

LA NOTION DE LA MANIÈRE DANS LE DISCOURS SUR L'ART FRANÇAIS DU XVIII^e SIÈCLE : LA « MANIÈRE INIMITABLE » DE WATTEAU

Katalin BARTHA-KOVÁCS

« Une belle manière supplée à tout, elle dore le refus, elle adoucit ce qu'il y a d'aigre dans la vérité ; elle ôte les rides à la vieillesse. Le *comment* fait beaucoup en toutes choses. »
Baltasar Gracián¹

Cette citation, tirée de l'*Art de la prudence* (1647) de Baltasar Gracián dans la traduction d'Abraham-Nicolas Amelot de la Houssaie, figure dans la section intitulée « La chose et la manière » [*La realidad y el modo* »] : elle attire l'attention sur le fait que la belle manière [*el bueno modo*] – ou le *comment* [*el cómo*] – est susceptible de contrebalancer même les défaillances inhérentes à la substance, la chose². Le terme de manière se retrouve non seulement dans les traités de civilité de l'époque, mais il revient de façon obsédante aussi dans le discours sur l'art français des XVII^e et XVIII^e siècles. La constitution de ce discours en France, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, va de pair avec la création d'un vocabulaire artistique spécifique : à côté de la théorie rhétorique et musicale, il s'inspire abondamment des traités d'honnêteté.

1. B. Gracián, *L'Art de la prudence* (trad. Abraham-Nicolas Amelot de la Houssaie), Rivages poche, 1994, p. 41. L'*Oráculo manual y Arte de prudenzia*, traduit par Amelot de la Houssaie (Veuve Martin et Jean Boudot, 1684) a été publié originellement sous le titre de *L'Homme de cour* : ce choix de titre fait écho au *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione (Venise, 1528).
2. « La realidad y el modo. *No basta la sustancia, requiérese también la circunstancia. Todo lo gasta un mal modo, hasta la justicia y razón. El bueno todo lo suple: dora el no, endulza la verdad y afeita la misma vejez. Tiene gran parte en las cosas el cómo, y es tabúr de los gustos el modillo. Un bel portarse es la gala del vivir, desempeña singularmente todo buen término.* » B. Gracián, *Oráculo manual y Arte de prudenzia*, Barcelona, e-litterae Clásicos S. L., 2010, p. 13 (aphorisme n° 14).

Avec son histoire lourde de péripéties, de confusions et d'emprunts, la notion de *manière* fait partie de ce vocabulaire. Elle possède une histoire ; des valeurs et des connotations y sont attachées depuis la Renaissance italienne, mais elles se voient modifiées au cours du XVIII^e siècle. Ces modifications témoignent d'un processus qui aboutira à la valorisation du *style* aux dépens de la *manière* : cette dernière sera discréditée pendant presque deux siècles, et subira alors la perte de sa valeur conceptuelle. Sans nous pencher sur l'antagonisme qui pèse sur le couple conceptuel de la *manière* et du *style*³, nous formulerons un objectif bien plus modeste. Adoptant une perspective historique – l'analyse des écrits théoriques et critiques d'une part et des vies de Watteau de l'autre –, nous relèverons quelques occurrences de la *manière* qui sont déterminantes du point de vue de son acception dans le discours sur l'art français de l'époque envisagée.

Pour illustrer la question de la *manière* au XVIII^e siècle, le choix de Watteau s'explique par plusieurs raisons. Tout d'abord, Jean-Antoine Watteau est l'un des peintres français les mieux documentés de son temps. Si l'on replace son art dans le contexte littéraire du XVIII^e siècle, il est frappant de voir que dans la seconde moitié du siècle ainsi qu'au début du siècle suivant, des connotations négatives s'attachent souvent à sa peinture et, en général, à l'art que l'on connaît sous le nom de rococo⁴. Aux yeux de Diderot et d'autres critiques, Watteau est le peintre ayant marqué la période de la Régence, qui représente le passé, le monde des fêtes galantes. La revalorisation du peintre date des années 1830 : c'est grâce aux œuvres des critiques (comme les frères Goncourt) ou des écrivains et poètes (comme Gautier, Nerval, Baudelaire ou Verlaine) que se répand le mythe du « mystère Watteau », ayant déterminé pendant longtemps l'image de l'artiste. Comme le révèle Christian Michel, les composantes majeures de ce mythe – de l'« énigme » entourant le peintre mort seulement à l'âge de 37 ans – sont son art inimitable, son isolement ainsi que sa mélancolie profonde⁵.

Derrière le changement de la considération de l'artiste, c'est pourtant, nous semble-t-il, la question de la *manière* qui se cache : celle de la *manière* singulière – la *manière inimitable* – de Watteau, de son art qui a été tenu, vers le milieu du XVIII^e siècle, pour *maniéré*. Il s'agit là d'un changement d'attitude non seulement à l'égard de l'art de Watteau, mais aussi, globalement, à l'égard de la notion de *manière*. Dans la suite, nous tâcherons d'en relever les enjeux majeurs, en exa-

3. Voir G. Dessons, *L'Art et la manière*, Honoré Champion, 2004. Pour la notion de style relative à l'art, voir M. Schapiro, « La notion de style », dans *Style, artiste et société*, Gallimard, 1982, p. 35-85.

4. C. Thomas, « Les Petits romantiques et le rococo : éloge du mauvais goût », *Romantisme*, n° 123, Armand Colin, 2004, p. 21-39.

5. C. Michel, *Le « célèbre Watteau »*, Genève, Droz, 2008, p. 13.

minant d'abord les différentes occurrences liées à la double acception du terme. Pour ce faire, nous recourrons à un écrit théorique du XVIII^e siècle qui, à part les considérations générales sur la manière, contient également une notice sur Watteau : le *Traité de peinture* (1765) de Michel-François Dandré-Bardon.

LA THÉORIE DE LA MANIÈRE CHEZ DANDRÉ-BARDON : QUESTIONS TERMINOLOGIQUES

Qu'est-ce que la *manière* dans la perspective de la théorie de l'art classique en France ? Comme dans le cas de bien des catégories picturales, l'intérêt majeur de la manière réside dans le fait qu'elle ne se prête que difficilement aux définitions et résiste aux tentatives de théorisation. Dans le discours théorique sur la peinture du XVII^e et de la première moitié du XVIII^e siècle, la réflexion sur la manière va de pair avec d'autres notions – telles que le je-ne-sais-quoi ou la grâce – qui renvoient également au caractère singulier de l'expérience esthétique.

Chaque terme d'art s'inscrit dans un contexte, déterminé historiquement, et c'est dans un certain moment de l'histoire – de son histoire – qu'il connaît un essor et une conceptualisation. Héritée de la littérature artistique de la Renaissance italienne, la manière est une notion-clé du discours sur l'art français des XVII^e et XVIII^e siècles. Dans son étude consacrée aux différentes acceptions de cette notion dans les diverses langues européennes, Christian Michel a montré que l'indécision du sens de la manière conduisait à la recherche des substituts (ou synonymes discursifs) du terme⁶. Il recense ces substituts dans le discours sur l'art : le goût (synonyme de la manière à partir du XVI^e siècle, mais dont l'acception s'élargit au XVII^e siècle et ne remplace plus alors systématiquement la manière), le faire (pour désigner avant tout les qualités techniques d'un tableau) et, enfin, le style, cette catégorie d'origine rhétorique qui se substituera à la manière dans la théorie de l'art. À propos du double sens de la manière (avoir *une* manière ou avoir *de la* manière), il constate qu'en français, à partir de la fin du XVII^e siècle, c'est l'acception négative qui devient prédominante, et la manière devient progressivement assimilée au maniéré⁷.

6. Quant à l'histoire de la manière dans le discours pictural, Christian Michel relève la première occurrence du terme chez Cennino Cennini, à la fin du XIV^e siècle, où la *maniera* désigne la trace de la main de l'artiste. Il insiste sur l'importance de cette notion chez Giorgio Vasari où les diverses acceptions du terme sont déjà présentes, à savoir les caractères propres de peuples, les phases de l'histoire de l'art, la manière propre de chaque artiste et, enfin, le sens péjoratif du terme, renvoyant à l'infidélité à la nature. (C. Michel, « Manière, goût, faire, style : les mutations du vocabulaire de la critique d'art en France au XVIII^e siècle », dans *Rhétorique et discours critique*, Presses de l'École Normale Supérieure, 1989, p. 153-159.)

7. Dans sa conférence de 1672, Philippe de Champaigne parle d'un « certain abus » qui résulte de la copie servile de la « manière particulière d'un auteur », pris pour un unique modèle. Cette attitude va à l'encontre du

En fait, tous ces substituts se retrouvent dans le discours pictural français du XVIII^e siècle, où il subsiste une certaine hésitation terminologique concernant l'acception de la manière. Pour l'illustrer, nous avons choisi d'analyser le *Traité de peinture* du peintre d'histoire Dandré-Bardon, dont Diderot s'inspire très probablement, et qui est bien moins connu que l'essai *De la manière* de Diderot. Notre objectif n'est pas de relever ces influences car il ne s'agit là nullement d'emprunts mais bien davantage des idées que Diderot y a puisées, s'est appropriées et, ensuite, a retransformées pour ses propres buts. L'essai de Diderot se situe dans une perspective plus large que le traité de Dandré-Bardon qui se limite au domaine particulier de la peinture : chez Diderot, la dimension artistique (la manière dans les arts) et éthique (les manières dans le comportement dans la société) se mêlent intimement.

C'est dans la section consacrée au « goût de dessein » du *Traité* que se trouve insérée la réflexion théorique sur la manière. Pourtant, à d'autres endroits aussi, Dandré-Bardon recourt à la notion de manière ainsi qu'à ses synonymes discursifs (le faire, le style, le goût), auxquels s'ajoutent encore d'autres termes (le caractère, le « beau-faire », la belle manœuvre) qui apparaissent dans le contexte de la manière. En tout cas, il est significatif que la première occurrence du terme de manière dans le texte de Dandré-Bardon soit nettement négative : tout au long de son *Traité*, c'est cette acception dépréciative qui semble prévaloir. Dans le discours préliminaire au *Traité*, il emploie le mot « caractère » comme antonyme de la manière avec laquelle il forme un couple conceptuel⁸. Il affirme à ce propos que si l'artiste ignore « en quoi consiste l'élégance ou la noblesse des contours », ainsi que « les riches proportions & les formes correctes, qu'il faut donner à la Nature d'après l'indication des belles Antiques » – s'il ne connaît donc pas suffisamment les principes de l'art –, il confondra « les beautés avec les défauts » et « le caractère avec la manière⁹ ».

Dandré-Bardon introduit sa théorie de la manière pour mettre en parallèle les vertus et le goût. Pareillement aux « vertus outrées » qui « dégèrent en vices »,

principe de l'« agréable diversité des manières », tenue pour l'« un des plus sensibles charmes de la peinture ». Ph. de Champaigne, « Contre les copistes des manières », dans *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle*, éd. A. Mérot, ENSB-A, 1996, p. 225 ; 226.

8. Sur l'histoire du concept de caractère en peinture voir J.-C. Abramovici, « La question du caractère en peinture », dans *Watteau au confluent des arts* (CD-ROM, dir. C. Barbaferi et C. Rauseo), Valenciennes, PUV, 2009, p. 315-322.

9. M.-F. Dandré-Bardon, « Discours préliminaire », dans *Traité de peinture* (1765), t. I, Genève, Minkoff, 1972, p. xxxv-xxxvi.

constate-t-il, « les maximes du goût trop exagérées conduisent à la manière¹⁰ ». Cela explique que la manière fait souvent illusion, et que l'artiste sans expérience la tient facilement pour le goût, bien qu'elle n'en soit que le masque¹¹. Dandré-Bardon prétend par là que la manière – entendue dans le sens du maniéré – est susceptible de masquer, de voiler le goût : tout se passe comme si chez lui, ces deux qualités artistiques étaient oppos es¹². La définition qui suit directement cette distinction soutient également l'acception négative du terme : « La *Manière* est un assortiment incorrect de traits exagérés & de formes outr es¹³. » Dandré-Bardon prend pourtant soin de distinguer le sens dépréciatif (*avoir de la manière*) et le sens neutre du terme (*avoir une manière*), celui de « la façon d'opérer, le style qui distingue un Maître d'un autre Maître ; car dans ce sens chacun a sa *manière* » qui peut être bonne ou mauvaise¹⁴. Il ajoute que la nature n'a point de manière, et que l'on appelle « un ouvrage sans manière celui qui ressemble parfaitement au vrai¹⁵ ». La manière peut toutefois être positivement connotée si un adjectif mélioratif (« belle », « grande ») s'y rattache. Elle est alors équivalente au *faire* de ceux qui imitent la nature « dans un style s avant¹⁶ ». Dans ce sens, la manière est un éloge, elle est l'«  l gante exagération » de la nature, de la vérité.

Selon Dandré-Bardon, la manière est toujours liée à l'exagération : si elle dépasse une certaine mesure, elle devient un vice. Le danger de l'exagération est le plus menaçant dans le cas de l'expression de la tête où l'artiste doit craindre d'encourir le risque de « tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exag ra

10. *Ibid.*, t. I, p. 27. Dans le contexte du xviii e siècle, la notion de goût est normative : synonyme du bon goût, elle désigne une sorte de « mode de comportement ». S. Radn ti, *J jj  s l ss ! A modern m fv szetfoglalom keletkez se. Winckelmann  s a k vetkezm nyek*, Budapest, Atlantisz, 2010, p. 347-350.

11. Cette idée fait écho à celle de Roger de Piles qui, dans son *Cours de peinture par principes*, écrit sur la manière en recourant à la métaphore du nuage qui voile la nature et cache la vérité : « Non seulement toute affectation d pl it, mais la nature est encore obscurcie par le nuage de la mauvaise habitude que les Peintres appellent manière. » R. de Piles, *Cours de peinture par principes* [1708], Gallimard, 1989, p. 25.

12. Voir le chapitre intitulé « La manière est contraire au bon goût » (« Dem guten Geschmack ist die Manierung zuwider ») d'Anton Raphael Mengs qui établit une différence entre le goût d'un peintre et « ce qu'on appelle la manière » : « Le goût consiste dans le choix, alors que la manière est une espèce de mensonge ». A. R. Mengs, *Pensées sur la beauté et sur le goût dans la peinture* [1762], trad. D. Modigliani, ENSB-A, 2000, p. 51.

13. M.-F. Dandré-Bardon, *op. cit.*, t. I, p. 27.

14. *Ibid.*, p. 27. Pour l'usage normatif (et prescriptif) du terme de manière chez Dandré-Bardon cf. l'exemple de Simon Vouet ou de Nicolas Vleughels qui ont une « bonne manière ». (*Ibid.*, t. II [*Essai sur la sculpture, suivi d'un catalogue des artistes les plus fameux de l' cole française*], p. 118, 163.) Dans ce cas-là, l'acception de la manière se rapproche de celle du goût. Diderot attire l'attention aussi sur le double sens du terme. Si l'adjectif « grand » s'ajoute à la manière, l'expression signifie la marque de l'individualité de l'artiste, mais si le substantif s'utilise tout seul, la manière est conçue dans le sens de « vice » : « La manière est un vice commun à tous les beaux-arts. » D. Diderot, « De la manière », dans *Ruines et paysages. Salon de 1767* [ d. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau], Hermann, 1995, p. 529.

15. M.-F. Dandré-Bardon, *op. cit.*, t. I, p. 28.

16. *Ibid.*

tions maniérées¹⁷ », par opposition au « caractère sans manière » et à « l'expression sans grimaces¹⁸ ». Dans tous les cas, avoir de la manière signifie s'éloigner du « ton de la Nature » : la conséquence en est le « style faux & barbare » ainsi que l'affectation, cette dernière étant « un des plus grands vices de la manière¹⁹ ». La conclusion de Dandré-Bardon est bien sommaire : il condamne sans appel l'artiste maniéré.

L'usage des termes de style, de faire, de goût et de manière est relativement flottant chez Dandré-Bardon. La manière positivement connotée apparaît généralement attachée au nom d'un peintre, le plus souvent de Caravage et, à un moindre degré, aussi des Carrache ou de Poussin²⁰. Le terme de style se voit utilisé habituellement sans nom propre, avec des adjectifs (tels que « simple », « moelleux » ou « agréable » qui suggèrent une typologie des styles, une *stylistique*), mais parfois, il peut apparaître aussi associé à des noms propres²¹. Pour ce qui est des autres substituts de la manière accompagnés de noms de peintres, à titre d'exemple, Simon Vouet – ayant ramené en France « la bonne manière de peindre » – possède un « faire hardi & spirituel », à l'encontre du « goût fade » des successeurs de Martin Fréminet²². Il est intéressant de noter qu'à part les synonymes discursifs évoqués de la manière, Dandré-Bardon recourt encore à la catégorie du « beau-faire », qui désigne les beautés d'une exécution, susceptibles de « fixer les yeux du Spectateur sur les objets destinés à toucher son âme²³ ». Il requiert, entre autres, un style conforme au sujet ainsi que « la hardiesse du tact », équivalant à une certaine facilité de manier le pinceau ou au crayon²⁴.

L'écrit de Dandré-Bardon confirme l'hypothèse selon laquelle au cours du XVIII^e siècle, le vocabulaire du discours sur la peinture est loin d'être fixé. Concernant l'usage de la manière et de ses substituts, il n'existe pas de frontière étanche

17. *Ibid.*, t. I, p. 72. À comparer avec Diderot : « L'expression ? mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être maniérée. [...] on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions. » (D. Diderot, *op. cit.*, p. 533.)

18. M.-F. Dandré-Bardon, *op. cit.*, t. I, p. 73. Pour illustrer la noblesse des expressions sans grimaces et sans exagération, il cite l'exemple du Dominiquin et de Le Sueur. (Voir « Discours préliminaire », dans *op. cit.*, t. I, p. xxxiii.)

19. *Ibid.*, t. I, p. 33.

20. Voir « la manière du Caravage », à propos de Martin Fréminet ou de Simon Vouet. (*Ibid.*, t. II, p. 116, 118.)

21. Voir le style de Paul Véronèse et de Tintoret, auquel Nicolas Vleughels se conformait volontiers. (*Ibid.*, t. II, p. 163.)

22. *Ibid.*, t. II, p. 119.

23. *Ibid.*, t. I, p. 125.

24. *Ibid.*, t. I, p. 126. Le « beau-faire » paraît la réminiscence de la *sprezzatura*, notion centrale du *Livre du courtisan* (1528) de Baldassare Castiglione, traduite en français par « aisance » ou « désinvolture ». Elle est considérée comme une qualité indispensable pour le parfait courtisan – et, par analogie, pour le peintre – qui doit cacher son art et montrer une certaine facilité dans tout ce qu'il entreprend.

dans leur emploi. Lorsque, conformément au principe de la convenance, Dandré-Bardon recommande au peintre de traiter tous les corps selon leur *caractère*, il songe probablement à la théorie des modes de Poussin aussi bien qu'aux styles d'exécution de Roger de Piles, ces derniers étant, en réalité, des manières d'exécution²⁵. Ainsi, aux corps « légers, délicats, aériens » correspond un « *stile* facile, spirituel » ; les corps « solides, rudes, terrestres » requièrent un « *faire* mâle, nourri & habilement heurté²⁶ ». En tout cas, Dandré-Bardon conseille d'éviter que l'ouvrage « se ressente de cette *manière* efféminée, qui le rendroit insipide²⁷ ». Manière, style, faire et caractère : tout se passe comme si ces termes étaient, dans le discours sur l'art vers le milieu du XVIII^e siècle, et plus spécifiquement chez Dandré-Bardon, aisément interchangeable. Ces substituts ne sont pourtant pas tout à fait équivalents car un rôle privilégié incombe au style : la relative fréquence de son apparition en est la preuve²⁸. Il serait bien sûr imprudent de tirer des conclusions hâtives concernant l'usage du terme de manière au XVIII^e siècle d'après l'analyse d'un seul ouvrage. Celui-ci nous semble cependant pertinent du point de vue du discours sur l'art de l'époque car il s'agit là de l'écrit d'un peintre, d'un praticien qui réfléchit profondément sur la théorie de son art.

Par la suite, nous nous pencherons sur la question de la manière sur la base d'autres types de textes du XVIII^e siècle (des vies d'artistes et des critiques des Salons), et à l'exemple d'un peintre concret (Watteau). Ce faisant, nous nous fixons un double objectif : il consistera à traiter, à travers la question de la manière, aussi celle de l'imitation, plus précisément la question de la *manière inimitable* (ce qui donnera lieu à un parallèle entre Watteau et Chardin). C'est par le biais du changement de considération de Watteau au milieu du XVIII^e siècle que nous aborderons, ensuite, le glissement du sens de la manière vers le maniéré dans le discours sur l'art de l'époque.

25. C'est Poussin qui introduit le principe de la « théorie des modes » dans la peinture (voir sa lettre à Chantelou, du 24 novembre 1647, dans N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art* [éd. A. Blunt], Hermann, 1964, p. 121-125.) Dans le *Cours de peinture*, Piles met en parallèle deux « styles de penser » et « deux styles d'exécuter » : « Comme il y a des styles de penser, il y en a aussi d'exécuter. J'en ai parlé de deux pour la pensée, le style héroïque et le style champêtre ; et j'en trouve pareil nombre pour l'exécution, le style ferme et le style poli. Ces deux derniers ne regardent que la main et la façon plus ou moins spirituelle de conduire le pinceau. » (R. de Piles, *op. cit.*, p. 126.)

26. M.-F. Dandré-Bardon, *op. cit.*, t. I, p. 214. (Nos italiques.)

27. *Ibid.* (Nos italiques.)

28. Pour illustrer l'emploi de ces termes chez Dandré-Bardon, on pourrait multiplier les exemples à l'infini : au début de son *Traité*, il parle par exemple des « caractères de contours » ou « styles » correspondant aux différents sujets (*ibid.*, p. 2-3.). Aussi tient-il à l'importance du « style distinctif » dans lequel il faut rendre le « caractère propre » aux diverses expressions (*ibid.*, p. 21.).

LA « MANIÈRE INIMITABLE » DE WATTEAU

Il est frappant de voir que dans leurs biographies, les chroniqueurs de Watteau insistent sur l'originalité du peintre des fêtes galantes. Dans une lettre non datée – adressée, vers 1727-28, à l'ami du peintre, Jean de Jullienne –, le peintre italien Rosalba Carriera écrit de « l'inimitable monsieur Vato, génie singulier²⁹ ». Au-delà de la figure de rhétorique (l'hyperbole), cette formule renvoie à la *manière* singulière du peintre qui, manifestement, ne s'imité pas. À ce propos, il n'est pas sans intérêt de revenir à l'ouvrage de Dandré-Bardon, pour considérer les verbes les plus fréquemment rattachés à la manière d'un peintre : « suivre », « imiter » ou « contrefaire » témoignent de ce que la manière peut s'imiter, s'ériger en modèle. Voire, elle peut être contrefaite au point de tromper même les meilleurs connaisseurs ou les artistes³⁰. Il existe pourtant des « manières inimitables », liées à l'originalité de la touche de l'artiste : dans ce sens, la manière est conçue comme la façon personnelle d'interpréter la nature.

En ce qui concerne la position de Dandré-Bardon à l'égard de la manière de Watteau, dans le *Catalogue des artistes les plus fameux de l'École française* ajouté au second tome de son *Traité*, il consacre une dizaine de lignes au peintre. Se situant dans la perspective de la pédagogie de l'art, il prend d'abord un ton sévère : il estime que le genre de Watteau, « trop séducteur, trop imité, auroit été pernicieux aux parties essentielles de la Peinture, si l'Académie Royale, toujours attentive au bien général, n'y avoit pourvu³¹ ». Il est significatif que c'est le genre et non pas la manière du peintre qui est jugé, hypothétiquement, pernicieux. Quant à la manière de Watteau, Dandré-Bardon ne la mentionne pas directement, mais il recourt à ses synonymes discursifs lorsqu'il reconnaît les mérites du peintre. Il trouve son style « aimable et précieux », son goût de dessin spirituel, son coloris « attrayant, vague, lumineux », sa touche fine, et apprécie, globalement, « la gentillesse et l'harmonie » de ses tableaux. En conclusion, il souligne l'originalité de Watteau qui « s'étoit frayé une route nouvelle dans laquelle ses imitateurs n'ont pu l'atteindre. Il a surpassé son Maître ; ses plus dignes Elèves ne l'ont suivi que de loin³². » Si le genre séducteur de Watteau est souvent imité, sa manière résiste à l'imitation : même ses meilleurs disciples y ont d'habitude échoué.

29. Cité dans F. Joulie, « Antoine Watteau vu par les artistes et les amateurs d'art de son temps », dans *Watteau au confluent des arts*, *op. cit.*, p. 119.

30. Dandré-Bardon donne l'exemple du peintre coloriste Bon de Boullogne pour l'imitation susceptible de tromper les yeux du spectateur (M.-F. Dandré-Bardon, *op. cit.*, t. II, p. 140).

31. *Ibid.*, t. II, p. 148.

32. *Ibid.*, t. II, p. 149. Dans sa note au passage cité, Dandré-Bardon précise qu'il entend par le maître de Watteau Claude Gillot et, par ses disciples, Nicolas Lancret et Jean-Baptiste Pater.

Il est intéressant de noter que Diderot, qui n'apprécie guère l'art de Watteau³³, fait tout de même allusion à la manière du peintre. En commentant, dans son *Salon de 1771*, les tableaux du peintre de genre Michel Barthélémy Ollivier, il recourt à l'exemple de Watteau pour illustrer la différence de la manière et du goût, idée qu'il évoque sans pour autant la développer :

Je me crois dispensé, Monsieur, de m'étendre sur chaque tableau de Monsieur Ollivier; la plupart sont des *conversations espagnoles* dans le goût de *Watteau* et non dans sa manière. Je pense que l'auteur est encore incertain de celle qu'il devrait prendre; la meilleure serait de n'en avoir point, mais d'étudier beaucoup les grands maîtres³⁴.

Par la mention du nom du maître des « fêtes galantes », Diderot admet l'existence d'un « goût Watteau ». Faisant abstraction du fait que cette citation se réfère au principe de convenance – au critère de *decorum* – entre le goût et la manière qui lui correspond, il nous importe davantage de souligner que, selon Diderot, les tableaux évoqués d'Ollivier reprennent le goût (et les sujets) de Watteau, et non pas sa manière. Diderot blâme le peintre qui, n'ayant pas de manière propre, essaie de prendre celle d'autres artistes, mais n'a pas encore décidé laquelle choisir. Tout comme les airs et les manières dans la société, la manière se prend et se perd, mais le peintre devrait s'efforcer de n'avoir point de manière, et produire des œuvres qui ressemblent parfaitement à la nature³⁵. Sans nous attarder sur les débats esthétiques autour du concept de la vérité artistique qui conduiraient loin³⁶, nous devons tout de même remarquer qu'en rapport avec l'imitation, la manière est aussi une imperfection, car elle n'est jamais l'original imité, la chose même. En tout cas, le commentaire de Diderot fait écho à l'observation déjà évoquée de Dandré-Bardon, à savoir que dans le cas idéal, le peintre est capable de créer des ouvrages sans manière.

L'ouvrage sans manière est le résultat d'une manière inimitable, grâce à laquelle on *reconnaît* la main du peintre. Apparemment, le goût de Watteau peut s'imiter, mais il en va autrement pour sa manière: bien que Diderot ne dise pas que celle de

33. Voir les *Pensées détachées* de Diderot: « Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamands, pour le goût, je l'y cherche inutilement. Le talent imite la nature, le goût en inspire le choix; cependant j'aime mieux la rusticité que la mignardise, et je donnerai dix Watteau pour un Teniers. » D. Diderot, *Pensées détachées sur la peinture* [1781], dans *Salons IV. Héros et martyrs* [éd. E. M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May], Hermann, 1995, p. 381.

34. D. Diderot, *Salon de 1771*, dans *ibid.*, p. 212.

35. Voir F. de La Rochefoucauld: « Il y a un air qui convient à la figure et aux talents de chaque personne; on perd toujours quand on le quitte pour en prendre un autre. » F. de La Rochefoucauld, « De l'air et des manières », dans *Maximes, mémoires. Œuvres diverses* [éd. J. Truchet, revue par M. Escola], Classiques Garnier, 1992, p. 707.

36. Voir J. Derrida, *La Vérité en peinture*, Flammarion, 1978.

Watteau soit inimitable, il semble l'admettre tacitement. Quant à l'adjectif « inimitable », Diderot le réserve à Chardin. Aux yeux de Diderot et d'autres critiques de son temps, c'est avant tout Chardin qui a une manière inimitable, une « manière qui lui est propre³⁷ », au sens entièrement positif du terme. À propos de Chardin, ils vantent d'habitude l'originalité du peintre qui va de pair avec une « imitation très fidèle de la nature³⁸ ». Le critique Joseph de La Porte appelle le peintre un « célèbre et rare imitateur de la nature, inimitable dans sa manière³⁹ » ; de même, Jean-Bernard Le Blanc évoque sa manière « savante et spirituelle » qui lui est propre, et ajoute que « M. Chardin n'a pris celle d'aucun maître, il s'en est fait une particulière, & qu'il seroit dangereux de vouloir imiter⁴⁰ ». La manière de Chardin ne s'imite donc pas, voire, son imitation signifie un danger pour les peintres. Thomas L'Affichard va encore plus loin lorsqu'il compare l'écriture – ou, comme il le dit, le *style* – de Marivaux à la peinture de Chardin :

Son style est unique, ou plutôt son style n'en est pas un : pour écrire comme il écrit, il faut être lui-même, il écrit comme peint Chardin, c'est un genre, un goût que l'on admire et que personne ne peut atteindre : leurs copistes ne peuvent faire que des monstres⁴¹.

Monstre : ce terme fort renvoie à ce que la copie du goût et du style – impliquant la copie de la manière inimitable – vise la sortie en dehors du naturel, et est alors un vain effort car elle dégénère nécessairement en maniéré, et conduit à l'altération du vrai⁴².

En ce qui concerne l'adjectif « inimitable », on voit d'après les exemples relevés qu'il est un cliché dans le discours critique de l'époque : celui-ci puise ses

37. D. Diderot, *Salon de 1759*, dans *Essais sur la peinture* (éd. G. May) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (éd. J. Chouillet), Hermann, 1984, p. 98.

38. « C'est toujours une imitation très fidèle de la nature, avec le faire qui lui est propre ; un faire rude et comme heurté. », D. Diderot, *Salon de 1761*, dans *ibid.*, p. 142-143.

39. J. de La Porte (abbé), *Observations d'une société d'amateurs sur les tableaux exposés au Salon cette année 1761, tirées de l'Observateur littéraire*, Duchesne, 1761 (coll. « Deloynes », t. 7, p. 94), p. 12.

40. J.-B. Le Blanc (abbé), *Observations sur les ouvrages de MM. de l'Académie de peinture et de sculpture exposés au Salon du Louvre en l'année 1753, et sur quelques écrits qui ont rapport à la peinture*, s.l., 1753 (coll. « Deloynes », t. 5, p. 63), p. 25.

41. Th. L'Affichard, *Caprices romanesques* (1745), cité dans P. Rosenberg, R. Temperini (éd.) *Chardin*, Flammarion, 1999, p. 168.

42. « Copier » n'est pas la même chose qu'« imiter » : nous avons déjà fait allusion à la conférence de Philippe de Champaigne qui, en 1672, s'élevait contre les « copistes des manières », suggérant ainsi la distinction entre copie et imitation. Dans ses *Lettres à un jeune artiste peintre*, Charles-Nicolas Cochin écrit dans le même esprit que la « copie de la manière » comporte toujours des dangers. Il condamne la manière et entend par ce terme « tout ce qui n'est pas conforme à la nature ». Il cite l'exemple de Raphaël, dont les contours simples et nobles sont impossibles à copier avec exactitude, et constate que l'on n'est satisfait de ce qu'on a copié d'après lui, que « lorsque l'original est absent ». Ch.-N. Cochin, *Voyage d'Italie ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie, suivi des Lettres à un jeune artiste peintre* (1758), Genève, Minkoff, 1972 (Première Lettre), p. 194.

éléments dans la tradition de la théorie picturale. Tout comme les autres termes d'art auxquels Diderot recourt souvent, le mot « inimitable » se retrouve sous la plume de la plupart des écrivains d'art de son temps⁴³. Si pour Diderot et les autres salonniers, la manière de Chardin est inimitable, au début du XVIII^e siècle, c'est l'art de Watteau qui a été jugé de façon semblable. Pour ce qui est du parallèle entre Watteau et Chardin, il se justifie pour plusieurs raisons. Tout d'abord, des analogies frappantes se retrouvent dans leurs biographies, tel le processus de leur réception exceptionnelle à l'Académie. Lorsque, en 1728, Chardin place ses tableaux, comme au hasard, dans la première salle de l'Académie, les académiciens le prennent pour les œuvres d'un peintre flamand⁴⁴. Cela rappelle l'anecdote sur la « façon singulière » de l'entrée de Watteau à l'Académie – rapportée, entre autres, par son ami Edme-François Gersaint –, selon laquelle le peintre a exposé ses deux tableaux dans la salle par où passent ordinairement les académiciens, et ceux-ci les ont pris pour les compositions de « quelque ancien Maître »⁴⁵. Au-delà du fait qu'il s'agit là de légendes, dont il est inutile de rechercher le bien-fondé – car les légendes ne naissent jamais par pur hasard⁴⁶ –, il nous importe davantage de souligner que, dans les deux cas, c'est la *manière singulière* du peintre qui a réussi à *tromper* même les académiciens.

La manière inimitable capable de tromper même les plus fins connaisseurs : nous voilà sur le terrain des légendes sur l'illusion et la tromperie et, en même temps, dans le domaine de la théorie de l'art⁴⁷. Si pourtant on revient au parallèle de Watteau et de Chardin, il peut encore se fonder sur le fait que d'après les textes de leurs commentateurs contemporains, leur relation à la nature était semblable : les deux étaient tenus pour des imitateurs fidèles de la nature. Nous avons déjà fait allusion à l'opinion des critiques d'art qui ont accordé à l'unanimité ce mérite à Chardin. Il en va de même pour les premiers commentateurs de Watteau : tel

43. René Démoris relève les « dettes » de Diderot à l'égard de ses précurseurs théoriciens ou les critiques de son époque : les termes « magicien » ou « originalité inimitable » font partie de ces dettes. R. Démoris, « Diderot et Chardin : la voie du silence », dans *Diderot, les Beaux-Arts et la musique*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 1986, p. 43-54.

44. R. Démoris, *Chardin, la chair et l'objet*, Adam Biro, 1991, p. 11.

45. E.-F. Gersaint, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau » (1744), dans *Vies anciennes de Watteau* (éd. P. Rosenberg), Hermann, 1984, p. 35. L'anecdote rapportée par le marchand d'estampes et de tableaux Gersaint a également d'autres variantes. Voir la note consacrée à Watteau du *Grand dictionnaire historique* de Moreri (1725), écrite probablement par l'abbé Leclerc (dans *ibid.*, p. 8.) ou l'*Abrégé* de la vie de Watteau, par Dezailler d'Argenville (dans *ibid.*, p. 48.)

46. Voir à ce sujet E. Kris, O. Kurz, *La Légende de l'artiste* (1934), trad. L. Cahen-Maurel, Allia, 2010.

47. Cette question a en effet une longue tradition : elle remonte à l'Antiquité grecque, notamment aux problématiques platoniciennes. Voir entre autres J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Flammarion, 1999, en particulier le chapitre « De la toilette platonicienne » (p. 45-63.)

l'ami du peintre et le collectionneur Antoine de La Roche, ils trouvent que le peintre était l'« exact observateur de la nature ⁴⁸ ».

Malgré les ressemblances des deux peintres, on ne doit cependant pas oublier leurs différences non plus : premièrement le genre des textes qui traitent de leur vie et de leur art. Alors que l'œuvre de Chardin a donné lieu à de nombreuses critiques d'art, il existe relativement peu de commentaires contemporains sur les toiles de Watteau⁴⁹. À l'époque de la prolifération des écrits des *Salons* vers le milieu du XVIII^e siècle, le peintre n'est plus vivant : les salonniers n'écrivent pas sur lui car il n'appartient pas à l'actualité artistique qui fait l'objet de la critique d'art. On connaît cependant un nombre considérable de récits biographiques consacrés à la vie de l'artiste : il faut les lire avec précaution car s'ils aident à replacer l'œuvre du peintre dans le contexte historique et littéraire du premier quart du XVIII^e siècle, il s'agit là, dans la plupart des cas, de textes rédigés par les amateurs de Watteau, contenant bien des éléments légendaires.

Dans ces témoignages écrits, on peut découvrir un changement de ton significatif à l'égard des tableaux du peintre : alors que les amateurs de son vivant l'apprécient et les trouvent naturels – dans le sens de l'usage du terme « naturel » au XVIII^e siècle qui réfère à l'observation de la nature et au sens du paysage –, vers le milieu du siècle, Watteau est rangé parmi les peintres maniérés. En 1725, dans son article écrit pour le *Grand dictionnaire historique* de Moreri, l'abbé Leclerc affirme encore que le peintre « se fortifia extrêmement dans la *belle manière* dont on peut dire qu'il est l'inventeur⁵⁰ », en revanche, le comte de Caylus trouve en 1748 que « Watteau était infiniment *maniéré*. Quoique doué de certaines graces, et séduisant dans ses sujets favoris, ses mains, ses têtes, son paysage même, tout s'y ressent de ce défaut⁵¹. » Au début du XIX^e siècle, le critique d'art Gault de Saint-Germain donne ce diagnostic de la considération du peintre par son époque : « Le mérite de Watteau est presque perdu pour nous. On ne le considère que comme le peintre des petits maîtres et des merveilles de son temps, aussi ridicule pour

48. A. de La Roche, « Notice nécrologique » (paru dans *Le Mercure*, août 1721, p. 81-83), dans *Vies anciennes de Watteau*, *op. cit.*, p. 5.

49. Parmi les causes du manque de textes critiques sur Watteau, Françoise Joulie recense les circonstances défavorables ayant limité la diffusion de ses œuvres ; les Salons interrompus entre 1704 et 1737 ; le milieu éloigné de la Cour où travaillait le peintre, ainsi que sa disparition en 1721. F. Joulie, *art. cit.*, p. 123.

50. L.-J. Leclerc (abbé), « Note pour le *Grand dictionnaire historique de Moreri* » (1725), dans *Vies anciennes de Watteau*, *op. cit.*, p. 9. (Nos italiques).

51. A.-C.-P. de Caylus, « La vie d'Antoine Watteau » (1748), dans *ibid.*, p. 73. Caylus souligne que contrairement aux biographes des artistes dont les écrits ne contiennent que des louanges, il « regarde la vie des artistes comme un tableau que la sincérité doit tracer aux peintres présents et à venir ». Il ajoute : « C'est dans cet esprit que je joins les événements de la vie de Watteau à mes réflexions sur sa manière, son faire », les deux termes n'étant guère équivalents chez lui. (*Ibid.*, p. 54-55.)

nous que le *bon genre* du jour le sera dans l'avenir⁵². » Il perçoit certains mérites du peintre – qui, à son avis, a donné des « leçons de goût, de délicatesse et de bienséance » –, tout en regrettant « l'espèce d'affectation » qui « gâte ses compositions ingénieuses⁵³ ». La « belle manière » devenue affectation : l'exemple de Watteau nous semble particulièrement apte à illustrer le processus pendant lequel le terme « manière » subit, au cours du temps et par rapport à un même artiste, le changement de son acception. À l'art de Watteau, qui sera apostrophé l'« école de la grâce », se voit alors collée l'étiquette de « maniéré ».

WATTEAU, PEINTRE MANIÉRÉ ?

Parmi les écrivains d'art du XVIII^e siècle, le refus de Watteau est peut-être le plus catégorique chez Diderot, qui est par ailleurs assez réticent au sujet du peintre. Dans ses deux écrits théoriques sur la peinture (les *Essais sur la peinture* et les *Pensées détachées sur la peinture*), il ne fait que des allusions rapides à Watteau⁵⁴. Il condamne l'artificialité et la théâtralité des fêtes galantes : dans le chapitre sur la « Composition » des *Essais* (1766), 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 », car celui-ci deviendra nécessairement faux et maniéré⁵⁵. Cette déclaration est suivie par la 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 jugez⁵⁶. » Diderot conseille au lecteur (et, en l'occurrence, au spectateur) d'ôter aux tableaux du peintre tout ce qui constitue leur grâce, pour en juger ensuite. Le critique reconnaît, indirectement, que les tableaux de Watteau sont dotés d'une certaine grâce, mais cela n'est guère suffisant pour qu'il les apprécie. Si l'on ne regarde *que la scène*, les compositions du peintre sont effectivement loin des exigences que Diderot formule à propos des arts d'imitation dont il revendique « quelque chose de sauvage, de brut, de frappant et d'énorme⁵⁷ ». Chez

52. P.-M. Gault de Saint-Germain, « Notice sur Watteau » (1808), dans *Vies anciennes de Watteau*, op. cit., p. 113.

53. *Ibid.*

54. S. Albertan-Coppola et N. Langbour recensent au total cinq occurrences où, dans ses écrits sur l'art, Diderot mentionne le nom de Watteau. S. Albertan-Coppola, N. Langbour, « *J'aime mieux la rusticité que la mignardise* : Diderot contre le raffinement de Watteau », dans *Watteau au confluent des arts*, éd. cit., p. 183-195.

55. D. Diderot, *Essai sur la peinture*, dans *Essais sur la peinture* (éd. G. May) et *Salons de 1759, 1761, 1763* (éd. J. Chouillet), Hermann, 1984, p. 56.

56. *Ibid.*

57. *Ibid.* Diderot entend par là non pas la nature dans son état sauvage, mais la nature qui n'est pas corrompue par la société policée.

Watteau, non seulement il ne se passe rien de sauvage et de frappant, mais il ne s'y passe *absolument rien* que le critique pourrait mettre en scène. La « grâce » qui figure dans la citation n'est guère une qualité positive selon Diderot, tout au contraire, elle est synonyme de maniéré. Pourquoi Diderot et les autres critiques vers le milieu du XVIII^e siècle – même l'ami de Watteau, le comte de Caylus – ont-ils conçu comme *maniérée* la manifestation de la grâce et de l'éphémère dans les tableaux du peintre, donc justement les qualités pour lesquelles on les admire tellement de nos jours ?

En premier lieu, ils refusent Watteau car ils le trouvent superficiel. L'écrivain d'art Dezallier d'Argenville, auteur d'une *Vie des peintres*, regrette par exemple qu'à ses débuts, Watteau ait pris la manière de son ancien maître 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 capable⁵⁸. » Aux yeux de Dezallier d'Argenville, cela explique que les tableaux de Watteau « ne sont pas de premier ordre », bien qu'ils aient « un mérite particulier, et dans leur genre rien de plus aimable⁵⁹ ». Watteau serait-il tenu pour superficiel simplement parce qu'il n'est pas peintre d'histoire⁶⁰ ? L'opinion du comte de Caylus paraît confirmer cette hypothèse : il attribue les défaillances du peintre à ses connaissances insuffisantes en anatomie. Il remarque que Watteau n'a presque jamais dessiné le nu, n'a composé « rien d'héroïque ni d'allégorique », et a évité « les figures d'une certaine grandeur »⁶¹. Si pourtant, très rarement, il s'y est essayé, Caylus prétend que l'« on y voit tant de manière et de sécheresse qu'on n'en saurait rien dire de bon⁶² ». Il ajoute que c'est uniquement par le nu et les draperies que ces tableaux diffèrent de la façon dont le peintre a traité ses « petits sujets », mais tout ce qui fait leur mérite – à savoir la touche fine et légère – devient « insupportable » dans des tableaux d'une dimension plus importante. Watteau aurait-il une seule manière, certes inimitable, mais qui convient uniquement aux « petits sujets » ? Quelle est la cause de ce que la « belle manière », mentionnée par l'abbé Leclerc au début du siècle, a été inter-

58. A.-J. Dezallier d'Argenville, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », dans *Vies anciennes de Watteau*, *op. cit.*, p. 50.

59. *Ibid.*

60. Curieusement, Diderot écrit d'une façon analogue, en 1769, à propos de Chardin : « Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme. » (D. Diderot, *Salon de 1769*, dans *Salons IV. Héros et martyrs*, *op. cit.*, p. 42.)

61. Caylus, « La vie d'Antoine Watteau » (1748), dans *Vies anciennes de Watteau*, *op. cit.*, p. 73.

62. Caylus se réfère aux *Quatre Saisons* exécutées pour Crozat, réalisées d'après les esquisses de Charles de la Fosse. (*Ibid.*)

prétée, quelques dizaines d'années plus tard, comme manière au le sens péjoratif du terme, signifiant « maniéré » ?

Comme tous les phénomènes, celui-ci a aussi plusieurs raisons. À côté du choix des sujets, les biographes de Watteau, tel Caylus, reprochent d'habitude au peintre qu'à quelques exceptions près, ses compositions n'ont « aucun objet » et ne contiennent pas d'action⁶³. Ils le blâment encore parce que le peintre évite l'expression des passions : ce critère continue à être déterminant lors du jugement des toiles aussi au XVIII^e siècle en France⁶⁴. Pour en rester à l'exemple de Caylus, il critique non seulement l'absence des objets dans les compositions de Watteau, mais aussi l'absence des passions : « À l'égard de son expression, je n'en puis rien dire : car il ne s'est jamais exposé à rendre aucune passion⁶⁵. » Certainement, Watteau s'abstient de toute représentation de passions, de l'expression trop évidente des sentiments. Il ne montre pas de passions dans ses toiles car la logique de son genre d'élection, les « fêtes galantes » ne requiert pas l'expression des mouvements de l'âme. Lorsque Caylus réproouve le visage impassible et les attitudes maniérées des personnages du peintre, il néglige le fait que les figures dans les scènes sont en effet des acteurs : leurs poses qui semblent artificielles et leurs costumes font partie de la comédie des « fêtes galantes » qu'ils jouent⁶⁶. Cela explique aussi l'autre défaillance que les chroniqueurs attribuent aux tableaux du peintre, à savoir que, dans les fêtes galantes, il ne se passe rien qui pourrait être raconté. L'art de Watteau peut être conçu comme une expérimentation, la recherche de nouvelles voies, à l'encontre des possibilités de la peinture narrative, basée sur les traditions italiennes. C'est cette peinture non-narrative – liée à l'éphémère mais donnant, paradoxalement, l'impression de l'atemporalité – que refusent assez nettement Diderot et, dans une moindre mesure, aussi Caylus et Dezallier d'Argenville.

Outre le choix du sujet et du genre conduisant au maniéré, plusieurs biographes de Watteau font encore allusion à la manière « malpropre » de l'artiste. Dans ce sens, le mot de manière se rapporte plus spécifiquement au faire : elle désigne la façon de travailler du peintre. Le collectionneur de dessins, Pierre-Jean Mariette complète l'article écrit par le père Orlandi pour l'*Abecedario pittorico* (1719) par la remarque suivante :

63. *Ibid.*, p. 80.

64. Il est intéressant de noter qu'en 1759, Caylus fonde un « Prix d'expression » qui encourage les peintres à accorder plus d'attention à l'expression des passions.

65. Caylus, « La vie d'Antoine Watteau », dans *Vies anciennes de Watteau*, *op. cit.*, p. 74.

66. Voir R. Démoris, « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-huitième siècle*, 1971, n° 3, p. 337-357.

Il [Watteau] n'était point curieux de peindre avec propreté et cela, joint au trop grand usage qu'il fit d'huile grasse, a beaucoup nui à ses tableaux. Presque tous ont perdu, ils ne sont plus du ton qu'ils avaient lorsqu'ils sont sortis de ses mains⁶⁷.

Gersaint attribue cette « mauvaise habitude » à l'impatience et à l'inconstance du peintre, à ce que Watteau voulait se débarrasser vite de ses tableaux commencés et, pour les finir, ajoutait « beaucoup d'huile grasse à son pinceau, afin d'étendre plus facilement sa couleur⁶⁸ ». Le comte de Caylus adresse le même reproche au peintre qui, « pour accélérer son exécution, aimait peindre à gras⁶⁹ ». Aussi remarque-t-il que le peintre ne nettoyait que rarement sa palette et a relativement souvent utilisé son pot d'huile grasse qui était « rempli d'ordures et de poussière, et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortaient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempait⁷⁰ ».

Cette « manière malpropre » a largement contribué à ce que les tableaux de Watteau périssent trop vite, perdent leurs couleurs et sont difficiles à conserver dans leur état original. La manière sur le plan technique, donc tout ce qui relève du travail de la main de l'artiste, aurait-elle quelque implication sur le plan éthique? Il nous semble que la malpropreté de la manière va de pair avec une certaine impropreté de la part du peintre à l'égard de l'art. Autrement dit, la malpropreté de la pratique picturale de Watteau contribue à ce que l'on ne peut pas refaire sa manière parce que – comme le dit Françoise Joulie – « sa peinture est “impropre”, au sens étymologique » du terme⁷¹. Aussi est-elle la cause de la fameuse *vaguezze* des toiles du peintre⁷², de leur effet de transparence, de l'impression « fumeuse » et quelque peu vague qu'elles donnent, bref, de tout ce qui rend inimitable la manière du peintre. L'art de Watteau échappe en effet aux catégorisations et aux conventions: pareillement à Chardin, Watteau a une manière qui lui est propre⁷³. Tous ses commentateurs tombent d'accord là-dessus: même Diderot, qui rejette peut-être le plus ardemment les sujets et le genre du peintre, lui reconnaît certaines qualités techniques.

67. P.-J. Mariette, « Note manuscrite portée sur l'*Abeccedario Pittorico* d'Orlandi » (vers 1745), dans *Vies anciennes de Watteau*, op. cit., p. 4.

68. E.-F. Gersaint, « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », dans *Vies anciennes de Watteau*, éd. cit., p. 40. Pareillement, Caylus voit la cause de cette habitude dans la paresse et l'indolence du peintre. Caylus, « La vie d'Antoine Watteau », dans *ibid.*, p. 76.

69. Caylus, « La vie d'Antoine Watteau », dans *Vies anciennes*, p. 76.

70. *Ibid.*, p. 77.

71. F. Joulie, *art. cit.*, p. 131.

72. Voir A. de La Roque: « Sa touche et la *vaguezze* de ses paysages sont charmantes. » A. de La Roque, « Notice nécrologique », dans *ibid.*, p. 6.

73. En rapport avec la peinture de paysage de Watteau, le peintre et l'écrivain d'art Charles-Louis-François Lecarpentier constate qu'« il s'était créé une manière à lui ». Ch.-L.-F. Lecarpentier, « Watteau », dans *ibid.*, p. 116.

Dans le discours théorique et critique du XVIII^e siècle, la manière est une notion partagée entre l'affectation et l'originalité⁷⁴. À l'exemple de l'ouvrage de Dandré-Bardon, nous avons montré d'abord en théorie l'usage de ce terme, sa relative instabilité terminologique ainsi que la réduction de sa polysémie et le glissement de son sens vers le maniéré au milieu du XVIII^e siècle. Par rapport à Watteau, nous l'avons vu, ses biographes de la seconde moitié du siècle refusent d'un côté tout ce qui relève de l'esthétique galante, de l'esthétique du moment et qualifient son art de « maniéré » et d'« artificiel ». Ils s'en tiennent aux traditions de la peinture narrative, revendiquent dans les tableaux des passions et des actions qui se prêtent à la mise en paroles. De l'autre côté pourtant, ces chroniqueurs considèrent que les imitateurs de Watteau sont incapables d'atteindre la manière de leur modèle : même s'ils ne le disent pas directement – comme les critiques d'art le feront plus tard à propos de Chardin –, leurs textes suggèrent que Watteau possède une manière inimitable. Toutefois, sa *propre* manière est due, dans une certaine mesure, à son faire *malpropre* : voilà la formule réductrice qui semble cependant bien claire.

Il n'en reste pas moins que l'image de Watteau, qui se dessine d'après les textes consultés du XVIII^e siècle, donne une impression complexe, voire embarrassante. Ce qui est pourtant certain, et ce que nous avons par conséquent plusieurs fois évoqué, c'est le changement dans la considération de l'artiste qui a eu lieu dans l'intervalle d'à peine une trentaine d'années. Tâchant d'en rechercher les causes possibles, nous avons trouvé qu'il avait un rapport fondamental à la *manière* du peintre : celle-ci a suscité une admiration presque sans réserves au début du XVIII^e siècle, et cette attitude a ensuite changé en un refus, dû en premier lieu au choix des sujets et du genre de Watteau, mais aussi à sa façon de travailler. C'est par sa manière inimitable, qui incite cependant à l'imitation, que l'exemple de Watteau contribue à éclairer un moment particulièrement important dans le processus de l'historicisation de la manière dans la réflexion picturale française.

Le caractère inimitable de la manière de Watteau suscite des questions qui se rapportent à la problématique de la manière en général. En tant que concept critique, la manière s'inscrit dans le paradigme de la subjectivité, elle renvoie au caractère subjectif et irrationnel de l'expérience artistique⁷⁵. Cependant, identifier la manière à l'individuation du style de l'artiste, de sa singularité serait la réduction du concept et de ses enjeux, le style personnel n'étant que l'un de ses aspects

74. Voir G. Dessons, à propos de la réflexion artistique de Diderot. (*Op. cit.*, p. 51.)

75. A. Baeumler, *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIII^e siècle, jusqu'à la Critique de la faculté de juger* (1923), trad. O. Cossé, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

car il englobe aussi le collectif. C'est par l'appropriation collective que la manière individuelle du peintre (dans notre cas de Watteau) renvoie à la peinture comme manière⁷⁶. En rapport avec la conceptualisation de la manière, il importe encore de noter que, pareillement à la grâce et au je-ne-sais-quoi, la manière se caractérise par son rapport à l'indicible. C'est par là que l'infirmité inhérente à la notion de la manière, « sa collusion avec l'ineffable et l'indicible⁷⁷ » devient son atout, sa force conceptuelle.

La question de l'imitation, la question de la manière inimitable est liée, chez Watteau, à la *grâce* de ses toiles. Tout comme la grâce éphémère, la manière inimitable se rattache à l'indicible : au mystère, à l'inconnu de l'art. Ce qui est indéterminé et transitoire ne se laisse que difficilement saisir par des mots et des catégories logiques : les notions aux contours flous, désignant des qualités indicibles – comme le je-ne-sais-quoi⁷⁸ – signifient un danger pour le discours sur l'art qui préfère travailler sinon avec des notions claires, mais tout au moins dicibles. Aussi la catégorie de l'indicible permet-elle de reconsidérer la notion de la grâce, faisant partie des motifs classiques du discours sur l'art. De cette façon, c'est l'indicible qui se manifeste dans la grâce des toiles de Watteau ; de cette façon, sa manière devient l'indicible *de sa* peinture et, par là même, l'indicible *de la* peinture.

76. G. Dessons, *op. cit.*, p. 51.

77. *Ibid.*, p. 18.

78. R. Scholar, *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe. Encounters with a Certain Something*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 63.