
La réception des sculptures peintes et dépeintes en France au 18^e siècle

l'expression vivante des statues dans les *fêtes galantes* de Watteau

Naoko SUGIYAMA

Introduction

Jean Antoine Watteau (1684–1721), peintre très fameux de l'art français du 18^e siècle, peint beaucoup de motifs de sculptures dans les *fêtes galantes*¹, une sorte de peinture de genre. Selon nos recherches², on retrouve la présence de sculptures peintes dans 57 des 215 tableaux composés par Watteau. Dans le catalogue des œuvres complètes du peintre, *Toute l'œuvre peinte de Watteau* (P. Rosenberg et E. Camesasca, Paris, 1970), le thème de « la sculpture dans les tableaux » se manifeste sous la forme de bustes (au nombre de 20), de statues (31), de colonnes (10) et de reliefs (11) figurant des hommes (32), des femmes (19), Cupidon et des motifs animaliers (17), ainsi que des motifs inconnus (4). Dans les scènes des *fêtes galantes* en particulier, onze statues de nus féminins peuvent être dénombrées. Ces motifs sont récurrents depuis environ 1715, date de l'apparition du thème de *la fête galante*. Aussi, l'étude de l'expression de « la sculpture dans les tableaux » dans l'œuvre de Watteau constitue-t-elle un aspect important susceptible d'offrir une nouvelle interprétation du thème de *la fête galante*.

De plus, les sculptures peintes dans les *fêtes galantes* par Watteau sont très vivantes. Les motifs de statues femmes nues, que Watteau a peints vers 1715, se

* Cet article est réécriture d'une partie de ma thèse de doctorat : *L'expression des sculptures dans les fêtes galantes d'Antoine Watteau*, université de Nagoya, 2005.

1 Watteau fut officiellement reçu à l'*Académie royale de Peinture et de Sculpture* le 28 août 1717, son morceau de réception, *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*, fut tout d'abord répertorié comme un tableau « représentant Le pèlerinage à l'île de Cythère ». Cette description fut tout de suite barrée et substituée par la dénomination « une feste galante ». Cette correction constitue la première occurrence de cette formule, tout du moins en relation avec un tableau. Cf. "GALANT : ...une feste galante, une resjouissance d'honnestes gens..." *Dictionnaire de Furetière*, Paris, 1690 [réimprimé, 1978], vol. 2.

2 Voir Naoko SUGIYAMA, "Une réflexion sur l'expression de « la sculpture dans le tableau » chez Antoine Watteau," *Bijutsushi : Journal of the Japan Art History Society*, 149, vol. 50, no. 1, pp. 97–112.



fig. 1 Jean-Antoine Watteau, *Les Champs-Élysées*, v. 1717, Londres, Wallace Collection.



fig. 2 Jean Antoine Watteau, *Divertissements Champêtres*, v. 1718, Londres, Wallace Collection.

classent en cinq catégories : nymphe couchée (*Les Champs-Élysées*, CR156³, fig. 1) ; femme nue assise laissant pendre ses cheveux vers l'avant (*La Leçon d'amour*, CR153, fig. 7 ; *Divertissements champêtres*, CR183, fig. 2 ; *Le Bosquet de Bacchus*, CR141⁴ ; Vénus désarmant Cupidon (*Les Plaisirs d'amour*, CR178, fig. 17 ; *L'Embarquement pour Cythère*, CR185, fig. 3) ; femme nue couchée (*Fêtes vénitienes*, CR180, fig. 4 ; *Récréation italienne*, CR129) ; femme nue couchée de dos (*Réunion en plein air*, CR182, fig. 5,

3 Ce numéro est celui du catalogue raisonné des tableaux, *Toute l'œuvre peinte de Watteau* (P. Rosenberg et E. Camesasca, Paris, 1970).

4 Ce tableau est perdu mais on ne connaît pas l'estampe qui le reproduit (DV265). DV : Émile Dacier/Jacques Hérold/Albert Vuafart, *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au 18^e siècle*. I, *Notices et documents biographiques*, Paris, 1929 ; II, *Historique*, Paris, 1922 ; III, *Catalogue*, Paris, 1922 ; IV, *Planches*, Paris, 1921.



fig. 3 Jean-Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère*, 1718-19, Berlin, Château de Charlottenbourg.



fig. 4 Jean-Antoine Watteau, *Fêtes vénitennes*, 1717-18, Edimbourg, National Gallery of Scotland.



fig. 5 Jean-Antoine Watteau, *Réunion en plein air*, 1717-18, Dresde, Gemäldegalerie.

1717-18).

On a pas abordé directement le sujet de l'expression vivante des sculptures peintes par Watteau, mais les mots *vivant* ou *frais* sont fréquemment employés dans les monographies et les catalogues raisonnés comme M.-R. Michel l'expose « ...We find representations of Opportunity, or Venus, or the figure of the sleeping *Antiopé* translated into stone (as in *Les Champs-Élysées*) or else statues of nymphs or goddesses present solely for their beauty. Bearing in mind the limitations of our knowledge of his œuvre, we may still count these amongst the few nudes that Watteau painted, and their remarkable lifelikeness has often been pointed out. Femininity would be a better word, for under their bronze or stone surfaces, these figures are startlingly

fleshly ; their movements and unidealised attitudes, as much as their expressions, give them a feeling of life »⁵. La description *vivante* est donc reconnue pour les statues de femmes nues peintes dans les *fêtes galantes* de Watteau. Mais on n'évoque pas cette description *vivante* pour les statues de femmes nues peintes dans les *fêtes galantes* de Watteau dans les textes contemporains de 18^e siècle⁶. Ce phénomène ne signifie pas que les contemporains n'ont pas reconnus les statues de Watteau comme *vivantes*, mais plutôt que presque tous les textes contemporains sont de brèves biographies et n'expliquent pas chaque tableau individuellement. Ainsi donc, il est difficile que les textes contemporains sur Watteau démontrent le fait que Watteau ou ses amateurs cherchent l'expression *vivante* dans les statues de Watteau. Il est utile et convenable d'appliquer les textes visuels ou les textes laissant partie du contexte culturel et social sur les recherches de l'expression *vivante*.

Cet article examine le problème de l'expression *vivante* dans les statues que Watteau a peint. Premièrement, nous avons la confirmation du contexte productif de Watteau même. Deuxièmement, nous exposerons le contexte esthétique ou théorique de l'art et de la réception de l'art au 18^e siècle en France. Particulièrement, nous présentons des exemples d'estampes reproductives de statues antiques et modernes dont Watteau s'est inspiré pour son expression *vivante* de statues dans les *fêtes galantes*. Ces recherches permettent de mieux saisir l'explication des *fêtes galantes* de Watteau.

1. Le contexte productif propre à Watteau

Nous avons la confirmation du contexte productif propre à Watteau. Parmi les cinq catégories de statues de femmes nues, on remarque que trois (fig. 1, 2, 3, 6, 7, 8) ont un rapport morphologique aux peintures mythologique ou allégorique de Watteau vers 1715 et semblent emprunter des motifs à figures mythologique ou allégorique (fig. 9, 10)⁷. Ces motifs sculpturaux de marbre sont d'origine de chair et sont peints en changeant partiellement la pose et de polychromie à monochromie, mais conservent la qualité de peau tendre n'adoptant pas la qualité du marbre solide et froid. La nymphe endormie dans *Nymphe et Satyre* (fig. 9), par exemple, qui était inspirée par la statue de l'Antiquité grecque, *Cupidon dormi* (fig. 11), est devenue la statue de la nymphe (fig.

5 Cf. Marianne Roland Michel, "Stone and Flesh," *Watteau, an Artist of the Eighteenth-Century*, Paris/London, 1984, pp. 204–206. C'est nous qui soulignons.

6 Sur les textes contemporains sur Watteau : P. A. Orlandi, "Antonio Watteau," *Abecedario Pittorico*, Bologne, 1719 ; A. de La Roque, *Le Mercure*, août 1721 ; J. de Jullienne, "Abrégé de la vie d'Antoine Watteau," *Figures de différents caractères*, 1726 ; E.-F. Gersaint, "Abrégé de la vie d'Antoine Watteau," *Catalogue raisonné des diverses curiosités du Cabinet de Feu M. Quentin de Lorangère*, Paris, 1744 ; Dezallier d'Argenville, "Antoine Watteau," *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1^{re} éd. 1745, t. II ; 2^e éd. 1762, t. IV [réimprimé, Genève, 1972, pp. 402–410] ; Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau, peintre de figures et de paysages, sujets galants et modernes, lue à l'Académie le 3 février 1748* ; J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts*, Paris, 1755, pp. 739–740 ; P.-J. Mariette, "Antoine Watteau," *Abecedario*, Paris, 1859–60 [réimprimé, 1966, pp. 104–136].

7 Cf. Sugiyama, *art cit.*



fig. 11 *Cupidon dormi*, bronze, New York, The Metropolitan Museum.



fig. 9 Jean-Antoine Watteau, *Nymphe et Satyre*, v. 1715–16, Paris, musée du Louvre.



fig. 8 Jean-Antoine Watteau, *L'Embarquement pour Cythère* (détail), 1718–19, Berlin, Château de Charlottenbourg.

fig. 6 Jean-Antoine Watteau, *Les Champs-Élysées* (détail), v.1717, Londres, Wallace Collection.



fig. 10 Jean-Antoine Watteau, *L'automne*, v. 1715, Paris, musée du Louvre.



fig. 7 Jean-Antoine Watteau, *La Leçon d'amour* (détail), v. 1716–17, Stockholm, Nationalmuseum.



fig. 12 Jean-Antoine Watteau, *Femme demi-nue, assise sur un lit de repos, tenant son pied gauche à deux mains*, Londres, British Museum.



fig. 13 Jean-Antoine Watteau, *Trois personnages mythologiques (Ariane, Bacchus et Vénus), d'après Rubens* (détail), Londres, British Museum.



fig. 14 Jean-Antoine Watteau, *Étude de fronton sculpté*, Localisation actuelle inconnue.

6) dans *Les Champs-Élysées* de Watteau.

Quand il dessine, Watteau a tendance à attacher de l'importance à la forme plutôt qu'à la matière de l'objet et dessiner la sculpture comme une figure vivante. On peut citer trois exemples de dessins d'après le modèle nu (fig. 12), femme nue que Rubens a peint (fig. 13) et le bronze de femme nue (fig. 14). Il est difficile à distinguer la qualité (chair, couleurs et bronze) des trois dessins et ils semblent être de

chair⁸. Donc, quand il utilise la source visuelle des sculptures de femmes nues dans les *fêtes galantes*, Watteau fait référence à ses propres tableaux et à ceux de ses maîtres, ou encore naturellement aux sculptures de marbre ou de bronze et aux estampes. « Il avait recours à son recueil des dessins et y choisissait les figures qui lui convenaient le mieux »⁹ pour ses tableaux. Watteau, soit directement soit avec un peu de la

8 Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat, *Antoine Watteau 1684–1721. Catalogue raisonné des dessins*, Paris, 1996, vol. 1, p. 544. Ce dessin de bronze, la partie supérieure de la célèbre fontaine Médicis toujours en place dans le jardin du Luxembourg à Paris due à Salomon de Bross (vers 1571–1626), est décrit comme suit « comme à l'habitude, les sculptures du fronton sont traitées par Watteau quelque peu à l'imitation des figures humaines et leur caractère minéral est négligé ».

9 Voir Anne-Claude-Phillipe de Tubières de Grimoard de Pestels de Levis, Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau : peintre de figures et de paysages ; sujets galantes et modernes*, lue à l'Académie le 3 février 1748, manuscrit par Caylus, Bibliothèque de la Sorbonne, Ms. 1152, fol. 17–27 ; manuscrit recopié par son secrétaire et légèrement modifié, Bibliothèque de la Sorbonne, Ms. 1152, fol. 28–41 ; imprimé par les Goncourt, 1860 ; Rosenberg, 1994.



fig. 15 Titien, *L'Offrande à Vénus*, 1516-18, Madrid, musée du Prado.



fig. 16 Louis de Caulery, *Hommage à Vénus*, v. 1605-20, Collection particulière.

modification, créait ainsi une composition riche et variée¹⁰.

Ainsi, il est vrai que la raison de l'expression de la sculpture *vivante* s'explique par l'attitude de Watteau lui-même face à la création. Par surcroît, la touche rapide et rude, dont les marques sont conservées, donne des sculptures à la qualité de chair tendre et de sang malgré qu'elles soient peintes en monochrome par Watteau et soient laites dans un matériel solide et froid comme le marbre. Il a étudié cette méthode,



fig. 17 Jean-Antoine Watteau, *Les plaisirs d'amour*, v. 1717-18, Dresde, Gemäldegalerie.

qui se rattache à celle de l'école impressionniste du 19^e siècle, de l'école vénitienne comme Titien ou Veronese au 16^e siècle et de l'école nordique comme Rubens ou Rembrandt au 17^e siècle. Comme cette touche impressionniste a donné le portrait de la figure riante par Frans Hals, peintre nordique au 17^e siècle, sa vivacité, la touche de Watteau contribue aussi techniquement à l'expression de la sculpture vivante.

De plus, j'ai déjà remarqué que les compositions : la sculpture dans le tableau de Watteau sont les sources d'inspiration visuelle du Titien, peintre de l'école vénitienne au 16^e siècle et de l'école hollandais et flamands au 17^e siècle, comme Rubens et Louis de Caulery, et que dans le processus qui mène du Titien (fig. 15) à Caulery (fig. 16) et à Watteau (fig. 17), le caractère mythologique et littéraire perd son importance

10 Cf. Naoko Sugiyama, "La genèse des peintures : la relation entre dessins et tableaux et les répétitions dans les *fêtes galantes* de Watteau," *SITES : Journal of Studies for the Integrated Text Science*, vol. 4, no. 1, Graduate School of Letters, Nagoya University, 2006, pp. 103-118.

et d'autre part, que celui morphologique et visuel est maintenu exactement¹¹. Spécialement à propos de Caulery, je voudrais remarquer que l'expression vivante de la statue de marbre eu une influence sur celle de Watteau.

2. Le contexte contemporain : la théorie et la réception de l'art au 18^e siècle

Ensuite, je voudrais examiner ce thème : l'expression vivante de la sculpture de Watteau selon le point de vue plus vaste du context contemporain : la théorie et la réception de l'art au 18^e siècle.

D'une part Watteau représente les statues comme de sang et de chair dans ses *fêtes galantes*, d'autre part il représente la qualité de la pierre du buste avec justesse, qu'est la seule forme dans ses peintures dans *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* (fig. 18, 19). Il y a une grande différence entre ces représentations et nous en chercherons la cause.

Quand on pense à la solution selon une approche iconographique comme les études par Mirimonde ou Seerveld¹², on peut éclairer le sens mythologique ou allégorique de sculptures nues peintes, mais on reste limité pour chercher la raison de la différence entre la statue comme de sang et de chair et le buste de pierre. Il me semble plus efficace plutôt chercher les motifs de sculptures dans les peintures au travers du contexte contemporain : la théorie et la réception de l'art au 18^e siècle. Je voudrais remarquer que la différence de l'expression des sculptures reflète celle de l'usage de œuvres. C'est-à-dire que *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* est le morceau de réception à l'*Académie royale de Peinture et de Sculpture* et est une œuvre officielle, tandis que les autres *fêtes galantes* sont appréciées comme un amusement privé pour amateurs.

Je voudrais présenter un exemple très intéressant, où l'on s'est amusé à ressusciter une statue comme un humain avec des sentiments au travers du médium de l'estampe : le recueil d'estampes d'après l'Antique, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* (1640) que Giustiniani, amateur italien, a commandé, et les dérivations au 17^e siècle et 18^e siècle. On va examiner au chapitre suivant minutieusement ces exemples comme la clef de l'expression de sculptures vivantes par Watteau.

Le grand changement de l'environnement artistique et le goût des beaux-arts se reflètent dans la production de recueils d'estampes *vivante* d'après l'Antique de la

11 Cf. Naoko Sugiyama, "La sculpture dans la peinture, les *fêtes galantes* d'Antoine Watteau," Masa-Chiyo Amano (ed.), *Multimodality: Towards the Most Efficient Communications by Humans* (Proceedings of the Sixth International Conference, *Studies for the Integrated Text Science*), Graduate School of Letters, Nagoya University, pp. 45–56, 2006.

12 Albert Pomme Mirimonde, "Statues et emblèmes dans l'œuvre d'Antoine Watteau," *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1962, pp. 11–20; Calvin Seerveld, "Telltale Statues in Watteau's Painting," *Eighteenth-Century Studies*, 14, 2, Winter, 1980–1981, pp. 151–180.



fig. 18 Jean-Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*, 1717, Paris, musée du Louvre.

mentionnés¹³. Premièrement, au 17^e siècle en France, il y a diverses phénomènes artistiques qui élèvent le statut social du peintre : prospérité du classicisme, que Nicolas Poussin (1594–1665) représente, la création de l'*Académie royale de Peinture et de Sculpture*, les activités intellectuelles et spirituelles des conférences et ouvrages sur la théorie de l'art par André Félibien etc., l'ordre de préséance des genres de peinture qui met *peinture d'histoire* au sommet, et la construction d'un système d'éducation sur les peintres. Donc le statut du peintre passe de *l'artisan* manuel à *l'artiste* intellectuel et noble.

Deuxièmement, à la seconde moitié du 17^e siècle, on peut voir des phénomènes juxtaposés à ceux-ci : la naissance des amateurs des beaux-arts, l'extension du marché des beaux-arts, l'estimation de la peinture de Rubens après 1660, la publication de livres sur la méthode nouvelle de la touche de l'école vénitienne au 16^e siècle, la publication de livres pratiques de peinture pour les amateurs et nobles¹⁴.

Ensuite, au début du 18^e siècle où Watteau était en activité, un demi plus siècle a passé depuis la création de l'*Académie royale de Peinture et de Sculpture*, l'art de la peinture était connu comme un des arts libéraux, et le débat sur les *coloris* entre les peintures classiques de Poussin et les peintures baroques de Rubens se termine avec la victoire des peintures de Rubens qui a inspiré les peintures de Watteau. De plus, les amateurs augmentent et le marché de beaux-arts s'étend de plus en plus. On en vient à prendre plaisir à l'art purement sans objet officiel, pratiques religieuses à



fig. 19 Jean-Antoine Watteau, *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* (détail).

13 D. Posner, "Concerning the 'Mechanical' Parts of Painting and the Artistic Culture of Seventeenth-Century France," *The Art Bulletin*, vol. LXXV, no. 4, 1993, pp. 583–598 ; B. J. Anderman, *Petits sujets, grandes machines, Critical Battles over Genre Painting in France, 1660–1780*, Michigan, UMI, 2000.

14 Ex. Claude Boutet, *École de la miniature*, 1621 (1679, Lyon).

l'église, ou propagande politique au palais royal¹⁵. Les *fêtes galantes* de Watteau reflètent ce contexte et est l'objet de l'amusement de nobles et bourgeois.

Les livres des peintures pratiques comme le livre d'Abraham Bosse, *Sentimens sur la Distinction des diverses Manières de Peinture*, et les manuels élémentaires de la peinture pour les amateurs des beaux-arts sont été publiés au 17^e siècle et ont été reçus au 18^e siècle. De même que Bosse, Roger de Piles (1635–1709) a présenté la théorie de l'art intime à un large public comme les bourgeois devenus puissants. Sa théorie est plus sensuelle que celle de Félibien qui est raisonnable, et recommande la peinture qui fait plaisir les yeux du spectateur.

Par surcroît, Roger de Piles participait au salon de Crozat, qui est le protecteur de Watteau, et sa théorie doit être pour quelque chose dans la création chez Watteau. Surtout quant à la sculpture, Piles a cité *L'Imitation d'Antique* par Rubens dans le chapitre : dessin de *Cours de Peinture par Principes* (1708)¹⁶ et a remarqué qu'il faut dessiner le corps selon l'antique, mais pas le marbre comme la matière première. Pratiquement, Watteau a conservé le dessin vivant d'après le bronze, la partie supérieure de la célèbre fontaine Médicis, en négligeant leur caractère minéral¹⁷ (fig. 14).

3. L'« effet Pygmalion »

A propos du contexte de l'art français au 18^e siècle, le recueil d'estampes d'après l'antique intitulé *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani* (1640) que Giustiniani, amateur italien, a commandé, est très suggestif comme exemple devançant l'époque de Watteau. Cropper a remarqué que les statues d'antique gravées dans ce recueil d'estampes ont été rappelées à la vie au travers des yeux du spectateur de statues gravées. Elle a nommé ce phénomène l'« effet Pygmalion » et les recueils d'estampes sous l'influence de *Galleria Giustiniana* ont été publiés au 17^e et 18^e siècles¹⁸.

Ce terme pédagogique est utilisé dans un autre sens ici. Quant à la base de son application, Cropper a présenté une description du tableau d'Angelo Caroselli, *Allegorie de Sculpture, Pygmalion et Galathée* (fig. 20) dans le catalogue de vente de

15 Cf. Thomas E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century*, Paris/ New Haven/ London, 1985 ; Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris, Venise, 16^e-18^e siècle*, Paris, 1978.

16 Cf. Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708 [réimprimé, Genève, 1969] ; Léon Mirot, *Roger de Piles, peintre, amateur, critique, membre de l'Académie de Peinture (1635-1709)*, Paris, 1924 ; T. Puttfarcken, *Roger de Pile's Theory of Art*, New Haven, London, 1985 ; Kan Shimamoto, "Roger de Piles et la critique d'art au 18^e siècle," *Esthétique (Bigaku)*, no. 149, 1987, pp. 13-25 ; Toshiharu Nakamura, "Rubense et Titien, de l'imitation à la compétition (1)," *Bulletin d'étude*, no. 15, université de Kyoto, faculté de lettres, salle de recherches d'histoire de l'art, 1995, pp. 72-73.

17 Voir note 8.

18 Elizabeth Cropper, "Vincenzo Giustiniani's Galleria, the Pygmalion Effect," *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, Milano, 1992, v. 2, pp. 101-126 ; Elizabeth Cropper/ Charles Dempsey, *Nicolas Poussin*, Princeton, 1996 ; Masashi Urakami, "Cassiano dal Pozzo and the Paper Museum (*Museo Cartaceo*)," *Studies in Western Art*, vol 8, Tokyo, 2002, pp. 61-81.

Giustiniani (1638) et a remarqué que Galathée, que Pygmalion a rappelé à la vie, tenant le recueil d'estampes, *Galleria Giustiniana*, peint dans le tableau de Caroselli a suggéré l'idée de la production de *Galleria Giustiniana* et que le spectateur rappelle à la vie les statues d'antique gravées dans ce recueil d'estampes¹⁹.

Dans la mythologie grecque, Pygmalion, un roi cyprite, a fait une statue nue d'ivoire, Galathée, et en est tombé amoureux. L'amour pour



fig. 20 Angelo Caroselli, *Allegorie de Sculpture, Pygmalion et Galathée*, détruit.

Galathée a changé la statue en une femme vivante. Une sorte de sentiment très fort cause une confusion du personnage dans l'œuvre d'art dont le portrait est confondu avec la personne vivante. Par exemple, la statue attise les désirs sensuels forts et quand on a de la racune envers la personne, on donne une punition au portrait comme un sacrifice à la place de la personne. Pour les sentiments ou les sens, il y a une illusion ou une confusion suite à laquelle le portrait semble être *vivant*²⁰. Ce qui est le plus connu dans ces documents, c'est l'amour sensuel pour l'œuvre d'art. La légende de Pygmalion (Ovide, *Les Métamorphoses*, 10 : 243ff, Roscher, 3, col. 3318) est une de les très célèbre dans les nombreuses documents de l'antiquité et est présentée dans tous les domaines²¹.

Spécialement au 18^e siècle, où Watteau était en activité, ce thème était très populaire et a été traité fréquemment dans les domaines du théâtre, du roman, de la poésie, de la peinture et de la sculpture²². Le premier est La Motte-Houdart, *Pygmalion*, acte de ballet, dans *Le Triomphe des Arts* qui a été représenté à l'Opéra en 1700. Il a été représenté à nouveau, sur une musique de Rameau, le 27 août 1748 et *Pygmalion* de Rameau a été présenté plus de cent fois dans la seconde moitié de 18^e siècle. Quant au théâtre, on peut énumérer le premier des grands Pygmalions philosophiques, *Pigmalion ou la Statue animée* (1741) de Boureau-Deslandes, *Brioché, ou l'Origine des Marionnettes, Parodie de Pigmalion* (1753) de Gaubier de Barrault, *Pygmalion* (1762) de Jean-Jacques Rousseau, etc.

En peinture, *Pygmalion en face de la statue* (1729) de François Lemoyne, *Pygmalion*

19 John Varianno, *Caravaggio : The Art of Realism*, Pennsylvania, 2006, pp. 22–23.

20 Ernst Kris/Otto Kruz, *Die Legende vom Künstler*, Wien, 1934 (Yale University, 1979)

21 Voir les documents suivants sur les œuvres de littérature, peinture et sculpture traitant le thème de Pygmalion et Galathée : J. D. Reid, "Pygmalion," *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*, New York/Oxford, vol. 2, pp. 955–962 ; J. M. Dornbush, *Pygmalion's Figure, Reading Old French Romance*, Lexington, 1990 ; A. Bluhm, *Pygmalion, die Ikonographie eines Kunstlermythos zwischen 1500 und 1900*, New York, 1988 ; M. C. Martinez, *Pygmalion's Image, Ovide, Sculpture, and Women's Poetry, 1770–1880*, Michigan, 1999.

22 Aurélie Gaillard, "II–2. 3, 4. Pygmalions des Lumières," *Le corps des statues : Le vivant et son simulacre à l'âge classique (de Descartes à Diderot)*, Paris, 2003, pp. 87–127 ; J. D. Reid, *op. cit.*, vol. 2, pp. 955–962.

et *Galathée* (1767) de François Boucher et *Pygmalion et Galathée* (1781) de Louis Jean François Lagrèe, par exemple. En sculpture, *Pygmalion et Galathée* (1763) de Falconet, etc. Diderot a fait la louange celle de Falconet au *Salon* de 1763 qu'il a commenté²³ ou encore dans l'ouverture de *l'Entretien D'Alembert et Diderot* (1769), les deux passages sont conservés :

D'Alembert : *Je voudrais bien que vous me disiez quelle différence vous mettez entre l'homme et la statue, entre le marbre et la chair.*

Diderot : *Assez peu. On fait du marbre avec de la chair, et de la chair avec du marbre.*

Dans sa *Correspondance*, Diderot a exposé sa théorie à Sophie Volland, 10 mai 1759, « Il faut regarder les statues comme des êtres qui aiment la solitude et qui la cherchent, des poètes, des philosophes et des amants,.. ».

Nous partîmes hier à huit heures pour Marly. Nous y arrivâmes à dix heures et demie. Nous ordonnâmes un grand dîner, et nous nous répandâmes dans les jardins où la chose qui me frappa, c'est le contraste d'un art délicat dans les berceaux et les bosquets, et d'une nature agreste dans un massif touffu de grands arbres qui les dominent et qui forment le fond. Ces pavillons séparés et à demi enfoncés dans une forêt semblent être les demeures de différents génies subalternes dont le maître occupe celui du milieu. Cela donne à l'ensemble un air de féerie qui me plut.

Il ne faut pas qu'il y ait beaucoup de statues dans un jardin, et celui-cy m'en paroît un peu trop peuplé. Il faut regarder les statues comme des êtres qui aiment la solitude et qui la cherchent, des poètes, des philosophes et des amants, et ces êtres ne sont pas communs. Quelques belles statues cachées dans les lieux les plus écartés, les unes loin des autres, qui m'appellent, que j'aie chercher ou que je rencontre ; qui m'arrêtent et avec lesquelles je m'entretienne longtems ; et pas davantage ; et point d'autres.

—Diderot, à Sophie Volland, 10 mai 1759²⁴

Ainsi, au 18^e siècle, l'esthète semble avoir une sorte de passion pour la statue comme l'amour de la statue de Galathée par Pygmalion.

4. La réception des recueils d'estampes d'après l'antique

Dans le dernier chapitre, il s'agissait du mythe de Pygmalion et Galathée à la mode au 18^e siècle et sa présentation dans les arts. On va traiter dans ce chapitre de l'« effet Pygmalion » que Cropper a défini une sorte d'opération entre le spectateur et la statue dans le recueil d'estampes d'après l'Antique, *Galleria Giustiniana* et ses dérivations au 17^e et 18^e siècles.

Les recueils sur les statues d'antique et à l'antique sont publiés en différents

23 *Diderot et l'art de Boucher à David : les Salons : 1759–1781* (exh. cat), Hotel de la Monnaie, Paris.

24 Denis Diderot, *Correspondance à Sophie Volland, 10 mai 1759*, publiée par Georges Roth, puis Jean Varloot, Les Éditions de Minuit, 1955–1970, 16vols., II (Décembre 1757–Novembre 1759), *recueillie, établie et annotée* par Georges Roth, p. 135.

lieux d'Europe. Les intentions sont diverses : ce sont des matériels pédagogiques pour les élèves des beaux-arts, des documents scientifiques pour l'étude et l'enregistrement d'antique et des objets pour l'amusement, etc. *Galleria Giustiniana* qui a l'intention d'amuser à voir les estampes d'après antiques et *Museo Cartaceo*, recueil d'esquisses, que Cassiano dal Pozzo a fait avec un intérêt scientifique, les expressions des deux recueils sont clairement différentes.

On peut déjà voir des recueils sur les statues d'antique et à l'antique au 16^e siècle, par exemple Giovanni Battista de Cavalleriis, *Antiquarum statuarum urbis Romae*, Rome, 1567²⁵. Mais, au commencement les recueils d'estampes sont faits pour que les peintres copient les antiques comme matériels pédagogiques. Ensuite, avec l'intérêt scientifique, les antiques commencent à être copiés et reproduits en estampes pour les enregistrer correctement et laisser des renseignements scientifiques. Contre ceux-ci, c'est au 17^e siècle que les recueils pour l'appréciation pure apparaît et *Galleria Giustiniana* est le premier exemplaire²⁶. La demande nouvelle créée par les amateurs, qui s'amuse à voir les œuvres des beaux-arts, exerce une grande influence sur l'intention des recueils d'estampes d'après l'antique.

J'ai recherché les recueils d'ouvrages d'après l'antique suivants à la Bibliothèque nationale de France (BNF) en janvier 2002. Ils contiennent presque tous les recueils d'estampes d'après l'antique au 17^e et 18^e siècles²⁷ :

- (1) François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum que temporis dentem invidium evase*, Roma, Paris, 1638. (no. de l'inventaire de BNF : FRBNF 35866810, Fb-18c-4, microfilm : E88918-E89018)
- (2) J. F. Greuter, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani*, 2vols., Roma, 1640. (no. FRBNF33399783, J147, 148)
- (3) François Perrier, *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc extant a Francisco Perrier delineata, incisa et ad antiquam formam lapideis exemplaribus passim collapsis restituta...*, Roma, 1645. (no. FRBNF31086098, J146)
- (4) Jan de Bishop, *Signorum veterum icones*, 1669. (no. FRBNF33603473, RES-V-466) (réimprimé, *Icones and paradigmata*, Doornspijk, 1985)
- (5) Joachim von Sandrart, *Sculpturae veteris admiranda, sive Delineatio vera perfectissimarum eminentissimarumque statuarum, una cum artis hujus nobilissimae theoria...domino Carolo, comiti Palat. Rheni, S. Rom. Imp. archith. et electori...consecrata a Joachimo de Sandrart in Stockau*, Nürnberg, typis C. S. Frobergii, 1680. (no. FRBNF31294824, V-2588)
- (6) Gérard Audran, *Les proportions du corps humain mesurés sur les plus belles figures de l'Antiquité*, Paris, 1683. (no. FRBNF30037551, TA10-6)
- (7) Jacob Spon, *Recherches curieuses d'antiquité, contenues en plusieurs dissertations*

25 Cf. J. G. GELDER, "Jan de Bisschop's Drawings after Antique Sculpture," *Latin American Art, and the Baroque Period in Europe*, Princeton, N. J., 1963.

26 Voir note 18.

27 Je ne confirme pas le livre : Claude Mellan/Etienne Baudet, *Livre des statues du Palais des Tuileries*, Paris, 1678-1682, qui est inscrit en note 8 dans *art. cit.* de Gelder, p. 53, 1963.

sur des médailles, bas-reliefs, statues, mosaïques et inscriptions antiques... par M. Spon,..., Lyon, 1683. (no. FRBNF31305294, J-5072, microfilm : Fb18b-4-E088-E089)

- (8) Simon Thomassin, *Recueil de statues, groupes, fontaines, termes, vases, et autres magnifiques ornemens du Chateau et Parc de Versailles, tels qu'ils se voyent à présent dans le château et parc, gravé d'après les originaux par Simon Thomassin, ... Le tout en quatre langues : françois, latin, italien et flaman*, Amsterdam, 1695 ; Den Haag, 1723. (no. FRBNF31462861, version de 1695 : 4-LK7-10187, version de 1723 : V-10311)
- (9) Paolo Alessandro Maffei, *Raccolta di statue antiche e moderne, data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI da Dominico de Rossi, illustrata colle sposizioni a ciasche luna immagine di Pavolo Alessandro Maffei,...*, Roma, nella Stamperia alla Pace, 1704. (no. FRBNF30856807, J-152)
- (10) Athanase Kircher, *Musaeum Kircherianum sive musaeum a P. Athanasio Kircheriano, in collegio Romano societatis Jesu jam pridem incoeptum, nuper restitutum, auctum, descriptum et iconibus illustratum... a P. Philippo Bonanno,...*, Roma, Georgius Plachus, 1709. (no. FRBNF30682434, RES-V-650)
- (11) B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 5vols., Paris, 1719, Supplément, 5vols., 1724.
- (12) Antonio Francesco Gori, *Museum Florentinum, III, Statuae antique Deorum*, Firenze, 1734. (no. FRBNF30523472, J-216, vol. 1, 1-2)



fig. 21 Auteur inconnu, Museo Cartaceo, dessin, Royal Library, Windsor Castle.

Ces recueils ont différents caractères. Ceux de Audran, Spon, Kircher et Gori, par exemple, semblent être produits par l'intérêt scientifique. L'expression chez Audran est semblable à celle dans Cassiano dal Pozzo, *Museo Cartaceo*. (fig. 21). Comme le titre, on en y voit l'intérêt sur *les proportions du corps humain* et les figures sont dessinées par un seul contour, sans les ombres, avec la mesure de chaque partie du corps. Les estampes chez Spon, Kircher et Gori sont utilisées comme les illustrations dans les explications littérales et sont mises en page comme une encyclopédie (fig. 22).

D'autre part, dans le cas de *Galleria Giustiniana* (fig. 23), on peut voir le trait de l'usage pour l'appréciation et il y a des feuilles larges (45. 2×35. 6cm) qui mettent en page une figure dans chaque page, sans explication excepté le nom d'auteur (fig. 24). C'est par des moyens divers comme l'expression de la statue, la mise en page, la taille d'une feuille et la présentation du livre que par l'« effet Pygmalion » l'amour de l'amateur change la statue gravée en un corps vivant. Ensuite, *Signorum veterum icons* de Bisschop ressemble à *Galleria Giustiniana*. La taille de la feuille est large et les lignes nettes et délicates présentent les corps tendres (fig. 25, cf. fig. 26). Surtout les

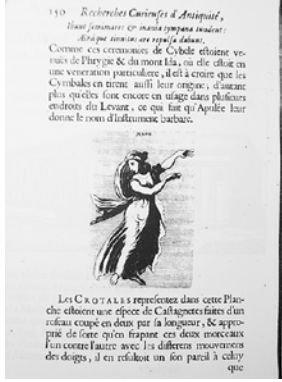


fig. 22 Jacob Spon, *Recherches curieuses d'antiquité, contenues en plusieurs dissertations sur des médailles, bas-reliefs, statues, mosaïques et inscriptions antiques... par M. Spon,...*, p.150, 1684.



fig. 23 Theodore Matham d'après François Duquesnoy, *Frontispice*, burin, *Galleria Giustiniana*, vol. 1, no. 1, 1640.



fig. 24 Cornelis Bloemaert d'après François Perrier, *Nymphe assise*, burin, *Galleria Giustiniana*, vol. 1, no. 142, 1640.



fig. 26 Marcantonio Raimondi, *Vénus et Amour*, estampe, 16^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Bartsch 311.



fig. 25 Jan de Bishop, *Signorum veterum icones*, no. 76, 1669.



fig. 27 Jean-Antoine Watteau, *Les plaisirs d'amour* (détail).

statues femmes sont dessinées avec les lignes plus méticuleuses que celles des statues hommes et ont des peaux tendres. A l'époque, on dit que le recueil de Bishop avait la réputation de l'expression vivante des statues²⁸. Donc, celui-ci appartient à la

28 Cf. Gelder, *art. cit.* .

catégorie de *Galleria Giustiniana* avec l'« effet Pygmalion ». Je remarque que l'estampe (fig. 25) ressemble à la statue de Vénus désarmant Cupidon peint par Watteau (fig. 8, 27).

En guise de conclusion

Autour de Watteau, il y a eu les amateurs des beaux-arts, Crozat, protecteur de Watteau, et le Comte de Caylus, ami de Watteau, par exemple. Caylus a dessiné d'après la femme nue avec Watteau dans son atelier²⁹ et s'est amusé à composer des estampes³⁰. Ainsi que nous l'avons rapporté au sujet des recueils d'estampes d'après l'antique dans le chapitre antérieur, les dérivations de *Galleria Giustiniana* comme le recueil de Bischoff étaient publiées à l'époque où Watteau était en activité. Simon Thomassin, ami de Watteau, a aussi fait *Recueil de statues, groupes, fontaines, termes, vases, et autres magnifiques ornemens du Chateau et Parc de Versailles* (fig. 28), dont les statues semblent avoir l'« effet Pygmalion » (fig. 29). C'est possible que Watteau le voyait. De plus, il doit avoir vu les estampes, ainsi qu'il copiait d'après les tableaux des maîtres chez Crozat, protecteur de Watteau, amateur et grand collectionneur de beaux-arts.

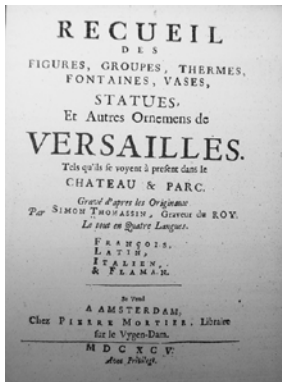


fig. 28 Simon Thomassin, *Frontispice de Recueil de figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornemens Chateau et Parc de Versailles...*, 1695.

fig. 29 Simon Thomassin, *Vénus pudique, Recueil de figures, groupes, thermes, fontaines, vases, statues et autres ornemens de Chateau et Parc de Versailles...*, no. 7, 1695.



29 Cf. Le Comte de Caylus, *La vie d'Antoine Watteau, Peintre de figures et de paysages, Sujets galants et modernes*, la Bibliothèque de la Sorbonne, Ms. 1152, fol. 17–27, 28–41 ; P. Rosenberg, *Vies anciennes de Watteau*, Paris, 1984, pp. 71–72 : « ...Là où il se fixait le plus, ce fut en quelques chambres que j'eus en différents quartiers de Paris, qui ne nous servaient qu'à poser le modèle, à peindre et à dessiner. Dans ces lieux uniquement consacrés à l'art, dégagé de toute importunité, nous éprouvions, lui et moi, avec ami commun que le même goût entraînait, la joie pure de la jeunesse, jointe à la vivacité de l'imagination, l'une et l'autre unies sans cesse aux charmes de la peinture... »

30 C. H. von Heineken, *Idée générale d'une collection complète d'estampes*, Leipzig, Wien, 1771 [réimprimé, Genève, 1973], p. 175 : « Le Comte de CAYLUS, amateur des arts et protecteur des artistes, qui a gravé beaucoup pour son amusement. Son œuvre, qui se trouve dans le Salon de Dresde, mérite d'autant plus l'attention des curieux, qu'il vient de la générosité du Comte même, par les soins de Mr. Mariette. Il consiste en 6 volumes ». C'est nous qui soulignons.

Les recueils d'estampes d'après l'antique qui appartiennent à *Galleria Giustiniana* avaient cours au 18^e siècle. Watteau semble les connaître et essayer d'utiliser l'« effet Pygmalion » pour les sculptures dans les *fêtes galantes*. Ensuite, les amateurs autour de Watteau semblent appliquer l'« effet Pygmalion » pour les sculptures dans ses *fêtes galantes* et s'amuser avec les statues *vivantes* avec les mêmes sentiments que ceux pour les recueils d'estampes d'après l'antique, qui ont l'« effet Pygmalion ». La relation morphologique entre l'estampe de Bishop (fig. 25) et les motifs de les statues chez Watteau (fig. 3, 8, 17, 27) peut prouver le fait que ce dernier se soit inspiré de *Galleria Giustiniana* et des derivations qui ont dessinées des statues *vivantes*, mais il serait nécessaire de faire une enquête plus minutieuse sur le rapport entre les stautes peint de Watteau et celles gravées des recueils d'estampes d'après l'antique.

