

L'implication des amateurs d'art dans les réseaux artistiques et intellectuels en France au  
XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de Claude-Henri Watelet (1718-1786)

Sonia Couturier

Thèse

présentée

au

Département d'histoire de l'art

Comme exigence partielle au grade de  
philosophae doctor (Ph.D.)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

août 2008

© Sonia Couturier, 2008



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file    Votre référence*  
*ISBN: 978-0-494-45653-8*  
*Our file    Notre référence*  
*ISBN: 978-0-494-45653-8*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

## RÉSUMÉ

### **L'implication des amateurs d'art dans les réseaux artistiques et intellectuels en France au XVIII<sup>e</sup> siècle : le cas de Claude-Henri Watelet (1718-1786)**

Sonia Couturier, Ph.D  
Université Concordia, 2008

L'activité des amateurs d'art dans les cercles intellectuels et artistiques représente un des phénomènes culturels les plus décisifs qui se sont épanouis en France au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans ce contexte, Claude-Henri Watelet s'impose comme une figure exemplaire. D'une part, nous remarquons que son profil correspond à une définition de l'amateur qui se distingue par ses contributions aux champs artistique et intellectuel de son temps. D'autre part, grâce à son action dans les différents milieux qu'il fréquente—notamment académiques et mondains—Watelet parvient à tisser un réseau de relations répondant à ses intérêts intellectuels, artistiques et personnels. Ce réseau s'inscrit dans un système d'échanges organisé selon une structure établie; toutefois, l'organisation de ce réseau peut varier selon les relations particulières entretenues par l'amateur avec les institutions—formelles ou informelles—et les individus—artistes, amateurs, administrateurs etc.—. Aussi, l'activité artistique et intellectuelle devient-elle indissociable de l'activité sociale dans la quête d'une reconnaissance sociale du statut de l'amateur. Watelet vise par ailleurs la reconnaissance intellectuelle qu'il souhaite atteindre, entre autres, par la publication d'ouvrages variés. Dans cette perspective, l'*Art de Peindre* (1760), une trentaine d'articles sur les arts dans l'*Encyclopédie* (1754-1757) et l'*Essai sur les jardins* (1774) ont permis à Watelet de faire la démonstration de connaissances artistiques et littéraires acquises, de mettre à l'épreuve ses idées, mais aussi de faire preuve de créativité.

## REMERCIEMENTS

Cette thèse n'aurait pu voir le jour sans le suivi et les commentaires toujours justes de notre directeur de thèse, Dr. Olivier Asselin. Nous aimerions également souligner la collaboration dans ce projet des autres membres de notre jury : Dr. Laurier Lacroix, Dr. W. McAllister Johnson, Dr. Catherine MacKenzie, Dr. Tom Waugh et Dr. Josiane Boulad-Ayoub (examen de synthèse). Au cours des ans, j'ai par ailleurs reçu l'aide de plusieurs dont je souhaite ici souligner la contribution : Stijn Alsteens, Colin Bailey, Lise Boily, Rémi Cariel, Muriel Clair, Sonia Del Re, Michel Gierzod, Isabelle Klinka, Nicolas Lesur, Madeleine Pinault-Sørensen, Christian Michel, Hélène Moulin-Stanislas, Edgar Munhall, J. Fernando Peña, Michel H. Ratouis, Marianne Roland Michel (†), Pierre Rosenberg. Enfin, nous ne pourrions clore ces remerciements sans acquitter une dette de reconnaissance envers Dr. David Franklin pour son soutien constant et ses encouragements.

Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour la « grande théorie », et, lorsque je lis des travaux qui peuvent entrer dans cette catégorie, je ne puis m'empêcher d'éprouver une certaine irritation devant cette combinaison, typiquement scolaire, de fausses audaces et de vraies prudences.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*

## TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux et des inventaires	viii
Liste des illustrations	ix
I. Introduction	1
1. L'état de la question et les hypothèses	2
2. Les repères théoriques et la méthodologie	4
3. Les sources	15
II. L'amateur : ses particularités	20
1. L'amateur au XVIII <sup>e</sup> siècle	22
a. Une définition de l'amateur	22
b. Le rôle de l'amateur à l'Académie royale de peinture et de sculpture	27
c. L'amateur, homme de goût	33
d. L'amateur comme critique	40
2. La contribution de Claude-Henri Watelet	49
a. Le dessinateur	49
b. L'aquafortiste	53
c. Le critique et théoricien	58
d. L'académicien	62
e. Le collectionneur	69
f. Le donneur de sujet et mécène	75
III. Le réseau : un espace de communication et un lieu de reconnaissance sociale et artistique au service des ambitions individuelles	83
1. La constitution d'un réseau ou la mise en place d'un tissu de relations sociales et artistiques	84
a. Une définition du réseau	84
b. La formation d'un réseau pour Claude-Henri Watelet	90
2. L'éloge de l'individu et la construction de l'identité sociale	96
a. Le rôle du portrait dans la reconnaissance sociale	97

b.	Les portraits de Claude-Henri Watelet	105
c.	La réputation de l'amateur à la rencontre de l'activité sociale et artistique : Moulin-Joli, l'Académie Chabot et le voyage en Italie (1763-64)	110
IV.	La publication : « Quand l'amateur se fait savant » ou le rôle du texte dans la reconnaissance intellectuelle de l'amateur	123
1.	<i>L'Art de peindre</i> (1760)	124
a.	Genèse et contenu	124
b.	« Réflexions sur les différentes parties de la peinture »	134
c.	L'examen critique : Diderot et La Font de Saint-Yenne	145
2.	La collaboration à l' <i>Encyclopédie</i> (1754-1757)	151
a.	Les articles (1754-1757)	152
b.	Notes sur le <i>Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure</i> (1786-1792)	163
3.	<i>L'Essai sur les jardins</i> (1774)	167
a.	Le portrait d'un jardin nouveau	168
b.	La réception	179
V.	Conclusion	184
	Bibliographie	192
	Tableaux et inventaires	209
	Illustrations	243

## Liste des tableaux et des inventaires

1. Tableau chronologique sommaire de la vie de C.-H. Watelet	210
2. Inventaire partiel des dessins par Claude-Henri Watelet	213
3. Tableaux des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet	
a. Les œuvres françaises	222
b. Les œuvres flamandes et hollandaises	233
c. Les œuvres italiennes	237
4. Les portraits gravés par Claude-Henri Watelet	240
5. Les articles de l' <i>Encyclopédie</i> écrits par Claude-Henri Watelet	242

## Liste des illustrations

1. Claude Henri Watelet, *Le Moulin Joli*, 1773; plume, encre et lavis sur papier, localisation inconnue. 244
2. Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Génie couronnant le buste de Corneille*, vers 1762, eau-forte. 245
3. Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Jean-Baptiste Pierre, Frontispice pour *L'Art de peindre*, 1760, eau-forte. 246
4. Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Charles-Nicolas Cochin (Le jeune), *Portrait de Claude-Henri Watelet*, 1753, eau-forte. 247
5. Jean-Baptiste-Marie Pierre, *L'enlèvement d'Europe*, 1750, huile sur toile, Dallas Museum of Art. 248
6. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Les bulles de savon*, vers 1735-1740, huile sur toile, National Gallery of Art, Washington. 249
7. Anicet Charles Gabriel Lemmonier, *Lecture de la tragédie de l'orphelin de la Chine de Voltaire dans le salon de Madame Geoffrin en 1755*, 1812, huile sur toile, Musée de Malmaison. 250
8. Charles-Nicolas Cochin (Le jeune), *Portrait de Claude-Henri Watelet*, 1753, pierre noire, localisation inconnue. 251
9. Louis-Simon Lempereur, d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin, *Portrait de Claude-Henri Watelet*, s.d., eau-forte. 252
10. Jean-Baptiste Greuze, *Portrait de Claude-Henri Watelet*, 1763-65, huile sur toile, Musée du Louvre. 253
11. Jean-Baptiste Greuze, *Portrait de Claude-Henri Watelet*, s.d., huile sur toile, localisation inconnue. 254

## I. Introduction

## 1. L'état de la question et les hypothèses

La présente thèse s'inscrit dans la poursuite d'une démarche amorcée dans un mémoire achevé en 1998 et intitulé *L'académisme dans les planches de l'Encyclopédie, illustrant la pratique du dessin*<sup>1</sup>. Notre recherche nous avait alors permis de dégager les principales caractéristiques de l'enseignement du dessin à l'Académie royale de peinture et de sculpture et la manière dont il a été interprété dans l'Encyclopédie. Si l'examen des planches du chapitre « Dessenin » a révélé la contribution de plusieurs artistes, dessinateurs et graveurs, une trentaine d'articles qui traitent des différentes facettes de l'art du dessin a cependant été l'œuvre d'un seul amateur d'art, Claude-Henri Watelet. Né en 1718 à Paris d'une famille de financiers, Claude-Henri Watelet reçoit son éducation au collège janséniste d'Harcourt avant de devenir avocat au Parlement de Paris en mai 1740, pour ensuite, à la mort de son père en 1741, prendre la relève comme Receveur général des Finances de la généralité d'Orléans. Watelet s'intéresse très tôt aux arts en général alors qu'il fréquente l'Académie de France à Rome entre 1735 et 1740. Jusqu'à sa mort en 1786, son intérêt pour le domaine artistique trouve son prolongement dans une activité constante d'académicien, d'aquafortiste, de dessinateur, de collectionneur, d'encyclopédiste et d'auteur reconnu. Il doit principalement sa renommée à ses écrits sur l'art : une trentaine d'articles dans l'*Encyclopédie* (1754-1757), l'*Art de peindre* (1760) et un *Essai sur les jardins* (1774).

---

<sup>1</sup> Sonia Couturier, *L'académisme dans les planches de l'Encyclopédie, illustrant la pratique du dessin*, mémoire de maîtrise en Étude des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 192 p.

Nous sommes étonnées de constater que l'œuvre de Watelet n'a jusqu'à ce jour jamais fait l'objet d'une analyse synthétique approfondie, hormis un court texte de Maurice Henriet paru dans la *Gazette des beaux-arts* en 1922<sup>2</sup>. Cependant, les travaux d'archives plus récents de feu Françoise Arquie-Bruley représentent un repère biographique incontournable et une référence essentielle au sujet de la retraite champêtre de Watelet, Moulin-Joli<sup>3</sup>. Jean de Cailleux s'est pour sa part penché sur l'activité d'aquafortiste de cet amateur, plus particulièrement son intérêt prononcé pour l'œuvre de Rembrandt<sup>4</sup>. Récemment, Étienne Jollet a exploré certains textes de Watelet – en particulier l'*Art de Peindre* et des articles de l'*Encyclopédie* – pour en dégager des correspondances notables entre les arts et les sciences<sup>5</sup>. En contrepartie, ces efforts apparaissent fragmentaires si nous les comparons à l'attention considérable dont a joui l'*Essai sur les jardins* (1774) chez nombre d'historiens et théoriciens de l'architecture qui se sont particulièrement penché sur les développements du jardin pittoresque depuis plusieurs années<sup>6</sup>.

Pour cette thèse, l'individuel et le biographique constituent notre principal point d'ancrage, sans toutefois perdre de vue son contexte d'élaboration. D'abord, nous croyons que l'étude de la figure de Claude-Henri Watelet peut nous servir d'ouverture pour explorer l'un des phénomènes culturels les plus décisifs qui se sont épanouis au

---

<sup>2</sup> Maurice Henriet, « Un amateur d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'académicien Watelet », *Gazette des beaux-arts*, sept.-oct. 1922, p. 173-194.

<sup>3</sup> Françoise Arquie-Bruley, « Watelet, Marguerite Le Comte et le Moulin Joli d'après les Archives nationales », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 131-157.

<sup>4</sup> Jean de Cailleux, « Watelet et Rembrandt », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français*, 1966, p. 131-149.

<sup>5</sup> Étienne Jollet, « Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet : pour une représentation de l'ordre de la nature », *Dix-huitième siècle*, n° 31, 1999, p. 217-231.

<sup>6</sup> À titre indicatif, nous référons le lecteur à la traduction anglaise récente de l'*Essai sur les jardins* qui comporte un commentaire éclairé sur l'ouvrage et une bibliographie exhaustive. Voir Claude-Henri Watelet, *Essay on Gardens : A Chapter in the French Picturesque*, révisé et traduit par Samuel Danon, introduction par Joseph Disponzio, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003.

siècle des Lumières : l'activité des amateurs d'art dans les cercles intellectuels et artistiques. On remarquera l'influence que ces dilettantes ont pu avoir, d'une part, sur le discours académique et, d'autre part, dans plusieurs milieux parallèles, notamment dans les cercles mondains, grâce à l'action intellectuelle intense dont ils sont les protagonistes. Claude-Henri Watelet s'inscrit à juste titre comme un acteur exemplaire au cœur de cette pratique culturelle que représente le dilettantisme artistique au XVIII<sup>e</sup> siècle. Par ailleurs, l'exploration du parcours de vie de cet amateur nous permettra d'accéder au champ d'action culturel et social dans lequel il évoluait. Nous sommes frappée par la variété des réalisations de ce touche-à-tout qui, jusqu'à sa mort, a été considéré comme un « bel esprit ». C'est par son action dans les différents milieux qu'il fréquente que Watelet réussira à former un réseau de relations et à s'affirmer à titre d'autorité, malgré une activité en apparence secondaire et dilettante. Ce phénomène n'est pas isolé puisqu'il s'inscrit dans un environnement culturel donné où gravitent d'autres individus aux profils et aux ambitions semblables, des amateurs en quête d'une reconnaissance publique qu'ils réussissent parfois à atteindre notamment par le biais de la publication d'ouvrages variés. L'analyse de ce cas particulier aura donc pour principal objectif d'examiner l'implication des amateurs d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle à titre de catalyseurs culturels, c'est-à-dire d'agents actifs dans la création et circulation des savoirs et idées.

## 2. Les repères théoriques et la méthodologie

Pour mieux comprendre le champ d'action et d'influence de Claude-Henri Watelet, nous avons d'abord choisi de mettre l'accent sur son statut d'amateur. La thèse de Louis-Antoine Olivier représente une référence de premier ordre pour définir la figure de

l'amateur d'art<sup>7</sup>. Si l'amateur peut à certains égards être considéré comme un collectionneur ou un mécène depuis la Renaissance<sup>8</sup>, la thèse d'Olivier envisage plutôt cette figure comme un connaisseur et un arbitre du goût. L'auteur se penche sur les différentes manifestations de l'amateur d'art en commençant par leur implication à l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui valide en 1663 leur existence en créant une classe particulière, les amateurs honoraires. Ainsi, ces amateurs, au-delà de leur statut d'ami des arts, devenaient officiellement des alliés de la cause artistique. De ce fait, les amateurs adoptaient le rôle d'intermédiaire entre les artistes et le public. Nonobstant l'impact important de l'institution académique dans la définition de cette figure, l'amateur se distinguera surtout hors de son enceinte, notamment par la diffusion de textes critiques dans les périodiques du moment et d'ouvrages sur différents aspects de l'art. Le sujet de Claude-Henri Watelet présente les éléments essentiels qui nous permettent de l'identifier à la figure particulière de l'amateur; dans la seconde partie du chapitre suivant, nous explorerons les différents aspects de son implication artistique.

Malgré une structure en apparence rigide et des règles strictes, l'Académie royale de peinture et de sculpture reste une institution perméable aux influences extérieures où, semble-t-il, la contribution des membres honoraires – groupe duquel fait partie Watelet – s'accroît au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cette institution représente alors un point de rencontre pour une communauté d'amateurs et d'artistes en quête de commerce d'idées et d'échanges de

---

<sup>7</sup> Louis Antoine Olivier, *Curieux, Amateurs and Connaisseurs : Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, thèse de doctorat non publiée, Johns Hopkins University, 1976, 2 vol.

<sup>8</sup> Voir notamment, Krzysztof Pomian, *Collectionneur, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, c. 1987, 367 p. et Antoine Schapper, *Curieux du grand siècle : Collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, 575 p.

bons procédés. Daniel Roche a exploré le développement de cette manifestation dans le contexte du mouvement académique au XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles<sup>9</sup>. Par un dénombrement des membres d'académies provinciales et de leurs travaux, Roche a réussi à dégager un comportement culturel, soit des formes de sociabilité et une cohésion mentale associée à ce groupe. L'auteur fait remarquer la provenance variée des influences qui a permis la formation de cette société académique. Il définit ainsi les traits originaux de cette société qui lui ont permis « d'esquisser une sociologie de la diffusion culturelle » :

Les uns relèvent de la sociabilité commune, telles les loges maçonniques; les autres participent d'une action administrative et du service monarchique, ainsi les sociétés d'agriculture et les grandes académies parisiennes; les derniers rendent compte de la formation d'une opinion et de l'organisation de la communauté des gens de lettres, ainsi le collectif encyclopédique, le public des journaux et des souscriptions, les milieux des correspondances.<sup>10</sup>

Plus récemment, cet historien s'est penché sur l'importance du voyage dans la formation d'un réseau pour le savant, l'homme de lettre ou l'artiste. Le thème du voyage s'inscrit également dans le parcours de Watelet mais, dans ce cas-ci, il nous permet d'ouvrir sur une approche méthodologique. Comme Roche le constate, la sociologie offre deux cadres, ou « choix de méthodes » : l'un partant de l'individu frayant son chemin dans une structure donnée et l'autre imposant l'appareil institutionnel, ou le groupe, qui dicte ses règles de conduite à ses membres. Il est cependant possible d'adopter une approche mixte en tentant à la fois de saisir les motivations de l'individu tout en considérant les contingences structurelles auxquelles ce dernier est soumis. Nous abondons dans le sens de l'historien français qui affirme que : « Dans l'un et l'autre des cas, et dans l'une et

---

<sup>9</sup> Daniel Roche, *Le siècle des lumières en Province : Académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1978 [réimpression en 1989], 2 volumes.

<sup>10</sup> Roche 1978, p. 11. Notons que l'auteur cite à titre d'exemple les loges maçonniques pour illustrer une caractéristique de la sociabilité commune. À ceci nous pourrions ajouter les cercles mondains qui représentent des rassemblements favorisant les contacts entre individus de mêmes allégeances sociales et intellectuelles.

l'autre perspective, l'historien, plus empêtré dans le temps que le sociologue, va choisir de saisir l'articulation des deux composantes et de voir leurs effets qui peuvent résonner à double sens.<sup>11</sup> »

Ainsi, une partie de cette thèse sera consacrée à l'analyse des différentes composantes du réseau de Watelet, et surtout du fonctionnement particulier de celui-ci. Nous constaterons notamment que le réseau de Claude-Henri Watelet s'enracine dans la tradition académique mais également dans une sociabilité parallèle tissée au fil des rencontres et des relations hors de l'enceinte. Ami des arts et des artistes, Watelet entretient un réseau de relations développé avec l'élite intellectuelle et artistique de son temps, dont nous tenterons de mieux cerner les contours. Nous partons de la prémisse que ce tissu de relations dépend non seulement des structures institutionnelles en place mais surtout d'un réseau intellectuel multiforme et d'amitiés déterminé selon des intérêts personnels particuliers. L'action de cet amateur suscite aussi bien les alliances que les dissensions et, paradoxalement, ces dernières ne semblent pas affecter son influence sur le milieu qu'il fréquente. La structure et le fonctionnement de cette trame de relations entretenue par Watelet qui conjugue activités intellectuelle et sociale, entre l'institution académique et la fréquentation des cercles mondains, représentent le cœur de notre réflexion.

À l'instar de Watelet, ces amateurs d'art qui mènent une vie sociale active contribuent à l'enrichissement du discours théorique mais, surtout, agissent comme agent de liaison entre l'institution académique, et les cercles mondains qui sont aussi des lieux d'activité

---

<sup>11</sup> Daniel Roche, *Humeurs vagabondes : De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, p. 703.

intellectuelle depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Cet environnement contribue à la création d'un véritable *champ* intellectuel ou plus particulièrement artistique, dans le sens où l'entendait Pierre Bourdieu. Depuis les années 1960, le sociologue a tenté à plusieurs reprises de définir les limites du concept de champ qui, au fil des ans, a pris une forme changeante au gré des objets d'études<sup>12</sup>. Cependant, il en donne une définition fort aboutie dans *Les règles de l'art*<sup>13</sup>, dont nous tirerons largement profit : cet ouvrage a l'avantage de présenter les éléments de la formation et de la structure du champ littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle, qui peuvent permettre d'interpréter certaines particularités du champ intellectuel, sinon artistique, au XVIII<sup>e</sup> siècle. La définition du champ est tirée de l'analyse particulière du champ intellectuel. L'auteur l'exprime en ces termes :

La première tentative pour analyser le « champ » intellectuel s'était arrêtée aux relations visibles entre les agents engagés dans la vie intellectuelle : les interactions, entre les auteurs et les critiques ou entre les auteurs et les éditeurs, avaient masqué à mes yeux les relations objectives entre les positions relatives que les uns et les autres occupent dans le champ, c'est-à-dire, la structure qui détermine la forme des interactions.<sup>14</sup>

Le champ représente donc un espace structuré ou, autrement dit, un réseau composé d'individus et d'institutions dont les relations peuvent prendre différentes formes. Bourdieu inclut également dans ce réseau toute œuvre créée dans ce contexte, les opinions et les lieux de regroupement, qu'ils soient formellement organisés ou non. Le champ peut par ailleurs être défini comme « l'espace des possibles » dans la création d'une œuvre culturelle. Pour le champ artistique qui nous intéresse plus particulièrement,

---

<sup>12</sup> Pour une ébauche de la définition du champ par cet auteur, nous notons plus particulièrement les articles suivants : « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906; « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971, p. 7-26; « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

<sup>13</sup> Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Édition du Seuil, 1992.

<sup>14</sup> Bourdieu 1992, p. 255-256.

nous résumerons en affirmant que cet espace est déterminé par les manifestations artistiques, ou prises de position, qui peuvent à la fois se poser comme des limites et des inventions pour dépasser ces dernières. Ces limites peuvent notamment prendre la forme d'un genre, d'une école, d'un style, d'une manière ou d'un sujet avec lesquels le producteur culturel—le créateur—conjugue<sup>15</sup>. À partir de là, s'amorce un processus de légitimation par lequel l'individu parvient à affirmer son identité et à se faire reconnaître dans son champ. L'œuvre créée devient dans ce contexte l'action par laquelle l'artiste—ou l'amateur, dans le cas qui nous intéresse—parvient à se distinguer. La valeur distinctive de l'œuvre est expliquée par Bourdieu en ces termes :

Dès qu'elle parvient à occuper une position distincte, reconnaissable, dans l'espace historiquement constitué des œuvres coexistantes, et par là concurrentes, qui dessinent, dans leurs relations mutuelles, l'espace des prises de positions possibles, prolongements, dépassements, ruptures, l'œuvre connue et reconnue situe les autres, par une évaluation en acte qui détermine l'évolution de leur valeur distinctive<sup>16</sup>.

Dans la perspective du champ littéraire au XVIII<sup>e</sup> siècle, Eric Walter trace une histoire sociale des auteurs en s'appuyant sur une histoire des représentations et des institutions qui constituent la vie intellectuelle. Walter reprend le concept de *champ* qui englobe deux réalités sociales constituées en réseaux distincts où l'on perçoit des croisements, c'est-à-dire la pratique des cercles mondains et le domaine institutionnel—notamment l'Académie. Après avoir mesuré l'importance des réseaux de sociabilité, soit institutionnel et relatif au savoir intellectuel, soit rituel et associé à la vie mondaine, il constate que l'imbrication et la vitalité de ces deux domaines participent d'une

---

<sup>15</sup> Bourdieu 1992, p. 321-326.

<sup>16</sup> Bourdieu 1992, p. 334.

autonomisation du champ littéraire<sup>17</sup>. On remarque une même orientation dans le discours d'Alain Viala qui se penche sur la définition du statut de l'écrivain au XVIIe siècle<sup>18</sup>. En ce qui concerne les amateurs d'art, Nathalie Heinich et Thomas Crow ont considéré le rôle croissant qu'ils occupent à l'intérieur et hors de l'Académie, respectivement aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et leur contribution à l'autonomisation graduelle du champ artistique durant l'Ancien Régime<sup>19</sup>. Pour Heinich, ce phénomène découle entre autres de la professionnalisation du domaine de la peinture au XVIIe siècle suite à la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture. En passant du système corporatif au système académique, la peinture sortait de l'artisanat et pouvait désormais s'inscrire parmi les arts libéraux. Pour sa part, Crow a montré l'importance de l'amateur dans le développement de la critique d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle en France qui a favorisé la constitution d'une sphère publique. L'auteur soutient notamment que cette émancipation découle d'une reconnaissance des propriétés picturales de la peinture qui dépassent les strictes considérations du sujet hérité de l'âge classique. Ces deux auteurs ont accordé dans ce processus une place fondamentale aux amateurs que ce soit par leur implication à l'Académie royale de peinture et de sculpture, par leur interaction avec les artistes contemporains ou bien par la formulation d'un discours critique. À notre tour, nous explorerons l'action de Watelet à l'Académie, auprès des artistes et amateurs de son temps et à travers l'analyse de son discours sur les arts.

---

<sup>17</sup> Eric Walter, « Les auteurs et le champ littéraire » dans *Histoire de l'édition française*, t. II, Paris, Promodis, 1984, p. 383-399.

<sup>18</sup> Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 319 p.

<sup>19</sup> Nathalie Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1993, 302 p.; Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1985, 290 p.

Claude-Henri Watelet est associé à une nouvelle élite intellectuelle, qui est déterminée non pas par l'origine sociale de ses membres mais par leurs talents. Ce dernier aspect ouvre la porte à l'exploration des ambitions individuelles de l'amateur, qui utilise un tel réseau à des fins personnelles. Dans cette perspective, le rôle de cet amateur est de susciter des réactions—favorables ou non—, usant d'influences dans son réseau et auprès de ses interlocuteurs. Par ailleurs, l'amateur a l'ambition d'être reconnu dans les milieux qu'il fréquente et, de ce fait, il prétend au statut d'érudit en publiant des textes variés sur l'art. On considèrera dans cette pratique une affirmation de l'individu qui s'inscrit dans un processus de légitimation sociale et culturelle. Ainsi, il découle d'une activité en apparence dilettante un acte de création : Watelet intègre la culture officielle, académique, pour la faire sienne et ainsi imposer sa manière. Comme l'affirme Bourdieu :

Toutes ces références, qu'elles soient littéraires ou artistiques, permettent de délimiter certains aspects du code qu'il partage avec ses interlocuteurs (amateurs, artistes, critiques) et qui lui permettent de se situer socialement et historiquement dans son champ d'action, son réseau d'opération. Ce code est la culture intégrée, un inconscient culturel qui se traduit dans les attitudes, les aptitudes, les connaissances, les thèmes et les problèmes, bref tout le système de catégories de perception et de pensée acquis par l'apprentissage méthodique que l'école organise ou permet d'organiser (...) <sup>20</sup>

Ainsi la plupart des références artistiques de Watelet découlent d'un enseignement canonique, c'est-à-dire conforme à des règles reçues par l'Académie. Cependant, l'utilisation de ces références ne semble pas faire de l'amateur un homme savant, de la même manière que la participation de Claude-Henri Watelet aux activités de l'Académie royale de peinture et de sculpture ne suffit pas à faire de lui un académicien patenté. Le premier lieu d'action de Watelet est le cercle mondain dont la culture relève de la

---

<sup>20</sup> Bourdieu 1966, p. 900.

convivialité, où la connaissance est transmise sur un mode informel. L'amateur atteint ensuite la sphère élective de l'Académie qui s'impose comme une institution régie par ses règles d'opération strictes, porteuse d'un dogme du savoir. Watelet se réclame du statut d'érudit en prenant part aux activités de l'institution académique tout en étant un membre actif de la société mondaine, mais comment arrive-t-il à transformer la connaissance intuitive du dilettante en un savoir reconnu ? A la suite de Claude Lévi-Strauss<sup>21</sup>, nous pourrions dire que la relation qui s'établit ici entre la connaissance intuitive et la science académique est du même ordre que le dialogue qu'entretiennent le magique et le scientifique. Il s'agit ici de connaître la manière dont le passage s'effectue entre les deux hémisphères. Du même point de vue anthropologique, nous pourrions dire que Watelet fait figure de « bricoleur » puisant à même un répertoire de formes théoriques et culturelles données pour créer une œuvre diversifiée et hétéroclite. De ce « bricolage intellectuel » résulte d'abord une variété d'œuvres littéraires dont la caractéristique commune est de reprendre, de réarranger, sous différentes formes des principes reconnus. Par conséquent, l'originalité ou la créativité de l'amateur ne se manifeste pas tant au niveau de la découverte du savant qu'à celui de la trouvaille<sup>22</sup>. Cette dernière qui relève de l'astuce a comme avantage d'agir comme interface dans les lieux qu'il fréquente. Ainsi, Watelet—qui a l'ambition de vulgariser un contenu scientifique—utilise le caractère savant des publications pour établir des rapports de rapprochement et de contiguïté entre les sphères mondaine et académique. Ses publications lui permettent donc de réaliser la translation entre son statut de dilettante et celui d'érudit.

---

<sup>21</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 24-30.

<sup>22</sup> Lévi-Strauss 1962, p. 31-49.

Jack Goody a introduit des nuances dans la dichotomie « primitif-domestiqué » élaborée par Lévi-Strauss<sup>23</sup>. Nous nous proposons de revoir cette dichotomie sous les termes « amateur-savant » non pas en les opposant mais en découvrant comment ils sont constamment croisés. Suivant ici Goody, nous partons de la prémisse que les deux tendances, en apparence antagonistes, ne procèdent pas d'approches ou de modes de pensée différents, puisqu'ils coexistent toujours dans une même société, sinon chez un même individu<sup>24</sup>. Bien que nous puissions établir distinctement des « pôles » pour distinguer le domaine d'action de l'amateur—le cercle mondain—et celui du savant—l'Académie—la frontière entre les deux reste néanmoins mince et même poreuse.

Outre ces dernières considérations, le passage d'un état de dilettante à celui de savant dépend avant tout d'un mouvement d'affirmation de l'individu<sup>25</sup>, qu'Élisabeth Badinter a récemment associé à la transformation du statut d'intellectuel au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>.

Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la validation des enjeux intellectuels—notamment intellectuels—étaient restreints aux seuls cercles académiques et spécialisés, mais la multiplication des possibilités de publications et la contribution croissante des amateurs dans les domaines de l'érudition viendra changer le processus de légitimation. Dans le

---

<sup>23</sup> Jack Goody, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge (R.U.), Cambridge University Press, 1977, p. 24. L'auteur se prononce au sujet de la *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss: « Savage thought is essentially social thought, apparently quite dependant upon given categories of the understanding, upon forms of primitive classification. Even though Lévi-Strauss displays more understanding of the world of the so-called bricoleur, the cultural handy-man, the opposition is unacceptable both as a statement of fact and because of the consequences for analysis. Like a good deal of structural or functional analysis, it tends to interpret primitive thought "symbolically" rather than "cognitively". »

<sup>24</sup> Goody 1977, p. 148 « The very existence of these two trends [primitif et domestiqué], both expressed in the work of Lévi-Strauss, points to inadequacy of the notion of two different modes of thought, approaches to knowledge, or forms of science, since both are present not only in the same societies but in the same individuals. »

<sup>25</sup> Goody 1977, p. 14 « The growth of individualism is another of the vague generalities applied to the cognitive development of mankind. »

<sup>26</sup> Elisabeth Badinter, *Les passions intellectuelles. I : Désirs de gloire (1735-1751) et II : Exigences de dignité (1751-1762)*, Paris, Fayard, 1999 et 2002.

développement de la connaissance, la professionnalisation de l'érudition accorde une importance accrue au texte publié comme objet de critique. Comme l'a souligné Goody, l'examen critique du discours participe au développement d'une connaissance abstraite, scientifique; de plus, lorsque l'information est rendue publique, c'est-à-dire soumise au regard d'un plus grand nombre de lecteurs potentiels, elle favorise aussi l'élaboration d'une pensée plus complexe et d'une connaissance cumulative<sup>27</sup>. Nous assistons donc à un passage de la société de conversation, qui caractérise les cercles mondains, à une société de l'écrit. Ici le mode de communication joue un rôle capital dans le développement de la connaissance et de la culture qui ne sont plus seulement tributaires du contenu véhiculé. Au-delà de son rôle de transmission de l'information, la publication sous ses différentes formes représente un moyen d'établir un contact, de créer des liens entre les individus :

While this has to do with "content", it [le développement de la connaissance] also presupposes certain processes which are related [...] to the modes of communication by which man interacts with man and more especially, transmits his culture, his learned behavior, from generation to generation. Culture after all is a series of communicative acts, and differences in the mode of communication are often as important as differences in the mode of production, for they involve developments in the storing, analysis, and creation of human knowledge, as well as the relationships between the individuals involved.<sup>28</sup>

Tel que nous le verrons dans notre dernier chapitre, poésie, essai et textes didactiques, ne sont que quelques exemples de « modes de communication » utilisés par Watelet pour interagir avec ses semblables. C'est de cette manière que l'amateur parviendra

---

<sup>27</sup> Goody 1977, p. 37. « It increased the potentialities of criticism because writing laid out discourse before one's eye in a different way; at the same time increased the potentiality for cumulative knowledge, especially knowledge of an abstract kind, because it changed the nature of communication beyond that of face-to-face contact as well as the system for the storage of information; in this way a wider range of "thought" was made available to the reading public. » Voir aussi p. 44, 47, 49-50.

<sup>28</sup> Goody 1977, p. 37.

notamment à s'imposer à titre d'autorité dans son réseau de relations intellectuelles, à la fois académique et mondain. À travers son œuvre, Watelet véhicule une culture littéraire et artistique acquise qu'il souhaite transmettre; mais, il existe une part de création dans la manière dont il aborde ses sujets. Nous dirons qu'il parvient à transcender ses modèles en proposant sa vision personnelle qui lui permettra éventuellement d'être reconnu dans le champ artistique.

### 3. Les sources

Pour reconstituer la figure de Claude-Henri Watelet et comprendre les différentes facettes de son réseau, nous examinerons plusieurs documents originaux ou reproduits. Le contexte dans lequel évolue Claude-Henri Watelet sera d'abord envisagé en considérant des discours prononcés à l'Académie royale de peinture et de sculpture et la correspondance entretenue par ses membres<sup>29</sup>. Ceci nous permettra non seulement de jauger certains partis pris artistiques dans le contexte académique, mais aussi d'identifier les repères culturels accessibles aux amateurs et notamment à Claude-Henri Watelet. Ces repères seront également considérés à la lumière d'autres publications contemporaines sur l'art, critiques ou philosophiques. Par ailleurs, la consultation de mémoires et de correspondances nous permettront d'accéder à l'esprit du cercle mondain, notamment celui de Madame Geoffrin<sup>30</sup>. Nous accorderons dans cet environnement une attention

---

<sup>29</sup> Paul Cornu, *Table des Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Librairie de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1909; Anatole de Montaiglon et Jules Guiffrey, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, Charavay Frères, 1887-1912, 18 vol.; *Archives de l'Art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, 1907- (réimp. F. de Nobele, 1967).

<sup>30</sup> André Morellet, *Éloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame du Deffand, par MM. Morellet, Thomas et d'Alembert suivis de lettres de Madame Geoffrin et à Madame Geoffrin; et d'un Essai sur la conversation...*, Paris, H. Nicolle, 1812.

particulière à des thèmes tels que l'amitié, le caractère, le talent, et la réputation. Des périodiques, comme le *Mercur de France*, et les correspondances publiées, telles les *Mémoires secrets* de Bachaumont ou les *Correspondances littéraires*, seront consultées d'une manière ponctuelle pour trouver des informations sur les activités sociales et intellectuelles de l'époque.

Pour établir le profil biographique de Watelet, son réseau de relations et illustrer sa contribution intellectuelle, nous examinerons aussi bien sa correspondance, sa collection, son œuvre dessinée et gravée ainsi que ses publications sur l'art. La correspondance de Watelet avec son ami Aignan-Thomas Desfriches représente le groupe de documents le plus nombreux, publié respectivement par J. G. Dumesnil et Ratouis de Limay<sup>31</sup>. Nous consulterons également les recueils de lettres de d'Alembert, Rousseau et Voltaire qui nous ont permis de trouver mentions de relations parfois privilégiées que Watelet entretenait avec ces penseurs<sup>32</sup>. Nous nous référerons par ailleurs à des lettres originales parfois isolées—mais non moins importantes—aux Archives nationales de France à Paris, à l'Académie française, à l'Institut de France, dans la collection Jacques-Doucet de la Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Paris) et à la Fondation Custodia de l'Institut néerlandais à Paris. Notons que la consultation des papiers de feu Françoise

---

<sup>31</sup> J. G. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes* [1858], Genève, Minkoff Reprint, 1973, t. III; Paul Ratouis de Limay, *Un amateur orléanais au 18<sup>e</sup> siècle. Aignan-Thomas Desfriches, 1715-1800, sa vie son œuvre, ses collections, sa correspondance...*, Paris, H. Champion, 1907. Nous désirons souligner l'aimable collaboration de Monsieur Michel H. Ratouis, descendant de Desfriches, qui nous a communiqué trois lettres non publiées écrites par Watelet et adressées à Desfriches.

<sup>32</sup> *Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. critique établie et annotée par R.A. Leigh, Genève, Institut et musée Voltaire, 1965- , 52 t.s.; Voltaire, *Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris, Éditions Gallimard, 1977-1992, 52 tomes; Jean Le Rond D'Alembert, *Œuvres et correspondances inédites de d'Alembert* [1887], édité par Charles Henry, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 352 p.

Arquié-Bruley au Musée des arts décoratifs à Paris nous a parfois éclairé sur quelques aspects de la biographie de Watelet. Certains mémoires et correspondances feront également fait l'objet d'un examen plus approfondi pour compléter l'information sur l'activité de Watelet et la réception de son œuvre<sup>33</sup>.

L'œuvre artistique de Watelet, qui comporte plusieurs facettes, permet d'observer une pratique non négligeable d'aquafortiste curieux, de dessinateur dilettante et de collectionneur passionné. Nous ne reconstituerons pas l'inventaire des pièces gravées par Watelet qui a déjà été fait par Charles Le Blanc<sup>34</sup>; toutefois, nous nous attarderons sur certains aspects de sa production, notamment les portraits gravés d'après les dessins de Charles-Nicolas Cochin, dans la mesure où ils nous permettent d'appuyer notre propos sur son réseau. Nous tenterons de reconstituer une partie l'œuvre dessiné de Watelet, tout en reconnaissant les limites de cet exercice puisque nous ne connaissons aujourd'hui qu'une infime partie de sa production. Une recherche dans les catalogues de collections, dans les catalogues de vente aux enchères, ainsi que des visites au Centre de documentation des arts graphiques du Louvre nous permettra néanmoins permis d'établir une liste sommaire des œuvres connues. L'examen du catalogue de sa vente après-décès, conjugué à la consultation de son inventaire après-décès qui se trouve aux Archives nationales de France à Paris, nous permettra notamment de tracer son portrait de collectionneur en dégageant ses principaux intérêts. Tout en révélant le goût de l'amateur et son parti pris esthétique, l'analyse de sa collection mettra en lumière les relations qu'il

---

<sup>33</sup> Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 3 vol. *Correspondance de Mme de Graffigny (Françoise de Graffigny; 1695-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996.

<sup>34</sup> Charles Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Émile Bouillon, 1854, t. IV, p. 179-181.

entretient avec certains artistes contemporains. Ce dernier aspect retiendra plus particulièrement notre attention dans certains cas à l'analyse de la correspondance de Watelet avec des artistes en particulier.

Watelet s'impose également comme un écrivain aux intérêts variés. Nous avons choisi de ne pas considérer les quelques pièces de théâtre dont il est l'auteur<sup>35</sup>, sauf dans quelques cas particuliers. Une revue détaillée de ses pièces théâtrales nous aurait entraîné dans une analyse littéraire de son œuvre qui ne s'inscrit pas dans notre propos. Notre attention s'est plutôt portée sur ses textes en rapport avec les beaux-arts, qu'ils soient critiques ou didactiques. Du second groupe, l'*Art de peindre*, les articles de l'*Encyclopédie* et l'*Essai sur les jardins* feront l'objet d'un examen approfondi dans notre dernier chapitre.

Certaines sources intellectuelles et artistiques de ces textes ont parfois été validées suite à la consultation du catalogue de vente après-décès de sa bibliothèque, dont la Grolier Club Library à New York garde l'unique exemplaire en Amérique du Nord<sup>36</sup>.

Les prochains chapitres seront donc consacrés à la compilation et l'analyse des résultats de notre recherche, à la lumière de l'orientation théorique que nous avons proposé plus haut. Dans un premier temps, nous proposons de dresser le profil de la figure de

---

<sup>35</sup> Claude-Henri Watelet, *Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet. de l'Académie française et celle de peinture*, Paris, impr. Prault, 1784. La description d'un exemplaire à la Bibliothèque nationale (cote YF-12148) se lit comme suit : « Ce dernier volume renferme huit comédies : *Silvie*; *Zénéïde*, en 1 acte, en prose, composée en janvier 1743; *Les Statuaires d'Athènes*, comédie en 3 actes en prose, composée en 1766; *Les Veuves*, ou la *Matrone d'Ephèse*, comédie en 3 actes, en vers; *Milon*, intermède pastoral en 1 acte en vers; *Délie*, drame lyrique en 1 acte en vers, composé en 1765 et *Phaon*, drame lyrique en 2 actes en vers. — Entre la quatrième et la cinquième pièce on a encarté une comédie composée en 1777, *la Maison de campagne à la mode*, ou la *Comédie d'après nature* [...] ».

<sup>36</sup> *Catalogue des livres de la bibliothèque de M. Watelet... dont la vente se fera, au plus offrant & au dernier enchérisseur, par M. Hayot de Long-Pré, Huissier-priseur, le Lundi 22 mai 1786, & jours suivans de relevée, en son appartement, cour du vieux Louvre, pavillon de la Colonade, à gauche, Paris, chez Prault, 1786.*

l'amateur en dégagant ses principaux aspects. Une fois ces limites établies, nous verrons la manière dont Claude-Henri Watelet correspond à ce modèle en dégagant les différents aspects de son implication dans le champ artistique. Il sera ensuite question de situer l'amateur dans le contexte d'un réseau orienté à la fois par les structures d'institutions existantes et des intérêts personnels, mais également construit selon des valeurs qui tendent à souligner le talent et la reconnaissance publique. Cette quête de l'amateur s'incarne chez Claude-Henri Watelet à travers plusieurs manifestations dont des publications qui feront l'objet d'un examen plus attentif.

## II. L'amateur : ses particularités

La figure de l'amateur apparaît indissociable du champ artistique en France au dix-huitième siècle; en fait, il occupe une place fondamentale et essentielle dans le développement de ce champ. L'amateur n'est pas issu d'une génération spontanée, comme en témoigne les différents visages qu'il adopte au cours des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, notamment ceux du collectionneur et du connaisseur. Toutefois, la reconnaissance sociale de l'amateur passe par sa présence à l'Académie royale de peinture et de sculpture à titre de membre honoraire. Dans le domaine public, l'amateur se distingue par sa faculté d'exprimer son goût, une question qui préoccupe les plus grands penseurs des Lumières—plus particulièrement Montesquieu, Voltaire et d'Alembert. Le goût par l'amateur s'exprime désormais par un discours théorique et critique dans diverses publications. La pratique de l'« ami des arts » s'incarne également dans une multitude d'activités qui lui permettent d'établir des relations avec les différents acteurs du champ artistique. Le parcours de Claude-Henri Watelet témoigne, d'une manière exemplaire, de cette évolution sociale des amateurs au XVIII<sup>e</sup> siècle. En plus de participer aux échanges théoriques qui se déroulent à l'Académie et dans les milieux parallèles, Watelet s'affirme dans sa sphère d'activité aussi bien à titre de dessinateur et aquafortiste curieux, qu'à celui de collectionneur et mécène engagé. Dans ce chapitre, nous tâcherons de définir la figure de l'amateur au XVIII<sup>e</sup> siècle, une figure qu'incarne parfaitement Claude-Henri Watelet.

## 1. L'amateur au dix-huitième siècle

### a. Une définition de l'amateur

Cerner le profil de l'amateur d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle constitue à certains égards un défi de taille compte tenu de la variété des dénominations de cette figure. Dans la recherche d'une définition de l'amateur, Louis Antoine Olivier explore les sens variables de différents termes en usage aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : virtuose, curieux, amateur et connaisseur<sup>1</sup>. Ces trois derniers termes retiennent plus particulièrement notre attention dont tout d'abord le curieux, presque invariablement associé au statut de collectionneur. Le curieux dans le domaine des arts au XVIII<sup>e</sup> est le plus souvent considéré comme un excentrique que « cette envie de posséder qui n'a presque jamais de bornes, dérange presque toujours la fortune [...] <sup>2</sup>» Pour cette raison, l'*Encyclopédie* y voit une pratique « dangereuse ». Dès le siècle précédent, le comportement aberrant du curieux dans son excès est lié à la pratique de la peinture, elle-même associée à la vanité<sup>3</sup>. En dépit de cette critique, Nathalie Heinich conçoit la collection et l'activité des collectionneurs comme la première forme d'appréciation artistique qui s'inscrit dans une pratique de sociabilité, à la fois investissement et symbole de distinction culturelle<sup>4</sup>. Du même coup, cette pratique contribue à la « libéralisation » du statut des peintres, le prestige des collectionneurs étant indissociable de celui de la peinture et de ceux qui la pratiquent<sup>5</sup>. Antoine Schnapper met toutefois en garde contre une interprétation globalisante du développement des

---

<sup>1</sup> Olivier 1976, p. 21-42; pour des analyses détaillées de l'histoire du développement des collections, voir Pomian 1987 et Schapper 1994.

<sup>2</sup> Article « Curieux » de l'*Encyclopédie*, dans Olivier 1976, p. 35.

<sup>3</sup> Schnapper 1994, p. 8.

<sup>4</sup> Heinich 1993, p. 52 et p. 56.

<sup>5</sup> Heinich 1993, p. 57.

collections d'art<sup>6</sup>. Par exemple, dans un contexte où les collections artistiques sont définies selon leur valeur d'usage décorative, la ligne est parfois mince entre l'état de collectionneur et celui de mécène. Les œuvres commandées pour orner un intérieur s'ajoutent au groupe de celles acquises sur le marché le plus souvent pour les mêmes raisons. Dans cette perspective, une histoire des collections semble intimement liée à l'histoire du décor et de la place plus ou moins importante du cabinet dans les intérieurs de l'époque. D'autre part, les sources disponibles ou l'insuffisance des inventaires ou la difficulté de cerner le statut social du collectionneur n'autorise pas la généralisation<sup>7</sup>. En contrepartie, Olivier Bonfait s'est penché sur le développement des collections, en particulier chez les parlementaires parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle pour constater, entre autres, une modification de la nature et des buts de la collection chez ce groupe en particulier. Cet essai de systématisation a révélé une modification des critères d'intérêts et de goûts intimement liés au marché ainsi qu'une préférence croissante pour les qualités formelles des œuvres au détriment du sujet<sup>8</sup>. Ce dernier constat amène à s'interroger sur la capacité qu'a le collectionneur de juger de la qualité d'une œuvre; dès lors, le collectionneur peut aussi prétendre au statut de connaisseur.

Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le nombre croissant de collections particulières donne lieu à la création du nouveau groupe des connaisseurs. La description de l'œuvre de Rubens dans le cabinet du duc de Richelieu par Roger de Piles représente une des premières

---

<sup>6</sup> Schnapper 1994, p. 7-18.

<sup>7</sup> Outre l'ouvrage de K. Pomian cité précédemment et l'article par le même (« Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, 1979, n° 43), nous notons l'abondance des études de cas ces dernières années. À ce titre, nous renvoyons le lecteur aux deux recueils suivant : Christopher Baker et al. (dir.), *Collecting Prints and Drawings in Europe, c. 1500-1750*, Londres/Burlington (VT), Ashgate Publishing, 2003 et J.-Y. Ribault (dir.), *Mécènes et collectionneurs: Les variantes d'une passion*, Paris, Éditions du CTHS, 1999.

<sup>8</sup> Olivier Bonfait, « Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, 1986, p. 28-42.

manifestations de ce phénomène où l'accent est mis sur l'évaluation matérielle de l'œuvre et son appréciation esthétique<sup>9</sup>. D'ailleurs, comme Olivier l'a justement souligné, Roger de Piles n'hésite pas à faire usage du terme « connaisseur » dans ses écrits dès les années 1660, s'affirmant ainsi comme le premier d'une classe de non-praticiens qui se réclame d'une expertise artistique<sup>10</sup>. C'est dans cette perspective que paraît en 1677 *Conversations sur la connoissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux*, un ouvrage destiné à la formation des connaisseurs. Les *Conversations* mettent en scène l'auteur en compagnie deux amis, Damon et Pamphile, qui font part de leurs réflexions suite à la visite de la collection du Roi récemment déménagée au Louvre<sup>11</sup>. Il ressort de la discussion trois caractéristiques essentielles qui distinguent le connaisseur : sa capacité à discriminer le bon du mauvais; à reconnaître la main d'un peintre pour une œuvre non signée et à distinguer l'original d'une copie<sup>12</sup>. Par conséquent, la compétence du connaisseur nécessite aussi bien une connaissance théorique que pratique de l'art de la peinture. La pratique dilettante d'un art – en particulier de la peinture ou du dessin – permettait une familiarité avec les aspects techniques de la discipline<sup>13</sup>. En contrepartie, le jugement du connaisseur ne l'autorise pas à prendre parti sur des questions de goût qui s'inscrivent dans le domaine de l'idéal et de l'absolu. En dépit des « principes » énoncés

---

<sup>9</sup> Olivier 1976, p. 59 cite B. Teyssèdre « Une collection française de Rubens au XVIIe siècle : le cabinet du duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676-1681), *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-décembre 1963, p. 241-300.

<sup>10</sup> Olivier 1976, p. 140.

<sup>11</sup> Olivier 1976, p. 142.

<sup>12</sup> Olivier 1976, p. 153-164, voir aussi R.G. Saisselin, « Amateurs, Connoisseur and Painters », *Art Quarterly*, vol. 27, 1964, n° 4, p. 430 et du même auteur, *Taste in Eighteenth Century France : Critical Reflexions on the Origins of Aesthetics or An Apology for Amateurs*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1965, p. 54-59.

<sup>13</sup> Saisselin 1964, p. 431.

par De Piles, le connaisseur s'appuie sur son expertise technique et concrète de l'œuvre et non pas sur des considérations conceptuelles<sup>14</sup>.

Le collectionneur—curieux ou non—et le connaisseur pourront parfois être associés à l'amateur, à la seule différence que ce dernier se distingue par son goût<sup>15</sup>. Selon le *Dictionnaire des arts de peinture, de sculpture et de gravure*, la distinction entre le curieux, le connaisseur et l'amateur est exprimée en ces termes : « On est connoisseur par étude, amateur par goût, et curieux par vanité. <sup>16</sup>» Au sujet de l'amateur, l'*Encyclopédie* précise : « ...c'est un terme [amateur] consacré aux Beaux-Arts, mais particulièrement à la peinture. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art et qui ont un goût décidé pour les tableaux. » Mais dans tous les cas, l'adepte des arts—qui n'est pas un praticien patenté—entretient une relation dynamique avec les œuvres et leur milieu<sup>17</sup>. C'est le cas en particulier d'Anne-Claude-Philippe de Tubières, comte de Caylus (1692-1765) qui représente un exemple éloquent de l'amateur éclairé au XVIII<sup>e</sup> siècle. Reçu à l'Académie à titre d'amateur honoraire en 1731<sup>18</sup>, il n'a jamais hésité à prendre position sur des questions d'ordre esthétique. Aussi, a-t-il cultivé jusqu'à sa mort des idées bien arrêtées sur la fonction et la responsabilité de l'amateur au sein de l'Académie et hors de celle-ci. Actif dans le cercle Crozat durant la première moitié du siècle, sa contribution

---

<sup>14</sup> Olivier 1976, p. 147 « The function of the connoisseur is not – according to the *Conversations sur la connoissance de la peinture* – to legislate taste. His taste may be faulty precisely because of his knowledge of the parts of painting. »

<sup>15</sup> Olivier 1976, p. 30.

<sup>16</sup> Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture et sculpture et gravure*, par M. Watelet ... & M. Lévesque, Paris, L. F. Prault, Imprimeur, 1786-1792, 2 tomes en 5 vol.

<sup>17</sup> Olivier regroupe ces adeptes sous le terme de « laymen » : « ...to designate the non-artist whose relationship with the art was neither casual nor passive, in the sens that the purchaser or the critic, of a painting could not be said to be in a casual or passive relation to painting ». (Olivier 1976, p. 21)

<sup>18</sup> Olivier 1976, p. 99, n. 65. Caylus fait partie des quelques amateurs admis entre 1722 et 1747, considéré comme une période de déclin des activités à l'Académie. Voir en note pour les noms de ces membres honoraires et de courtes biographies, dont celle de Caylus.

académique est la plus marquée sous l'administration de Le Normant de Tournehem (1745-1751) qui favorise davantage l'implication des amateurs. Ses prises de positions, son protectorat auprès de certains artistes et sa personnalité sectaire lui attireront les antipathies de plusieurs homologues et artistes. Marmontel parle du personnage en ces termes : « Ce qui me déplaisait en lui c'était l'espèce de domination qu'il avait usurpée sur les artistes et dont il abusait, en favorisant les talents médiocres qui lui faisaient la cour, et en déprimant ceux qui plus fiers de leur force n'allaient pas briguer son appui.<sup>19</sup> » Charles-Nicolas Cochin, quant à lui, n'hésite pas à parler de favoritisme au point de faire des artistes en « compétition » avec ses protégés des ennemis<sup>20</sup>. Malgré ce despotisme qui le met à l'écart des principaux cercles érudits, sa contribution au développement des arts de son temps est reconnue par ses contemporains<sup>21</sup>. Caylus écrit sur diverses techniques picturales, crée les prix d'expression et de costume à l'Académie, disserte aussi bien sur la vie de plusieurs artistes que sur des sujets esthétiques<sup>22</sup>. Il participe à la promotion du statut de l'amateur en lui concédant une place tout aussi capitale auprès des artistes que des mécènes. Plus particulièrement, Caylus confère à l'amateur un rôle actif auprès des artistes qui peut s'accorder à certains égards avec la responsabilité d'un mécène<sup>23</sup>. Dans son *Discours sur le dessin* prononcé en 1732 Caylus déclare que :

[...] ceux qui font travailler les gens d'art, soit les princes, soit les gens opulents, doivent avoir le choix et la voix sur les ouvrages qu'ils proposent. C'est bien le moins. Mais quelque juste et quelque naturelle que soit cette décision, elle a

<sup>19</sup>Marmontel (*Œuvres complètes*, Paris, 1818, t. I, p. 359) cité dans Cochin, Charles-Nicolas, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe*, avec introduction, notes et appendice, par Charles Henry, Paris, Baur, 1880, p. 27, n. 1.

<sup>20</sup>Cochin 1880, p. 27-28. Sur la position de Cochin au sujet des amateurs et son antipathie pour Caylus, voir Olivier 1976, p. 123.

<sup>21</sup>Cochin 1880, p. 25-26 et p. 42 sur ses relations avec les encyclopédistes et Diderot en particulier.

<sup>22</sup>Cochin 1880, p. 16.

<sup>23</sup>Heinich 1993, p. 73.

souvent gâté de très belles dispositions et contraint le génie et l'exécution des auteurs.

De plus dans sa conférence prononcée le 7 septembre 1748 intitulée *De l'amateur*, il distingue le curieux du « véritable amateur » qui doit être engagé auprès des artistes contemporains. Il affirme :

L'amateur dont il s'agit ici doit en premier lieu vous rendre service, et ménager par ses soins, autant qu'il est en lui, le temps que vous employez si utilement à l'exécution de votre art; car les opérations de l'esprit qu'il exige continuellement ne permettent aucune distraction, aucun souci, encore moins la pesanteur et l'embarras des affaires. Par rapport à l'art, ce même amateur ne doit avoir aucune prévention : toutes les manières doivent se présenter à lui par les plus beaux côtés, il ne doit affecter aucun genre ni aucun goût, il doit être l'ami solide de la peinture et des peintres en général et en particulier. L'amateur doit donc faire preuve d'impartialité, ou d'une partialité raisonnée. Inversement, il tirera aussi conseil auprès des peintres pour former son goût.<sup>24</sup>

Ici, Caylus vise principalement à rendre compte des devoirs de l'amateur auprès des artistes et de la conduite qu'il doit adopter. Il s'agit entre autres de justifier l'utilité de l'amateur à titre de conseiller dans le cadre académique<sup>25</sup>.

#### b. Le rôle de l'amateur à l'Académie royale de peinture et de sculpture

Dès 1663, le dilettantisme artistique sera consacré à l'Académie avec la réception de Gédéon Barbier du Metz à titre d'amateur honoraire, précédant les nominations de Charles Perrault et d'André Félibien (1619-1695). Limité au nombre de quatre, ces

<sup>24</sup> Claude Philippe de Tubières, comte de Caylus, , *Vies d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle et Discours sur la Peinture et la Sculpture*, avec introduction et notes par André Fontaine, Paris, Renouard / H. Laurens, 1910, « Sur l'Amateur », p. 120.

<sup>25</sup> Le procès-verbal du 7 septembre rend compte du discours de Caylus en ces termes : « ... la lecture d'une Dissertation sur l'Amateur, dans laquelle il fait connoître, non seulement toutes les connoissances qu'il doit acquérir, mais encore l'usage et l'application qu'il en doit faire, et il conclut par exhorter les Artistes de continuer ainsi de leur côté à cultiver en eux les mœurs douces, le sçavoir et les agrémens de l'esprit, afin de ramener ce degré d'honneur dont les arts ont joui dans les tems heureux de la Grèce. » (Anatole de Montaiglon, *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793)*, Paris, Baur, 1875-1892, t. VI, p. 135)

amateurs honoraires seront pourvus d'un droit de vote. Jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, la plupart de ceux-ci entretiennent des liens avec le gouvernement; par son statut de secrétaire de l'institution, Félibien est le seul dont la tâche l'amène à formuler une orientation théorique dans ses Conférences. Cependant, c'est l'admission de Roger de Piles en 1699, après plusieurs années de débats entre rubénistes—partisans du coloris—et—poussinistes—partisans de la ligne, qui ouvre la porte à l'implication croissante des amateurs dans des questions esthétiques<sup>26</sup>. Jusqu'alors les amateurs s'étaient exprimés sur le sujet dans les cercles intellectuels parisiens; aussi, les premiers ouvrages de littérature artistique en France seront l'œuvre de non-académiciens comme Fréart de Chambray (1606-1676) en 1662<sup>27</sup> et Charles-Alphonse Du Fresnoy (1611-1665)—publié posthume en 1684 par Roger de Piles—. La publication des conférences prononcées par Roger de Piles entre 1700 et 1706—*Cours de peinture par principes* (1708)—révèle les intentions pédagogiques de l'illustre amateur qui désire aussi bien laisser son empreinte sur l'enseignement académique qu'éduquer une classe de dilettantes de plus en plus importante, aussi bien dans le cadre institutionnel que civil.

Par ailleurs, cette nouvelle vague d'amateurs honoraires—treize élus durant la première décennie du XVIII<sup>e</sup> siècle—, qui profite d'un intérêt accru du pouvoir politique pour les affaires académiques, permet par ailleurs de créer un pont entre l'Académie et la société mondaine qui compte un grand nombre de collectionneurs. Comme l'a souligné Crow,

---

<sup>26</sup> Sur le débat entre les partisans de la ligne et ceux du coloris et son impact sur l'émergence d'un discours critique, voir Frank P. Chambers, *The History of Taste : An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*, Westport (Connecticut), Greenwood Press, 1971, « The Disputes of the Academy », p. 105-135 et l'ouvrage incontournable de Bernard Teyssèdre, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La bibliothèque des arts, 1965.

<sup>27</sup> Olivier 1976, p. 58.

même après la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture, il arrivait que les discussions théoriques les plus importantes aient lieu hors de l'enceinte académique, dans les salons et les cabinets des collectionneurs, où se réunissaient amateurs, artistes et théoriciens<sup>28</sup>. Citons, par exemple, le rôle du financier et collectionneur Pierre Crozat (1665-1740) qui a réuni autour de lui à Paris un cénacle d'érudits partageant un intérêt commun pour les arts, qu'ils soient peintres, philosophes ou amateurs. Ce cercle agit donc comme une académie parallèle stimulée par des intérêts particuliers mais ayant un impact similaire à celui de l'institution elle-même parfois en crise. C'est au cercle Crozat que revient le mérite d'avoir lancé les principales théories artistiques du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Quelques décennies plus tard, les soirées du mercredi chez Madame Geoffrin fut aussi un lieu de réunion important pour les artistes et les amateurs. Toutefois, comme nous le verrons plus loin, la correspondance entre le cercle mondain qui se réunit rue Saint-Honoré et la communauté académique n'apparaît pas aussi marquée – bien que non négligeable. Notons par ailleurs que plusieurs amateurs qui s'imposent comme auteurs et arbitres du goût ne seront jamais affiliés à une société mondaine particulière et encore moins à l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>30</sup>.

L'intégration des amateurs aux affaires de l'Académie qui s'est amorcé, comme on l'a vu, au cours de la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, connaît un ralentissement durant la première moitié du siècle suivant. Toutefois, dès 1747, sous l'administration de Le Normant de Tournehem, les amateurs sont mis à contribution dans le mouvement de renouveau de la peinture française. Ainsi on fonde la nouvelle classe des « associés-

---

<sup>28</sup> Olivier 1976, p. 128-129.

<sup>29</sup> Crow 1985, p. 39-41.

<sup>30</sup> Olivier 1976, p. 129.

libres » composée de huit personnalités influentes « qui allaient devenir autant de protecteurs officiels auprès de la haute société à laquelle ils appartenaient et dans les salons où ils fréquentaient<sup>31</sup> ». Selon Locquin, cette décision de l'administration vise à donner plus « d'éclat » à l'Académie au contact de « gens de mérite » à l'extérieur de l'Académie tout en permettant aux artistes académiciens d'établir des liens avec des clients potentiels. En d'autres termes, il s'agissait d'établir un véritable réseau de contacts. L'amateur représente un lien essentiel hors des murs de l'Académie, un médiateur, comme Olivier l'a évoqué :

[...] the Academy relied on them [les membres honoraires] more and more to maintain relations with Parisian society and with the government and court what is expected from the honoraries, with remarkable consistency over 150 years, was not instruction in the arts it taught and practiced, but legal, administrative, social mediation. [...] A mediator in this sense, was of course an ally, a friend. He might offer advice, historical or religious expertise, praise or considered criticism. His major task was to plead the artists' cause with patrons and public.<sup>32</sup>

Bien que le droit de séance des membres de cette nouvelle classe ne donne pas droit à la voix délibérative<sup>33</sup>, on s'attend de la part de ces derniers qu'ils remplissent la tâche de conférencier pour faire la promotion de la doctrine académique. Malgré ces discours destinés à favoriser les échanges d'idées sur des questions d'esthétique et de théorie, le zèle de ces dilettantes fut toléré mais non encouragé<sup>34</sup>. Les praticiens ne voyaient pas toujours d'un bon œil l'implication active de ces non-professionnels dans la chasse-gardée des artistes. Même Charle-Antoine Coypel, secrétaire de l'Académie et favorable

<sup>31</sup> Jean Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 : étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Laurens, 1912, p. 8.

<sup>32</sup> Olivier 1976, p. 127.

<sup>33</sup> Selon le procès-verbal du 26 août 1747, la classe des associés-libres s'ajoute à celle des honoraires amateurs. Les premiers occupent un statut de substitut aux seconds. Les associés libres ne bénéficient que du « droit de séance, et ne parviendroient à la voix délibérative que lorsque Messieurs les Amateurs viendroient à manquer ».

<sup>34</sup> Olivier 1976, p. 128-129.

à l'implication des amateurs, ne voudra pas leur donner l'entière autorité du domaine théorique, comme en témoigne sa réponse au discours de Caylus<sup>35</sup>. Après avoir mis en doute la capacité de l'amateur à remplir toutes les conditions énoncées par Caylus, Coypel invite à la prudence et à la modestie. Il déclare :

La passion de s'ériger en juges souverains ne permet pas de s'appliquer assez pour approfondir les choses; de sérieuses et longues réflexions blessent l'amour propre, qui, toujours impatient de se satisfaire, nous persuade aisément que, pour en imposer, il faut décider avec autant de promptitude que d'assurance, et vous sçavez, Monsieur, que, plus on fait de progrès dans la connoissance des Arts, plus on devient lent et modeste dans ses décisions.<sup>36</sup>

Quelques années plus tard, Charles-Nicolas Cochin n'hésitera pas à en faire autant. Le propos de l'artiste est cependant plus direct; en 1755, Cochin écrit une « Lettre sur les donneurs d'idées, adressée à M. Boissy » dans laquelle il minimise avec ironie—et parfois ridicule - le rôle de ces derniers « qui ne sont pas aussi rares que les excellents artistes.<sup>37</sup> » Il répondait ainsi aux discours de Caylus et de La Font de Saint-Yenne qui représentaient en quelque sorte des points de repères pour les amateurs de plus en plus visibles et actifs. Qu'ils s'expriment par la voie des périodiques ou d'ouvrages de plus grande envergure, ces derniers s'imposent à l'Académie par les discours qu'ils y prononcent.

En 1750, l'administration décide de nouveaux critères de sélections des associés-libres, décidant de combler les postes vacants en admettant, d'une manière alternative, « travailleurs » et « hommes titrés ». C'est sur la base de cette première catégorie que

---

<sup>35</sup> Olivier 1976, p. 118.

<sup>36</sup> Montaiglon 1875-1892, t. VI, 7 septembre 1748, p. 136. voir aussi Olivier 1976, p. 118, n. 30.

<sup>37</sup> Charles-Nicolas Cochin, *Recueil de quelques pièces concernant les arts...*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 [1957], p. 54.

sera admis Pierre-Jean Mariette<sup>38</sup> qui agira à titre de « conseiller » à cause de ses « connaissances profondes dans l’histoire de la peinture, de la sculpture et de leurs dépendances ». Comme l’a souligné Olivier, le sens du terme « travailleurs » reste nébuleux et semble avoir été utilisé dans le cas des individus directement impliqués de quelques manières dans la promotion des arts, soit par leur collection ou leur mécénat<sup>39</sup>. Nous croyons plutôt qu’il s’agit-là un changement graduel de cette image de l’amateur qui occupe son temps à des « loisirs utiles ». L’amateur « travailleur » est désormais celui qui exerce une profession relative à la diffusion des arts.

Ce processus d’hybridation du monde institutionnel et de la société civile pour créer une entité distincte rend dès lors possible cette autonomisation du champ artistique<sup>40</sup>. Au siècle précédent, le développement d’une culture artistique dans certains cercles mondains représente en partie une condition à ce nouvel état; de l’avis de Nathalie Heinich, l’intérêt suscité par les arts chez les non-praticiens est un élément qui a contribué au processus de libéralisation du statut de l’artiste<sup>41</sup>. De ce fait, on assiste ainsi à un échange de bons procédés entre amateurs et artistes. Du XVII<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, les amateurs profitent du capital culturel que leur procure l’accession aux institutions du savoir. Mais inversement, les artistes de l’Académie gagnent une plus grande visibilité,

---

<sup>38</sup> Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d’estampes*, Amsterdam, Vereenigde Drukkerijen, 1921, p. 333.

<sup>39</sup> Olivier 1976, p. 117, n. 23 et p. 125.

<sup>40</sup> Saisselin décrit ce phénomène selon une approche qui relève de l’anthropologie culturelle : « In a certain sense we may say that until the advent of the neoclassic style the fine arts were autonomous – not in the sense painting is said to be autonomous today, but insofar as the arts did not have to serve some ideal beyond themselves save that other art, the art of living. We might rephrase all this and simply say that art was autonomous because for about one generation man was autonomous; he seemed to exist merely to live well; he was not in the service of Reason, or Progress, or even God. » (Saisselin 1965, p. 105)

<sup>41</sup> Heinich 1993, p. 54.

auprès du public parce que les amateurs admis dans l'enceinte académique écrivent sur l'art de leur temps dans les périodiques mis à leur disposition, par exemple<sup>42</sup>.

En plus d'agir comme allié social et administratif, l'amateur contribue au monde des arts par sa faculté de juger des œuvres et par sa capacité à communiquer ses lumières, l'un et l'autre étant intimement liés à l'expression du goût.

### c. L'amateur, homme de goût

Comme nous l'avons fait remarquer précédemment, l'amateur, qu'il soit collectionneur ou connaisseur - membre de l'Académie ou non -, est celui qui fait preuve de goût. C'est dans ces termes que Saisselin établit un lien indissociable entre l'homme de goût et la critique. L'homme de goût réfléchit : « The man of taste, or the amateur, is thus no hedonist; he is a critic, though not pedantic; for the pedantic critic judges by way of discussion and theories, whereas the man of taste does it by way of *finesse d'esprit*.<sup>43</sup> » Aussi, sans pour autant vouloir négliger le contexte dans lequel a pu naître une critique, nous souhaitons avant tout explorer cette question comme l'expression individuelle d'un goût particulier. Pour y parvenir, il nous apparaît d'abord important de formuler une définition du goût pour ensuite envisager la manière dont il a été exprimé dans un discours critique sur l'art.

---

<sup>42</sup> Crow 1985, p. 31. Jusqu'au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle le terme « public » désignera surtout un regroupement d'individus partageant un même intérêt. « In discussion of French art before 1747, the term « public » does not normally designate the community of Parisian or Frenchmen, but carries the more restricted sens of habitual audience for some particular attraction or entertainment. »

<sup>43</sup> Saisselin 1965, p. 69.

Associé à la civilité et à la conversation, le goût est envisagé comme un art de vivre qui, sous la Régence, prend la forme d'une vie de loisirs qui n'est accessible qu'aux privilégiés. Le goût et le bonheur sont par ailleurs des thèmes récurrents au XVIII<sup>e</sup> siècle, le bonheur étant ici intimement lié au progrès et à la raison. Manifestation du plaisir de l'âme et du corps, il guide chaque aspect de la vie de l'homme des Lumières<sup>44</sup>. Mais comment définir le goût ? À la fois raisonnement et expression du sentiment résultant des sensations<sup>45</sup>, le goût est central chez les philosophes des Lumières, en particulier chez Voltaire, Montesquieu et d'Alembert, dont les propos sont repris dans l'*Encyclopédie*. Caylus en fera par ailleurs un cheval de bataille au sein même de l'Académie royale de peinture et de sculpture, positionnant l'amateur comme arbitre du goût.

La question du goût au XVIII<sup>e</sup> siècle ne pourrait être considérée sans d'abord examiner le contenu de l'article *Goût* de l'*Encyclopédie* qui paraît en 1757 dans le tome VII. Pour l'occasion, le coéditeur de l'entreprise éditoriale, Diderot, a choisi de rassembler les textes de trois penseurs : Voltaire, Montesquieu et d'Alembert. L'article débute avec le fragment de Voltaire, qui s'était déjà intéressé à cette question dans *Le temple du goût*, publié une première fois en 1733. Malgré une critique de l'état de l'art sous la Régence, Voltaire avait réussi à marier respect de la tradition artistique et développement d'un nouveau mouvement de pensée, une tendance que respecteront de la même manière ses homologues<sup>46</sup>. Le texte de l'*Encyclopédie* devient plus tard le prélude à « une

---

<sup>44</sup> Saisselin 1965, p. 47-53.

<sup>45</sup> Saisselin 1964, p. 434.

<sup>46</sup> André Fontaine, *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot* [1909], Genève, Slatkine Reprints, 1989, p. 288-289 « Voltaire, en alliant au respect traditionnel et

anthropologie psychologique et sociale du goût », selon les termes de Baldine Saint Girons, développée par Voltaire dans *Questions sur l'Encyclopédie*<sup>47</sup>. Pour Voltaire, le goût—cette faculté de reconnaître et d'apprécier la beauté—passe en premier lieu par l'acuité des sens à laquelle s'ajoute le discernement. Cette association d'un goût inné—celui procuré par les sens—et d'un goût acquis—tributaire de connaissances—permet à « l'homme de goût, le connoisseur », de discriminer le bon du mauvais dans le domaine des beaux-arts<sup>48</sup>. L'amateur, associé ici au connoisseur, doit par conséquent former son goût en apprenant à voir, par l'habitude et le raisonnement, pour ainsi distinguer la véritable beauté de ce qui est du domaine de la mode ou de l'ornement. Il a donc la responsabilité de perfectionner son goût pour participer au progrès des beaux-arts et de cette manière contribuer à l'avancement de la civilisation.

À la suite du texte de Voltaire, Diderot a placé celui de Montesquieu qui, à l'origine, avait été mandaté pour écrire l'article, avant que la mort l'emporte. Le texte, laissé à l'état fragmentaire et autrement connu sous le titre d'*Essai sur le goût dans les choses de la nature & de l'art*<sup>49</sup>, révèle une orientation clairement sensualiste. Outre la justesse des sens, la finesse d'esprit est par ailleurs nécessaire au goût, associé « à un certain plaisir délicat des gens du monde » qui peut parfois se traduire en talent s'il est associé à un don en particulier<sup>50</sup>. À l'instar de Voltaire, Montesquieu considère le goût comme la

---

d'ailleurs sincère du XVIIe siècle le goût de la nouvelle école de peinture, ne s'est pas comporté autrement que la plupart de ses contemporains, et la preuve en est que ses jugements furent repris et insérés quelque fois mot pour mot dans un ouvrage qui reflète le plus exactement les idées et la doctrine générale de l'époque, dans l'*Encyclopédie*. »

<sup>47</sup> « Questions sur l'Encyclopédie par des amateurs » paraît en 1770 comme une version augmentée du *Dictionnaire philosophique* préparé par Voltaire en 1764.

<sup>48</sup> Article *Goût*, par. 2.

<sup>49</sup> Pour un commentaire sur ces fragments, voir Saint Girons 1990, p. 100-101.

<sup>50</sup> Article *Goût*, par. 14.

prérogative d'un groupe limité d'amateurs qui se consacrent à l'étude des arts. Dans ce cas-ci, le goût est d'abord une question de plaisir, celui de l'âme. Qu'il soit philosophique, sensuel ou acquis sur la base d'habitudes, le plaisir permet de percevoir différents attributs propres au goût, « comme le beau, le bon, l'agréable, le naïf, le délicat, le tendre, le gracieux, le *je ne sais quoi*<sup>51</sup>, le noble, le grand, le sublime, le majestueux etc. » Pour comprendre ce plaisir, dont le goût est l'expression, il faut chercher les causes de celui-ci et la manière dont il se manifeste aussi bien dans la nature que dans l'art. Il s'agit en d'autres termes de saisir « la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes. » Il devient donc nécessaire de distinguer les plaisirs du corps, naturels, de ceux de l'âme qui dérivent de liaisons avec les plaisirs naturels. Ainsi, la connaissance des plaisirs naturels et acquis permet de rectifier le goût auquel la même distinction s'applique. Tandis que les règles qui occasionnent le goût naturel sont inconnues, celles qui dictent le goût acquis répondent à des préceptes établis; mais, dans chacun des cas il existe une influence réciproque indissociable. Enfin, pour le philosophe, le goût « est ce qui nous attache à une chose par le sentiment<sup>52</sup> », sentiment dérivant de la perception qu'on a de cette même chose<sup>53</sup>.

Chez d'Alembert, le plaisir est un objet d'analyse incontournable en affirmant que « nos lumières sont presque toujours aux dépens de nos plaisirs ». D'abord lu le 14 mars 1757

---

<sup>51</sup> Saisselin 1965, p. 98. Cette dernière expression révèle l'insuffisance du langage pour expliquer un phénomène relatif à la perception, au sentiment ressenti. Nous retrouvons la même réflexion dans l'article Goût au sujet de la grâce qui, qu'elle paraisse dans les personnes ou dans les choses, relève du *je ne sais quoi*, « un charme invisible, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir » (par. 66). Pour une explication de ce concept, voir Annie Becq, «Le « je ne sais quoi » et la Grâce », *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'Imagination créatrice*, vol. I, Pise, Pacini Editore, 1984, p. 96-114. Watelet commente les sujets de la Grâce et du « je ne sais quoi » dans *l'Art de peindre*, que nous aborderons plus loin.

<sup>52</sup> Article *Goût*, par. 12.

<sup>53</sup> Saisselin 1965, p. 70.

devant l'assemblée de l'Académie française, ce texte intitulé *Réflexions sur l'usage & sur l'abus de la Philosophie dans les matières de goût* semble avoir fait l'objet d'un enthousiasme particulier, comme en témoigne le commentaire de Diderot :

L'empressement avec lequel on nous l'a demandé [le texte], & la difficulté de trouver quelque autre article de l'Encyclopédie auquel ce morceau appartienne aussi directement, excusera peut-être la liberté que nous prenons de paroître ici à la suite de deux hommes tels que MM. de Voltaire & de Montesquieu.

Outre le goût universel, qui s'appuie sur les beautés « que la nature produit sans effort dans tous les siècles & chez tous les peuples, & dont par conséquent tous les esprits, tous les siècles, & tous les peuples sont juges », celui qui relève du particulier - notamment le goût pour les arts - est limité à un petit nombre. Le goût particulier permet de produire et de sentir les beautés que l'on retrouve « parmi les nations chez lesquelles les agrémens de la société ont perfectionné l'art de vivre et de jouir. » Il est associé à la délicatesse des sens et à la finesse du jugement qui permettent, dans le domaine de l'art, de déterminer ce qui est bon ou mauvais. L'esprit philosophique s'accorde avec le bon goût dans la mesure où :

[...]cet esprit consiste à remonter en tout aux vrais principes, à reconnoître que chaque art a sa nature propre, chaque situation de l'âme son caractère, chaque chose son coloris, en un mot ne point confondre les limites de chaque genre. Abuser de l'esprit philosophique c'est en manquer.<sup>54</sup>

Toutefois, si la raison sert à juger les productions du génie, le philosophe doit rester sensible à ses premières impressions sur lesquelles il revient pour les analyser et comprendre la cause de son plaisir – ou déplaisir – pour ainsi prononcer un jugement sur l'œuvre<sup>55</sup>. D'Alembert met cependant en garde contre une analyse trop générale basée sur des préjugés ou trop restreinte au particulier. Ceci aurait pour conséquence de

<sup>54</sup> article *Goût*, par. 13.

<sup>55</sup> article *Goût*, par. 15.

confiner le « talent [a] un cercle étroit dont on ne lui [le philosophe] permettra pas de sortir. <sup>56</sup> » S'il n'est pas possible de trouver les causes du plaisir, les principes du plaisir peuvent toujours être déterminés par l'observation de la manière de sentir. Ainsi un raisonnement juste n'est pas suffisant, il doit être fait ayant d'abord recours aux sens, sans quoi il ne reste au philosophe que le « plaisir d'opinion. » D'Alembert introduit ainsi la dimension critique étroitement associée à l'expression du goût qui naît souvent de l'envie de se distinguer par son opinion ou alimenter son amour propre<sup>57</sup>.

En somme, si les propos des trois philosophes abordent respectivement différents aspects du goût, ils partent néanmoins des mêmes principes. D'abord, le goût—qu'il soit inné ou acquis—dépend nécessairement de la perception des sens, conjointe avec la faculté de juger. Par ailleurs, ce goût qui permet de reconnaître la beauté dans les arts procure un plaisir n'appartenant qu'à un groupe limité d'individus qui cultivent un don ou un talent particulier. Ces principes trouvent leur application dans un discours de Caylus dont la conférence prononcée à l'Académie, *De l'amateur*, permet de souligner la manière dont le goût s'acquiert et se manifeste chez l'adepte des arts<sup>58</sup>. Selon Caylus, le goût est la seule partie de l'art sur laquelle l'amateur a le droit de décider et, ce goût, il a le devoir de le perfectionner. Il y a le goût naturel qui est en quelque sorte un don « qui ne coûte aucune réflexion », tandis que le goût acquis nécessite en contrepartie des études pour justifier la critique, qu'elle soit favorable ou non. C'est ce dernier qui retient davantage l'attention de l'académicien. L'amateur est d'abord formé au contact de la peinture en

---

<sup>56</sup> article *Goût*, par. 9.

<sup>57</sup> « [...] l'envie de se distinguer fronde les opinions dans la théorie, & l'amour propre qui craint d'échouer les ménage dans la pratique. » (article *Goût*, par. 10)

<sup>58</sup> Le discours est publié dans Caylus 1910, p. 119-129. Voir Olivier 1976, p. 118-123 pour un commentaire sur le même discours.

ayant comme « mentor » le peintre. Il perfectionne son goût d'abord par la comparaison<sup>59</sup>. L'amateur ainsi formé peut entre autres juger d'une manière juste de l'adéquation de l'imitation<sup>60</sup>. L'autre voie pour développer le goût est celle de la pratique qui permet un raffinement de la sensibilité de l'amateur. Toutefois, l'amateur ne pourra jamais prétendre au statut de peintre; ce dernier maîtrise la science de la composition qui représente le plus haut degré de difficulté en peinture. Dans ces circonstances, « l'amateur réduit à copier doit se contenter d'apprendre à connaître le mérite des grands maîtres. » Au contact des peintres, l'amateur apprend à maîtriser une « langue de sentiments qu'il ne parlera qu'autant qu'il sera pénétré de l'art même<sup>61</sup>».

Une fois formé, « en état de parler de la peinture et des peintres », l'amateur « doit se rendre utile à la peinture<sup>62</sup>». Il agit en conseiller externe au cercle habituel des praticiens en formulant un jugement critique justifié par des exemples concrets. Il se prononce sur « la couleur, l'accord, l'expression, la correction d'expression, l'antiquité, l'histoire, la

---

<sup>59</sup> L'amateur dont parle Caylus est le même que DuBos qualifie de public, dont le discernement dans les arts est en d'autres termes le goût de comparaison : « Le public dont il s'agit ici est donc borné aux personnes qui lisent, ou qui ont acquis de quelque manière que ce soit ce discernement qu'on appelle *goût de comparaison*... » (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* [1719], réédition critique et commentée, Paris, Énsba, 1993, p. 279). Ce « goût de comparaison » avait aussi été énoncé par Roger de Piles dans ses principes du goût dans les arts, un goût véritable formé entre autres par une comparaison entre les œuvres du passé et celles du présent. (Saisselin 1965, p. 58 et p. 72)

<sup>60</sup> Caylus 1910, p. 122. Au sujet de l'imitation, Bouhours s'en réfère à Aristote en disant : « ... tout ce qui sera imité parfaitement, sera agréable, quand mesme ce seroit quelque chose d'affreux. Le plaisir qu'on a de voir une belle imitation, ne vient pas précisément de l'objet, mais de la réflexion que fait l'esprit qu'il n'y a rien en effet de plus ressemblant : de sorte qu'il arrive en ces rencontres qu'on apprend je ne scay quoi de nouveau qui pique et qui plaist. » (*La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit* (1705), introduction et notes de Suzanne Guellouz, Toulouse, Université Toulouse-LeMirail, 1988, p. 154. )

<sup>61</sup> Caylus 1910, p. 123. Saisselin établit une filiation entre les propos de Caylus et ceux par de Piles: « If the curious is a simple collector with a predilection for a certain school or a certain painter, the amateur is much more than that. His knowledge of art is wider; he is apt to draw, perhaps to paint himself; he takes care to be acquainted directly with the arts by frequenting the artists, and finally he must know how to discourse intelligently about the art. Caylus' amateur derives in fact from the writings of Roger de Piles. » (Saisselin 1964, p. 432)

<sup>62</sup> Caylus 1910, p. 123.

fable, le costume et la composition<sup>63</sup> ». L'amateur qui rend service doit aussi être capable de tenir un discours théorique alimenté par sa capacité de « sentir » le plus justement possible, la couleur en premier lieu par comparaison, ensuite l'expression qui dépend « de l'esprit et de la réflexion. » L'amateur juge par habitude au contact de l'art de la vraisemblance et de la convenance. Il est par ailleurs donneur de sujet, il sait reconnaître les bons sujets et moments tirés d'un texte<sup>64</sup>. Toutefois, s'il sait faire la distinction entre la fable et l'histoire, il se distingue de l'homme de lettres, statut auquel il ne peut prétendre, de la même manière qu'à celui d'artiste :

«... il sait lire, mais il n'a pas assez écrit, c'est-à-dire assez dessiné, pour avoir les formes et les exemples généraux et particuliers présents à l'esprit. Il a commencé trop tard à se livrer à son goût (... ) ses yeux ont fait plus de progrès que sa tête.»<sup>65</sup>

Ainsi, l'amateur bien exercé qui fait preuve d'un goût sûr peut faire bénéficier les artistes de ses lumières. Au-delà de son rôle d'observateur, l'amateur a par surcroît la responsabilité de communiquer ses conseils et ses réflexions par le moyen d'un discours critique.

#### d. L'amateur comme critique

Dans le domaine des arts, le principal champ d'action de l'amateur est donc le discours par lequel il exerce son esprit critique. Ce goût trouve un moyen d'expression hors du bastion académique dans l'émergence d'un discours critique sur l'art contemporain, dans un nombre croissant de pamphlet et périodiques. Il est désormais difficile de se soustraire

---

<sup>63</sup> Caylus 1910, p. 123-124.

<sup>64</sup> Caylus 1910, p. 126, n. 1.

<sup>65</sup> Caylus 1910, p. 127.

à l'opinion de ces amateurs qui, de plus en plus, publient des traités ou écrivent dans les nombreux périodiques mis à leur disposition. L'influence des amateurs s'étend donc au-delà des murs de l'Académie pour toucher une audience plus vaste.

Roger de Piles a donné le pas à cette tendance au XVII<sup>e</sup> siècle, d'abord par l'intégration des dilettantes à la chasse gardée académique, puis en formulant un discours théorique destiné aussi bien aux amateurs qu'aux peintres. Ensuite, la multiplication des ouvrages sur l'art par des non-praticiens a contribué à un phénomène d'« intellectualisation du regard » au profit de la libéralisation du statut des artistes<sup>66</sup>. Durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle l'art reste cependant du domaine de la préoccupation mondaine et les principaux théoriciens – notamment DuBos et Batteux- accordent peu d'importance au développement de l'art contemporain. Fontaine fait une distinction entre ces hommes de lettres néophytes qui s'accrochent à un modèle classique, italien, et les véritables amateurs, dont Dezallier D'Argenville, qui feront la promotion de l'art français et de la diversité des genres<sup>67</sup>. Malgré le discours sur l'art parfois « attardé » des gens de lettres, de l'avis de Fontaine, il n'en reste pas moins qu'il s'agissait là, avec les conférences à l'Académie, des débuts d'une approche évaluative de la peinture qui trouvera sa pleine expression dans la critique d'art<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Nathalie Heinich 1993, p. 132-137. Voir aussi Annie Becq, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle a-t-il inventé la critique d'art ? : Critique et champ artistique en quête d'autonomie en France de 1699 à 1791 » in *L'invention de la critique d'art*, Actes de colloque, université de Rennes 2, 24-25 juin 1999, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 91-105.

<sup>67</sup> Dezallier D'Argenville trace le portrait d'une collection idéale dans un article par publié la première fois dans le *Mercur de France* en 1727, voir *Revue universelle des arts*, vol. XVIII, 1863, p. 163-178 pour la reproduction.

<sup>68</sup> Heinich 1993, p. 133-134; Contrairement à Fontaine (1909), Saisselin voit certainement une originalité chez DuBos qu'il considère en quelque sorte comme le fondateur de la critique d'art. D'ailleurs, une bonne part des réflexions de ce dernier seront reprises par Voltaire. (Saisselin 1965, p. 67).

Fontaine définit la critique en ces termes : « composer un ouvrage uniquement pour publier (...) l'impression ressentie devant les tableaux, les statues ou les gravures et expliquer la raison de son impression.<sup>69</sup> » La critique est en quelque sorte un discours sur le goût, écrit pour être lu par plusieurs interlocuteurs, dans lequel l'homme de lettres formule une explication de l'effet créé par l'œuvre. Il rend d'abord compte de la première impression, celle qui procure un plaisir immédiat et qui fait appel au goût naturel. L'examen critique représente pour sa part un jugement découlant de ce dernier à partir de connaissances acquises, en d'autres termes le goût acquis. Dans cette perspective, le discours critique est, entre autres, l'expression de l'expérience individuelle qui s'impose comme une vérité tout en étant à la recherche d'une validation auprès des artistes et amateurs :

Si ces critiques se bornent à rendre compte de l'effet, leur Je sera moins l'écho de l'opinion générale, comme on le répète au début de la plupart des comptes rendus de presse ou d'opuscules, que l'expression de l'expérience esthétique d'un sujet, garantissant la valeur de son jugement contre celui de la « multitude », entendu comme cabales d'artistes et de mondains évaporés.<sup>70</sup>

Malgré l'éclatement des points de vue et la diversification des formes de la littérature artistique, le critique d'art se déclare néanmoins et ouvertement porte-parole de l'opinion publique<sup>71</sup>. Le commentaire pourra parfois prendre la forme de correspondance épistolaire ou d'un dialogue pour favoriser l'identification du lecteur<sup>72</sup>. Mais cette stratégie qui relève de la rhétorique ou de la poétique n'est qu'un moyen pour le critique de légitimer son discours. Il doit faire preuve de compétence en vertu de son statut

---

<sup>69</sup> Fontaine 1909, p. 252.

<sup>70</sup> Becq 2002, p. 101.

<sup>71</sup> Heinich 1993, p. 137. « La notion trop globale d'« opinion publique » ne suffit pas pour autant à rendre compte de la superposition, parfois explicitement conflictuelle, de points de vue hétérogènes, voire contradictoires. (...) Car la diversification des formes de la littérature artistique et l'apparition de la critique d'art, corrélatives d'une ouverture à des publics élargis, s'accompagnent d'un éclatement des points de vue, dont les divergences explicites du goût ne sont que la manifestation la plus superficielle. »

<sup>72</sup> Becq 2002, p. 97. Le critique y raconte souvent des histoires où fiction et réalité s'emboîtent.

d'amateur, de non-praticien, une compétence validée par l'écrit publié qui devenait une « expression publique », qui s'adressait « à d'autres qu'à l'auteur du tableau. » Le point de vue du critique peut ainsi dépasser la simple considération subjective et s'inscrire comme une généralité pour le bénéfice de tous<sup>73</sup>.

Ce statut confère à l'amateur une responsabilité sociale, « [...] un pouvoir d'opinion, un rôle de médiateur entre l'État et la société civile<sup>74</sup> ». Cette affirmation par Eric Walter peut être mise en parallèle avec l'affirmation de Richard Wrigley selon laquelle l'opinion publique est tributaire des interrelations qui existent entre le critique et son lecteur<sup>75</sup>.

Dans ces circonstances, l'opinion publique existe sous différentes formes qui dépendent largement du contexte social et politique<sup>76</sup>. En dépit de l'anonymat partiel ou complet de plusieurs auteurs<sup>77</sup>, nous croyons cependant que la prise de parole de l'amateur, soit sous forme de discours ou soit d'écrits, correspond d'abord à une initiative individuelle qui naît d'une volonté de se démarquer en exprimant ce goût qui le distingue de ses semblables.

---

<sup>73</sup> Heinich 1993, p. 136.

<sup>74</sup> Walter 1984, p. 392.

<sup>75</sup> Richard, Wrigley, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 4-5. Parmi les conditions particulières qui ont une influence sur la relation entre le critique et son lecteur, retenons, entre autres, le contexte historique, les conditions de publication, la censure, l'identité et les motifs des auteurs, les choix littéraires, et les attentes du lecteur.

<sup>76</sup> Wrigley 1993, p. 185. Sur la critique des Salons comme le lieu de polémique politique: « Salon criticism was also an extension of political polemic, in so far as national culture was understood to be the responsibility of the state, and to the degree that criticism gave voice to public concern. » Ce contexte politique mettant en scène jansénistes et parlementaires a été évoqué par Crow (1985, chap. IV) et Becq (2002, p. 94).

<sup>77</sup> Wrigley 1993, p. 176-183.

D'abord marqué par la diversité durant la première moitié du siècle, le goût devient objet de controverse avec le développement de la critique d'art<sup>78</sup>. Les salons représentent la principale voie par laquelle les amateurs de plus en plus nombreux et aux profils variés expriment ce goût publiquement ou pour le compte du plus grand nombre. Quand La Font de Saint-Yenne publie son opuscule en 1747, il répond à la demande d' « un examen judicieux, dans lequel on feroit sentir le caractère de chaque Peintre, et les différentes parties dans lesquelles ils excellent.<sup>79</sup> » Bachaumont et Mariette s'objecteront à l'entreprise de La Font qui ira néanmoins de l'avant<sup>80</sup>. C'était la première fois qu'un Salon suscitait un intérêt public nourri par la polémique<sup>81</sup>. Le discours de La Font n'avait rien de révolutionnaire; au contraire, sa doctrine était fortement empreinte de la doctrine classique du siècle précédent. Ce retour au grand genre était accompagné d'un dénigrement presque systématique des genres mineurs et des arts décoratifs qui ont contribué au dépérissement de la peinture. La Font n'était pas, pour ainsi dire, un partisan d'un art contemporain surtout marqué par la mythologie galante sous la Régence. Toutefois, son discours respirait la modernité dans la mesure où le critique laissant libre cours au sentiment du moment; il s'auto-proclamait « juge par un goût naturel » sans nécessairement se conformer aux règles<sup>82</sup>. Il s'attirera parfois les foudres de plusieurs

---

<sup>78</sup> Saisselin 1964, p. 435.

<sup>79</sup> *Extrait d'une Lettre de Monsieur de Bonneval au Sieur de la Tour, imprimée dans le Mercure d'octobre [1746]* tiré de Étienne La Font de Saint-Yenne. *Œuvre critique*, édition établie et présentée par Étienne Jollet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, p. 45.

<sup>80</sup> Wrigley 1993, p. 180.

<sup>81</sup> Olivier 1976, p. 114. De l'avis de Becq, les salons bisannuels représentent la pierre angulaire de cette critique hétérogène (la critique est en effet hétérogène : elle n'est pas seulement le fait des amateurs académiciens), fluctuante et de plus en plus politisée à l'approche de la Révolution. La critique d'art se distingue par « sa dimension, en général, politique, son hétérogénéité et sa précarité, dans la mesure où elle fait l'objet d'une demande aussi forte que le refus qui tente de l'étouffer et qui se manifeste en particulier dans l'interminable conflit dans lequel piétinent artistes et critiques, ressassant à satiété les mêmes arguments. » (Becq 2002, p. 93)

<sup>82</sup> Fontaine 1909, p. 253. Ce goût guidé par les sentiments et non par les règles avait déjà été énoncé au début du siècle par DuBos. Voir Saisselin 1965, p. 69.

académiciens, mais il suscitera un ensemble de commentaires de la part des autres amateurs, favorables ou non<sup>83</sup>.

Outre son poids social, l'amateur est en quelque sorte la contrepartie théorique de l'artiste praticien; il est le regard extérieur du peintre. Même si le dilettante pratique parfois le dessin, la gravure et même la peinture, il ne prétend pas au statut d'artiste; son domaine est plutôt celui de l'évaluation des œuvres<sup>84</sup>. C'est ainsi que par le biais de l'écrit, l'amateur se fait littéraire pour s'afficher publiquement comme un homme de goût. La critique des Salons représente ainsi une occasion d'élévation sociale, que Becq qualifie en ces termes : « La conduite d'un « Érostrate » (...) peut permettre de se faire une place : de rien, on devient quelque chose, dans la société des riches, « magnifique protecteur des arts », en s'affichant comme « homme de goût », car la mode est maintenant aux « bureaux de goût » : le « virtuose » a succédé au « bel esprit » (...) <sup>85</sup>»

De ce fait, le prestige associé de ces auteurs, pour la plupart amateurs, bénéficie à la communauté des artistes dont plusieurs membres n'hésitent pas en retour à prendre la parole pour répondre au jugement de la critique<sup>86</sup>. Cette intellectualisation du regard alimentée par un discours critique représente un des facteurs déterminants qui participent à cette « quête d'autonomie du champ artistique », énoncée par plusieurs auteurs<sup>87</sup>. Dans

---

<sup>83</sup> Fontaine 1909, p. 260-265.

<sup>84</sup> Saisselin 1964, p. 430 « (...) the taste of the amateur, that is his perception allied with the understanding of the principles of the art, judges or discerns what is good and bad in the work. Most of the questions treated by philosophers in the eighteenth century under the the heading of taste, or aesthetics, were first posed by de Piles who resolved them to his own satisfaction by never treating them in the abstract, but always in conjunction with the art of painting, just as men of letter had done with regard to poetry or prose. »

<sup>85</sup> Becq 2002, p. 97.

<sup>86</sup> Fontaine 1909, p. 277, n. 3 et 281. Michel 1993, p. 122-123; Chatelus 1991, p. 140-145.

<sup>87</sup> Cette thèse de l'autonomisation a entre autres été considérée par Becq (1984 p. 25-27). Le concept a aussi servi d'assise aux propos de Heinich (1993).

cette perspective, non seulement l'amateur justifie son utilité par la création d'un discours, il représente un maillon essentiel dans le développement du champ artistique de son de son temps.

Notre cheminement nous a jusqu'à maintenant permis de dégager les différentes facettes qui composent la figure de l'amateur. Qu'il soit collectionneur ou connaisseur, l'amateur tire parti des aptitudes du connaisseur qui se distingue par sa capacité à juger des qualités formelles d'une œuvre. Son action a une incidence directe sur l'art de son temps puisqu'il entretient des liens étroits avec les artistes contemporains. Ceci se traduit parfois par son implication dans l'institution académique. En acceptant ces amateurs au sein de l'Académie sur une base honoraire, l'institution valide l'existence de ces derniers en tant que groupe social pourvu de fonctions et de responsabilités dans le développement de l'art contemporain. Par sa position sociale et son commerce mondain hors des murs de l'institution, l'amateur devient ainsi un allié essentiel pour les artistes en participant à leur élévation sociale. À l'Académie, il s'acquitte volontiers d'une tâche de conférencier qui justifie sa présence et confirme son utilité dans ce cadre. La collaboration de l'amateur est recherchée pour sa capacité à tenir un discours sur des questions de nature théorique et esthétique. Toutefois, son domaine se situe au-delà de la stricte érudition; par définition, il est pourvu d'une faculté, le goût, qui lui permet de formuler un jugement sur les œuvres. Prérégative de l'amateur, le goût apparaît cependant comme une notion indéterminée, que Voltaire, Montesquieu et d'Alembert ont tenté d'expliquer dans l'*Encyclopédie*. Malgré des définitions variables, le goût relève en premier lieu de la justesse des sens que le raisonnement permet de comprendre. Par ailleurs, ces philosophes relèvent que le goût distingue une minorité d'individus qui doivent le perfectionner au profit du développement des arts. Cette dernière question fait également partie des préoccupations de Caylus qui fait du goût le thème central d'un propos appliqué directement aux devoirs et aux responsabilités de l'amateur. L'amateur qui a

notamment comme principale tâche de formuler un discours sur l'art contemporain en communiquant son goût au moyen d'une « langue de sentiment » contribue à l'émergence de la critique d'art. Dans ce contexte, La Font de Saint-Yenne représente une figure emblématique. Guidé par son « goût naturel », le jugement de La Font au sujet des œuvres exposée au Salon de 1746 a suscité des réponses et des prises de positions toutes aussi personnelles. Par le biais de la publication écrite, l'expérience individuelle et l'impression ressentie devant un tableau deviennent du domaine public. Dans ces circonstances, la critique s'adresse non seulement à l'auteur du tableau mais à tous ceux qui sont susceptibles de s'y intéresser. En plus de se rendre accessible au plus grand nombre, la critique publiée permet de mettre son jugement à l'épreuve en tentant à la fois de convaincre de sa validité. Mais par-dessus tout, c'est de cette manière que l'amateur fait valoir son pouvoir d'opinion qui compte dans la mesure où il est souvent le lien entre l'institution artistique et une société civile composée des réseaux alternatifs mondains et/ou érudits. En plus de la tâche de conseiller des artistes, l'amateur se voit donc pourvu de celle d'émulateur de l'opinion publique qui lui procure un prestige et une autorité sociale qu'il met au service de la cause artistique. En somme, l'amateur joue le rôle d'une interface entre l'artiste et le public. S'il ne peut prétendre au statut d'artiste il est néanmoins pourvu d'un goût particulier, distinct, qui l'autorise à prendre position et produire un discours. Par l'examen de l'activité artistique de Claude-Henri Watelet, nous verrons dans la prochaine partie que la formation du goût et l'autorité de l'amateur passent par son implication dans différents aspects du domaine des arts.

## 2. La contribution de Claude-Henri Watelet

Watelet représente un cas exemplaire—mais non isolé—pour définir l’amateur d’art français au XVIII<sup>e</sup> siècle, peut-être un des plus importants si l’on en juge par la variété de ses intérêts. Comme plusieurs de ses contemporains, sa passion pour l’art se concrétise dans plusieurs formes d’expressions, notamment artistique et littéraire, mais également à travers les liens qu’il tisse avec plusieurs pairs et artistes. Tout au long de sa vie, Watelet entretient une pratique de dessinateur paysagiste et d’aquafortiste enthousiaste. Il sera par ailleurs connu pour son statut d’ami des arts qui se manifeste entre autres par l’écrit et sa charge honoraire à l’Académie. Son intérêt pour l’œuvre des artistes de son temps se voit illustré dans le profil de sa collection ainsi que dans son rôle de mécène et d’intermédiaire actif. Notre principale tâche sera donc ici de mettre au jour les détails de cette activité artistique variée en mettant l’accent sur ses goûts et ses intérêts particuliers qui le distinguent.

### a. Le dessinateur

Le dessin s’impose d’abord et naturellement à l’honnête homme qui désire perfectionner un art, mais il s’inscrit surtout dans une pratique sociale bien établie. On remarque que plusieurs de ces dilettantes se réunissent ponctuellement pour dessiner et côtoyer des artistes. Ces dessins sont parfois offerts en présent comme témoignage d’estime, quand ils ne sont pas l’objet d’un échange ou d’une reprise sous forme de gravure<sup>88</sup>. Par

---

<sup>88</sup> Institut néerlandais, Paris, Lettre de Watelet à Desfriches 12 jan. 1771. Dessins de Desfriches dans l’inventaire après-décès : Fo. 472, *Dessins en porte-feuille qui se trouve dans l’armoire du cabinet de*

exemple, nous savons que le grand collectionneur Ange-Laurent La Live de Jully a exécuté une eau-forte d'après le dessin de Watelet. Ce dernier s'était précédemment inspiré du tableau d'un autre amateur, le fermier général Dupin de Francueil<sup>89</sup>. Dans plusieurs cas, l'œuvre suscite le commentaire, comme le suggère la correspondance de Watelet avec Aignan-Thomas Desfriches (1715-1800), important négociant orléanais et fondateur de l'École gratuite de dessin d'Orléans<sup>90</sup>. Cet amateur influencé par les paysagistes hollandais du siècle précédent a laissé un œuvre dessiné considérable dont la majeure partie se trouve aujourd'hui au Musée des beaux-arts d'Orléans<sup>91</sup>. Le propos de Watelet suggère que Desfriches présente un talent affirmé :

Pour revenir au dessein qui est de votre dernière manière, il me semble que vous avez atteint un grand fini, une dégradation considérable de tons, et qu'en général ce genre est fait pour plaire; aussi votre dessein, indépendamment du prix que je lui trouve parce que c'est un don de vous, me satisfait beaucoup sans cependant que j'aye abandonné le goût que j'ai toujours eu, comme vous le savez, pour les desseins moins terminés et touchés que j'ai de vous. Ce sont des mérites différens; le desseins touchés sont, pour parler ainsi une écriture que j'entends et lis avec plaisir; les desseins finis sont plus à la portée de tout le monde parce qu'ils sont plus approchans du fini que la lumière et l'ombre donnent aux tableaux de la Nature.<sup>92</sup>

Malgré son goût naturel pour les dessins « moins terminés et touchés », Watelet restera lui-même un dessinateur conservateur bien que prolifique. Le nombre de feuilles qu'il

---

*travail : n° 4a Études de figures nuës et drapées, pieds et main par M. Pierre et quelques paysages par Desfriches, 24 livres.*

<sup>89</sup> Colin Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, Yale University Press, c. 2002, p. 65 « La Live de Jully had engraved a landscape after one of Watelet's drawings, and both attended Madam Geoffrin's lundis. » n. 166 For Lalive de Jully's engraving of a drawing by Watelet after a landscape by Dupin de Francueil, another fermier-général who was briefly Madame d'Épinay's lover, Bibliothèque nationale, Inventaire du fonds français, vol 12, p. 329, n° 33, Moulin au bord d'une rivière, 'Watelet, delineavit/Francueil. Pinxit/Lalive. Sculpsit'. Voir aussi Madeleine Pinault-Sorensen, « Rousseau et l'art du paysage », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau : Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, actes du colloque, 20-22 septembre 2001, Neufchâtel (Suisse), Droz, 2003, p. 280.

<sup>90</sup> Paul Ratouis de Limay, *Un amateur orléanais au XVIII<sup>e</sup> siècle : Aignan-Thomas Desfriches, 1715-1800*, Paris, H. Champion, 1907, p. 44-45.

<sup>91</sup> *Exposition A.-T. Desfriches (1715-1800)*, cat. d'exp., Musée des beaux-arts d'Orléans, 1965-66, 58 p.

<sup>92</sup> Ratouis 1907, p. 176, lettre de Watelet à Desfriches, le 14 mars 1777.

exécute durant ses voyages en France, en Italie, en Hollande et en Suisse s'élève à au moins trois cent quatre-vingt répertoriées au catalogue de sa vente après décès<sup>93</sup>. Cependant, notre recherche ne nous a permis de repérer jusqu'à maintenant que quarante-trois de ces feuilles sur le marché de l'art ou dans les collections publiques et particulières, exécutées entre 1741 et 1783<sup>94</sup>. Plusieurs œuvres restent sans date, mais la majorité de feuilles sont signées et datées au recto, parfois avec des annotations sur le lieu représenté. Ces paysages dessinés sur le vif nous permettent ainsi de connaître les endroits visités par l'amateur, parfois en conjonction avec les bribes de sa correspondance qui nous sont parvenues. Plutôt inégal, son œuvre dessinée se distingue généralement par l'usage du lavis et de l'aquarelle dans des compositions mises en place à la plume, à la pierre noire ou à la mine de plomb<sup>95</sup> (ill. 1). Tout comme Desfriches, Watelet affectionne l'œuvre des paysagistes nordiques, au même titre que plusieurs autres collectionneurs français contemporains. D'ailleurs, la collection de Claude-Henri Watelet renferme une quinzaine de peintures de cette école mais le grand nombre de paysages dessinés et de vues pittoresques—plus de quatre cents—peut nous convaincre de son intérêt particulier<sup>96</sup>.

Watelet cherche surtout à illustrer l'aspect pittoresque des sites qu'il visite; ses vues sont habitées de ponts, moulins et cours de fermes pour tenter de rendre une vie champêtre

<sup>93</sup> *Catalogue de tableaux, Dessins montés & en feuilles, Pastels [...] Le tout provenant du Cabinet de feu M. Watelet [...]*, par A. J. Paillet, Paris, 1786, n° 200 et 238.

<sup>94</sup> Voir 1. Inventaire partiel des dessins par Claude-Henri Watelet.

<sup>95</sup> Selon Jon Whiteley, « (...) most of the known drawings by Watelet which are characterized by a sparing use of the pen, chalk, or graphite, often finished with thin watercolours or monochrome wash (...) » (Jon Whiteley, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum: French School*, Oxford, The Clarendon Press, 2001, vol. VII, p. 274)

<sup>96</sup> Voir 2a. Tableau des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet : les œuvres flamandes et hollandaises.

idéalisée<sup>97</sup>. Ces éléments se retrouvent également dans les nombreux dessins représentant Moulin-Joli, la retraite champêtre de Watelet. Ce goût pour une nature pastorale, embellie, s'est d'abord épanoui en France dans les années 1730, quand le jeune François Boucher (1703-1770) inaugure le genre qui fera sa renommée. Ce dernier crée un art de la pastorale sous l'influence des artistes du nord et de l'œuvre d'Abraham Bloemaert en particulier<sup>98</sup>. Sans doute pourrions-nous inscrire dans cette même veine les poèmes églogues de Watelet. Bien que ces pièces ne semblent jouir que de peu de succès<sup>99</sup>, ils s'inscrivent dans un mouvement pré-romantique dont Salomon Gessner, poète suisse et correspondant de Watelet, se révèle un des meilleurs représentants. L'amitié entre les deux hommes inspire à Gessner la création d'une série de dix paysages gravés à l'eau-forte, illustrant personnages et animaux dans un cadre idyllique et champêtre<sup>100</sup>.

Nous constatons que la pratique de dessinateur de notre amateur témoigne d'intérêts qui dépassent les strictes considérations pratiques de la technique ou du médium. D'abord, le dessin représente ici un objet d'échanges et d'interactions avec ses semblables comme l'indique sa correspondance avec Desfriches. Ensuite, la prédilection pour le genre du

<sup>97</sup> Pour une définition du pittoresque et son application dans le domaine de l'architecture et de l'art des jardins, voir Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

<sup>98</sup> Françoise Joulie, *Boucher et les peintres du nord*, cat. d'exp., Dijon, Musée Magnin /Londres, Wallace Collection, 2004, 127 p.

<sup>99</sup> Nous référons en particulier au Roman *Silvie* commenté par Madame de Graffigny, voir chap. III.1.b.

<sup>100</sup> *X paysages dédiés à M. Watelet, auteur du poème sur l'art de peindre, par son ami Salomon Gessner (S. Gessner int. Et f. 1764), gravé à l'eau-forte par S. Gessner, auteur de la mort d'Abel et de plusieurs pastorales, et se vend à Bâle chés Ch. De Meehr, graveur, et à Paris chés Buldet, marchand d'estampes, rue des Gesvres au grand cœur.* L. Wittmer décrit la suite en ces termes : « Ces dix eaux-fortes représentent, arrangés, modifiés, stylisés parfois, des fragments de paysages que Gessner pouvait admirer au cours de ses promenades dans la gracieuse campagne zurichoise. Comme sujet : une prairie, un ruisseau courant sous bois, une hutte de pêcheur, un coin de lac, un troupeau de brebis descendant le ravin, un bois de chênes où des vaches viennent chercher l'ombre, une porte demi-ruinée, reste de l'enceinte d'une bourgade, une pente fleurie. » (« Au temps des bergerades : Gessner et Watelet », *Revue de Littérature comparée*, n° 2, 1922, p. 559).

chez Watelet témoigne de son intérêt pour le voyage, auquel il accorde un rôle important dans son éducation artistique. Cependant, cet engouement pour l'art du paysage participe d'une vogue pour la pastorale—aussi bien littéraire que picturale—dont l'amateur contribue à l'épanouissement, comme nous le verrons plus loin. Ceci dit, les compétences de Watelet en dessin restent restreintes, contrairement à son talent d'aquafortiste qui, comme nous le verrons, est réel.

#### b. L'aquafortiste

Watelet pratique la gravure à l'eau-forte d'une manière assidue, une production dont le nombre, selon Le Blanc, s'élève à cent treize items parmi lesquels on retrouve feuilles volantes, suites et ouvrages illustrés<sup>101</sup>. Son œuvre semble avoir joui d'une réputation appréciable puisqu'on la retrouve dans d'importantes collections<sup>102</sup>. Scènes de l'histoire sainte, portraits, scènes de genres, paysages et motifs décoratifs sont autant de sujets qui seront gravés, soit à partir de ses propres dessins, soit à partir de ceux d'artistes reconnus. Nous référons par exemple à un dessin dans la collection de l'amateur, *Le départ d'un enfant en nourrice* par Jean-Baptiste Greuze, que Watelet a reproduit à l'eau-forte.

Toute proportion gardée, la gravure d'illustration occupe une place limitée dans l'œuvre de Watelet, mais elle permet de souligner ses intérêts intellectuels et personnels. Watelet grave le frontispice, les figures et les décorations qui ornent son premier ouvrage publié

<sup>101</sup> L'inventaire après-décès répertorie un grand nombre de planches gravées par Watelet, des estampes et des outils qui apparaissent au catalogue de vente.

<sup>102</sup> Basan, auteur du catalogue de la vente Mariette, notait dans un commentaire sur un dessin par Watelet (*Vue de Coudray*, 1771) que « le mérite en tous genres de cet amateur est assez connu, et ma plume trop faible pour entreprendre d'en faire ici l'éloge » (Mariette 1775, n° 1396). Un portefeuille contenant cent vingt-trois pièces par Watelet se retrouve au *Catalogue de tableaux des peintres célèbres des différentes écoles [...] Provenant du Cabinet de feu Madame la Présidente de Bandeville*, par Pierre Rémy, 3 décembre 1787 et j. suivant, p. 63, n° 167.

en 1743, le poème *Silvie*. Les gravures sont exécutées d'après les dessins de Pierre et terminées par Cochin<sup>103</sup>. Le nom de Watelet apparaît par ailleurs parmi les collaborateurs des ouvrages supervisés par Gravelot. Vers 1762, il participe notamment à l'édition illustrée du *Théâtre de Pierre Corneille* commenté par Voltaire, dont il grave le frontispice qui illustre le *Génie couronnant le buste de Corneille* d'après le dessin de Jean-Baptiste Marie Pierre<sup>104</sup> (ill. 2). Il travaille également avec les graveurs Delaunay, Prévost et Saint-Aubin pour illustrer le poème *Les saisons* par le marquis de Saint-Lambert d'après les cuivres dessinés par LePrince et Gravelot en 1769<sup>105</sup>. Cependant, l'ouvrage le plus important qu'il illustre est sans aucun doute l'*Art de peindre*, son propre poème didactique publié la première fois en 1760, qui lui assurera une place à l'Académie française<sup>106</sup>. Il en grave le frontispice, les vignettes et culs-de-lampes d'après les dessins de son ami, Pierre (ill. 3). Les deux hommes collaborent aussi pour orner la traduction française des *Idylles*, poème églogue de Salomon Gessner, qui paraît en 1762<sup>107</sup>. En 1763, Watelet répète l'expérience avec sa compagne de vie et ancienne élève, Marguerite LeComte, en agrémentant deux autres pièces du poète zurichois, *Daphnis* et le *Premier Navigateur*<sup>108</sup>. Notons que lorsque Rousseau projette d'entreprendre une

<sup>103</sup> Claude-Henri Watelet, *Silvie*, Paris, Prault, 1743.

<sup>104</sup> *Théâtre de Pierre Corneille*, Genève, [s.n.], 1764 (avec commentaire de Voltaire), 12 vol.

<sup>105</sup> Charles-François, marquis de Saint-Lambert, *Les saisons, poème*, à Amsterdam, 1769.

<sup>106</sup> Nous renvoyons à Henri Cohen, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 6<sup>e</sup> édition revue et considérablement augmentée par Seymour de Ricci, Éditions du Vexin Français, Yveline, 1973, p. 1053 pour les descriptions des trois éditions parues respectivement en 1760 (deux à Paris) et 1761 (une à Amsterdam).

<sup>107</sup> *Mémoires de Bachaumont*, Vol. III, 19 août 1766, p. 63. « M. Huber vient de donner au public un choix de poésie allemande, en quatre volumes : c'est une traduction des meilleurs poètes allemands. Ce recueil fait honneur à la littérature allemande, & peut être très utile à la nôtre. M. Huber nous a déjà donné les traductions du poème d'*Abel*, des *Idylles* & du *Daphné* de Gessner. On remarque que dans cet ouvrage-ci les fleurons qui occupent agréablement le frontispice de chaque volume, sont gravés par monsieur Watelet, de l'académie françoise. »

<sup>108</sup> *Daphnis* et le *Premier Navigateur*, qui paraissent en 1764 chez Vincent à Paris. Watelet s'investit aussi dans la traduction qu'il revoit et corrige. Selon Wittmer, les illustrations sont loin d'équivaloir celles de l'édition allemande : « si l'on compare les gravure de Watelet et de son amie, d'un dessin si délicat et de si

édition générale de ses ouvrages en 1764, il souhaite la collaboration de Watelet pour les illustrations<sup>109</sup>.

En tant qu'aquafortiste, Watelet s'affirme comme un fervent admirateur de Rembrandt, qu'il tente d'égaliser d'abord en le copiant, puis retouchant, terminant ou remaniant plusieurs planches du maître<sup>110</sup>. Jean de Cayeux a démontré le zèle exceptionnel de cet amateur, « parmi les plus grands collectionneurs de Rembrandt », qui possédait quatre-vingt-une planches, dont quarante-deux acquises à Amsterdam lors de la vente de la collection Haan en 1767 par l'intermédiaire du marchand Fouquet<sup>111</sup>. Le catalogue de vente après-décès ne recense pas moins de quatre cent quatre-vingt-cinq estampes par Rembrandt, parmi lesquelles on retrouve différents états d'impression. En 1785, Watelet publie chez Prault, Imprimeur du Roi, *Rymbranesques, ou Essais de gravures, par C.H. Watelet de l'Académie Française, & Honoraire Amateur de l'Académie royale de Peinture & de Sculpture*. L'ouvrage constitue en quelque sorte la somme de ses expérimentations dans la manière de Rembrandt, une recherche à la fois technique et stylistique. Le recueil est plus qu'une compilation d'œuvres d'après Rembrandt. On y retrouve par ailleurs des interprétations d'œuvres d'artistes contemporains—plus

---

sage tenue, avec les vignettes spirituelles et vives dont Gessner ornaient les éditions allemandes de ses œuvres, on doit avouer que le talent des propriétaires de Moulin-Joli est assez loin de la force humoristique de l'artiste zurichois [...] (Wittmer 1922, p. 551). Un rare exemplaire se trouve à la Cornell University.

<sup>109</sup> Rousseau, *Correspondance complète*. Lettres de Rousseau à Watelet, le 15 février 1764, n° 3148; le 18 novembre 1764, n° 3657 et lettre de Watelet à Rousseau, le 14 mars 1764, n° 3176; le 10 décembre 1764, n° 3729.

<sup>110</sup> Voir Jean Cailleux, « Les artistes du Dix-huitième siècle et Rembrandt », in *Études d'art français offert à Charles Sterling*, Paris, PUF, 1975, p. 287-297.

<sup>111</sup> Cayeux 1965, p. 138, n. 1, pour la correspondance entre les planches au catalogue après-décès et celle répertoriées dans Bartsch. L'œuvre de Rembrandt fait l'objet d'une publication au début du XIXe siècle connu sous le nom de Recueil Basan; certaines des estampes sont des retirages à partir des cuivres originaux, d'autres sont des copies et nous savons que plusieurs des planches utilisées ont appartenu à Watelet. (Cayeux 1965, p. 147). Voir aussi George Biörklund, *Rembrandt's Etchings True and False*, New York, GB, 1968, p. 193 où Watelet est répertorié parmi les principaux copistes de Rembrandt.

précisément Boucher, Greuze, Pierre et Durameau<sup>112</sup>—où il explore les effets de clair-obscur à la manière du maître. Mais l'exercice avait précisément comme objectif de mettre à jour et de comprendre, selon les mots de Watelet :

[...] les procédés ou l'équivalent des procédés que Rembrandt a employés dont il semble qu'il ne soit resté de notion précise, ni par écrit, ni par tradition. Les moyens qu'a employés ce célèbre Peintre et Graveur, étaient adaptés au penchant qu'il avait à produire des effets piquants de clair obscur dans assez peu de tems dans ses Gravures, comme il le pratiquoit dans la plupart de ses Tableaux.<sup>113</sup>

Le maître était en d'autres termes parvenu à rendre des qualités picturales sous une forme graphique et Watelet avait comme ambition d'en percer le mystère. L'amateur ne se contentera pas de copier l'œuvre gravé; il retournera aux sources mêmes. Watelet n'hésite pas à « rafraîchir » ou réparer certaines planches d'origine trop usées, quand il ne procède pas à des altérations majeures comme en témoigne quelques supercherries visuelles. À titre d'exemple, nous retenons en particulier le portrait de Rembrandt et de sa femme Saskia, dont le cuivre original a été découpé pour y insérer plutôt le portrait de sa mère en arrière-plan au moyen d'un cache<sup>114</sup>. Watelet reprend aussi la planche du Dr Faustus (B.270) sur laquelle il semble utiliser l'aquatinte, dont, selon Cayeux, l'usage « s'explique par son amitié avec l'abbé de Saint-Non, qui en était un des inventeurs<sup>115</sup> ».

<sup>112</sup> Sur l'intérêt partagé de Durameau et de Watelet pour l'œuvre de Rembrandt, voir Anne Leclair, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthéna, 2001, p. 93, 113 et 163.

<sup>113</sup> Avertissement des *Rymbranesques...* dans Cayeux 1965, p. 138. En plus des estampes, Watelet possédait quelques dessins et tableaux par Rembrandt.

<sup>114</sup> Pour d'autres exemples et le détail de la technique employée, voir Cayeux 1965, p. 143-144. En plus du portrait *Rembrandt dessinant Saskia*, l'auteur retient les *Vendeurs chassés du Temple*.

<sup>115</sup> Cayeux 1965, p. 143. Nous ajoutons que l'intérêt de l'abbé de Saint-Non pour l'aquatinte dérive sans aucun doute de ses relations avec Jean-Baptiste LePrince qui mis d'abord au point un procédé de gravure « à la manière de lavis. ». En 1755, Saint-Non grave à l'eau forte des paysages représentant le domaine champêtre de Watelet, d'après les dessins de LePrince.

Watelet est également reconnu pour avoir gravé plusieurs portraits de personnalités influentes de son temps, la plupart d'après des dessins de Charles-Nicolas Cochin<sup>116</sup>. Cochin a exposé au Salon de 1753 quarante-six de ces portraits dessinés « dans le projet de rendre compte pour la postérité des physionomies des hommes à talents de son siècle » (ill. 4). Christian Michel a dénombré soixante-huit portraits en médaillon dessinés avant 1763, dont plus de vingt-cinq ont été repris à l'eau-forte par Watelet<sup>117</sup>. Jusqu'au milieu des années 1760, l'amateur grave aussi l'effigie d'autres figures dans le même format d'après les dessins exécutés par Taraval (*Jean-Jacques Rousseau*, 1766) et Lavallée-Poussin (*Femme de profil vers la droite*, s.d.), quand ses propres dessins ne sont pas repris par d'autres (*Marguerite Le Comte*, gravé par Lempereur, après 1764). La plupart des portraits dessinés par Cochin et gravés par Watelet ont d'abord été exécutés aux réunions du mercredi chez Mme Geoffrin. Réalisés sur le motif, « en signe de reconnaissance », et parfois objets de troc, ils permettent de reconnaître les personnalités qui fréquentent le salon de la rue Saint-Honoré<sup>118</sup>. Les portraits gravés par Watelet nous informent du réseau des personnalités fréquentées plus assidûment par l'amateur<sup>119</sup>. Mais, surtout, ils témoignent d'une pratique sociale que nous explorerons dans le chapitre suivant.

<sup>116</sup> Voir p. 241-242 (Les portraits gravés par C.-H. Watelet)

<sup>117</sup> Selon Christian Michel vingt-neuf sont plus tard repris à l'eau-forte « par des amateurs (Watelet, La Live de Jully, Champion de Tersan), ou des graveurs qui ne faisaient pas partie de son cercle, sans doute à la demande des modèles ». (*Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, Palais Farnèse, 1993, p. 172)

<sup>118</sup> Michel 1993, p. 120-122.

<sup>119</sup> Selon Michael Huber graver les portraits de ces personnalités : « Cette manière de s'occuper de ses amis, en se pénétrant de leur image, a quelque chose de tendre qu'il n'appartient qu'aux âmes délicates et pures d'inspirer et de ressentir. Comme parmi les gravures de Watelet la suite des portraits en fait la partie la plus intéressante. » (M. Huber et C. C. H. Rost, *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurich, Orell, Fusli et cie, 1804, t. VIII 1804, p. 161)

L'art de la gravure demande une connaissance approfondie de la technique et le talent de Watelet semble être confirmé notamment par sa collaboration avec les aquafortistes et illustrateurs les plus importants de son temps, Gravelot et Cochin. Nous sommes tentées de considérer Watelet comme un artiste professionnel dans ce domaine étant donné sa recherche active autour de l'œuvre de Rembrandt. Cependant, s'il publie le fruit de ses recherches sur le maître flamand, le titre—*Les Rymbranesques* ou « à la manière de Rembrandt »—trahit l'impuissance de l'amateur à s'affirmer comme un maître à part entière. En d'autres termes, il ne peut prétendre au statut d'artiste patenté. Au mieux, nous croyons qu'il peut être considéré comme prétendant doué. Quoi qu'il en soit, la gravure—au même titre que le dessin—représente une pratique grâce à laquelle il parvient à se mettre à la place de l'artiste. Cette empathie lui permet de comprendre un peu mieux le contexte de la pratique artistique tout en développant le goût qu'il exerce déjà dans son discours critique et théorique.

### c. Le critique et théoricien

Selon une note manuscrite de Mariette, Watelet semble avoir été l'auteur de l'*Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages...* du Salon de 1746, exceptionnellement publiée à temps pour l'ouverture et qui présente l'ordre d'exposition des œuvres.

Toujours selon Mariette, l'amateur reprend la plume pour écrire la *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. L. F.* en réponse à la critique du salon de 1746 par La Font de Saint-Yenne, connue sous le titre de *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Comme nous l'avons rappelé précédemment, ce dernier texte ouvre la voie à la critique d'art proprement dite. Non seulement l'ouvrage de La Font

agit-il comme catalyseur de ce nouveau genre, il continue à susciter des commentaires plusieurs années plus tard. Comme La Font lui-même, qui répondait à une requête publiée dans le *Mercur*e en octobre 1746, l'intention avouée de Watelet était l'émulation du discours<sup>120</sup>. Première réponse au discours de La Font, la *Lettre des jeunes élèves* apparaît cependant comme un éloge du critique, au point où Fontaine remet en question l'attribution du texte à Watelet. Selon Fontaine :

[...] ces élèves encourageaient l'écrivain à montrer toujours aux jeunes les fautes des vieux, à rester « le fléau des peintres », et lui permettaient des notes malveillantes pour le prochain Salon; Watelet se serait indignement conduit, s'il avait profité de la critique modérée et courtoise de La Font pour essayer de déconsidérer des maîtres auprès de leurs élèves, surtout des maîtres qui étaient ses confrères<sup>121</sup>.

Fait étonnant, le texte présumé de Watelet écrit au nom des jeunes élèves de peinture prend clairement partie pour le critique considéré ici comme un juge au-dessus des contingences du métier et de l'enseignement du maître. Il est par ailleurs légitime de douter de la paternité de la *Lettre des jeunes élèves*, si l'on considère que Watelet a été nommé la même année pour devenir membre *honoraire-associé libre* de l'Académie royale de peinture et de sculpture. En contrepartie, bien que Watelet n'ait jamais figuré parmi les élèves de l'Académie, il a très bien pu se faire le porte-parole d'une partie de la génération montante. Son excellent ami, Jean-Baptiste-Marie Pierre, avait été reçu à l'Académie en 1742 et, selon La Font de Saint-Yenne, il faisait preuve d'un talent prometteur. Après avoir commenté le tableau sur le thème de la *Punition d'Hérode*

---

<sup>120</sup> La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, « Introduction », 1747, tiré de la collection Deloynes. L'auteur souhaite « éviter la monotonie léthargique des longues dissertations sur un même sujet. Sans cela, comment sauver aux Lecteurs l'ennui des éloges répétés? On a espéré que cet essai pourroit engager quelqu'une de nos meilleurs plumes également versée dans les graces du stile, & dans la connoissance des beaux Arts, à remplir un projet qui leur pourroit être extrêmement avantageux ».

<sup>121</sup> Fontaine 1909, p. 260.

*Agrippa*<sup>122</sup>, le critique affirme au sujet de l'artiste : « L'École Française a lieu d'espérer de recouvrer son ancienne vigueur dans l'Histoire, par les talents du Sieur Pierre, auteur de ce tableau, et qui marche à pas de géants dans sa carrière<sup>123</sup> ».

Anonyme mais attribuée à Watelet, *La lettre des jeunes élèves* a-t-elle été écrite en leur nom pour accentuer la force du propos ? Un tel panégyrique, même court, tire beaucoup plus de force s'il est écrit au nom de la relève en peinture plutôt que par un autre amateur. Watelet aurait-il utilisé un tel stratagème pour attirer l'attention sur la cause des amateurs, en particulier des critiques ?

Si l'identité de l'auteur de ce texte reste toujours hasardeuse, en contrepartie nous savons avec certitude que Watelet a rédigé une trentaine d'articles dans les chapitres VI et VII (1754-1757) de l'*Encyclopédie*<sup>124</sup>. Ils seront repris en partie ou en tout dans l'*Encyclopédie méthodique*, connu sous le titre de *Dictionnaire des beaux-arts* (5 vol., 1788-1792), mais révisés et amendés par Pierre-Charles Lévesque (1736-1812). Certains de ces articles traitent d'aspects relatifs à la pratique artistique en général, mais la plupart abordent des sujets pointus dans le domaine des arts du dessin, soit le dessin et l'estampe. Diderot avait d'abord recruté Charles-Nicolas Cochin pour écrire l'article « Gravure »<sup>125</sup>, le même qui avait rédigé l'avertissement qui accompagnait les planches du chapitre « Dessein ». Watelet le fit à la place de Cochin qui connaissait l'amateur depuis le début

<sup>122</sup> *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, J. F. Collombat, 1746.

<sup>123</sup> La Font de Saint-Yenne 2001, p. 61.

<sup>124</sup> Voir p. 243 (Les articles de l'*Encyclopédie* écrits par Claude-Henri Watelet)

<sup>125</sup> Diderot mentionne dans l'article *Encyclopédie* : « M. Cochin fils ne nous refuserait pas l'article « Gravure », si ses occupations lui laissaient le temps d'écrire. » (Denis Diderot, *Diderot : Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, 1994, t. I, p. 417).

les années 1740, sinon avant<sup>126</sup>. L'inventaire après-décès de l'amateur nous informe qu'il existait une correspondance relative à sa collaboration à l'Encyclopédie; cependant, nous n'avons pu localiser ces documents personnels<sup>127</sup>. La consultation de ces lettres aurait certainement pu nous éclairer sur les détails et modalités de son association. Nous savons toutefois que Watelet cultivait depuis sa jeunesse une amitié avec Jean Le Rond d'Alembert, coéditeur de l'entreprise éditoriale. Selon toute vraisemblance, c'est par cette voie que l'amateur a été mis en contact avec le cercle encyclopédique. D'ailleurs, il est à noter que Watelet cesse de contribuer à l'ouvrage lorsque d'Alembert démissionne de sa charge<sup>128</sup>.

Avant même l'écriture des articles de l'Encyclopédie, Watelet travaille activement à un projet qui lui tient particulièrement à cœur, compte tenu des enjeux personnels qu'il présente. Publié une première fois en 1760, *l'Art de peindre*, poème didactique en quatre chants, tire son origine de discours prononcés à l'Académie entre 1748 et 1755. Suite à la lecture du poème devant l'assemblée académique de 1755 à laquelle a assisté le Marquis de Marigny, Madame de Pompadour—la sœur de ce dernier—en a commandé le manuscrit à Watelet, dont l'original est aujourd'hui conservé à l'Institut de France<sup>129</sup>. La

---

<sup>126</sup> Voir supra p. 53-54,

<sup>127</sup> L'inventaire après-décès rend compte de « Diverses Lettres relatives a l'Encyclopédie, a laquelle Le Dit feu Sieur Watelet travailloit, Et quelques notes relatives aux affaires particulières du dit feu Sieur Watelet » (Bibliothèque nationale de France, Paris, T979, fo. 250 )

<sup>128</sup> Frank A. Kafker, « The Encyclopedists as Individuals: A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopedie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 257, 1988, p. 397-399

<sup>129</sup> Institut de France, coll. Georges Duplessis, Ms 1869. En tête d'ouvrage, on peut lire les vers suivants : « on a vu l'art de la Peinture/rendre Flore, Psyché, Vénus même et l'Amour,/on l'a vu se vanter dégaler [sic] la nature/et ne pouvoir imiter/ Pompadour.

publication de l'ouvrage en 1760 favorise l'élection de Watelet à l'Académie française et lui donne accès à plusieurs autres institutions de savoir européennes<sup>130</sup>.

Si Watelet a fait ses débuts dans la littérature artistique autour des Salons, son action a surtout trouvé son plein épanouissement dans les textes théoriques, sinon techniques. La description des œuvres du Salon de 1746 a certainement pu représenter un exercice utile, comme a pu l'être sa réponse à La Font de Saint-Yenne. Il n'en reste pas moins que ses textes didactiques dans l'*Encyclopédie* sont devenus une référence, non seulement parce qu'ils faisaient partie de la grande entreprise philosophique des Lumières, mais également pour leur contenu, que nous explorerons au dernier chapitre. Notons qu'à l'origine de ces articles, il y eut l'*Art de Peindre* dont le contenu dérivait de conférences académiques et qui servit de carte de visite pour assurer l'adhésion de Watelet à la plupart des académies. La prochaine partie sera donc consacrée à l'exploration du parcours académique de cet amateur.

#### d. L'académicien

Dans l'éloge de Watelet prononcé devant une assemblée de la Société royale de médecine, Vicq d'Azyr présente l'amateur comme « l'un des quarante de l'Académie française, des Académies de Berlin, della Crusca, de Cortone, de l'institut de Bologne, honoraire des Académies Royales de Peinture & d'Architecture, Associé libre de la

<sup>130</sup> Montaiglon 1875-1892, t. VII, 28 juillet 1759 : « M. Watelet dédie son Poème à l'Académie; demande Approbation et Privilège (...) L'Académie, connoissant le mérite de cet excellent ouvrage, auquel Elle a donné, avec la plus vive satisfaction, les applaudissements qui lui sont si justement dus, a reçu avec joie les marques de considération et d'attachement que lui donne et cette occasion M. Watelet, Membre qui lui est cher par tant de talents et par les qualités personnelles les plus estimables (...). 9 février 1760 : « M. Watelet, Associé libre, a présenté à la Compagnie son Poème de l'art de peindre. Le Secrétaire a fait lecture de l'Épître dédicatoire adressée à l'Académie. »

Société Royale de Médecine.<sup>131</sup>» Les *Mémoires* de Bachaumont relatent, sur un ton cynique, la manière dont Watelet a accumulé « sur sa tête plus de titres littéraires que n'en a eu jamais M. de Voltaire » en ajoutant aux titres que nous avons nommés précédemment ceux de membre de l'Académie des arts et sciences de Florence, de l'Académie impériale de Vienne, de celles de Rome, de Madrid, de Parme, et de Marseille. La liste des titres est impressionnante et on peut s'interroger sur cette « soif de considération, sinon d'honneurs » selon les mots de Cayeux<sup>132</sup>.

Il semble que Watelet ait été nommé *associé libre* de l'Académie de peinture et de sculpture sur la recommandation de Madame de Tencin dont le cercle a précédé celui de Madame Geoffrin<sup>133</sup>. Le nom de Watelet figure parmi les douze personnalités recommandées par Bachaumont pour faire partie de la nouvelle classe de ces associés libres fondée sous la tutelle de Tournehem<sup>134</sup>. Le 30 septembre 1747, l'amateur est élu associé libre, en même temps que l'abbé de Lowendal et le chevalier de Valory. Entre 1748 et 1755, Watelet fait la lecture des différents chants du poème didactique *l'Art de peindre*<sup>135</sup>. Il prononce également un discours sur la *Vie de Louis de Boullongne* en 1751. Notons que ce discours représentait plus qu'un simple exercice académique. Louis de Boullongne était le père d'un autre amateur honoraire, Jean de Boullongne (1690-1769)

<sup>131</sup> Watelet et Lévesque 1786-1792, p. xviii.

<sup>132</sup> Cayeux 1965, p. 134.

<sup>133</sup> R.-Claude Catroux, dans *Catalogue de huit tableaux et Quarante-trois dessins par Cochin [...]provenant du Salon de Madame Geoffrin*, vente du comte de la Bédoyère, Galerie George Petit, 8 juin 1921. Georges de Lastic Saint-Jal, « La reine de la Rue Saint-Honoré », *L'Oeil*, n° 33, septembre 1957, p. 50-51. Il est à noter que le grand ami de Watelet, D'Alembert, est le fils naturel de Madame de Tencin. Watelet a peut-être été introduit dans le cercle de Madame de Tencin par son intermédiaire.

<sup>134</sup> Olivier 1976, p. 116. Selon une liste à la bibliothèque de l'Arsenal, Bachaumont propose d'élever le nombre de candidats à 12.

<sup>135</sup> Voir infra, p. 125-134.

« conseiller d'état, intendant des finances et des ordres du Roi<sup>136</sup> ». Or, ce dernier était aussi l'oncle de Watelet, par alliance maternelle. En 1741, Jean de Boullongne avait prêté caution au jeune Watelet lors de la transmission de la charge de Receveur général d'Orléans<sup>137</sup>. En plus de rendre hommage aux réalisations du peintre, il validait ainsi ses liens d'intérêts et familiaux—même élargis—qui l'unissaient aux membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture. En 1761, il sera également nommé, après le comte de Caylus, quatrième amateur à l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille<sup>138</sup>.

L'admission de Watelet à l'Académie française a lieu le 19 janvier 1761, peu de temps après la parution du poème *l'Art de peindre* (1760). Son action à l'Académie française n'apparaît pas aussi importante qu'elle l'a été à l'Académie royale de peinture et de sculpture; cependant, Watelet participe le 24 novembre 1763 à l'une des élections les plus controversées dans l'histoire de l'institution, celle de Jean-François Marmontel (1723-1799). L'homme de lettres raconte l'événement en ces termes :

Une circonstance bien remarquable de cette élection fut l'artifice qu'employèrent mes ennemis et ceux de d'Alembert et de Duclos pour nous rendre odieux à la cour du Dauphin. [...] il y avoit à l'Académie quatre homme désignés sous le nom de philosophes, étiquette odieuse dans ce temps-là. Ces académiciens notés étoient Duclos, d'Alembert, Saurin et Watelet. Les dignes chefs du parti contraire, d'Olivet, Batteux, et vraisemblablement Paulmy et Séguier, complotèrent de donner eux-mêmes des boules noires qu'on ne manqueroit pas d'attribuer aux philosophes; et en effet quatre boules noires se trouvèrent dans le scrutin.[...]

<sup>136</sup> Claude-Henri Watelet, « Vie de Louis de Boullongne, premier peintre du Roi », in François-Bernard Lépicié, *Vie des premiers peintres du Roi*[1752], Paris, Minkoff Reprints, 1972, t. II, p. 74.

<sup>137</sup> Arquie-Bruley 1998, p. 132, n. 13. Pour les relations familiales entre Boullongne et Watelet, voir Comte de Caix de Saint-Aymour, *Une famille d'artistes et de financiers aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Les Boullongne*, Paris, Henri Laurens, 1919, p. 65.

<sup>138</sup> Étienne Parrocel, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Impr. Nationale, 1889-1890, vol. I, p. 157. Correspondance de Dandré-Bardon à l'Académie, 12 septembre 1761 et 12 octobre 1761.

[...] L'usage de l'Académie, en allant au scrutin des boules, étoit de distribuer à chacun des électeurs deux boules, une blanche et une noire. La boîte dans laquelle on les faisoit tomber avoit aussi deux capsules, et au-dessus deux gobelets, l'un noir et l'autre blanc. Lorsqu'on vouloit être favorable au candidat, on mettoit la boule blanche dans le gobelet blanc, la noire dans le noir; et, lorsqu'on lui étoit contraire, on mettoit la boule blanche dans le gobelet noir, la noire dans le blanc. Ainsi, lorsqu'on vérifioit le scrutin, il falloit retrouver le nombre des boules, et en trouver autant de blanches dans la capsule noire qu'il y en avoit de noire dans la blanche.

Or par une espèce de divination, l'un des philosophes, Duclos, ayant prévu le tour qu'on vouloit leur jouer, avoit dit à ses camarades : « Gardons dans nos mains nos boules noires, afin que, si ces coquins-là ont la malice d'en donner, nous ayons à produire la preuve que ces boules ne viennent pas de nous ». Après avoir donc bien laissé d'Olivet et les autres fourbes éclater en murmure contre les malveillans : « Ce n'est pas moi, dit Duclos en ouvrant la main, qui ai donné une boule noire, car j'ai heureusement gardé la mienne, et la voilà. – Ce n'est pas moi non plus, dit d'Alembert, voici la mienne. » Watelet et Saurin dirent la même chose en montrant les leurs. À ce coup de théâtre, la confusion retomba sur les auteurs de l'artifice. D'Olivet eut la naïveté de trouver mauvais qu'on eût paré le coup en retenant ses boules noires, alléguant les lois de l'Académie sur le secret inviolable du scrutin. « Monsieur l'abbé, lui dit d'Alembert, la première des lois est celle de la défense personnelle, et nous n'avions que ce moyen d'éloigner de nous le soupçon dont on a voulu nous charger.<sup>139</sup>

Watelet étoit donc associé au clan des encyclopédistes à l'Académie, considéré comme l'avant-garde philosophique et littéraire. Nous devons cependant souligner que l'amateur cultive un intérêt pour l'œuvre des anciens. Watelet a été élu en remplacement de Jean-Baptiste Mirabaud mort l'année précédente. Ce dernier avait repris l'œuvre du Tasse et de l'Arioste, dont Watelet s'inspira sur le conseil de Mirabaud, bien avant sa nomination:

C'est dans ces conversations utiles que j'osai former le projet de joindre à ses traductions correctes & élégantes, des imitations poétiques de ces Auteurs célèbres; imitations dans lesquelles je chercherois moins à suivre pas à pas mes modèles, qu'à parler leur langage, & à me laisser pénétrer par leur génie. Je ne prévoyois pas alors, Messieurs, que les premiers essais de ce travail qu'il m'avoit suggéré lui-même [Mirabaud], & sur lequel il avoit des droits si justement acquis,

<sup>139</sup> Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, Genève, Slatkine Reprints, 1967, vol. II, livre VII, p. 210-213.

vous seroient offerts à titre d'hommage dû à sa mémoire, & comme un gage du zèle qui va m'animer à marcher sur ses traces, en partageant vos travaux.<sup>140</sup>

À la réception de l'abbé de Voisenon le 22 janvier 1763, il en lira des passages avec éloquence:

M. Watelet a fini la séance par la lecture de la traduction libre du 3<sup>e</sup> chant du Tasse. Elle est fort allongée : en quelques endroits il a enchéri sur son original. Cette traduction a du mérite : l'auteur a lu en déclamateur, en variant les tons suivant les images qu'il avoit à peindre.<sup>141</sup>

Ces imitations poétiques semblent par ailleurs avoir contribué à sa renommée hors de l'enceinte académique, comme on le relate dans les *Mémoires* de Bachaumont:

M. Colardeau essaie de traduire le Tasse, sans entendre l'original. Ses amis lui ont conseillé de laisser son ouvrage, & de ne point concourir avec M. Watelet, qui a entrepris la même tâche. En conséquence le jeune auteur est allé chez l'académicien lui faire hommage de sa modestie, & lui déclarer qu'il ne vouloit point aller sur ses brisées. M. Watelet n'a point voulu qu'il s'arrêtat pour lui; au contraire, il l'a exhorté a poursuivre son dessein, à lui lire même ce qu'il avoit fait de son ouvrage. Colardeau y a consenti : le millionnaire a trouvé que ce n'étoit point original, a paru redouter peu cette concurrence, a pressé en conséquence M. Colardeau de continuer. « C'est au public a-t-il dit, à nous juger, à décider qui l'emportera. » Belle et louable émulation.<sup>142</sup>

Toutefois, un revers de fortune ou de réputation change la perception de l'interprétation faite par l'amateur. Suivant la réception de Condillac à la séance de l'Académie française du 31 décembre 1768, Watelet fait à nouveau la lecture d'extraits de sa traduction de la *Jérusalem délivrée* du Tasse :

Pour occuper le reste de la séance M. Watelet a lu sa traduction en vers du troisième chant de la *Jérusalem délivrée*, roulant sur les enchantements de la Forêt. On fait que cet auteur a entrepris de traduire tout le poème. Il en a déjà

<sup>140</sup> *Discours prononcés dans l'Académie française, le lundi 19 janvier 1761, à la réception de M. Watelet [par le récipiendaire et par Buffon]*, Paris, Veuve Brunet, 1761, p. 9.

<sup>141</sup> *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours...*, Londres, J. Adamson, 1777-1789, vol. I, 22 janvier 1763, p. 169.

<sup>142</sup> *Mémoires secrets*, vol. I, 16 mai 1763, p. 218.

présenté plusieurs essais aux assemblées publiques. Ce poète ne l'est point assez à beaucoup près, pour nous rendre toutes les beautés de l'Italien. Son génie froid & aride glace l'imagination brillante et féconde de l'original. C'est ce qui a paru par ce qu'il a fait voir dans les séances précédentes, & ce qu'il a confirmé dans celle-ci. Quoique ce chant ne soit pas le plus beau du poème, il y a, comme dans tous, les morceaux de poésie & de sentiments admirables, mais infiniment affoiblis chez le traducteur, malgré tout ce qu'il veut y substituer du sien. Ses vers travaillés, laissent voir toute la gêne du cabinet, & ne respirent en rien la mollesse & l'aisance que le Tasse fait si bien allier à la force & à la vigueur de ses pinceaux.<sup>143</sup>

De toute évidence, au royaume de l'Éloquence l'amateur ne pouvait prétendre au statut de maître mais ce souci d'approfondir l'étude du Tasse ou de l'Arioste révèle une autre forme d'intérêt directement lié à la vogue du pittoresque, aussi bien en littérature qu'en art<sup>144</sup>. Tel que nous le verrons plus loin, l'art du jardin tel qu'envisagé par Watelet s'inscrit dans cette veine. Par ailleurs, ce goût particulier pour l'architecture paysagiste n'est sans doute pas étranger à sa nomination le 18 mars 1776 à titre de membre honoraire associé libre à l'Académie royale d'Architecture<sup>145</sup>. D'ailleurs, c'est à Watelet que l'architecte Nicolas Le Camus de Mézières (1721- c.1793) dédie son ouvrage publié

<sup>143</sup> *Mémoires secrets*, vol. IV, 31 décembre 1768, p. 179. Sur un même ton, on avait rendu compte de l'intervention de Watelet à la séance publique de l'Académie française du 25 août 1767 : « M. Watelet a rempli la séance par la lecture de deux morceaux de sa traduction du Tasse : l'un tiré du chant quatrième, est le conseil des démons contre Godefroy; l'autre est le seizième chant, c'est-à-dire, la description du palais d'Armide, & ses amours avec Renaud. / Le premier exige une touche mâle & ardente, un coloris sombre, fier & terrible. Il faudroit le pinceau même des grâces pour rendre la délicatesse, la volupté du second. Le crayon du traducteur sec & sans force est trop au-dessous de son original. M. Watelet tourne bien un vers, il est correct, harmonieux; mais il n'a ni enthousiasme du poète, ni ce velouté qui rend le Tasse si délicieux dans les peintures d'agrément. » Le 25 août 1769, l'opinion sera tout aussi égale : « M. Watelet, pour remplir le vuide [sic] de la séance, a continué de faire part au public de quelques morceaux de sa traduction de la Jérusalem délivrée. Celui qu'il a lu est tiré du 7me. chant du Tasse. Ce poète peint la fuite d'Herminie, & son entrevue avec un vieillard retiré des cours & vivant dans la solitude. On a déjà dit & on ne peut que répéter combien le pinceau sec & froid de l'académicien est impropre à rendre les touches tendres & moëlleuses de l'Italien. Cette traduction, quoiqu'en vers, n'aura jamais l'élégance & la force de celle de M. de Mirabeau, en prose. » (vol. IV, p. 300).

<sup>144</sup> Sidney K. Robinson, *Inquiry into the Picturesque*, Chicago, University of Chicago, c. 1991, p. 36.

<sup>145</sup> Henri Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793*, Paris, J. Schemit, 1911-1929, tome VIII, p. 261. « L'académie étant assemblée, il a été fait lecture de deux lettres adressées à M. Gabriel par Monsieur le Directeur général : par la première il est dit que Sa Majesté a nommé, pour associé libre honoraires, MM. Trudaine, Watelet, Pierre, le comte d'Affry, Fontanieu et l'abbé Bossu [...] ». Plus loin, il est mentionné que « [...] l'Académie a vu ce choix comme un bienfait de Sa Majesté et comme une nouvelle preuve de la protection éclairée de Monsieur le comte d'Angivillers. »

en 1780, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, qui fait clairement écho à l'*Essai sur les jardins* publié par l'amateur en 1774<sup>146</sup>. La visibilité de ce dernier dans les affaires de l'Académie d'architecture se poursuit d'une manière posthume quand, en 1787, son protégé Jacques Charles Bonnard (1765-1818) reçoit le Premier prix d'émulation, pour son projet d'hôpital (Hôtel-Dieu)<sup>147</sup>. Ce projet représentait en quelque sorte une application de l'architecture aux principes de l'hygiène et de la nouvelle science médicale validés par la fondation de la Société royale de médecine en 1776 qui compte Claude-Henri Watelet parmi ses membres honoraires *associés libres* dès janvier 1778<sup>148</sup>.

Nous n'avons présenté ici qu'un aperçu de l'implication académique de Watelet, dont la visibilité s'étend jusqu'en Italie—nous y reviendrons. Mais l'activité de l'amateur dans les principales académies parisiennes suffit pour nous convaincre de son enthousiasme mais également de sa réputation bien établie. Il embrasse volontiers la tradition si chère à l'institution, aussi bien dans son mode de fonctionnement, le respect des anciens ou le

<sup>146</sup> Nicolas Le Camus de Mézières, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, chez l'Auteur et Benoit Morin, 1780, p. [i-ii]. Watelet fera par ailleurs un clin d'œil à l'ouvrage de Le Camus de Mézières dans son *Dictonnaire des beaux-arts*. À l'article *Brocanteur* on peut lire : « Un souhait qu'on pourroit encore faire, seroit que quelque *Brocanteur*, bien instruit des mystères de la profession, voulût bien donner au Public les détails de tous les moyens dont il auroit connoissance. Un ouvrage d'un artiste estimable [Camus de Mézières] a dévoilé les artifices qu'on emploie dans l'art de construire. Cet exemple mériteroit d'être suivi [...] » Watelet fait peut-être référence à l'ouvrage en deux t.s, *Le guide de ceux qui veulent bâtir; ouvrage dans lequel on donne les renseignemens nécessaires pour le conduire lors de la construction, & et prévenir les fraudes qui peuvent s'y glisser*. (Paris, par l'auteur, Benoit Morin et A. Jombert jeune, 1786)

<sup>147</sup> Bonnard émigre en Angleterre durant la période révolutionnaire. Il reviendra par la suite en France où il devient architecte du ministre de l'intérieur. Helen Rosenau, « The Engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture », *Architectural History: The Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 1960, p. 29, planches 51-53, par Prieur. Le procès-verbal du 26 août 1788 mentionne que « le second premier prix a été, par scrutin, accordé au s<sup>r</sup> Jacques Charles Bonnard, élève de M. Watelet. » (Lemonnier 1911-1929, tome IX, p. 235).

<sup>148</sup> Félix Vicq-d'Azyr, *Éloge de M. Watelet, lu à la séance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 août 1786, par M. Vicq-d'Azyr, Secrétaire perpétuel de cette Société*, dans Watelet et Lévesque 1786-1792, p. xvij-xviii. Par le même auteur, voir *Histoire de la Société royale de médecine*, Paris, Didot le jeune, 1798, vol. I, p. 27.

choix des sujets abordés. En contrepartie, sans néanmoins être en opposition, Watelet adopte des partis pris qui favorisent ses intérêts personnels, que ce soit son association au clan encyclopédiste à l'Académie française ou son implication dans les académies d'architecture et de médecine. La contribution de Watelet à l'Académie royale de peinture et de sculpture offre cependant peu d'indices en ce qui concerne ses préférences artistiques. L'examen de sa collection pourra un peu mieux nous éclairer à ce sujet.

#### e. Le collectionneur

En 1784, l'*Almanach du voyageur à Paris* répertorie la collection de Watelet parmi les points d'intérêt de la capitale<sup>149</sup>. Bien que la courte description suggère un ensemble d'œuvres provenant de toutes les écoles, on remarque une prédominance de l'art français contemporain. Ce profil correspond à une tendance qui s'amorce au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, où le choix des écoles italienne ou flamande est remis en question par les collectionneurs parisiens, sujets aux critiques des partisans de l'art national de plus en plus nombreux<sup>150</sup>. Watelet s'inscrit dans ce mouvement initié par Ange-Laurent La Live de Jully, introducteur des ambassadeurs à Versailles, dont le *Catalogue historique* paru en 1764 n'est autre que l'inventaire à caractère patriotique de sa collection de cent quarante tableaux français<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> Luc-Vincent Thiéry, *Almanach du voyageur à Paris, contenant une description exacte & intéressante de tous les monumens, Chefs-d'œuvre des Arts, Etablissemens utiles, & autres Objets de curiosité que renferme cette Capitale*, Paris, Hardouin, 1784, p. 158. La collection de Watelet y est répertoriée en ces termes : « M. Watelet, au Louvre. Tableaux, Dessins et Estampes de toutes les Ecoles ».

<sup>150</sup> Dans la nécrologie de Watelet publiée dans le *Journal de Paris* du 28 janvier 1786 (p. 14), Suard affirme toutefois que le goût du collectionneur et mécène ne fait pas l'unanimité : « Quelques Amateurs ont jugé que son goût étoit trop timide & ses vues un peu rétrécies par des préventions d'école nationale : ce n'est pas à nous de prononcer sur ce reproche ».

<sup>151</sup> Bailey 2002, « Pioneering 'Patriotic Taste' : Ange-Laurent de La Live de Jully (1725-1779) », p. 33-69, en particulier p. 23 et 56.

La vente après décès de la collection Watelet dénombre trois cent soixante-quatorze numéros dont cent trente-deux sont consacrés à l'estampe, qu'il s'agisse aussi bien de feuilles, de planches ou d'outils. La peinture n'occupe quant à elle que cinquante-cinq numéros, dont trente-quatre où les artistes français du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle sont à l'honneur pour ne laisser que douze à l'école flamande et hollandaise, et six à l'école italienne<sup>152</sup>. La collection de Watelet suscite un intérêt particulier au moment de sa vente après-décès dirigée par Alexandre Joseph Paillet. Celui-ci agira d'ailleurs comme intermédiaire dans l'acquisition de plusieurs œuvres de la collection de l'amateur pour le compte de la Couronne<sup>153</sup>. Notons que le 23 mai 1780, et les jours suivant, Paillet avait été chargé d'une vente regroupant des œuvres provenant des cabinets de Watelet, du duc de Rohan-Chabot, du baron de Breteuil, de Billy, d'Angiviller et de Robert<sup>154</sup>. Nous souhaitons également souligner que ces derniers entretenaient entre eux des relations sociales étroites, sinon amicales.

L'avant-propos du catalogue de vente après-décès souligne en particulier le goût de l'amateur pour l'art contemporain français et notamment pour certains artistes avec qui il entretenait une relation privilégiée :

---

<sup>152</sup> Voir p. 223-240 (Tableaux des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet).

<sup>153</sup> JoLynn Edwards, *Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Alexandre-Joseph Paillet*, Paris, Arthena, 1996, p. 20-22, 37, 178. L'auteure précise : « Le comte d'Angiviller fit acheter là deux Boucher, deux Trémolières, un portrait anonyme du cardinal de Richelieu ainsi que des dessins de Bouchardon et Jan van Huyssum, et un ensemble d'oiseaux en porcelaine décorée de Chine. Les Boucher sont le « Vulcain présentant à Vénus des armes qu'il a forgées pour Énée » du Louvre et le « Vénus et Adonis » du Musée des Beaux-Arts de Nancy. Ils furent adjugés 3 201 livres. En revanche, les Trémolières, « Vénus assise sur un nuage et caressée par l'Amour » et « Vénus accompagnée de l'Amour qui semble lui redemander son arc et son carquois » qui atteignirent 4 501 livres, n'ont malheureusement pas été retrouvés. »(p. 133). Pour le détail des principales acquisitions de tableaux, voir en particulier p. 255-256.

<sup>154</sup> Edwards 1996, p. 37 et 238.

Parmi les Tableaux des diverses écoles qui composaient sa Collection, on en remarquera plusieurs très-capitiaux, de F. Lemoine, de Tremoliere, de C. Natoire, de C. Vanloo, de MM. Pierre, Vernet, Robert, Van Spaendonck, & autres grands Maîtres, presque tous ses contemporains, & dont quelques-uns le regrettent encore comme leur ami.<sup>155</sup>

Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789) est le mieux représenté parmi ceux-ci avec ses vingt-quatre tableaux acquis sans aucun doute sous le signe de la profonde amitié qui liait Watelet et l'artiste. De ce groupe, nous retenons un sujet tiré de la *Jérusalem délivrée* (chant VII), *Herminie revêtue des armes de Clorinde apparaissant aux bergers* (n° 15)<sup>156</sup>, et l'*Enlèvement d'Europe*, 1750 (n° 14)<sup>157</sup> (ill. 5). Ce dernier tableau a été exécuté pour orner le salon de l'amateur avec deux des quatre tableaux de Boucher mis en vente le même jour, *Jupiter enlevant la nymphe Europe* (n° 12) et *Mercure confiant le jeune Bacchus aux Náyade* (n° 13), exécutés en 1732-34<sup>158</sup>. Extrêmement populaires sous la Régence et Louis XV, les thèmes de la mythologie galante occupent une place de choix dans cette collection, qui montre de beaux exemples par François LeMoine (1688-1737) (n° 4, *Psyché abandonnée par l'Amour*), par Pierre-Charles Trémollière (1703-1739) (n° 7, pendants sur le thème de Vénus et l'Amour), par Gabriel-François Doyen (1726-1806) (*Fête au dieu Pan*, 1758)<sup>159</sup> et par Charles-Joseph Natoire (1700-1770) (n° 9, *Le triomphe*

<sup>155</sup> A. J. Paillet, *Catalogue de tableaux, dessins montés & en feuilles, pastels (...) Le tout provenant du Cabinet de feu M. WATELET (...)*, 1786, p. 4.

<sup>156</sup> L'œuvre qui, plus tard, a été faussement attribuée à Jacopo Amigoni n'a trouvé son attribution d'origine qu'il y a vingt ans. Le tableau maintenant à Florence, au Palais Vecchio, a été gravé par Étienne Fessard (1714-1777) en 1751. Pierre Rosenberg, « Un Pierre retrouvé », *Paragone*, 1985, p. 269-273.

<sup>157</sup> Cette toile commandée par Watelet se trouve maintenant au Dallas Museum of Art. Voir Colin Bailey, *The Loves of the Gods: Mythological Painting from Watteau to David*, cat. d'exp., Galeries du Grand Palais (Paris), Philadelphia Museum of Art, Kimbell Art Museum (Forth Worth), 1991-1992, p. 438-441.

<sup>158</sup> Il s'agit de quatre œuvres de jeunesse relevées par Colin Bailey : « ... the *Rape of Europa and Mercury Confiding the Infant Bacchus to the Nymphs of Nysa* 1732-1734 (London, Wallace Collection) acquired 'second hand' after 1743 » (Bailey 2002, p. 65). Les deux autres toiles par le même, *Vénus demande à Vulcain des armes pour Énée*, 1732 (Paris, Musée du Louvre) et *Céphale et l'Aurore*, 1733 ont été peintes pour François Derbais, un avocat qui mourut en 1743. Voir J. Ingamells, J., *The Wallace Collection of Pictures*, Londres, Trustees of the Wallace Collection, 1989, vol. III, p. 64-66, 78-80.

<sup>159</sup> Bailey 2002, p. 65. Une commande de Watelet à Doyen.

*d'Amphytrite*). De ce nombre, il y a aussi des études dessinées pour des œuvres d'importance comme les peintures ovales sur le thème de *Vénus et Énée*, pendants commandés en 1746 pour les appartements du Dauphin à Versailles, qui seront plus tard installées dans la chambre à coucher de Louis XV à Marly. Une de ces feuilles, *Vénus présentant Énée à Jupiter et Junon* (n° 167), a été repérée sur le marché de l'art en 2003 et publiée par Alistair Laing<sup>160</sup>. Par ailleurs, deux marines en pendant par Vernet (n° 25, *Scène de tempête; Lever du soleil sur un port de mer*) font écho à celles de la collection de La Live de Jully qui possédait une tempête et un coucher du soleil du même artiste<sup>161</sup>. Watelet conserve également des œuvres de deux artistes qu'il supportera activement au début de leur carrière : une composition par Hubert Robert (n° 27, *Vue d'une grande arche avec la statue de Marc-Aurèle*) et un bouquet de fleur par Gérard van Spaendonck (1746-1822) (n° 29), morceau d'agrément soumis en 1775<sup>162</sup>. Une œuvre de jeunesse par Jean-Baptiste Greuze (n° 26, *Le Portrait du Modèle de l'Académie royale*) et deux œuvres en pendants par Jean-Baptiste-Siméon Chardin (n° 10, *Jeune garçon faisant des bulles de savon*)<sup>163</sup> (ill. 6); *Une gouvernante faisant lire un enfant* confirment par ailleurs le goût de Watelet pour une peinture moderne. Les maîtres du siècle précédent occupent une place timide avec deux toiles par Eustache LeSueur (n° 2 et 3 *Tobie accompagné de son fils*) et une *Sainte Famille* par Nicolas Poussin (n° 1).

<sup>160</sup> Alistair Laing, *The Drawings of François Boucher*, cat. d'exp., New York, American Federation of Arts, 2003, n° 73, p. 192-193 et p. 250. Le dessin est maintenant dans la collection Jeffrey E. Horvitz, Boston.

<sup>161</sup> A.-J. Dezallier D'Argenville, *Voyage Pittoresque de Paris* [1757], Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 149.

<sup>162</sup> Bailey fait remarquer avec justesse que le tableau de Spaendonck remporte de loin beaucoup plus que les peintures mythologiques de Boucher. (Bailey 2002, p. 68, n. 173)

<sup>163</sup> Il existe trois versions identiques de ce tableau, maintenant dans les collection du Metropolitan Museum of Art, du Los Angeles County Museum et de la National Gallery of Art, Washington.

Il faut aussi noter le goût particulier de Watelet pour l'esquisse peinte. Par exemple, il conserve quatorze sujets d'histoire par Jean-François de Troy (1679-1752) « esquisses terminées (...) de différentes formes & grandeurs »<sup>164</sup>. De Louis-Jacques Durameau (1733-1796), il garde une *Annonciation*<sup>165</sup> du même type et une quinzaine d'ébauches par Pierre. Cet intérêt marqué pour les œuvres inachevées apparaît exceptionnel parmi les contemporains. Par exemple, lors du Salon de 1771, Diderot critique Hubert Robert qui n'a pas l' « l'habitude de finir » ses tableaux :

Un mot sur M. Robert. Si cet artiste continue à esquisser, il perdra l'habitude de finir; sa tête et sa main deviendront libertines. Il ébauche jeune, que fera-t-il donc quand il vieillira? Il veut gagner ses dix louis dans la matinée; il est fastueux, sa femme est une élégante; il faut faire vite... finissez, Monsieur Robert; prenez l'habitude de finir, Monsieur Robert, il ne vous en coûtera pas plus pour faire un tableau qu'une esquisse.<sup>166</sup>

Watelet apprécie tout particulièrement le travail d'Hubert Robert qu'il encourage dès les années 1759 au moment où le jeune artiste est pris en charge par l'ambassadeur de France à Rome, le duc de Choiseul<sup>167</sup>. La collection de l'amateur qui renferme quelque mille six cent quarante-cinq dessins réserve une bonne place à l'œuvre de Robert. À une quantité indéterminée de paysages et ruines (n° 181) s'ajoutent d'autres vues pittoresques—plus de cent quatre-vingt—représentant la plupart du temps des monuments des environs de Rome. Le détail de la collection Veyrenc au Musée de Valence permet d'identifier trente-

<sup>164</sup> Notons que l'ouvrage de Christophe Leribault (*Jean-François de Troy, 1679-1752*, Paris, Arthéna, 2002) ne fait pas mention de la présence de ces œuvres dans la collection de Watelet.

<sup>165</sup> Leclair 2001, p. 174. Selon l'auteure, ce tableau aurait été présenté au Salon de 1775. De Durameau, Watelet gardait aussi des dessins, dont *La décollation de Saint Jean-Baptiste* (n° 210) d'après Solimena (p. 223).

<sup>166</sup> Denis Diderot, *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl et al., Paris, Hermann, 1995, p. 176.

<sup>167</sup> Jean de Cayeux, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, [Valence], Musée de Valence, 1985, p. 25-26. Dès 1760, Robert fréquente aussi l'abbé de Saint-Non avec qui il voyage à Naples. Robert bénéficie de plusieurs protections chez les amateurs avant son retour à Paris en 1765 : « Il a été précédé par les tableaux qu'il a peints pour Watelet, dès 1761 et en 1764, pour Choiseul et Marigny, et par toutes les aquarelles, les « dessins coloriés » qu'il a fait parvenir à divers amateurs. » (p. 30)

huit de ces dessins, tous portant au dos de la monture, en haut à droite, la marque de la collection Watelet<sup>168</sup>. D'autres dessins chez un collectionneur de la Drôme (France) portent la même marque<sup>169</sup>. Certains dessins sont préparatoires à des toiles exécutées dans les premières années romaines d'Hubert Robert. Parmi ceux-ci, nous retrouvons le dessin de *L'écurie du Pape Jules* (n° 189), préliminaire au tableau sur le même thème qui se trouve aujourd'hui au Musée des Arts Décoratifs, à Paris<sup>170</sup>. Les vues de Rome et de ses environs sont nombreuses dans cette collection qui renferme deux porte-feuilles de dessins contenant plus de cent-quarante feuilles par l'architecte Blondel, la plupart colorées. L'intérêt de Watelet pour le paysage est confirmé par la présence de dessins par des artistes qui ont fait de ce genre une spécialité : Lorrain, Lallemant (n° 226), Boissieu (onze paysages, n° 229) et Lantara (quatre paysages, n° 231).

Ruines, paysages à caractère pittoresques, pastorales apparaissent d'une manière constante tout au long de l'inventaire. On y retrouve notamment plusieurs feuilles par Franz Edmund Weirother (1733-1771), six vues du *Jardin d'Arcueil* par Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) (n° 208) et plus de cinquante « paysages de Hollande, de Suisse et autres (...) ornées de fabriques pittoresques » par Pérignon (n° 234). Enfin, quinze numéros répertoriant les dessins de François Boucher témoignent de l'intérêt de Watelet pour la pastorale.

---

<sup>168</sup> Cayeux 1985, p. 80 et p. 85 : « toutes ces inscriptions : C<sup>on</sup> W, suivi de chiffres, sont d'une écriture toujours la même, différente de celles qui donnent leur titre ancien aux dessins. » Toutefois, d'autres dessins « où l'on peut reconnaître Watelet accompagné de M. et de Mme Le Comte, ne portent pas la marque (...). On ne saurait donc être totalement affirmatif sur l'origine des dessins qui la comportent, bien qu'on doive l'admettre comme extrêmement plausible ».

<sup>169</sup> Cayeux 1985, p. 40.

<sup>170</sup> Cayeux 1985, p. 60.

Nous avons choisi de mettre l'accent sur le goût particulier que Watelet cultivait pour l'œuvre des artistes de son temps, un choix qui s'est imposé naturellement compte tenu du nombre majoritaire d'œuvres françaises dans sa collection. Outre des considérations nationalistes, une telle concentration révèle que l'amateur entretenait une relation suivie avec plusieurs des artistes dont il collectionnait les œuvres; il s'inscrivait donc comme un agent actif dans la production de l'art de son temps. Notons également un intérêt marqué et récurrent pour le paysage qui va de pair avec sa propre pratique de dessinateur—comme nous l'avons souligné précédemment—et qui illustre à certains égards les premiers signes du romantisme qui se déploiera véritablement vers la fin du siècle. Cette sensibilité peut aisément expliquer l'engouement de Watelet pour l'esquisse peinte qui, au-delà de l'illustration des essais et des premières pensées de l'artiste, exprime le goût personnel du peintre. Cette approche de la peinture n'avait rien de commun à l'époque et, après coup, nous pouvons certainement avancer que ce point de vue était avant-gardiste. Ainsi, Watelet n'hésitera pas à aider —par sa fortune et son influence—plusieurs artistes de la relève, comme nous le verrons par la suite.

#### f. Le donneur de sujet et mécène

À la mort de Watelet, la notice nécrologique parue dans le *Journal de Paris* souligne son rôle de bienfaiteur auprès des artistes. L'auteur, Jean Baptiste Antoine Suard (1733-1817), affirme à son sujet que :

Jamais un malheureux n'avoit réclamé en vain ses secours; c'étoient surtout les jeunes gens, que leurs goûts & leurs talens appeloient dans la carrière des Lettres & des Arts, dont il aimoit à prévenir les besoins & à seconder les efforts par les services les plus essentiels.<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> *Journal de Paris*, Samedi 28 janvier 1786, p. 115.

Vicq d'Azyr abonde dans le même sens quand il prononce son éloge devant l'assemblée de la Société royale de médecine. Il décrit Watelet comme un homme :

[...] souvent consulté, parce qu'il joignoit à l'affabilité une vue qui s'étendoit au loin, & un tact qui s'appliquoit à tout; consultant plus souvent encore, parce que nul ne rechercha de meilleure foi l'instruction & les lumières; applaudissant avec transport au talent; habile à consoler & à faire reconnaître le courage dans les revers; accueillant les élèves, surtout lorsqu'ils avoient plus besoin de ses secours que de ses avis; les recevant dans sa maison, les traitant en père ou en ami, & jamais en protecteur; en un mot, aimant les arts sans faste & les artistes pour eux-mêmes, & formant des vœux qui étoient tout entiers pour leurs progrès & pour leur gloire.

De l'avis de Colin Bailey, Watelet est un mécène actif auprès d'une génération de peintres qui contraste avec la précédente qui promouvait le goût rocaille dénoncée par La Font de Saint-Yenne au milieu du siècle<sup>172</sup>. Nous croyons cependant que l'amateur n'était pas un adepte particulièrement fervent de la peinture historique. Son approche est de loin moins agressive que celle du comte de Caylus par exemple qui, comme nous l'avons vu plus haut, se mettra à dos une partie de la communauté des peintres. Comme ce dernier mais sur un ton modéré, Watelet n'hésitera pas à faire figure de mécène avenant et donneur de sujets érudits. Le 20 décembre 1767, il écrit à Rousseau au sujet d'un jeune artiste :

J'ai rencontré dans mon dernier voyage en Italie un jeune François qui après avoir été page de la musique, s'est senti entraîné a aller étudier l'art dont il n'avoit que des notions, dans le païs que vous designéz vous même comme celui ou cet Art est plus connu et mieux exercé; il alloit a Naples. Je l'encouragai, il m'interessa à ses succès et il prit ce moment pour me demander de lui donner a son retour a Paris l'occasion d'essayer ses talens. Je fus entraîné a promettre sans songer que ce seroit a l'esprit a acquitter la dette que contractoit le sentiment. Il est revenu, il m'a sommé de ma parole, j'ai cherché un sujet, Ovide s'est offert a moi et j'ai pris mon sujet dans cette Mytologie que votre gout peut etre un peu trop severe proscrit du theatre destiné a rassanbler toutes les illusions que les Arts perfectionnés et unis peuvent produire. Jugéz si j'ai lu plus d'une fois et avec interest les Articles ou vous expliquez votre opinion et la preference absolue que vous accordéz au sujets historiques sur les sujets ou peut intervenir le

<sup>172</sup> Bailey 2002, p. 264, n. 172.

merveilleux. Mon poème est fait, la musique est achevée, on promet au jeune homme de donner son ouvrage au commencement de l'hiver prochain [sic].<sup>173</sup>

Watelet figure parmi les premiers appuis du jeune Hubert Robert qui, dès 1760, exécute deux dessins « coloriés » à la demande de l'amateur<sup>174</sup>. Nous croyons que le contact entre les deux hommes a eu lieu grâce au lien de parenté qui unit Watelet et l'abbé de Saint-Non, lequel fait le voyage de Naples en compagnie de Robert en novembre 1760<sup>175</sup>. Jean de Cayeux affirme « qu'avant son départ de Rome, Watelet avait déjà commandé deux tableaux à Hubert Robert et deux autres à Lavallée-Poussin.<sup>176</sup> » Watelet met par ailleurs en contact Robert et le duc de la Rochefoucauld qui voyage en Italie en 1765, avant que l'artiste ne revienne à Paris<sup>177</sup>.

Encore plus remarquable sera l'appui de Watelet envers le peintre de fleurs, Gérard van Spaendonck. Malgré des difficultés financières importantes dès 1772<sup>178</sup>, Spaendonck est pris en charge par l'amateur, qui l'héberge dans son appartement du Louvre<sup>179</sup>, et figure parmi les habitués du Moulin-Joli. Si l'on en croit les propos du correspondant

<sup>173</sup> *Correspondance de Rousseau*, t XXVII, 1767, n° 6164. Voir p. 251, note b : au sujet de la pièce en question, « il s'agit sans doute de Deucalion et Pyrrha, tragédie lyrique en 4 actes et en vers libres, imprimée pour la première fois en 1768 et représentée pour la première fois le 29 avril 1772 : « Les Dieux, dégoûtés des crimes de l'humanité, résolurent de la détruire par un déluge : seuls Deucalion et sa femme Pyrrha furent épargnés, à cause de leurs vertus. Ce sujet est en effet traité par Ovide, *Métamorphoses*, I. 318s. »

<sup>174</sup> Cayeux 1985, p. 40, n. 62.

<sup>175</sup> Cayeux 1985, p. 78. « Il est certain que le peintre et le receveur général des finances ont toujours été liés. Si l'on ajoute à ces deux complices, l'abbé de Saint-Non, avec qui Robert fit le voyage de Naples en 1760 et qui l'emmena peut-être à Tivoli, à la Villa d'Este, on a une véritable « compagnie d'amateurs », dont l'histoire est liée. Tout comme Watelet, Saint-Non a des liens familiaux avec le peintre Louis de Boullongne en plus d'être également le fils d'un receveur général. Gabriel Brizard affirme au sujet de l'abbé : « il était le plus jeune des fils d'un Receveur général des finances et de Mademoiselle de Boullongne, fille, nièce et petite fille de premiers Peintres du Roi. L'amour des arts circuloit pour aussi dur dans ses veines » (*Notice sur Jean-Claude Richard de Saint-Non, abbé commendataire de l'Abbaye de Poultières, Diocèse de Langres; Amateur honoraire de l'Académie de Peinture* [1792], Genève, Minkoff, 1973). Voir aussi Arquie-Bruley 1998, p. 132.

<sup>176</sup> Cayeux 1985, p. 77.

<sup>177</sup> Cayeux 1985, p. 40.

<sup>178</sup> Bailey 2002, p. 68.

<sup>179</sup> LeBrun 1776, p. 185.

Desplaces en 1774, le jeune artiste travaillait sous la surveillance étroite de Watelet qui avait favorisé les commandes du duc de Nivernois, du bailli de Bréteuil et de Madame Geoffrin<sup>180</sup>. En 1776, Pierre-Michel Hennin, diplomate français à Genève, réclame pendant plusieurs mois à Watelet le tableau commandé à Spaendonck<sup>181</sup>. L'ascension rapide du peintre a trouvé son couronnement au moment de son agrément à l'Académie royale de peinture en 1775, dont Watelet garde le morceau jusqu'à sa mort.

Watelet sera aussi protecteur d'artistes moins prisés comme Jean-Antoine Julien, connu sous le nom de Julien de Parme (1736-1799). Le peintre arrive en Italie dès 1759 mais il ne réussira jamais à s'imposer malgré l'appui de quelques amateurs comme Louis-Jules-Barbon Mancini-Mazarini, duc de Nivernais (1716-1798), l'ami de Watelet. La correspondance de l'artiste rapporte qu'il rencontre Watelet à deux reprises, au moins. Lorsque Julien de Parme visite le cabinet de l'amateur, sur le ton de la condescendance, il est outré de la nature de son contenu : « Qui l'auroit cru !... Croiroit-on qu'un tel homme n'eut dans son cabinet que des VanLoo, des Boucher, des Pierre, des Vien, des Doyen,

---

<sup>180</sup> Dans une lettre du 15 [janvier] 1774, Desplaces écrit à Desfriches : « J'ai vu Spendon notre agréable peintre de fleurs; il est impossible de rien tirer de luy; il n'a pas encore fini pour M. le duc de Nivernois ni pour le baron de Breteuil et Made Geoffrin, il a encore quelque chose à faire pour M. Wattelet, vous voyés par là que vous ne pouvés encore rien espérer de sitôt, il a son tableau de réception après lequel il doit se mettre au 1<sup>er</sup> jour; cet objet le retiendra au moins 3 ou 4 mois, m'a-t-il dit. Je lui ay proposé votre aimable séjour, il vous en remercie bien mais celui lui est impossible. Je vois que M. Wattelet le logeant, le fait travailler sous ses yeux et ne le laisse pas écarter afin de luy faire faire son chemin rapidement. » (Ratouis de Limay 1907, p. 100). En note Ratouis de Limay relate : « L'année précédente, Desfriches avait demandé deux tableaux à Gerard Spaendonck par l'intermédiaire de Desplaces qui lui répondit le 25 octobre 1773 : « J'ay différé jusqu'à ce jour, Monsieur à avoir l'honneur de vous écrire, n'ayant point vu M. Spandon au Moulin-Joly, les habitans de ce sejour délicieux étant absents pour quelques jours; hyer, je les vis et aussi l'ami Spandon à qui j'ai fait part de vos désirs? et il m'a répondu? qu'il lui était impossible de vous satisfaire auparavant le premier de l'an, ayant des tableaux recommandé auparavant les votres, dont il ne peut se dispenser d'achever et de rendre sous ce tems, mais il pensera à vous aussitôt qu'il en sera débarassé [...] » (Ratouis de Limay 1907, p. 101)

<sup>181</sup> Bibliothèque de l'Institut de France, Ms. 1281, Fo. 33, Lettre de Hennin à Watelet, 8 avril 1776; Fo. 34; Lettre de Hennin à Watelet, 26 novembre 1776.

etc.. qu'il trouve très beau et que je trouve detestables ?<sup>182</sup> » L'amateur pousse néanmoins la candidature du peintre auprès de son excellent ami et peintre du roi, Jean-Baptiste-Marie Pierre, pour l'admettre à temps pour le Salon de 1773, sans succès<sup>183</sup>.

La réputation de Watelet comme ami des artistes l'amène même à recommander de jeunes aspirants inconnus qui lui ont été référés. Le 22 janvier 1771 Watelet écrit à Desfriches qu'un jeune artiste d'Orléans réclame son aide :

[...]je dois compter que vous voudrez bien prendre quelques renseignements d'un jeune homme de votre ville, dont j'ai actuellement une lettre sous les yeux, qui inspire l'intérêt. Il l'a écrite à mon ami Thomas; je vous en avais envoyé une copie pour éviter d'entrer dans tous les détails qu'elle contient, mais je sais que vous avez vu la personne en question. Je voudrais bien savoir, par votre moyen, si ce jeune homme, qui se nomme Bizaer, a quelque apparence de talent, et ce que c'est effectivement que ce désir qu'il montre; ce qu'est ce personnage, et enfin ce qu'on pourrait faire pour lui rendre service. Cela n'est pas trop facile parce qu'il me paraît qu'il doit être trop peu avancé pour espérer de longtemps de se tirer d'affaire. Je pourrais bien lui procurer quelques petits secours, mais je ne puis m'en charger entièrement, on ne peut pas faire tout le bien qu'on voudrait. Personne ne peut mieux juger de ce que je voudrais savoir de vous, ni donner à ce jeune homme un meilleur conseil sur son désir, relativement à son âge, ses dispositions et sa position actuelle. Faites-moi le plaisir de prendre ces informations, je vous en serai obligé[...]<sup>184</sup>

Les dix dernières années de sa vie, Watelet suit de près les premiers pas d'un jeune paysagiste prometteur, Louis-François Cassas (1756-1827). Malgré sa santé physique et financière pitoyable, il continue à user d'influence auprès de ses homologues pour que progresse Cassas. Il écrit à Desfriches le 14 janvier 1776 :

<sup>182</sup> Voir Pierre Rosenberg, « Une correspondance de Julien de Parme (1736-1799) », *Archives de l'Art Français*, n° 26, 1984, p. 224.

<sup>183</sup> Bailey 2002, p. 68, voir Archives nationales, AP 392, 'Papiers de J.B.M. Pierre', Lettre de Pierre à Watelet, 10 août 1773.

<sup>184</sup> J. G. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes* [1858], Genève, Minkoff Reprints, 1973, t. 3, p. 187-188.

Le jeune Cassas va fort bien, il se comporte à merveille, il a fait de jolis dessins d'après nature et je viens d'engager M. le duc de Chabot de le faire recevoir comme élève du jeune Lagrenée pour qu'il puisse dessiner d'après les académies, la bosse et peut-être d'après nature. Il a besoin d'agrandir sa manière, et il faut essayer de le faire peindre; au pis aller, il gagnera toujours quelque chose en faisant des efforts.<sup>185</sup>

Après un séjour dans l'atelier de Lagrenée, il entre chez Leprince avec qui la relation est parfois difficile. Watelet n'hésite pas à agir comme modérateur dans le conflit qui oppose l'élève et son maître. On devine chez l'amateur, un sens aigu des responsabilités envers Cassas et une loyauté pour Desfriches qui subventionne l'apprentissage du débutant<sup>186</sup>. Par ailleurs, Watelet rend compte de la relation du jeune artiste avec le duc de Chabot avant que le dessinateur, qui cultive un goût prononcé pour les voyages, décide de partir pour Constantinople en compagnie du comte de Choiseul-Gouffier<sup>187</sup>.

Après avoir passer en revue l'action de Watelet à titre de mécène, nous constatons qu'il joue un rôle déterminant pour plusieurs jeunes artistes. L'appui de l'amateur ne semble pas conditionnel à la promotion d'un style ou d'un genre particulier ; il mise plutôt sur les talents particuliers à chacun. Ainsi, par exemple, les fleurs de Spaendonck, les paysages de Cassas ou les compositions à caractère historique de Julien de Parme occupent la même place. L'analyse des relations privilégiées que Watelet entretient avec certains artistes nous permet également de conclure que son action est concertée avec d'autres

<sup>185</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 174.

<sup>186</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 177, Le 11 janvier 1778, Watelet écrit à Desfriches : « Vous m'avez fait l'honneur de m'écrire au sujet du jeune Casas.[...]Je viens à Mr. Casas. Il a eu une altercation vive avec Mr. Le Prince son maître; je n'ai pu approfondir de quel côté étoient les plus grands torts, mais l'écolier est toujours blâmable et j'ai fait d'après cela un sermon très fort au jeune homme que je n'ai pas encore vu depuis. J'ai ensuite appaisé autant que j'ai pu Le Prince. Mr de Chabot (qui par parenthèse vient d'être reçu amateur de notre Académie), avoit avoir paru avoir pardonné à Casas; je ne sais où tout cela en viendra, mais je ne le perdrai pas de vue parce que je m'intéresse au jeune homme et que vous êtes son mécène. »

<sup>187</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 178-179. Le 24 mars 1784, Cassas part avec le comte de Choiseul-Gouffier, nommé ambassadeur à Constantinople. L'année précédente Watelet rendait compte de la « fugue » de Cassas vers Naples, au grand mécontentement d'un autre bienfaiteur, le duc de Chabot.

amateurs qui partagent des intérêts similaires. Ce tissu de relations organisées pour aider la relève des peintres s'inscrit dans un réseau plus vaste que nous explorerons dans le prochain chapitre.

En traçant un portrait de la figure de l'amateur au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous avons pu constater qu'à mesure que se définissait un peu mieux cette figure, son rayonnement s'est accru. L'amateur a contribué au renforcement de son champ d'influence et il a contribué de ce fait à l'autonomisation du champ artistique dont il faisait partie intégrante<sup>188</sup>. À partir du moment où l'amateur a pris la parole, notamment par les discours académiques ou la critique, il a augmenté la visibilité du groupe auquel il appartient et son capital culturel. Cette reconnaissance sociale dépendait essentiellement du rôle actif que devait jouer l'amateur auprès des artistes, mais également parmi ses pairs. Ainsi, nous avons pu constater que la variété des intérêts déployés par Watelet lui a permis de s'inscrire dans ce contexte. Ses activités de dessinateur et d'aquafortiste, par exemple, furent des moyens d'entretenir des liens avec des artistes et d'autres amateurs en plus de développer sa compréhension de la pratique artistique. Le profil de sa collection ainsi que son soutien constant à plusieurs jeunes artistes ont démontré un intérêt pour l'art contemporain tout en illustrant une sensibilité pour des genres ou des manières moins valorisés. De ce point de vue, Watelet fait figure de pionnier dans la mesure où il n'hésite pas à faire valoir son goût particulier auprès du plus grand nombre. Par ailleurs, l'amateur exprime son opinion; il contribue à l'avancement des arts en publiant des textes variés et en prononçant des discours à l'Académie. C'est en prenant ainsi position que Watelet s'impose et obtient la reconnaissance comme figure déterminante dans le champ artistique et intellectuel de son temps.

---

<sup>188</sup> Bourdieu 1992, p. 268.

### III. Le réseau : un espace de communication et un lieu de reconnaissance sociale et artistique au service des ambitions individuelles

Comme nous l'avons vu plus haut, le champ d'action de Claude-Henri Watelet à titre d'amateur couvre plusieurs domaines, soit sociaux, artistiques ou littéraires; il est en interaction constante avec des institutions et des individus—artistes, des amateurs, des philosophes, administrateurs—partageant les mêmes intérêts. Cependant, la connaissance de notre sujet, Claude-Henri Watelet, ne saurait être complète sans la compréhension de ces interactions inhérentes au champ dans lequel il circule<sup>1</sup>. Ce chapitre sera donc consacré à la formulation d'une définition du réseau dans lequel évolue l'amateur et qui dépend, d'une part, de ses intérêts intellectuels, artistiques ou personnels et, d'autre part, d'une quête de reconnaissance sociale qui passe par l'affirmation de son individualité.

## 1. La constitution d'un réseau ou la mise en place d'un tissu de relations sociales et artistiques

### a. Une définition du réseau

Pour définir ce réseau, il est d'abord de mise de souligner l'utilité de l'amateur dans son cadre social. Jean-Marie Duhamel, qui s'est penché sur la contribution des amateurs de musique au XVIII<sup>e</sup> siècle, affirme que ceux-ci constituent un « groupe de pression au pouvoir réel mais aux contours difficiles à dessiner.<sup>2</sup> » Sans doute peut-on faire la même description des autres amateurs qui participent des différents domaines de la création, qu'il soit artistique ou plus généralement intellectuel. À l'instar des professionnels de la

<sup>1</sup> Bourdieu 1992, p. 359-360. « Essayer de comprendre une carrière ou une vie comme une série unique et à soi suffisante d'événements successifs sans autre lien que l'association à un « sujet » dont la constance n'est peut-être que celle d'un nom propre socialement reconnu est à peu près aussi absurde que de tenter de rendre raison d'un trajet dans le métro sans prendre en compte la structure du réseau, c'est-à-dire la matrice des relations objectives entre les différentes stations.»

<sup>2</sup> Jean-Marie Duhamel, *Recherches sur l'histoire culturelle au siècle des Lumières : Musique et sociabilité en France, de la Régence à la fin du règne de Louis XV*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1991, p. 145.

culture, ainsi que les qualifie Eric Walter, l'amateur peut devenir un « agent social qui consacre l'essentiel de son temps à la pratique des sciences, des lettres ou des arts et qui rend public le fruit de ses travaux, avec des effets de reconnaissance très variables.<sup>3</sup> »

Dans son milieu intellectuel, Watelet est en effet un agent social dynamique qui réussit à établir un réseau de contacts variés, dont le ciment est entre autres le partage et la diffusion de la connaissance. Contrairement à la thèse proposée par Becker, l'action de notre amateur ne s'inscrit pas dans un réseau de coopération déterminé où tous les intervenants participent à l'aboutissement d'une œuvre matérielle<sup>4</sup>. Quant à la théorie de la médiation proposée par Antoine Hennion elle a comme objet d'étude premier l'« opération » et non l'action des « opérateurs »<sup>5</sup>; toutefois, c'est justement le réseau humain et intellectuel de ces opérateurs/médiateurs/agents qui nous intéresse et que nous envisageons comme une trame invisible grâce à laquelle circule l'information. Il s'agit en d'autres termes d'un système d'échanges où interagissent les individus dans une structure déterminée entre autres par les institutions en place. Dans cette perspective énoncée par Daniel Roche, « le réseau se présente comme l'interface entre les individus et le monde, il peut être compris comme relation de groupe à groupe, de groupe à individu et d'individu à individu.<sup>6</sup>»

Ce réseau que nous voulons mettre au jour est aussi celui qui permet à l'intellectuel de s'affirmer en créant son propre espace de communication que Pierre Bourdieu a qualifié

<sup>3</sup> Eric Walter, « Les auteurs et le champ littéraire » dans *Histoire de l'édition française, t. II, Le livre triomphant*, Paris, Promodis, 1985, p. 395.

<sup>4</sup> Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982, p. 49.

<sup>5</sup> Antoine Hennion, *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, p. 224.

<sup>6</sup> Daniel Roche, « Avant-propos. Réseaux des pouvoirs. Pouvoirs des réseaux dans l'Europe des Lumières » in Pierre-Yves Beaurepaire (sous la dir.de), *La plume et la toile : pouvoirs et réseaux de correspondance dans l'Europe des Lumières*, Arras, Artois Presse Université, 2002, p. 11.

de « champ intellectuel ». Nous reprenons les propos de ce dernier auteur qui établit les bases d'une sociologie de la création intellectuelle :

Pour donner à la sociologie de la création intellectuelle et artistique son objet propre et, du même coup, ses limites, il faut apercevoir et poser que le rapport qu'un créateur entretient avec son œuvre et, par là, son œuvre elle-même, sont affectés par le système des relations sociales dans lesquelles s'accomplit la création comme acte de communication ou, plus précisément, par la position du créateur dans la structure du champ intellectuel (...).<sup>7</sup>

Autrement dit, le système de relations sociales a une influence sur le rapport qu'un créateur entretient avec son œuvre qui lui permet en retour de se positionner dans ce même système. Cependant, il n'existe pas dans ce cadre un réseau unique et déterminé. Bien que les structures—institutionnelles—en place soit établies et fixes, le réseau qui en découle répond à une organisation variable, hybride. Tel que l'a noté Roche :

[...] l'ordre des réseaux repose sur des procédures d'établissement, des filiations, des échanges sont à percevoir, un salon peut en intégrer un autre, une correspondance recouper une autre filière d'échange, une institution mobiliser les acteurs de plusieurs instances comme dans la sociabilité culturelle.<sup>8</sup>

Pour notre part, nous souhaitons circonscrire les limites de cette structure existante en considérant prioritairement la culture académique, l'environnement mondain, la pratique du voyage de formation et l'entreprise encyclopédique. Comme nous l'avons vu précédemment, l'Académie, à titre d'institution pourvue de ses règles de fonctionnement, a ouvert ses portes à l'amateur parce que la présence de ce dernier était utile au développement de l'institution. De cette alliance, l'amateur a en retour su tirer profit du prestige social qui y était associé tout en participant aux discussions théoriques et en cultivant des relations avec ses membres.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, novembre 1966, p. 865.

<sup>8</sup> Roche 2002, p. 13.

Organisés mais informels, les cercles mondains ont eux aussi parfois été les viviers de la communauté académique amateur, comme l'indique le fait que la cooptation des membres honoraires à l'Académie de peinture et de sculpture s'amorçait très souvent par une recommandation provenant hors de ses murs<sup>9</sup>. Ce réseau mixte ne pouvait s'épanouir que dans un contexte où mondanité côtoie érudition, que Marc Fumaroli a déjà qualifié de « société de conversation », qui fleurit au XVII<sup>e</sup> siècle et se transforme au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Durant la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, ces nouveaux érudits forment des groupes informels, privés, dont les membres sont introduits par cooptation. Ces sociétés sont surtout composées d'amateurs qui se regroupent dans les salons, cabinets et bibliothèques parisiens. Magistrats, officiers, ecclésiastiques, secrétaires, avocats, médecins participent à ces rencontres en dilettantes mais ce loisir noble a comme caractéristique de s'accorder avec leurs activités libérales. Au prestige social de la connaissance, l'érudition communiquée d'une manière conviviale dans un but de partage confère à l'esprit une certaine noblesse. Mode de coopération, la conversation vient se substituer à la tradition de la dispute scolastique qui caractérisait le monde universitaire. Le partage de la connaissance ainsi associé au plaisir et à l'agrément n'est pas étranger à la participation des femmes aux cercles littéraires quand elles n'en deviennent pas les principales instigatrices<sup>11</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le salon de Madame Geoffrin représente un cas exemplaire comme nous le verrons un peu plus bas.

---

<sup>9</sup> Lilti a cependant évoqué la complexité des rapports entre les salons et l'Académie française par exemple, où « chaque élection donne lieu à un entrelacs de négociations et de stratégies, dont nous ne possédons que quelques traces, et qui mettent en jeu à la fois la Cour, les protections aristocratiques, les clans littéraires ou idéologiques, et les réseaux de sociabilité. » (Lilti 2005, p. 175).

<sup>10</sup> Marc Fumaroli, « La république des lettres: conversation et sociétés de conversation à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers du Collège de France*, Paris, [1991], p. 461-478. Pour le XVIII<sup>e</sup> siècle, nous référons à l'ouvrage récent du même auteur *Quand l'Europe parlait français*, Le Livre de Poche, 2003, 630 p.

<sup>11</sup> *Le livre du courtisan* de Castiglione contient, entre autres, une codification des « manières de cours », les bons usages, l'art de la civilité, et celui de la « conversation ». En somme, les rapports entre les individus

Les croisements qui s'opèrent entre les réalités académiques et mondaines sont complémentaires. Tandis que le réseau académique vise la reconnaissance des pairs et la légitimation sociale de l'activité intellectuelle, le circuit des cercles mondains permet de communiquer la connaissance sous une forme conviviale que favorisent les affinités électives<sup>12</sup>. En fait, de cette rencontre de la mondanité et de l'érudition naît, de l'avis de Pomian, « la vogue des dictionnaires et des encyclopédies, des éloges des savants, qui en font comprendre les travaux sans s'ennuyer, des périodiques qui en publient des résumés ou des extraits.<sup>13</sup> » La portée de cette communauté mondaine et intellectuelle s'étend à l'échelle européenne grâce à la correspondance par souscription ou individuelle et, ultimement, aux voyages qui, selon Didier Masseau, favorisent « la création d'un espace de communication ». Dans ce cas, les amateurs réussissent en partie à élargir leur réseau grâce à un tissu de relations créé par les académies européennes qui « sont un puissant facteur d'accueil et d'intégration pour les voyageurs lettrés.<sup>14</sup> » Dans le même ordre d'idée, le circuit des loges maçonniques permet d'installer un réseau de sociabilité

---

sont établis selon une rhétorique du comportement social. Nous considérons cette dernière pratique culturelle à la lumière des propos de Michel de Certeau. Au même titre que la rhétorique du langage, l'utilisation des codes par les usagers des salons implique un rapport de force entre les interlocuteurs; la joute entre les parties vise à séduire ou impressionner l'autre. Si les codes sont connus et utilisés par tous, la victoire ira à celui qui sait le mieux les manier en faisant preuve de créativité. Selon le même auteur, ce « schéma d'opération » relève de la tactique du « faible » qui trace son chemin hors des limites du pouvoir de l'institution, dans ce cas-ci l'Académie. (*L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, c. 1980, p. 57-68).

<sup>12</sup> Walter 1984, p. 388.

<sup>13</sup> Krzysztof Pomian, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, 1990, « La deuxième unification européenne : la cour, le salon, les loges », p. 107.

<sup>14</sup> Didier Masseau, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIe siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 65-66. Au rythme du voyage sentimental, le dilettante joint l'utile à l'agréable en conjuguant les rencontres aux nouvelles expériences : « Le voyageur s'abandonne (...) à ses caprices pour contempler un paysage pittoresque, se mêler à la vie des habitants, sans préjuger du milieu culturel auquel il appartient. »

important qui offre aussi une continuité avec l'activité mondaine<sup>15</sup>. Le mode de constitution d'une communauté encyclopédique semble quant à elle plus aléatoire; le recrutement des collaborateurs a certainement été fait selon leurs domaines d'expertises, mais la manière dont se sont opérées les liaisons reste largement hypothétique<sup>16</sup>. Ainsi, la diffusion de la connaissance semble avoir été le principal intérêt commun du cercle des philosophes encyclopédistes<sup>17</sup>. La marquise de La Ferté Imbault évoque cependant une portée idéologique au projet encyclopédique piloté par d'Alembert qui, semble-t-il, recrute ses collaborateurs dans les académies. Le 20 juin 1776 elle écrivait :

En 1747, d'alembert pour jouer un role/avoit fait le projet du dictionnaire encyclopédique [sic], et/avoit enrolé tout ceux de l'accadémie [sic] qui avoit adopté/et son ambition et ses principes contre toute Religion, il/avoit attaché aussi a son char les jeunes gens du grand/monde qui avoient plin [sic] d'imagination et d'amour pour l'esprit que de vertu et de bon sens.<sup>18</sup>

Les groupes d'intérêts en place que nous avons présentés plus haut fournissent certainement à l'amateur la possibilité d'agencer un réseau de relations adapté à ses besoins individuels et à ses goûts. La toile de relations qu'il tisse dépend largement de son origine sociale, de ses intérêts intellectuels et d'une culture acquise, mais aussi de circonstances personnelles, d'affinités électives et de talents particuliers. Aussi, dans le contexte du champ artistique au XVIII<sup>e</sup> siècle, considéré ici comme constitutif du champ intellectuel, nous considérons que l'amateur forme son propre réseau au gré des

---

<sup>15</sup> Roche 1978, p. 280. « Ateliers maçonniques et sociétés savantes sont les deux voies principales qui permettent la diffusion des lumières et l'intégration des amateurs provinciaux dans un commun univers de sociabilité et de culture. » Pour un portrait d'ensemble du phénomène, nous référons en particulier à Pierre-Yves Beaurepaire, « Franc-maçonnerie et vie de société », in *L'espace des francs-maçons. Une sociabilité européenne au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 109-150. Lilti 2005, p. 69-73.

<sup>16</sup> Voir Frank A. Kafker, « The Recruitment of the Encyclopedists », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 6, n° 4, 1973, p. 452-461.

<sup>17</sup> Walter 1984, p. 391 « Hétérogène et souvent divisée, cette avant-garde s'est définie contre ses adversaires, eux-mêmes disparates et a trouvé dans la tâche encyclopédique le ciment de sa cohérence. »

<sup>18</sup> Archive Nationales, Paris, fonds 508 AP 37, document 5, p. 5 verso.

possibilités qui lui sont offertes. À ce titre, Claude-Henri Watelet représente une figure exemplaire, comme nous le verrons à la suite.

b. La formation d'un réseau pour Claude-Henri-Watelet

L'identité d'amateur de Claude-Henri Watelet fut essentiellement forgée grâce à la reconnaissance des institutions et la pratique d'activités artistiques variées; cependant, l'explication ne pourrait être complète sans l'identification d'un réseau associé particulier. La forme de ce réseau apparaît d'une manière variable selon les principaux intérêts que nous avons dégagés au chapitre précédent<sup>19</sup>. Rappelons, en premier lieu, le rôle important de l'institution académique qui fournit une structure et un système d'échange déterminé où l'action des amateurs—et de Watelet en particulier—est encouragée et valorisée. En second lieu, la filière de relations mondaines procure à l'amateur un moyen privilégié d'établir des contacts avec les artistes et d'autres amateurs qui partagent un même intérêt, comme en témoigne parfois la correspondance. En troisième lieu, dans la sphère publique, Watelet tire avantage de la publication pour élaborer son discours artistique et, de ce fait, se positionne parmi ses pairs avec lesquels il interagit. Parmi les thèmes explorés à la suite, il ressort aussi trois caractéristiques qui favorisent la création d'un réseau : l'amitié, les voyages et la réputation.

La correspondance que Watelet a entretenu avec Desfriches permet notamment d'avancer que l'amitié représente un point d'ancrage extrêmement important dans la formation de son réseau. La pratique de l'échange de dessins entre amateur ainsi que la participation de

---

<sup>19</sup> Voir p. 49-83 (Sur la contribution de Claude-Henri Watelet).

Watelet à des projets d'illustration en collaboration avec des artistes reconnus—comme Pierre, Cochin et Gravelot—confirment cette affirmation. L'association de Watelet à de multiples institutions est également marquée par des relations amicales qu'il entretient avec certains de ses membres. Par exemple, c'est grâce à sa profonde amitié avec le fils naturel de Madame de Tencin, Jean Le Rond d'Alembert, qu'arrive la première consécration de Watelet dans le monde littéraire avec son élection à l'Académie française. La relation de confiance entre les deux hommes, qui s'est amorcée au collège, reste indéfectible jusqu'à la mort du mathématicien en 1785. D'ailleurs, ce n'est pas sans raison que d'Alembert fait de Watelet son exécuteur testamentaire : c'est lui qui l'accueille lorsqu'il devient malade<sup>20</sup>. C'est aussi grâce à cette relation, au départ désintéressée et personnelle, que l'amateur est devenu collaborateur de l'*Encyclopédie*<sup>21</sup>. Ainsi, sa relation intime avec le coéditeur conjuguée à son œuvre de diffusion dans les arts – incluant aussi bien ses différentes publications que sa pratique du dessin et de l'eau-forte – favorisera son implication dans l'entreprise éditoriale qui caractérise le mieux l'époque des Lumières.

---

<sup>20</sup> Watelet héberge D'Alembert pendant quelques mois lorsque ce dernier devient malade en 1765. Notons qu'après la mort de Julie de Lespinasse en 1776, D'Alembert obtient un logement au Louvre où loge également Watelet. (*Lettres de l'Abbé Galliani à Madame d'Épinay*, augmentées des variantes et de notes, avec notice biographique par Eugène Asse, Paris, C, Charpentier, t. 2, 1881, p. 307, n. 1). Dans une lettre à Frédéric II, Grimm nous apprend que D'Alembert a désigné Watelet comme un de ses exécuteurs testamentaires. Toutefois, comme le décès de Watelet suit de peu celui de d'Alembert, le correspondant exprime certaines craintes de voir les lettres de Frédéric II à d'Alembert perdue à jamais. Le 24 janvier 1786, Grimm déclare : « Le dépositaire, après la mort de ce dernier, M. Watelet, vient de mourir, et M. de Condorcet [légataire universel] paraît craindre qu'une correspondance si mémorable ne soit pour jamais anéantie ». Plus loin, il ajoute : « Si j'avais pu prévoir que M. Watelet suivrait de si près son ami, j'aurais supplié Votre Majesté d'ordonner que ce dépôt fût remis entre mes mains; mais il en est temps encore, et, soit que Votre Majesté choisisse le marquis de Condorcet ou moi, ou tous les deux ensemble, pour réclamer ce dépôt précieux, le zèle sera le même, et nous aurons rendu ce service à la postérité. » *Correspondance littéraire*, « Lettres à Frédéric II », 28 novembre 1786.

<sup>21</sup> Frank A. Kafker, « The Encyclopedists as Individuals. A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopedie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 257, 1988, p. 397-399.

Des relations privilégiées naissent par ailleurs dans l'exercice de sa charge administrative de Receveur général des finances pour la généralité d'Orléans, à la suite de son père. À prime abord, cette charge compte peu pour justifier ses intérêts pour l'art et son incursion dans le milieu artistique. Cependant, nous noterons que l'un de ceux qui ont endossé en 1741 la charge de receveur du jeune Watelet—qui n'était alors âgé que de vingt-trois ans—se nommait l'abbé de Saint-Non. La relation de confiance et les liens familiaux qui le liait à ce dernier ne pouvait que favoriser son incursion dans le circuit artistique et intellectuel de son temps<sup>22</sup>. Par ailleurs, ce poste administratif a certainement été un moyen important pour financer ses « loisirs utiles » mais il a été aussi la voie par laquelle il paraît avoir créé une relation de confiance avec le comte de la Billarderie d'Angiviller (1730-1809). Au début des années 1770, lorsque Watelet est contraint de faire faillite en conséquence de l'édit Terray<sup>23</sup>, d'Angiviller permet à l'amateur et son entourage de se loger au Louvre où il finira ses jours<sup>24</sup>. Malgré l'abus et la mauvaise gestion dont fait preuve Watelet, il bénéficiera également de la protection du ministre Necker en 1780<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Arquie-Bruley 1998, p. 147, n. 6. L'Abbé de Saint-Non grave un recueil de gravures sur Moulin-Joli : *Varie vedute del gentile mulino disignate d'apresso natura dal Principe ed intagliate del abbate di Sannone. Dedicata al amabile et Leggi da Mulinae*. 1755.

<sup>23</sup> Nommé Contrôleur général des finances le 23 décembre 1769, l'abbé Joseph-Marie Terray est célèbre pour la réforme fiscale qu'il effectue à un moment où la situation financière de l'état est pitoyable. Malgré des résultats remarquables, son mandat se termine en 1774, victime de l'impopularité de ses mesures. Jean de Viguierie, *Histoire et dictionnaire du Temps des Lumières (1715-1789)*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1398.

<sup>24</sup> Selon l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintes, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* de l'année 1776, Watelet loge « cour du vieux Louvre ». Notons que le logement du Louvre a peut-être été accordé à Watelet étant donné son statut d'académicien. Le *Journal du citoyen* rapporte que les membres de l'Académie française « s'assemblent dans une sale du Vieux Louvre les lundis, jeudis & samedis. » (LaHaye, 1756, p. 133)

<sup>25</sup> Viguierie reprend les propos des *Mémoires secrets* au sujet de Watelet: « ... le singulier c'est que M. Watelet, d'une réputation au moins très équivoque en finance, est un des douze conservés par M. Necker. » (Viguierie 1995, p. 1452)

C'est par ailleurs par les voyages que le jeune Watelet établit ses premiers contacts essentiels au développement subséquent de son réseau particulier. Au dire de Vicq d'Azyr, sa santé fragile et son tempérament délicat, favorisent son initiation aux disciplines artistiques dès le plus jeune âge<sup>26</sup>. Cette prédisposition naturelle pour les arts et les lettres compte certainement pour beaucoup lorsqu'il entreprend un premier périple en compagnie de son médecin M. Leroi de Saint-Aignan, voyage durant lequel il visite l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie, en particulier Naples et Rome<sup>27</sup>. Son séjour à l'Académie de France à Rome entre 1735 et 1740 est par ailleurs déterminante puisqu'il y rencontre le jeune Jean-Baptiste-Marie Pierre, futur directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, avec qui il développe une grande amitié. Plusieurs années après cet itinéraire initiatique, Watelet retourne en Italie en passant par la Suisse. Nous examinerons plus loin la nature de ce dernier voyage de 1763-64 qui confirmera la réputation de notre amateur au sommet de sa popularité.

Notons enfin qu'une partie importante de la réputation de l'amateur repose sur sa capacité à se faire connaître dans le circuit mondain. Au retour de son premier voyage et après avoir été nommé Receveur général, Watelet fait ses débuts parisiens en faisant paraître un poème églogue en 1742, *Silvie*, inspiré de l'Aminte du Tasse, et une pièce de théâtre, *Zénéide*, présentée la première fois en 1743. *Silvie* fait l'objet d'un commentaire de Madame de Graffigny qui juge que l'œuvre littéraire se distingue davantage par ses

---

<sup>26</sup> « Éloge de M. Watelet, Lu à la séance publique de la Société Royale de Médecine, du 29 Août 1786, par M. Vicq d'Azyr, Secrétaire perpétuel de cette Société » in Watelet et Lévesque 1786-1792, p. xxi. « Sa santé foible & chancelante avoit besoin des ménagemens d'une éducation facile, de l'exercice modéré que donne la pratique des arts, & sur-tout de ces émotions douces qui développent dans les organes la sensibilité, le mouvement & l'énergie. »

<sup>27</sup> Huber et Rost 1804, p. 155 et « Éloge » in Watelet et Levesque 1786-1792, p. xxi.

illustrations que par son style poétique<sup>28</sup>. L'ouvrage est orné de quatre vignettes de jeux d'enfants, ainsi que d'un frontispice et de sept planches dessinées par Pierre, gravés par Watelet et retouchées par Cochin. Ce dernier gravera entièrement une des planches intitulée, la *Timidité d'Aminte*<sup>29</sup>. De notre point de vue, *Silvie* représente les balbutiements de Watelet à titre d'auteur publié soumis à l'opinion publique qui s'exprime par le biais de la critique. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que, peu de temps après, Watelet se retrouve au centre d'une controverse au sujet de la pièce *Zénéïde*, représentée en 1743 au Théâtre français. La pièce d'abord publiée par Cahussac semble plutôt avoir été l'idée de Watelet. À son correspondant, Mme de Graffigny écrit à ce sujet :

À propos tu sais qu'on a toujours dit que sa petite piece [celle de Cahussac] n'étoit pas de lui. Vatelai, auteur du poeme de *Silvie*, pretent qu'il l'a faite, a la versification près. Cette dispute a partagé tout Paris, et comme tout Paris est fort méchant, la major partie disoit pis que pendre contre le pauvre laron. Lui, las de tant de caquet, me dit lundi qu'il avoit pris Crebillon pour arbitre. Je ne sais s'il n'a pas fait signer Vatelai. Tant y a qu'ils doivent chaqu'un porter leur production a l'arbitre qui rendre temoignage a qui il appartiendra. Je ne sais quel pressentiment me fait craindre que la pauvre Carpe [Cahussac] ne montre le cul, tout au moins par un petit coté. Tant de gens disent avoir vu la pièce de Vatelai avant qu'on en parla de l'autre que j'ai peine a n'en pas croire quelques choses.<sup>30</sup>

La visibilité mondaine de Watelet est confirmée dès le début des années 1750 alors qu'il fréquente déjà le salon de Madame Geoffrin<sup>31</sup>, pour ensuite prendre part aux réunions qui

<sup>28</sup> *Correspondance de Mme de Graffigny*, t. IV, Lettre 352, p. 181, [8 mars 1743] : « J'ai lu une *Silvie* tirée de l'*Aminte*, dont un jeune homme a fait un petit roman eglogue qui ne m'a pas trop amusée. Elle n'est recommandable que par les vignettes et trois estempes, qui sont aussi de l'auteur, un peu stropiée mais pleine d'imagination. Je n'aime pas en tout ces romans en stile [sic] poétique. » Les gravures mentionnées ont été exécutées par Watelet et terminées par Cochin (p. 183, n. 18).

<sup>29</sup> Pour le détail, voir Christian Michel *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII<sup>e</sup> siècle. Avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1790*, Paris, Librairie Champion, 1987, p. 374, n<sup>o</sup> 195.

<sup>30</sup> *Correspondance de Mme de Graffigny*, t. V, Lettre 716, p. 337, 10 juillet 1744.

<sup>31</sup> Lilti 2005, p. 176.

se tiennent chez Helvétius, chez le baron d'Holbach et chez Madame Necker<sup>32</sup>. En 1752, comme nous l'avons vu, l'amateur grave une suite de dix vases en l'honneur de Madame Geoffrin d'après les dessins de son ami Pierre; les planches sont réunies sous le titre de *Raccolta / di Vasi / Dedicata All. Ill. Signora / Geoffrin / Delle Arti Amante riamata*, d'après les dessins de Louis Joseph Le Lorrain<sup>33</sup>. Morellet relate la place privilégiée que l'amateur occupe dans le cercle de Madame Geoffrin qui accueillait aussi les amis intimes de Watelet dont Pierre, Cochin et l'abbé de Saint-Non. Morellet écrit:

Je rappellerai seulement qu'à son dîner du lundi se trouvaient surtout les artistes qu'elle aimait, Pierre, Cochin, Soufflot, Lagrenée, Mariette, Carle Vanloo, etc. ; des amateurs tels que M. de Marigny, surintendant des bâtiments, Watelet, Billy, l'abbé de Saint-Non, et des étrangers aimant les arts et faisant travailler les artistes.<sup>34</sup>

En somme, la formation d'un réseau pour Claude-Henri Watelet dépend essentiellement de sa visibilité mais surtout des relations privilégiées qu'il entretient à titre personnel, qui sont favorisées dans le champ artistique qui se présente comme un espace de communications où interagissent individus et institutions. Dans ce cadre, la provenance sociale, l'éducation et les voyages, par exemple, déterminent largement la nature du réseau en devenir. Ce dernier dépend également de la formation aléatoire de certaines amitiés qui sont uniques et individuelles à l'amateur. Cette part d'individualité se reflète

---

<sup>32</sup> Henriot 1922, p. 176. Dès 1755, Watelet lisait des fragments de l'*Art de Peindre* « dans les salons amis, chez Helvétius, chez le baron d'Holbach, aux dîners du lundi de Mme Geoffrin et à ceux du vendredi de Mme Necker ».

<sup>33</sup> La Bibliothèque nationale de France possède la suite complète des eaux-fortes destinées à Madame Geoffrin (Cabinet des estampes, Ef 4). Huber et Rost répertorie les titres avec précision, en plus de la série dédiée à Madame Duronseray : n° 22 *Sei Vasi Dal Signor Pierr, intagliate dal suo amico Watelet*, 1749. 6 feuilles in-4to; n° 23 *Raccolta di Vasi, dedicate alla Signora illustriss. Daronserai*, Vien, Lorrain et Pierre inv. 1752. Six feuilles in-4to; n° 24. *Raccolta di Vasi, dedicate alla A.M. Signora Geoffrin*. Lorrain in. 1752. 6 feuilles in-4to. Lorrain participe en 1763 à la suite destinée à Madame Lecomte. (Huber et Rost 1804, p. 168-169)

<sup>34</sup> André Morellet, *Mémoires de l'Abbé Morellet de l'Académie française, sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, introduction et notes de Jean-Pierre Guicciardi, Paris, Mercure de France, 2000, p. 109-110.

notamment dans l'importance accordée à la réputation dans le développement subséquent du réseau. Ainsi, faire parler de soi et fréquenter les lieux où se trouvent les personnages influents s'ajoutent aux facteurs déterminants pour que l'amateur s'assure une place de choix dans le champ artistique, ou plus généralement intellectuel. La prochaine partie sera donc consacrée en particulier à la manière dont se manifeste cette individualité essentielle à l'existence des cercles mondains.

## 2. L'éloge de l'individu et la construction de l'identité sociale

Hors de l'Académie, les cercles mondains sont des lieux de sociabilité où se réunissent les membres les plus importants de la scène artistique et intellectuelle. Nous pouvons difficilement réunir ces regroupements informels sous une seule bannière compte tenu de leur grand nombre et de la diversité des thèmes qui y sont abordés—artistiques, littéraires, scientifiques, etc.—. Cependant, ces divers cercles ont ceci de communs qu'ils accordent une grande importance à la réputation de leurs membres et à la mise en valeur de leurs talents. Pour en témoigner, nous tirerons d'abord exemple du cercle de Madame Geoffrin où l'éloge et le portrait sont utilisés pour construire l'identité sociale des personnages. Dans le même esprit, Claude-Henri Watelet utilise le portrait peint ou gravé à la fois pour cultiver son image auprès de ses contemporains et assurer sa pérennité. Nous explorerons enfin l'activité sociale qui s'est déroulé à la retraite champêtre de Moulin-Joli, dans le cercle particulier de l'Académie Chabot et durant le second voyage en Italie pour constater le poids de la reconnaissance publique ou l'importance qu'elle prend dans la quête de Claude-Henri Watelet.

a. Le rôle du portrait dans la reconnaissance sociale

En 1780, le peintre Julien de Parme commentait la diversité, la fragmentation, et la quête de reconnaissance qui règne au sein de la société mondaine parisienne :

On ignore, dans la rue St Honoré, jusqu'au nom, d'un homme qui est porté aux astres dans la rue Dauphine. Chaque Quartier, chaque rue, a son homme célèbre, inconnu hors de là. Si quelqu'un en parle dans les tourbillons voisins, il est aussitôt écrasé par le nombre d'hommes rares que chaque tourbillon lui présente. Paris n'est point une seule ville, mais un amas de cent villes, dont chacune a ses opinions, ses mœurs, ses usages, indépendant des villes voisines.<sup>35</sup>

Le peintre a décrit la pratique des cercles mondains si importante au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle; qu'il soit intellectuel ou artistique, le cercle est en quelque sorte une « paroisse » dont l'importance est déterminée par l'éminence des hommes qui la fréquentent<sup>36</sup>. Un des cercles les plus prisés est sans doute celui de Madame Geoffrin, que le roi de Pologne a appelé affectueusement « maman » et que ses ennemis ont surnommé « la Geoffriniska »<sup>37</sup>. Au numéro 372 de la rue Saint-Honoré se réunissent ceux qui ont fréquenté le salon de Mme Tencin de son vivant - Montesquieu, Mairan, Fontenelle – et ensuite Marivaux, Marmontel, d'Alembert, Voltaire, entre autres. Dès le début des années 1730, ces philosophes se réunissaient le mercredi, mais quinze ans plus tard Madame Geoffrin, sur le conseil du comte de Caylus, met en place les « dîners du lundi »

<sup>35</sup> Pierre Rosenberg, « Une correspondance de Julien de Parme (1736-1799) », *Archives de l'art français*, 1984, p. 242.

<sup>36</sup> Le cercle mondain—ou salon—n'a n'a été considéré que très récemment comme pratique culturelle et forme de sociabilité, notamment par Antoine Lilti. Comme le montre cet auteur, la reconnaissance dépend en partie de la réputation : « Les hommes de lettres sont recherchés dans les « maisons ouvertes » et leur compagnie est source de considération parce qu'il sont connus et célèbres. » (Lilti 2005, p. 181). Pour une étude de cas, voir Alan Charles Kors, *D'Holbach's Coterie : An Enlightenment in Paris*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1976.

<sup>37</sup> Georges de Lastic Saint-Jal, « La reine de la rue Saint-Honoré », *L'Oeil*, n° 33, septembre 1957, p. 54.

fréquentés par plusieurs artistes et amateurs parmi lesquels Watelet<sup>38</sup>. Madame Geoffrin faisait une cour active aux membres de la communauté artistique les plus influents.

Morellet relate :

Elle gagna bientôt les artistes les plus célèbres par des soins encore plus suivis. Elle s'intéressait à leurs succès, alloit les voir dans leur atelier, les faisait travailler pour elle-même. Son appartement étoit orné de leurs ouvrages. Des tableaux de Vanloo, de Greuze, de Vernet, de Vien, de Lagrenée, de Robert; des têtes de Lemoine, etc.; des meubles, des bronzes du meilleur goût y montraient par-tout l'amour des arts et des artistes. Leur rendez-vous régulier étoit le lundi. Un amateur vouloit acheter un tableau, on le portoit ce jour-là chez madame Geoffrin, et les maîtres de l'art le jugeoient. M. Mariette y apportoit régulièrement un certain nombre de dessins des plus grands maîtres, qui formoient la collection précieuse et considérable qu'il a laissé à sa mort./Les gens admis dans cette société, y connoissoient les artistes personnellement, et se déterminoient plus aisément à mettre leurs talens en œuvre. On peut dire que madame Geoffrin a contribué, par l'établissement de ses lundis, à faire faire une grande partie des tableaux de l'école françoise moderne, qui ornent aujourd'hui les cabinets d'Europe. C'est ainsi que la société de madame Geoffrin, avec les agrémens et les avantages qu'elle offroit au goût et aux talens, fut bientôt recherchée des artistes les plus connus.<sup>39</sup>

Cette société basée en partie sur la mise en valeur des talents représentait certainement une communauté d'intérêt limitée mais non étroite. À la demande de Joséphine, Anicet-Charles-Gabriel Lemonnier a représenté en 1814 une de ces rassemblements chez Madame Geoffrin. Il est peu probable que *La lecture de la tragédie de l'orphelin de la Chine de Voltaire dans le salon de madame Geoffrin* (ill. 7) en 1755 se soit déroulée telle

<sup>38</sup> Lastic Saint-Jal 1957, p. 51-54; Jean-François Marmontel, *Mémoires de Marmontel*, publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, Genève, Slatkine Reprints, 1967, vol II, p. 83. La marquise de LaFerté-Imbault écrit le 28 mars 1777 : « Ma mère avoit fondé il y a plus de 45 ans un diné tout les mercredis pour fontenel, Lamothe, mairan, l'abbe de S' pierre, montesquieu et autres, et un lundi il y a plus de 30 ans pour faire plaisir au comte de cailus protecteur des arts, a ce diné M<sup>r</sup> de cailus y prenoit et y aimeroit tant en peintre et sculpteur et amateur ceux qui etoient de ces amis il rendoit ma mère ainsi que lui bienfaitrice et protectrice des jeunes gens sans bien qui avoient du talen [sic], ce qui lui donna proutement la plus grande réputation dans un genre ou elle n'avoit d'abor [sic]aucune connaissance. » (*Archives Nationales*, fonds 508 AP 37, document 10, p. 2-3)

<sup>39</sup> André Morellet, *Éloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame du Deffand, par MM. Morellet, Thomas et d'Alembert suivis de lettres de Madame Geoffrin et à Madame Geoffrin; et d'un Essai sur la conversation...*, Paris, H. Nicolle, 1812, p. 57-58.

que Lemonnier l'a imaginé<sup>40</sup>. Réunies autour du buste de Voltaire, on peut voir une cinquantaine d'individus parmi les plus influents des cercles littéraires et artistiques confondus. Ce soin porté à l'identification des sujets, même en petit, met en lumière le caractère historique de cette pratique culturelle. Par ailleurs, ce portrait de groupe *a posteriori* nous amène à commenter la pratique du portrait tel qu'il a pu être envisagé dans les cercles mondains.

Charles-Nicolas Cochin a dessiné une centaine de portraits de ces personnalités intellectuelles, mondaines et artistiques les plus influentes de son temps, qui fréquentaient ces réunions hebdomadaires<sup>41</sup>. Un grand nombre de ces dessins de petits formats – au moins cent cinquante – ont été gravés à l'eau-forte par Cochin lui-même, par d'autres artistes ou par des aquafortistes amateurs, dont Claude-Henri Watelet, comme nous l'avons vu<sup>42</sup>. Les modèles sont la plupart du temps représentés de profil en médaillon<sup>43</sup> (ill. 8). Tracé d'un trait fin et exact pour rendre aussi bien les détails de la physionomie que ceux du costume, la plupart de ces portraits démontrent une délicatesse

<sup>40</sup> Selon Lilti, « ce tableau révélait une nostalgie pour les salons du XVIII<sup>e</sup> siècle, et le désir d'en faire le symbole rétrospectif de la culture des Lumières. Présenté au Salon de 1814, il fut popularisé en 1822 par une gravure de Philibert Louis Debucourt, qui comportait une clé des personnages ». (Lilti 2005, p. 15)

<sup>41</sup> Christian Michel, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, École française de Rome, 1993, p. 172-174 et Annexe 3, p. 617-626. Description de Cochin dessinant chez Mme Geoffrin (Gault de Saint-Germain, introduction à une réédition des *Lettres à un Jeune Artiste Peintre de Cochin*, Paris, 1836, p. 5-6, dans Michel 1987, p. 319) : « Aux soirées d'hiver, dans les maisons amies où il se rendait habituellement, on avait soin de faire préparer à part une petite table, avec deux bougies et un fauteuil; lorsqu'on distribuait des cartes d'invitation pour l'ouverture du jeu, Cochin s'asseyait à cette table, taillait son crayon, ouvrait son portefeuille, et s'occupait à composer, à terminer avec beaucoup de goût et de précision, les dessins qu'on attendait de lui, ce qui ne l'empêchait pas de prendre part activement à la conversation. C'est dans le salon de M. Watelet qu'il a fait ses précieux dessins pour le poème de Roland. Je possède deux de ces dessins dans ma collection. »

<sup>42</sup> Voir chap. II.2.b et 3. Les portraits gravés par Claude-Henri Watelet

<sup>43</sup> Pour quelques exemples, le dessinateur a cependant choisi une vue de trois-quart en buste dans un format rectangulaire, comme c'est le cas pour une feuille du Musée des beaux-arts du Canada (*Portrait de Claude-Joseph Vernet*, n° 41670) ou deux portraits dans la collection du Musée Getty (*Portrait d'une jeune femme*, 2001.41; *Portrait de Nicolas Michel Cury*, 2001.59)

d'exécution qui ajoute à l'intensité de la présence du modèle. Edmond et Jules de Goncourt ont décrit ces portraits en apparence uniforme comme l' « iconographie du siècle » :

[...] ce défilé en buste des hommes, des femmes de la société, de la cour, de l'Académie, des lettres, de la médecine, de la science, des amis de Madame Geoffrin, des passants étrangers de distinction, de tout visage d'alors qui portait un nom, un talent ou une grâce. Et, combien en a fait Cochin, de ces petites effigies frappées comme des petites médailles, bien souvent échappées à la gravure, et dont le dessinateur envoie d'un seul coup deux douzaines à l'exposition, tant il lui coûte peu de saisir, dans le rond d'un écu de six livres, avec quelques coups de pierre d'Italie, un crayonnage à la fois miniaturé et large, rarement rougi d'un rien de sanguine, ces physionomies dont il attrape d'un tour de main la ressemblance, - une ressemblance merveilleuse, au dire des contemporains<sup>44</sup>.

Sans être embellie, cette ressemblance était destinée à faire perdurer la mémoire de ceux qui ont marqué leur temps. Plusieurs de ces portraits dessinés ont été exposés au Salon de 1753. Caylus les décrit en ces termes :

Ce charmant Artiste [Cochin] a donc dessiné & exposé un très-grand nombre de profils des Artistes et des Amateurs des Arts, qui sont de la même grandeur, & dont la ressemblance est frappante. On ne peut s'empêcher de souhaiter vivement qu'ils soient gravés & qu'il forment une suite : M. Cochin est si exact & si laborieux, qu'il est permis d'espérer qu'il terminera cette entreprise : elle sera d'autant plus agréable, que c'est une espèce de tableau, par lequel on pourra connoître sans erreur ceux qui donnant dans le même goût ont vécu dans le même siècle; il seroit à désirer que cette idée eût été mise en pratique dans les siècles antérieurs, on se trouveroit plus aisément transporté dans les sociétés passées, l'imagination en tireroit des secours, & les meilleurs ouvrages en seroient embellis.<sup>45</sup>

Cette manière si particulière à Cochin trouve ses adeptes à la même époque comme par exemple chez Augustin de Saint-Aubin qui a notamment rendu les traits du jeune

<sup>44</sup> Edmond et Jules de Goncourt, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rapilly, 1874, p. 79.

<sup>45</sup> *Exposition des ouvrages de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, faite dans une sale[sic] du Louvre le 25 août 1753* publié dans le *Mercure de France*, octobre 1753, p. 164-165. L'exemplaire du texte tiré de la collection Deloynes porte la mention manuscrite « par M. de Caylus », sans doute de la main de Mariette.

Dominique Vivant-Denon en 1768 et ceux d'une cinquantaine d'« Hommes illustres du siècle de Louis XIV<sup>46</sup> ».

Ces portraits par Cochin s'inscrivent dans une pratique sociale qui n'est sans doute pas étrangère au portrait littéraire mondain qui connaît un essor dès le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, qui lui même avait été précédé par la vogue des portraits au crayons ou gravés au siècle précédent<sup>47</sup>. Envisagé comme un jeu au siècle classique pour « animer la vie de société »<sup>48</sup>, le portrait mondain au siècle des Lumières contribue à la construction de l'identité du sujet et, par conséquent, de son passage à l'histoire. Il n'est donc pas étonnant de constater que le portrait dans ce contexte prend l'allure d'un panégyrique ou d'un éloge, une pratique courante à l'Académie que s'est appropriée la société mondaine<sup>49</sup>.

En dépit de la nature en apparence différente des sociétés mondaine et académique, la première conviviale et l'autre formellement organisée sur une base administrative, ces deux univers parfois croisés partagent un même mode de sociabilité basé sur la mise en

---

<sup>46</sup> Raoul Ergmann, «Le portrait de Vivant Denon par Augustin de Saint-Aubin », *La revue du Louvre et des Musées de France*, n° 1, 1990, p. I-II. Saint-Aubin constituera une véritable galerie de portrait à l'eau-forte répertoriée en 1879 par Emmanuel Bocher. L'auteur répertorie trois-cent-cinquante-six portraits d'après ses dessins ou ceux de d'autres artistes. De ce nombre, nous comptons la série des cinquante portraits d'« Hommes illustres du siècle de Louis XIV ». (*Les graveurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle ou catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur...*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1879, vol. II)

<sup>47</sup> Jacqueline Plantie, *La mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975, p. 10-11 et 87.

<sup>48</sup> Plantie 1975, p. 88 et p. 268.

<sup>49</sup> Plantie 1975, p. 563. « Le portrait mondain n'est qu'un éloge camouflé, qui usurpe le label de portrait. C'est une œuvre où la rhétorique vient amplifier la louange, mais ne veut pas s'avouer. C'est un tableau fait à plaisir, qui essaie de passer pour véritable. »

valeur des talents et l'art de vivre<sup>50</sup>. La pratique de l'éloge est à même d'illustrer ces deux aspects essentiels de la culture académique qui permet de célébrer les réalisations de l'individu et d'atteindre un état de permanence, d'immortalité. Sous les traits de l'éloge – qu'il soit discours de réception ou éloge funéraire- le portrait de l'académicien présente un modèle, d'une part guidé par des traits sociaux quantifiables et vérifiables, relatifs à la naissance, à l'éducation, à sa condition sociale, à ses intérêts scientifiques et littéraires, son degré d'érudition et à ses publications. Par ailleurs, d'autres aspects énoncés sont difficilement pondérables telles que la réputation, le caractère et les qualités, les différents aspects de sa vie privée<sup>51</sup>.

Pour établir ce parallèle entre l'éloge académique et le portrait mondain, sans doute pouvons nous tirer exemple du portrait de Madame Geoffrin. Après sa mort, Madame Geoffrin a fait l'objet de plusieurs éloges par des habitués de sa maison, dont Thomas, d'Alembert et Morellet; le portrait dépeint par Morellet nous apparaît le plus révélateur de cette tendance tout en mettant de côté la physionomie si chère aux précieux du siècle précédent<sup>52</sup>. Bien que le littérateur n'hésite pas à emprunter un vocabulaire et une méthode propre aux peintres<sup>53</sup>, Morellet ne fait allusion à aucun moment aux caractères physiques de son sujet. Il se concentre plutôt sur les vertus et les défauts, ces derniers se

---

<sup>50</sup> Roche 1978, p. 166. « Pour la communauté des lumières et les pouvoirs éclairés, la fonction académique sublime les discordances sociales et fonde la société des talents. » Sur la sociabilité comme partie intégrante de la culture académique : « L'essentiel est d'être partout à l'aise, la gaieté, la conversation, exercice supérieur de l'art de vivre académique, l'esprit, l'affabilité et la facilité sont les clefs de l'honnêteté académicienne. » (p. 178)

<sup>51</sup> Roche 1978, p. 171-172.

<sup>52</sup> Plantie 1975, p. 91-95.

<sup>53</sup> Tel que le note Plantie, habituellement « l'écrivain portraitiste manifeste souvent un goût très vif pour la peinture en général et pour la peinture de portrait en particulier. » (1975, p. 94). Sur la description et la méthode, voir p. 100-102.

résumant « aux défauts de ses bonnes qualités<sup>54</sup> ». Comme Plantie l'a noté en distinguant le portrait mondain du portrait littéraire en général, celui que dépeint Morellet illustre une « recherche esthétique, [un] goût de l'individuel, [un] approfondissement psychologique<sup>55</sup> ». Il met en évidence ses vertus morales et la manière dont la grâce et la délicatesse de son esprit ont permis de compenser une « ignorance naturelle », parce que Madame Geoffrin savait faire preuve d'une humilité nécessaire pour tenir un bureau d'esprit qui réunissait les plus grands hommes<sup>56</sup>. En fait l'autorité de Madame Geoffrin était validée par la célébrité des hommes de lettres et artistes qui la fréquentait, et inversement, être admis chez elle signifiait l'accès au cénacle<sup>57</sup>. En plus d'être un exemple de jugement et de discernement, elle était d'une remarquable générosité comme Morellet le note : « Cette vertu qui en suppose tant d'autres, étoit le trait le plus marqué de son caractère; c'étoit en elle une sorte de passion que l'habitude avoit fortifiée[...] » Morellet – tout comme d'Alembert et Thomas - avait jouit de la bienfaisance de Madame Geoffrin<sup>58</sup>. Mais par dessus tout elle était reconnue pour ses qualités sociales; elle était une fine observatrice :

Peut-être connoissoit-elle moins l'homme en général, que les individus. De cette connoissance des individus, on peut à la vérité s'élever à celle de l'homme; mais c'est une peine qu'elle ne prenoit pas. Elle généralisoit peu; mais elle s'étoit fait

---

<sup>54</sup> Morellet 1812, p. 71; Plantie 1975, p. 291 : « Pour composer un portrait mondain, il faut toujours commencer par décomposer l'homme, considérer en lui le corps, l'esprit et l'âme; discerner en lui le positif et le négatif; distinguer l'homme d'autrefois, l'homme d'aujourd'hui, l'homme de demain. Telles sont les trois grandes méthodes que nos portraitistes mettent en pratique pour étudier leur modèle et pour le peindre. »

<sup>55</sup> Plantie 1975, p. 12.

<sup>56</sup> Plantie 1975, p. 351. Dès le XVII<sup>e</sup> siècle, l'ignorance chez la femme est encouragée. « L'ignorance ou le savoir sont fréquemment évalués à partir d'idées reçues. On admet que l'ignorance est avouable si on peut l'imputer soit au manque de mémoire, soit à une grande paresse. On louera une personne ou bien de n'ignorer « que ce qu'elle ne doit pas savoir », ou bien de ne savoir « que ce qu'on ne peut ignorer sans honte ». On se vantera de connaître « cent belles et bonnes choses sans les avoir apprises », comme Mme de Saint-Chaumont, type de ces gens de qualité que raille Molière, ou bien on expliquera que l'on a voulu savoir un peu de tout. »

<sup>57</sup> Morellet 1812, p. 53.

<sup>58</sup> Morellet 1812, p. 30-31.

un certain nombre de résultats précis de ses observations qu'elle avoit réduites en maximes, et qu'elle se plaisait à répéter à ses amis.<sup>59</sup>

À sa manière, par des maximes, Madame Geoffrin traçait donc le portrait de ses invités.

Mais à la différence de son portraitiste, Morellet, elle n'en laissera de trace. Selon toute apparence, le portrait contribue aussi bien à installer la notoriété de l'écrivain que la postérité du sujet. Le désir d'être lu de Morellet au même titre que les accès de vertu de Madame Geoffrin<sup>60</sup> dérivent d'un même désir de reconnaissance publique :

Adresser un portrait à quelqu'un, chercher à être publié, c'est toujours plus ou moins quêter une approbation ou du moins une appréciation; c'est avouer que l'on écrit pas pour soi et que l'on a besoin de lecteurs, autrement dit de critiques. Lorsque tout le monde se met à écrire, tout le monde complémentirement acquiert le droit de donner son avis sur une œuvre littéraire. La pierre de touche de la vie des portraits, c'est justement que l'on parle d'eux, qu'ils fassent naître des commentaires susceptibles de prendre à leur tour une forme élaborée – sonnet, madrigal, stances -, que l'on se dispute à leur sujet, qu'il n'y ait pas d'unanimité dans l'enthousiasme ou l'indifférence.<sup>61</sup>

En prenant pour exemple le cercle de Madame Geoffrin, nous avons pu constater que la société mondaine forme un espace de communication où la priorité est accordée à la mise en valeur des talents et aux qualités individuelles. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que l'on ait porté un intérêt marqué pour le portrait mondain que, sous certains aspects, nous pouvons rapprocher de l'éloge académique dans la mesure où il met en valeur les traits particuliers de l'individu et ses mérites. À l'image des portraits dessinés sur le vif par Cochin—qui sont à la fois standardisés et individualisés—les traits du personnage

<sup>59</sup> Morellet 1812, p. 18.

<sup>60</sup> Morellet 1812, p. 64-65. Le désir de considération n'est pas étranger à la vertu et à la bienveillance pour les hommes, comme Morellet le suggère : « Madame Geoffrin n'a point cherché la célébrité pour la célébrité même; elle a cherché et obtenu la considération, et à mesure que sa considération personnelle s'est étendue, elle a acquis de la célébrité. Mais le désir de la considération n'est-il pas la plus noble de toutes les ambitions ? Et le succès des efforts qu'on fait pour arriver à ce but, ne suppose-t-il pas nécessairement du mérite et des vertus / Ambitionner la considération et la célébrité même, c'est montrer quelque estime et quelque bienveillance pour les hommes : et quelle étrange manie que celle qui nous feroit encourager la misanthropie et le mépris de l'opinion ? »

<sup>61</sup> Plantie 1975, p. 276.

sont tracés pour vanter ses mérites et sauvegarder sa mémoire. Ceci permet par la même occasion de satisfaire un désir de considération et de célébrité, qui s'accorde avec une reconnaissance publique des réalisations d'une vie. Watelet cultive ce même désir comme nous sommes à même de constater dans les portraits qu'il laisse de lui.

#### b. Les portraits de Claude-Henri Watelet

Si le portrait permet de laisser son image à la postérité, la manière dont on veut que l'on se souvienne de soi compte pour beaucoup. Les traits de Watelet ont aussi été immortalisés par Charles-Nicolas Cochin, le fils, un portrait de profil qui est longtemps resté dans la collection de Madame Geoffrin avec ceux de quarante-deux autres personnalités influentes<sup>62</sup>. Watelet reprendra le dessin à l'eau-forte avant que Lempereur, quelques années plus tard, fasse de même dans une composition plus élaborée, en sens inverse (ill. 9). Les traits de l'amateur sont également immortalisés au pastel parmi les dix-huit portraits présentés par La Tour au Salon de 1753. L'effigie de Watelet côtoie notamment celles de Bachaumont, Duclos, de La Condamine, Rousseau et d'Alembert que Lacombe retient comme les « Hommes Illustres » de son siècle<sup>63</sup>.

<sup>62</sup> R.-Claude Catroux, *Catalogue de huit tableaux par Hubert Robert, Quarante-trois dessins par Cochin [...] provenant du Salon de Madame Geoffrin et appartenant au comte de la Bédoyère dont la vente aura lieu à Paris Galerie Georges Petit [...]*, 8 juin 1921. Ces dessins qui ont par la suite fait partie de la collection du comte de la Bédoyère n'ont été dispersés qu'en 1921 durant une vente qui comprenait par ailleurs huit tableaux par Hubert Robert. Cinq de ces derniers ont la particularité d'illustrer des moments de la vie de Madame Geoffrin soit dans son intérieur ou en retraite entourée de religieuses. Notons que Watelet possédait aussi un tableau comparable par Hubert Robert qui a représenté en 1772, *Madame Geoffrin dans son Cabinet*. Voir Cayeux 1985, p. 40 et 331, n° 63.

<sup>63</sup> *Explication des peintures, sculptures, et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale*, 1753, n° 83 M. de Bachaumont; n° 84 M. Watelet; n° 88 M. de la Condamine; n° 89 M. d'Alembert; n° 90; M. Rousseau. Notons que le portrait de la compagne de Watelet, Madame LeComte apparaît au n° 74. Dans son commentaire, Jacques Lacombe affirme : « Cet artiste célèbre a exposé au Salon plusieurs de ces Chefs-d'œuvres de l'Art qu'on ne peut se lasser d'admirer. Il semble avoir voulu donner un double prix à ses Ouvrages; les curieux les rechercheront un jour, parce qu'ils sont de M. de la Tour & parce qu'ils

Cependant, le plus célèbre portrait de Claude-Henri Watelet a été peint par Jean-Baptiste Greuze (ill. 10). Commencé en 1763, ce tableau ne sera terminé que deux ans plus tard à cause du départ de Watelet pour l'Italie<sup>64</sup>. Il atteste de la grande réputation sociale et intellectuelle de Watelet au même moment. Assis à son écritoire, l'amateur vêtu d'un habit d'intérieur moiré présente les signes d'un luxe ostentatoire<sup>65</sup>. Par ailleurs, un compas à la main, l'amateur mesure les proportions d'un petit bronze représentant la Vénus de Médicis, faisant ainsi allusion au succès de son poème didactique, *l'Art de peindre*. En 1765, devant le portrait de l'amateur exécuté par Jean-Baptiste Greuze, Diderot sera tout aussi sévère dans un commentaire laconique, disant de l'homme, « il est terne, il a l'air d'être imbu; il est maussade. C'est l'homme, retournez la toile<sup>66</sup> ». Mais la qualité exceptionnelle du rendu de l'étoffe satinée obtint la faveur de son correspondant, Grimm, « demandant grâce pour la robe de chambre de satin gris. »

Sur un ton plus familier, sans doute à la commande expresse de Watelet, Greuze a aussi peint l'amateur dans son intérieur, sur le modèle de la célèbre estampe de Rembrandt représentant le bourgmestre Six. En sens inverse de la composition originale, Watelet se

---

représentent des Hommes Illustres de notre siècle.[...] les Amateurs cheriront ceux de Messieurs Watelet & Bachaumont. » (*Le Salon*, 1753, p. 27)

<sup>64</sup> Le tableau apparaît par erreur au livret du Salon de 1763. Charles-Joseph Mathon de La Cour commente l'absence du portrait de Watelet : « Le Public a regretté vivement celui de M. Watelet, qui n'a pas été exposé. » La tête avait été laissée inachevée jusqu'en 1765. (*Lettre à Monsieur\*\* sur les peintures, les sculptures et les gravures, exposés au Sallon du Louvre en 1765*, lettre III, p. 62 tiré de la collection Deloynes, t. VIII, pièce 110)

<sup>65</sup> Le fascicule publié par le Louvre expose en détails les différents aspects du costume que porte Watelet, la robe de chambre considérée comme l'« habit de cabinet par excellence ». (Tableau du mois, du 4 au 30 mai 2005; exposé salle 17 des Peintures françaises)

<sup>66</sup> Denis Diderot, *Salon de 1765*, édition critique et annotée présentée par Else Marie Burk Dahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, n° 116, p. 189.

tient debout près d'une fenêtre, appuyé sur la croisée et contemplant une estampe<sup>67</sup> (ill.

11). Connaissant la passion de l'amateur pour l'œuvre de Rembrandt, nous ne serons pas étonné d'une telle citation, d'autant plus que Watelet a par la suite reproduit la peinture de Greuze à l'eau-forte<sup>68</sup>. Comme l'a justement fait remarquer Cailleux, non seulement Watelet se projette dans l'œuvre de Rembrandt, mais aussi il s'identifie au sujet de Jean Six, reconnu pour avoir été un mécène important à son époque<sup>69</sup>. Cette dernière image tranche donc avec le portrait d'apparat présenté au Salon de 1765; il est plutôt révélateur de la manière dont Watelet se perçoit lui-même comme l'ami des arts.

Dans les deux cas, y verrons-nous une image favorable, sinon exemplaire, mais la perception de plusieurs contemporains—mis à part Diderot qui, visiblement, détestait le personnage—ou de successeurs offrent des points de vue variables. Son ami de longue date et traducteur, M. Huber, dépeint le caractère d'un homme reconnu pour sa sociabilité :

(...) il fut recherché des cercles les plus brillants, soit pour son amabilité naturelle, soit pour l'agrément de son esprit. Il se voyait fêté dans les sociétés dont les goûts étoient opposés : chez Mesdames de Tencin, de Pompadour et Geoffrin : chez Messieurs de Maurepas, de Caylus et d'Argenson. Pour complaire à ses sociétés il

<sup>67</sup> Edgar Munhall, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. d'exp., Hartford, Wadsworth Atheneum/San Francisco, California Palace of the Legion of Honor/Dijon, Musée des beaux-arts, 1976, cat. 35, p. 87-88.

<sup>68</sup> Cayeux 1965, p. 138-139 « Émule de Rembrandt comme du bourgmestre Six, Watelet n'a rien trouvé de mieux que de demander à Greuze de le dessiner et de le peindre dans son intérieur, dans l'attitude du célèbre amateur. On n'a aucune trace du dessin qui est mentionné par J. Martin dans son catalogue de l'œuvre de Greuze (in Camille Mauclair, *Greuze*, Paris, s.d.) sous le n° 1260 avec la seule indication : gravé à l'eau-forte par Watelet. Cette gravure existe en deux états au Cabinet des Estampes. Le Rijksprentenkabinet en possède une autre. » Voir aussi Cayeux 1965, p. 140-141, sur le portrait de l'abbé Copette dans la manière de Rembrandt.

<sup>69</sup> Cayeux 1965, p. 138-139. « Si vraiment portrait et commentaire ont jamais été révélateurs de la personnalité de leur auteur, qui est en même temps le modèle de l'artiste, c'est bien ceux-là. Voici ses répondants. On ne saurait être plus naïvement content de soi. À l'amateur du XVIIe siècle hollandais, plongé dans la lecture de quelque livre, près de sa fenêtre, répond l'image de celui qui se veut son correspondant, à Paris sous Louis XV. »

fit des chansons et des ouvrages légers; mais il sut faire une différence de ces écrits et ceux qu'il destinoit au public[...]<sup>70</sup>

Le commentaire du baron Grimm dans la *Correspondance littéraire* atteste de la réputation de Watelet, au point de vouloir « céder la plume » à Diderot pour critiquer l'*Art de peindre* récemment paru. Grimm souligne qu'« il y a peu de gens aussi aimables et aussi chéris que M. Watelet; la douceur et les agréments de son caractère le rendent précieux à tous ceux qui le connaissent.<sup>71</sup> » Toutefois la plume de Madame de Genlis ne retiendra que sa relation adultère de plus de quarante ans avec Madame LeComte. Loin de s'en indigner pour des considérations morales, la mémorialiste note avec cynisme l'apparente banalité de la liaison entre les vieux amants :

J'ai fait aujourd'hui une visite à madame Necker, et j'ai trouvé chez elle M. Watelet et madame Le Comte. Il me paraissait plaisant de voir chez une femme très-austère deux vieux amants qui logent ensemble et qui sont toujours inséparables. Il faut avoir tout le courage philosophique pour oser produire ainsi sa vieille maîtresse de cinquante-cinq ans, très-ennuyeuse, très-bornée, qu'on a jadis enlevée à son mari pour vivre avec elle sans aucun mystère. Le pauvre M. Le Comte se consola en faisant du vinaigre et de la moutarde; mais il est inconcevable qu'un tel scandale soit toléré dans le monde. Si madame Le Comte était bien spirituelle et bien brillante, on serait bien indigné de l'effronterie de ce commerce, on verrait un motif de passion qui rappellerait l'idée de ce désordre; mais rien n'y faisait pensé; le vice bien froid, dénué de passion et d'agréments, ne frappe personne; au grand jour même il reste obscur; il n'est vivement censuré que lorsqu'il excite l'envie par l'éclat des talents.<sup>72</sup>

Le personnage de son vivant n'a donc pas suscité que l'admiration; le jugement de Charles Nisard, commentateur des correspondances du comte de Caylus, n'est pas très différent de celui de plusieurs contemporains de Watelet. En 1877, Nisard a écrit :

[qu'] Il n'y a pas grand discours à faire sur Watelet. Il naquit en 1718, et mourut en 1786, et fut à la fois peintre, graveur, poète même, [membre] de deux

<sup>70</sup> Huber et Rost 1804, p. 155-156.

<sup>71</sup> *Correspondance littéraire*, t. III, mars 1760, p. 1.

<sup>72</sup> Madame de Genlis, *Souvenirs de Félicie*, avec avant-propos et notes par François Barrière, Paris, Firmin Didot & Cie, 1857, p. 201.

Académies, la Française et celle de Peinture, le tout en amateur dans le principal dessein de se faire plaisir à lui-même, et comme pour démontrer que le plus solide fondement du bonheur est la médiocrité en tout, sauf en ce qui concerne l'argent. Or en ce point il avait du génie, ayant été [receveur] général, et ayant mis divers petits talents sous la protection de Plutus, qui les fit fructifier.<sup>73</sup>

Aux antipodes d'un jugement aussi sévère, quarante-deux ans auparavant Georges Sand avait fait de Watelet et de sa concubine, Mme LeComte, des personnages de fiction dans un lieu mythique : Moulin-Joli.

Il y avait un bon artiste, qu'on appelait Watelet, qui gravait à l'eau-forte mieux qu'aucun homme de son temps. Il aima Marguerite Le Conte, et lui apprit à graver à l'eau-forte aussi bien que lui. Elle quitta son mari, ses biens et son pays, pour aller vivre avec Watelet. Le monde les maudit; puis, comme ils étaient pauvres et modestes, on les oublia. Quarante ans après, on découvrit, aux environs de Paris, dans une maisonnette appelée Moulin-Joli, un vieux homme qui gravait à l'eau forte, et une vieille femme qu'il appelait sa meunière, et qui gravait à l'eau forte, assise à la même table. Le premier oisif qui découvrit cette merveille, l'annonce aux autres, et le beau monde courut en foule à Moulin-Joli pour voir le phénomène. Un amour de quarante ans, un travail toujours assidu et toujours aimé; deux beaux talents jumeaux; Philémon et Baucis du vivant de Mme Pompadour et Dubarry. Cela fit époque, et le couple miraculeux eut ses flatteurs, des amis, ses poètes; ses admirateurs. Heureusement le couple mourut de vieillesse peu de jours après, car le monde eût tout gâté. Le dernier dessein qu'il gravèrent représentait Moulin-Joli, la maison de Marguerite, avec cette devise : *Cur valle permutem sabina divitias operosiores ?*<sup>74</sup>

Nous sommes à même de constater une différence considérable entre l'image que Watelet a souhaité laisser à la postérité et le personnage dont on s'est souvenu à son époque et au siècle suivant. Il reste que la construction de la réputation artistique de l'amateur dépend étroitement du réseau social qu'il a constitué au fil des ans. En fait, sa notoriété dans le monde des arts existe grâce à son activité dans le circuit mondain. La retraite champêtre de Moulin-Joli, sa fréquentation du cercle de l'Académie Chabot tenu par le duc de La

<sup>73</sup> Charles Nisard, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivis de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, Paris, Imprimerie nationale, 1877, t. I, p. 123, n. 3.

<sup>74</sup> George Sand, « Lettres d'un oncle », *Revue des Deux-Mondes*, t. I, 1835, p. 187-188. « Pour cette vallée, changerais-je, ô Sabine, des richesses qui sont une source d'inquiétude ? »

Rochefoucauld et son voyage en Italie au début des années 1760 sont à même d'illustrer la manière dont Watelet utilise son circuit de relations mondaines comme un levier pour se positionner dans le champ artistique.

c. La réputation de l'amateur à la rencontre de l'activité sociale et artistique : Moulin Joli, l'Académie Chabot et le voyage en Italie (1763-64)

En plus d'avoir été actif sur la scène mondaine parisienne, Watelet s'est aussi entouré d'un cercle plus restreint composé d'amis de longue date. Il formera entre autre un petit groupe soudé avec sa maîtresse et ancienne élève Madame LeComte et son mari, ainsi que l'abbé Copette<sup>75</sup>, ancien précepteur de l'amateur. En 1776, tous logent sous le même toit au Louvre, comme en témoigne une correspondance de Watelet à Desfriches :

Made Le Comte qui vous fait mille amitiés est actuellement ma voisine : l'âge de son mari et l'état de ma santé ont déterminé M. Le Comte à quitter son état et je leur ai offert le dessus de mon appartement entier dont M. Roland occupoit une partie; ils ont bien voulu me faire l'amitié de s'en accomoder. Me le Comte a fait de cet appartement un chef-d'œuvre de goût et de propreté (ce qui ne vous surprendra pas), sa mosaïque y est employée et fait l'admiration des artistes; au moyen de cet arrangement, j'ai une aimable compagnie sans sortir, et l'abbé qui a toujours sa petite cellule, se trouve une partie de la semaine réuni à ses amis et moi je les possède tous ce qui adoucit les peines que j'aie eues de la perte que j'ai faite et les ennuis de ma situation phisique [sic].<sup>76</sup>

Hôtesse hors pair, Madame LeComte semble avoir été active sur la scène mondaine dès les années 1740, alors qu'elle tient chez elle un dîner annuel à l'occasion du mardi gras<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> L'abbé Ponce François Copette (Rethel 1711-Paris 1781) était « chanoine des cathédrales de Reims et de Paris » Olivier Michel, *Vivre et peindre à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, École française de Rome, Palais Farnèse, 1996, p. 174, n. 76.

<sup>76</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 174, lettre de Watelet à Desfriches, 14 janvier 1776.

<sup>77</sup> Institut de France, Paris, Ms 1281 (correspondance de Pierre-Michel Hennin), Lettre de Watelet à Hennin, Fo. 28-29, 3 février 1776 et Folio 54, 23 février 1781. Cette tradition du dîner annuel du mardi gras qui réunissait semble toutefois avoir été interrompue à deux reprises, en 1775 et 1781, en conséquence des problèmes de santé respectifs du frère de Watelet et de l'abbé Copette.

Toutefois, on se souviendra surtout d'elle comme « l'aimable meunière »<sup>78</sup> du Moulin-Joli, aménagé selon les plans de Claude-Henri Watelet. Situé près de la commune de Colombe, en banlieue de Paris, l'amateur y réunira un grand nombre d'artistes, penseurs, littérateurs et têtes couronnées. Dans une critique de l'*Essai sur les jardins*, Grimm relate au sujet de Moulin-Joli :

Ce jardin a été fort à la mode tout l'été. Le roi a pris la peine de le voir dans le plus grand détail. La reine s'y est promenée plusieurs fois avec les princes, et leur exemple a été bientôt suivi de la ville et de la cour. C'est à cet empressement que nous devons l'*Essai sur les jardins*. Nous lui devons encore une petite comédie du même auteur, qui a cru pouvoir se venger ainsi sans trop de méchanceté de tous les importuns qui sont venus troubler sa solitude pour se donner un air de cour ou l'aire amateur, ridicule qui n'est pas moins insupportable et qui semble plus propre encore à notre siècle.<sup>79</sup>

Bien que ce lieu ait été considéré par Watelet comme une retraite pour soigner sa santé fragile ou pour économiser les frais entraînés par le commerce du monde<sup>80</sup>, Moulin-Joli a été un centre activité important pour l'établissement de contacts et la diffusion de ses idées.

Acheté en 1750 par Monsieur LeComte, le domaine n'était à l'origine composé que d'une île sur le bord de la Seine – l'île Marante- avec un moulin de fabrique, de maisons,

<sup>78</sup> Dans une lettre au duc de Nivernais datée du 26 avril 1773, Mlle Pitt parle de Madame LeComte et de Watelet comme « de l'aimable meunière et de son garde-moulin » cité dans Léon Quénéhen, *Histoire de Colombe à travers les âges*, [Paris], 1937, p. 384.

<sup>79</sup> *Correspondance littéraire*, décembre 1774, p. 522. La pièce de théâtre dont il est question, *La maison de campagne à la mode, ou la Comédie d'après nature*, une comédie en deux actes et en prose, ne sera publiée qu'en 1784.

<sup>80</sup> Durant son séjour en Italie, Watelet écrit le 6 janvier 1764 à un correspondant inconnu (peut-être Monsieur LeComte) : « [...] faites en sorte [illisible] que le corps du logis et nos appartemens soient absolument terminés; le reste se fera dans un autre moment; mais je souhaite bien pouvoir y [arriver] et y rester le plus que je le pourrai, pour être à l'abris du discours et entendre moins de bavardage possible sur les affaires publiques [illisible] je me doute bien comme vous le [savez?] qu'on est dans des inquiétantes [illisible] menagés votre santé, prévoyés le plus que vous le pourrez et laissons faire la providence [...] ». Bibliothèque de l'INHA, collections Jacques-Doucet, carton 28 bis, fo. 12667.

d'îlots et de prés<sup>81</sup>. Le plan d'aménagement de Watelet prévoit entre autres la construction de ponts pour relier les îlots et la plantation d'arbres, la réfection du moulin et la construction d'une nouvelle résidence. Toutefois, il garde la maison d'origine et les dépendances qui confèrent au lieu un aspect pittoresque<sup>82</sup>. Exécutés à grands frais, les travaux s'échelonnent sur plusieurs années, en utilisant parfois les deniers de l'État<sup>83</sup>. En constant développement, la création de ce jardin représente un laboratoire pour son *Essai sur les jardins* publié en 1774. L'ouvrage qui met en valeur le jardin pittoresque devient toutefois une source d'inspiration pour les créateurs de jardins français à l'approche de la Révolution.

La liste des personnalités qui ont fréquenté Moulin-Joli pourrait être longue bien que les documents qui nous permettent de le confirmer sont rares. Hormis quelques correspondances, il faut la plupart du temps nous appuyer sur des témoignages de contemporains ou des propos rapportés<sup>84</sup>. Elisabeth Vigée-Lebrun relate dans ses *Mémoires* qu'elle aurait souhaité posséder ce lieu<sup>85</sup>. C'est à Moulin-Joli que Julie de

---

<sup>81</sup> Comme l'a noté Arquie-Bruley, Mme de Genlis avait tort de s'affirmer que Watelet laissait « tout à sa maîtresse ». En réalité, Marguerite LeComte en a hérité à la mort de son mari en 1789. (Arquie-Bruley 1998, p. 133)

<sup>82</sup> Arquie-Bruley 1998, p. 140-144.

<sup>83</sup> Archives de l'Académie française, Paris. Lettre de Watelet à Roland, Rome, 11 janvier 1764.

<sup>84</sup> Quénéhen 1937, p. 384 « Il [Watelet] était lié avec les hommes et les femmes les plus en vue et il pouvait rapporter ces avantages, aussi bien à ses propres mérites qu'à une excellente situation pécuniaire, qui le mettait à même d'exercer à son tour une généreuse hospitalité. Ainsi, l'offrait-il à des personnages haut placés comme Turgot, Diderot, Jean-Jacques Rousseau, Franklin, Condorcet, Lebrun-Pindare, Mme Vigée-Lebrun, Hubert Robert, François Boucher, les Choiseul, les Necker, l'abbé Jacques Delille, Antoine Thomas, le poète des Éloges, et sa sœur, la comtesse de Rochefort, Saint-Lambert et Mme d'Houdetot, le célèbre Helvétius et sa femme, réputée pour son esprit, le baron d'Holbach, le duc de Nivernais, Grimm, l'abbé Morellet, Mlle Pitt, etc. »

<sup>85</sup> Elisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Paris, Charpentier, 1869, t. 1, lettre IX, p. 102-104. Vigée Le Brun fait part de ses impressions au sujet de la retraite de Moulin-Joli où Watelet « recevait avec grâce et simplicité une société peu nombreuse, mais parfaitement bien choisie ». Elle affirme plus loin : « Monsieur de Calonne, qui m'a donné tant de choses, comme vous le savez, m'avait, disait-on, donné aussi Moulin-Joli. Ah! Si j'avais eu Moulin-Joli, je ne l'aurais, je crois, jamais quitté. Mon

Lespinasse semble avoir rencontré le comte de Guibert en 1772<sup>86</sup>. Louis XVI et Marie-Antoinette ont aussi visité Moulin-Joli. Si l'impression laissée sur le souverain semble avoir été plutôt tiède, la reine en a quant à elle tiré largement partie pour la création de ses propres jardins. Sous la direction de cette dernière, l'Intendant et contrôleur des bâtiments, Richard Mique, n'hésite pas à s'en inspirer pour concevoir différents projets, comme le jardin anglo-chinois sur le site du Petit Trianon ou le fameux Hameau de la Reine à Versailles<sup>87</sup>.

François Boucher semble avoir été un collaborateur important dans la création de cet « ermitage ». Dans « Le jardin français. Lettre à un ami », tiré de l'*Essai sur les jardins*, nous apprenons qu'« un artiste célèbre par les plus grandes entreprises de la peinture se fit architecte par amitié, comme on vit autrefois se former un peintre par amour.<sup>88</sup> » Ce peintre associé à l'art de la pastorale a été pendant longtemps confondu avec Hubert Robert. Ce dernier cultivait une amitié soutenue avec Watelet depuis son séjour à Rome au début des années 1760; la présence d'Hubert Robert à Moulin-Joli est par ailleurs attestée par l'existence de plusieurs sanguines représentant le site<sup>89</sup>. L'abbé de Saint-Non

---

bien grand regret, au contraire, est de ne l'avoir pas acheté lorsqu'à ma rentrée en France je l'ai trouvé en vente; mais un retard qui survint dans l'envoi des fonds que j'attendais de Russie m'en ôta les moyens ».

<sup>86</sup> Quénéhen 1937, p. 385.

<sup>87</sup> Patrice Higonnet, « Mique, the Architect of Royal Intimacy » in *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550-1850*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 2002.

<sup>88</sup> *Essai sur les jardins*, « Le jardin français. Lettre à un ami ». Monique Mosser, « Claude-Henri Watelet (1718-1786) » dans *Créateur de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIe siècle*, t. I, sous la dir. de Michel Racine, Paris, Actes Sud/École nationale du paysage, 2001, p. 155; voir aussi Quénéhen 1937, p. 381 qui cite Daniel Mornet, *Le romantisme français au XVIIIe siècle*, 3<sup>e</sup> partie, chap. III, p. 243-244.

<sup>89</sup> *Le Moulin Joli près d'Argenteuil à Colombes*, contre-épreuve à la sanguine, 28,7 x 36,0 cm, Musée de l'Île-de-France, inv. 37-2-102; *Le Moulin Joli*, après 1765, sanguine brulée, 33,5 x 48,0 cm, Musée de Valence, inv. D. 36; voir Cayeux 1985, n° 50, p. 202-206; *Moulin-Joli*, huile sur toile ?, 1780, reproduit dans Sylvia Lavin, « Sacrifice and the Garden : Watelet's *Essai sur les jardins* and the Space of the Picturesque », *Assemblage*, n° 28, 1996, p. 16-33. Au moment de la création des jardins de Méréville

a par ailleurs produit une série de huit eaux-fortes sur le même thème dont six vues d'après les dessins de Leprince. Plus tard, d'autres comme Daubigny, Louis-Martin Berthault et Louis Bellangé (1736-1816) ont représenté le Moulin-Joli avant sa destruction définitive en 1811<sup>90</sup>. Au XIXe siècle on continuait à alimenter la légende qui entourait ce site champêtre<sup>91</sup>.

Hors de sa retraite à Moulin-Joli, l'amateur fréquente l'Académie Chabot qui réunit plusieurs artistes académiciens et des amateurs notoires. Au dire de Ratouis de Limay, l'idée de fonder cette école de dessin pour « amateurs et artistes débutants » vient, de l'homme d'affaires et amateur d'art d'Orléans, Aignan-Thomas Desfriches. Formé dans les ateliers respectifs de Nicolas Bertin et de Charles-Joseph Natoire dans les années 1730, Desfriches se lie d'amitié avec le duc de Rohan-Chabot (1710-1791) à qui il suggère la mise sur pied de cette « académie » mixte et informelle<sup>92</sup>. Notons que ce type de regroupement, au même titre que la franc-maçonnerie, favorise des associations qui

---

(1786-1792) pour le compte du banquier Jean-Joseph de Laborde, Hubert Robert n'hésitera pas à mettre en pratique un grand nombre de principes développés précédemment par Watelet (François d'Ormesson et Pierre Wittmer, *Aux Jardins de Méréville : Promenades à la Belle Époque*, Paris éd. du Labyrinthe, 1999). Sur la contribution générale de Robert à l'art des jardins, voir aussi Mosser 2001, p. 158-161.

<sup>90</sup> Quénéhen 1937, p. 391. Louis Bellangé, *Le Moulin Joli*, 1810, gouache, 34,0 x 48,5 cm (vente Paris, Tajan, 4 juillet 2002, n° 73); *Vue intérieure d'un jardin anglais, appelé le Moulin Joly à deux heures de Paris, appartenant à M. Watelet, Receveur général des finances, Dessiné par Daubigny. Dirigé par Née; Vue prise du Moulin Joly. Bourgeois del. Berthault sculp. 1808; vue prise du Moulin Joly. Bourgeois del. Berthault sculp. 1808.*

<sup>91</sup> Guy de Maupassant fera de l'île de Moulin-Joli, l'île Marante, le lieu préféré l'un de ses protagonistes dans la nouvelle *Les deux amis*. « Chaque dimanche, avant la guerre, Morissot partait dès l'aurore, une canne en bambou d'une main, une boîte en fer blanc sur le dos. Il prenait le chemin de fer d'Argenteuil, descendait à Colombes, puis gagnait à pied l'île Marante. À peine arrivé en ce lieu de ses rêves, il se mettait à pêcher; il pêchait jusqu'à la nuit. »

<sup>92</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 6-7. « De l'atelier de Bertin, Desfriches passa dans celui de Natoire; il y rencontra un grand nombre d'artistes et de grands seigneurs amis des arts avec lesquels il se lia d'amitié solide. C'est également chez Natoire qu'il devait plus tard faire la connaissance du duc et de la duchesse de Chabot auxquels il suggéra, dit-on, l'idée de fonder dans leur hôtel du faubourg Saint-Germain, une école de dessin pour les amateurs et les artistes débutants; véritable académie d'art qui compte Vien, Lagrenée, Hubert Robert parmi ses professeurs, des gentilshommes et des dames de la haute noblesse parmi ses élèves. »

permettent éventuellement l'accession aux institutions consacrées. Ce n'est donc pas par hasard que Watelet, avec l'appui du comte d'Argenson et du peintre Hubert Robert, fait part en 1778 de la nomination du duc de Chabot à l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>93</sup>.

Dans l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs* de l'année 1776, Jean-Baptiste Le Brun réserve un peu plus de trois pages aux avantages découlant de l'existence des « académies particulières », qu'il compte au nombre de trois à Paris, sans pour autant les nommer. Non seulement ces académies contribuent à l'éducation des amateurs, elles ont aussi un rôle de protection et d'émulation auprès des jeunes artistes qui bénéficient du mode de vie mondain<sup>94</sup>. La manière dont LeBrun définit ces sociétés peut facilement s'appliquer dans le cas de l'académie Chabot :

C'est avec un plaisir bien doux que nous donnons le nom d'Académies particulières à ces Sociétés, composées de jeunes Seigneurs des plus distingués, que l'amour des Arts rassemble une fois la semaine, & qui donnent au dessin, sous la conduite de plusieurs Professeurs de l'Académie, des momens enlevés sans doute à des plaisirs moins durables & plus infructueux.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup>Cayeux 1985, p. 36. « Lorsqu'en 1778 Watelet est chargé, avec le comte d'Argenson, un autre membre de la Société Olympique, de faire part au duc de Chabot de sa nomination par acclamation à l'Académie de Peinture, on trouve la signature d'Hubert Robert au procès-verbal. »

<sup>94</sup>Jean-Baptiste LeBrun, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, année 1776*, Paris, Genève, Minkoff Reprint, 1972, p. 152. « Qu'il nous soit permis d'inviter les jeunes artistes de chercher les moyens pour être quelquefois Spectateur de ces Sociétés charmantes. Ils y trouveront des motifs d'émulation, & des modèles de douceur et de politesse. Ils y puiseront des secours moraux, qu'une éducation peut-être trop commune n'a pu leur donner. Leurs âmes électrisées par la conversation, par la force des raisonnemens, par l'impulsion de l'exemple, recevront & répandront des lumieres nouvelles. »

<sup>95</sup> LeBrun 1776, p. 150.

Dans une lettre du 5 mars 1774, Desplaces rend compte à Aignan-Thomas Desfriches de l'activité de cette école qui reçoit la visite de plusieurs artistes de la génération montante et celle d'amateurs de renom, dont Watelet :

Je n'ai pu encore [...] aller de l'année à l'académie de M. le comte de Chabot qui est actuellement bien montée. Voici les personnes qui la composent : MM. Pierre, Robert, du Rameau, Taravelle, Lagrenée, Pérignon, Moreau, Echard, Palmeri, artistes; et voici les amateurs : Mme la comtesse de Chabot, MM. Jarnac, Wattelet, Liancour et quelquefois moy. Il y a apparence qu'elle continuera jusqu'au mois d'Avril et peut-être inclusivement.<sup>96</sup>

Difficile de situer les débuts de ces rencontres, mais l'existence de neuf feuilles dessinées à la sanguine par Hubert Robert entre 1769 et 1780 à l'hôtel du Faubourg Saint-Germain<sup>97</sup> permettent de conclure que ces réunions ont duré plus de dix ans<sup>98</sup>. Les réunions semblent s'être tenues l'hiver sur une base hebdomadaire, les mercredis en particuliers, si l'on se fie aux inscriptions sur les dessins de Robert. L'été, l'Académie avait lieu à la résidence d'été des La Rochefoucault, au château de la Roche-Guyon sur le bord de la Seine, où se tenait « l'académie sur l'eau »<sup>99</sup>. Selon toute vraisemblance, Watelet a aussi fréquenté le château à la même époque; on y présentera même de lui une pièce (prologue) en 1769, intitulée *Momus sur la terre*, sur la musique d'André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813)<sup>100</sup>. Bien que fréquentée par des habitués, l'académie était cependant ouverte au recrutement de jeunes artistes débutants. C'était aussi un lieu de transaction où les artistes et les amateurs échangeaient et vendaient des œuvres; nous

<sup>96</sup> Ratouis de Limay 1907, p. 7, n. 1.

<sup>97</sup> L'hôtel de Rohan-Chabot, construit vers 1736 par Jean-Baptiste Leroux et détruit en 1888, était situé au 63 rue de Varenne.

<sup>98</sup> Cayeux 1985, p. 32 et 40. « Hubert Robert dessinait des sanguines chez l'oncle du duc de La Rochefoucauld, certains de ces dessins se trouvent dans la collection Veyrenc du Musée de Valence et sont identifiés comme tels. »

<sup>99</sup> Jean de Cayeux, *Hubert Robert et la Révolution*, cat. d'exp., Musée de Valence, 1989, cat. 5 et 6, p. 40-43.

<sup>100</sup> André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires ou Essai sur la musique*, [Paris], à compte d'auteur, t. III, p. 472.

savons par exemple que Watelet a agi à titre d'intermédiaire auprès du duc de Chabot pour vendre des gouaches appartenant à Desfriches<sup>101</sup>.

Dans les années 1760, l'autorité intellectuelle et artistique de Watelet est déjà très bien établie à l'échelle de la France mais aussi sur le circuit européen. Vers la fin septembre-début octobre 1763<sup>102</sup>, l'amateur entreprend un périple vers l'Italie en compagnie de sa maîtresse Marguerite LeComte et de son ancien précepteur, l'abbé Ponce François Copette. Selon la correspondance de D'Alembert avec Mademoiselle de Lespinasse, le philosophe planifiait également de faire partie du voyage mais il restera plutôt à Paris<sup>103</sup>. L'itinéraire du trio est d'abord marqué par un détour par la Suisse pour visiter Jean-Jacques Rousseau à Môtiers et le poète Salomon Gessner à Zürich.

Selon toute vraisemblance, le circuit italien de Watelet a d'abord été marqué par des arrêts à Parme, Bologne, Florence et Sienne<sup>104</sup>, avant de mener à Rome où l'amateur est resté environ un mois. En janvier 1764, le groupe part pour Naples. Watelet raconte à un correspondant inconnu—sans doute son comptable, Roland, ou Monsieur LeComte—les faits saillants de son parcours vers Naples :

<sup>101</sup> Le 15 [janvier] 1774, Desplaces souligne à Desfriches la présence d'«un jeune peintre en gouache qui est recruté qui se nomme Echard ». Charles Eschard est peintre de genre, né à Saint-Lucien, près Beauvais. Plus loin, le même mentionne les gouaches que Watelet a la responsabilité de vendre à Monsieur Chabot pour le compte de Desfriches.

<sup>102</sup> 30 sept. 1763-31 oct. 1764, selon Roland dans Arquie-Bruley 1998. Selon la correspondance avec Rousseau (n° 3148), Watelet quitte Paris le 3 octobre 1763.

<sup>103</sup> Jean Le Rond D'Alembert, *Œuvres et correspondances inédites de d'Alembert* [1887], éditées par Charles Henry, Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 282-286. Lettre de D'Alembert à Mademoiselle de Lespinasse, daté *A Charlottembourg, le 16 juillet* [1763] « Je retournerai à Paris à la fin d'août et j'y serai vers le 8 de septembre. J'irai en Italie avec Watelet et je reviendrai ensuite me renfermer dans ma coquille, content d'avoir vu le héros de ce siècle [Frédéric] et d'avoir reçu de sa part quelques marques d'estime et de bonté. »

<sup>104</sup> Nous nous appuyons en partie sur les titres mentionnés dans l'éloge de Vicq d'Azyr et les *Mémoires* de Bachaumont, voir chap. II.2.d. Une étape à Sienne a été confirmée dans la lettre à Roland du 11 janvier 1764, conservée à l'Académie française.

[...] nous avons été logés sur la route de Naples dans [tous] les palais qui sont sur le chemin et recu dans cette ville par ce qu'il y a de plus grand. Il y a ici un cardinal Albane qui l'a prise [Madame LeComte ?] dans la plus singulière amitié ainsi que la princesse Borghèse et en général nous sommes de plus en plus comblés de distinctions et de tous les agréments possibles. On m'a associé à l'académie de peinture de l'école de St Luc et à celle de Florence d'où on m'a envoyé les lettres [depuis] que je suis ici.<sup>105</sup>

Ils reviennent à Rome le 29 février et reprennent le chemin du retour vers la France le 11 avril en passant par Cortone et Venise<sup>106</sup>.

Durant son séjour dans la ville éternelle, Watelet bénéficie de l'influence d'un réseau de contacts académique et social étendu. Après un itinéraire qui dure plus de deux mois, le trio arrive à Rome le 18 décembre 1763 où il est hébergé grâce aux bons soins du Jacques-Laure Le Tonnelier (1723-1785), bailli de Bréteuil, ambassadeur de l'Ordre de Malte auprès du Pape (1758-1777)<sup>107</sup>. On apprend qu'ils logent près de la Trinité des Monts, à proximité de la villa Médicis, où le jeune fermier général et amateur d'histoire naturelle, Marie-Joseph Savalette de Buchelay, vient les rejoindre le jour suivant leur arrivée<sup>108</sup>. Le séjour de ce dernier sera cependant de courte durée puisqu'il décède le mois suivant, victime de la variole<sup>109</sup>.

Ce voyage en Italie revêt une grande importance pour l'amateur malgré les coûts considérables et sa présence doit être à la hauteur de sa réputation. Dans une lettre à son

<sup>105</sup> Bibliothèque de l'INHA, Collections Jacques-Doucet, Lettre de Watelet à un correspondant inconnu, carton 28 bis, fo. 12667.

<sup>106</sup> *Montaiglon et Guiffrey 1887-1912*, tome XII, n° 5739 et 5752.

<sup>107</sup> Institut néerlandais, Paris, Lettre de Watelet à un correspondant inconnu, 21 décembre 1763.

<sup>108</sup> *Montaiglon et Guiffrey 1887-1912*, t. XII, n° 5719.

<sup>109</sup> *Montaiglon et Guiffrey 1887-1912*, t. XII, n° 5723. Savalette de Buchelay meurt le 18 décembre 1763. Dans une lettre datée du 6 janvier 1764, Watelet précise que la maladie fulgurante se manifeste quelques jours avant leur départ pour Naples (Bibliothèque de l'INHA, collection Jacques Doucet, carton 28 bis, fo. 12667). Pour un portrait de Buchelay par Carmontelle, voir Pierre Ickowicz, « Le faux « Buffon » du Muséum national d'histoire naturelle », *Revue du Louvre*, n° 4, 1997, p. 62-64.

comptable Roland, le 11 janvier 1764, Watelet demande qu'on lui expédie dix exemplaires de l'*Art de Peindre* qu'il compte distribuer :

[...] A mon retour je vivrai en retraite si cela est nécessaire, mais il est bien impossible pour le présent de diminuer sensiblement les dépenses de ce voyage. Il étoit nécessaire à mes [yeux] et aux connaissances que je voulois acquérir et il est nécessaire que le faisant j'y paroisse avec [décence].

Plus loin l'amateur exprime clairement ses intentions :

Dans le dessein ou je vois qu'on est en Italie de m'associer aux principales Academies. Je ne puis me dispenser de distribuer quelques uns de ces exemplaires. On m'a déjà prevenu pour celle de peinture de Rome et l'on m'a honnetement envoyer des [lettres] d'association de la facon la plus honorable.<sup>110</sup>

Dans l'environnement cosmopolite de Rome, la présence de Watelet et de ses amis est noté par Füssli, qui est loin d'adopter un ton élogieux à l'égard des visiteurs et des artistes résidant à l'Académie de France à Rome. Pierre Rosenberg a traduit les propos que l'artiste suisse a écrit à Usteri au début de 1764 :

Watelet est à Rome avec Mme La Comte et un docteur de Sorbonne, une race de gens qui me paraît tout aussi méprisable qu'Anitus et Relitus. Watelet... aurait bien pris des leçons de Winckelmann, si des membres de l'Académie de France de Rome ne l'en avait détourné... Maintenant Watelet court avec ses Français à travers la ville et fait des croquis.<sup>111</sup>

La présence de Watelet et de ses amis est surtout célébrée en grande pompe à l'Académie de France à Rome. Deux recueils gravés témoignent sur un ton fantaisiste de l'accueil extraordinaire qu'ils reçoivent. Le premier intitulé *Nella/Venuta a Roma/DI MADAMA LE COMTE/ e dei Signori / WATELET E COPETTE* » (Sur la venue à Rome de Madame Le Comte et de Messieurs Watelet et Copette) a été majoritairement illustré à l'eau-forte

<sup>110</sup> Archives de l'Académie française, Lettre et Watelet à Roland, Rome, 11 janvier 1764.

<sup>111</sup> Pierre Rosenberg, « Natoire Directeur de l'Académie de France à Rome » dans *Charles-Joseph Natoire : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques française*, cat. d'exp. Troyes, Nîmes, Rome, mars-juin 1977, p. 30.

en 1764 par Étienne de Lavallée-Poussin (1733-1793) d'après les textes poétiques de Louis Subleyras (1743-1814)—le fils du peintre. Sur un ton parfois allégorique, on apprend que le groupe visite, entre autres, l'*Apollon* du Belvédère, les chutes de Tivoli et le Colisée. Mis à part Lavallée-Poussin, d'autres jeunes artistes collaborent à l'ouvrage : Franz Edmund Weirother (1730-1771), Louis Jean-Jacques Durameau<sup>112</sup> (1733-1796), Etienne Benjamin Detang [Létang ?], Louis-Charles François Petit-Radel (1740-1818) et Hubert Robert (1733-1808). Ce dernier produit deux bordures destinées à orner les sonnets de Subleyras de motifs caractéristiques de l'architecture antique. Le jeune Robert faisait ainsi prélude à la série des *Soirées de Rome*, qu'il gravera en l'honneur de Madame LeComte comme il est précisé en frontispice<sup>113</sup>. La suite amorcée en 1763 existe en quatre impressions. La première ne comporte que huit planches non numérotées, tandis que les trois suivantes en présentent dix imprimées à Paris<sup>114</sup>. Les compositions mettent en scène des personnages, seuls ou en petits groupe, dans des paysages pittoresques ou imaginaires agrémentés de ruines antiques. Outre un carnet de croquis qui contient six études à l'encre et au lavis pour les *Soirées de Rome*<sup>115</sup>, Robert a par ailleurs

---

<sup>112</sup> Leclair 2001, p. 222. Témoin du séjour romain, il existe un dessin de Durameau datant du 6 janvier 1764 qui montre Madame Le Comte « préparant ses parures pour le 3<sup>e</sup> Opéra », avec Watelet qui se tient à ses côtés.

<sup>113</sup> *LES SOIRÉES DE ROME/DEDIÉES/A M<sup>de</sup> LE COMTE/des Académies/de S Luc de Rome./des Sciences et Arts/de Bologne, Florence & c.; en marge inférieure : Suite de Dix Planches dessinées et gravées par M./Robert, Pensionnaire du Roi de France à Rome./A Paris chés Wille Graveur du Roi Quay des Augustins.*

<sup>114</sup> Pour le détail des différents états d'impression, voir Victor Carlson *et al.*, *Regency to Empire : French Printmaking 1715-1814*, cat. d'exp., Baltimore, Baltimore Museum of Art/ Boston, Museum of Arts/ Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1984, cat. 54.

<sup>115</sup> Denison, Cara D. *et al.*, *Exploring Rome : Piranesi and his Contemporaries*, cat. d'exp., Montréal, Canadian Center for Architecture, 1993, n° 98, p. 177. Un autre dessin à la plume et au lavis, pour la même série se trouve au Musée des beaux-arts de Lyon, *La charité romaine* (1763).

laissé quelques dessins à la sanguine et une peinture qui témoignent vraisemblablement des promenades de Watelet dans la campagne romaine<sup>116</sup>.

Watelet est reconnu pour avoir été un bienfaiteur pour les jeunes artistes. Nous savons que l'amateur a commandé deux œuvres peintes à Hubert Robert et le même nombre à Lavallée-Poussin, qui ont aussi bénéficié de la protection du bailli de Bréteuil<sup>117</sup>.

L'aquafortiste autrichien, Franz Edmund Weiröter, a quant à lui dédié à Watelet une gravure exécutée d'après un tableau de Vernet qui se trouvait chez l'ambassadeur de Malte<sup>118</sup>. Watelet aide aussi des élèves en architecture, notamment Louis Charles François Petit-Radel qui, suite à la mort subite de son protecteur Savalette de Buchelay, obtient un logement à l'Académie grâce à l'intercession de l'amateur. Lorsque qu'il quitte Rome pour Venise le 11 avril 1764, Watelet sera accompagné de l'architecte, dessinateur et graveur d'origine suédoise Louis Gustave Taraval (1738-1794)<sup>119</sup>.

Qu'il soit question de Moulin-Joli, de l'Académie Chabot ou du voyage en Italie, dans chaque cas nous avons pu constater que l'activité artistique devient indissociable de l'activité sociale à partir du moment où Watelet désire étendre ou entretenir son réseau de relations existant. Ces activités avaient pour but d'accroître sa réputation d'amateur

---

<sup>116</sup> *Dessinateurs dans les ruines du Palatin*, c. 1763-64, Städelches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Francfort; *Voyageur dans les jardins du collège maronite à Rome*, c. 1763-1764, Thomas LeClaire, Hambourg, *Le dessinateur du vase Borghèse*, c. 1763-1764, Musée de Valence; *Les découvreurs d'antiques*, sanguine et peinture, 1765, Musée de Valence; *Étude de rochers avec trois personnages*, c. 1763-1764, localisation inconnue. Cayeux a émis la possibilité que l'amateur représenté dans *Les découvreurs d'antiques* soit le jeune duc de la Rochefoucauld qui était aussi à Rome en 1764. (Cayeux 1985, p. 60).

<sup>117</sup> *Montaiglon et Guiffrey 1887-1912*, t. XII, n° 5821-5822; 5835, 5853. Sylvie Yavchitz-Koeler, « Un dessin d'Hubert Robert : Le salon du bailli de Breteuil à Rome », *Revue du Louvre*, 5/6, 1987, p. 370.

<sup>118</sup> Il s'agit d'une *Scène de pêche pendant une tempête* (1764, eau-forte), dont la lettre mentionne *DÉDIÉ À M<sup>r</sup> WATELET / DE L'ACADÉMIE FRANCOISE / gravé d'après le tableau original de Vernet tire du cabinet / de mr le Bailly de Breteuil ambassadeur de Son ordre à Rome*.

<sup>119</sup> *Montaiglon et Guiffrey 1887-1912*, t. XII, n° 5752.

éclairé mais surtout de confirmer son statut d'agent social reconnu et utile au développement du champ artistique de son temps. Nous avons vu en début de chapitre que la figure de l'amateur s'inscrivait dans un système d'échanges organisé selon une structure établie; toutefois, l'organisation pouvait varier selon les échanges particuliers établis par l'amateur avec les institutions—formelles ou informelles—et les individus—artistes, amateurs, administrateurs etc. Ainsi, l'étude du cas de Claude-Henri Watelet nous a permis de comprendre que la formation d'un réseau dépend par ailleurs de circonstances personnelles, d'affinités électives et de talents particuliers. L'art du portrait propose à cet effet une vitrine sur l'individu et sur la manière dont il désire être perçu. Outre un désir de réputation—qui au fond reste de l'ordre de l'opinion, favorable ou défavorable— et le souhait d'une reconnaissance sociale—que lui procure notamment son adhésion à l'Académie—, l'amateur cultive par surcroît l'ambition d'une reconnaissance intellectuelle. Ce dernier sujet fera l'objet d'un examen plus approfondi à la suite.

IV. La publication : « Quand l'amateur se fait savant » ou le rôle du texte dans la reconnaissance intellectuelle de l'amateur

Parmi les moyens utilisés par Watelet pour cultiver son réseau de relations et y être reconnu, la publication de textes sur l'art joue un rôle important. Trois ouvrages retiennent plus particulièrement notre attention : l'*Art de peindre* (1760), une trentaine d'articles sur les arts dans l'*Encyclopédie* (1754-1757) et l'*Essai sur les jardins* (1774). À titre préliminaire, nous pouvons remarquer que la destination de chacune de ces publications s'inscrit dans trois domaines respectifs abordés précédemment, soit l'Académie, l'*Encyclopédie* et la sociabilité mondaine. Cependant, la portée de ces ouvrages dépasse les strictes limites de ces domaines : ces textes s'inscrivent dans le contexte plus vaste du champ artistique et plus largement intellectuel. Ces publications offrent à Watelet l'occasion d'obtenir une visibilité accrue et d'établir de nouveaux contacts. L'amateur utilise la publication comme un levier qui lui permet de se distinguer dans le monde des arts. Comme nous le verrons à la suite, elle lui permet de faire la démonstration des connaissances artistiques et littéraires acquises mais également de mettre à l'épreuve ses idées. Ainsi, Watelet souhaite devenir une référence dans le domaine des arts.

## 1. L'*Art de peindre* (1760)

### a. Genèse et contenu

La genèse de l'ouvrage remonte à 1747, à la réception de Watelet à l'Académie royale de peinture et de sculpture à titre d'associé libre. L'amateur prononce par la suite une série de discours entre 1748 et 1755 dans laquelle il présente une introduction, quatre chants

poétiques et ses réflexions sur le thème de la peinture<sup>1</sup>. L'Académie royale de peinture et de sculpture accueille le discours de 1748 avec admiration. Le procès-verbal du 8 juin 1748 relate que la dissertation « qui est écrite avec autant d'esprit que d'élévation et qui prouve si bien le zèle de l'auteur pour donner de la Peinture l'idée sublime qu'on doit en avoir, a été extrêmement goûtée par la Compagnie<sup>2</sup> ». À la suite, Antoine Coypel formule une réponse au discours de Watelet, qui prend la forme d'un manifeste pour la peinture considérée au rang d'art libéral. En octobre 1753, les deux premiers chants font l'objet d'un commentaire dans le *Mercure de France* dans lequel Watelet apparaît comme un auteur particulièrement talentueux<sup>3</sup>. Deux mois plus tard, le périodique publie un poème par Alexandre Tanevot (1691-1773) qui fait l'éloge des vers récités par l'amateur<sup>4</sup>. L'enthousiasme sera égal dans la parution d'octobre 1755 où l'on rend compte de l'assemblée présidée par le Marquis de Marigny, Directeur des Bâtiments pour souligner la remise des prix à l'Académie, événement durant lequel Watelet fait la lecture de son poème en entier<sup>5</sup>. Toutefois, l'écho de cette séance sera plus tiède dans la

*Correspondance littéraire*. Sous la plume de Grimm on peut lire :

Ce poème m'a paru en général écrit d'un style trop simple, et quelquefois [sic] un peu prosaïque mais il est rempli de choses si heureuses, que je ne doute pas qu'il ne fasse grande fortune à l'impression. C'est un succès que l'auteur arrachera par ses talens; et qu'il méritera par sa modestie<sup>6</sup>.

<sup>1</sup>Montaignon 1875-1892, t. VI, 8 juin 1748 (réponse de Coypel à la suite), p. 115; 2 septembre 1752, p. 332; 7 septembre 1753, p. 363; 7 septembre 1754, p. 396; 10 septembre 1755, p. 425-426; t. VII, 23 février 1760, p. 124 : « lecture des Réflexions sur différentes parties de la Peintures, pour servir de notes au Poème de l'art de peindre »

<sup>2</sup>Montaignon 1875-1892, t. VI, 8 juin 1748 p. 115.

<sup>3</sup>*Mercure de France*, octobre 1753, p. 165.

<sup>4</sup>*Mercure de France*, décembre 1753, p. 184.

<sup>5</sup>*Mercure de France*, octobre 1755, p. 184 Notons que Madame de Pompadour, la sœur du Marquis de Marigny, en commandera le manuscrit à Watelet dont l'original est aujourd'hui conservé à l'Institut de France.

<sup>6</sup>*Correspondance littéraire*, septembre 1755, p. 442.

En effet, l'épreuve véritable pour l'amateur devait être la publication du poème puisqu'il se soumettait ainsi à l'examen critique du public. Ces quelques lignes tirées de son

*Discours préliminaire* illustrent la manière dont cette critique nécessaire est envisagée par Watelet :

J'aurai la foiblesse d'être sensible à l'approbation, si je la mérite : j'aurai le courage de tourner au profit de mon esprit & de ma raison les jugements équitables qu'on portera sur mes travaux; & sans demander une indulgence qu'il n'est pas au pouvoir du public d'accorder, je souhaite seulement qu'il se rappelle, en lisant mes Vers, que je ne mets aucune prétention indiscrete à les avoir faits<sup>7</sup>.

L'ouvrage paraît une première fois en 1760, comme la déclaration de son appartenance à l'Académie royale de peinture et de sculpture<sup>8</sup>; dès 1748, Antoine Coypel encourageait l'amateur à publier son poème, en affirmant :

L'Académie ne peut trop vous presser de continuer un ouvrage qui ne peut être trop tôt publié. En mettant au jour les idées nobles que vous avez sur les arts que nous professons, non seulement vous ferez sentir au public la considération que méritent les grands Artistes; mais vous redoublez l'émulation des jeunes gens qui cherchent à se distinguer dans nos Écoles<sup>9</sup>.

Orné d'un frontispice et de vignettes dessinées par Jean-Baptiste Marie Pierre et gravées à l'eau-forte par Watelet, le poème didactique est par ailleurs augmenté d'une série d'explications sur différents aspects de l'art de peindre intitulées *Réflexions sur différentes parties de la peinture*. Watelet souhaite ainsi que son ouvrage soit utile « aux jeunes Artistes qui se destinent à la Peinture ».

<sup>7</sup> Claude-Henri Watelet, *L'Art de peindre. Poème, avec des Réflexions sur les différentes parties de la peintures. Nouvelle édition, augmentée de deux poèmes sur l'Art de peindre, de Mr C.-A. Du Fresnoy & de Mr. L'abbé de Marsy*, Amsterdam, au dépens de la compagnie, 1761, p. x.

<sup>8</sup> Watelet 1761, p. iv. « Je vous ai soumis chacun de mes Chants : je vous consacre aujourd'hui, avec plaisir, le Poème entier, comme le fruit de l'association à laquelle vous m'avez fait l'honneur de m'admettre. »

<sup>9</sup> *Montaignon 1875-1892*, t. VI, p. 120.

En publiant cet ouvrage, Watelet avait non seulement l'ambition d'instruire mais aussi de faire valoir ses talents de poète. La difficulté à surmonter devenait double. Comme l'a justement souligné Jacques Chouillet à ce sujet, « écrire un poème sur la peinture suppose acquises simultanément la maîtrise de la langue poétique et celle de la langue picturale. On retrouve l'insoluble problème de la poésie didactique<sup>10</sup> ». Nous éviterons ici de nous prononcer sur les qualités de poète de Watelet en tentant plutôt de faire ressortir les différentes sources artistiques, littéraires et philosophiques auxquelles il fait référence.

Très tôt dans son texte, l'auteur se positionne par rapport à ses prédécesseurs : Watelet annonce que ce poème didactique sur l'art pictural est le seul – le premier – à avoir été écrit en français. Cependant, il mentionne au passage le poème didactique sur la peinture écrit par Molière en 1669, *La gloire du Dôme du Val-de-Grâce*, inspiré du plafond du Val-de-Grâce peint par Mignard et témoignant de sa profonde amitié avec le peintre. L'amateur distingue son œuvre de celle de l'auteur dramatique, qui a été « incomparablement mieux instruit de la marche du cœur humain et des secrets sentiments que dicte la Nature, que des procédés des Arts<sup>11</sup> ». Watelet affirme par ailleurs que l'*Art poétique* de Boileau représente un repère essentiel. Mais l'amateur prend surtout comme modèle deux ouvrages écrits en latin : l'un par l'abbé François-Marie de Marsy (1710-1763) et l'autre par Charles-Alphonse Dufresnoy (1611-1668). Pour permettre au lecteur de comparer son œuvre à celles des deux précédents, il inclut à l'édition de 1761 les

---

<sup>10</sup>Jacques Chouillet dans *Diderot. Arts et lettres (1739-1766)*, Hermann, Paris, 1980, p. 123. Cette difficulté avait aussi été mise en évidence dans la première lettre qui paraît dans le *Mercur de France* en avril 1760, p. 95-99.

<sup>11</sup> Watelet 1761, p. xii.

textes originaux respectifs par Marsy et par Dufresnoy accompagnés de ses propres traductions. Étonnamment la traduction du texte de Dufresnoy par Roger De Piles en 1668 n'est mentionnée à aucun moment par Watelet<sup>12</sup>.

Le poème de Watelet se présente sous la forme de quatre chants qui abordent respectivement les thèmes du dessin, de la couleur, de l'invention pittoresque et de l'invention poétique. Le dessin est considéré en premier lieu dans la mesure où il permet de donner « une idée générale de l'Art de Peinture ». À ceci, nous ajoutons que la primauté accordée au dessin est conforme aux principes les plus académiques. Il s'agit de la première étape de la création par laquelle l'artiste met en forme la beauté, aussi bien par l'imitation de ses contours que par le rendu de l'ensemble et de ses proportions<sup>13</sup>. Dès les premières lignes, Watelet s'en réfère à Vénus Uranie pour évoquer la perfection et la beauté universelle, mais cette représentation allégorique, invocation à la Muse, au début du poème respecte surtout une des règles du poème didactique<sup>14</sup>. Par ailleurs, comme l'a justement fait remarqué Nadia Tscherny, cette référence explicite à la déesse dans ce contexte n'est pas sans rappeler une sensibilité inspirée du néoplatonisme qui trouve écho dans certaines œuvres du XVIII<sup>e</sup> siècle français et italien où la représentation de l'amour est aussi considérée comme celle de l'origine des arts<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> L'inventaire de la bibliothèque de l'amateur ne répertorie qu'une édition de 1767 des *Cours de Peinture par principes*, par de Piles (Amsterdam, 1767, in-12).

<sup>13</sup> Watelet 1761, p. 9.

<sup>14</sup> Jacques Chouillet dans *Diderot: Arts et lettres (1739-1766)*, Hermann, Paris, 1980, p. 125, n. 6.

<sup>15</sup> Nadia Tscherny, « Domenico Corvi's Allegory of Painting : An Image of Love », *Marsyas*, XIX, 1977-1978, p. 23-27.

Dans le chant consacré au dessin, Watelet propose une explication du développement de l'art en général selon une perspective historique en repoussant ses origines aux civilisations antiques de l'Égypte et de la Grèce :

L'Égypte, en ses travaux industrieuse & sage,  
 De ces simples beautés jadis traça l'image :  
 De ce Peuple inventeur les soins laborieux,  
 Imparfaits cependant, n'ont transmis à nos yeux  
 Que l'ébauche d'un Art, qu'en son sein il vit naître :  
 Un peuple plus heureux le fit ce qu'il doit être.  
 Le Grec chéri des Dieux, admiré des mortels,  
 Aux arts, comme aux Vertus, éleva des autels.  
 On vit Corinthe, Athene, Ephese, Sycione.  
 Des talens ennoblis disputer la couronne;  
 Et ces rivaux fameux, de la Nature épris,  
 Apelles, Pausias, Parrasius, Zeuxis,  
 Par les travaux divins qu'ils furent entreprendre,  
 Illustrer à jamais le siècle d'Alexandre<sup>16</sup>.

Plus loin, on peut lire que cet art raffiné au contact de ces cultures a par la suite séduit les romains avant que n'arrive une période de déclin occasionnée par l'arrivée des civilisations barbares. Toutefois la Renaissance réussit à le faire renaître en s'appuyant sur les exemples laissés durant l'antiquité, notamment la Vénus de Médicis et l'Apollon du Belvédère. De là, Watelet insiste sur l'importance du dessin pour l'étude de l'anatomie, de ses proportions et de la perspective à partir des canons consacrés par l'antiquité.

Après avoir offert sa vision poétique de l'art du dessin d'un point de vue historique et philosophique, Watelet consacre son deuxième chant à la couleur, dont l'observation et le rendu sont plutôt expliqués dans une perspective scientifique. Tout en respectant le trait

---

<sup>16</sup> Watelet 1761, p. 10.

imposé par le dessin, la couleur sert avant tout à imiter la lumière et à rendre l'illusion de l'espace. Le clair-obscur est ici énoncé comme un principe qui découle de l'observation :

Du rayon de lumière observez l'incidence,  
De l'angle qu'il décrit suivez chaque nuance;  
Fixez-en les degrés; distinguez par ces soins,  
Et les corps les plus clairs, & ceux qui le sont moins.

Quant à la couleur, elle tire son origine de la lumière émise par le soleil. L'amateur

l'explique en référant à la théorie énoncée par Newton :

De sept tons primitifs les couleurs assorties,  
Et de ces tons mêlés les douces sympathies.  
Voyez-les tous briller dans cet arc radieux,  
Dont l'éclat réfléchi peint la voûte des Cieux.  
Voyez les obéir au savant mécanisme [sic]  
De l'immortel Newton qui les soumit au prisme :  
Ou plutôt, respectant ces sublimes secrets,  
Ignorez leur essence, & peignez leurs effets.

Il s'agit, en d'autres termes, de célébrer l'application des progrès scientifiques récents au développement de l'art. Ce souci de rapprocher la science et l'art s'inscrit dans une perspective encyclopédique qui tire sa source de la Renaissance. Ainsi, Watelet ne perd jamais de vue les modèles historiques imposés par la Renaissance en faisant allusions aux grands maîtres tels que Michel-Ange, Raphaël et Léonard de Vinci mais aussi aux mécènes qui les ont appuyés<sup>17</sup>. Une autre référence à la tradition, celle-là littéraire, suggère un parallèle entre l'harmonie des coloris et l'éloquence, ouvrant ainsi la porte à l'association de la peinture et de la littérature. En somme, la maîtrise de la couleur dans le domaine de la peinture dépend d'une observation juste de la nature, de la compréhension

---

<sup>17</sup> Watelet 1761, p. 26.

de ses lois et d'un rendu éloquent à l'exemple des maîtres anciens, dont Le Titien, en particulier, considéré par l'auteur comme un « dieu de la Peinture<sup>18</sup> ».

Ensuite, Watelet fait de l'invention pittoresque le thème principal de son troisième chant dans lequel il s'inspire de la locution latine « Ut pictura poesis erit » extraite de l'*Art poétique* d'Horace<sup>19</sup>. Cette partie du poème aborde d'une part de la manière dont le sujet traité est considéré en regard de la composition d'ensemble. Plus particulièrement, il est question de l'organisation de l'espace et la disposition des objets en conjonction avec le sujet représenté. Watelet le formule en ces termes :

Artistes éclairés, vous que la raison guide,  
 Dans le plan du Tableau, qu'elle seule décide  
 Le lieu, l'instant, le jour & l'ordre du sujet;  
 Qu'elle assigne une place au principal objet.  
 Préférez pour ce choix le centre de l'ouvrage :  
 C'est le point où les yeux s'arrêtent davantage<sup>20</sup>.

Par ailleurs, sans jamais négliger l'ensemble, le peintre doit de la même manière procéder à une étude approfondie du détail, à la recherche de l'effet souhaité et de l'équilibre. Ce dernier aspect peut parfois s'exprimer par des contrastes, c'est à ce moment que « la figure devient pittoresque, inégale<sup>21</sup> » et permet ainsi de créer un effet inattendu qui surprend. De là, la difficulté d'imiter la nature dans toute sa complexité mais pour parer à l'insuffisance des moyens du peintre, plutôt qu'une quête du vrai, il se penchera sur la vraisemblance en s'appuyant sur les modèles que lui procure la tradition de l'antiquité et

---

<sup>18</sup> Watelet 1761, p. 37.

<sup>19</sup> Fontaine 1909, p. 236, n. 2. « (...) en dehors du poème sur l'Art de peindre, suivi des *Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Watelet lu encore à l'Académie un discours Sur la définition de la poésie dans l'Art de la peinture, dans lequel il demande sérieusement « si la sensibilité de l'âme n'est point pour la poésie de la peinture ce que la bonté de la vue doit être pour l'exécution mécanique ».

<sup>20</sup> Watelet 1761, p. 41.

<sup>21</sup> Watelet 1761, p. 44.

de la Renaissance, tout en évitant la copie servile. C'est ainsi que Watelet conseille aux artistes la modération et la justesse<sup>22</sup>.

Mis à part le choix approprié du sujet et de son traitement, l'étude des drapés et de l'expression, sans jamais être affecté, s'ajoutent pour créer une image efficace au pouvoir évocateur. Bien que les principes soient utiles dans la quête du peintre, leur application doit être faite avec circonspection :

Évitez de penser, entraîné par l'usage,  
Que composer ne soit qu'inventer l'assemblage  
De membres différens, avec art contrastés,  
D'effet pyramidaux, de groupes apprêtés.  
La Nature, il est vrai, se groupe & se contraste;  
Mais on abuse trop d'un principe si vaste.

En dernier lieu, le quatrième chant traite de l'invention poétique, considérée par l'auteur comme la partie la plus difficile à traiter. C'est sans doute pour cette raison que, dans son discours préliminaire, Watelet décrit son approche en ces termes : « renonçant à la marche didactique, je n'ai fait du quatrième Chant qu'une suite d'images relatives à cette idée. »<sup>23</sup> À la lecture du chant, on s'étonne d'abord de voir Watelet passer en revue différentes techniques de peintures (fresque, huile, détrempe, miniature, émail, mosaïque). Ce n'est qu'ensuite qu'il vante les richesses de la nature mais surtout la grandeur de l'humanité dans sa capacité de ressentir et d'exprimer ses passions. La conclusion est marquée par un retour sur les sources philosophiques qui l'ont inspiré dans son premier chant :

Vous, Fable ingénieuse, aimable enchanteresse,  
Que produisit l'Égypte, & qu'adopta la Grèce;

<sup>22</sup> Watelet 1761, p. 48. « Soyez donc à la fois fécond & modéré, Exact sans être froid, & grand sans être outré. »

<sup>23</sup> Watelet 1761, p. xvii.

Renaissiez à ma voix; peuplez les élémens;  
A des êtres moraux prêtez des mouvemens.

Pour qu'enfin l'auteur établisse un parallèle littéral entre la peinture et la poésie:

Et vous, de nos secrets sublimes interpretes,  
Artistes éloquens, Coloristes Poètes,  
Homere Le Corregge, Albane Anacréon :  
Virgile Raphaël, Michel-ange Milton :  
Apprenez aux mortels empressés sur vos traces,  
Le pouvoir du génie & le charme des graces.

De toute évidence, le poème didactique représente un exercice de style dans lequel Watelet doit à la fois faire preuve de ses compétences littéraire et faire l'éloge de l'art de la peinture. Il positionne d'abord son oeuvre par rapport à la tradition du siècle précédent, en prenant entre autres pour exemple des auteurs tels que Boileau, Molière, DuFresnoy et DePiles. Son discours sur les arts reprend également les grandes lignes de l'enseignement académique, en favorisant par exemple les modèles inspirés de l'antiquité et de la Renaissance ou en comparant la peinture à la poésie. Dans ce contexte, Watelet introduit toutefois un élément de nouveauté : si la couleur reste du domaine traditionnel de l'éloquence, son explication tient compte néanmoins des dernières découvertes scientifiques, qui s'appuient sur l'observation des phénomènes naturels. Même ici isolée, cette référence annonce dans l'oeuvre de Watelet une recherche ponctuelle autour des paradigmes de son temps, qu'ils soient scientifiques ou philosophiques, comme nous le verrons au cours de ce dernier chapitre. En effet, nous allons suivre ici le développement de l'approche des arts de Watelet qui conjugue à la fois tradition et nouveauté.

b. « Réflexions sur les différentes parties de la peinture »

En utilisant le langage poétique pour l'*Art de peindre*, Watelet a risqué de compromettre la clarté au profit du style et de l'interprétation. C'est manifestement pour cette raison que son propos y apparaît d'une manière disparate et vague, un état auquel il a voulu remédier en ajoutant des explications qu'il a développées dans ses *Réflexions sur les différentes parties de la peinture*. Il affirme dans l'*Avertissement* précédant les

*Réflexions* :

Plusieurs personnes, à l'avis desquelles je dois déférer, m'ont engagé de suppléer par quelques notes à ce que j'ai été contraint d'abrégé ou d'omettre. Ces notes sont devenues une suite de réflexions que j'ai enchaînées d'une à l'autre, pour les rendre par-là plus claires & plus frappantes<sup>24</sup>.

Watelet y aborde dans l'ordre les thèmes suivants : les *proportions*, *l'ensemble*, *l'équilibre*, *la beauté*, *la grâce*, *l'harmonie*, *l'effet* et *l'expression*. On remarquera en tête de chacune de ces parties les portraits respectifs de Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Guido Reni, Corrège, Titien, Tintoret et du Dominicain, représentés en médaillon.

Le thème des *proportions* est abordé en premier lieu comme un élément clé dans l'imitation du corps humain. À titre d'exemple, il cite les modèles laissés par l'antiquité grecque, en joignant à la fin de cette partie deux planches illustrant l'Antinoüs et la Vénus de Médicis avec les mesures de leurs proportions. Cependant, il incite à la prudence en reconnaissant l'impossibilité de reporter ces proportions universellement. L'ostéologie –ou l'étude de la structure du corps humain- représente son point d'ancrage pour affirmer qu'il n'existe pas d'uniformité. En fait, de l'enfance à la vieillesse, les proportions changent en fonction de l'âge, de l'occupation et des habitudes de vies, des

---

<sup>24</sup> Watelet 1761, p. 73.

facteurs que l'artiste utilise d'une manière variable en fonction de l'effet recherché. À partir du même principe, Watelet se penche ensuite sur les particularités liées au sexe, tout en tenant compte des conditions, sociales, culturelles et personnelles. C'est ainsi que l'auteur affirme : « Il n'est que trop vraisemblable que les mœurs occasionnent insensiblement des variétés physiques dans la constitution & dans le développement de la forme du corps <sup>25</sup> ». Il s'interroge par ailleurs sur le problème de rendre les proportions du corps en mouvement, mais la nouveauté de son discours réside surtout dans ce souci de représenter la nature en observant et reconnaissant ses différentes variations. Watelet s'interroge : « Ne pourroit-on pas établir une théorie des rapports, qui s'exerçât sur la diversité des positions & des lieux où l'on place les ouvrages des Arts? <sup>26</sup> »

Watelet se penche ensuite sur l'*ensemble* ou, selon ses mots, « la réunion des parties proportionnées ». Pour expliquer l'impact des conditions culturelles dans le développement du corps humain, il prend pour exemple de certaines civilisations étrangères. Son commentaire est proche de l'observation anthropologique : « Il est des Peuples entiers qui, par un préjugé bizarre, contrarient la Nature, & parviennent à changer quelques parties de leur Ensemble naturel; tels que ceux qui s'aplatissent la tête, le nez, ou qui s'allongent excessivement les oreilles <sup>27</sup> ». De la même manière, il mentionne les défauts qui existent des les « Peuples civilisés » modifiant l'anatomie générale et découlant d'un mode de vie par des occupations physiques inadéquates. En dépit de ces exceptions ou déformations, le dessinateur doit toujours faire preuve de naturalisme, soit rendre l'image conforme à l'idée qu'on se fait du corps en fonction de l'âge et de

---

<sup>25</sup> Watelet 1761, p. 83.

<sup>26</sup> Watelet 1761, p. 85.

<sup>27</sup> Watelet 1761, p. 88.

l'occupation. L'étude de l'antique n'est possible qu'après s'être penché pendant plusieurs années sur l'observation générale de l'anatomie du corps humain. L'auteur reprend les mêmes principes énoncés dans la partie sur les proportions en mettant l'accent sur l'anatomie : « Fidelle compagne de l'observation, elle doit après avoir éclairé sur les proportions générales & et particulières, approfondir la liaison des parties les unes avec les autres, & conduire à leur mouvement<sup>28</sup> ». Il fait ainsi un retour sur l'importance de l'étude de la charpente du corps humain, l'ostéologie, à laquelle s'ajoute la myologie, l'étude des muscles, pour mieux comprendre l'impact du mouvement et ses effets. Le dessinateur peut de cette manière reconnaître les mécanismes qui sous-tendent les apparences, ou « la cause intérieure des formes qu'il trace<sup>29</sup> ». Le corps humain est ici considéré comme un objet de connaissance complexe dont l'étude attentive requiert une méthode et un ordre.<sup>30</sup> » Pour éviter d'entrer dans les détails de cette étude, Watelet renvoie le lecteur aux articles de l'Encyclopédie qu'il a lui-même écrit<sup>31</sup>. Ce n'est qu'à la toute fin de cette partie, et assez brièvement, que l'auteur se penche ensuite sur la composition d'ensemble du tableau, qui dépend plutôt de l'invention du peintre tout en respectant la vraisemblance d'une scène, « une conformité[...]qui existe dans la nature, & qui a lieu dans le Moral comme dans le Physique<sup>32</sup>».

---

<sup>28</sup> Watelet 1761, p. 89.

<sup>29</sup> Watelet 1761, p. 90. « Comment imiter avec précision, dans tous ses mouvemens combinés, une figure mobile, sans avoir une idée juste des ressorts qui la font agir ? »

<sup>30</sup> Watelet 1761, p. 91. « Un ordre méthodique dans l'étude de l'Ensemble, est, je crois, non seulement utile, mais absolument nécessaire; parce que dans tous les genres de connoissances, les progrès dépendent surtout de la suite dans laquelle on place les idées relatives. »

<sup>31</sup> Watelet 1761, p. 94. Il renvoie plus précisément à l'article *Figure* et aux autres articles dont il est l'auteur depuis « *Dessein* jusqu'à la lettre H exclusivement. »

<sup>32</sup> Watelet 1761, p. 95.

Mais l'essentiel du propos sur l'ensemble porte sur le corps humain que la partie suivante intitulée *De l'équilibre ou pondération et du mouvement des figures* permet de développer. D'entrée de jeu, Watelet s'appuie sur Léonard de Vinci –représenté en médaillon en tête de chapitre– pour aborder ce qu'il appelle l'équilibre simple et l'équilibre composé. Le premier permet d'étudier la figure immobile et le second aborde la représentation du corps en mouvement et les variations qui en résulte. Watelet résume le phénomène de l'équilibre en ces termes : « L'équilibre d'une figure est le résultat des moyens qu'elle employe pour se soutenir, soit dans le mouvement, soit dans une attitude de repos<sup>33</sup> ». Pour illustrer son propos, il tire exemple de l'action des danseurs ou des funambules dont les mouvements répondent aux lois de l'équilibre. Selon l'amateur, l'habileté de l'artiste réside en sa capacité à représenter un moment particulier de l'action où la figure apparaît en équilibre. L'équilibre dans le mouvement est expliqué selon un principe de la physique :

[...] pour parvenir à donner l'idée juste du mouvement dans une figure représentée, il faut que le Peintre fasse en sorte que ses figures démontrent dans leur attitude la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles sont prêtes d'exécuter<sup>34</sup>.

L'équilibre est par ailleurs considéré d'un point de vue métaphorique, comme l'union entre les arts et les sciences, au plus grand bénéfice de l'artiste, mais qui n'est pas sans difficulté :

L'artiste, qui ne doit point agir par instinct, doit envisager ces principes; & c'est ainsi que la chaîne qui unit les connoissances humaines, joint ici les loix du mouvement à l'Art du Dessein, comme elle a réuni cet Art à l'Anatomie, lorsqu'il s'est agi des Proportions & de l'Ensemble, & comme elle rassemblera le Chymiste & le Peintre, pour l'objet physique des Couleurs. Ces points de réunion des Sciences & des Arts, sont les effets de la multiplicité & de l'étendue des

---

<sup>33</sup> Watelet 1761, p. 98.

<sup>34</sup> Watelet 1761, p. 100.

connoissances./Il est certain que, dans l'ordre général, elles doivent toutes s'enchaîner, pour ne former qu'un seul tissu. Ce qui s'oppose à rendre cet enchaînement aussi-bien lié qu'il faudroit qu'il le fut pour l'utilité générale, c'est la difficulté que les Artistes & les Savans éprouvent à s'entendre clairement les uns & les autres, lorsqu'ils se communiquent leurs besoins réciproques<sup>35</sup>.

Du mouvement du corps, Watelet passe au mouvement des passions ou, autrement dit, des émotions. C'est ainsi qu'il introduit respectivement les thèmes de la *Beauté* et de la *Grâce*. Pour cette raison, il est difficile d'expliquer la Beauté sauf par le sentiment qu'elle fait naître et qui permet de la reconnaître. Cette beauté se retrouve par définition dans la nature mais l'art antique permet de fournir des modèles pour les artistes. Watelet fait ensuite un retour sur les énoncés qu'il avait formulé dans ses commentaires sur les proportions et l'ensemble. De ce point de vue, la beauté se manifeste dans le rapport juste des parties avec l'ensemble du corps. L'origine sociale et culturelle compte donc pour beaucoup dans la formation de ce rapport puisque les occupations particulières liées à l'origine nécessitent certains mouvements habituels qui laissent une empreinte sur le corps. La beauté est par conséquent relative aux effets de civilisation : « ...les mouvements, les actions & les habillemens éprouvent les effets [...], par les progrès de l'industrie, par les conventions, par le luxe; & conséquemment, ce qu'on entend par la Beauté en éprouve de relatifs<sup>36</sup> ». Si les conséquences de la civilisation altèrent « l'idée primitive de la Beauté », de l'avis de Watelet, le développement des arts permet de la sauvegarder. Il tire ainsi exemple des Grecs qui ont su établir de modèles, en affirmant que : « Nos artistes les comparent encore tous les jours à la Nature dévoilée dans leurs

---

<sup>35</sup> Watelet 1761, p. 102-103.

<sup>36</sup> Watelet 1761, p. 109. Cette idée est sans aucun doute inspirée des écrits de Winckelman. Watelet gardait dans sa bibliothèque plusieurs ouvrages par ce dernier auteur : *Histoire de l'Art chez les Anciens* (trad. De l'Allemand, Amsterdam, 1766, 2 vol. in-8), *Histoire de l'Art de l'Antiquité* (trad. de l'Allemand, par M. Huber, Leipzig, 1781, 3 vol, in-4) et *Description des Pierres gravées du Baron Stosch* (Florence, 1760, in-4).

ateliers : & c'est ainsi que, par le ministère des Arts, l'industrie rend aux hommes l'image de la Beauté, tandis que par le luxe elle leur en ôte en quelque leçon la réalité<sup>37</sup>».

Si la Beauté consiste en une adéquation des actions du corps avec les proportions de ses parties et de son tout, « la Grâce consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme<sup>38</sup> ». Plus les sentiments ressentis sont simples, plus les effets des émotions sur le corps s'expriment d'une manière franche et gracieuse. Comme la grâce ne répond pas aux conventions, l'enfance représente le moment de la vie durant lequel cette impression s'exprime le plus naturellement. Il est néanmoins possible de la saisir en d'autres occasions en autant qu'il existe « l'équilibre des principes de la vie, qui produit en nous la santé. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, est favorable aux grâces, & sert de lustre à la beauté<sup>39</sup> ». La grâce reste toutefois une notion difficile à définir : « C'est de-là que vient sans-doute l'obscurité avec laquelle on en parle communément, & ce *Je ne sais quoi*, expression vuide de sens qu'on a si souvent répétée, comme signifiant quelque chose<sup>40</sup> ». Watelet tente néanmoins d'établir les causes de cette grâce aux contours mal définis; il la décrit entre autres comme la représentation d'un effet favorable, au même titre que l'amour :

Aussi les Anciens joignoient & ne séparent jamais Vénus, l'Amour et les Graces : & la ceinture mystérieuse décrite par Homere, n'est peut-être que l'emblème de ce sentiment d'amour si fertile en graces, dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté seule n'auroit pu lui donner<sup>41</sup>.

---

<sup>37</sup> Watelet 1761, p. 110.

<sup>38</sup> Watelet 1761, p. 111.

<sup>39</sup> Watelet 1761, p. 113-114.

<sup>40</sup> Watelet 1761, p. 114.

<sup>41</sup> Watelet 1761, p. 116.

La partie suivante qui traite *De l'harmonie, de la lumière et des couleurs* fait un retour sur des considérations de nature plus formelle. L'auteur distingue clairement la lumière de la couleur comme deux domaines distincts. De nature abstraite, la lumière résulte d'un phénomène physique dont le peintre parvient à rendre l'illusion par le clair-obscur et ses variations. Ainsi, l'harmonie qui découle du clair-obscur répond à des règles qui rendent possible son étude raisonnée. Au contraire, la représentation de la couleur est quant elle plus aléatoire en raison de l'infinité de ses possibilités mais aussi des facteurs qui influent sur sa perception. Watelet relève notamment la distance et le point de vue d'observation; l'incidence de la lumière qui crée des reflets; « les qualités accidentelles de l'air »; ainsi que l'altération des sens. Pour toutes ces raisons, l'harmonie des couleurs de la nature est inimitable et la peinture ne permet seulement d'en rendre une copie imparfaite. Non seulement le peintre est-il limité par les matériaux et la technique, il est confronté à une infinité de possibilités difficilement réductibles. Pour égaler la nature, il ne reste au peintre qu'à s'appuyer sur une « échelle moyenne.» Il s'agit de rendre le plus fidèlement l'illusion de la nature en évitant les recettes ou « conventions d'atelier ». Watelet résume sa pensée en insistant sur la prééminence de l'observation :

Je pense que l'harmonie colorée dépend infiniment des organes des Peintres, & que l'harmonie du Clair-obscur dépend presque entièrement de leurs observations & de leur jugement. Ceux qui étudient & qui pratiquent cette dernière partie à un certain degré de justesse, doivent parvenir à produire l'illusion générale & satisfaisante<sup>42</sup>.

De l'illusion produite par la couleur et la lumière, l'auteur poursuit en développant sur l'effet. Les effets permanents sont produits par des objets dont la forme ne change pas contrairement aux effets passagers qui découlent d'objets variables comme la lumière ou l'expression des passions. Plus généralement, l'effet découle d'une impression suscitée

---

<sup>42</sup> Watelet 1761, p. 127.

par les éléments naturels circonstanciels; l'amateur cite à titre d'exemple l'impression laissée par un coucher de soleil. Toutefois, le peintre peut reproduire cette même impression laissée par la nature en choisissant de représenter la diversité et les caractères opposés, dont les effets sont plus marqués. C'est de cette manière que Watelet introduit l'expression qu'il qualifie comme « la justesse avec laquelle on saisit dans ce choix le véritable caractère de chaque objet ».

Tandis que l'effet résulte du sentiment ressenti, l'expression relève plutôt de son imitation ou d'« une représentation relative à l'idée de l'imitateur » de ce même sentiment. Cette représentation dépend essentiellement de l'individu, aussi bien dans sa sensibilité particulière, sa faculté de sentir et sa capacité à distinguer les causes du sentiment<sup>43</sup>. C'est par la sensibilité de l'âme que le peintre rejoint le poète dans sa capacité à reproduire et transmettre les émotions. Aussi, l'expression des passions humaines est le but que doit poursuivre le peintre puisque, de l'avis de l'amateur, elle « met le comble à la perfection de la peinture ». Comme l'expression des passions relève de l'imitation de la nature, par définition variée, le peintre est confronté à une difficulté de taille : «... lorsque les Arts approchent de plus près de la perfection, la Nature qui doit en être le modèle, semble en quelque façon se dérober à l'imitation, en perdant cette variété & cette richesse d'expression qui lui est propre<sup>44</sup> ». En fait cette disparition de la variété est causée par la civilisation qui impose des conventions. Ces dernières, qui entraînent une retenue dans l'expression véritable des passions, ont été mises en place pour substituer à un manque qu'elles ont elles-mêmes suscité au bénéfice du bien-être

---

<sup>43</sup> Watelet 1761, p. 135 « Cette partie [l'expression] est donc intimement liée à la sensibilité de l'âme, à la fidélité des organes, & à la netteté des jugemens. »

<sup>44</sup> Watelet 1761, p. 136.

commun. Watelet fait ainsi un lien original entre l'expression des passions et le sociopolitique qu'il formule en ces termes : « Plus une société sera nombreuse & civilisée, plus la force & la variété de l'Expression doit s'affaiblir; parce que l'ordre & l'uniformité seront les principes d'où naîtra ce qu'on appelle l'harmonie de la société<sup>45</sup> ». Ce phénomène d'uniformisation et de conformité se reflète aussi dans l'environnement naturel et bâti. Si l'homme civilisé a dorénavant peu d'occasion d'apprécier les effets variés de la nature véritable, les bienfaits de la civilisation lui permettent cependant de reconnaître une expression franche et noble quand il la voit. Ainsi, l'homme civilisé est à même d'apprécier un sentiment naturel tel que la colère, par exemple, couramment exprimé par les figures héroïques représentées dans la peinture d'histoire. L'expression des passions naturelles passe par l'adéquation du corps avec le sentiment exprimé. Watelet précise qu'il faut « au moins la plus parfaite conformation du corps doit donner une espèce de distinction aux actions des plus convulsives des passions<sup>46</sup> ». Pour l'expliquer, Watelet s'appuie sur les travaux de LeBrun sur l'expression des passions, auxquels il ajoute ses propres commentaires. Il détaille la manière dont le sentiment éprouvé s'exprime extérieurement avec les différentes nuances qui s'imposent de telle sorte que, « les mouvements du corps étant [...] des gestes indéterminés, des danses, &c. on peut en varier l'expression à l'infini ». Mais nous croyons qu'il pose un regard nouveau sur l'expression des passions dans la mesure où il accorde une importance aux causes externes, aux stimuli, qui provoquent le sentiment. En d'autres termes, il attribue une dimension psychologique aux causes de l'expression des passions.

---

<sup>45</sup> Watelet 1761, p. 138.

<sup>46</sup> Watelet 1761, p. 141.

L'*Art de peindre* et ses *Réflexions* proposent de marier le discours artistique validé par l'Académie à une approche scientifique des principes qui soutend l'exercice de la peinture. Nous nous rappellerons que la genèse de l'*Art de peindre* dérive d'abord d'une série de conférences prononcées devant l'assemblée de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Or, nous n'avons peine à imaginer qu'il n'embrasse pas l'orientation théorique proposée par l'institution, puisque ses élocutions ont été saluées par Antoine Coypel en 1748 et le marquis de Marigny en 1755. Par ailleurs, son discours exprime clairement l'association de la peinture aux arts libéraux, un parti pris qui s'inscrit parmi les premières revendications de l'Académie. Ceci apparaît d'abord dans le choix des sujets et l'ordre des parties en conformité au plan traditionnel des traités de peinture depuis Alberti, et ensuite dans le choix du genre littéraire. La poésie didactique lui permettait d'unir le genre poétique et un discours sur la peinture pour ainsi rendre d'autant plus valables les mots d'Horace qui font de la peinture l'égal de la poésie. Le recours à l'allégorie de Vénus pour évoquer la beauté universelle et l'origine des arts ainsi que l'appel aux modèles du passé s'ajoutent pour illustrer le cautionnement de la tradition par Watelet. Retenons aussi que la grâce et le *je ne sais quoi* sont des notions empruntées aux débats du XVII<sup>e</sup> siècle classique; toutefois, Watelet tente de donner une explication objective à ces notions obscures. De la même manière, Watelet introduit des principes scientifiques dans la formulation de son discours sur l'art. Avec l'imitation de la nature comme principal point de référence, l'amateur tient compte des effets des conditions particulières sur le corps humain, tel que l'âge, le sexe ou les conditions sociales et culturelles. Notons qu'une telle approche relève à certains égards de l'anthropologie, une science en formation à cette époque. Non seulement l'observation

occupe une place fondamentale dans le rendu du corps humain, l'étude de l'anatomie, plus particulièrement l'ostéologie et la myologie, devient essentielle pour comprendre les principes qui soutendent les apparences. Quant à l'équilibre, il est expliqué comme un phénomène physique dynamique en s'appuyant sur les propos de Léonard de Vinci. Cette réunion entre les arts et les sciences est par ailleurs envisagée, notamment en invoquant Newton pour l'explication du rendu de la lumière et de la couleur en peinture. Watelet valide l'approche scientifique jusque dans le rendu des passions lorsqu'il applique la méthode propre aux sciences modernes, en s'inspirant de l'empirisme anglais, qui consiste en l'observation, l'analyse selon des lois établies et l'interprétation des résultats. En d'autres termes, la connaissance en peinture passe donc par la perception des sens, l'évaluation des effets ressentis et leur rendu qui dépend de la sensibilité du peintre.

En somme, cet ouvrage de Watelet fait plus que remplir une exigence en vue de sa nomination à l'Académie française. En plus de faire montre de ses compétences littéraires, *l'Art de peindre et ses Réflexions* permettent à l'amateur de présenter la synthèse d'une orientation esthétique qui intègre à la fois tradition, philosophie et science. L'application du modèle scientifique à l'explication de la peinture est sans doute plus important encore que le rapprochement avec les arts libéraux. Étant donné que la science est devenue au XVIII<sup>e</sup> siècle le modèle de toutes les pratiques, cette approche en partie « scientifique » rend la démarche de Watelet d'autant plus légitime intellectuellement et socialement. L'amateur fait ainsi un pas vers la reconnaissance intellectuelle qui lui permet d'atteindre le statut de savant. Cependant, pour y arriver il

doit mettre à l'épreuve ses idées et soumettre son discours hors du cadre académique.

Nous verrons donc à la suite la teneur de cette réception critique.

c. L'examen critique : Diderot et La Font de Saint-Yenne

Dès la parution, Watelet envoie des exemplaires de son ouvrage aux personnalités les plus influentes de son temps, notamment Rousseau<sup>47</sup>, Voltaire<sup>48</sup> et Buffon<sup>49</sup>. *Le Mercure* publie deux longues lettres, divisées en trois livraisons, en avril et juin 1760, dont le contenu est généralement favorable et plutôt descriptif avec à l'appui de longs extraits reproduits<sup>50</sup>. Cependant, la première véritable analyse critique de ce poème a eu lieu en mars 1760 dans la *Correspondance littéraire* pour le compte de son petit réseau lecteurs. Cette fois le jugement de Grimm devait être moins indulgent au point de laisser le soin à Diderot de commenter le poème de l'amateur :

Il y a peu de gens aussi aimable et aussi chéris que M. Watelet; la douceur et les agréments de son caractère le rendent précieux à tous ceux qui le connaissent. C'est donc à mon grand regret que j'exerce encore ici la justice que mon devoir m'impose; et pour me dispenser d'une sévérité qui me ferait beaucoup de peine, je cède la plume à un homme[Diderot] dont le goût et le jugement sont aussi exquis que son génie est profond et brillant. Ce que je dois ajouter, c'est que le public a montré l'intérêt qu'il prend à l'auteur, en ne s'occupant point de l'ouvrage<sup>51</sup>.

Le bon caractère et la réputation de l'amateur n'ont pas suffi pour convaincre Diderot qui fut intransigeant. La conclusion du philosophe résume le ton de son propos :

<sup>47</sup> Rousseau, *Correspondance complète*, t. VII, 24 février 1760, n° 943.

<sup>48</sup> Voltaire, *Correspondance*, lettre de Voltaire à Watelet, le 25 avril 1760. Voltaire considère « ce poème instructif et agréable, ces leçons de maître données en prose avec modestie ».

<sup>49</sup> Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Correspondance générale* [1885], recueillie et annotée par H. Nadault de Buffon, Genève, Slatkine Reprints, 1971, t. 1, Lettre de Buffon à Watelet, 14 novembre 1763, Lettre XCIII.

<sup>50</sup> *Mercure de France*, avril 1760 (partie I), p. 94-113; avril 1760 (partie II), p. 81-92; juin 1760, p. 107-118.

<sup>51</sup> *Correspondance littéraire*, 15 mars 1760, p. 1-2.

En général, s'il [Watelet] eût jeté dans les chants ce que j'y cherchais, il n'aurait point eu des notes à faire./Je trouve que dans son poème il n'y a rien, ni pour les artistes, ni pour les gens de goût, et que les gens du monde feront bien de lire ses notes. Pour les artistes, le plus mince d'entre eux sait bien au delà.

Comme nous l'avons souligné précédemment, Watelet a été confronté à la difficulté de maîtriser à la fois la poésie et la langue picturale. Or, en suivant l'ordre de chaque chant du poème, Diderot remet en question aussi bien les références évoquées par Watelet que son style au point de dire au sujet du premier chant : « Rien ne se meut. Ce sont des idées communes, froides et mortes. » Si à certains moments Diderot reproche un manque de clarté et d'imagination, il omet à plusieurs endroits de commenter de longs passages ou ne les résume que trop brièvement. En revanche, l'examen du texte de Watelet par le philosophe semble avoir servi d'exercice dans la formulation de sa propre doctrine personnelle, conjuguée aux ouvrages de la tradition artistique comme ceux de Du Fresnoy, Léonard de Vinci, Félibien ou Charles LeBrun<sup>52</sup>. Des passages de la critique de l'ouvrage de Watelet seront par ailleurs repris pour les *Essais sur la peinture* (1765)<sup>53</sup>, tout comme l'ordre de présentation des parties.

Est-ce que Watelet a lu la critique de Diderot ? Si c'est le cas, quelle a été sa réaction ?

Nous l'ignorons. Toutefois Watelet semble n'avoir jamais rejeté la critique.

D'ailleurs, c'est sans doute pour cette raison que l'amateur joint à son édition de 1761 une *Lettre à M\*\*\*. Contenant quelques Observations sur le Poème de l'Art de Peindre* qui apparaît comme la commande d'une tierce personne à La Font de Saint-Yenne.

---

<sup>52</sup> Jacques Proust, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 225-232.

<sup>53</sup> Jacques Chouillet dans *Diderot : Arts et lettres (1739-1766)*, p. 123. Voir une édition commentée plus récente des *Essais sur la peinture* dans Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, textes établis, avec introduction, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Paris, Bordas, col. Classiques Garnier, p. 665-740.

L'auteur confirme cette impression selon laquelle Watelet considère une nécessité de se soumettre à l'examen. La Font affirme :

Je crois l'auteur bien persuadé qu'un silence général & persévérant sur la matière qu'il a traitée, pourroit lui rendre suspect les éloges qu'on lui a prodigués. Qu'au contraire, une critique impartiale, sans aigreur, & qui ne sortiroit point des bornes de l'honnêteté, loin de nuire à la réputation de son Ouvrage, ne serviroit qu'à l'étendre, & à l'affermir<sup>54</sup>.

Bien que La Font formule sa critique en suivant de près le plan de Watelet, il ne considère pas l'ouvrage en son ensemble mais se concentre sur certains points en particulier. Notons que, par souci de rigueur, le critique cite précisément certaines pages à l'appui de ses exemples. Cependant, cette information apparaît inutile pour le lecteur de l'édition de 1761 puisque ces pages sont plutôt celles du poème et des *Réflexions* tels qu'ils étaient publiés la première fois en 1760. De la même manière, le commentaire sur le frontispice, les vignettes et les culs-de-lampes devenaient obsolètes puisque non seulement les illustrations de la deuxième édition avaient été reprises et modifiées par les aquafortistes hollandais Jacob Folkema (1692-1767) et Franckendaal, mais le contenu des allégories avait été considérablement altéré. De ce fait, les explications de ces mêmes allégories dans la première édition n'apparaissent pas dans celle de 1761.

Dès les premiers paragraphes, Watelet gagne l'estime de La Font par sa modestie, sans pour autant que le critique se laisse distraire de sa tâche. Manifestement attaché à la tradition, La Font n'apprécie pas les audaces et digressions de l'amateur. Après l'avoir accusé de présomption pour avoir comparé son ouvrage à l'*Art poétique* de Boileau, il conteste certaines substitutions inappropriées, en suppléant par exemple le mouvement au

---

<sup>54</sup> Watelet 1761, p. 158.

génie ou en divisant l'invention poétique et l'invention pittoresque<sup>55</sup>. Un peu plus tôt dans le texte, le frontispice et les vignettes, considérées comme futiles, subissaient le même sort, soit à cause d'un manque de « correction dans le dessein » ou pour des variations dans les représentations allégoriques. En contrepartie, l'explication en note formulée par Watelet sur le genre historique lui vaudra une louange, conforme à la position esthétique de La Font : « Le portrait qu'il fait [...] de la légèreté de notre Nation, & de l'inconstance de son goût, esclave des extravagances de la Mode, est tracé avec esprit, & à notre honte, avec vérité<sup>56</sup> ». Toutefois, il porte surtout son attention sur les faiblesses qualités de littérateur de Watelet qui, sous sa plume, apparaît comme un poète débutant<sup>57</sup>. Ainsi, La Font déplore l'usage de plusieurs expressions maladroitement, métaphores impropres ou interprétations allégoriques inappropriées. Autrement, les considérations scientifiques soulevées par Watelet dans le deuxième chant sur la couleur et leurs incidences sur le progrès de la peinture laissent le critique insensible<sup>58</sup>. De la même manière, quand La Font se penche à certains moments sur les références artistiques de Watelet, c'est pour en proposer de meilleures<sup>59</sup>. Les *Réflexions* apparaissent

---

<sup>55</sup> Watelet 1761, p. 161. « Il est bien étonnant qu'un Auteur avec autant d'esprit qu'il en a mis dans son Poème, n'est pas senti l'impossibilité de jamais remplacer le Génie, & d'avoir voulu appuyer son raisonnement par des Paralogismes, suite nécessaire d'un faux principe. »

<sup>56</sup> Watelet 1761, « Lettre à M\*\*\* sur l'Art de Peindre », p. 162. La Font commente la note en page 6 de l'édition de 1760 dans laquelle Watelet dit : « ...le genre de l'Histoire est celui qui contribue le plus à enrichir cet art, & qui demande le plus de génie & de connoissances. »

<sup>57</sup> Watelet 1761, p. 167-168. « Ayant pris l'Art Poétique de Boileau pour son modèle, comme il assure dans sa Préface, il ne devoit point oublier que, parmi les loix qu'il donne à l'égard de ce genre de Poésie, une des principales est que rien n'y entre sans nécessité, & que tout tende au sujet come à son centre. A la vérité il dit d'ailleurs, (& ceci doit excuser l'Auteur) qu'un Poème où tout marche, & tout ses suit, ne fut jamais le coup d'essai d'un jeune Poète. Il y auroit donc de la mauvaise humeur en discutant celui-ci, composé de plus de 1200 Vers, de n'y pas permettre quelques embellissemens peu utiles, & un petit nombre de vers foibles, mais non pas d'aussi durs qu'il s'y en trouve, & d'autant moins pardonnables qu'on en admire plusieurs excellens. C'est donc négligence, & non défaut de talent dans l'Auteur, de les y avoir laissés. »

<sup>58</sup> Watelet 1761, p. 165-167.

<sup>59</sup> Watelet 1761, p. 171. « L'Auteur veut avec raison [...] que le principal objet soit placé dans le centre du Tableau, & que la lumière la plus large soit répandue sur le groupe du milieu. C'est une règle admise par tous les Peintres anciens & modernes. Il auroit pu proposer pour modèle de cette distribution la grappe de raison, modèle qui a toujours été conseillé par nos grands Maîtres, & dont de Piles a très bien parlé dans

en contrepartie d'une plus grande utilité, bien que le critique y déplore un manque d'exemples concrets et le fait qu'elles soient « chargées de trop de divisions, dont le nombre excessif est plus propre à décourager, & même à rebuter de jeunes Etudiants plein d'ardeur pour agir, qu'à fixer leurs incertitudes<sup>60</sup>».

En résumé, le bilan formulé par le critique apparaît plutôt négatif. Si le poème montre malgré tout certaines qualités poétiques, même discutables aux yeux de La Font, l'objectif d'instruire semble ne pas avoir été atteint. C'est ainsi qu'il déclare à son commanditaire :

J'eusse été ennuyeux, Mr. Si j'avois relevé tous les exemples & les descriptions des événements tirés de la Fable & de l'Histoire, qu'il a forcés d'entrer dans son Poème, plus pour l'embellir, & faire briller son talent pour la Poésie, que pour l'instruction de nos jeunes Peintres. Cétoit cependant le but de son travail, & celui auquel devoient être subordonnées toutes les beautés<sup>61</sup>.

Mais ces écarts semblent être pardonnés à l'amateur puisque cet ouvrage doit être considéré comme un effort d'émulation qui contribue au progrès de la peinture. C'est à la toute fin que La Font le formule en ces termes :

Enfin, si cet Ecrit mérite de l'indulgence comme la production d'un Particulier, qui, loin d'habiter le Parnasse, n'y fait que quelques apparitions, il mérite encore plus de louages par son zèle ardent pour la perfection de la Peinture chez sa Nation, par la connaissance très étendue qu'il a de ce bel Art, & par les secrets qu'il nous en a développés, & dont plusieurs nous étaients inconnus jusqu'à ce jour<sup>62</sup>.

---

son excellent Cours de Peinture, pour établir la nécessité d'un groupe dominant, l'Unité de la lumière, & sa Dégradation sur les Groupes qui l'environnent. »

<sup>60</sup> Watelet 1761, p. 176.

<sup>61</sup> Watelet 1761, p. 175.

<sup>62</sup> Watelet 1761, p. 178.

Sous la plume de Diderot et La Font de Saint-Yenne, l'*Art de peindre* accompagné de ses *Réflexions* reste donc de l'ordre de « la production d'un particulier » bien que sa parution ait été saluée par l'Académie française et l'Académie de peinture et de sculpture.

À la mort de Watelet, Félix Vicq d'Azyr, secrétaire perpétuel de l'Académie royale de médecine formule un éloge beaucoup plus favorable à l'égard de Watelet qui figure parmi les membres honoraires peu de temps après la fondation de l'institution en 1776.

Le médecin souligne le talent avec lequel l'amateur a su conjuguer les arts et les sciences dans une perspective encyclopédique. Vicq d'Azyr vante la manière dont l'*Art de peindre* :

[...] unit à la philosophie par le tableau des sensations; à la morale, par celui des vertus & des vices; à l'histoire naturelle, par celui des attitudes & des gestes; à la science de l'équilibre, par l'anatomie, par le dessin des masses & des articulations; enfin à la chymie par la fabrication et le mélange des couleurs.

Cette affirmation prononcée vingt-cinq ans après les critiques respectives de Diderot et de La Font de Saint-Yenne peut sans doute être attribuable au recul des ans, à la profession de Vicq d'Azyr, ainsi qu'aux circonstances particulières que constitue l'oraison.

Toutefois, le projet encyclopédique occupait bel et bien Watelet qui y consacra plusieurs années, en rédigeant des articles dont la plupart des thèmes apparaissent dans les *Réflexions* de l'*Art de peindre*<sup>63</sup>. Par conséquent, il semble que les textes didactiques de l'*Encyclopédie* apparaîtront comme la meilleure voie pour exprimer sa vision des arts hors de la sphère académique.

---

<sup>63</sup> Denis Diderot, *Diderot. Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont 1994, t. I, p. 396. Diderot affirme dans l'article *Encyclopédie* paru en 1755 (t. V) : « Nous avons espéré d'un de nos amateurs les plus vantés l'article « Composition en peinture » (M. Watelet ne nous avait point encore offert ses secours). Nous reçûmes de l'amateur deux lignes de définition, sans exactitude, sans style, et sans idées, avec l'humiliant aveu qu'il n'en savait pas davantage; et je fus obligé de faire l'article « Composition en peinture », moi qui ne suis ni amateur ni peintre. »

## 2. La collaboration à l'Encyclopédie (1754-1757)

L'*Art de Peindre* et les *Réflexions* qui s'y rapportent n'étaient manifestement pas le lieu d'une explication exhaustive, comme en convient Watelet lorsqu'il renvoie le lecteur aux articles de l'*Encyclopédie* qu'il avait lui-même écrit<sup>64</sup>. Nous avons vu plus haut que l'*Art de Peindre* découle d'une série de conférences prononcées devant une audience de l'*Académie royale de peinture et de sculpture*. Sa publication est l'occasion de faire montre de sa connaissance tout en faisant preuve d'un certain talent de littérateur – nonobstant la critique publique - qui lui ouvrira les portes de l'Académie française. Simultanément à cette préparation, Watelet est appelé à contribuer au plus grand projet d'édition de l'époque des Lumières. Son nom apparaît une première fois dans l'*Avertissement des éditeurs* au tome IV, en 1754, dans la présentation des « nouveaux Bienfaiteurs de l'Encyclopédie ». On peut lire :

M. WATELET, Receveur général des Finances, & honoraire de l'Académie Royale de Peinture, a donné l'article DESSEIN, & pour le Volume suivant l'article DRAPERIE, & nous en promet plusieurs autres; nous nous flattons que le travail de M. Watelet rendra cette partie des beaux Arts intéressante dans l'Encyclopédie, non – seulement pour les amateurs, dont le nombre est si grand, mais encore pour les connoisseurs, dont le nombre est beaucoup moindre.

Il est difficile d'évaluer si le terme « bienfaiteur » impliquait aussi une contribution monétaire au projet. Il apparaît cependant clair que ces deux articles représentait les premiers d'un plus grand nombre d'articles sur les beaux-arts, trente en tout. Cette collaboration constante pour les tomes IV à VII cessera en 1757, au moment où d'Alembert se désiste de sa charge de codirecteur. Watelet avait été recruté par le

---

<sup>64</sup> Watelet 1761, p. 94.

mathématicien avec qui il était lié par une profonde amitié<sup>65</sup>. Bien que substantielle, la contribution de Watelet sur l'art de la peinture ne sera pas aussi grande que celle de Paul Landois, qui écrit cent-douze articles dont cent-trois sur la peinture. Notons que les articles *Amateur*, *Connaisseur* et *Curieux*-que nous avons considéré un plus tôt, ont également été écrit par Landois. Vraisemblablement engagé par Diderot dès les tous débuts de l'entreprise, Landois semble avoir été à la fois peintre et auteur de la première tragédie bourgeoise, *Sylvie*, mais les recherches à son sujet restent fragmentaires<sup>66</sup>. Watelet et Landois ont écrit des articles connexes d'une manière simultanée, puisant parfois aux mêmes sources, mais nous ignorons si ces derniers entretenaient des liens.

#### a. Les articles (1754-1757)

Des trente articles rédigés par Watelet<sup>67</sup>, nous avons dégagé un premier groupe de seize articles qui traitent de la théorie de l'art, tandis que quatorze articles considèrent certains aspects pratiques des arts connexes à la peinture. Les articles du premier groupe entretiennent une parenté évidente avec les *Réflexions de l'Art de Peindre* que nous avons abordé précédemment. Les thèmes de l'*Ensemble*, l'*Équilibre*, l'*Expression*, l'*Effet* ou la *Grâce* invitent à une comparaison. Lorsque Watelet écrit l'article *Ensemble* en 1755, les limites qu'il pose pour définir ce thème sont déjà bien établies. Cependant, il accorde d'abord plus d'importance à l'ensemble de la composition et ne fait qu'effleurer l'ensemble en regard du corps humain. En revanche, l'explication dans l'*Art de Peindre*

<sup>65</sup> Kafker 1973, p. 455; Kafker 1988, p. 397.

<sup>66</sup> Romira Worwill, « Recherches sur Paul Landois, collaborateur de l'Encyclopédie », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 23, octobre 1997, p. 127-140.

<sup>67</sup> Voir p. 243 (Les articles de l'*Encyclopédie* écrits par Claude-Henri Watelet).

explore davantage la figure et le rapport de ses parties au tout. Il faut par ailleurs souligner que ces textes sont ponctués de renvois qui représentent d'autres thèmes considérés, ou non, dans l'ouvrage de 1760. Par ces renvois, qui étaient d'usage dans l'Encyclopédie, Watelet fait référence à des articles existants, qu'il a parfois écrit ou qu'il projette d'écrire. Par exemple, des renvois mentionnés dans l'article *Ensemble* seuls les thèmes de *Grâce* et *Effet* sont de la plume de Watelet, tandis que le titre *Beau* avait déjà été développé par Diderot. Le Chevalier de Jaucourt cite Watelet au début de l'article *Proportions* : « M. de Watelet dont nous tirerons cet article, croit que les premières idées d'imitations dans la sculpture & dans la peinture, se sont portées naturellement à faire des copies égales aux objets imités. » Le reste du texte reprend littéralement le texte de l'amateur.

L'article *Équilibre* semble pour sa part avoir servi d'ébauche augmentée et pratiquement achevée pour le même thème abordé dans l'*Art de Peindre*. Non seulement la théorie inspirée de Léonard de Vinci s'y retrouve telle qu'elle sera publiée dans l'ouvrage de 1760, le début de l'article exprime clairement ses sources, notamment Du Fresnoy et sa traduction par De Piles. Par la présence des renvois, on apprend que Watelet projetait d'écrire des textes sur la *Théorie* et sur la *Pratique*, de même que l'article *Passion* dans le domaine de la peinture. Ce dernier texte a aussi été écrit par le Chevalier de Jaucourt en s'appuyant sur l'ouvrage de Watelet. Jaucourt mentionne les sources auxquelles il a puisé. Au passage, il souligne la nouveauté du propos de l'amateur :

[...] pour donner aux peintres une idée de quelques-unes des passions principales, M. Watelet a cru pouvoir les ranger par nuances, en suivant l'ordre leur indique le plus ordinairement la nature. M. le Brun avoit déjà ébauché de sujet; mais M. Watelet l'a enrichi de nouvelles réflexions, dont je vais orner cet article.

Watelet avait alors déjà écrit l'article *Expression*, intimement lié aux *Passions* dans l'*Art de Peindre*. On y retrouve la principale ligne de force, soit : l'expression « est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement & les affections de l'ame ». Ainsi la justesse de l'expression dépend de la capacité du peintre à rendre celle-ci, de sa finesse d'observation et de son jugement qui lui permettent de distinguer les phénomènes qu'il observe.

Étonnamment le thème de l'*Effet* apparaît d'une manière plus développée dans l'*Encyclopédie*. Son équivalent dans l'*Art de Peindre* ne traita que superficiellement l'imitation des effets naturels; l'effet y est surtout abordé comme une introduction au thème de l'expression, en effleurant la question de la justesse de l'imitation. Ce dernier aspect retient davantage l'intérêt de Watelet dans l'*Encyclopédie* où il considère que l'imitation est destinée à produire une impression, un effet, destiné à exciter les sens. C'est ainsi que l'effet est intimement associé au plaisir des sens. Dans l'*Art de Peindre*, Watelet présente l'effet comme « une impression qui plaît aux sens & à l'âme; [le peintre] doit les choisir et les imiter ». La justesse de l'effet, en conformité avec le genre représenté, s'exprime par l'aisance et l'apparente facilité avec lesquelles l'artiste crée l'illusion du réel. Cette aisance est le propre du grand peintre, que Watelet définit en ces termes : « Un peintre d'effet, est d'ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie qui ordinairement enfante la facilité, conduit à la science des effets. » Par un renvoi à l'article *Dessein*, Watelet nous informe qu'il considère l'effet comme un thème englobant, qui regroupe la plupart des aspects de la peinture. Il pourrait toutefois être

étonnant de voir établi ici un lien avec l'article *Draperie*, mais par son association si étroite à la peinture d'histoire, l'art de draper représente une difficulté qui nécessite la maîtrise de tous les domaines dont nous avons discuté plus haut.

Des thèmes traités dans l'*Art de peindre*, la *Grâce* est aussi l'objet d'un article de Watelet dans l'*Encyclopédie*. Bien que moins développé, le discours reste le même, à commencer par la notion du « je ne sais quoi », associé à tort à la Grâce. C'est ainsi qu'il affirme à propos de la *Grâce* : « Il semble [...] qu'on a toujours attribué au sens qu'il emporte avec lui quelque chose d'indécis, de mystérieux, & que par une convention générale on s'est contenté de sentir à-peu-près ce qu'il veut dire sans l'expliquer. Seroit-il vrai que la *grace* qui a tant de pouvoir sur nous, naquit d'un principe inexplicable ? ». À ce sujet, la même idée avait été émise dans l'article *Équilibre*, au sujet des principes suivis par les artistes et inspirés de Léonard de Vinci :

[...] ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces grâces naturelles, qu'on regarde injustement comme des qualités arbitraires & pour la définition desquelles on employe si souvent ce terme de « je ne sais quoi » : expression plus obscure cent fois que ce que l'on veut définir & trop peu philosophique pour qu'il soit permis de l'admettre autrement que comme une plaisanterie.

Ainsi la grâce n'est pas inexplicable; elle est liée à des particularités physiques qui expriment la beauté, notamment la justesse des proportions et le mouvement du corps, d'où la référence aux principes d'équilibre émis par Léonard de Vinci et qui, de l'avis de Watelet, sont universels.

D'autres mots comme *Extrémité*, *Figure*, *Grappe de raisin* ou *Groupe* ont aussi été définis dans l'*Encyclopédie* par Watelet. Tout comme les principaux thèmes abordés

précédemment, ces derniers s'insèrent dans l'*Art de Peindre* mais d'une manière sous-jacente. À la lecture de l'article *Extrémités*, on se rend compte que l'amateur envisageait déjà l'écriture des textes *Proportions* et *Figure*. Tel que nous l'avons vu plus haut, le premier a plutôt été considéré par le chevalier de Jaucourt en s'appuyant sur les *Réflexions* de Watelet. Ce thème des *Extrémités*, en apparence secondaire, se révèle toutefois central parce qu'il s'inscrit dans le contexte de la figure humaine; on y aborde l'importance des pieds, des mains et de la tête qui participent à la justesse de l'expression et, de ce fait, procure la grâce si importante. Dans ces circonstances, les extrémités transmettent par leur mouvement les sensations qu'éprouvent le sujet : « ... cette communication des affections de l'ame aux mouvements du corps, si rapide par la voie des nerfs, devient plus visible & plus sensible par des effets multipliés. »

Quant à l'article *Figure*, il est essentiellement consacré à la figure humaine. Watelet débute son article ainsi :

Peindre la figure, ou faire l'image de l'homme, c'est premierement imiter toutes les formes possible de son corps./C'est secondement le rendre avec toutes les nuances dont il est susceptible, & dans toutes les combinaisons que l'effet de la lumiere peut opérer sur ces nuances./C'est enfin faire naître, à l'occasion de cette représentation corporelle, l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette introduction annonce la prééminence de l'anatomie et de ses proportions dans son étude. L'ostéologie et la myologie deviennent des sciences nécessaires pour l'artiste qui doit connaître la structure du corps humain ou ce qui sous-tend les apparences. Watelet affirme que l'artiste doit « ... naturellement remonter aux lumieres anatomiques, qui doivent éclairer les artistes ». Toutefois, cette étude si nécessaire pour l'artiste n'est pas

approfondie et plutôt adaptée aux besoins du peintre<sup>68</sup>. C'est sans doute pour cette raison que Watelet appuie son explication en s'appuyant sur des planches anatomiques simplifiées différentes de celles qui sont regroupées sous le thème *Anatomie* dans le premier volume. Cependant, si l'auteur semble avoir sous les yeux les planches qu'il décrit au moyen d'une numérotation détaillée, le lecteur constate rapidement que ces figures n'existent pas – en tout cas, elles n'apparaissent pas dans les volumes de planches de l'*Encyclopédie*. Ces planches prévues au nombre de seize – quatre destinées à l'ostéologie et douze pour la myologie – peuvent par ailleurs être considérées comme inhabituelles dans la mesure où neuf d'entre elles auraient permis d'illustrer l'Hercule, le Gladiateur et le Laocoon écorchés<sup>69</sup>. Il faut souligner que, devant l'envergure du projet encyclopédique, il n'est pas surprenant de constater parfois un manque de continuité entre les articles rédigés par des auteurs différents ou de coordination avec les planches correspondantes. Dans ce dernier cas, notons que les volumes de planches représentaient pour les éditeurs un projet indépendant et qu'ils pouvaient paraître plusieurs années après la parution des premiers articles, ce qui pourrait en partie expliquer l'apparente inconstance. L'article *Figure* a aussi été repris plus tard pour le *Dictionnaire des beaux-arts*, que nous commentons plus loin, sans les planches correspondantes<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> article *Figure*, vol. VI, p. 774. « Une connoissance abrégée de la structure du squelette de l'homme; une étude un peu plus approfondie sur les muscles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils soutiennent à fléchir, à se gonfler, ou à s'étendre : voilà ce que l'anatomie offre de nécessaire aux artistes pour guider leurs travaux. »

<sup>69</sup> article *Figure*, p. 777, « On a représenté la figure le l'Hercule, qu'on nomme Hercule Farnese, dépouillée de sa peau, & vûe sous trois aspects semblables à ceux sous lesquels est gravé l'écorché, c'est-à-dire par – devant, par – derrière, & de profil, fig. 4. 5. & 6. Le gladiateur, statue connue & célèbre de même fig. 7. 8. & 9. enfin le Laocoon pareillement, fig. 10. 11. & 12. »

<sup>70</sup> À l'article *Anatomie* du « Dictionnaire de la pratique des beaux-arts », Lévesque affirme : « M. Watelet a traité succinctement ces deux parties de la science anatomique [ostéologie et myologie] à l'article *Figure* du *Dictionnaire théorique des beaux-arts* mais pour faire usage de ses figures de renvois, il auroit fallu dessiner & graver de nouvelles planches au lieu de celles qui étoient déjà faites. Il a été plus simple de faire de nouveaux articles pour ces planches, & l'on a cru nécessaire de leur donner plus d'étendue. » (Watelet et Lévesque, t. II, p. 430)

Quant aux articles *Groupe* et *Grappe de raisin*, ils sont à rapprocher des *Réflexions* dans *l'Art de Peindre* se rapportant à *l'Harmonie de la Lumière et des Couleurs* et à la *Composition*. Non seulement ces articles nous éclairent sur les préoccupations coloristes de Watelet, ils représentent une introduction à l'article *Harmonie* tel qu'aurait pu l'envisager Watelet, mais qui n'a été abordé que très superficiellement par un auteur inconnu<sup>71</sup>. L'article *Fond* s'inscrit par ailleurs parmi les dérivés du thème plus vaste de l'harmonie. Selon la méthode employée, le fond d'un tableau contribue à la création d'un effet juste où l'opposition des nuances claires et obscures s'inscrit dans la recherche d'une harmonie d'ensemble.

Dans quatorze autres articles, Watelet exprime son intérêt pour certaines considérations pratiques de la peinture, comme il prévoyait le faire pour le *Dictionnaire des beaux-arts*, comme nous le verrons plus loin. Il aborde par exemple les conditions de l'apprentissage dans l'article *Étude* et se penche sur la constitution d'un vocabulaire lié à la pratique de la peinture. À la fois art mécanique et libéral – par son association à la poésie –, l'étude de la peinture est définie d'une part comme, « l'exercice raisonné de toutes les parties de l'art » en prenant modèle sur la nature et, d'autre part, comme « le résultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture », qu'il s'agisse d'une académie peinte ou dessinée, des parties d'un ensemble ou du projet d'un tableau. Tous ces aspects s'inscrivent dans l'apprentissage de l'élève qui doit commencer tôt, par l'habitude, au contact d'un maître qui saura faire profiter ses talents<sup>72</sup>. Dans cette perspective, le thème du talent est subordonné à celui de la facilité, tel que Watelet l'aborde dans l'article correspondant. Il

---

<sup>71</sup> L'article *Harmonie* rédigé par une main inconnue considère les thèmes de la lumière et de la couleur introduits dans Watelet, toutefois l'explication reste encore plus sommaire.

<sup>72</sup> article *Élève*, V, p. 506.

s'interroge notamment sur les causes de cette apparente facilité déployée par l'artiste de génie, aussi bien dans ses compositions que dans l'aisance d'exécution ou le *beau faire*<sup>73</sup>. Mais le talent, et la facilité qui en découle, n'est rien sans la sensibilité dont l'artiste doit faire preuve. L'article *Forme* permet de souligner que :

Les objets ont des formes générales & des formes caractéristiques; & que la finesse & la sensibilité avec lesquelles l'artiste découvre & exprime ces différences particulières & caractéristiques, sont une source de supériorité dans son talent : peut-être ce talent est-il un dont de la nature; mais il a besoin d'être développé & cultivé; les connaissances de toute espèce l'augmentent<sup>74</sup>.

La pratique du dessin, tel qu'envisagé dans l'article *Dessein*, constitue par ailleurs le premier moyen de mettre en forme ce talent. Plus que la production d'une œuvre au moyen d'un crayon ou d'une plume, le dessin est avant tout un art d'imitation qui permet de rendre les formes variables de la nature. Cet aspect est plus particulièrement abordé dans l'article *Forme* où Watelet considère l'importance de dessiner les objets de la nature à partir de l'observation et de l'expérience pour être en mesure de rendre ses différentes variations. Ainsi, d'un point de vue historique, le débat entre les partisans de la ligne et ceux du coloris qui s'est déroulé à l'Académie à la fin du XVIIe siècle s'avère stérile du point de vue de Watelet puisque :

L'imitation générale de la nature, qui est le but de la peinture, consiste dans l'imitation de la forme des corps, & dans celle de leurs couleurs. Vouloir décider du dessein ou de la couleur est le plus essentiel à l'art de peindre, c'est vouloir déterminer lequel de l'ame ou du corps de l'homme contribue plus à son existence<sup>75</sup>.

Le dessin reste cependant la base de l'enseignement de la peinture et son apprentissage doit suivre un cursus consacré par la méthode académique, soit la copie de dessins de

---

<sup>73</sup> article *Facilité*, VI, p. 358-359; *Faire*, VI, p. 380.

<sup>74</sup> article *Forme*, VII, p. 180.

<sup>75</sup> article *Dessein*, IV, p. 889-890.

maître, la bosse et l'étude du modèle vivant. Comme le corps humain s'inscrit au centre des préoccupations de l'artiste, il s'exercera à représenter ses différentes parties et son tout en s'appuyant sur la connaissance anatomique tout en cultivant « ce goût de vérité » que lui permet le dessin d'après nature<sup>76</sup>.

Dérivée du dessin, l'*Esquisse* se pose dans ce contexte comme l'aboutissement de l'apprentissage de l'artiste puisqu'il est lié au dessin de la composition. Watelet met en garde contre la pratique abusive de l'esquisse chez le jeune artiste qui ne maîtrise pas toutes les parties de son art. « Tracer rapidement la pensée d'un sujet de peinture » suppose que le peintre maîtrise suffisamment son art pour juger de la correction de sa composition. Chez l'artiste célèbre, les multiples esquisses pour une même composition permettent de comprendre le développement de sa pensée qui participe à la création de l'œuvre.

Pour parvenir à suivre le rapide essor de son génie, il [l'artiste] ne s'occupe point de surmonter les difficultés que la pratique de son art lui oppose sans cesse; sa main agit pour ainsi dire théoriquement, elle trace des lignes auxquelles l'habitude de dessiner donne à-peu-près des formes nécessaires pour y reconnaître les objets; l'imagination, maîtresse absolue de cet ouvrage, ne souffre qu'impatiemment de plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Fontaine fait remarquer que Watelet ne mentionne pas l'étude d'après l'antique dans l'article *Dessein* (étude d'après nature, selon les maîtres; étude d'après la bosse; la nature) : « ce goût de vérité qui intéresse (...) les spectateurs ». Fontaine ajoute : « on retrouve là les principes et le goût de l'Académie traduits en préceptes pédagogiques et on constate que cet enseignement, approuvé par les rédacteurs de l'*Encyclopédie* (...) correspond exactement aux aspirations de tous ceux qui désirent le progrès des arts. » (Fontaine 1909, p. 290)

<sup>77</sup> article *Esquisse*, V, p. 981.

En contrepartie, les articles *Gouache*, *Fresque*, *Glacis* ou *Graticuler*<sup>78</sup> comportent un contenu foncièrement technique. On y aborde aussi bien la préparation des mélanges, l'apprêt des surfaces que la technique d'exécution. Rédigés dans le même esprit, les articles *Estampe* et *Gravure* apparaissent cependant plus développés, considérant l'intérêt particulier que Watelet entretenait pour la gravure à l'eau-forte. L'estampe est d'abord considérée d'un point de vue général et historique, en regard de son invention, son impact pour la diffusion de la connaissance et son statut comme art relatif à la peinture<sup>79</sup>. Ces observations servaient d'introduction à l'article *Gravure*, particulièrement détaillé, avec renvois à de nombreuses planches. Sur ce dernier sujet, l'article renseigne d'abord sur différents aspects de la gravure à l'eau-forte, de la préparation de la surface à la gravure de la planche, en passant par l'application du vernis, le report de l'image sur la plaque et les différents outils employés. Très souvent, les explications techniques sont accompagnées de renvois à des planches correspondantes. Cependant, après vérification, nous avons pu constater que la légende employée par Watelet rendait difficile—sinon impossible—la coordination de l'article avec les planches. À titre d'exemple, nous nous appuyons sur la description des parties et du fonctionnement de la « machine à balloter » qui sert à l'étape de la morsure de la planche à l'eau-forte et dont Watelet apparaît ici comme l'inventeur<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> article *Graticuler*, VII, p. 862. « [ce mot] exprime la manière dont ordinairement les artistes transportent une composition ou une ordonnance qu'ils veulent suivre d'une surface sur une autre, dans la proportion & la grandeur qui leur conviennent. »

<sup>79</sup> article *Estampe*, V, p. 1000. « L'estampe peut donc aussi se définir comme une espèce de peinture, dans laquelle premièrement on a fixé par des lignes le contour des objets; & secondement l'effet que produisent sur ces objets les jours & les ombres qu'y répand la lumière. Le noir & le blanc sont les moyens les plus ordinaires dont on se sert; encore le blanc n'est-il que négativement employé, puisque c'est celui du papier qu'on a soin de réserver pour tenir lieu de l'effet de la lumière sur les corps. »

<sup>80</sup> article *Gravure*, t. VII, p. 886. « [...] j'ai par la seule addition du couvercle, remédié au danger réel auquel le fréquent usage de l'eau-forte peut exposer les artistes que s'en servent souvent: mais ce moyen a toujours l'inconvénient d'entraîner une perte de tems assez considérable pour l'artiste, ou la nécessité

Les croisements et les similarités entre les thèmes abordés respectivement dans *L'Art de peindre* et l'*Encyclopédie* nous portent à croire que les deux projets étaient intimement liés. Dans les deux cas, le contenu présente une même orientation esthétique basée sur le respect de la tradition ainsi que l'observation de la nature et la compréhension de ses règles. Il faut cependant noter que la destination différente de ces deux ouvrages nous interdit d'y voir une parenté trop étroite. *L'Art de peindre* paraît d'abord comme un exercice littéraire de nature poétique destiné à l'audience académique. Dans ce contexte, les *Réflexions* en prose ajoutées *a posteriori* agissent comme un lexique pour suppléer au manque de clarté didactique du poème. Quant aux articles de l'*Encyclopédie*, ils s'inscrivent dans le projet plus vaste de créer une somme des connaissances humaines en conjonction avec plusieurs autres auteurs. En plus d'être considéré comme un « bienfaiteur » du projet—qui s'inscrit dans son rôle d'amateur utile et éclairé—Watelet agit comme un auteur reconnu dans le cadre d'un ouvrage de référence capital. Ainsi, nous dirons que sa compétence et son expertise dans le domaine est validée par son association intellectuelle avec l'entreprise philosophique par excellence des Lumières. En marge de l'*Encyclopédie*, il contemplait également le projet d'écrire un dictionnaire complet sur les beaux-arts qu'il a cependant laissé inachevé à sa mort. Ce projet personnel sera néanmoins repris et terminé d'une manière posthume comme nous le verrons par la suite.

---

d'employer un homme dont il faut payer la peine. Pour surmonter cette difficulté, j'ai adapté à la boîte une machine très – simple qui lui communique le mouvement qu'on lui donneroit avec les deux mains, & qui rend ce mouvement si égal, que l'on est bien plus à portée de calculer l'effet de l'eau-forte sur la planche. »

b. Notes sur le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1786-1792)

Ce « dictionnaire complet de la Peinture » qui a occupé Watelet dès les années 1760<sup>81</sup> jusqu'à la fin de sa vie sera laissé en chantier, avec des articles imprimés jusqu'au mot « conférence »<sup>82</sup> et pour lesquels il est l'unique auteur. Le manuscrit sera toutefois repris par l'éditeur Charles-Joseph Panckoucke (1736-1798) dans le cadre de l'*Encyclopédie méthodique*<sup>83</sup>. Paru dans un premier temps entre 1782 et 1793<sup>84</sup>, cette autre encyclopédie présentait l'avantage de regrouper l'information par matière. Ainsi, chaque domaine d'intérêt particulier a été rassemblé sous la forme d'un dictionnaire, dont le *Dictionnaire des beaux-arts* qui paraît en deux volumes (1788-1791)<sup>85</sup>. Le prospectus d'Arnaud et Suard déclare que l'ouvrage a pour but de suppléer à l'imperfection de cette partie dans l'*Encyclopédie* d'origine. De ce dictionnaire, on exclut la musique et la danse pour se concentrer sur les « Arts du Dessin ». La contribution exceptionnelle de Watelet y est vantée. Au passage les auteurs lui attribuent toutefois—et fautivement—des articles dans les quatre premiers volumes de l'ouvrage d'origine :

<sup>81</sup> Rousseau, *Correspondance complète*, n° 6164. Le 20 décembre 1767, Watelet accuse réception du *Dictionnaire de la musique* envoyé par Rousseau. L'amateur remercie le philosophe en ajoutant : « C'est une preuve très obligeant de votre souvenir, c'est un modèle dont je souhaiterois approcher dans un ouvrage du même genre que je mets en ordre sur la peinture [le Dictionnaire des beaux-arts], c'est une source d'instruction sur un Art que j'aime vivement. »

<sup>82</sup> Claude-Henri Watelet et Pierre-Charles Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture et sculpture et gravure*, Paris, L. F. Prault, 1786-1792, vol. I, p. vj. « La lettre D doit fournir au moins dix-sept articles & n'en offroit qu'onze. On ne trouvoit, pour certaines lettres assez riches en expression qui appartiennent à la nomenclature des arts, qu'un ou deux articles. M. Watelet n'avoit rien laissé sur la sculpture, rien sur la gravure que le seul article qui se trouve dans l'ancienne Encyclopédie, rien sur la partie pratique des arts. » Au moment de son décès, l'amateur a laissé un manuscrit incomplet et des articles sous presse depuis trois ans. Robert Darnton, *L'aventure de l'Encyclopédie*, Paris, Perrin, 1982, p. 500, n. 10.

<sup>83</sup> Pour les développements de l'entreprise éditoriale de l'*Encyclopédie méthodique*, voir Darnton 1982, « Encyclopédisme, capitalisme et révolution », p. 492-558.

<sup>84</sup> L'ensemble regroupe une cinquantaine de dictionnaires. Selon la notice bibliographie de la Bibliothèque nationale de France, après 1793, l'entreprise éditoriale est reprise « ensuite par Henri Agasse (de Cresne) [le gendre de Panckoucke] de 1794 à 1815 et enfin par Antoinette-Pauline Agasse la veuve de Henri Agasse et fille aînée de Charles-Joseph Panckoucke entre 1816 et 1832. »

<sup>85</sup> Le prospectus de ce dictionnaire présenté par Arnaud et Suard, annonce un seul volume en format in-4°.

[...] on trouve dans les quatre premiers volumes de l'Encyclopédie des articles excellents, donnés par un Amateur célèbre & vraiment digne de ce nom, qui joint à la connoissance pratique des Arts, un goût éclairé par une longue suite d'études & d'observations, & dont les idées nettes & précises sont toujours rendues par un style élégant et pur. A ces traits on reconnaîtra aisément M. Watelet, & l'on a regretté qu'il n'eût pas complété un travail si précieux.

L'ouvrage initié par Watelet sera pris en charge par Pierre-Charles Lévesque (1736-1812), connu pour son *Histoire de Russie* après avoir passé plusieurs années à Saint-Pétersbourg, de 1773 à 1780, grâce aux recommandations de Diderot<sup>86</sup>. Lévesque débute son *Avertissement* en soulignant les réalisations de Watelet, qui lui ont permis de développer une expertise dans le domaine des arts. Ainsi, deux voyages en Italie, sa relation privilégiée avec plusieurs artistes et sa pratique de graveur ont fait de lui « l'homme le plus capable d'établir et de développer dans un Dictionnaire la théorie et la pratique des arts soumis au dessin ». Lévesque nous apprend plus loin que l'amateur envisageait l'ensemble sous la forme de deux dictionnaires, l'un destiné à la théorie et l'autre à la pratique<sup>87</sup>. À la fin du deuxième tome paru en 1791, on peut voir un index thématique des articles identifiés selon leur association théorique ou pratique<sup>88</sup>.

L'explication des différents procédés et matériaux était destinée à suppléer aux manques apparents dans certains articles rédigés à l'origine par Watelet. Par exemple, à la fin de

---

<sup>86</sup> Vladimir A. Somov, « Pierre-Charles Levesque, protégé de Diderot et historien de la Russie », *Cahiers du monde russe*, vol. 43, n° 2-3, avril-septembre 2002, p. 276. « Il était originaire d'une famille bourgeoise, reçut une excellente formation classique, puis devint graveur de profession. Ses essais littéraires attirèrent l'attention de Diderot, qui invita le jeune Français à s'engager au service de la couronne russe, en qualité de gouverneur au Corps des Cadets nobles de l'armée de terre. »

<sup>87</sup> Au sujet de la partie pratique, Lévesque affirme : « Cette partie, peu agréable pour l'auteur, aride pour le lecteur, est cependant la plus essentielle à l'*Encyclopédie*, qui doit transmettre assez fidèlement à la postérité les procédés de nos arts, pour qu'on pût les recouvrer s'il arrivoit que quelques-uns d'eux vinsent à se perdre. »

<sup>88</sup> *REDUCTION / A L'ORDRE METHODIQUE / Des différens articles qui composent le Dictionnaire théorique, & le Dictionnaire pratique des Arts du Dessin*. La légende de l'index est présentée en ces termes : *Les articles suivis de la lettre P. doivent être cherchés dans le Dictionnaire pratique : quand un même mot sera répété dans les deux Dictionnaires, il sera marqué des deux lettres T. P. Les articles qui ne sont suivis d'aucune lettre, appartiennent tous au Dictionnaire théorique.*

l'article *Peinture*, Lévésque souligne : « Article de M. WATELET, qui ne l'a pas terminé. Quelques-uns des détails dans lesquels il promettoit d'entrer se trouvent dans ce dictionnaire, & les autres seront placés dans le dictionnaire de la pratique des beaux-arts qui en sera la suite<sup>89</sup> ». Toutefois, ce *Dictionnaire de la pratique des beaux-arts* n'aura pas la même portée que la première partie de l'ouvrage. Lévésque précise en note les limites de son travail pour cette partie :

Pour éviter tout reproche de plagiat, le Rédacteur du *Dictionnaire des Beaux Arts* déclare qu'il a le plus souvent borné son travail, pour cette seconde partie, à choisir les articles, & quelquefois à les abréger, ou à y ajouter quelques détails & quelques éclaircissements qui lui ont paru nécessaires<sup>90</sup>.

Les articles de l'*Encyclopédie* que nous avons commenté plus haut ont, pour la plupart, été repris intégralement, parfois avec un complément d'information à la suite, ajouté par Lévésque ou d'autres auteurs. Certains articles ont été enrichis par le peintre Robin et/ou écrit d'après des auteurs anciens ou contemporains réputés. L'académicien Dandré-Bardon, Joshua Reynolds, Anton Raphaël Mengs et Johann Joachim Winckelmann, apparaissent comme des repères essentiels. Tandis que Lévésque apprécie la doctrine variée de Watelet et l'importance qu'il accorde à un art qui s'appuie sur la tradition de la pratique du dessin<sup>91</sup>, il lui reproche cependant son goût aux couleurs trop « patriotiques » en citant un passage de la Nécrologie de Watelet, écrit par Suard :

On a jugé que le goût de M. Watelet étoit trop timide, & ses vues rétrécies par des préventions nationales ». [...] je ne dissimulerai pas que ce reproche me semble ne pas manquer de fondement. L'estimable amateur avoit vu l'antique & l'Italie; mais on apperçoit qu'il n'avoit pas une estime assez profondément sentie pour

<sup>89</sup> Watelet et Levesque 1786-1792, volume IV, p. 50.

<sup>90</sup> Watelet et Levesque 1786-1792, « Dictionnaire de la pratique des beaux arts », t. II, p. 429. Ce dictionnaire représente un peu moins de la moitié du t. II, de la page 429 à la fin, page 808.

<sup>91</sup> Watelet et Levesque 1786-1792, p. xij. « Persuadés que l'expression & la pureté du dessin forment les deux plus nobles parties de l'art, nous ne rebuterons pas cependant les jeunes artistes que la nature a principalement destinés à d'autres parties, & nous traiterons de toutes avec le plus grand soin. »

Rome & pour l'antique. Ce n'est pas lui qu'il faut accuser, mais le tems où il avoit pris naissance. Les impressions reçues dans la jeunesse sont inefaçables, &, dans la jeunesse de M. Watelet, notre école avoit plus que jamais le défaut d'être purement française [...] <sup>92</sup>

Lévesque prônait ainsi un art plus « moderne » et universel dans la foulée des écrits de Winckelmann tout en s'en rapportant à la Renaissance romaine <sup>93</sup> :

Quoique nos idées ne se rapportent pas à tous les égards avec celles de M. Watelet, nous respecterons tous les articles qu'il a laissés manuscrits, & nous nous ferons un devoir de les publier tels qu'ils sont sortis de sa plume; c'est un hommage que nous devons à l'estime que l'auteur avoit méritée. Quelquefois nous ajouterons un nouvel article sous le même mot, pour suppléer à ses omissions, ou pour poser des principes plus universellement avoués; quelquefois nous nous contenterons d'avoir établi dans d'autres articles des principes contraires aux préventions qui trop longtems ont eu force de loi dans l'école françoise <sup>94</sup>.

Lévesque qui n'hésite pas à réécrire certains articles qui correspondent, entre autres, à son intérêt pour la gravure qu'il pratique professionnellement <sup>95</sup>. Selon lui, cette pratique lui procure les assises nécessaires pour poursuivre l'ouvrage de Watelet, sinon de l'améliorer :

[...] treize années entières de ma vie consacrées sans relâche à l'étude & à la pratique de l'un des arts qui dépendent du dessin, m'ont donné la confiance d'accepter la proposition qui m'a été faite de remplir les lacunes laissées par M. Watelet. Ce n'est pas que je crois avoir acquis le droit de donner impérieusement des préceptes aux artistes; mais j'ai du moins l'avantage d'avoir appris leur langue, de ne pas ignorer leur principes que les plus sages d'entr'eux ont établis, approuvés ou pratiqués, de connoître une partie de leurs procédés, de tenir quelques anneaux qui peuvent m'aider à suivre la chaîne entière des arts : j'en ai pratiqué un seul par état; mais j'ai fréquenté, j'ai entendu, j'ai vu pratiquer des artistes dans tous les genres, & j'ai pu me rendre leur théorie familière.

<sup>92</sup> La citation exacte de la nécrologie écrite par Suard dans le *Journal de Paris* du 28 janvier 1786 se lit comme suit : « Quelques Amateurs ont jugé que son goût étoit trop timide & ses vues un peu rétrécies par des préventions d'école nationale : ce n'est pas à nous à prononcer sur ce reproche. Sans doute M. Watelet n'écrivoit pas sur les Arts avec cet enthousiasme savant & profond de Winckelmann, avec cette imagination brillante & pittoresque de l'Abbé Arnaud [...] »

<sup>93</sup> Watelet et Levesque 1786-1792, p. xj.

<sup>94</sup> Watelet et Levesque 1786-1792, p. xij.

<sup>95</sup> Somov 2002, p. 276. Pour une courte biographie et une liste des œuvres, voir Baron Roger Portalis et Henri Béraldi, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, Morgan et Fatout, 1881, t. II, p. 711-713.

Il reprendra les articles *Estampe et Gravure* (sous *Graver*), profitant par la même occasion pour insérer un dictionnaire des graveurs qui compte presque cent pages<sup>96</sup>.

Le *Dictionnaire des beaux-arts* ne représente donc qu'un pâle exemple et ne donne que quelques indices sur la conception artistique de Watelet. Il reste que l'amateur y est considéré comme le principal instigateur et que son nom—avec celui de Lévesque—en tête d'ouvrage suffit pour convaincre de son autorité dans le domaine des arts de son temps et pour les générations futures. Dans un autre ordre d'idée, Watelet a aussi cultivé un intérêt de nature plus expérimentale pour l'art des jardins. Ses idées ont pris forme dans un *Essai sur les jardins*, qui propose à la fois une vision nouvelle du jardin et un nouveau mode de vie, comme nous le verrons à la suite.

### 3. L'*Essai sur les jardins* (1774)

Cet *Essai sur les jardins*, publié en 1774, s'impose comme l'ouvrage le plus original et, surtout, le plus biographique dans la carrière de Claude-Henri Watelet. Il y propose une approche nouvelle du jardin français, inspiré de sa retraite champêtre de Moulin-Joli, qu'il décrit en conclusion de l'*Essai* sous l'intitulé *Le Jardin françois : Lettre à un ami*<sup>97</sup>.

Le discours de Watelet s'inscrit parmi plusieurs ouvrages dans les années 1770 qui prônent une approche nouvelle du jardin. Destiné à un public avisé, ces textes se distinguent des traités techniques par un style littéraire descriptif qui fait appel aux

---

<sup>96</sup> L'article *Graveurs* commence ainsi : « L'histoire d'un art est celle des artistes qui l'ont professé depuis son origine, & qui ont contribué à ses progrès & à sa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'histoire de la gravure, est de donner une notice chronologique des graveurs qui se sont distingués par leurs talents [...] » (Watelet et Levesque 1786-1792, p. 510-605)

<sup>97</sup> Claude-Henri Watelet, *Essai sur les jardins*, Paris, impr. Prault, [1774], p. 138-160.

sentiments<sup>98</sup>. La portée de cet ouvrage, qui propose un modèle pour le jardin pittoresque français, a été considérée par plusieurs chercheurs dans le domaine de l'histoire des jardins. La traduction récente de l'*Essai sur les jardins*, commentée par Samuel Denon avec une introduction par Joseph Disponzio, de même que les travaux de John Dixon Hunt à la suite de l'ouvrage fondamental de Dora Wiebenson ont notamment permis d'établir d'une manière éloquente les sources de cette publication<sup>99</sup>. Sylvia Lavin a pour sa part interprété le texte de l'amateur comme l'expression d'une philosophie sensualiste qui découle des écrits d'Épicure, de Condillac et de Locke<sup>100</sup>. Dans notre analyse, nous tiendrons compte de l'esthétique privilégiée par Watelet qui s'inspire des jardins anglais et chinois tout en dégagant des particularités de son discours qui dépassent les strictes considérations formelles. Nous verrons donc de quelle manière dont Watelet accorde au jardin des vertus philosophique et sociale pour qu'il devienne en fin de compte un moyen d'expression où l'individu peut déployer sa personnalité.

#### a. Le portrait d'un jardin nouveau

Le prince de Ligne a souligné la nouveauté du discours de Watelet qui « trouve dans les jardins [...] l'esprit de la personnalité » qui allie à la fois poésie et imagination. Ceci se

---

<sup>98</sup> Danon note en particulier : « The unprecedented number of garden theory books published in this single decade only underscores the receptive climate to the new genre, the appreciation of which made it no longer a novelty, but a received notion of an informed public.[...] these texts are heavily weighted with pure landscape description in a direct appeal to the imagination. Without exception they expand the scope of design practice beyond the utility of domestic convenience in a concerted effort to create landscape that stir emotions. » (Danon 2003, p. 5-6)

<sup>99</sup> Danon 2003; John Dixon Hunt, *The Picturesque Garden in Europe*, New York (NY), Thames & Hudson, 2002; Dora Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton University Press, 1978.

<sup>100</sup> Sylvia Lavin, "Sacrifice and the Garden : Watelet's *Essai sur les jardins* and the Space of the Picturesque," *Assemblage*, n° 28, 1996, p. 16-33. Dans la veine des « gender studies », Lavin attribue au jardin pittoresque un caractère sexuel féminin.

manifeste d'abord à travers une approche nouvelle du terrain. Watelet décrit brièvement le parc ancien qui invite « le plus ordinairement une rêverie sérieuse, & quelquefois triste ». Son aspect trop uniforme avec ses espaces vastes et symétriques lui confère un caractère féodal qui rappelle, selon Watelet, « la chasse aux hostilités<sup>101</sup>. » Au contraire, le nouveau jardin offre l'idée de paix et non d'adversité. Le jardin ancien se révèle « nuisible au bien général, par la quantité de terrain [sic] peu utilement employé, qu'ils occupent<sup>102</sup>. » En fait, Watelet adopte une orientation plus naturaliste par contraste avec la régularité habituelle du modèle classique mis en application par Le Nôtre au siècle précédent<sup>103</sup>. Ce parti pris avait déjà été énoncé dans le « Discours préliminaire » de la traduction française de l'ouvrage de Thomas Whately, *Observations on Modern Gardening* (1770), dont Watelet paraît s'être inspiré<sup>104</sup>. Ce dernier puise à même les écrits de Whately pour élaborer son concept de jardin nouveau. Notamment, la lecture attentive du texte *Le jardin françois, Lettre à un ami* nous permet d'établir un parallèle avec la description d'une ferme pastorale par l'auteur anglais qui s'est appuyé sur l'exemple du domaine de William Shenstone (1714-1763), *The Leasowes*. Dans les deux cas, un procédé littéraire descriptif permet de construire une mise en scène dans lequel le lecteur déambule et découvre un environnement créé sur un mode pastoral. On y remarque conséquemment des allusions à la poésie pastorale par la présence

---

<sup>101</sup> Watelet 1774, p. 47.

<sup>102</sup> Watelet 1774, p. 51.

<sup>103</sup> R.G. Saisselin démontre cependant que l'opposition entre le jardin classique et le jardin pittoresque n'est pas fondée : « [...] it is possible to argue that the French garden, classic, formal, geometric, even coldly intellectual according to its critics, inspired a picturesque genre which in its turn inspired another garden form, though in a different mode. For the picturesque which the French inspired is, at first sight, quite paradoxical, since we call this the rococo, presumably the very contrary of the classical. But the point is that the French garden was not a total geometry; it had within itself the material for reverie and fantasy since it was the setting of an opera called the enchanted isle and thus offered the imagination those fêtes galante painted by Watteau and his followers. » ( « The French Garden in the Eighteenth Century: from Belle Nature to the Landscape of Time », *Journal of Garden History*, vol. 5, n° 3, 1985, p. 288 )

<sup>104</sup> Nous référons le lecteur à la traduction française parue en 1771 sous le titre de *L'art de former les jardins modernes ou l'art des jardins anglois*, (Charles-Antoine Jombert père, Paris).

d'inscriptions, la présence d'objets commémoratifs ou de ruines dans un cadre champêtre ponctué de bâtiments rustiques. Dès 1734, le site de Leasowes a constitué pour son propriétaire à la fois l'inspiration de son œuvre poétique, ainsi que le lieu de prédilection pour développer son approche d'un jardin « paysagé » (landscape gardening)<sup>105</sup>.

Watelet s'intéresse par ailleurs aux caractéristiques du jardin chinois<sup>106</sup>. En réalité, ce texte que Watelet attribue au littérateur chinois Sima Guang (1019-1086) se révèle plutôt être la traduction d'un texte plus ancien rapportée par le missionnaire français Pierre Martial Cibot (1727-1781) et publié sous la forme d'un *Essai sur les jardins de plaisance des Chinois* au début des années 1770<sup>107</sup>. Par surcroît, en 1772, l'architecte William Chambers (1723-1796) publie *A Dissertation on Oriental Gardening* qui contribue au développement du jardin anglo-chinois. Ce dernier texte propose une version augmentée de l'essai plus ancien *Of the Art of Laying out Gardens among the Chinese* publié une première fois en 1757 suite à un premier voyage de Chambers en Chine. Cet attrait pour le jardin chinois avait déjà été l'objet d'un long commentaire par le père jésuite Attiret qui relate en 1743 la beauté extraordinaire du jardin de l'empereur de Pékin : « Le palais de l'empereur de Pékin, & ses jardins, n'offrent rien que de grand & de véritablement beau, soit pour le dessein, soit pour l'exécution. J'ai vu la France & l'Italie, & jamais rien de semblable ne s'est offert à mes yeux.<sup>108</sup> »

<sup>105</sup> Voir l'ouvrage publié à titre posthume *The Works in Verse and Prose of William Shenstone*, "Unconnected Thoughts on Gardening", London, 1764, vol. II.

<sup>106</sup> Watelet 1774, p. 125-137.

<sup>107</sup> P.M. Cibot, « Essai sur les jardins de plaisances des Chinois », tiré de *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, & c, des Chinois par les missionnaires de Pékin*, vol 8, p. 301-326. Danon 2003, p. 81, n. 40.

<sup>108</sup> Extrait des *Lettres édifiantes* (novembre 1743) par le frère Attiret, tiré du « Discours préliminaire » de la traduction de Whately (1771), p. XXIV.

Ces récits de voyageurs européens en Chine entraînent une nouvelle approche dans la conception du jardin qui devient un lieu de méditation et d'éveil des sens. Dans cette perspective, le concepteur de jardin se fait peintre et philosophe comme Chambers le propose :

Their Gardeners are not only Botanists, but also Painters and Philosophers, having a thorough knowledge of the human mind, and of the arts by which its strongest feelings are excited. It is not in China, as in Italy and France, where every petty Architect is a Gardener<sup>109</sup>.

On observe une même orientation chez Watelet qui associe l'art des jardins aux arts libéraux en ce qu'il permet d'atteindre un état de « jouissance réfléchie » que nous considérons comme une intellectualisation du plaisir<sup>110</sup>. Au reste, la traduction de l'ouvrage de Whately nous informe qu'une telle association a été rendue possible grâce aux grands développements de l'art des jardins survenus au dix-huitième siècle<sup>111</sup>. L'amateur français précise cependant que la conception du jardin appartient au propriétaire terrien. Ainsi, le « possesseur » devient philosophe et « construit près de l'hermitage une demeure semblable à celle de Socrate<sup>112</sup> ».

D'autre part, la citation de Chambers ouvre la discussion sur la distinction entre l'art des jardins et l'art de l'architecture, le premier étant traditionnellement indissociable du second. Watelet pousse plus loin cette distinction en faisant du concepteur de jardin, non pas un architecte mais plutôt un décorateur. Tandis que l'architecture est associée à la vie en communauté, la conception d'un jardin doit répondre aux besoins de l'individu qui cherche le délassement en campagne, loin de l'activité de la ville. Le jardin devient ainsi

---

<sup>109</sup> Chambers, *A Dissertation on Oriental Gardening*, p. 11.

<sup>110</sup> Watelet 1774, p. 1.

<sup>111</sup> Whately 1771, p. 1.

<sup>112</sup> Watelet 1774, p. 41.

la prérogative du possesseur des lieux qui compose son domaine au gré de son plaisir. Là où l'architecture requiert un processus de planification qui entraîne la régularité et l'uniformité, le décorateur de jardin travaille à partir de ce qu'offre le site. Les inégalités et les accidents deviennent sources d'inspiration :

[...] il [le décorateur] proportionnera ces accessoires au caractère de sa composition, au site, aux masses qui les accompagnent, aux objets qui les avoisinent, à l'espace vuide d'où ils sont vus, aux aspects de la lumière, au repos qu'il méditera de placer pour qu'on en jouisse plus parfaitement<sup>113</sup>.

En d'autres termes, la composition d'un jardin s'apparente à celle d'un paysage peint où la nature apparaît configurée de la plus belle manière. Cette idée qui circulait grâce aux traités anglais sur les jardins se retrouve également dans une correspondance qu'il a eue avec Voltaire en 1760; le philosophe décrit la scène parfaite qu'il voit de sa retraite des Délices en la comparant à un tableau peint :

Je voudrais trouver quelque Claude Lorrain qui peignit ce que je vois de mes fenêtres. C'est un vallon terminé en face par la ville de Genève qui s'élève en amphithéâtre. Le Rhône sort en cascade de la ville pour se joindre à la rivière d'Arve qui descend à gauche entre les Alpes. Au-delà de l'Arve est encore à gauche une autre rivière, et au-delà de cette rivière quatre lieu de paysage. À droite est le lac de Genève, au-delà du lac des plaines de Savoie; tout l'horizon terminé par des collines qui vont se joindre à des montagnes couvertes de glaces éternelles éloignées de vingt-cinq lieues, et tout le territoire de Genève semé de maisons de plaisance et de jardins. Je n'ai vu nulle part une telle situation. Je doute que celle de Constantinople soit aussi agréable./ Si M. Hubert voulait s'amuser à peindre ce beau site, j'en ferais encore plus de cas que ma découpe en robe de chambre.<sup>114</sup>

Watelet pousse plus loin l'analogie pour considérer que le jardin se transforme en tableau changeant dans lequel le spectateur occupe un rôle actif<sup>115</sup>. Par cette mise en scène, l'art

<sup>113</sup> Watelet 1774, p. 111.

<sup>114</sup> Voltaire, *Correspondance*, vol. V, p. 882-883, n° 5970.

<sup>115</sup> Watelet 1774, p. 59.

du jardin se rapproche un peu plus de la peinture et davantage du théâtre. Watelet affirme que :

[...] la composition d'un tableau est toujours la même, quoiqu'on la regarde de différents points. Le spectateur n'a ni le moyen, ni la puissance d'en altérer la disposition. Le spectateur des scènes pittoresques d'un parc au contraire, en change l'ordonnance, en changeant de place; & ne se dirige ou ne s'arrête pas le plus souvent, comme l'exigeroit l'intention de l'ouvrage./ On a donc plus de raison d'appeler scènes théâtrales, que tableaux, les différentes dispositions méditées dont on embellit les nouveaux parcs<sup>116</sup>.

L'élaboration d'un jardin implique par ailleurs la création d'une atmosphère qui peut varier en fonction de l'effet voulu. Watelet identifie trois genres principaux : le pittoresque, le poétique et le romanesque. Le pittoresque représente le genre principal mis en œuvre pour définir le parc moderne où le concepteur de jardin utilise le matériau offert par la nature immédiate<sup>117</sup>. Dans cette perspective, plusieurs éléments sont pris en considération dans des chapitres distincts : le terrain, les plans, l'exposition, les arbres, les eaux, les espaces, les gazons, les fleurs, les aspects extérieurs, les rochers et les grottes et enfin les accidents naturels. Ainsi la mise en valeur des accidents naturels permet de respecter la nature du terrain pour « déterminer le caractère de la scène<sup>118</sup> ». Tandis que l'exposition adéquate permet de profiter du lieu et d'un éclairage favorable, le choix des essences d'arbre joue un rôle dans le calcul des effets, considérant la croissance et les proportions. En favorisant le naturel et l'aléatoire et en faisant des regroupements qui suggèrent l'effet du hasard, on favorise le caractère pittoresque de la scène à la manière d'un paysage peint. Dans ce contexte, la mise en valeur des cours d'eau évoque les notions de « liberté du mouvement, simplicité [et] franchise ». Les fleurs et les rochers

---

<sup>116</sup> Watelet 1774, p. 56.

<sup>117</sup> Watelet 1774, p. 55.

<sup>118</sup> Watelet 1774, p. 62.

sont en contrepartie utilisés comme des accessoires, pour agrémenter avec parcimonie ou parfois « servir de transition des objets naturels ou objets artificiels<sup>119</sup> ». L'arrangement de ces éléments détermine la manière dont l'espace est occupé, ou les rapports entre les vides et les masses. La disposition des ces différents éléments sera propre à créer des effets particuliers, des caractères à la manière des passions en peinture, pour donner une « personnalité » au jardin. Watelet invoque l'opposition de différents caractères pour mieux les faire sentir, notamment le Noble, le Rustique, l'Agréable, le Sérieux, le Triste. D'autres comme le Magnifique, le Terrible, le Voluptueux apparaissent plus difficile à rendre comme ils relèvent du domaine de l'idéal. En somme, la disposition des différents agréments contribue à la formation d'un caractère pour conférer au paysage une personnalité psychologique.

Quant au genre poétique, il trouve son application dans les « lieux de plaisance », tels qu'envisagés par Watelet. Éloignés de la capitale, ces jardins particuliers sont le privilège d'une « classe d'hommes moins entraînés par les idées du faste, que par celle d'une sensualité recherchée.<sup>120</sup> » Ainsi, « la vanité ostensive », « l'artifice », « le factice » et « l'orgueil » cèdent le pas à la modération et le bon ordre moral. Ces lieux aux dimensions modestes et qui nécessitent peu de frais reflètent un souci de paix et d'harmonie qui trouve un prolongement jusqu'au cœur même de la société, comme le suggère l'amateur :

C'est parmi nous un des plus grands obstacles au bon ordre moral, à la perfection du goût & à la douceur des jouissances que ce désir d'usurpation des états les uns sur les autres. Émulation pernicieuse, vanité mal entendue, efforts destructifs qui anéantissant les proportions relatives des classes, les mesures des moyens, les

---

<sup>119</sup> Watelet 1774, p. 74.

<sup>120</sup> Watelet 1774, p. 92.

convenance de la société; ne produisent au lieu de satisfactions réelles que des gênes intérieures, des embarras dans les fortunes, des apparences très incomplètes de plaisirs & de bonheur, & des représentations toujours fausses qui ne trompent personne<sup>121</sup>.

C'est donc aux hommes vertueux que sont destinés ces jardins agrémentés de statues d'hommes célèbres qui rappellent les mœurs antiques, dans un cadre ponctué de références littéraires et historiques. Cet *Élisée* prend par ailleurs la forme d'un éloge aux réalisations humaines où la nature permet de mettre en valeur des éléments symboliques, ou « accessoires poétiques ». Watelet précise en ces termes :

Quelques temples, quelques autels consacrés aux vertus, aux sciences, aux Arts, aux sentimens agréables, mettroient de la richesse & de la diversité dans les aspects. Des inscriptions & des passages choisis & courts, gravés sur les arbres ou sur des colonnes & des obélisques entretiendroient l'impression que l'ensemble auroit inspiré, c'est-à-dire, une mélancolie douce, une distraction agréable dans lesquelles se confondroient des sentimens nobles & élevés où se mêleroit le souvenir & la réalité, ou le moral soutiendrait le poétique, & où l'un et l'autre enfin donneroient au pittoresque tout l'intérêt dont il est susceptible<sup>122</sup>.

Notons que Watelet semble s'être inspiré ici du texte de Chambers, qui relève des caractéristiques similaires dans les jardins chinois<sup>123</sup>. Chambers renchérit en tirant exemple du théâtre chinois avec la présence d'accessoires variés et de pantomimes pour créer un intérêt chez le spectateur.

---

<sup>121</sup> Watelet 1774, p. 122.

<sup>122</sup> Watelet 1774, p. 114.

<sup>123</sup> Chambers 1772, p. 17, cité dans Bald 1951, p. 303 et Danon 2003, p.80, n. 31. « They [les Chinois] are fond of introducing statues, busts, bas-reliefs, and every production of the chiesel, as well in other parts of their Gardens, as round their buildings; observing, that they are not only ornamental, but that by commemorating past events, and celebrated personages, they awaken the mind to pleasing contemplation, hurrying our reflections up into the remotest ages of antiquity: and they never fail to scatter antient inscriptions, verses, and moral sentences, about their grounds; which are placed on ruined stones, and columns of marble, or engraved on trees and rocks; such situations being always chosen for them, as correspond with the sense of the inscriptions; which thereby acquire additional force in themselves, and likewise give a stronger expression to the scene. »

Watelet aborde en troisième lieu le genre romanesque qui fait du jardin un espace de création dominé par les références imaginaires de l'auteur. L'emploi de ce genre a comme principale visée de susciter l'émotion sans nécessairement avoir recours à des accessoires comme c'est le cas pour le jardin à caractère poétique. L'évocation d'une idée, d'une émotion, d'une sensation suffit pour créer l'illusion et exciter l'imagination. Il s'agit en d'autres termes de créer un univers fantastique. Watelet précise :

Ces images d'un désert magique, d'un lieu propre aux évocations, auxquelles se joindroient les accidens & les sons qui leur conviennent, présenteroient un romanesque auquel la pantomime même ne seroit pas nécessaire. En effet l'imagination émue seroit prête à la suppléer; & dans l'instant où le jour s'obscuriroit, où les ombres de la nuit répandroient la tristesse qui leur est propre, & les illusions qui les accompagnent; peu s'en faudroit qu'on ne crût voir dans ce désert des Démons, des Magiciens & des monstres<sup>124</sup>.

Nous sommes à même de constater que Watelet confère au jardin une fonction métaphorique profonde pour exprimer à la fois le bon ordre social et l'épanouissement de l'individu. En fait, le jardin devient un microcosme où l'aménagement d'un espace naturel annonce un nouveau mode de vie. Si le jardin pour Watelet apparaît comme un lieu de plaisir pour les sens et l'esprit, il peut également prendre la forme d'un domaine consacré à la production où le possesseur devient exploitant. Il s'agit en d'autres termes de joindre l'utile à l'agréable, selon l'expression tirée de l'*Art Poétique* d'Horace. Ainsi le parc moderne devient « ferme ornée », comme Watelet l'affirme : « Je placerai près d'une habitation des établissemens utiles, rendus agréables. & je transformerai pour les intérêts de la vanité même, le possesseur en économe industriel et sensuel, occupé à tirer avantage de la Nature pour ses besoins & ses plaisirs<sup>125</sup>. » La pratique de la ferme ornée (*Ornamented Farm*) trouve son origine dans l'œuvre de Stephen Switzer qui publie en

---

<sup>124</sup> Watelet 1774, p. 88-89.

<sup>125</sup> Watelet 1774, p. 20-21.

1715, sous la forme de trois volumes *The Nobleman, Gentleman and Gardener's Recreation*. On retrouve l'application de ses principes dès 1734 à Woburn Farm qui appartenait à Philip Southcote, et dans la retraite de William Shenstone, « The Leasowes » dont nous avons précédemment fait mention.

Au même titre que le parc moderne, la ferme ornée s'inscrit dans une mise en scène construite par l'arrangement d'éléments naturels. Le jeu des irrégularités, la diversité dans l'arrangement et le rapport varié des masses restent au centre des préoccupations formelles. Cependant, à ceci s'ajoute un caractère pratique qui reste à certains égards du domaine du luxe. Ainsi, les fabriques qui répondent à des critères de propreté et de soin servent à produire des produits exotiques et rares. Les ruchers seraient alimentés par des abeilles butinant des espèces de fleurs rares et des installations pour l'élevage de vers à soie permettrait de fournir la matière première pour une étoffe de qualité supérieure. Dans les ménageries, on retrouve des espèces rares et exotiques. À ces considérations s'en ajoutent de plus pragmatiques qui peuvent apparaître surprenantes à prime abord. L'amateur envisage notamment un jardin de plantes médicinales à proximité d'un « hospice destiné aux serviteurs malades » dans un cadre « aéré, spacieux et sain<sup>126</sup> ». Ce souci pour l'hygiène et la santé des moins bien nantis nous ramène à l'implication de Watelet dans les affaires de la Société royale de Médecine à titre de membre honoraire dès 1778. Les lettres patentes de Société royale de Médecine nous informe que cette

---

<sup>126</sup> Watelet 1774, p. 39-40.

société avait entre autres comme mission de s'occuper de la recherche et des découvertes relatives aux maladies épidémiques, ainsi que de l'examen des nouveaux remèdes<sup>127</sup>.

Par une approche synthétique, le propriétaire construit un cadre agréable, poétique, tout en profitant des richesses naturelles offertes par les lieux pour contribuer à l'avancement de l'humanité. Autrement dit, dans son jardin :

[...] le possesseur est a portée d'entretenir l'ordre, de diriger ses soins, de soulager les peines, de marcher de concert l'humanité satisfaite, l'intelligence et l'utile industrie. Il voit tout, il corrige, il perfectionne, il embellit, il imagine, il crée<sup>128</sup>

Qualifié de « poème naturel et sentimental », le jardin de Watelet peut nous apparaître à prime abord comme une fantaisie légère. Cependant, concevoir et établir les limites de son domaine de la même manière que protéger et entretenir son bien s'inscrivent dans une quête du bonheur qui passe par le bien-être de l'individu et de son entourage. Le jardin devient le lieu où le plaisir individuel passe par le partage, ainsi selon l'amateur, « il est nécessaire qu'au désir d'une jouissance personnelle se joigne l'idée d'une jouissance communicative<sup>129</sup>. » Somme toute, le discours de Watelet présente plusieurs thèmes récurrents, notamment le plaisir, l'amitié, la paix, la sérénité et la raison, tous associés à l'épicurisme.

Le discours de Watelet intègre donc plusieurs influences formelles, littéraires et philosophiques dont la somme résulte en une vision idyllique du jardin, que l'on pourrait

<sup>127</sup> « Lettres patentes du Roi portant sur l'établissement d'une Société Royale de Médecine », article premier, par. IX et X, tiré de Félix Vicq d'Azyr, *Histoire et mémoires de la Société Royale de Médecine*, 1779-1798, p. 22.

<sup>128</sup> Watelet 1774, p. 44.

<sup>129</sup> Watelet 1774, p. 15.

aisément qualifier de philosophie du jardin. Cette approche inusitée distingue l'*Essai sur les jardins* des traités habituels et, par conséquent, la réception critique du texte sera variable.

b. La réception

À l'instar de l'*Art de peindre*, la parution de l'*Essai sur les jardins* suscite des commentaires variés. Le *Mercur de France* de janvier 1775 présente l'*Essai* comme l'œuvre « d'un Amateur éclairé & sensible qui, en énonçant ses idées, rend compte de ses jouissances<sup>130</sup>. » Grimm a par ailleurs fait une critique de l'ouvrage dans la *Correspondance littéraire* de décembre 1774. L'auteur applaudit la manière dont Watelet parvient à lier la conception du jardin et la philosophie, tout en se distinguant des sources chinoises et anglaises. Grimm reconnaît d'autre part la connaissance fondée de Watelet qui énonce des préceptes qu'il a mis en pratique dans sa retraite champêtre de Moulin-Joli. Le résultat apparaît éloquent du point de vue de Grimm :

L'*Essai sur les jardins* est un morceau détaché d'un plus grand ouvrage dont M. Watelet s'occupe depuis longtemps et où il cherche à développer les principes élémentaires de tous les arts. Son livre est donc une espèce de traité esthétique des jardins. Il analyse toutes les règles du goût qui peuvent être appliquées à cet art charmant et s'efforce d'intéresser à des discussions trop arides ou trop abstraites en elles-mêmes par un grand nombre d'exemples, qui sont autant de descriptions ou de tableaux poétiques<sup>131</sup>.

Malgré l'éloge, Grimm ne considère pas que l'ouvrage de Watelet présente des éléments de nouveauté. Outre la faible qualité littéraire, le principal reproche tient au langage spécialisé, sinon technique, ainsi qu'à l'expression de nouveaux concepts qui, selon le commentateur, donne un caractère affecté et ridicule à l'ouvrage. Grimm ajoute :

<sup>130</sup> *Mercur de France*, janvier 1775, p. 132.

<sup>131</sup> *Correspondance littéraire*, décembre 1774, p. 522.

Tous ces mots de *libéral*, de *matériel*, de *factice*, de *masses*, de *fabriques*, dont il fait souvent même un emploi qui répugne à l'usage de la langue, donnent de l'affectation à son style sans le rendre ni plus clair ni plus précis. Pourquoi chercher une tournure étrange pour exprimer une chose ordinaire ? Que veut dire, par exemple, tout ce galimatias : « Pour hâter sa marche [de l'art des jardins], il est nécessaire qu'au désir d'une jouissance personnelle se joigne l'idée d'une jouissance communicative. Mais comment cette idée s'établit-elle ? Par l'hospitalité ou par la vanité, que j'appellerai ostensive. » Eh, mon cher monsieur, quand vous n'auriez pas trouvé un mot si hétéroclite, que nous auriez-vous appris de moins ? S'il est ridicule de dire des choses vulgaires avec une précision si pédantesque, il est plus ridicule encore d'inventer pour cela des mots nouveaux et de les écrire en lettres italiques<sup>132</sup>.

Étonnamment, le caractère pittoresque du jardin, tel que le définit Watelet, ainsi que la parenté entre la peinture et l'art du jardin qu'il établit n'occupent que quelques lignes à la fin du commentaire de Grimm, qui se termine abruptement<sup>133</sup>. Ces deux aspects représentent pourtant une part importante du propos de l'amateur.

Grimm ne considère pas dans sa critique—et peut-être n'était-il pas à même de s'en rendre compte—l'*Essai sur les jardins* de Watelet propose beaucoup plus qu'un traité esthétique sur l'art des jardins. Mais la portée philosophique du texte devient une inspiration pour d'autres amateurs qui développent un intérêt pour l'art d'aménager le paysage, comme en atteste les traductions anglaise et allemande, de même que le commentaire du théoricien allemand C. C. L. Hirschfeld en 1775<sup>134</sup>. L'*Essai sur les*

<sup>132</sup> *Correspondance littéraire*, décembre 1774, p. 523.

<sup>133</sup> *Correspondance littéraire*, décembre 1774, p. 524 « Le premier principe qu'il veut qu'on adopte, dans quelque disposition de promenades ou de jardins que ce soit, paraît d'une application très-étendue. C'est d'entremêler sans cesse les objets de curiosité qui engagent à changer de place aux objets qui attachent et qui invitent à s'arrêter. La différence qu'il observe entre l'art des jardins et celui de la peinture n'est pas moins importante. C'est que la composition d'un tableau paraît toujours la même, quoiqu'on la regarde de différents points; au lieu que le spectateur des scènes pittoresques d'un parc en change au contraire l'ordonnance toutes les fois qu'il change de place. Nous laissons ici M. Watelet, mais nous reviendrons à ses jardins une autre fois. »

<sup>134</sup> La traduction française de l'ouvrage de Hirschfeld paraît une première fois en 1779 sous le titre de *Théorie de l'art des jardins* à Leipzig.

*jardins* trouve plus particulièrement écho chez Jean-Jacques Rousseau qui s'en inspire en partie pour écrire *Les rêveries du promeneur solitaire*, dix lettres qui seront publiées à titre posthume. La cinquième rêverie en particulier, qui fait l'éloge de l'oisiveté, nous transporte sur l'île Saint-Pierre dont la description comporte des réminiscences de Moulin-Joli et de la « ferme ornée » de Watelet. Rousseau raconte :

Il n'y a dans l'île qu'une seule maison mais grande, agréable et commode, qui appartient à l'hôpital de Berne ainsi que l'île, et où loge un receveur avec sa famille et ses domestiques. Il y entretient une nombreuse basse-cour, une volière et des réservoirs pour le poisson. L'île dans sa petitesse est tellement variée dans ses terrains et ses aspects, qu'elle offre toutes sortes de sites et souffre toutes sortes de cultures. On y trouve des champs, des vignes, des bois, des vergers, de gras pâturages ombragés de bosquets et bordés d'arbrisseaux de tout espèces dont le bord des eaux entretient la fraîcheur; une haute terrasse plantée de deux rangs d'arbres borde l'île dans sa longueur et dans le milieu de cette terrasse on a bâti un joli salon où les habitants des rives voisines se rassemblent et viennent danser les dimanches durant les vendanges<sup>135</sup>.

Henri Roddier note la proximité de Rousseau et du marquis de Girardin vers la fin de la vie du philosophe; grâce au marquis de Girardin, *Les rêveries* seront publiées une première fois en 1782. Précédemment, en 1777, Girardin avait publié un traité sur les jardins intitulé *De la Composition des paysages, ou des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en joignant l'utile à l'agréable* qui reprend l'essentiel des principes énoncés par Watelet dans son *Essai sur les jardins*<sup>136</sup>. Cependant, si Roddier confirme la postérité littéraire de l'*Essai sur les jardins*, il ne semble pas reconnaître toute l'originalité du discours de Watelet et son influence déterminante sur les œuvres de Rousseau et de Girardin. En 1786, Le prince de Ligne soulignera la parenté entre les

<sup>135</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, texte établi avec introduction, chronologie, notes et relevé de variantes par Henri Roddier, Garnier, 1997, p. 62-63. Rousseau réside sur l'île Saint-Pierre en septembre et octobre 1765 (p. 63, n. 1 et 3).

<sup>136</sup> Rousseau 1997, p. 202-221.

ouvrages de Watelet et de Girardin, en soulignant le caractère spirituel et philosophique de l'œuvre du premier :

Comment monsieur Watelet et lui, ont-ils pu dire tant de choses neuves, galantes, philosophiques et sublimes ? Monsieur Watelet l'est autant que Robertson. Il trouve dans les jardins, l'ancienneté de la féodalité et l'esprit de la personnalité modifié ensuite, suivant les temps. Monsieur de Girardin est moins métaphysicien, et peut-être plus jardinier. Le premier est plus poète et plus dispendieux à suivre, le second est plus esclave de la nature. Le premier la soumettrait à la puissance de son imagination, s'il y avait des trésors qui pussent le seconder. Le second prescrit une marche plus sûre. Qui des deux a le plus d'âme et d'esprit ? Qu'on sache l'un de la femme qu'il aime; pour l'autre, je ne sais qui est en état de décider. Ce que je sais le mieux, c'est qu'on devient meilleur en les lisant<sup>137</sup>.

Somme toute, Watelet élève l'art des jardins au rang des arts libéraux en l'associant à la philosophie. Sa vision d'une nature transformée qui conjugue à la fois épanouissement de l'individu et paix sociale s'impose comme une utopie destinée à l'avancement de l'humanité. À l'instar de l'*Art de peindre* ou des articles de l'*Encyclopédie*, l'*Essai sur les jardins* s'inscrit dans une même quête de légitimité sociale et intellectuelle pour Watelet. Cependant, ce dernier ouvrage se distingue par son registre différent puisque, dans ce cas-ci, la publication s'affiche clairement comme le manifeste de son goût particulier, de ses recherches personnelles et de son individualité. En contrepartie, l'*Art de peindre* ou les articles de l'*Encyclopédie* ont surtout une fonction démonstrative des connaissances et des talents de l'amateur qui apparaît comme la première étape à passer en vue d'une reconnaissance intellectuelle. Quoiqu'il en soit, grâce à ces ouvrages, l'association à l'institution académique et à l'entreprise encyclopédique ont eu des effets cumulatifs sur la constitution de son capital culturel. Une fois ceci établi, c'est-à-dire que

---

<sup>137</sup> Charles-Joseph de Ligne, *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe* (1786), lecture de Manuel Couvreur, Bruxelles, Éditions Labor, 2003, p.141. Dans son commentaire sur plusieurs jardins, le prince consacre trois paragraphes à ses réflexions sur sa visite à Moulin-Joli. Il y relève les inscriptions sur les troncs d'arbre, les contrastes de l'aménagement de la nature et la présence du pont hollandais et du pont chinois. (p. 117-119)

l'amateur a prouvé qu'il maîtrise l'usage des règles et des modèles, le discours de Watelet a pu ensuite déployer une plus grande originalité. C'est précisément cette contribution originale qui lui permettra d'atteindre la reconnaissance des générations futures.

## V. Conclusion

Nous avons tracé le parcours de vie de Claude-Henri Watelet mettant en lumière plus particulièrement son implication dans le champ artistique de son temps. Tout en reconnaissant l'impact déterminant du cadre social dans lequel Watelet a évolué, nous avons souhaité ne pas perdre de vue la singularité de l'amateur puisque nous pensons que l'établissement d'un réseau dépend en grande partie de raisons et d'ambitions personnelles. Les amateurs d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle ont largement bénéficié des avantages d'une structure académique forte et hiérarchisée qui reconnaissait de fait leur contribution pour l'avancement de l'art contemporain. Bien que le nombre d'amateurs reçus à titre honoraire à l'Académie royale de peinture et de sculpture ait toujours été limité, la reconnaissance de ce groupe *intra muros* a néanmoins eu une incidence sur l'activité et la visibilité d'autres amateurs qui ont parfois développé un discours critique sur l'art. Cependant, l'amateur n'envisage pas la critique comme une profession mais plutôt comme un moyen d'exprimer son goût individuel qui allie à la fois justesse des sens et raison. Ce goût, que l'amateur cultive et qui le distingue de ses pairs, constitue un pré-requis à l'action et à la reconnaissance de l'amateur dans le champ artistique.

Claude-Henri Watelet s'est distingué dans l'appareil académique par plusieurs de ses discours dont la compilation a donné lieu à la publication du poème didactique *l'Art de peindre* en 1760. Cette contribution au champ artistique lui a par la suite ouvert la voie plus vaste de la reconnaissance dans le champ intellectuel qui s'est concrétisée au moment de son élection à l'*Académie française*. Mais l'expression de la qualité d'amateur de Watelet s'est véritablement épanouie grâce au développement d'intérêts variés. L'examen de sa pratique de dessinateur et d'aquafortiste nous a éclairé, d'une

part, sur ses préférences artistiques et, d'autre part, sur sa démarche qui lui a sans aucun doute permis de mieux comprendre le travail de l'artiste. Les écrits de Watelet reflètent un même souci de dégager les fondements de la pratique artistique. Le profil de la collection de l'amateur et les relations qu'il entretient avec les artistes de son temps permettent d'affirmer que Watelet avait à cœur l'épanouissement de l'art contemporain français. Cependant, cette activité artistique dilettante ne pouvait avoir véritablement d'impact sans l'aval—ou du moins la reconnaissance—de la communauté artistique composée d'artistes, d'amateurs, de littérateurs, d'administrateurs, etc. C'est ainsi que Watelet a dû par ailleurs orienter son action pour former une toile de relations qui lui a permis d'avoir un effet concret dans la constitution du champ artistique.

Nous avons qualifié le réseau comme une toile de relations qui prend ses assises sur une structure existante où l'amateur tire avantage des possibilités que lui offrent notamment les institutions académiques et les cercles mondains. Ces lieux représentaient des espaces de communication qui permettent l'échange de connaissances et la discussion, mais surtout l'établissement de liens privilégiés avec les artistes et d'autres amateurs aux profils et ambitions semblables. On assiste donc à l'extension d'un réseau entre les individus qui dépend, d'une part, de la réputation de l'amateur entretenue grâce aux cercles mondains et, d'autre part, de la validation d'acquis intellectuels par l'*Académie*. Ce réseau, construit par l'amateur selon ses intérêts personnels, peut varier selon les individus; nonobstant cette différence, ce réseau reste orienté par le souci de reconnaissance sociale de l'amateur dans son champ d'action, plus particulièrement artistique. C'est ce que nous avons remarqué dans le cas de Claude-Henri Watelet, qui,

par ses multiples intérêts, a su se constituer un réseau de relations sociales adapté à ses besoins, rayonner dans la communauté artistique de son temps et ainsi se construire une identité artistique et sociale distincte.

La mise en place d'un tissu de relations sociales et artistiques s'inscrit également dans une démarche qui passe nécessairement par l'affirmation de l'individualité de l'amateur. L'amateur parvient à se distinguer notamment par l'expression de son goût, comme nous l'avons vu, mais aussi par la fréquentation de cercles mondains, qui représentent, pour lui, le premier lieu de sociabilité. L'analyse de mémoires, d'échanges épistolaires et de périodiques nous a permis de constater qu'un des premiers signes de distinction était sans aucun doute la réputation de l'amateur, qu'il entretient toujours, mais qui peut parfois lui échapper. Dès son entrée dans le circuit mondain, Watelet alimente les propos des commentateurs pour différentes raisons, qu'il soit question de ses dispositions personnelles, de ses goûts ou de son action dans le milieu des arts. Le portrait—qu'il soit littéraire, dessiné ou peint—s'impose aussi comme un moyen de conserver la mémoire des hommes et des femmes célèbres du moment, au même titre que l'éloge académique. Watelet a également tiré partie de cette stratégie de visibilité en commandant son portrait à l'un des artistes les plus en vue au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, Jean-Baptiste Greuze. Ceci dit, Watelet a cumulé au cours de sa vie de nombreux titres honorifiques et académiques qui, par leur nature même, confèrent à l'amateur un statut immortel. Cette reconnaissance sociale qui découle en partie d'une activité intellectuelle et artistique soutenue représente un long processus qui, dans le cas de Watelet, s'est échelonné sur une vie entière.

Dans ce contexte, la mise en valeur des talents et les réalisations individuelles jouent un rôle capital dans la construction de l'identité de l'amateur. La publication de textes sur l'art représente à cet effet un moyen utilisé par Watelet pour s'imposer dans son réseau de relations et, du même coup, accroître sa visibilité dans le champ artistique. Mais *L'Art de peindre*, les articles de l'*Encyclopédie* et l'*Essai sur les jardins* témoignent aussi d'une autre espèce d'ambition pour Watelet : la reconnaissance intellectuelle. Nous avons vu que l'*Art de peindre* est loin d'avoir fait l'unanimité chez ses contemporains, mais l'ouvrage n'en reste pas moins un témoignage d'autorité à l'égard des pairs de l'amateur. Validé par l'*Académie royale de peinture et de sculpture* et l'*Académie française*, le poème didactique accompagné des « Réflexions sur les différentes parties de la peinture » a permis à Watelet de faire la démonstration de ses connaissances artistiques et littéraires. La publication de cet ouvrage, d'abord connu sous la forme de conférences académiques, révèle par ailleurs l'intention avouée de l'amateur de se soumettre à l'examen critique du public. La publication de la critique de La Font de Saint-Yenne dans l'édition de 1761 révèle que Watelet endosse cette démarche dans la perspective d'une reconnaissance intellectuelle de son œuvre. Si la publication de l'*Art de Peindre* a procuré un certain crédit à notre amateur auprès de ses contemporains, que ce soit par l'élection de Watelet à l'Académie française ou par les commentaires critiques qu'il s'est mérités, l'ouvrage ne suffit pas pour atteindre la consécration intellectuelle hors de l'enceinte académique. Au plus, y verrons-nous un exercice pour faire montre de ses connaissances artistiques et littéraires, bien que l'intégration du modèle scientifique à son propos représente à certains égards une nouveauté. En revanche, la rédaction d'une trentaine d'articles pour l'*Encyclopédie* procure à Watelet une plus grande autorité. En dépit du caractère

didactique de ces textes—publiés quelques années avant l’*Art de Peindre* et qui abordent les thèmes considérés dans les « Réflexions »—, Watelet jouit de la visibilité que lui procure l’audience de la plus grande—et controversée—entreprise éditoriale des Lumières. De ce fait, on lui a apposé l’étiquette d’« encyclopédiste » qui devait survivre aussi longtemps que l’*Encyclopédie*. D’ailleurs, les mêmes articles ont permis d’établir les bases d’un autre ouvrage posthume faisant partie de l’*Encyclopédie méthodique*, le *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, pour lequel Watelet apparaît comme le principal instigateur. Quant à l’*Essai sur les jardins*, sa publication reflète une autre espèce d’intérêt qui va au-delà de la démonstration des connaissances acquises. Fortement biographique et inspiré de la retraite champêtre de Moulin-Joli, cet ouvrage nous a notamment éclairé sur l’orientation philosophique de Watelet sur l’art des jardins. L’amateur a su reformuler des influences anglaises pour suggérer un nouveau mode de vie axé à la fois sur le bien-être individuel et l’avancement de l’humanité. La publication de cet ouvrage devenait donc un prétexte pour présenter sa philosophie mise en pratique à travers l’art des jardins. Tandis que l’*Art de peindre* a la valeur d’une démonstration des acquis en vue d’une reconnaissance intellectuelle, les articles de l’*Encyclopédie* et le *Dictionnaire* à sa suite font figure de référence. L’*Essai sur les jardins* se distingue de l’*Art de peindre* ou des articles de l’*Encyclopédie* parce qu’il exprime la nouveauté et le caractère individuel de son auteur. Tout comme la reconnaissance sociale, le processus de reconnaissance intellectuelle a été graduel. Ce n’est qu’après s’être distingué dans les milieux académique et encyclopédique que Watelet a pu véritablement faire preuve d’originalité qu’il a pu formaliser ses idées dans une publication. À notre avis, la créativité et l’indépendance intellectuelle—hors du cadre institutionnel et sans allégeance

idéologique—dont l'amateur a fait preuve dans l'*Essai sur les jardins* s'inscrivent dans le processus de légitimation intellectuelle de l'amateur qui prétend au statut de savant.

Au fil de notre recherche, quelques questions sont restées sans réponse, surtout en raison des limites de la documentation. Nous aurions souhaité par exemple approfondir le sujet de l'implication de Watelet dans les cercles mondains qu'il a fréquenté, notamment dans les salons d'Helvétius, d'Holbach, de Madame Geoffrin et de Madame Necker. Les traces de la participation de Watelet à ces cercles qui nous sont parvenues sont fragmentaires et sont restées insuffisantes pour détailler l'influence de cet amateur dans ces milieux. Aussi, en partant de la prémisse que les cercles mondains servent parfois d'antichambre aux Académies, il aurait été pertinent de connaître le détail des relations entretenues par Watelet dans le contexte de sa nomination au titre d'amateur honoraire à l'*Académie royale de peinture et de sculpture* en 1747. Le choix de définir ce personnage en tant qu'amateur dans le champ artistique du XVIII<sup>e</sup> siècle est né de l'ambition de saisir toute l'amplitude de son action auprès de ses contemporains; toutefois, nous réalisons que ce sujet en comporte plusieurs. Par exemple, le thème de « Watelet, le collectionneur » mériterait sans doute un examen approfondi pour mieux comprendre l'orientation esthétique qui a teinté son discours sur l'art. « Watelet, le mécène et protecteur des artistes » apparaît également comme une piste encore partiellement explorée. Sans doute pouvons-nous poser le même constat en ce qui concerne son activité de dessinateur et d'aquafortiste. Quoiqu'il en soit, nous espérons avoir su dégager les grandes lignes du cheminement artistique et intellectuel de Claude-Henri Watelet pour ainsi initier de nouvelles avenues de recherche dans le domaine de l'art français au XVIII<sup>e</sup> siècle. Si le

thème du réseau semble de plus en plus susciter l'intérêt en études des arts, celui de l'amateur demeure encore trop peu exploré. Nous pensons particulièrement à plusieurs figures marquantes du siècle des Lumières—entre autres, La Font de Saint-Yenne, Caylus, l'abbé de Saint-Non, La Live de July, Bergeret de Grandcourt—qui ont parfois fait l'objet d'articles, de monographies et d'expositions. Leurs contributions respectives au champ artistique ont souvent été considérées; cependant, leur influence en tant que groupe socialement reconnu reste encore à découvrir.

## Bibliographie

### Textes par Claude-Henri-Watelet

[à l'exclusion des traductions et des articles publiés dans l'*Encyclopédie*]

Watelet 1746

Watelet, Claude-Henri, *Explication des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale dont l'exposition a été ordonnée, ...*, Paris, J. F. Collombat, 1746.

Watelet 1747

-----, *Lettre des jeunes élèves de peinture à M. L. F.*, [Paris], [1747], 7p.

Watelet 1752

-----, « Vie de Louis de Boullongne, ... par M. Watelet, ... Réponse de M. Coypel, ... à M. Watelet », *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent*, Paris, Durand, 1752, tome II.

Watelet 1760

-----, *L'Art de peindre, poème avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Paris, imp. De H. L. Guérin et L. F. Delatour, 1760, 144 p.

Watelet 1761

-----, *L'Art de peindre. Poème, avec des Réflexions sur les différentes parties de la peinture. Nouvelle édition, augmentée de deux poèmes sur l'Art de peindre, de Mr C.-A. Du Fresnoy & de Mr. L'abbé de Marsy*, Amsterdam, au dépens de la compagnie, 1761, 312 p.

Watelet 1761a

-----, *Discours prononcés dans l'Académie française, le lundi 19 janvier 1761, à la réception de M. Watelet* [par le récipiendaire et par Buffon], Paris, Veuve Brunet, 1761, 19 p.

Watelet 1774

-----, *Essai sur les jardins*, Paris, impr. Prault, [1774], 160 p.

Watelet 1784

-----, *Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet. de l'Académie française et celle de peinture*, Paris, impr. Prault, 1784, 446 p.

Watelet et Lévesque 1786-1792

Watelet, Claude-Henri et Lévesque, Pierre-Charles, *Dictionnaire des arts de peinture et sculpture et gravure, par M. Watelet ... & M. Lévesque*, Paris, L. F. Prault, Imprimeur, 1786-1792, 2 tomes en 5 vol.

## Archives

Archives de l'Académie française, Paris

Archives nationales, Paris

Bibliothèque de l'INHA, Collections Jacques-Doucet

Bibliothèque de l'Institut de France

Institut néerlandais, Paris

## Périodiques anciens

Bachaumont, Louis Petit de, *Mémoires secrets, pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours*, Londres, John Adamson, 1777-1789, 36 vol.

*Mercur de France*

*Journal de Paris*

## Correspondances, textes anciens, réimpressions, éditions commentées

Archives de l'Art français 1907 et 1967

*Archives de l'Art français : recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Paris, Schemit, 1907- et F. de Nobelet, 1967- .

D'Alembert 1887

D'Alembert, Jean Le Rond, *Œuvres et correspondances inédites de d'Alembert*, éditées par Charles Henry, Genève, Slatkine Reprints, 1967 (1887), 352 p.

Bouhours 1705

Bouhours, Dominique, *La manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit*, introduction et notes de Suzanne Guellouz, Toulouse, Université Toulouse-LeMirail, 1988 (1705), 486 p.

Buffon 1885

Georges-Louis Leclerc de Buffon, *Correspondance générale*, recueillie et annotée par H. Nadault de Buffon, Genève, Slatkine Reprints, 1971(1885), 2 tomes.

Cochin 1757

Cochin, Charles-Nicolas, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1757), 448 p.

Cochin 1880,

Cochin, Charles-Nicolas, *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz, publiés d'après le manuscrit autographe*, avec introduction, notes et appendice, par Charles Henry, Paris, Baur, 1880, 192 p.

Cornu 1909

Cornu, Paul, *Table des Procès-Verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Librairie de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1909, 228 p.

Danon 2003

Watelet, Claude-Henri, *Essay on Gardens : A Chapter in the French Picturesque*, révisé et traduit par Samuel Danon, introduction par Joseph Disponzio, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2003, 104 p.

Deloynes 1881

Bibliothèque nationale de France (Cabinet des estampes), *Catalogue de la collection de pièces sur les beaux-arts, imprimées et manuscrites, recueillie par Pierre-Jean Mariette, Charles-Nicolas Cochin et M. Deloynes*, Paris, A. Picard, 1881 [microfiches, Musée des beaux-arts du Canada]

Dezallier D'Argenville 1757

Dezallier D'Argenville, A.-J., *Voyage Pittoresque de Paris*, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1757), 496 p.

Diderot et d'Alembert 1751-1772

*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, consulté en ligne sur le site The ARTFL *Encyclopédie* : a complete version of the first edition of Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie*. (<http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/encyc/>)

Diderot 1980

Chouillet, Jacques, *Diderot : Arts et lettres (1739-1766)*, Hermann, Paris, 1980.

Diderot 1984

Diderot, Denis, *Salon de 1765*, édition critique et annotée présentée par Else Marie Burkdahl et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, 1984, 365 p.

Diderot 1988

Denis Diderot, *Œuvres Esthétiques*, textes établis, avec introduction, notes et relevés de variantes par Paul Vernière, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 845 p.

Diderot 1994

Denis Diderot, *Diderot : Œuvres*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont 1994, tome I, 1490 p.

Diderot 1995

Diderot, Denis, *Salons de 1769, 1771, 1775, 1781*, textes établis et présentés par Else Marie Bukdahl *et al.*, Paris, Hermann, 1995, p. 176.

DuBos 1719

DuBos, abbé Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, réédition critique et commentée, préface de Dominique Désirat, Énsba, 1993 (1719), 479 p.

Dumesnil 1858

J. G. Dumesnil, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes* [1858], Genève, Minkoff Reprints, 1973, 5 tomes.

Caylus 1910

Caylus, Claude Philippe de Tubières, comte de, *Vies d'artistes du XVIII<sup>e</sup> siècle et Discours sur la Peinture et la Sculpture*, avec introduction et notes par André Fontaine, Paris, Renouard / H. Laurens, 1910, 228 p.

Graffigny 1996

Graffigny, Françoise de, *Correspondance de Mme de Graffigny (Françoise de Graffigny; 1695-1758)*, Oxford, Voltaire Foundation, 1996, 11 tomes.

Grétry 1789

Grétry, André-Ernest-Modeste, *Mémoires ou Essai sur la musique*, [Paris], à compte d'auteur, 1789, t. III.

Hayot de Long Pré 1786

*Catalogue des livres de la bibliothèque de M. Watelet... dont la vente se fera, au plus offrant & au dernier enchérisseur, par M. Hayot de Long-Pré, Huissier-priseur, le Lundi 22 mai 1786, & jours suivans de relevée, en son appartement, cour du vieux Louvre, pavillon de la Colonnade, à gauche, Paris, chez Prault, 1786.*

La Font de Saint-Yenne 2001

La Font de Saint-Yenne, Étienne, *Œuvre critique*, édition établie et présentée par Étienne Jollet, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001, 418 p.

LeBrun 1776

Le Brun, Jean-Baptiste, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, année 1776*, Paris, Genève, Minkoff Reprint, 1972 (1776), 247 p.

Le Camus de Mézières 1780

Le Camus de Mézières, Nicolas, *Le génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Paris, chez l'Auteur et Benoit Morin, 1780, 276 p.

Lemonnier 1911-1929

Henri, Lemonnier, *Procès-verbaux de l'Académie royale d'Architecture, 1671-1793*, Paris, J. Schemit, 1911-1929, 10 tomes.

Lépicier 1752

Lépicier, François-Bernard, *Vie des premiers peintres du Roi, depuis M. Lebrun jusqu'à présent*, Genève, Minkoff Reprints, Paris, 1972 (1752), 2 tomes.

Marmontel 1967

Marmontel, Jean-François, *Mémoires de Marmontel*, publiés avec préface, notes et tables par Maurice Tourneux, Genève, Slatkine Reprints, 1967, 3 vol.

Montaiglon 1875-1892

Montaiglon, Anatole de, *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793)*, Paris, Baur, 1875-1892, 10 vol.

Montaiglon et Guiffrey 1887-1912

Montaiglon, Anatole de et Guiffrey, Jules, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Paris, Charavay Frères, 1887-1912, 18 vol.

Morellet 1812

Morellet, André, *Éloges de Madame Geoffrin, contemporaine de Madame du Deffand, par MM. Morellet, Thomas et d'Alembert suivis de lettres de Madame Geoffrin et à Madame Geoffrin; et d'un Essai sur la conversation...*, Paris, H. Nicolle, 1812, 283 p.

Morellet 2000

Morellet, André, *Mémoires de l'Abbé Morellet de l'Académie française, sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution*, introduction et notes de Jean-Pierre Guicciardi, Paris, Mercure de France, 2000, 657 p.

Nisard 1877

Nisard, Charles, *Correspondance inédite du comte de Caylus avec le P. Paciaudi, théatin (1757-1765), suivis de celles de l'abbé Barthélemy et de P. Mariette avec le même*, Paris, Imprimerie nationale, 1877, tome I.

Paillet 1786

*Catalogue de tableaux, Dessins montés & en feuilles, Pastels [...] Le tout provenant du Cabinet de feu M. Watelet [...]*, par A. J. Paillet, Paris, 1786, 64 p.

Parrocel 1889-1890

Parrocel, Étienne, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille*, Paris, Impr. Nationale, 1889-1890, 2 vol.

Rousseau 1965

*Correspondance complète de Jean-Jacques Rousseau*, éd. critique établie et annotée par R.A. Leigh, Genève, Institut et musée Voltaire, 1965- , 52 tomes.

Thiéry 1784

Thiéry, Luc-Vincent, *Almanach du voyageur à Paris, contenant une description exacte & intéressante de tous les monumens, Chefs-d'œuvre des Arts, Etablissemens utiles, & autres Objets de curiosité que renferme cette Capitale*, Paris, Hardouin, 1784.

Vicq d'Azyr 1779-1798

Vicq d'Azyr, *Histoire de la Société royale de médecine*, Paris, Didot le jeune, 1779-1798, 10 vol.

Vigée-Le Brun 1879

Vigée-Le Brun, Élisabeth, *Souvenirs de Madame Vigée Le Brun*, Paris, Charpentier et cie, 1869, tome 1.

Voltaire 1977-1992

Voltaire, *Correspondance*, texte établi et annoté par Théodore Besterman, Paris, Éditions Gallimard, 1977-1992, 13 vol.

### **Monographies, dictionnaires, ouvrages théoriques et articles**

Arquié-Bruley 1998

Arquié-Bruley, Françoise, « Watelet, Marguerite Le Comte et le Moulin Joli d'après les Archives nationales », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998, p. 131-157.

Badinter 1999 et 2002

Badinter, Elisabeth, *Les passions intellectuelles : I : Désirs de gloire (1735-1751) et II : Exigences de dignité (1751-1762)*, Paris , Fayard, 1999 et 2002.

Bailey 2002

Bailey, Colin, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, New Haven, Yale University Press, 2002, 346 p.

Becker 1982

Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, 379 p.

Becq 1984

Becq, Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne : de la raison classique à l'Imagination créatrice*. Pise : Pacini Editore, 1984, 2 vol.

Becq 2002

-----, « Le XVIII<sup>e</sup> siècle a-t-il inventé la critique d'art ? : Critique et champ artistique en quête d'autonomie en France de 1699 à 1791 ». *L'invention de la critique d'art*, Actes de colloque, université de Rennes 2, 24-25 juin 1999, Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 91-105.

Biörklund 1968

Biörklund, George, *Rembrandt's Etchings True and False*, GB, New York, 1968, 199 p.

Bocher 1875-1882

Bocher, Emmanuel, *Les graveurs français du XVIII<sup>e</sup> siècle ou catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur...*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1875-1882, 3 vol.

Bonfait 1986

Bonfait, Olivier, « Les Collections des parlementaires parisiens du XVIII<sup>e</sup> siècle », *Revue de l'Art*, 1986, p. 28-42.

Bourdieu 1966

Bourdieu, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les temps modernes*, n° 246, 1966, p. 865-906.

Bourdieu 1971a

-----, « Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe », *Scolies*, n° 1, 1971, p. 7-26.

Bourdieu 1971b

-----, « Le marché des biens symboliques », *Année sociologique*, n° 22, 1971, p. 49-126.

Bourdieu 1992

-----, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Édition du Seuil, 1992, 481 p.

Cailleux 1966

Jean de Cailleux, « Watelet et Rembrandt », *Bulletin de la société de l'Histoire de l'Art français*, 1966, p. 131-149.

Cailleux 1975

Cailleux, Jean, « Les artistes du Dix-huitième siècle et Rembrandt », *Études d'art français offert à Charles Sterling*, Paris, PUF, 1975, p. 287-297.

Catroux 1921

Catroux, R.-Claude, *Catalogue de huit tableaux et Quarante-trois dessins par Cochin [...]provenant du Salon de Madame Geoffrin*, vente du comte de la Bédoyère, Galerie George Petit, 8 juin 1921.

Cayeux 1985

Cayeux, Jean de, *Les Hubert Robert de la Collection Veyrenc au Musée de Valence*, [Valence], Musée de Valence, 1985, 338 p.

Certeau 1980

Certeau, Michel de, *Arts de faire : L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, c. 1980, 374 p.

Cohen et de Ricci 1912

Cohen, Henri et Ricci, Seymour de, *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Brueil-en-Vexin (Yveline), Éditions du Vexin Français, 1973 (réimpression de la 6<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour de Ricci, 1912), 1247 col.

Comte de Caix de Saint-Aymour 1919

Comte de Caix de Saint-Aymour, *Une famille d'artistes et de financiers aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : Les Boullongne*, Paris, Henri Laurens, 1919, 337 p.

Couturier 1998

Couturier, Sonia, *L'académisme dans les planches de l'Encyclopédie, illustrant la pratique du dessin*, mémoire de maîtrise en étude des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1998, 192 p.

Crow 1985

Crow, Thomas, *Painters and Public Life in 18th Century Paris*, New Haven, Yale University Press, 1985, 290 p.

Duhamel 1991

Duhamel, Jean-Marie, *Recherches sur l'histoire culturelle au siècle des Lumières : Musique et sociabilité en France, de la Régence à la fin du règne de Louis XV*, thèse de doctorat, Université de Lille III, 1991.

Dumesnil 1858

Dumesnil, Antoine Jules, *Histoire des plus célèbres amateurs français et de leurs relations avec les artistes*, Genève, Minkoff Reprint, 1973 (1858), 5 vol.

Edwards 1996

Edwards, JoLynn, *Expert et marchand de tableaux à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : Alexandre-Joseph Paillet*, Paris, Arthena, 1996, 375 p.

Ergmann 1990

Ergmann, Raoul, «Le portrait de Vivant Denon par Augustin de Saint-Aubin », *La revue du Louvre et des Musées de France*, n<sup>o</sup> 1, 1990, p. I-II

Fontaine 1909

Fontaine, André, *Les doctrines d'art en France : peintres, amateurs, critiques de Poussin à Diderot*, Genève, Slatkine Reprints, 1989 (1909), 316 p.

Fumaroli 1991

Fumaroli, Marc, « La république des lettres: conversation et sociétés de conversation à Paris au XVII<sup>e</sup> siècle », *Cahiers du Collège de France*, Paris, [1991], p. 461-478.

Genlis 1857

Genlis, Stéphanie Félicité, comtesse de, *Souvenirs de Félicie*, avec avant-propos et notes par François Barrière, Paris, Firmin Didot & Cie, 1857, 448 p.

Goncourt 1874

Goncourt, Edmond et Jules de, *L'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Rapilly, 1874, 3 vol.

Goody 1977

Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge (R.U), Cambridge University Press, [1977], 179 p.

Heinich 1993

Heinich, Nathalie, *Du peintre à l'artiste : artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, éditions de Minuit, 1993, 302 p.

Hennion 1993

Antoine Hennion, *La Passion musicale: une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993, 406 p.

Henriet 1922

Henriet, Maurice, « Un amateur d'art au XVIII<sup>e</sup> siècle : l'académicien Watelet », *Gazette des beaux-arts*, sept.-oct. 1922, p. 173-194.

Higonnet 2002

Higonnet, Patrice, « Mique, the Architect of Royal Intimacy » in *Bourgeois and Aristocratic Cultural Encounters in Garden Art, 1550-1850*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, D.C., 2002, p. 25-41.

Huber et Rost 1804

Huber, M., Rost, C. C. H., *Manuel des curieux et des amateurs de l'art*, Zurich, Orell, Fusli et cie, 1804, tome VIII.

Ickowicz 1997

Ickowicz, Pierre, « Le faux « Buffon » du Muséum national d'histoire naturelle », *Revue du Louvre*, n<sup>o</sup> 4, 1997, p. 62-64.

Ingamells 1989

Ingamells, J., *The Wallace Collection of Pictures*, Londres, Trustees of the Wallace Collection, 1989, vol. III.

Jollet 1999

Jollet, Étienne, « Les rapports entre les sciences et les beaux-arts dans les écrits de C.-H. Watelet : pour une représentation de l'ordre de la nature », *Dix-huitième siècle*, n<sup>o</sup> 31, 1999, p. 217-231.

Kafker 1973

Kafker, Frank A., « The Recruitment of the Encyclopedists », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 6, n<sup>o</sup> 4, 1973, p. 452-461.

Kafker 1988

Kafker, Frank A., « The Encyclopedists as Individuals: A Biographical Dictionary of the Authors of the Encyclopedie », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n<sup>o</sup> 257, 1988, p. 397-399.

Kors 1976

Kors, Alan Charles, *D'Holbach's Coterie : An Enlightenment in Paris*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1976, 359 p.

Lavin 1996

Lavin, Sylvia, « Sacrifice and the Garden : Watelet's *Essai sur les jardins* and the Space of the Picturesque », *Assemblage*, n<sup>o</sup> 28, 1996, p. 17-33.

Leclair 2001

Leclair, Anne, *Louis-Jacques Durameau, 1733-1796*, Paris, Arthena, 2001, 352 p.

Leribault 2002

Leribault, Christophe, *Jean-François de Troy, 1679-1752*, Paris, Arthéna, 2002, 496 p.

Locquin 1912

Locquin, Jean, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785 : étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, H. Laurens, 1912, 344 p.

Ormesson et Wittmer 1999

d'Ormesson, François et Wittmer, Pierre, *Aux Jardins de Méréville : Promenades à la Belle Époque*, Paris éd. du Labyrinthe, 1999, 380 p.

Lastic Saint-Jal 1957

Lastic Saint-Jal, Georges de, « La reine de la Rue Saint-Honoré », *L'Oeil*, n° 33, septembre 1957, p. 50-57.

Le Blanc 1854

Le Blanc, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes*, Paris, Émile Bouillon, 1854, 4 tomes.

Lévi-Strauss 1962

Lévi-Strauss, Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, 393 p.

Lilti 2005

Lilti, Antoine, *Le monde des salons : Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2005, 561 p.

Masseau 1994

Masseau, Didier, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 172 p.

Michel 1987

Michel, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et le livre illustré au XVIII<sup>e</sup> siècle : avec un catalogue raisonné des livres illustrés par Cochin, 1735-1790*, Paris, Librairie Champion, 1987, 431 p.

Michel 1993

Michel, Christian, *Charles-Nicolas Cochin et l'art des Lumières*, Rome, Palais Farnèse, 1993, 715 p.

Michel 1996

Michel, Olivier, *Vivre et peindre à Rome au XVIII<sup>e</sup> siècle*, École française de Rome, Palais Farnèse, 1996, 685 p.

Mosser 2001

Mosser, Monique, « Claude-Henri Watelet (1718-1786) », Michel Racine (sous la dir.), *Créateur de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle : tome I*, Paris, Actes Sud/École nationale du paysage, 2001, p. 154-156.

Olivier 1976

Olivier, Louis Antoine, *Curieux, Amateurs and Connaisseurs : Laymen and the Fine Arts in the Ancien Régime*, thèse de doctorat non-publiée, Johns Hopkins University, 1976, 2 vol.

Pinault-Sørensen 2003

Pinault-Sørensen, Madeleine, « Rousseau et l'art du paysage », *Annales de la société Jean-Jacques Rousseau : Jean-Jacques Rousseau et les arts visuels*, actes du colloque, 20-22 septembre 2001, Neufchâtel (Suisse), Droz, 2003, p. 271-300.

Plantie 1975

Plantie, Jacqueline, *La mode du portrait littéraire en France dans la société mondaine (1641-1681)*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 1975.

Pomian 1987

Pomian, Krzysztof, *Collectionneur, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Gallimard, c. 1987, 367 p.

Pomian 1990

Pomian, Krzysztof, *L'Europe et ses nations*, Paris, Gallimard, 1990, 251 p.

Portalis et Béraldi 1881

Portalis, Baron Roger et Béraldi, Henri, *Les graveurs du dix-huitième siècle*, Paris, Morgan et Fatout, 1881, tome II.

Proust 1960

Proust, Jacques, « L'initiation artistique de Diderot », *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1960, p. 225-232.

Quénéhen 1937

Quénéhen, Léon, *Histoire de Colombe à travers les âges*, [s.l.], [s.n.], 1937, 460 p.

Ratouis de Limay 1907

Ratouis de Limay, Paul, *Un amateur orléanais au 18<sup>e</sup> siècle : Aignan-Thomas Desfriches, 1715-1800, sa vie son œuvre, ses collections, sa correspondance...*, Paris, H. Champion, 1907, 211 p.

Robinson 1991

Robinson, Sidney K., *Inquiry into the Picturesque*, Chicago, University of Chicago Press, 1991, 180 p.

Roche 1978

Roche, Daniel, *Le siècle des lumières en Province : académiciens provinciaux, 1680-1789*, Paris, Éd. De l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989 (réimpression de l'édition de 1978), 2 volumes.

Roche 2002

Roche, Daniel, « Avant-propos. Réseaux des pouvoirs. Pouvoirs des réseaux dans l'Europe des Lumières », Pierre-Yves Beaurepaire (sous la dir.), *La plume et la toile : pouvoirs et réseaux de correspondance dans l'Europe des Lumières*, Arras, Artois Presse Université, 2002, p. 7-24.

Roche 2003

Roche, Daniel, *Humeurs vagabondes : De la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*, Paris, Fayard, 2003, 1032 p.

Rosenau 1960

Rosenau, Helen, « The Engravings of the Grands Prix of the French Academy of Architecture », *Architectural History: The Journal of the Society of Architectural Historians of Great Britain*, 1960, p. 17-180.

Rosenberg 1984

Rosenberg, Pierre, « Une correspondance de Julien de Parme (1736-1799) », *Archives de l'Art Français.*, tome. 26, 1984, p. 197-245.

Rosenberg 1985

Rosenberg, Pierre, « Un Pierre retrouvé », *Paragone*, jan.-mai 1985, p. 269-273.

Saisselin 1964

Saisselin, R.G., « Amateurs, Connoisseur and Painters », *Art Quarterly*, vol. 27, n<sup>o</sup> 4 1964, p. 429-440.

Saisselin 1965

-----, *Taste in Eighteenth Century France : Critical Reflexions on the Origins of Aesthetics or An Apology for Amateurs*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 1965, 161 p.

Saisselin 1985

-----, « The French Garden in the Eighteenth Century: from Belle Nature to the Landscape of Time », *Journal of Garden History*, vol. 5, n° 3, 1985, p. 284-297.

Saint Girons 1990

Saint Girons, Baldine, *Esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle : le modèle français*, Paris, P. Sers, c.1990, 724 p.

Sand 1835

Sand, George, « Lettres d'un oncle », *Revue des Deux-Mondes*, tome I, 1835, p. 172-195.

Schnapper 1994

Schapper, Antoine, *Curieux du grand siècle : collections et collectionneurs dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994, 575 p.

Somov 2002

Vladimir A. Somov, « Pierre-Charles Levesque, protégé de Diderot et historien de la Russie », *Cahiers du monde russe*, vol. 43, n° 2-3, avril-septembre 2002, p. 245-294.

Viala 1985

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain : sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985, 319 p.

Viguerie 1995

Viguerie, Jean de, *Histoire et dictionnaire du Temps des Lumières (1715-1789)*, Robert Laffont, 1995, 1730 p.

Walter 1984

Eric Walter, « Les auteurs et le champ littéraire », *Histoire de l'édition française*, Paris, Promodis, 1984, tome II, p. 383-399.

Whiteley 2001

Whiteley, Jon, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum: French School*, Oxford, The Clarendon Press, 2001, vol. VII.

Wittmer 1922

Wittmer, L., « Au temps des bergerades : Gessner et Watelet », *Revue de Littérature comparée*, n° 2, 1922, p. 537-577.

Wrigley 1993

Wrigley, Richard, *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 427 p.

Yavchitz-Koeler 1987

Yavchitz-Koeler, Sylvie, « Un dessin d'Hubert Robert : Le salon du bailli de Breteuil à Rome », *Revue du Louvre*, 5/6, 1987, p. 369-378.

### Catalogues d'expositions

Baltimore/Boston/Minneapolis 1984

Victor Carlson *et al.*, *Regency to Empire : French Printmaking 1715-1814*, cat. d'exp., Baltimore, Baltimore Museum of Art/ Boston, Museum of Arts/ Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 1984, 371 p.

Dijon/Londres 2004

Joulié, Françoise, *Boucher et les peintres du nord*, cat. d'exp, Dijon, Musée Magnin/ Londres, Wallace Collection, 2004, 127 p.

Hartford/San Francisco/Dijon 1976

Munhall, Edgar, *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, cat. d'exp., Hartford, Wadsworth Atheneum/San Francisco, California Palace of the Legion of Honor/Dijon, Musée des beaux-arts, 1976, 225 p.

Montréal 1993

Denison, Cara D. *et al.*, *Exploring Rome : Piranesi and his Contemporaries*, cat. d'exp., Montréal, Canadian Center for Architecture, 1993, 243 p.

New York/Los Angeles 2002

Munhall, Edgar, *Greuze the Draftsman*, cat. d'exp., New York, The Frick Collection/ Los Angeles / The J. P. Getty Museum, 2002, 283 p.

New York 2003

Laing, Alistair, *The Drawings of François Boucher*, cat. d'exp., New York, American Federation of Arts, 2003, 264 p.

Orléans 1965-66

*Exposition A.-T. Desfriches (1715-1800)*, cat. d'exp., Musée des beaux-arts d'Orléans, 1965-66, 58 p.

Ottawa 2004

Couturier, Sonia, *Dessins français du Musée des beaux-arts du Canada*, cat. d'exp., Musée des beaux-arts du Canada, 2004, 187 p.

Paris/Philadelphie/Forth Worth 1991-1992

Bailey, Colin, *The Loves of the Gods: Mythological Painting from Watteau to David*, cat. d'exp., Paris, Galeries du Grand Palais/ Philadelphie, Philadelphia Museum of Art/ Forth Worth, Kimbell Art Museum, 1991-1992, 587 p.

Troyes/Nîmes/Rome 1977

*Charles-Joseph Natoire : peintures, dessins, estampes et tapisseries des collections publiques française*, cat. d'exp. Troyes, Musée des beaux-arts/Nîmes, Musée des beaux-arts/Rome, Villa Médicis, 1977, 128 p.

Valence 1989

Jean de Cayeux, *Hubert Robert et la Révolution*, cat. d'exp., Valence, Musée de Valence, 1989.

## Tableaux et inventaires

## 1. Tableau chronologique sommaire de la vie de C.-H. Watelet

Dates	évènements	âge
28 août 1718	Naissance à Paris	
1735-1740	Premier voyage en Italie avec Leroi de Saint-Aignan, médecin  Rencontre avec Jean-Baptiste-Marie Pierre (1714-1789)	17-22
8 mai 1741	Watelet reprend l'office de Receveur général des finances de la généralité d'Orléans laissé à la mort de son père.	23
1743	Publication de <i>Silvie</i> , orné du frontispice, des figures et des décorations gravées par Watelet	25
30 septembre 1747	Élu honoraire associé libre à l'Académie royale de peinture et de sculpture	29
1748-1755	Lectures à l'Académie royale de peinture et de sculpture des chants et textes qui composeront <i>L'Art de peindre</i> .	30-37
1751	Lempereur grave <i>Herminie cachée sous les armes de Clorinde</i> d'après J.-B. M. Pierre, de la collection de Watelet et dédié à l'amateur. Gravure présentée au Salon de 1753.  Lecture à l'Académie royale de peinture et de sculpture de la <i>Vie de Louis de Boullongne</i>	32
1752	Lempereur grave <i>Sacrificum in honore Panos</i> d'après J.-P. M. Pierre, dédié à Watelet. Gravure présentée au Salon de 1759.	33
1754-1757	Écrit trente articles pour l' <i>Encyclopédie</i> .	36-39
1760	Publication de la première édition de l' <i>Art de peindre</i> . Grave le frontispice, les vignettes et les culs-de-lampe d'après les dessins de J.-B.-M. Pierre.	42
19 janvier 1761	Élu à l'Académie française (fauteuil n° 7) en remplacement de Jean-Baptiste Mirabaud.	42

1761	Publication de la deuxième édition de l' <i>Art de peindre</i> , avec des <i>Réflexions sur les différentes parties de la peinture</i> , augmentée de deux poèmes sur l' <i>Art de peindre</i> par Du Fresnoy et par Marsy, ainsi que d'une critique par La Font de Saint-Yenne.  Élu amateur honoraire à l'Académie royale de peinture et de sculpture de Marseille.	43
1762	L'empereur grave <i>L'Enlèvement d'Europe</i> d'après J.-B. M. Pierre, de la collection de Watelet et dédié à l'amateur. Gravure présentée au Salon de 1763.	44
1763	Claude Duflos II grave <i>Le Dessin</i> d'après Aubert et <i>La Peinture</i> d'après Delarue avec extraits du poème didactique de Watelet, <i>L'Art de peindre</i> .	45
1763-1764	Second voyage d'Italie. Watelet est nommé membre des Académies suivantes : Accademia della Crusca, Cortone, Institut de Bologne, Académie de France à Rome, Parme.	45-46
1764	Nicolas Delaunay grave les pendants <i>Leda</i> et <i>Endymion</i> d'après J.-B.-M. Pierre, de la collection de Watelet. Gravure présentée au Salon de 1777.  Salomon Gessner grave et dédie à Watelet ses <i>X paysages</i> .	46
22 mars 1766	Succède à Jean de Julienne à titre d'Honoraire amateur à l'Académie royale de peinture et de sculpture.	47
1773	Faillite de Claude-Henri Watelet.	55
1774	Publication de l' <i>Essai sur les jardins</i> .	56
18 mars 1776	Nomination de Watelet à titre d'associé honoraire libre de l'Académie royale d'Architecture.	57
1778	Honoraire associé-libre de la Société royale de médecine.	60
1784	Publication d'un <i>Recueil de quelques ouvrages de M. Watelet</i> .	66
1785	Publication des <i>Rymbranesques, ou Essais de gravures, par C.H. Watelet</i> .	67

12 janvier 1786	Décès à Paris.	67
22 mai 1786 et jours suivants.	Vente après-décès de la bibliothèque de Watelet.	
12 juin 1786, et jours suivants.	Vente après-décès de la collection de Watelet.	
1786-1792	Reprise des articles de l' <i>Encyclopédie</i> pour le <i>Dictionnaire des arts de peinture, de sculpture et de gravure</i> , révisé et augmenté par L'évesque.	

## 2. Inventaire partiel des dessins par Claude-Henri Watelet

**1741***Vue d'une villa près du Colisée à Rome, deux dessinateurs au premier plan*

Pierre noire, plume et encre, lavis

22,0 x 34,2 cm

Historique : vente Paris, Christie's, 10 avril 2008, n° 107

**1754***Vue d'une tour en ruine*

Crayon noir

19,5 x 30,7 cm

Inscription *Watelet ... à Tivoli 1754 [ou 1764?]*

Historique : vente Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

**1758***Vue du pont royal, Paris*

Mine de plomb (?)

16,6 x 22,2 cm

Inscription *vue du pont royal. Watelet. 19 mars [1758]*

Historique : Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

**1759***Vue de Bezon*

Pierre noire avec aquarelle

24,2 x 37,7 cm

Inscription *dessiné à Bezon par C H Watelet 1759*

Historique : H. Lempertz, Cologne (L. 1337); Musée de Hanovre

Reproduit dans : Niedersöchsisches Landesmuseum Hannover, *Die italienischen und französischen Hanzeichnungen im Kupferstichkabinett der Landesgalerie*, Hanovre, 1987.**1760***La porte de la ville de Saint-Dizier*

Mine de plomb, lavis gris et aquarelle

18,0 x 24,8 cm

Inscription, en bas à droite *Watelet à Saint-Disier, le 10 juin 1760*

Historique : Marquis de Chennevières (L. 2072); Pierre Jean Mariette (L. 1852); Paris, Institut néerlandais, Fondation Custodia, coll. F. Lugt

Reproduit dans : Marianne Roland Michel, *Le dessin français au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Office du Livre, Éditions Vilo, 1987

Note : Dans le catalogue de la vente Mariette, le dessin est décrit en ces termes : « une partie de la ville de St Dizier, dessiné et colorié avec esprit d'après nature »; illustré par Saint-Aubin dans son exemplaire du catalogue de la vente conservé à Boston.

*À Plombière (Plombières-les Bains, Vosges)*

14 juillet 1760

Mine de plomb et rehauts d'aquarelle

20,0 x 30,4 cm

Inscription

Historique : Hippolyte Destailleur (1822-1893); Bibliothèque nationale de France (Paris); cabinet des estampes (Rés. VE-26r-Fol.)

*Paysage avec un pont*

[technique et médium inconnus]

19,5 x 31,1 cm

Inscription *Watelet à Nogent sur Seine le 12 aoust 1760*

Historique : Musée Pouchkine, Moscou

Reproduit dans : *Le dessin français des XVI<sup>e</sup> –XVIII<sup>e</sup> siècles : collection du Musée des Beaux-Arts Pouchkine*, Moscou, 1977, n<sup>o</sup> 22

*Nogent-sur-Seine*

Plume et lavis à l'encre de Chine, légèrement aquarellé

9,5 x 17,7 cm

Inscription

Historique : Hippolyte Destailleur (1822-1893); Bibliothèque nationale de France (Paris), cabinet des estampes (Rés. Ve-26r-Fol.)

**1761**

*Paysage*

Aquarelle

17,5 x 28,0

Inscription, signé *fait ce 11 juin 1761*

Historique : Paris, Drouot (Me Tilorier, salle 5), 4 mai 1984

*Un canal en Hollande*

Plume et lavis gris

19,4 x 30,5 cm

Inscription *entre Amsterdam et Utrecht*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Maison près de Gouda*

Aquarelle et gouache sur crayon noir

21,7 x 32,4 cm

Inscription *près de Gouda en 1761* [description illisible sur reproduction]

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

**1762***Cour d'une maison de campagne*

Lavis gris et pierre noire

31,1 x 20,0 cm

Inscription *Watelet à Dormans le 7 juin 1762*

Historique : Marguerite Fournier, Paris; Legs en 1912 au Louvre, département des arts graphiques (5935 recto)

*Vue de l'intérieur d'une ferme avec personnage, à Claye*

Plume et encre brune, lavis gris et brun

20,0 x 31,0 cm

Inscription en bas, à gauche *a claye le 5 juin 1762/Watelet*

Historique : Coll. De Bruyne, acquis en 1920; Bruxelles, Fivez; Paris, Drouot, salle n° 7, [date]

*Cour de ferme à Jallons*

Plume et encre brune, lavis brun

20,0 x 31,2 cm

Inscription, en bas à gauche *Watelet à Jallons le 16 juin 1762*, et à droite, 6Historique : P. Fourché (L. 1039 a); Legs au Musée des beaux-arts d'Orléans (1143 A)  
Reproduit dans : *Frankreich von der Revolution*, cat. d'exp., 1973, Münster, n° 115 et p. 168; Dessins français du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, cat. d'exp., 1975-1976, Orléans, n° 120, p. XCI

Note au dossier du Louvre (par J. F. Méjànès pour un cartel /notice de cat. exp.) :

« Exemple de vision directe, dessinée sans embellissement, sous l'influence des paysagistes des écoles du nord, comme on peut en voir avec les œuvres de Boucher, Wille, Oudry ou Boissieu. Il est intéressant de rapprocher ce coin de ferme, si modeste, du programme de ferme-modèle et de ses alentours que développe Watelet dans son *Art des Jardins*. On y retrouve ce goût vrai pour la campagne que l'on redécouvre aujourd'hui chez les hommes du XVIII<sup>e</sup> siècle, élargi par une réflexion sur les bâtiments, les espaces et les usages que l'auteur doit à ses amis physiocrates, et ennobli par un goût raffiné dans la conception des constructions et des plantations. »

*Vue de Xertigny*

31 juillet 1762

Mine de plomb

22,0 x 30,1 cm

Inscription

Historique : Hippolyte Destailleur (1822-1893); Bibliothèque nationale de France (Paris), cabinet des estampes (Rés. Ve-26r-Fol.)

**1763***Le parc du Moulin Joli*

Plume et mine de plomb

17,8 x 20,5 cm

Inscription, en bas à gauche *Watelet 1763*

Historique : Paris, Drouot, 1971

*Vue de Monaco*

Crayon et aquarelle

30,0 x 42,0

Inscription, en bas à droite *Watelet à Monaco le 3 nov. 1763* [avec longue description du lieu]

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Vue de Rome*

Plume et encre brune et lavis d'encre de Chine

19,5 x 16,0 cm

Inscription, sur le piedestal d'un buste *Watelet à Rome 1763 de la villa ...vioni*

Marque de coll. : L. 1494a (coll. Masson)

Historique : M. J. Masson (Collection de M. J. Masson, 2<sup>e</sup> vente, Paris, 6 déc. 1923, n<sup>o</sup> 158, L. 1494a); coll. Particulière ?; Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990, n<sup>o</sup> 175 (sous le titre *Vue de Venise*); Paris, Patrick Perrin (*Dessins de Maîtres*, de Callot à Tiepolo, IV)

Reproduit dans : *Exposition des petits-maîtres et maîtres peu connus du XVIII<sup>e</sup> siècle au profit de l'œuvre des infirmières visiteuses*, Paris, juin 1920, n<sup>o</sup> 533.

*Ferme près de Bâle*

Plume, lavis gris et brun

15,6 x 30,5 cm

Inscription *Watelet aux trois machons à 3 lieue de Bâle le 29 juillet [1764]*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990; coll. Particulière;

vente Paris, Drouot (salle 2), 25 février 2000

Note : Déchirure en bas; l'inscription relevée en 2000 indique la date 1760 et non 1764

**1766***Paysage avec pont sur une rivière*

Crayon gris, lavis gris, rehaut de blanc et couleur

20,5 x 27,0 cm

Inscription *CH Watelet 1766*

Historique : vente Paris, Drouot Richelieu, 6 décembre 1990

**1770***L'entrée d'un port*

Crayon noir, plume et encre grise, lavis gris et brun

14,0 x 16,0 cm

Inscription, en bas à gauche *Watelet 1770*

Historique : Ancienne collection Flury Hérard (L. 1015); coll. particulière, France (?);

Piasa, Paris, 13 juin 2001, n° 211

*Paysage de ruines en Italie*

Plume noire, lavis gris

15,5 x 25,5 cm

Inscription, en bas à gauche *Watelet 1770*

Historique : Paris, Drouot Richelieu (Paul Renaud et Bruno de Bayser), 8 octobre 1997

*Vue de l'île Copette*

Plume et lavis

25,5 x 20,0 cm

Inscription, en bas à droite *Watelet 1770*

Historique : Paris, Drouot, 25 mars 1925; Paris, Drouot (salle 10, Artus Associés, Me Beaussant Lefèvre), 8 décembre 1994; Louvre? (tampon don François Boucher ?? au dossier de la doc. des peintures)

**1771***Vue de Coudray*

Plume, aquarelle et touches de gouache sur préparation à la pierre noire

19,6 x 26,8 cm

Inscription, en bas à gauche *1771 dans les jardins de la Roche près de Coudray route de Fontainebleau*

Historique : Paris, Drouot (Me Renaud, salle 5), 2 juin 1989

Reproduit dans : *Le rouge et le noir : cent dessins français de 1700 à 1850*, Paris, Galerie Cailleux, 1991, n° 46Note par Marianne Roland Michel (*Le rouge et le noir*, n° 46) : Basan, l'auteur du catalogue [de la vente Mariette], notait que « le mérite en tous genres de cet amateur est assez connu, et ma plume trop faible pour entreprendre d'en faire ici l'éloge » (vente Mariette, 1775, n° 1396)*Le parc aux poules*

Plume et aquarelle

13,0 x 19,4 cm

Inscription *Le parc aux poules Watelet 1771*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

Note : Sans doute à Moulin-Joli

*L'Arc de Constantin à Rome*

Plume et encre de Chine et bistre

14,6 x 30,0 cm

Inscription, en bas à gauche *Watelet 1771***1773***Le Moulin Joli*

Plume et aquarelle

15,0 x 20,0 cm

Inscription *Watelet vue de Moulin Joli 1773*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Moulin au bord d'une rivière*

Plume

15,4 x 15,5 cm

Inscription *Watelet del. 1773*

Historique : coll. M. J. Masson

Reproduit dans : *Le paysage français de Poussin à Corot*, Palais des beaux-arts de la ville de Paris (Petit-Palais, mai-juin 1925), n° 711.

*Paysage de Vétheuil (Val d'Oise)*

1773

Encre noire et lavis gris

13,8 x 20,5 cm

Inscription, en bas à droite *Watelet à vetheuil le 23 oct. 1773*

Historique : Paris, Galerie de La Scala (*Dessins et tableaux anciens et XIXe siècle*, Paris, Galerie de La Scala, cat. de vente, octobre 1987)

*Paysage animé*

Pinceau et aquarelle

28,9 x 19,3 cm

Inscription, en bas à droite *Watelet 1773*

Historique : Paris, Drouot (salle 2), 19 mai 1987

**1776***Moulin près d'Aix-la-Chapelle*

Plume, sanguine brûlée et aquarelle, sur contre-épreuve de sanguine brûlée

27,0 x 20,0 cm

Inscription au verso *Vue d'un moulin près d'Aix-la-Chapelle. 1776*

Historique : coll. Cailleux; Louvre, cabinet des dessins

Reproduit dans : *Des monts et des eaux : paysage de 1715 à 1850*, Paris, Galerie Cailleux, 1980, n° 43.

**1777***Le jardin de Moulin Joli*

Crayon noir et légers rehauts de pastel

16,5 x 22,0 cm

Inscription, en bas *Au Moulin joli le 25 mars 1777 Watelet*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

**1783***Vue de Moulin Joli*

Plume

10,2 x 16,0 cm

Inscription, en bas *Vue du moulin joli Watelet 1783*

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

**Dessins non-datés**

*Cour et cuisines du Moulin Joly. Bezons*

Plume, encre de Chine et aquarelle

10,7 x 16,6 cm

Inscription

Historique : Hypolyte Destailleur (1822-1893); Bibliothèque nationale de France (Paris), cabinet des estampes (Rés. Ve-26f-Fol.)

*Pont sur la rivière*

Crayon noir et blanc [craie ?]

19,0 x 24,5 cm

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Le port de Brest*

Crayon noir

14,0 x 24,0 cm

Inscription *Vue de Brest*

Historique : Coll. Flury-Hérard (n° 547); Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Promenade en barque près d'un moulin*

Crayon noir rehaussé de lavis gris et brun

23,0 x 32,5 cm

Historique : Paris, Drouot (Audap Godeau Solanet), 14 mars 1990

*Paysage riverain avec moulin à vent et embarcations*

Plume et encre brune

15,3 x 15,0 cm

Historique : Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts (1963.24.297)

*Bord de rivière*

Crayon noir

15,0 x 23,5 cm

Historique : Paris, Drouot Richelieu (Me J. L. Picard, salle 10), 20 octobre 1994

*Une cour de ferme avec bétail et charrette*

Pierre noire et aquarelle

25,0 x 39,3 cm

Inscription au dos du montage

Historique : coll. Louis Corot (L. 1718); Londres, Christie's, 6 décembre 1972

*Paysage avec maisons et moulin*

Aquarelle et lavis

20,8 x 36,0 cm

Historique : Bibliothèque nationale de France (Paris), cabinet des estampes

Note : voir Le Blanc, *Manuel de l'amateur d'estampes*, tome IV, n° 10*Paysage avec filet à l'avant plan et barque au second plan, à droite*

Pierre noire

41,2 x 32,3 cm

Historique : Bibliothèque nationale de France (Paris), cabinet des estampes

Att. à Claude-Henri Watelet

*Une maison de campagne avec arbres en arrière plan*

Pierre noire sur carton, encadré d'un trait à la pierre noire

21,5 x 40,4 cm

Inscription à la mine de plomb effacé, en bas à droite *Watelet f.*

Historique : A. F.; Paris, 19 mars 1982, n° 47; Mr. Haldi; Phillips, 6 décembre 1995, n° 222 (invendu); Ashmolean Museum, Oxford (1996.17)

## 3a. Tableau des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet : oeuvres françaises

\*D'après le catalogue de la vente après-décès de la collection de C.-H. Watelet

Artiste	n°	Description ou titre	Peinture	Dessin	Sculpture	Nombre
Ango	215	Copies, d'après différents tableaux célèbres		√		78
Antique (d'après l')	65	Deux figures représentant l'Amour et l'Amitié			√	1
Antique (d'après l')	66	Un jeune Faune, portant un chevreau			√	1
Antique (d'après l')	67	Bustes d'empereurs			√	2
Antique (d'après l')	68	Gaines			√	4
Antique (d'après l')	69	Buste			√	1
Antique (d'après l')	70	Buste de Despréaux			√	1
Antique (d'après l')	71	Buste			√	1
Antique (d'après l')	72	Figures de femmes (...) de proportions naturelle; & portant chacune une Corne d'abondance, ornée de girandoles de cristal à trois branches. Ces figures sont portées sur des futs de colonnes aussi en plâtre (...)			√	2
Antique (d'après l')	73	Plusieurs bustes et bas reliefs			√	
Baudoin	198	L'Innocence reconnue		√		1
Blondel et al.	235	Vues de Rome et des environs		√		63
Blondel et al. ?	236	Vues de Rome		√		80
Boissieu	229	Ruines et paysages; deux têtes d'homme		√		11+ 2
Bouchardon	96	Figures académiques, pour la fontaine de Grenelle		√		6
Bouchardon	155	Pour les Pierres gravées du Cabinet du Roi		√		
Bouchardon	156	Trois sujets d'enfants pour la fontaine de Grenelle, et autres		√		3 + 25

		sujets divers (25)			
Bouchardon	157	Têtes et études de figures		√	14
Bouchardon	158	Tête de vieillard à <i>grande barbe</i> et différentes études		√	4
Bouchardon	159	Études de figures d'homme, femmes et enfants		√	8
Bouchardon	160	Figures académiques de la fontaine de Grenelle		√	5
Bouchardon	161	Figures académiques de la fontaine de Grenelle		√	6
Bouchardon	162	Compositions, vases, études de mains, etc.		√	17
Boucher, François	11	Deux grands Tableaux, sujets de la fable, dont les figures sont de proportion naturelle, l'un représente Vénus & Adonis; l'autre Vulcain présentant à Vénus des armes qu'il a forgé pour Enée.	√		2
Boucher, François	12	Jupiter, sous la forme d'un Taureau, enlevant la nymphe Europe qui s'amusoit au bord de la mer avec plusieurs de ses compagnes	√		1
Boucher, François	13	Mercure confiant le jeune Bacchus aux Nayades & aux Nymphes. Ce Tableau de même grandeur que le précédent (...) Nous pouvons assurer que cet habile Peintre n'a rien produit de plus capital (...)	√		1
Boucher, François	167	Compositions représentant Vénus & Énée, etc.		√	2
Boucher, François	168	Un repos en Égypte et deux études d'enfants		√	3
Boucher, François	169	Trois sujets de pastorales et scène domestique		√	3
Boucher, François	170	Trois petits sujets militaires et autres sur une même feuille		√	1
Boucher, François	171	Têtes et études de femmes et enfants		√	8
Boucher, François	172	Paysages « très pittoresques »		√	10
Boucher, François	173	Trois sujets d'enfants et un cartouche		√	4?
Boucher,	174	Études de figures de Bacchus, le		√	4

François		Temps, etc.				
Boucher, François	175	Études de Vierge, etc.		√		3
Boucher et <i>al.</i>	176	Compositions différentes, sujets d'enfants, paysages, etc.		√		15
Boucher et <i>al.</i>	177	Sujets et études d'enfants, dont Notre-Seigneur flagellé, Diane au bain, Vertumne et Pomone		√		8
Boucher, François	178	Paysage avec colombier, rivière et figures et quatre études de femme et enfants		√		5
Boucher, François	179	Paysages « très pittoresques »		√		6
Boucher, François	180	Différentes compositions, dont Mercure et Argus		√		4
Boucher et <i>al.</i>	211	Études diverses de figures et paysages		√		18
Boucher fils	197	Vingt-quatre petits sujets d'Architecture sur six feuilles		√		6
Challes	85	Les cinq ordres d'architecture			?	
Challes et Oudry	205	Études de paysages et rochers		√		8
Chardin	10	L'un représente un jeune garçon faisant des boules de savon, & l'autre une femme occupée à faire lire un enfant.		√		2
Cherpitel (architecte)	194	Vue intérieure de Saint-Pierre de Rome, où l'on voit au milieu le baldaquin, (...) orné de beaucoup de figures		√		1
Cochin	99	Faits pour le Virgile de l'Abbé Desfontaines		√		18
Desfriches	232	paysages		√		25
De Troy	33	Sujets de l'Histoire sacrée & profane, dont plusieurs d'Esther (...)	√			14

Doyen	24	Un sujet de bacchanale & Fête au Dieu Pan; on voit dans le milieu de cette belle composition un Centaure qui enlève une femme; sur le premier plan à gauche sont deux Bacchantes endormies & un petit satyre, à la droite & sur le même plan un enfant couché sur le dos, buvant une liqueur dont il paroît s'enivrer; le fond est un paysage pittoresque & largement peint (...)	√			1
Durameau	28	Annonciation	√			1
Durameau et Saint-Aubin, Gabriel	100	Petits sujets de fables & autres allégoriques sur les Arts		√		12
Durameau	210	Le repas d'Hérode; la tête de Saint Jean portée dans un bassin		√		2
Falconnet (d'après)	64	Vénus sortant du bain			√	1
Fouquier, van Artois, et al.	214	Paysages divers		√		20
Fragonard	199	Petits Paysages & ruines		√		4
Fragonard	200	Petits Paysages & ruines		√		4
Fragonard	218	Sujets divers, arabesques, singeries & trophées		√		68
Greuze	26	Le Portrait du Modèle de l'Académie Royale	√			1
Greuze	59	Buste d'une jeune fille		√		1
Greuze	201	Le départ d'un enfant en nourrice		√		1
Greuze	202	Une marchande de maquereaux assise auprès d'une table, sur laquelle est une lumière entourée de papier, ce qui éclaire tout le sujet, dont la composition est de huit figures		√		1
Greuze	203	Vieillard voulant tenter une jeune fille en lui présentant une bourse; étude d'une femme assise devant sa toilette		√		2
Larue	204	Les quatre saisons, sujets d'enfants		√		4?
Lantara	231	paysages		√		4

LeComte	61	Un enfant grandeur naturelle, représenté assis, pleurant la mort de son oiseau			√	1
LeComte	62	Buste de d'Alembert,			√	1
LeMoine, François	4	Psyché représentée dans un Paysage, dans l'attitude & l'expression de la douleur en se voyant abandonnée par l'Amour; deux figures de Nayades ingénieusement placées à la gauche de la composition (...)	√			1
LeMoine, François	5	Un sujet allégorique à la Physique & composé de quatre figures, dont la principale est une jeune femme du caractère le plus gracieux, allumant un flambeau par un verre ardent présenté aux rayons du soleil. (...)	√			1
LeMoine, François	164	Diane et Actéon, et le Triomphe de Bacchus		√		2?
LeMoine, Bouchardon, Natoire, VanLoo, Pierre, Vien et al.	237	Études de têtes, pieds, mains, figures drapées et académiques		√		Indét.
Le Sueur, Eustache	2	Tobie aveugle représenté à la porte de sa maison, tendant les bras à son fils, dont il reconnoît la voix; ce jeune homme est accompagné de l'Ange qui lui a indiqué le poisson dont le fiel doit faire recouvrer la vue à son père.	√			1
Le Sueur, Eustache	3	Tobie accompagné de son fils, & prosterné pour remercier l'Ange après avoir recouvré la vue.	√			1
Lorrain, Vassé, etc.	213	Vases de différentes formes et grandeurs		√		72
Lorrain, Lallemant & autres	226	Paysages « mêlés d'architecture »		√		9
Marchand	63	Deux figures représentant Anacréon, qui emprunte une plume des ailes de l'Amour pour écrire ses Poésies			√	1

Natoire, Charles	9	Le Triomphe d'Amphytrite; cette Nymphé est représentée assise sur un Dauphin & accompagné de trois Nayades & un Amour.	√		1
Natoire, Charles	97	[Non identifié]		√	1
Natoire, Charles	165	Ruines du Palais des Empereurs, ornées de figures		√	2
Natoire, Charles	166	Compositions et études diverses, dont l'Alliance de la Peinture et du Dessin; Vénus sur les eaux, une baigneuse		√	11
Natoire, Charles	57	figures de femme, dont l'une tient une lyre, et l'autre tient une couronne de laurier		√	2
Oudry	208	Jardins d'Arcueil		√	6
Paon	195	Une marche d'armée avec beaucoup de figures		√	1
Paon	196	Deux sujets militaires & gais		√	2?
Parrocel, Gillot, Fragonard	212	Sujets divers		√	9
Parrocel	220	Sujets de batailles		√	2
Perelle, la Vallée Poussin, Pillement et al.	217	Divers sujets et paysages		√	15
Pérelle	221	Paysages		√	10
Pérignon	93	Deux branches de fleurs de Pêcher & Amandier		√	1
Pérignon	94	Études de roses		√	2
Pérignon	234	Paysages de Hollande, de Suisse et autres (...) ornées de fabriques pittoresques		√	50+
Pérignon et al.	233	Fleurs		√	5
Pérignon et al.	127	Petits paysages		√	3
Petitot	60	Portrait du Cardinal de Richelieu	éma il		1
Peyron	98	Sujet d'histoire		√	1

Pierre, Jean-Baptiste-Marie	14	L'enlèvement d'Europe.(...) <i>Ce magnifique morceau a été fait pour achever l'ornement du salon de feu M. Watelet, &amp; sera proposé à la vente avec ceux de Boucher, indiqués sous les numéros précédens, attendu qu'il semble nécessaire de ne point désunir des trois ouvrages capitaux (...)</i>	√			1
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	15	Clorinde représentée à cheval sous les habits d'un guerrier, & arrêtée dans la campagne pour parler à des paysans, sujet tiré du Poeme de la <i>Jérusalem délivrée</i>	√			1
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	16	Deux tableaux, sujets de Bacchantes & de sacrifices au Dieu Pan.	√			2
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	17	Deux esquisses, sujets en plafond faisant partie de la coupole de la Chapelle de la Vierge à Saint Roch	√			2
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	18	Sujets de Fables & autres	√			7
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	19	Apollon dans son char	√			1
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	20	La Nymphé Io, représenté dans l'attitude la plus gracieuse, recevant Jupiter qui s'est transformé en nuage; un aigle, qui forme accessoire au sujet, se trouve ingénieusement placé pour supporter la figure de la Nymphé	√			1
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	21	Quatre études de femmes	√			4
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	22	Une bacchante vue par le dos, ayant la tête tournée de trois quarts; (...)	√			1
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	23	Sujets de la Fable	√			4
Pierre, Jean-	58	Têtes de vieillards		√		5

Baptiste-Marie						
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	206	Fontaines, ornées d'architecture & enrichis de figures, nayades et tritons		√		7
Pierre, Jean-Baptiste-Marie	207	Têtes de femmes et vieillards à barbe		√		5
Poussin, Nicolas	1	La Sainte Vierge représentée assise, tenant l'Enfant Jésus dans ses bras; auprès d'eux est Saint Joseph appuyé sur sa main droite; & paroissant admirer ce groupe intéressant. (...)	√			1
Poussin, Nicolas	154	Paysages <i>en hauteur</i>		√		4
Poussin, Rembrandt et al. (d'après)	220	Sujets divers		√		14
Radel	225	Vues intérieures de Saint-Pierre de Rome (...) avec beaucoup de figures		√		5
Robert, H.	27	La vue d'une grande Arche & d'une Colonnade composée à l'Italienne, offrant un monument du plus grand effet; on y remarque la statue de Marc-Aurèle, & diverses figures & accessoires distribuées dans la composition (...)	√			1
Robert, H.	181	Une quantité de paysages & ruines		√		Indét.
Robert, H.	182	Deux vues colorées du Palais du Cardinal Albani, & celle d'un moulin à eau, très-pittoresquement composées et ornées de figures		√		3
Robert, H.	183	Deux autres Vues de la Galerie circulaire du même Palais (...) ornées de figures		√		2
Robert, H.	184	Trois Paysages pittoresques mêlés d'architecture & ornés de figures		√		3

Robert, H.	185	[Trois paysages pittoresques] dont la Vue d'une Église, d'un ancien Palais, & d'un grand Jardin avec jet d'eau		√		3
Robert, H.	186	Deux superbes Ruines Romaines (...) ornées de figures & animaux; et deux autres Dessins (...) dont une course de chevaux, colorés, & une fontaine au bistre		√		4
Robert, H.	187	Six Vues d'après nature, faites à Rome & Civita Vecchia, ornées de figures; le tout très-pittoresquement traité & lavé en couleur		√		6
Robert, H.	188	Deux vues extérieures du Pantheon & autres Palais Romains, ornés de figures & et accessoires pittoresques		√		2
Robert, H.	189	Les écuries du Pape Jules ornées de figures & d'animaux analogues		√		2
Robert, H.	190	Vue extérieure du Colisée; un ancien Temple avec colonnade, ornés de beaucoup de figures		√		2
Robert, H.	191	Un Temple circulaire à colonnes, au milieu duquel est un grand jet d'eau dans un riche fond de Paysage, & deux autres vues de jardin avec rivière & pont de bois (...) ornés de groupes de figures		√		3
Robert, H.	192	Deux grandes Ruines Romaines avec colonnades, tombeau, etc dans l'une, qui paroît servir d'atelier à un Sculpteur. On y voit la statue équestre de M. Aurèle.		√		2
Robert, H.	193	Grands, moyens et petits Paysages, dessinés à Rome et dans les environs		√		150
Robert et Fragonard	209	Ruines, paysages et études diverses		√		5
Sauvage	30	Un petit bas relief, sujet de Jeux d'enfans, peint d'une grande finesse dans le genre du Camée.	√			1

Sauvage	31	Deux grands bas-reliefs forme de frise, composés dans le style antique.	√			2
Sauvage	32	Deux autres sujets de Fables, imitant le bronze antique	√			2
Sauvage et al.	228	Sujets d'enfants		√		23
Trémollière	7	L'un représente Vénus assise sur un nuage & caressée par l'Amour; au-dessus de leur tête est une grande partie de draperie blanche (...) L'autre représente Vénus accompagnée de l'Amour, qui semble lui redemander son arc et son carquois; on y voit sur la droite deux colombes.	√			2
Van Spaendonck	29	Un bouquet de différentes fleurs savamment groupées dans un vase en marbre de belle forme orné d'un bas relief de jeux d'enfants.	√			1
Van Spaendonck	222	Un vase rempli de différentes fleurs(...) dans un fond de paysage mêlé d'architecture		√		1
Van Spaendonck	223	Fleurs		√		4
Van Spaendonck	224	Bouquets de fleurs		√		6
VanLoo, Carle	8	Une belle Figure; étude académique, dont l'Artiste paroît avoir fait servir la position pour indiquer un sujet de Prométhée attaché au rocher; au-dessus de cette figure est placé l'aigle qui plane sur lui pour le déchirer.	√			1
	97	[non identifié]		√		1
Varia; De Troy, Restout, Boucher, Pierre	34	Sujets de la Fable & Pastorale	√			8 [vendues en 6 lots]
Varia; Bouchardon, Natoire, VanLoo,	163	Têtes et figures académique		√		53

Pierre et al.					
Varia	35	Différens Tableaux, Ébauches, Toiles disposées pour peindre (...)	√		[vendus en 3 lots]
Varia [un artiste français indét.]	220	Paysages		√	4
Varia	240	Différents projets d'architecture		√	64
Varia	241	Oiseaux		√	40
Vernet	25	Deux précieux Tableaux de ce Maître, sujets de marine & ports de mer. L'un représente une Tempête; on y voit sur le premier plan un groupe de quatre figures, dont une femme mourante qui vient d'être retirée des flots; sur la gauche paroît encore une barque remplie de personnages, & luttant contre le plus affreux danger; toutes les figures caractérisent l'effroi et la consternation, ce qui donne à l'assemblage du sujet l'effet le plus imposant. Le pendant représente un effet du matin au soleil levant; on y voit un port de mer au milieu duquel s'élève une tour; la partie gauche est occupée par un rocher, & les premiers plans sont ornés de diverses figures analogues à la composition.	√		2
Vernet	200	Vues de Rome		√	2
Watelet	238	Paysages		√	80
Watelet	239	Paysages		√	300
Weirotter	230	Ruines		√	4
Weirotter	151	Paysages mêlés de ruines et montagnes, ornés de figures		√	2
Weirotter	152	Paysages mêlés de ruines et montagnes, ornés de figures		√	2
Weirotter	153	Paysages mêlés de ruines et montagnes, ornés de figures		√	4
Weirotter et al	227	Paysages et marines		√	20

### 3.b. Tableau des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet : œuvres flamandes et hollandaises

\*D'après le catalogue de la vente après-décès de la collection de C.-H. Watelet

Artiste	n°	Description ou titre	Peinture	Dessin	Sculpture	Nombre
Antonisen	147	Paysages		√		2
Bega	116	Étude d'une femme assise		√		1
Brandt	148	Paysages ornés de figures		√		2
Breemberg, B; Sackleven [Saftleven ?]	121	Mazures et architecture ruinée		√		3
Dusaert, Corneille	46	La vue d'une maison rustique & pittoresque : au dehors de laquelle sont placés une pompe, des baquets, des poissons & différents meubles de ménage.	√			1
Liender et al.	130	Paysages et ruines		√		4
Liender, etc.	122	Paysages et chaumières pittoresques		√		8
Lingelbach	131	Vue d'un port de mer oriental		√		1
Omeganck	51	Un paysage des environs d'Anvers, orné de figures & de divers animaux	√			1
Rademaker	126	Les quatre saisons (...), vues du Rhin, ornées d'un nombre infini de figures		√		4
Rademaker	127	Paysage avec de hautes montagnes, au milieu desquelles passe une grande rivière où sur le devant on voit plusieurs bateaux marchands et divers groupes de figures		√		1
Rembrandt	114	Trois sujets, dont la Fuite en Égypte, Rebecca à la fontaine		√		3
Rembrandt	115	Croquis et têtes		√		13
Rembrandt	116	Étude d'un homme à manteau & grand chapeau		√		1
Rembrandt et élèves	117	Croquis		√		200 +
Rembrandt	44	Le portrait d'un artiste. Il est	√			1

van Rhijn		représenté à mi-corps & vêtu selon l'ancien costume Hollandois, la tête tournée de trois quarts, tenant un chapeau rabattu dans ses mains.				
Rembrandt van Rhijn	45	Buste de femme	√			1
Roos, Henri	116	Paysage montagneux		√		1
Roos, Henri	119	Une arcade de ville ruinée, où l'on voit passer un troupeau de différent bétail conduit par un paysan à cheval		√		1
Rubens, P. P. (école de)	54	Un grand tableau, sujet de chasse	√			1
Rubens, P.P.	111	Groupes de figures d'hommes & femmes, fragments de compositions connues		√		2
Ruysdael, Jacques	47	Une vue de mer ornée d'un vaisseau & de deux barques remplies de Pêcheurs; un lointain de paysage dans le fond se détache admirablement sur une grande partie du Ciel	√			1
Ruysdael, Jacques	48	Sujets de Marine & barques de Pêcheurs	√			2
Therhimpel	132	Paysages et ruines		√		4
Thiele, Alex., Maître de Dietricy	149	Paysages ornés de figures		√		2
Thiele, Alex., Maître de Dietricy	150	Paysages pittoresques, ornés de chaumières		√		2
Van Bloemen et al.	145	Études de divers animaux et chaumières		√		12
Van Dyck, A.	53	Études de têtes	√			3
Van Goyen	144	Vues de Hollande avec chariots, figures et animaux		√		3
Van Laer et Pynacker	137	Ruines et paysages		√		4
Van Ostade, Adrian	112	Une maison de paysan Hollandais (...): À l'extérieur on y voit un cep de vigne qui serpente, & sur le devant trois figures de paysans, dont un tient un pot de beurre		√		1

Van de Velde, W.	52	Sujet de Marine	√			1
Van Goyen, J.	49	La vue d'un village de Hollande situé près d'un canal glacé, où se voyent nombrent de paysans qui s'amuse à patiner	√			1
Van Goyen, J.	50	Un paysage, dans lequel on voit une chaumière, quelques figures & un chariot rempli de monde (...)	√			1
Van Huysum	124	Deux vases remplis de différentes fleurs et trois autres études de fleurs colorées		√		5
Van Huysum	125	Groupes de fleurs et études		√		5
Varia	133	Petits paysages		√		16
Varia : Van Ostade, Bega etc.	113	Croquis de différents sujets de tabagie		√		12
Varia; Blomaert, Modyn, et al.	143	Sujets et paysages		√		10
Varia; Breemberg, Waterloo, Poelemberg, C. et al.	129	Études de Paysages		√		6
Varia; Carré, Asselyn, Berghem, et al.	142	Paysages et sujets d'animaux		√		5
Varia; Liender, Vlioger, van der Neer, Pronck et al.	141	Moyens et petits paysages pittoresques		√		60
Varia; Neyts, van Ostade, Pynacker et al.	139	Moyens et petits paysages pittoresques		√		50
Varia; Terhimpel, Breemberg, B., Waterloo, etc.	128	paysages		√		12

Varia; Van Campen, Roos	136	Deux vues de Hollande pendant l'hiver et sept marines		√		9
Varia; van Goyen, Everdingen et al.	138	Une vue de Flandre au bord d'une rivière et sept petits paysages et ruines		√		8
Varia; van Goyen, Molyn et al.	135	Paysages pittoresques		√		52
Varia; Waterloo, Ez, van deVelde et al.	14	Moyens et petits paysages pittoresques		√		41
Varia; Waterloo, Pynacker, van Goyen etc.	118	Paysages et ruines pittoresques		√		10
Varia; Waterloo, van Goyen et al.	134	Paysages		√		17
Varia; Waterloo, van Goyen et al.	146	Petits paysages divers		√		38
Vérendal	55	Un bouquet de fleurs dans une carafe de verre	√			1
Waterloo, etc.	120	Payages; vues de Hollande		√		3
Werschuring	131	Deux sujets, dont un charlatan		√		2
Werschuring, H.	119	Figures et chevaux		√		2
Wick, Th., [Saftleven], etc.	123	Ruines et études de paysages		√		6

## 3.c. Tableau des œuvres dans la collection de Claude-Henri Watelet : œuvres italiennes

\*D'après le catalogue de la vente après-décès de la collection de C.-H. Watelet

Artiste	n°	Description ou titre	Peinture	Dessin	Sculpture	Nombre
Both	108	Paysages (...), ornés de quelques figures		√		2
Canalett[o]	105	Vues des environs de Venise		√		2
Castelli, Val.	40	L'adoration du veau d'or	√			1
Della Bella et al.	110	Petits croquis		√		50
Giordano, L	38	Le Jugement de Salomon	√			1
Giordano, L.	39	sujets d'histoire (...). L'une représente le Serpent d'airain, l'autre la tête de Goliath, porté en triomphe par David, au milieu d'un peuple nombreux (...)	√			2
Guercino	95	Les Pèlerins d'Émaüs		√		1
Guercino	103	Paysages mêlés de ruines		√		2
Nebbia, Ces.	104	Sujet de quatre figures		√		1
Novelli, Antonio	106	Sujet pastoral		√		1
Orizonti	41	Deux riches paysages d'Italie avec fabrique, offrant les beaux sites, & la grande manière du Gaspre. L'un est orné sur le premier plan de diverses figures de bergers qui gardent leurs troupeaux; l'autre de quatre figures, dont trois forment un groupe et causent ensemble.	√			2
Padouan	104	Têtes		√		3
Palmieri (français?)	216	Trois études de figures et paysages; Quatre paysages mêlés de ruines		√		7

Pannini, J. P.	42	Deux tableaux d'architecture de la plus riche composition ornée de nombre de figures historiques qui nous paroissent différens traits de l'histoire d'Énée. Ces deux morceaux capitaux & bien conservés, offrent tous les détails intéressans, dont cet habile peintre a sçu orner son genre (...)	√			2
Pannini, J. P.	107	Un sacrifice dans le temple d'Apollon, composé de vingt figures; trois dessins d'architecture		√		4
Parmigianino	101	Adam et Ève dans le Paradis terrestre		√		1
Primatice	101	Sujet de plafond, l'on voit au milieu un taureau		√		1
Rosa, Salvatore	106	Sujets & Paysages divers, dont l'étude d'un guerrier cuirassé		√		7
Simonini	109	Une Bataille & une Armée faisant halte.		√		2
Tassi Aug.	104	Rachel à la fontaine, faisant boire ses troupeaux; deux petits paysages		√		3
Tiarini, Alex.	102	Un sujet de la vie de Saint Benoît, recevant les présens de pain & de vin des habitans de la contrée qu'il avoit choisie pour solitude		√		1
Tintoret	37	Jesus-Christ mort, soutenu par un ange, tandis qu'un autre qui tient le flambeau de la main droite, offre le caractère & l'expression de la douleur	√			1

Varia; par un maître italien	43	Un paysage dans lequel est représenté le repos de la Sainte Famille. À la droite, on voit l'Enfant Jésus, posé sur une pierre & environné de Chérubins. À la gauche, la Sainte vierge occupée à la laver les langes de l'Enfant, & dans le milieu, Saint Joseph qui les étend sur un arbre. (...)tient beaucoup de l'effet & de la touche de F. Mola.				1
------------------------------	----	---	--	--	--	---

## 4. Les portraits gravés par Claude-Henri Watelet

Les dessins marqués d'un \* ont déjà fait partie de la collection de Madame Geoffrin

<b>Modèle, dimensions (au trait), date</b>	<b>Dessinateur et date</b>
L. Bay de Curys, 17,4 x 12,1 cm, 1762	C.N. Cochin, 1755
A.B.J. Turcot, 17,2 x 12,1 cm, 1763	C.N. Cochin, 1763
A.F. Poisson de Vandières, 16,8 x 12,0, 1752	C.N. Cochin, 1752
J.J. Rousseau, 21,7 x 14,3 cm, 1766	Taraval, [s.d.]
P.F. Copette, 17,0 x 12,0 cm, 1753	C.N. Cochin, 1753
S.C. Boutin, 16,8 x 12,0, 1752	C.N. Cochin, 1752
A.P.F. Chastre de Billi, 17,0 x 12,0, 1760	* C.N. Cochin, [s.d.]
Jacques Laure chevalier de Breteuil, 16,9 x 12,0, 1752	C.N. Cochin, 1752
J. d'Alembert, 16,9 x 12,4, 1754	C.N. Cochin, [s.d.]
J.N.W. De Valogni, 17,2 x 12,0, 1754	C.N. Cochin, 1753
I.F.A. Brunet de Neuilly, 17,3 x 12,2, [s.d.]	Dessinateur inconnu
Marc René, marquis de Voyer, 16,8 x 12,0 cm, [1754]	* C.N. Cochin, [s.d.]
Lud Fl. De Vallière, 18,1 x 12,6 cm, 1755	C.H. Watelet, 1755
Claude A. de Villeneuve, comte de Vence, 17,1 x 12,2 cm, 1754	C.N. Cochin, [s.d.]
I. Sarrau, 17,0 x 12,0 cm, [s.d.]	C.N. Cochin, [s.d.]
Profil d'une femme vers la droite, 12,7 x 9,3 cm, [s.d.]	De La Vallée, inscrit à la mine [Lavalée-Poussin ?], [s.d.]
J.B.M. Pierre, 17,0 x 12,1 cm, 1755	* C.N. Cochin [s.d.]
D.Dodart, 17,9 x 12,4 cm, 1753	* C.N. Cochin [s.d.]
F. de Chevert, 17,5 x 11,6 cm, 1763	C.N. Cochin [s.d.]

Marguerite Lecomte, 17,0 x 12,3 cm, L. Lempereur scul. [après 1764]	C.H. Watelet delin. [s.d.]
Marguerite Lecomte, 16,4 x 11,7 cm, 1753	C.N. Cochin, 1753
Le Commandeur de Nonan, 21,4 x 17,4 cm, [s.d.]	Dessinateur inconnu
Lady Hervey, 16,1 x 11,4 cm, 1752	* C.N. Cochin, 1752
M. Imbert, 17,4 x 11,8 cm, 1753	Dessinateur inconnu
Louis de Silvestre, 16,2 x 12,1 cm, 1753	C.N. Cochin, 1753
P.F. Copette, 17,0 x 12,0 cm, [1760?]	C.N. Cochin, [1760?]
C.H. Watelet, 17,2 x 12,3 cm, 1753	* C.N. Cochin, [1753?]
Comte de Baudouin, [dimension ?], 1760	* C.N. Cochin, [s.d.]

5. Les articles de l'*Encyclopédie* écrits par Claude-Henri WateletTome 4, 1754

Dessein (tome 4, vol. I)  
Draperie (tome 4, vol. II)

Tome 5, 1755

Effet  
Éleve  
Ensemble  
Équilibre  
Esquisse  
Estampe

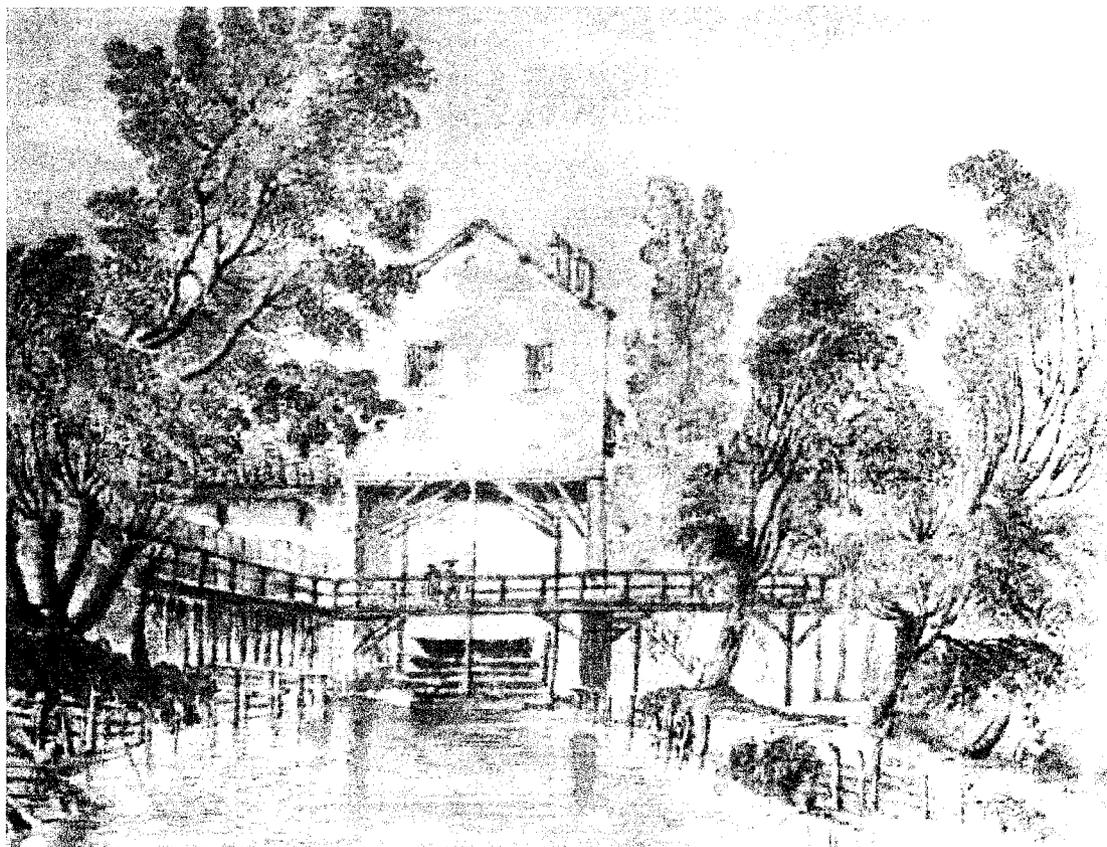
Tome 6, 1756

Étude  
Expression  
Extrémités  
Faire  
Fabrique  
Facilité  
Figure  
Fleurs

Tome 7, 1757

Fond  
Forme  
Fresque  
Galerie  
Genre  
Glacis  
Gouache  
Grâce  
Grappe de raisin  
Graticuler  
Gravure  
Grimace  
Grotesque  
Groupe

## Illustrations



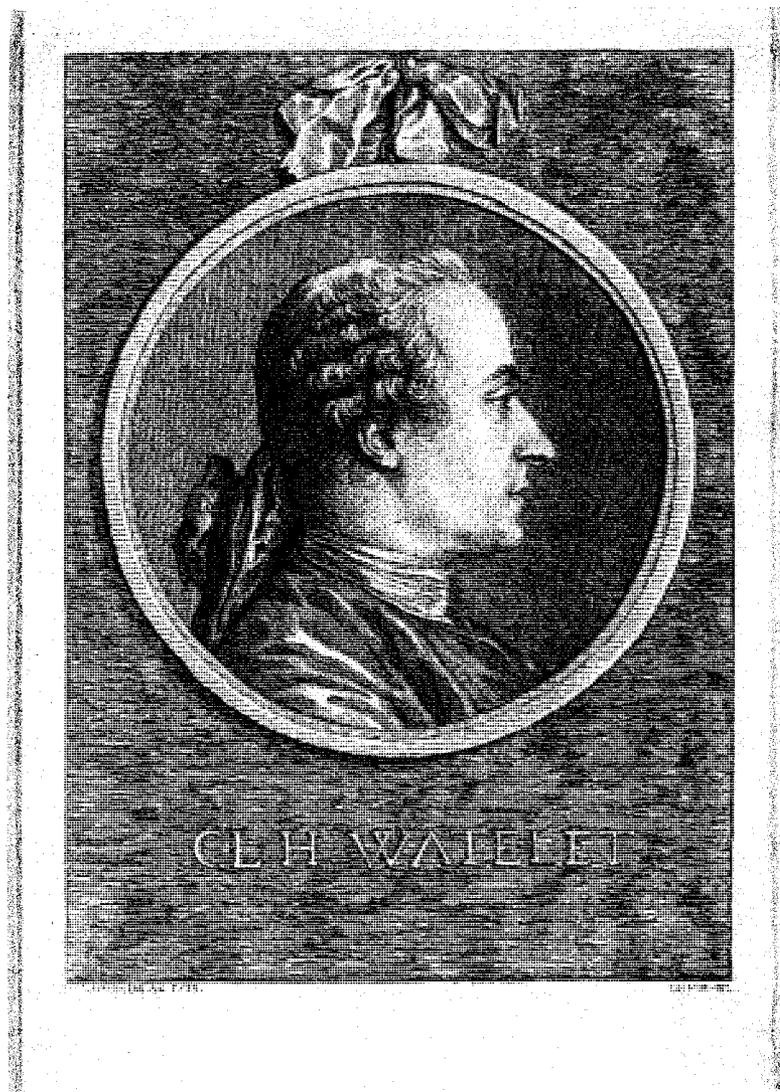
III. 1 : Claude Henri Watelet, *Le Moulin Joli*, 1773; plume, encre et lavis sur papier, localisation inconnue.



Ill. 2 : Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Jean-Baptiste Marie Pierre, *Le Génie couronnant le buste de Corneille*, vers 1762, eau-forte.



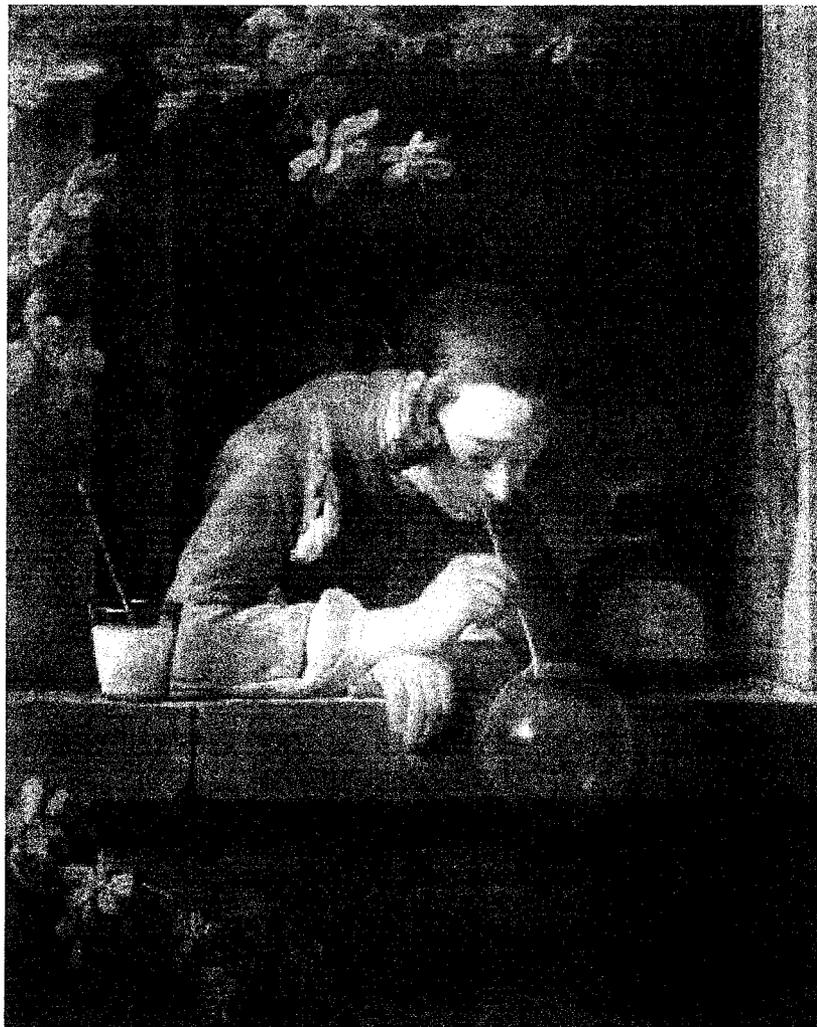
Ill. 3 : Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Jean-Baptiste Pierre, Frontispice pour *L'Art de peindre*, 1760, eau-forte.



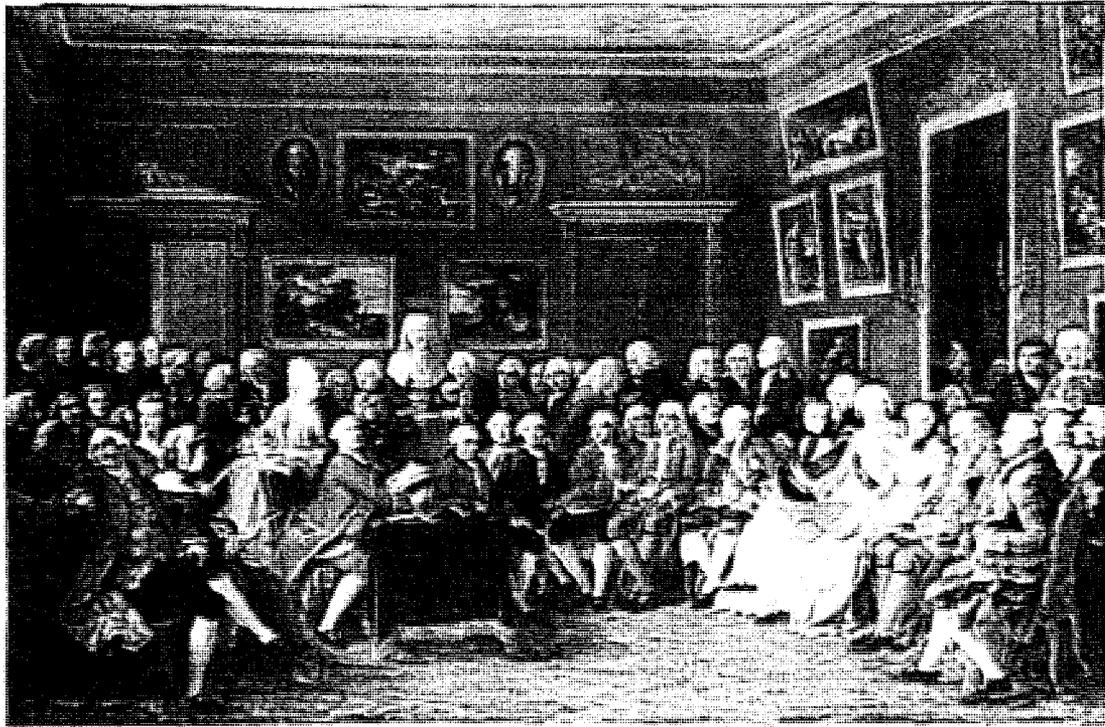
III. 4 : Claude-Henri Watelet, d'après le dessin de Charles-Nicolas Cochin (Le jeune),  
*Portrait de Claude-Henri Watelet, 1753, eau-forte.*



Ill. 5 : Jean-Baptiste-Marie Pierre, *L'enlèvement d'Europe*, 1750, huile sur toile, Dallas Museum of Art.



Ill. 6 : Jean-Baptiste-Siméon Chardin, *Les bulles de savon*, vers 1735-1740, huile sur toile, National Gallery of Art, Washington.



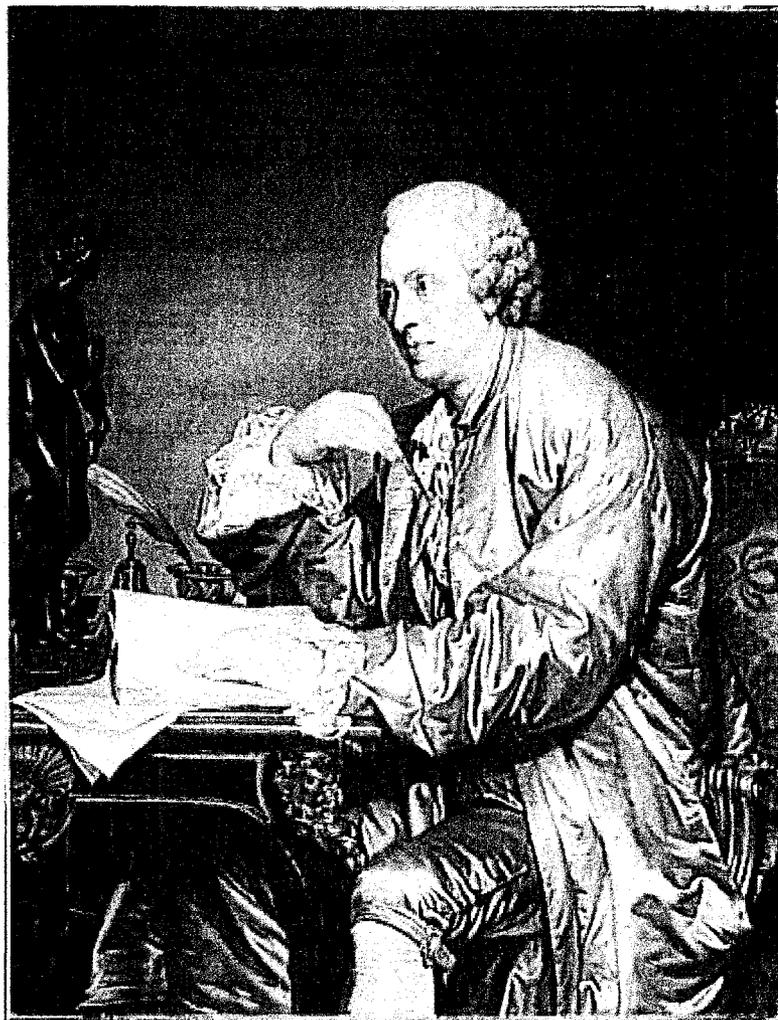
III. 7 : Anicet Charles Gabriel Lemonnier, *Lecture de la tragédie de l'orphelin de la Chine de Voltaire dans le salon de Madame Geoffrin en 1755*, 1812, huile sur toile, Musée de Malmaison.



Ill. 8 : Charles-Nicolas Cochin (Le jeune), *Portrait de Claude-Henri Watelet*, 1753, pierre noire, localisation inconnue.



Ill. 9 : Louis-Simon Lempereur, d'après un dessin de Charles-Nicolas Cochin, *Portrait de Claude-Henri Watelet*, s.d., eau-forte.



Ill. 10 : Jean-Baptiste Greuze, Portrait de Claude-Henri Watelet, 1763-65, huile sur toile, Musée du Louvre.



III. 11 : Jean-Baptiste Greuze, *Portrait de Claude-Henri Watelet*, [s.d.], huile sur toile, localisation inconnue.