



HAL
open science

La légitimation de la subjectivité critique dans ‘A Prince of court painters’ de Walter Pater

Yves Landerouin

► **To cite this version:**

Yves Landerouin. La légitimation de la subjectivité critique dans ‘A Prince of court painters’ de Walter Pater. Barbaferi, Carine; Rauseo, Chris. Watteau au confluent des arts, Presses Universitaires de Valenciennes, pp.263-275, 2009, 978-2-9057-2583-7. hal-02388629

HAL Id: hal-02388629

<https://univ-pau.hal.science/hal-02388629>

Submitted on 26 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA LEGITIMATION DE LA SUBJECTIVITE CRITIQUE DANS « A PRINCE OF COURT PAINTERS » DE WALTER PATER

Peu de personnalités incarnent mieux que celle de Walter Pater ce croisement entre le critique et le créateur, entre l'interprète et l'auteur, qui est particulièrement florissant à la charnière des XIX^e et XX^e siècles et dont Oscar Wilde célèbre les mérites dans *The Critic as Artist* en 1891. Étudiant puis professeur à Oxford, où il enseigna notamment l'archéologie grecque, Pater a tout de l'érudit accompli (du *scholar*) et de l'historien professionnel; ce qui ne l'empêche pas de donner libre cours à une imagination féconde lorsqu'il évoque la *Joconde* dans une page célèbre de son essai *The Renaissance* (1873) et plus encore lorsque, ayant démissionné de son poste à Brasenose College, il fait le portrait d'un « type d'esprit particulier à l'époque de Marc-Aurèle¹ » dans son premier et unique roman *Marius the Epicurean* (1885). « Dès lors, écrit Martine Lambert-Charbonnier, il semble que la formule des "portraits imaginaires" soit fixée : ils lui permettent à la fois de présenter une histoire de la culture et de se révéler, de manière voilée² ».

« A prince of court painters » (« Un prince des peintres de cour »), le premier récit du recueil d'*Imaginary Portraits* publié en 1887 et le seul qui ait pour héros un personnage historique, le peintre Antoine Watteau, confirmera cette double fonction du « portrait imaginaire ». Mais il ne suffit pas de la reconnaître; il faut remarquer ce qu'elle a, par sa dualité, sa duplicité même, de paradoxal et de problématique. Car on est en droit de se demander comment la subjectivité de Pater s'insinue à travers la présentation de l'univers de Watteau et dans quelle mesure elle s'accorde pourtant avec la visée historique voire scientifique de l'entreprise. On est en droit de se demander quelles tensions en résultent alors et comment celles-ci se résolvent -ou ne se résolvent pas- pour légitimer une approche

¹ Cf. Walter Pater, *Letters*, 22/07/1883, Oxford, Clarendon, 1970, Letter 78.

créative de la peinture du maître. Traiter de telles questions revient ni plus ni moins, on le verra, à interroger et appréhender d'une certaine manière la vérité critique à l'œuvre dans « A prince of court painters ».

Le procédé fictionnel

Dans *The Renaissance*, l'évocation inspirée de *La Joconde* s'intégrait directement à l'essai critique. Dans *Imaginary Portraits*, le discours sur Watteau et sa peinture se présente sous la forme d'« extraits d'un vieux journal français » (*extracts from an old French journal*) : Walter Pater a recours à un *procédé fictionnel*. Il imagine en effet le journal d'une jeune Valenciennaise qui connaît Antoine Watteau et qui en est même - on le comprend rapidement - amoureuse. Le premier « extrait » du journal est daté de septembre 1701; le dernier, de juillet 1721, si bien que le récit couvre l'essentiel de la (courte) vie du peintre. La jeune femme consigne ce qu'elle sait de sa personnalité et de son œuvre et confie à la page blanche les impressions que l'une et l'autre lui inspirent. Tout fictionnel qu'il soit, ce procédé bien commode exploite une donnée historique. La jeune Valenciennaise en question est censée être la fille du sculpteur Antoine Pater et la sœur du disciple de Watteau : Jean-Baptiste Pater (le critique anglais aimait à penser qu'il descendait de cette famille). Il s'agirait donc de Marie-Marguerite, quoique ce prénom ne figure nulle part dans le récit. En 1769, Marie-Marguerite Pater légua par testament le portrait de son père « peint par Watteau » et celui que Jean-Baptiste avait fait d'elle (illustration 1)³. Dans *Imaginary Portraits*, la jeune femme indique que ce second portrait a été commencé par Watteau et que Jean-Baptiste doit le terminer⁴. Les rares indications descriptives qu'elle donne à son sujet (« une toge d'une certaine étoffe

² Martine Lambert-Charbonnier, *Walter Pater et les « portraits imaginaires », Miroirs de la culture et images de soi*, Paris, L'Harmattan, 2004, p.11.

³ Le testament est conservé aux archives de Valenciennes (FF 1139). Les deux tableaux font partie des collections du Musée de Valenciennes.

⁴ Walter Pater, *Imaginary Portraits*, London, New York, Macmillan and co., 1896, p.24 et 39.

soyeuse qui tombe en une abondance de petits plis ⁵) correspondent au *Portrait de Marie-Marguerite Pater* figurant au catalogue des œuvres de Jean-Baptiste⁶. C'est donc bien le tableau que Walter Pater connaissait et qui, selon Richard Stein, lui aurait inspiré ce récit⁷. Le portrait de la jeune femme ne joue pourtant pas le rôle déterminant qu'un roman récent de Tracy Chevalier donne à la *Jeune fille à la perle* de Vermeer. Aussi bien peut-on supposer que le critique anglais est parti des quelques informations relatives aux liens entre J.B.Pater et Watteau fournies par le petit ouvrage de son ami Frederick Wedmore⁸ et plus encore des indications présentes dans le testament de Marie-Marguerite.

Force est de constater, en tout cas, que le procédé fictionnel s'appuie ici sur des connaissances historiques qui, au lieu de l'invalider, le suggèrent. Il est, en cela, à l'image de toute la démarche suivie par le critique dans les « portraits imaginaires » : remplir les vides de l'Histoire, lire entre les lignes de l'Histoire. Avant de le vérifier, il convient de comprendre en quoi ce procédé répond aux préoccupations d'un historien de l'art.

La visée historique et scientifique d'« A prince of court painters »

Le recours à la fiction du journal de Marie-Marguerite lui permet tout d'abord d'évoquer les lieux du Valenciennes historique et de sa région : la « Grande Place », c'est à dire l'actuelle Place d'Armes, que l'on entendait alors résonner des pas de soldats dont on ne savait plus très bien, écrit-il, « s'ils portaient à la victoire ou revenaient d'une défaite contre les Anglais et les Autrichiens ⁹»; les maisons à pans de bois noirs construites pendant la

⁵ *Ibid.*, p.24-25 (« a gown of a peculiar silken stuff, falling into an abundance of small folds »). Je traduis.

⁶ Cf. Florence Ingersoll-Smouse : *Pater*, Paris, 1929, p.195, figure 171 : « Portrait de Marie-Marguerite Pater ». Merci à Florence Raymond, à qui je dois ce renseignement.

⁷ Richard Stein, *The Ritual of interpretation : the fine arts as literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Mass; London, Harvard University Press, 1975, p.263-265.

⁸ *Notes by Mr Wedmore on French Eighteenth Century Art, illustrated by a collection of Engraving at The Fine Art Society's*, London, 1885. L'ouvrage, auquel W.Pater fait référence l'année où il rédige « A prince of court painters » (lettre à Wedmore du 31 janvier 1885, *Letters*, édition citée, p.57), mentionne la brouille entre le maître et l'élève et la reprise fructueuse de leur relation pédagogique quelque temps avant la mort de Watteau.

⁹ *Imaginary Portraits*, p.5.

domination espagnole et dont il ne reste plus que quelques exemplaires aujourd'hui (illustration 2)¹⁰. Pater décrit l'intérieur de la petite église Saint-Waast¹¹ et l'architecture autrement plus luxueuse de l'abbaye de Saint-Amand-les-Eaux, ce qui lui donne l'occasion d'introduire le thème de l'admiration de Watteau pour Rubens¹². Il fait référence à la confrérie Saint-Luc, particulièrement active au début du XVIIIe siècle¹³. Plus généralement, il cherche à indiquer l'atmosphère particulière d'une province française toute imprégnée de l'influence flamande, atmosphère dans laquelle a mûri celui qui, selon lui, est resté toute sa vie durant, lors même qu'il côtoyait le grand monde à Paris, le fils d'un artisan de Valenciennes.

Pour cerner la personnalité et la vie de Watteau, Walter Pater suit de près les témoignages de ses contemporains et amis, Gersaint et Caylus, accessibles notamment à travers les ouvrages de Charles Blanc et des Goncourt¹⁴. Par l'intermédiaire de Marie-Marguerite, il évoque les séances de travail sur la Grande Place où le jeune Antoine dessine les scènes comiques de la foire¹⁵, fait allusion à la dureté du père artisan envers son fils¹⁶. Il rapporte les grandes étapes de la vie du peintre : le départ à Paris en 1702, le travail alimentaire chez un marchand de gravures du Pont Notre-Dame, le séjour chez Claude Audran - concierge du Palais du Luxembourg, le retour à Valenciennes, l'échec au prix de Rome, le retour à Paris, l'élection à l'Académie de Peinture, l'installation chez M. de Crozat, la maladie, le voyage en Angleterre, les derniers moments auprès de l'abbé de Nogent-sur-

¹⁰ On pense évidemment à la maison dite « espagnole », siège de l'office de tourisme, mais une maison à encorbellement comme celle du 12 rue de Famars correspond davantage à la description donnée par W.Pater.

¹¹ *Imaginary Portraits*, p.18-19.

¹² *Ibid.*, p.10-11.

¹³ *Ibid.*, p.45. Cf. Félicien Maléchart, *Peintres et sculpteurs de la confrérie Saint-Luc aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 1987.

¹⁴ En 1860, E. et J. de Goncourt reproduisent et annotent la *Vie d'A. Watteau* par le Comte de Caylus (1692-1765) dans *L'art au XVIIIe siècle (Watteau-Chardin-Boucher-La Tour)*. L'ouvrage de Charles Blanc *Les Peintres des fêtes galantes, Watteau, Lancret, Pater, Boucher* paraît en 1854.

¹⁵ *Imaginary Portraits*, p.5. Les Goncourt donnent en note cette phrase extraite du Catalogue de Gersaint : « il profitoit dans ce temps de ses moments de liberté pour aller dessiner sur la place les différentes scènes comiques que donnoient ordinairement au public les marchands d'orviétan et les charlatans qui courent le pays » (*opus cit.*, note de la p.19)

¹⁶ *Imaginary Portraits*, p.5; Caylus, *Vie d'A. Watteau*, Paris, E.Dantu, 1887, p.5. Contrairement à ce qu'écrit Pater, le père d'Antoine Watteau était couvreur et non maçon.

Marne, et jusqu'à la modeste somme de sa succession (9000 livres) mentionnée par Caylus¹⁷. Pater fait écho à la célèbre affirmation de ce dernier concernant le peu de soin que Watteau prenait de sa palette¹⁸ et reprend mot pour mot une phrase de M. de Crozat cité par les Goncourt : « [il] avait retrouvé dans la Rosalba l'accent et la couleur de ces maîtres vénitiens qu'il avait voulu voir chez eux¹⁹ ». De même, on est frappé de voir à quel point les commentaires disséminés dans le pseudo-journal de Marie-Marguerite sur la personnalité du peintre correspondent au portrait qu'en faisait Gersaint :

Watteau [...] était sage de mœurs, impatient, timide, d'un abord froid et embarrassé, discret et réservé avec les inconnus, bon, mais difficile ami, misanthrope, même critique malin et mordant, toujours mécontent de lui-même et des autres et pardonnant difficilement; il parlait peu mais bien; il aimait beaucoup la lecture ...²⁰

On verra comment, tout en illustrant ce témoignage, le « portrait imaginaire » le dépasse. Mais d'ores et déjà, il faut signaler le traitement étonnant que Pater réserve au dernier des traits cités ici : le goût pour la lecture. Il imagine que Marie-Marguerite dévore un livre ramené de Paris par Watteau : *Manon Lescaut*. Or, la première édition de ce roman paraît à Amsterdam, dix après la mort du peintre. À cette licence près, le texte de Pater reste assez conforme à ce que l'on pouvait appeler « la vérité historique ». On peut même dire qu'il présente le contenu d'une étude (certes différente de celles que pratiquait Hyppolite Taine) sur le rôle du milieu, de l'époque et du lieu dans la construction d'un artiste et plus généralement sur les relations entre sa vie et son œuvre.

Du point de vue de l'historien de l'art, le procédé fictionnel adopté offre d'autres avantages. La situation d'énonciation de Marie-Marguerite, qui regarde son frère travailler dans son atelier symboliquement appelé la « salle Watteau²¹ », permet de comparer la manière

¹⁷ *Imaginary Portraits*, successivement, p.5, 6,7, 12,13,14, 18, 31, 32, 43,46, 47. Tous ces faits sont consignés par Caylus et /ou Gersaint.

¹⁸ Caylus, *opus cit.*, p.36 et *Imaginary Portraits*, p.38. L'affirmation est confirmée par les études aux rayons X.

¹⁹ Goncourt, *opus cit.*, in *Œuvres complètes*, III, Genève, Slatkine-Reprints, 1985, p.43 et *Imaginary Portraits*, p.43.

²⁰ Gersaint cité par Charles Blanc, *opus cit.*, Paris, Jules Renouard et Cie, 1854, p.25-26.

²¹ *Imaginary Portraits*, p.29.

du maître avec celle de l'élève, de caractériser la peinture de l'un par rapport à celle de l'autre. Dans les *fêtes galantes* du premier, affirme-t-elle, il y a moins d'authentique enjouement (« true hilarity ») que dans les *fêtes champêtres* de l'autre, mais une plus grande hauteur de vue, davantage de distinction²². En tant que sœur de Jean-Baptiste, Marie-Marguerite est encline à voir les mérites du disciple éconduit (comme elle, peut-être²³) et à nuancer la supériorité du maître. Le critique opère ainsi une sorte de recentrage. De même, lorsque Watteau est de retour à Valenciennes en 1714, Marie-Marguerite peut aller avec lui en excursion à Cambrai. Et là, dans la cathédrale, ils peuvent voir le vieux Fénelon donner sa bénédiction pendant les vêpres²⁴. Au caractère inquiet et instable du peintre est alors opposée implicitement la noblesse sereine de l'auteur de *Télémaque*, cette « tranquillité d'esprit, écrit Marie-Marguerite, sans laquelle un caractère manque de véritable dignité²⁵ ». On voit ici que Walter Pater lit à sa guise entre les lignes de l'Histoire et comment se construit la signification critique du « portrait imaginaire », c'est à dire, en effet, comme la signification d'un récit fictif, d'une *fabula* au sens où l'entend Umberto Eco²⁶. L'univers de Watteau (les lieux qu'il a fréquentés, les données de sa biographie etc.) joue le rôle de *monde de référence*, et en comblant les vides de ce monde plus qu'en contredisant ses lois (que Watteau n'ait pas connu *Manon Lescaut* en est une), le texte produit *un monde possible* où la subjectivité de l'auteur trouve sa voie.

Les chemins de la subjectivité

En vérité, elle la trouve également d'une autre manière. À ce jeu-là, retrancher vaut aussi bien que remplir. Or, un procédé qui consiste à produire les extraits d'un vieux journal intime autorise toutes les ellipses. Il est remarquable, par exemple, que Walter Pater ne dise

²² *Ibid.*, p.37.

²³ *Ibid.*, p.27.

²⁴ *Ibid.*, p.23-24. L'archevêque de Cambrai mourut un an après en 1715.

²⁵ *Ibid.*, p.43. Je traduis (« that quietude of mind, without which [...] one fails in true dignity of character »).

²⁶ Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, Le livre de Poche, 1985.

rien de la collaboration de Watteau avec Gillot, jugée déterminante par la plupart des commentateurs, à commencer par Caylus, et que, par ailleurs, il accorde tant de place à son activité de décorateur. Estimait-il que la véritable découverte des personnages de la Comédie Italienne par le futur peintre des *fêtes galantes* remontait en fait à l'époque où celui-ci dessinait des scènes de la foire de Valenciennes ? Toujours est-il que le critique anglais préfère évoquer la série des *Quatre saisons*²⁷ peintes pour l'hôtel de M. de Crozat ou encore consacrer plusieurs pages au salon des Pater que Watteau aurait décoré à Valenciennes²⁸. Dans cette préférence marquée pour les arts décoratifs, on est tenté de voir la manifestation d'un des traits de l'esthète « fin de siècle » qu'était aussi l'auteur d' *Imaginary Portraits* et une illustration du credo qu'Oscar Wilde traduisait ainsi : « les arts sont faits pour la vie, et non la vie pour les arts²⁹ ». Il est vrai qu'on peut y voir aussi, avec Martine Lambert-Charbonnier, l'idée soutenue dans *The Renaissance* selon laquelle l'artiste génial donne forme au génie de son époque³⁰.

On aura compris, en tout cas, que l'affirmation de la subjectivité passe par le choix des œuvres de Watteau retenues pour le « portrait imaginaire ». En vérité, rares sont celles qui font l'objet d'un véritable commentaire et plus rares encore celles qui correspondent à un tableau précis du maître. Plutôt que de décrire quelques toiles renommées, Walter Pater choisit de citer des productions moins connues voire hypothétiques mais significatives à ses yeux de l'ancrage de Watteau dans son milieu et son époque (dessins de personnages de foire, scènes militaires, quatre saisons) ou pertinentes pour la fiction de Marie-Marguerite amoureuse (le portrait d'Antoine Pater, celui de sa fille achevé par Jean-Baptiste, celui de Rosalba Carriera). Le commentaire le plus substantiel et le plus personnel porte malgré tout

²⁷ *Imaginary Portraits*, p 31

²⁸ *Ibid.*, p.20-22.

²⁹ Oscar Wilde : « La relation des vêtements à l'art... » (*Pall Mall Gazette* du 28 février 1885) in *Aristote à l'heure du thé et autres essais*, Paris, Les Belles Lettres, 1994, p.71.

³⁰ Cf. *The Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, « The World's classics »1986, p.106-107. Par ailleurs, ces considérations sur Watteau décorateur rappellent ce que Pater dit de Luca Della Robia : « il lui vint le désir

sur les scènes des *fêtes galantes*. Il vaut habilement pour l'ensemble d'entre elles, car il part de l'évocation d'un échantillon, un tableau intitulé *Noblesse* qui n'existe sans doute pas mais qui réunit les caractéristiques du genre³¹. En effet, dans la description qu'en donne Marie-Marguerite, on reconnaît facilement des éléments figuratifs communs aux *Fêtes Vénitiennes*, aux *Champs-Élysées* ... et au fameux *Pèlerinage à l'île de Cythère* :

Est-il possible d'être en tout point si distingué, si naturellement aristocratique? Pour moitié à la mascarade, jouant la comédie de la vie de salon ou de jardin, ces personnes ont au-dessus d'elles ce qui n'est rien moins que le paysage composé par lui, et parmi les accidents de terrain où elles s'assemblent de manière si parfaitement adéquate, une certaine lumière que nous chercherions en vain sur quelque chose de réel. En guise de cadre elles sont entourées d'une véritable architecture - une architecture d'arbres dont ces balustres de mousse, ces *termes*, statues et autres fontaines ne sont que les accessoires. Seulement, lorsque je contemple ces après-midi sans vent, je ne peux m'empêcher de me dire: « la soirée sera humide ». La tempête couve toujours parmi les splendides frondaisons, au-dessus de ces clairières bien sèches et de ces pelouses où l'on peut laisser de délicats enfants en habits légers; et les arbres séculaires eux-mêmes ne survivront guère à une génération de plus³².

Cette évocation extraite du pseudo-journal de Marie-Marguerite correspond tout à fait au regard que Walter Pater porte sur l'œuvre de Watteau, et ce pour trois raisons. Tout d'abord, en tant qu'amoureuse, la jeune Valenciennaise a sur l'art de son compatriote le point de vue d'un être qui lui accorde un intérêt particulier et qui est tout disposé à en chanter les louanges (« ce qui n'est rien moins que le paysage composé par lui », « de manière si parfaitement adéquate »). De plus, elle garde sur lui un point de vue *extérieur*, en ce sens qu'elle n'appartient ni à l'aristocratie ni au Paris de l'époque. De sorte qu'elle a tendance à voir dans ces *fêtes galantes* la représentation d'un monde aussi séduisant que lointain (« Est-il possible d'être en tout point si distingué, si naturellement aristocratique ? »). L'admiration et la distance spatio-temporelle du critique anglais par rapport à Watteau trouvent ainsi leur équivalent. Plus encore, l'*ekphrasis* - puisqu' *ekphrasis* il y a - prétend traduire ici un point de vue *naïf* sur la peinture du maître. La jeune femme n'en parle ni en pédante ni en érudite. Elle est censée être

de communiquer l'esprit et la manière de sa sculpture à un matériau plus humble [...], d'introduire ces qualités supérieures dans des objets ménagers, d'orner et de cultiver la vie quotidienne » (*Ibid.*, p.45. Je traduis).

³¹ G.Faroult indique que W.Pater a pu voir les tableaux des *fêtes galantes* au cours des expositions de la Wallace Collection à Londres.

exempte des préjugés d'école. De même qu'elle pouvait affirmer sans ambages sa préférence pour telle œuvre de Peter Porbus aux dépens de tous les tableaux du grand Rubens, de même peut-elle tenir au sujet d'un Watteau des propos qui prêtent à sourire. Elle s'inquiète du sort des arbres de l'arrière-plan, là même (peut-être) où les Goncourt voyaient une « légère frondaison, touchée [d'une] fluide couleur ³³ ». Elle applique à l'univers du peintre des considérations météorologiques, et sa remarque : « la soirée sera humide » est bien digne des réflexions que Baudelaire citait en exemple pour la critique d'art, celles d'Honoré de Balzac devant un tableau représentant une maisonnette de paysans : « Mais que font-ils dans cette cabane ? à quoi pensent-ils, quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? *Ils ont sans doute des échéances à payer ?* ³⁴ ». « Ils m'arrivera souvent, poursuivait Baudelaire, d'apprécier un tableau uniquement par la somme d'idées ou de rêveries qu'il apportera dans mon esprit ³⁵ ».

On voit maintenant comment le procédé fictionnel sert une conception baudelairienne de la critique et plus généralement comment il justifie l'originalité du discours tenu par Pater : son décalage critique. Ce discours est légitimé par la construction du personnage de Marie-Marguerite, par sa « personnalité » fictive. Lorsque la jeune femme affirme que, dans les brillantes apparences des *fêtes galantes*, aussi superficielles soient-elles, « il y a quelque chose, un signe ou pour le moins la marque d'un souvenir de ce qui fait vraiment le prix de la vie », elle prend en charge la subjectivité d'un tel jugement : « Voilà, ajoute-t-elle, ma conception naïve, totalement féminine peut-être, mais que je peux garder pour moi, de la finalité des arts ³⁶ ». On devine qu'il s'agit là de motiver l'introduction d'une idée chère à Walter Pater (= *elle te paraît bien naïve, lecteur, mais n'oublie pas que tu lis le journal d'une jeune provinciale*). À moins qu'il ne s'agisse, inversement, de justifier la présence, sous la

³² *Imaginary Portraits*, p.33-34. Je traduis (le mot en italique est en français dans le texte original).

³³ Goncourt, *opus cit.*, p.56.

³⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1968, p.363. C'est Baudelaire lui-même qui souligne la dernière phrase.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Imaginary Portraits*, p.35. Je traduis par « naïve » l'adjectif anglais *simple*.

plume d'une jeune provinciale, d'une réflexion d'inspiration platonicienne (= *elle te paraît bien forte, lecteur, mais elle est justement de celles que peut formuler une femme exempte de préjugé*). Le concept de naïveté, à la croisée des chemins entre la philosophie rousseauiste et la critique baudelairienne, autorise ce genre de dialectique. Néanmoins, il faut avouer que la fiction de Marie-Marguerite entre sinon en contradiction du moins en tension avec le point de vue du grand critique.

Tensions et dissonances

L'exemple le plus évident est la référence déjà mentionnée ici à *Manon Lescaut*. D'un côté, Walter Pater veut que la narration produite reste contemporaine de la vie de Watteau; de l'autre, il ne peut résister à la tentation de jeter une passerelle entre le monde des *fêtes galantes* et celui d'un roman qui paraît dix ans après la mort du peintre. Pour accommoder cet anachronisme choquant, il ajoute sous le fragment d'octobre 1717 une note amusante au sujet de *Manon Lescaut* :

A peut-être été écrit à cette date mais a presque certainement été imprimé bien des années plus tard³⁷.

Voilà de quoi faire passer Walter Pater pour un critique incompetent ou d'une incroyable mauvaise foi : n'ayant pas été écrit avant 1730, le roman de l'Abbé Prévost pouvait difficilement circuler en 1717 sous quelque forme que ce soit. Mais sans doute faut-il interpréter cette note autrement. Elle rappelle tellement celles que l'on trouve dans les romans du XVIIIe siècle et en particulier dans *La Nouvelle Héloïse*, où J.J. Rousseau entretient par ce moyen la fiction de l'éditeur (d'un texte dont il est là aussi -on le sait- le véritable auteur), qu'il vaut mieux la considérer comme un indice générique. Walter Pater exploite, de ce point de

³⁷ *Ibid.*, p.39, note de la deuxième édition. Je traduis (« Possibly written at this date, but almost certainly not printed till many years later »).

vue, le caractère hybride du « portrait imaginaire », qui tient à la fois du texte critique et du récit fictionnel.

Cette latitude, ce *jeu* a pourtant lui aussi ses limites. Parfois, en effet, les libertés prises avec l'Histoire fragilise l'interprétation même des tableaux. Poursuivant son commentaire des *fêtes galantes*, Marie-Marguerite y voit en quelque sorte une préfiguration de l'ère (post-?) révolutionnaire :

Les gens parlent d'une ère nouvelle en train de poindre sur le monde, de fraternité, de liberté, d'humanité, d'un nouveau genre d'émancipation sociale où la bonté naturelle de l'homme pourra fleurir de mille façons jusqu'alors réprimées, de guerres disparaissant du monde pour un confort de vie infini et bienfaisant - oui ! et peut-être aussi d'une petitesse infinie. Et c'est la manifestation de tout cela qu'Antoine Watteau a saisi, en partie par anticipation et au moyen d'une puissance purement intellectuelle, non sans y ajouter quelque chose de bien à lui, de bien flatteur pour lui³⁸.

Il s'agit d'admettre ici non seulement que la jeune Valenciennaise a eu accès, trente ans avant *L'Esprit des lois*, quarante-cinq avant *Le Contrat social*, aux idées dont se réclamera la révolution française mais aussi et surtout qu'à la même époque, on pouvait voir en Antoine Watteau le peintre de ces idées-là. Cela fait beaucoup. Incontestablement, cette page trahit la distance qui sépare Walter Pater de Marie-Marguerite et ni la naïveté ni l'intuition féminine de son personnage ne saurait plus justifier ici la subjectivité de son point de vue. Car, en vérité, le critique ne fait qu'attribuer à Watteau le pouvoir visionnaire que, dans *The Renaissance*, il reconnaissait à Léonard de Vinci ou Michel-Ange. Et l'on peut affirmer plus généralement qu'il a une conception très romantique de l'art des *fêtes galantes*. Certes, on l'a dit- Caylus, Gersaint et d'autres ont témoigné du caractère mélancolique de leur contemporain. Mais Walter Pater va beaucoup plus loin : si Watteau est toujours mécontent des autres, de lui-même et de son travail, c'est parce qu'il a « toujours recherché en ce monde quelque chose qui ne s'y trouve pas en proportion suffisante, ou pas du tout ³⁹ » et c'est par cette « profonde mélancolie » que le peintre des coquetteries de la Régence « exalte l'insignifiance essentielle

³⁸ *Ibid.*, p.35.

³⁹ *Ibid.*, p.48.

de ce qu'il entend toucher dans toutes ces choses et transforme en grâce leur mièvrerie ⁴⁰». Autrement dit, Watteau ne peint pas le monde de son époque mais l'idéal qu'il voudrait y trouver (et à vrai dire, celui qu'aujourd'hui nous nous plaisons à voir incarné dans son époque). On retrouve là l'image que Coleridge et d'autres romantiques se font de l'art et de l'artiste, à ceci près que, conformément à une certaine tendance « fin de siècle » et à sa propre philosophie, Pater en accentue la coloration platonicienne ⁴¹.

Or, l'intellectualité du critique ne s'accorde guère avec le procédé choisi. Par sa situation familiale, sa « personnalité », le personnage de Marie-Marguerite est habilité à tenir un certain discours sur telle œuvre de son frère Jean-Baptiste ou d'Antoine Watteau; il s'accommode plus difficilement aux réflexions théoriques sur l'art. La perplexité qu'éprouve alors le lecteur vient peut-être moins du contenu de ces réflexions que du style employé. Certes, Walter Pater n'a pas cherché à produire un pastiche de littérature du XVIII^e siècle et il n'emprunte quasiment rien à l'anglais de cette époque. Le statut de traduction d'un « vieux journal français » l'en dispensait d'ailleurs. Mais les rares fois où Marie-Marguerite évoque sa propre personne, sa toilette ou sa conversation, il sait lui prêter l'expression modeste qui sied à une jeune roturière⁴², et toujours elle accueille et commente les nouvelles de l'extérieur par des interrogations, de courtes phrases exclamatives, souvent nominales, qui ne dépareraient pas sous la plume de l'humble Pamela, l'héroïne du roman de Richardson (1740)⁴³. On n'est que plus frappé alors par la complexité et le raffinement stylistique de phrases telles que celle,

⁴⁰ *Ibid.*, p.36.

⁴¹ Pour ce qui est de l'image du génie insatisfait, Martine Lambert-Charbonnier (*opus cit.*, p.84) indique une source précise : un passage du *Biographia Literaria* (vol.1, 1817) de Coleridge. Déjà perceptible dans les théories du premier romantisme (chez Friedrich Schlegel notamment), l'ombre vénérable du platonisme plane sur la littérature de la 2^e moitié du XIX^e siècle chez Baudelaire, Mallarmé, Wilde etc.. Sans évoquer la mélancolie de Watteau et sans donner à cette idée le prolongement platonicien qu'elle trouve chez Pater, F.Wedmore écrivait déjà au sujet de Watteau : « L'abandon par son art de la réalité quotidienne visait à exalter et à épurer celle-ci plutôt qu'à l'oublier » (Wedmore, *opus cit.*, p.7. Je traduis).

⁴² *Imaginary Portraits*, p.21, 25, 37.

⁴³ Exemple : « Jean-Baptiste, repoussé par Antoine, lui aussi ! » (*ibid.*, p.27). Je traduis (« Jean-Baptiste ! He too, rejected by Antony ! ») Cf. le journal de Pamela dans la première partie du roman éponyme de Richardson.

citée précédemment, où Marie-Marguerite tente de caractériser l'art de Watteau. En voici un exemple plus remarquable encore :

Mais alors, inversement, dans les tableaux dont tout l'effet réside dans l'harmonie des couleurs, la déloyauté d'une seule doit de toute nécessité rendre l'ensemble incapable de survivre à la grâce fugace des conjonctions sociales qu'il est censé perpétuer⁴⁴. [!]

À la complexité de la syntaxe s'ajoute ici l'abstraction du vocabulaire voire une certaine préciosité de l'expression. Quand la rhétorique de l'écrivain-critique se substitue ainsi au lyrisme discret de la jeune amoureuse, l'ombre de Marie-Marguerite se retire. Walter Pater n'est plus en décalage avec la critique académique de son temps mais avec sa propre héroïne.

Dans « A prince of court painters », c'est donc à l'emploi d'un procédé fictionnel qu'il revient d'articuler, de concilier l'expression de la subjectivité et la visée historico-scientifique du « portrait imaginaire ». Globalement la conciliation réussit, car le procédé choisi s'y montre particulièrement propice. Le point de vue de la jeune Valenciennaise, qui accède à travers la peinture de Watteau à la beauté d'un monde dont elle reste éloignée, tant par l'esprit que par le corps, coïncide avec le point de vue de son créateur. Il coïncide aussi, en partie, avec le point de vue que nous avons aujourd'hui sur le XVIII^e siècle des *fêtes galantes*. Et Pater voudrait nous convaincre que le peintre lui-même ne portait pas d'autre regard sur le monde qu'il représentait. S'il savait le rendre séduisant, c'est précisément qu'il lui restait étranger (« alien⁴⁵»), c'est que le fils d'artisan valenciennois ne parvenait pas à se libérer de la vieille fascination qu'il exerçait sur lui⁴⁶. On peut considérer cette coïncidence supposée des points de vue comme une illustration de l'argument employé par l'auteur de *The Renaissance*

⁴⁴ *Ibid.*, p.39. Je traduis ici, en faisant peu d'efforts -il est vrai- pour alléger son style, la phrase suivante : « But then, on the other hand, in pictures the whole effect of which lies in a kind of harmony, the treachery of a single colour must needs involve the failure of the whole to outlast the fleeting grace of those social conjunctions it is meant to perpetuate. »

⁴⁵ *Ibid.*, p.37.

pour justifier la primauté de la subjectivité dans sa méthode critique : la subjectivité est le premier pas vers l'objectivité⁴⁷. Qu'insinue-t-il en effet dans « A prince of court painters » ? J'éprouve pour le monde représenté par Watteau la fascination que le peintre lui-même éprouvait et que ses tableaux ont su transmettre en nous faisant sentir ce qu'un tel monde, dans sa superficialité, avait de profond, d'intemporel, d'idéal. Walter Pater croit tenir là sans doute « la vertu » par laquelle les tableaux de Watteau produisent chez le sujet une « impression particulière de plaisir », c'est à dire un des principes que, selon lui, le critique doit « dégager » des œuvres d'art, « noter pour lui-même et pour les autres, comme un chimiste note quelque élément de la nature ⁴⁸».

Mais pareille mission ne s'accomplit pas -on l'a vu- sans quelque dissonance, la liberté et la perspicacité du critique mettant à mal le pacte générique du « portrait imaginaire », probablement parce qu'avec l'adoption du procédé fictionnel il s'est laissé là moins de champ qu'ailleurs. N'empêche. Lorsqu'il évoque à travers le regard étonné et bienveillant de Marie-Marguerite tel Arlequin crayonné à la foire de Valenciennes ou tel détail d'une scène des *fêtes galantes*, la réussite est à la hauteur du pari. À l'originalité du commentaire répond l'ingéniosité de la forme. On ne sait plus s'il l'on doit admirer l'habileté de l'écrivain ou la finesse du critique. En cela, et comme le confirmerait sa postérité mal connue (le roman de Tracy Chevalier en est la manifestation la plus inattendue mais non la plus brillante⁴⁹), Walter Pater peut être tenu pour l'un des maîtres de la *critique créative*.

⁴⁶ *Ibid.* « Il ne surmontera jamais l'influence de ses premières années; et ces choses légères posséderont toujours pour lui une sorte de valeur emblématique ou empruntée, propre à ce monde inaccessible ou interdit que le fils de maçon apercevait à travers les grilles fermées du jardin enchanté » (Je traduis)

⁴⁷ *The Renaissance*, édition citée, préface p.XXIX (« "Voir l'objet tel qu'il est vraiment en lui-même", a-t-on dit fort justement, est le but de toute vraie critique; et du point de vue de la critique esthétique, commencer à voir l'objet tel qu'il est c'est appréhender sa propre impression telle qu'elle est vraiment, c'est la distinguer, en prendre clairement conscience »). Je traduis.

⁴⁸ *Ibid.*, p.XXX. Je traduis.

⁴⁹ La postérité immédiate des « portraits imaginaires » se trouve dans *The Portrait of Mr W.H.* de Wilde (1889) et les *Vies imaginaires* (1892) de Marcel Schwob. Martine Lambert-Charbonnier cite, pour sa part, le *Pictor Sacriligus* de Vernon Lee (*Contemporary review*, 1890) et *Earthworth of Tuscany* de Maurice Hewlett (1901).

Résumé

En 1887, Walter Pater publie un volume de ses *Imaginary Portraits*. Le premier des récits qui le composent est consacré à Antoine Watteau. L'ancien *fellow* d'Oxford choisit donc le récit fictionnel pour commenter la peinture du maître des *fêtes galantes*. Plus précisément, il imagine de rédiger le journal intime de la jeune Marie-Marguerite, fille du sculpteur valenciennois Antoine Pater et sœur de Jean-Baptiste Pater, élève de Watteau. Ce choix lui permet de mobiliser ses connaissances historiques tout en justifiant ses évocations subjectives des tableaux de Watteau, lesquelles sont censées obéir à « l'impeccable naïveté » prônée par Baudelaire en matière de critique d'art. Mais l'application de ce procédé fictionnel ne va pas ici sans quelques tensions entre la culture, la sensibilité d'une jeune provinciale du début du XVIIIe siècle et celles d'un esthète de la fin du XIXe siècle. Certaines de ces tensions entrent avantagement dans le jeu permis par le genre du « portrait imaginaire », mais d'autres tirent le texte, quitte à rompre le contrat générique, vers une conception romantique de la peinture de Watteau et imposent le style autant que la pensée de Walter Pater. Tout cela fait de ce récit une passionnante illustration de la *critique créative* qu'Oscar Wilde célèbre, quelques années plus tard, dans *The Critic as Artist*.