

Watteau, Julienne et l'art français du XVIII^e siècle – anciennes impasses, nouveaux enjeux

Watteau: The Drawings. London, Royal Academy of Arts, 12 mars–5 juin 2011. Catalogue: *Watteau: The Drawings*, éd. Pierre Rosenberg/Louis-Antoine Prat. London, Royal Academy of Arts 2011. 198 p., ill. ISBN 978-1-905711-71-0 [RA]

Esprit et Vérité: Watteau and his Circle. London, Wallace Collection, 12 mars–5 juin 2011, partagée en deux expositions. Catalogues: *Watteau at the Wallace Collection*, éd. Christoph Martin Vogtherr. London, Wallace Collection 2011. 152 p., ill. ISBN 978-0-900785-84-9 [WC1]; *Jean de Julienne: Collector and Connoisseur*, éd. Jennifer Tonkovich/Christoph Martin Vogtherr. London, Wallace Collection 2011. 152 p., ill. ISBN 978-0-900785-89-4 [WC2]

Isabelle Tillerot

Jean de Julienne et les collectionneurs de son temps. Un regard singulier sur le tableau. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme 2011. 510 p., ill. ISBN 978-2-7351-1253-1 [T]

France, 1992), de Julie-Anne Plax (*Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, 2000) et, plus récemment, de Mary Sheriff (*Antoine Watteau: Perspectives of the Artist and the Culture of his Time*, 2006) et Christian Michel (*Le „Célèbre Watteau“*, 2008) ont montré qu'en dépit des très nombreux discours dont il a été entouré, au cours de trois siècles, l'étude de l'œuvre de Watteau et de son entourage demeurait insuffisante. Ces travaux ont eu un immense mérite: montrer que les incompréhensions ou les contre-sens dont les dessins, les tableaux et les estampes d'Antoine Watteau ont souvent fait l'objet provenaient d'une connaissance de seconde main, excessivement marquée par des présupposés et des lieux communs, construits du vivant et tout juste après la mort de l'artiste.

DEUX EXPOSITIONS DIVERGENTES

Il fallait que les mythes du „célèbre Watteau“ fussent dissociés de la „réalité“, qu'il est partiellement possible de reconstruire à partir d'une analyse serrée des sources contemporaines, pour qu'apparût enfin possible une étude de son art, débarrassé des poncifs généralement associés à son nom. À cet égard, les trois expositions londoniennes, consacrées aux dessins (Royal Academy of Arts) et aux tableaux d'Antoine Watteau (Wallace Collection), ainsi qu'aux activités du collectionneur Jean de Julienne (Wallace Collection), et les trois ouvrages publiés dans ce contexte, ont constitué une occasion unique de mesurer la place et l'importance de ces nouvelles études dans le paysage historiographique des Lumières mais aussi, plus largement, leurs échos auprès du grand public.

Alors même qu'elles ont été conçues comme des événements complémentaires, il est difficile d'imaginer deux expositions plus différentes que *Watteau: The Drawings* et *Esprit et Vérité: Watteau and His Circle*. Présentant quatre-vingt huit des-

Depuis une trentaine d'années, l'histoire de l'art français de la première moitié du XVIII^e siècle fait l'objet d'un important travail de réévaluation. Les études de Donald Posner (*Antoine Watteau*, 1984), de Marianne Roland Michel (*Watteau: An Artist of the Eighteenth Century*, 1984), de Mary Vidal (*Watteau's Painted Conversations: Art, Literature and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century*



Fig. 1 Jean-Antoine Watteau, *Pour nous prouver que cette belle*, 1717/18. London, Wallace Collection (WC1, cat. 6)

sins aux visiteurs, la première se voulait le panorama d'une grande partie de la carrière de Watteau, de ses premières esquisses d'enseignes jusqu'à ses derniers portraits dessinés. Le grand nombre des plus belles feuilles du dessinateur permettait d'apprécier la variété de ses talents mais aussi son extraordinaire inventivité technique. Plus réduite, l'exposition de la Wallace Collection n'en était pas moins ambitieuse. Divisée en deux parties, elle explorait l'univers des tableaux de Watteau, mais aussi celui d'un de ses principaux amis et soutiens, le collectionneur Jean de Julienne.

Elle se concentrait sur onze tableaux (neuf de Watteau, dont sept de sa collection, un de Jean-Baptiste Pater et une variante tardive d'après Watteau), exposés dans une salle du premier étage. Quant aux deux salles de *Jean de Julienne: Collector and Connoisseur*, au sous-sol, elles tentaient de donner une idée du „gût“ du collectionneur, essentiellement orienté vers des artistes appréciés par le marché, mais aussi des œuvres ou des sujets atypiques, dans le domaine de l'art ancien comme de l'art contemporain, ainsi que le montre l'étude pionnière d'Isabelle Tillerot, consacrée à Jean de Julienne [T], et dont la récente publication apporte d'indispensables éclairages sur le rôle et le milieu de ce collectionneur dans le développement des arts en France dans la première moitié du XVIII^e siècle. Comme le soulignent les trois parties de cet

Jean de Julienne d'Isabelle Tillerot s'attache moins à édifier une énième *histoire des collections* qu'à reconstruire méthodiquement une *histoire de l'acte de collectionner* et de la pensée qui le sous-tend. Une pensée qui, selon elle, est essentiellement associationniste, dans la droite ligne des philosophes empiristes anglais, et fait de chaque tableau l'une des pièces d'un système de l'art en mettant en valeur ses qualités et ses défauts propres de façon comparative (312sq.). Sortant d'un régime de l'accumulation pour entrer dans celui d'une confrontation, ce collectionneur sonne ainsi le glas – contre le préjugé que l'on nourrit habituellement au sujet des théories artistiques des Lumières – de l'idée qu'un tableau puisse être goûté isolément des autres ou de son décor et, plus encore, qu'il puisse exister une œuvre d'art parfaite ou un unique système de référence: „Le tableau n'existe pas seul, mais dans le rapport qui le lie à celui que l'on a accroché près de lui. La collection nie ainsi le mythe de l'autonomie de la peinture. L'histoire dont la collection est le sujet n'est ni descriptive, ni narrative, car elle ressort à l'instauration du tableau“ (316sq.).

L'exposition anglaise consacrée à Julienne confirmait et reprenait d'ailleurs une grande partie des idées défendues par Tillerot. La présentation

du précoce *Paysage à la cascade* de Claude-Joseph Vernet [WC2, cat. 27], du *modello* du portrait de *Mademoiselle Clairon et Henri-Louis Cain en Médée et Jason* de Potsdam par Carle van Loo [WC2, 26] ou du *Bon Samaritain* de Rembrandt [WC2, cat. 12], qui ont tous appartenu au collectionneur, soulignait très clairement la singularité d'un goût, mais encore celle d'une démarche esthétique où le tout de la collection prime essentiellement sur ses composantes. L'accrochage du *Watteau* de la Wallace Collection, soigné et intelligent, servait parfaitement cette démonstration. En plaçant *Pour nous prouver que cette belle* (WC1, cat. 6; fig. 1) et *Les Charmes de la vie* (WC1, cat. 5; fig. 2) dans le même coin de la salle, il s'agissait d'instaurer un dialogue visuel et de montrer comment Watteau parvient à tirer des ressources chromatiques différentes à partir d'une même figure – l'homme en rose, accordant son luth. Dans le premier cas, sa confrontation avec une figure féminine à la robe blanche éclatante, dans un format réduit (18,6 x 13,7 cm), conduit Watteau à éteindre les éclats les plus forts de son vêtement en faisant jouer le fond gris-bleu par transparence. Dans le second cas, la même figure est placée au centre d'une grande composition (67,3 x 92,5 cm), où la dominante rose peut être soutenue par d'autres couleurs (les bruns du violoncelle, à gauche, ou du serviteur noir, à droite), ce qui permet à Watteau d'insister davantage sur les reflets du vêtement, traités par empâtements.

DETRUIRE LES MYTHES

Si une exposition devait se résumer à un assemblage bien choisi de beaux objets, les trois expositions londoniennes auraient été une réussite totale. La question – et le problème – que j'aimerais aborder ici est tout autre. Repris et amplifié par l'article de Pierre Rosenberg (RA, 11-15), le texte d'introduction du catalogue de la Royal Academy n'oublie presque rien de la „vie du peintre“: les origines humbles de la famille; l'artiste de la „transition“, entre „les années finales du règne de Louis XIV et la période plus détendue (*the more relaxed period*) de la Régence française“; le „goût pour des sujets légers, en contraste avec l'art académique (*sic*) de la période“; la représentation de la nouvelle „sensibilité“; l'artiste des „fêtes galantes“ et du théâtre italien; le dessinateur „extraordinaire“ et „libre“; l'enfant de la Nature et de l'originalité.

Ces idées faisaient encore sens lors de la publication des études d'Émile Dacier et d'Albert Vuaflart (*Jean de Julienne et la gravure de Watteau au XVIII^e siècle*, 1922), de Karl Theodor Parker (*The Drawings of Antoine Watteau*, 1931), voire de René Huyghe et Hélène Adhémar (*Watteau. Sa vie, son œuvre*, 1950). Mais près d'un siècle plus tard, elles mériteraient d'être nuancées, afin d'éviter de



Fig. 2 Watteau, *Les Charmes de la vie*, 1718/19. London, Wallace Collection [WC1, cat. 5]

transformer certaines hypothèses (devenues fort fragiles) en certitudes évidentes. (Il est d'ailleurs frappant, et peut-être significatif, de constater que, dans la bibliographie du catalogue de la Royal Academy, la récente étude de Christian Michel a été „oubliee“). Cette distance critique était en revanche le maître mot des expositions de la Wallace Collection, où les incertitudes concernant Watteau („we know little about his life, and his works are hard to interpret“) et ses œuvres (la fabrication *a posteriori* du genre de la „fête galante“ [WC1, 12-14]) n'étaient point dissimulées. Bien au contraire: le choix fait de conserver les titres institués par les estampes du XVIII^e siècle, tout en les laissant généralement en français, permettait de rappeler au visiteur leur caractère discutable (WC1, 21).

De fait, quels enseignements un spectateur curieux de l'art français du XVIII^e siècle pouvait-il tirer de sa visite de la Royal Academy? L'organisation des cinq salles – dont la première était divisée en deux parties – hésitait entre le thématique, le chronologique et l'iconographique: „Beginnings and Independence“; „After the Old Masters“ (1); „Persians and Savoyards“ (2); „Developing the *fête galante*“ (3); „Nudes“ (4), „Final Years“ (5). Une hésitation amplifiée par le catalogue, qui semble

chronologique, mais ne suit l'ordre ni des dessins exposés, ni des salles. Le résultat de cette apparente organisation était décevant, ne fût-ce que parce qu'il empêchait ou entravait la réflexion sur l'*art du dessin* chez Watteau. Certes, le propos de l'exposition (*Watteau: The Drawings*) relevait davantage de la perspective de la monographie traditionnelle plutôt de l'analyse des œuvres. Mais en contemplant et en comparant certains dessins de Watteau, exposés dans des salles différentes, et en les mettant en relation avec les tableaux présentés à la Wallace Collection, on eût pu rêver à une exposition intitulée *Watteau: The Draftsman*.

NATURE OU IMAGINATION?

Il n'aurait guère été difficile aux organisateurs de l'exposition de la Royal Academy de tirer des éclairages plus précis des œuvres qu'ils présentaient – dont le choix était remarquable. Le simple examen de ces dessins montrait que la distinction, établie à plusieurs reprises dans les cartels et les notices du catalogue, entre les „dessins d'imagination“ et les „dessins d'après nature“ ne résistait pas à l'examen. Dès la première feuille du catalogue (RA, cat. 1), la représentation d'une même figure sous deux angles ne prouvait en rien l'étude sur le vif. Ici, la position des deux jambes, des deux bras et de la tête, était différente dans les deux figures, ce qui pouvait laisser supposer que ces deux esquisses correspondaient à deux variantes réalisées „de tête“. On sait au de-



Fig. 3 Watteau, *Fête galante dans un paysage boisé*, 1717-21. London, Wallace Collection (WC1, cat. 3)

Fig. 4 Watteau, Les Champs-Élysées, 1720/21. London, Wallace Collection (WC1, cat. 4)



meurant quel usage Rembrandt – dont l'art était bien connu de Watteau, comme de Julienne (WC2, 92-97) – avait fait usage de miroirs, afin de renverser, par symétrie, la position d'une figure ou d'en modifier l'attitude. Et l'exposition de la Royal Academy montrait plusieurs exemples de contre-épreuves attribuées au dessinateur français (RA, cat. 15-16), où cette technique d'inversion était également utilisée. Par ailleurs, un dessin d'„après nature“ n'est-il pas toujours, au moins partiellement, un „dessin d'imagination“? Connaît-on un seul paysage au XVIII^e siècle qui puisse être réduit à une représentation strictement fidèle de la nature? Lorsque Watteau dessine un comédien dans deux attitudes différentes, ou le jeu d'un violoniste (RA, cat. 7), il va de soi que c'est en les *observant* mais aussi en *mémorisant* leurs positions qu'il se rend capable de les restituer par la sanguine. Même devant le motif, le dessin demeure une reconstruction, comme l'a jadis montré Ernst Gombrich dans son premier chapitre d'*Art and Illusion*.

Les rapprochements proposés par les salles de la Wallace Collection, au contraire, ne dissimulaient pas ces répétitions: la figure masculine au béret rouge apparaissait à deux reprises sur le même mur, en grand (*Fête galante dans un paysage boisé*, WC1, cat. 3; fig. 3) et en petit (*Les Champs-Élysées*, WC1, cat. 4; fig. 4); la jeune femme assise, dans sa grande robe jaune, tournant la tête vers le spectateur, était également visible dans les deux tableaux, mais encore sur la paroi d'en face, habil-

lée cette fois-ci d'une robe rose, dans le „*Rendez-vous de chasse*“ (WC1, cat. 8). Soigneusement mises en exergue par l'accrochage, ces répétitions n'affaiblissaient pas l'art de Watteau. Elles montraient, au contraire, sa capacité de renouvellement et de variation, à partir d'un réservoir de formes et de compositions somme toute assez limité, mais sans cesse adaptés aux formats et aux contraintes propres à chaque œuvre.

CULTURE VISUELLE

De même, la „culture visuelle“ de Watteau, à laquelle seule la moitié de la première salle de la Royal Academy était dévolue, était insuffisamment examinée par l'exposition, réduite à des copies dessinées de tableaux ou d'estampes connus (Campagnola, Véronèse, Federico Zuccaro, Lievens, Antoine Le Nain et Rubens). En revanche, les deux salles consacrées à Jean de Julienne, ainsi que l'article et le livre que Christoph Martin Vogtherr et Isabelle Tillerot consacrent au collectionneur (WC2, 24; T), permettaient assurément de combler ce manque, en montrant comment les œuvres de Watteau étaient pris en compte (et partiellement reconstruit) par l'horizon d'attente de leurs acheteurs ou commanditaires, essentiellement formé par des modèles vénitiens, flamands et hollandais. Dans son livre, Tillerot montre ainsi comment la collection de Julienne, sur le modèle de celle de la comtesse de Verrue, fait une large



Fig. 5 Watteau, *Perse assis, portant un turban, début 1715*. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques (RA, cat. 23)

place aux peintres néerlandais (190-198), mais encore comment le choix des artistes contemporains est en partie dicté par des principes d'imitation (264-271). Ainsi – et c'est là un autre acquis fondamental de cette solide étude –, la collection de Julienne se présente comme l'un des premières galeries privées à faire prévaloir les liens plastiques et formels entre les œuvres plutôt que leur prix, leur célébrité ou leur ancienneté.

Présentant une trentaine de tableaux ayant appartenu à Jean de Julienne, l'exposition de la Wallace Collection apparaissait comme le complément idéal de cet ouvrage de référence. Comme c'est également le cas de ce *Jean de Julienne* (pl. I-XLIII), le catalogue de la Wallace Collection reproduit les planches peintes pour le *Catalogue des Tableaux de M. de Julienne* (New York, Pierpont Morgan Library, inv. 1966-8; WC2, cat. 1), qui restitue l'accrochage de la collection vers 1756 (WC2, fig. 2, 16-22, 34, 38, 41, 45-47; p. 61-71; la plus grande taille des planches ainsi que la meilleure photogra-

vure de l'édition de Tillerot nous la font d'ailleurs préférer à celle de la Wallace Collection.) À ces informations ont été ajoutées, dans le catalogue londonien, les notes de Pierre-Jean Mariette sur le catalogue de vente de la collection de Julienne, en 1767 (WC2, 134-145).

S'il était évidemment impossible de reconstituer, sur les murs de la Wallace Collection, les conditions originales de perception de ces œuvres, certains essais demeuraient concluants, comme l'énorme *Apollon et la Sibylle de Cumès* de Salvator Rosa (WC2, cat. 9), que Jean de Julienne avait choisi de flanquer de deux paires de trois pastels de Rosalba, Alexis Loire et Natoire, sans doute pour inviter le visiteur à comparer leur coloris et leurs ombres claires aux effets de clair-obscur du grand paysage. En l'absence des six pastels, Vogtherr avait habilement choisi d'encadrer le Rosa de deux tableaux jadis accrochés en pendants autour d'une glace (WC2, fig. 45), le *Paysage avec un volcan*, alors attribué à Rubens (WC2, cat. 14) et le *Paysage avec une calèche* (WC2, cat. 13) de Govert Flinck, sans doute rassemblés par Julienne pour fonctionner comme des paysages en camaïeu.

DESSINATEUR COLORISTE

Cet accrochage raisonné n'a pas été, on l'a dit, celui de la Royal Academy, où certaines des feuilles exposées eussent mérité un meilleur traitement. On aurait pu mieux mettre en valeur l'inscription de la théorie pratique de Watteau dans le contexte de la peinture néerlandaise, alors collectionnée par ses clients et amis parisiens – le corps-de-garde (RA, cat. 4), le paysage (RA, cat. 10^v, 12) ou les scènes de la vie quotidienne (RA, cat. 10 et 65).

Au sein de ce corpus, le *Naufrage* (RA, cat. 12; WC2, fig. 11; fig. 6) et le *Paysage avec la vue d'une église* (RA, cat. 10^v) occupaient une place particulière. Pour des raisons essentiellement iconographiques (Jean de Julienne aurait sauvé Watteau de la faillite, ce qui expliquerait le choix de ce sujet allégorique), le premier dessin est bien connu, mais insuffisamment étudié pour ce qu'il est d'abord: une étude de masses. Watteau ne s'y attarde ni sur les détails des objets représentés, ni sur les figures, qu'il est d'ailleurs difficile de distinguer, à l'except-

Fig. 6 Watteau, Naufrage, 1710-1714. Oxford, Ashmolean Museum (RA, cat. 12)



tion de celle de Neptune. Par le nombre et la diversité de ses hachures, le dessinateur structure une composition où les éléments importants ne sont pas mis en valeur par le dessin mais par les contrastes du clair et de l'obscur. Ces choix évitent au dessinateur des ombres trop marquées par la déclinaison d'un grand nombre de demi-teintes.

C'est aussi le choix du dessinateur du *Paysage avec la vue d'une église* où l'espace perspectif est construit par une alternance de plans clairs et sombres. Cette solution formelle, très économique, permet de mettre en valeur le motif central de l'église, sans avoir à faire appel à des masses excessivement sombres, considérées à l'époque (Roger de Piles) comme artificielles et contraires aux règles de la nature. Cette conception est confirmée par l'annotation, au centre du dessin, qui n'est peut-être pas de Watteau, mais vise juste: *demi teinte Grise / Et Généralement Les ombres / Grise*. On la retrouve également dans bon nombre des paysages peints par Watteau, comme la *Fête galante dans un paysage boisé* (cf. fig. 3), les *Champs Élysées* (cf. fig. 4) ou le *Rendez-vous à la chasse* (WC1, cat. 8), où la récession des plans et les échappées sont restituées par les effets de la perspective aérienne mais surtout par une disposition alternée des masses claires et sombres, qui évoque la structuration spatiale des paysages du Lorrain ou de Jacob van Ruisdael. (Ces remarques permettent de nuancer l'idée, développée par Vogtherr [WC1,

30sq.], selon laquelle la pratique de l'arabesque aurait encouragé Watteau à structurer l'espace de ses tableaux de façon bidimensionnelle. Ces observations valent certainement pour certaines œuvres comme *Sous un habit de Mezetin* [WC1, cat. 2] ou les *Fêtes vénitienes* [WC2, cat. 25], moins pour les tableaux de plus grand format.)

L'analyse des dessins réalisés aux deux ou trois crayons (avec l'ajout de la craie) qui montre bien que Watteau fut aussi un *dessinateur coloriste* conduit souvent à oublier qu'il y tient compte d'une troisième (ou d'une quatrième) couleur: celle du papier. Dans son *Perse assis, portant un turban* (RA, cat. 23; fig. 5) comme dans ses *Deux études d'une femme assise sur le sol* (RA, cat. 37), c'est essentiellement par l'épargne que le dessinateur traduit les reflets du vêtement de sa figure, le charbon servant à renforcer et à ombrer la première esquisse, réalisée à la sanguine. Ici, comme dans le *Savoyard assis* (RA, cat. 28), le fond n'est pas un simple arrière-plan sur lequel se détache la figure. En ombrant de fortes hachures l'espace délimité par le bras et l'avant-bras droit et la hanche du *Perse*, Watteau met à l'épreuve l'efficacité de l'économie chromatique du vêtement en l'opposant plus directement à un fond sombre, ce qui a pour effet de donner davantage d'intensité aux plis sombres de la manche droite, marqués par des traits très appuyés

au charbon, mais aussi aux „rehauts“ du tissu rayé. Ici encore, il paraît difficile de séparer l'art du dessinateur de celui du peintre. Si l'on observait attentivement, dans le groupe au premier plan de la *Fête galante* (cf. fig. 3), la structure chromatique de la robe rose de la figure féminine, à droite, on s'apercevait que Watteau y avait d'abord étalé une fine couche de couleur rose avant d'ajouter la sous-robe grise qui, par transparence, laissait encore apercevoir, ici et là, de légères teintes rosées. Loin d'être le résultat d'une exécution hâtive, ce jeu des couches les unes avec et sur les autres mettait en évidence un travail tonal du coloris, où chaque teinte était „coupée“, soit par des effets de transparence, soit par des échos colorés voisins. Ici, le rose était équilibré par les rouges de la figure masculine de gauche ainsi que de la cape, posée au sol, et du béret du personnage debout, tandis que, là, le gris de la robe était nuancé par les robes argentées des deux autres figures féminines.

PAS DE DISCUSSIONS TECHNIQUES

En associant plusieurs crayons au sein d'un même dessin, Watteau pense en peintre plutôt qu'en dessinateur – ce qui explique, peut-être, son succès en Angleterre, trop brièvement évoqué dans l'article de Martin Eidelberg (RA, 27-33). Recherchant le naturel plutôt que la nature, la contrainte d'un coloris réduit à trois ou quatre couleurs permet à Watteau de réfléchir à la structuration d'un espace chromatique d'autant plus homogène et uni que les couleurs qui le composent sont en nombre limité et variées quasi à l'infini. À la façon des paysages de Jan van Goyen ou des natures mortes de Pieter Claesz, les dessins et les tableaux de Watteau frappent par leur capacité à faire le plus avec le moins. En blanchissant à la craie la main droite de son *Violoniste assis accordant son instrument* (RA, cat. 44; fig. 7), le dessinateur fait logiquement reculer l'entière de la figure vers l'arrière-plan en la traitant essentiellement par des hachures au charbon, exactement comme il le fait aussi, dans certaines de ses robes de satin et de soie (WC1, fig. 94; WC2, cat. 25), ou pour la main gauche de l'Harlequin de *Voulez-vous triompher des Belles?* (WC1, cat. 1), selon un procédé qui évoque Rembrandt, Ter Borch



Fig. 7 Watteau, *Violoniste assis accordant son instrument*, 1715/1716. Rennes, Musée des Beaux-Arts (RA, cat. 44)

ou Netscher. En revanche, des touches de craie d'une intensité comparable, mais alliées à des traits moins marqués, à la sanguine et au charbon, comme celle que Watteau utilise pour relever la chair et les vêtements de ses *Quatre études d'une femme en buste* (RA, cat. 69), ne font que traduire les effets des reflets sur la peau et la robe satinée. Leur valeur se fonde moins sur leur force locale que sur leur insertion dans l'économie du tout-ensemble.

En dépit d'un article de Louis-Antoine Prat (RA, 21-25), qui se concentre surtout sur des analyses matérielles, il est frappant de constater comme ces discussions techniques étaient presque absentes de l'exposition comme du catalogue de la Royal Academy, alors que les articles de Jennifer Tonkovich et d'Andreas Henning, dans le catalogue de la Wallace Collection, rappellent le goût, moins étudié, de Jean de Julienne pour les dessins

et les pastels (WC2, 28-49, 50-55). Il n'y a aucune raison de penser que le grand public méritait d'être écarté de ces discussions. Il n'eût été guère difficile de les rendre compréhensibles, par la simple comparaison de feuilles présentant des caractéristiques visuelles comparables ou opposables. Et ces questions constituaient, du temps de Watteau, les principales raisons pour lesquelles son art de dessinateur était admiré, comme le montre excellemment Prat (RA, 17-19, 21-33).

Terminons par l'épineuse question des attributions. À l'examen minutieux, et sans *a priori*, beaucoup des feuilles exposées à la Royal Academy mériteraient au moins d'être questionnées, bien davantage que ce que propose un catalogue *a maxima*, qui se contente de souligner (parfois) les doutes de certains historiens de l'art. C'est le cas, par exemple, de la très belle feuille du musée Jacquemart-André (inv. 1595 [RA, cat. 5]). Pierre Rosenberg rappelle que l'attribution à Watteau du dessin d'après Jan Lievens, au recto, a été remise en cause par Humphrey Wine, qui pense à Claude Gillot; il souligne aussi que les études de mains et de pieds, au verso, ont été rapprochées d'un portrait du Louvre dont l'attribution est, elle aussi, problématique. Mais ces réserves ne sont ni clairement examinées, ni prises en compte: la feuille est intégrée au catalogue, sans discussion. Comme le souligne Vogtherr (WC1, 25), en l'absence de critères vraiment précis et d'un grand nombre de des-

sins de référence que l'on peut attribuer sans failles à Watteau, toute entreprise de *connoisseurship* visant l'attribution et le classement chronologique des tableaux et, *a fortiori*, des dessins, paraît d'une grande fragilité. Sans doute gagnerait-elle à se concentrer plutôt sur les artistes que l'on associe (et confond) le plus souvent avec Watteau, comme Claude Gillot ou Claude Audran III.

Ce parcours comparé des expositions et des ouvrages récemment consacrés au monde de Watteau permet de mesurer que, malgré une bibliographie pléthorique, de nombreuses pistes restent encore à explorer, mais encore qu'il est sans doute indispensable de réviser de façon critique des méthodes d'analyse jusqu'à présent admises, mais qui, aujourd'hui, posent plus de problèmes qu'elles n'en résolvent.

PROF. DR. JAN BLANC
Université de Genève, Département d'histoire
de l'art, Uni Dufour, CH-1204 Genève,
Jan.Blanc@unige.ch