire [http://www.rhuthmos.eu].
3. Quant au rythme musical, il se ramène à la notion de nombre, à un rapport numérique des valeurs, et se comprend – du moins selon la conception classique, en vigueur au XVII<sup>e</sup> et au début du XVIII<sup>e</sup> siècle – à partir du modèle linguistique. DIDIER B., « Le rythme musical dans l'*Encyclopédie* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 5, 1988, p. 72-90. Pour la critique de l'ancienne conception du rythme (assimilé à une séquence ordonnée et marqué par le retour régulier d'un même élément), voir les études d'Henri Meschonnic. MESCHONNIC H., *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
4. Cf. CHENG F., *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 47.
5. PRUDHOMMEAU G., article « Danse », SOURIAU É. (dir.), *op. cit.*, p. 540.
6. On pourrait encore ajouter à cette lignée *Le Prince* de Machiavel (1532). Dans sa « Préface » à *L'Art de la prudence* de Gracián, Jean-Claude Masson fait également allusion à cette filiation : il considère que les traités de Gracián forment « le trait d'union entre *Le Courtisan* et les *Conversations* du chevalier de Méré qui définiront l'honnête homme ». MASSON J.-C., « Préface » à GRACIÁN B., *L'Art de la prudence*, AMELOT DE LA HOUSSAIE N. (trad.), Paris, Rivages poche, 1994, p. 20.
7. CASTIGLIONE B., *Le Livre du courtisan* [Venise, 1528], PONS A. (trad.), Paris, Gérard Lebovici, 1987, livre I, chap. XXVI, p. 55. Le terme de *sprezzatura*, tenu pour intraduisible, est un néologisme de Castiglione. Il a été rendu en français par « *négligé aristocratique* », « *mépris* » ou « *nonchalance* » et, plus récemment – dans la traduction d'Alain Pons – par « *désinvolture* ».
8. Ces caractéristiques seront attachées plus tard, chez Bouhours, au concept de je-ne-sais-quoi.
9. FARET N., *L'honnête homme ou L'Art de plaire à la Cour*, [Paris], Toussaints du Bray, 1630, p. 35.
10. *Ibid.*, p. 35-36.
11. « [...] le véritable art est celui qui ne paraît pas être de l'art, et on doit par-dessus tout s'efforcer de le cacher. » CASTIGLIONE B., *op. cit.*, p. 55. Voir SAINT-GIRONS B., *Le pouvoir esthétique*, Paris, Éditions Manucius, 2009, p. 54. Dans son *Dialogue de la peinture intitulé l'Arétin (1557)*, Dolce justifie la supériorité de Raphaël sur Michel-Ange par la facilité, opposée à la « *terribilité* » de ce dernier. Voir POMMIER É., *Winckelmann*,

- inventeur de l'histoire de l'art*, Paris, NRF Gallimard, 2003, p. 61. L'idée de la *sprezzatura* revient sous les noms les plus différents dans la pensée sur l'art. Entre autres, la notion de la « hardiesse de tact » – qui désigne la facilité à manier le crayon et le pinceau de l'artiste – de Michel-François Dandré-Bardon fait très vraisemblablement écho à cette idée. DANDRÉ-BARDON M.-F., *Traité de peinture* [1765], Genève, Minkoff Reprints, 1972, p. 126.
12. En 1684, Nicolas-Abraham Amelot de la Houssaie traduit et commente l'*Oráculo manual* de Gracián, et intitule sa traduction *L'Homme de cour*. Certes, le choix de ce titre est inopportun puisqu'il ne s'agit pas là d'un manuel de savoir-vivre. Pourtant, par ce choix, Amelot rattache cet ouvrage de Gracián à la tradition de Castiglione, et insère dans son commentaire de longs passages tirés du livre *Le Héros* de Gracián (1637) et des *Entretiens* de Bouhours (1671).
  13. GRACIAN B., aphorisme n° 127, *op. cit.*, p. 111.
  14. CASSIRER E., *La philosophie des Lumières*, QUILLET P. (trad.), Paris, Fayard, 1996, p. 296. Dans l'« Avertissement » à sa *Manière de bien penser*, Bouhours promet au lecteur une « logique sans épines, qui n'est ni sèche ni abstraite » ainsi qu'une « rhétorique courte et facile ». BOUHOURS D., *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* [187], Paris, chez Florentin Delaune, 1715, p. 6.
  15. « Ce sont de ces choses qu'il est difficile de voir d'un coup d'œil, & qui à force d'être subtiles nous échappent lorsque nous pensions les tenir. » *Ibid.*, p. 198.
  16. *Ibid.*, p. 199-200.
  17. *Ibid.*, p. 200.
  18. CASSIRER E., *op. cit.*, p. 69.
  19. Il s'agit des citations tirées du *Héros* (« un parentesco de los coraçones » ; « alma de tota prenda, realce de los mismos realces, perfeccion de la misma perfeccion »). Cf. BOUHOURS D., « Le je ne sçay quoi », *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris, Mabre-Cramoisy, 1671, p. 239, 247.
  20. *Ibid.*, p. 242. Cf. les commentaires d'Antoine Coypel à son épître dédiée à son fils, servant de base à une série des conférences (*Discours sur la peinture*) : « On trouve assez souvent des femmes régulièrement belles, qui ont le déplaisir de voir que l'on s'en tient uniquement à les admirer, sans qu'il en coûte rien au cœur, parce qu'il leur manque ce je ne sais quoi de gracieux qui sait le captiver avant la réflexion. » COYPEL A., *Discours sur la peinture* [1708-1721], dans MÉROT A. (éd.), *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Ensba, 1996, p. 444.
  21. MÉRÉ Chevalier de (A. Gombaud), « Des Agrémens » [1677], *Œuvres complètes*, BOUDHORS C.-H. (éd.), Paris, Klincksieck, 2008, p. 12, 14-15.
  22. « De l'élégance » : c'est le sous-titre d'un court passage du *Cours de peinture* de Roger de Piles. (Cf. « L'élégance en général est une manière de dire ou de faire les choses avec choix, avec politesse et avec agrément. ») PILES R. de, *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, 1989, p. 90-91.
  23. Cf. CLAUDEL P., *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946.
  24. Cf. le passage sur les « beautés fuyantes et passagères » dans le commentaire de Roger de Piles à sa traduction de *De Arte Graphica* de Du Fresnoy. (DU FRESNOY C.-A., *L'Art de Peinture* [1668], PILES R. de (trad.), Paris, Jombert, 1751, 4<sup>e</sup> éd. p. 118-119.)
  25. ASTIER R., « La danse à l'époque de Watteau », MOUREAU F. et GRASSELLI M. M. (dir.), *Antoine Watteau (1684-1721). Le peintre, son temps et sa légende*, Paris-Genève, Clairefontaine, 1987, p. 227-232.
  26. MARMIN O., *Diagonales de la danse*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 93.
  27. Cf. LA ROCHEFOUCAULD F. de, « De l'air et des manières », *Maximes, mémoires. Œuvres diverses*, TRUCHET J. (éd.), Paris, Classiques Garnier, 1992, p. 707-709.
  28. Quant à la présence des différents types de danse que l'on peut identifier chez Watteau, JoLynn Edwards en recense quatre (la danse villageoise, le branle, la contredanse

- française et la danse à deux). Voir EDWARDS J., « Watteau and the Dance », MOUREAU F. et GRASSELLI M. M. (dir.), *op. cit.*, p. 219-225 et COHEN S. R., *Art, Dance and the Body in French Culture of the Ancien Régime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 13-18.
29. En danse, le mot *arabesque* « implique l'idée d'une ou plusieurs poses du corps, poses qui peuvent varier à l'infini comme des attitudes ». Celles-ci servent « principalement à trahir l'envie, la colère, le mépris, le dédain, aussi bien que la joie et l'orgueil ». DESRAT G., *Dictionnaire de la danse historique, théorique, pratique* [1895], Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1977, p. 20-21.
30. SAINT GIRONS B., *op. cit.*, p. 104.
31. FUMAROLI M., « Une amitié paradoxale: Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719) », *Revue de l'Art*, n° 114, 1996, p. 39.
32. MÉRÉ Chevalier de (A. Gombaud), *op. cit.*, p. 13. Ces idées à propos de la ligne sinueuse semblable à la flamme font écho, entre autres, à celles de Lomazzo et, plus tard, à celles de Charles-Alphonse Du Fresnoy. « Les parties doivent avoir leurs contours en ondes, & ressembler en cela à la flamme, ou au serpent lorsqu'il rampe sur la terre. » DU FRESNOY C.-A., *op. cit.*, p. 19.
33. ALBERTI L. B., *De la peinture* [*De Pictura*, 1435], Macula, Dédale, 1992, p. 167.
34. « [...] ses compositions n'ont aucun objet. Elles n'expriment le concours d'aucune passion et sont, par conséquent, dépourvues d'une des plus piquantes parties de la peinture, je veux dire l'action. » CAYLUS comte de, « La vie d'Antoine Watteau » [1748], *Vies anciennes de Watteau*, ROSENBERG P. (éd.), Paris, Hermann, 1984, p. 79.

