

De la fête monarchique à la fête galante dans *Les Plaisirs du bal* de Watteau

Georgia J. Cowart, TRADUCTION ET ADAPTATION DE **Guy Spielmann**

DANS **DIX-HUITIÈME SIÈCLE** 2017/1 n° 49 , PAGES 247 À 261

ÉDITIONS **SOCIÉTÉ FRANÇAISE D'ÉTUDE DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE**

ISSN 0070-6760

ISBN 9782707196484

DOI 10.3917/dhs.049.0247

Date de mise en ligne : 06/07/2017

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2017-1-page-247?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



DE LA FÊTE MONARCHIQUE À LA FÊTE GALANTE DANS *LES PLAISIRS DU BAL* DE WATTEAU

Les grandes fêtes de Louis XIV furent conçues pour éblouir la cour en la plongeant dans un univers de mystère et d'enchantement, apparemment généré par les pouvoirs magiques d'un roi capable d'exercer sa domination autant sur la nature que sur les forces surnaturelles. Cet espace constituait aussi une remarquable scène où Louis tenait le rôle principal, tandis que les courtisans jouaient les utilités. Une série d'estampes exécutée par Jean Le Pautre, l'un des principaux graveurs de l'époque, a fixé sur le papier la magie théâtrale de ces fêtes. Étant donné leur large diffusion, ces œuvres étaient fort probablement connues d'Antoine Watteau, qui exploitait souvent des compositions existantes dans ses tableaux ; or, on ne les a pas envisagées comme sources possibles de ses *fêtes galantes*, en dépit du fait que l'artiste en a repris nombre de conventions liées au théâtre propres à la société de cour louis-quatorzienne, tout en les adaptant à la célébration d'une société post-absolutiste alors en cours d'émergence¹.

1. J'emprunte le terme de « post-absolutiste » à Jay Caplan, qui l'emploie pour désigner la société et les arts dans la période qui suit immédiatement la mort de Louis XIV (*In the King's Wake : Post-Absolutist Culture in France*, Chicago, University of Chicago Press, 1999).



Fig. 1. Jean-Antoine Watteau *Les Plaisirs du bal* (vers 1716-1717), huile sur toile, 52,5 cm x 65,2 cm, London, Dulwich Picture Gallery

Dans cette étude, je m'arrête plus particulièrement sur *Les Plaisirs du bal* de Watteau (vers 1716-1717) (fig. 1), en tant que commentaire visuel de la gravure de Le Pautre illustrant la relation d'un bal donné à Versailles lors de la grande fête de 1668 (fig. 2²). Dans les deux cas, l'artiste fait du bal – parfait hybride d'activité théâtrale et sociale – la manifestation privilégiée d'une société de spectacle utopique; mais je voudrais montrer ici que la version de Watteau peut se comprendre comme la transformation délibérée du bal réglé à la dignité compassée tel que le représente Le Pautre, et par là comme hommage symbolique à un mode de vie plus relâché en train de s'imposer alors que Paris devenait le centre économique et artistique du royaume à la place de Versailles.

2. Des détails de ces œuvres, ainsi que d'autres tableaux et gravures mentionnés dans cet article, sont disponibles en ligne sur mon site, georgiacowart.org. Ils sont signalés dans le texte par un astérisque.

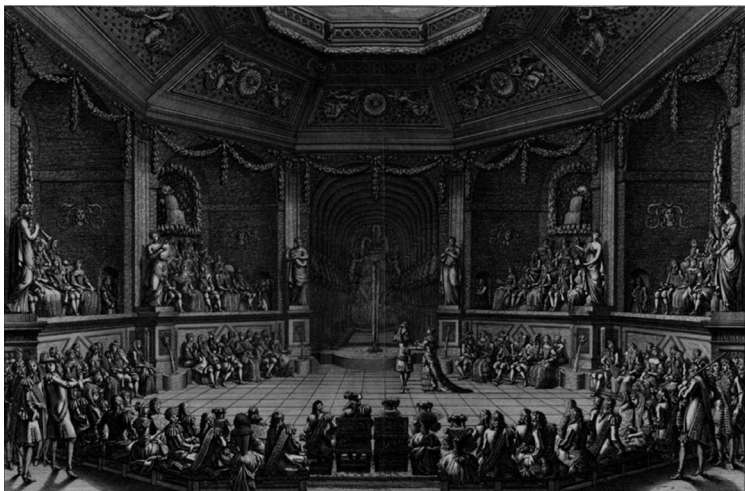


Fig. 2. Jean Le Pautre, *La Salle du bal donné dans le petit parc de Versailles*, (1668), estampe (1678), 45 x 63 cm, Bibliothèque Nationale de France

Mes travaux s'appuient sur les relectures récentes qui envisagent les tableaux de Watteau comme une forme de critique de la politique de Louis XIV, et plus généralement de l'absolutisme des Bourbons³. Valenciennes, cité flamande dont le peintre était natif, transformée en ville de garnison, avait subi l'occupation brutale des troupes françaises. Watteau débuta sa carrière à l'Opéra, probablement comme décorateur, juste au moment où l'on y jouait des œuvres dissimulant une satire acerbe du régime. Ainsi que je l'ai expliqué ailleurs, ces pièces, pour l'essentiel des opéras-ballets mis en musique par André Campra et ses contemporains, reprenaient le titre d'anciens ballets de cour, mais en substituant aux louanges adressées au monarque une glorification des divertissements publics (dans un effet de mise en abyme), et une promotion de la nouvelle société des plaisirs émanant des spectateurs parisiens⁴.

3. Julie Anne Plax, *Watteau and the Cultural Politics of Eighteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (rééd. 2011); Georgia Cowart, *The Triumph of Pleasure : Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, Chicago University Press, 2008.

4. Cowart, *Triumph of Pleasure*, éd. citée, chapitres 5-6.

Watteau a traité dans certaines de ses toiles, comme *Le Pèlerinage à Cythère*, des sujets reprenant les intrigues de ces opéras-ballets⁵ ; d'un autre côté, dans *Les Plaisirs du bal*, par exemple, il est allé puiser ses sources dans des images emblématiques de la vie à la cour telle que la scène de bal dépeinte par Le Pautre. Créé dans l'année suivant la mort de Louis XIV, *Les Plaisirs du bal* réattribue la théâtralité naguère associée à la cour à une société caractérisée par l'absence manifeste du roi.

Comme la plupart des fêtes galantes, *Les Plaisirs du bal* nous montre des couples s'adonnant aux plaisirs de la musique, de la conversation, et de l'amour dans un décor de jardin. Le titre indique le sujet, un bal, réunissant un couple de danseurs et un groupe de spectateurs, qui se font face, ainsi qu'un orchestre ; il se tient sous une arcade digne d'un palais, dont les colonnes baguées au style si particulier se retrouvent dans plusieurs des fêtes galantes de Watteau. Celle-ci se distingue toutefois par le nombre élevé de personnages, la présence d'un buffet garni, ainsi que le caractère insolite de la fontaine et du jardin à l'arrière-plan.

Le buffet est mis en relief par sa position centrale et les deux caryatides de taille humaine qui l'encadrent, soutenant des urnes et une arche en retrait (fig. 3* [voir note 2]). On observe également, à mi-distance, une autre urne dorée et argentée, et un plateau orné de guirlandes. Un énorme compotier est rempli de ce qui semble être des fruits, vraisemblablement des oranges⁶, que deux jeunes gens s'appêtent à servir avec des boissons. Un motif de coquilles très visible se retrouve à la fois sur les plats du buffet (fig. 4*) et sous la forme d'une sculpture, placée derrière un buste sur le chapiteau surplombant le buffet (fig. 5*). Ce motif participe d'un système iconique de l'eau centré sur la fontaine, dont le jet vertical retombe dans un bassin qui s'étend à travers tout le jardin que l'on aperçoit à l'arrière-plan (fig. 6*). Le couple de danseurs est cadré par une grande arche plate, par l'arche en retrait au-dessus du buffet sur la droite, ainsi que par une autre arche semblable sur la gauche, partiellement cachée. Les rayons du soleil couchant

5. Georgia Cowart, « Antoine Watteau and the Subversive Utopia of the Opéra-Ballet », *The Art Bulletin* n° 83/3, 2001, p. 461-478.

6. On les distingue mieux sur la copie de Jean-Baptiste Pater (« Dancers in a Pavillion », Cleveland Museum of Art).

lèchent la surface du bassin, avec une lumière dont la qualité avait inspiré à Constable la remarque que la scène était « peinte avec du miel ; si moelleuse, si douce, si tendre et si délicieuse⁷... ».

Certains des personnages portent des costumes de théâtre aisément identifiables : au fond à gauche, on reconnaît des *zanni* de la Comédie-Italienne – Pierrot, tout en blanc, portant la fraise, et à sa droite Arlequin qui se contorsionne, avec son masque noir et son ambigu (fig. 7*). Un fou dans son costume traditionnel, avec son bonnet à grelots, brandissant une guitare (dont il joue peut-être), nous tourne le dos (fig. 8*). D'autres figures, comme l'homme barbu en-dessous des musiciens, devant les colonnes qui entourent le buffet, portent une sorte d'habit à col de dentelle à la manière de ceux qu'on voit sur les portraits de Rubens ou Van Dyck (fig. 9*). La plupart des autres participants porte un costume « à l'espagnole » communément utilisé à l'époque pour le théâtre comique, mais aussi pour les bals masqués et les portraits de fantaisie. Pour les femmes, il comportait une fraise par-dessus un décolleté plongeant, et, pour les hommes, une fraise à l'ancienne, une cape et des culottes (fig. 10*). La danseuse au centre porte une version féminine du costume de Mezzetin, rayé de rose, blanc et vert, une cape courte et une toque de couleur grenat avec des reflets rose. Les deux principaux danseurs rappellent fortement ceux du *Bal champêtre* de Watteau (fig. 11*), notamment l'homme, qui joue des castagnettes. Dans *Les Plaisirs du bal*, il a la même posture, mais sans castagnettes, ce qui suggère une interprétation chorégraphique des « folies d'Espagne » (*folias*⁸) (fig. 12*).

Ainsi que l'a suggéré Jacqueline Touma, *Les Plaisirs du bal* illustre la propension de Watteau à s'approprier des éléments scénographiques, de manière à instaurer une ambiguïté quant à ce qui est représenté : une performance théâtrale, une fiction dramatique, ou

7. Pierre Rosenberg, « *Les Plaisirs du bal* », dans Margaret Morgan Grasselli et Pierre Rosenberg, *Watteau, 1684-1721*, Washington, D. C., National Gallery of Art, 1984, p. 368 : « painted in honey ; so mellow, so tender, so soft and so delicious... ».

8. Je tiens à remercier Ana Yepes, directrice et chorégraphe de l'Ensemble Donaïres, ainsi que Catherine Turocy, directrice de la New York Baroque Dance Company, de m'avoir fourni cette information.

une synthèse des deux⁹. Par exemple, l'arche du fond fait penser à la « porte royale » du décor de théâtre à l'italienne, repris du dispositif des entrées royales. Bien que ce type de décor fût déjà tombé en désuétude à l'époque de Watteau, celui-ci l'a utilisé, ici et sur d'autres toiles, pour ménager un point de fuite au-delà des confins de la scène. Touma compare ainsi le traitement schématique, quasi impressionniste, de la vue du jardin qui s'étend au loin derrière l'arche (fig. 6*), et les toiles peintes généralement disposées derrière la porte royale au théâtre¹⁰.

Jérôme de La Gorce a rapproché ce tableau d'un projet de décor pour l'Opéra de Paris – anonyme, mais probablement attribuable au principal scénographe, Jean Berain (fig. 13*). Cette maquette fait partie d'une série de décors où l'on observe des similitudes entre les bâtiments représentés et le Palais du Luxembourg. Selon La Gorce, les plus anciens pourraient être autoréférentiels, étant donné que la salle de l'Opéra se situait à l'origine à proximité du Luxembourg, dont les colonnes baguées étaient bien connues. Alors que, du temps de Watteau, l'Opéra se trouvait désormais au Palais-Royal, ce style architectural connaissait un retour en grâce – possiblement, suggère La Gorce, en raison de la fréquence de son usage par Berain¹¹.

Ce dessin présente des ressemblances certaines avec le tableau de Watteau du point de vue de l'architecture, dont bien sûr les colonnes baguées ainsi que les portiques que l'on aperçoit de chaque côté de l'espace scénique ; sur la toile, ce motif est repris dans le portique à l'arrière-plan, sur la droite (mais placé à un angle différent, comme s'il s'inscrivait dans la structure suggérée par le décor). La maquette comporte également une grande coquille sur le chapiteau surmontant la porte centrale, élément répété sous forme de vasque dans les fontaines, où des dauphins chevauchés

9. Jacqueline Touma, « From the Playhouse to the Stage : Visual Sources for Watteau's Theatrical Universe », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n° 40, 2011, p. 83-101.

10. *Ibid.*, p. 93.

11. Jérôme de La Gorce, « Quelques rapports entre les dessins d'opéra français du règne de Louis XIV et l'architecture, la sculpture et la peinture », dans *Iconographie et arts du spectacle : actes du séminaire CNRS (Paris, 1992)*, dir. Jérôme de la Gorce, Paris, Klincksieck, 1996, p. 141.

par des chérubins crachent leur eau (fig. 14*). La Gorce suppose que l'association de Vénus à l'eau destinerait ce projet de décor à *Vénus, fête galante* de Danchet et Campra, créé à l'Opéra en 1698 ; mais il aurait pu tout aussi bien servir lors de la reprise de *L'Églogue de Versailles*, divertissement en un acte de Quinault et Lully, destiné à mettre en valeur la Grotte de Thétis installée dans l'aile nord du château de Versailles, où cette petite œuvre musico-chorégraphique avait d'abord été jouée, en 1668, puis lors de la fête de 1674. En célébrant la grotte, on entendait glorifier, par métonymie, les plaisirs que Louis XIV prodiguait à la cour. Cet églogue fut remis à la scène en 1700 sous le titre *La Grotte de Versailles* avec des décors qui, sans vouloir se donner pour une réplique exacte de la Grotte de Thétis, incorporent néanmoins plusieurs éléments qui s'y rapportent, comme les dauphins chevauchés par des chérubins sur la façade, une arcade où s'insèrent des fontaines sculptées à l'intérieur, et surtout le motif de coquilles qui fait écho à celui de la grotte¹².

Quoique le tableau de Watteau n'offre aucune référence directe à la scène de bal gravée par Le Pautre, il en constitue une version mise au goût jour à l'intention d'un public nouveau. Le bal en question s'inscrivait en effet au programme de la seconde des « Grandes Fêtes de Versailles » (1664, 1668, 1674), celle qui célébrait la paix d'Aix-La-Chapelle entre la France et l'Espagne. C'était la plus concentrée des trois, se déroulant en l'espace d'une nuit pour se conclure à l'aube. Elle comprenait une collation, un spectacle de ballet (*Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, également de Quinault et Lully), un banquet, un bal, et une illumination du château ponctuée par des feux d'artifice sur le Grand Canal. Ces activités étaient disséminées à travers le domaine de Versailles, de manière à mettre en valeur les récents ajouts, notamment aux jardins, comme les fontaines et certains éléments d'architecture¹³.

12. Sur l'iconographie aquatique dans le théâtre musical, voir Georgia Cowart, « Sirènes et Muses : De l'éloge à la satire dans la fête théâtrale, 1654-1703 », *XVII^e siècle*, janvier 2013, p. 23-33.

13. Barbara Coeyman, « Social Dance in the 1668 Feste de Versailles : Architecture and Performance Context », *Early Music*, n° 26, mai 1998, p. 264-285.

Félibien, historiographe du roi, fut chargé de rédiger un compte-rendu détaillé de la fête¹⁴, dont une seconde édition parut en 1679 chez Ballard sous forme d'un imposant tome in-folio illustré d'une série de cinq gravures de Le Pautre. Elles dépeignaient chacune une des cinq composantes de la fête, reconstituées par le graveur, qui n'y avait pas assisté. Quelle que fût leur précision historique, elles alimentaient surtout la propagande royale, dont Versailles était devenue la pièce maîtresse à partir du moment où Louis avait entrepris d'y relocaliser la cour, processus achevé en 1682. Les gravures de Le Pautre permettaient au grand public de faire l'expérience par procuration de la vie curiale dans ce qu'elle avait de plus luxueusement artistique. Ces œuvres furent diffusées non seulement sous la forme de planches dans l'édition in-folio mais aussi de tirages vendus séparément¹⁵.

Le bal se tint dans un pavillon éphémère que l'architecte Louis Le Vau avait fait dresser pour l'occasion sur le site actuellement occupé par la Fontaine de Cérès. La scène reproduite par Le Pautre correspond bien au protocole des bals à la cour. À la différence des ballets de cour, spectacles à l'imposante scénographie, et des bals masqués, forme souple où chacun participait en travesti, le « bal paré » consistait en une ouverture exécutée par un groupe restreint, suivi de pas dansés par des couples en grand habit de cour. Seule une minorité des participants, distinguée par la jeunesse, la beauté et des talents chorégraphiques avérés, était invitée à se produire sous le regard acéré du monarque et de son entourage. La qualité de la performance pouvait influencer grandement sur le statut d'un individu à la cour, comme nous le rappelle tel passage où Saint-Simon attribue la disgrâce d'un courtisan à un faux pas¹⁶. En vertu d'une tradition iconographique ancienne, Le Pautre positionne Louis XIV et la reine (ainsi que Monsieur et son épouse) au premier plan et au centre de sa composition (fig. 15*) ; on retrouve cette convention dans la représentation de la performance des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus* lors de la fête de 1668 (fig. 16*). Ces

14. André Félibien, *Relation de la feste de Versailles du 18^e juillet 1668*, Paris, Imprimerie Royale, 1669.

15. Coeyman, « Social Dance in the 1668 Feste de Versailles », art. cité, p. 269.

16. Louis de Rouvroy, duc de Saint-Simon, *Mémoires complets et authentiques*, Paris, Garnier Frères, 1853, t. 1, p. 58-59.

manifestations auliques visaient principalement à mettre en scène le roi ; et même lorsqu'il tourne le dos au spectateur, comme sur la gravure de *Le Pautre*, c'est toujours lui qui attire l'œil, au centre de l'image, tandis que d'autres couples de danseurs, en attendant leur tour, se tiennent sur les côtés, et que les membres de l'assistance sont relégués dans des galeries en surplomb¹⁷.

La gravure de *Le Pautre*, ainsi que d'autres études techniques du pavillon éphémère, illustrent bien l'importance des remarquables fontaines sur lesquelles insiste Félibien, qui note que le grand jet s'élevant directement en face du roi atteignait la hauteur extraordinaire de trente pieds. L'image nous montre aussi des sculptures de créatures marines et des mascarons disposés sur des niches et des piédestaux où prennent place des statues à taille réelle, des jeunes femmes jouant d'instruments de musique divers. Ces statues, disposées aux coins du parquet octogonal, semblent devoir accompagner les danseurs en l'absence de véritables musiciens (bien présents, mais dissimulés) (fig. 17*). Cet effet se trouve encore renforcé dans la gravure, où les statues ne se distinguent pas en apparence des autres participants du bal.

Touma fait remonter l'ambiguïté caractéristique que Watteau entretient entre la figuration d'une performance scénique et de la fiction qu'elle représente – que l'on n'observe ni chez ses prédécesseurs ni chez ses contemporains – à l'univers de la gravure de théâtre. L'analyse qu'elle propose de ce genre, ainsi que les études de Guy Spielmann sur les frontispices publiés avec les pièces au 18^e siècle, montrent combien ces gravures mêlent à divers degrés réalités de la scène et fiction dramatique. Les parquets et toiles de fond que nous voyons sur de telles images peuvent tout aussi bien traduire une vision littérale de l'espace scénique, que renvoyer à un idéal essentiellement pictural¹⁸. Les illustrations de *Le Pautre*,

17. Coeyman, « Social Dance in the 1668 Feste de Versailles », art. cité, p. 271. Sur les bals à la cour de Louis XIV, voir Rebecca Harris-Warrick, « Ballroom Dancing at the Court of Louis XIV », *Early Music*, n° 15, 1986, p. 41-49.

18. Touma, « From the Playhouse to the Stage : Visual Sources for Watteau's Theatrical Universe », art. cité ; Guy Spielmann, « Text, Image, Fiction, Performance : A Case Study of Theatre Iconography from French Fairground Drama », dans *Word and Image in the Long Eighteenth Century : An Interdisciplinary Dialogue*, dir. Renata Schellenberg et Christina Ionescu, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2008, p. 292-322.

théâtrales à leur manière, révèlent un semblable mélange des réalités performatives et de l'illusion fictionnelle. La gravure du bal à Versailles, par exemple, nous donne à voir un espace qui ressemble en tous points à un plateau de théâtre, sur lequel se produit une paire de danseurs, sous les yeux d'un public disposé en cercle. La salle de bal semble munie d'un fronton à l'italienne auquel le roi fait face, et dont l'arche centrale révèle une vue impressionniste de l'allée qui s'étend à l'arrière-plan, à la manière d'une toile de fond. Le fait que Louis XIV et la reine soient assis directement devant cette arche donne tout son sens au terme « porte royale », corroboré par le blason du monarque, un visage entouré de rayons solaires, sous lequel paraissent les armes des Bourbon. Grâce aux statues, impossibles à distinguer des vivants, Le Pautre joue sur la frontière entre réel et fiction, autrement dit entre la scénographie déployée par Louis XIV et l'illusion qu'elle est censée produire. Cet usage de la statuaire anthropomorphique, habituel dans les illustrations de Le Pautre pour les fêtes de Versailles, mérite plus ample considération en tant que modèle probable d'une démarche semblable chez Watteau¹⁹.

Les Plaisirs du bal de Watteau recèle en effet de multiples renvois à la manifestation de 1668 ; le couple qui danse au centre, entouré par une assistance nombreuse ; l'homme et la femme qui portent tous deux des gants – détail insolite chez le peintre, mais accessoire de rigueur dans les bals de cour. Watteau est parvenu à faire entrer pas moins de 65 personnages dans une toile de petite dimension, comme pour répondre aux 70 de la gravure (sans compter la vingtaine de personnes visibles dans les tribunes). Contrairement au graveur, toutefois, le peintre a choisi de mettre en valeur les musiciens, disposés sur des gradins qui rappellent les tribunes. Dans l'un et l'autre cas, les statues jouent un rôle central, et les caryatides de Watteau semblent tout autant source de confusion que les musiciennes de Le Pautre. On retrouve le même sol composé de carreaux, renforçant l'effet de perspective qui attire le

19. Sur la statue animée dans les spectacles des 17^e et 18^e siècles, voir Devin Michael Paul Burke, « Music, Magic, and Mechanics : The Living Statue in Ancien-Régime Spectacle », thèse de doctorat (Ph.D.), Case Western Reserve University, Cleveland, OH (États-Unis), 2015.

regard vers une fontaine déversant son eau dans un bassin, avec, à chaque fois, une impressionnante arche « royale » au fond.

Watteau décline son motif aquatique sur le chapiteau au-dessus du buffet, où un buste trône au centre d'une large coquille. Celle-ci nous incite à voir dans l'effigie celle d'un dieu fluvial, dont les attributs, fleurs et fruits, se distinguent dans la couronne (fig. 5*). Les plats dorés et argentés sur le buffet constituent un lien avec le banquet de la fête, où l'on en apercevait de semblables, également disposés sur un dressoir, sous une arche (fig. 18*). Quant au buste, il fait écho aux deux statues de dieux fluviaux spécialement produites pour la fête, et qui figuraient au cœur du feu d'artifice (sujet de la dernière gravure). Enfin, les fruits ostensiblement étalés, dont la couleur mordorée se fond avec celle du buffet, font penser aux « grands plats d'oranges » évoqués par Félibien, qui furent servis lors de la performance de *George Dandin* de Molière un autre soir. Si le tableau de Watteau renvoie donc d'abord au bal de 1668 tel que représenté par *Le Pautre*, il incorpore des détails tirés d'autres moments de la fête : le banquet, la comédie, et les feux d'artifice.

La thématique visuelle de l'eau employée par Watteau – la fontaine, le bassin dans lequel elle se déverse, les coquilles qui ornent le buffet et le chapiteau, le buste du dieu fluvial – se rapporte à la prédominance de l'élément liquide dans les jardins de Versailles, qui ne comptaient pas moins de 1 400 pièces d'eau à la fin du règne de Louis XIV. Animées au moyen des derniers perfectionnements de la technologie hydraulique, celles-ci déclinaient à grand renfort de dieux et de nymphes une mythologie complexe, particulièrement mise en avant lors des trois grandes fêtes de Versailles. On voulait exprimer par là le repos mérité du monarque dans ses jardins, mais aussi sa capacité à contrôler les éléments. Ainsi que l'attestent de multiples témoignages, les jeux d'eaux versaillais avaient pour effet de transporter les courtisans au sein d'un univers magique de grottes marines peuplé de tritons, de naïades, de néréides et autres créatures fabuleuses. L'expérience atteignait son point culminant dans la grotte de Thétis, où des fontaines sculptées recouvertes de moire représentaient diverses figures aquatiques ; un dieu fluvial allongé, constitué de coquillages, se tenait au-dessus de l'arche principale du grand foyer. Des éléments sem-

blables reviennent dans la salle de bal sur la gravure de Le Pautre, ainsi que dans la composition de Watteau.

Ainsi que je l'ai mentionné plus haut, deux estampes illustrant les grandes fêtes (fig. 15* et 16*) nous montrent Louis XIV et la reine sur une estrade qui leur assure un point de vue privilégié sur le divertissement qui se donne en contrebas. Sur une autre image, la scène de banquet de la fête de 1668, on voit le roi désigner du geste la table chargée de victuailles et la fontaine représentant le Parnasse et les neuf muses, symbole des arts à son service (fig. 19*). Dans *Les Plaisirs du bal*, Watteau souligne l'absence du souverain et de sa famille en laissant vide l'endroit où ils auraient dû prendre place (fig. 20*), ce qui a pour conséquence de transférer le point de vue de l'« œil du prince » à celui du spectateur. La perspective nous place en effet légèrement au-dessus de l'espace où évoluent les danseurs ; non pas en surplomb, comme on le serait dans une loge, mais au niveau particulier de l'estrade où trône le monarque. Nous nous trouvons ainsi face à la grande arche, idéalement situés pour apprécier la perspective qui s'étend au-delà. Watteau permet ainsi à son public de s'appropriier la place du roi, ou d'en hériter.

Là où Le Pautre situait le dais royal, Watteau met un fou sur la gauche et un petit épagneul sur la droite. La danse évoquée par la position du danseur, les *folias*, exécutée au son de castagnettes, de tambourins et de guitares, tirait son nom de son pouvoir affolant, induit par la rapidité des mouvements et par le bruit des instruments²⁰. La présence du fou tenant une guitare semble corroborer l'hypothèse que le danseur se livre à un tel exercice ; elle pourrait également signaler une intention parodique ou satirique, attribut traditionnel du *Stultus*.

L'épagneul, quant à lui, est une citation directe de l'une des toiles du « Cycle de Marie de Médicis » de Rubens, *Le Mariage par procuration de Marie de Médicis et d'Henri IV* (Louvre) (fig. 21*) ; or, on sait que cette union devait engendrer une lignée dont Louis XIV était issu. On peut donc voir dans ce chien (épagneuls et lévriers étaient d'ailleurs considérés comme des races royales) un symbole de la succession monarchique dans un bal qui représente

20. Giuseppe Gerbino et Alexander Silbiger, « Folia », Oxford Music Online (http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09929?q=folia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit).

le divertissement d'une société alternative et utopiste. Le jeune serviteur provient de *Jésus et le Centurion à Capharnaüm*, de Veronese (Prado) où il porte le casque du centurion (fig. 22*) ; ici, l'image étant renversée (probablement parce qu'elle est issue d'une gravure), il porte des victuailles.

Autre renversement, celui du négrillon enturbanné juché sur le haut du portique à droite (fig. 23*). On employait alors souvent des serviteurs d'origine africaine dans les grandes maisons, et on les ajoutait sur les tableaux pour ménager une touche d'exotisme. Or, ici, placé loin de l'action, il perd tout caractère ancillaire. La société que nous présente *Les Plaisirs du bal* – qu'elle se situe dans la lignée de la tradition bourbonnienne ou qu'elle la rejette – se veut libertine et pacifique, échangeant les armes, l'iconographie religieuse et la hiérarchie sociale pour les plaisirs de la musique, de la comédie, de la danse et du vin.

Les Plaisirs du bal peut ainsi s'interpréter comme une fête galante privée, mais le tableau pourrait également faire référence au Bal de l'Opéra (ou bal public), inauguré en janvier 1716, juste après le décès de Louis XIV, et à l'époque où Watteau a vraisemblablement peint sa toile. Impatiemment attendus et ardemment commentés, ces bals se tenaient en soirée, à l'issue du spectacle, comme à la cour ; mais ils étaient ouverts à quiconque pouvait se payer un billet. Les danses, telles que le menuet pour les couples et la contredanse pour les groupes, ne différaient pas de celles des bals parés, mais elles procédaient d'autres motivations : tandis que les seconds visaient à maintenir les distinctions sociales à travers des règles et des hiérarchisations rigoureuses, les bals de l'Opéra favorisaient un certain nivellement grâce à une politique d'ouverture et le port du masque²¹.

Le contraste entre le comportement des participants dans *Les Plaisirs* de Watteau et ceux du bal de cour dans la gravure de Le Pautre semble analogue à celui qui existait entre les manières de se comporter à l'Opéra et à la cour. Les recherches les plus récentes ont établi que les courtisans observaient une étiquette bien plus stricte que celle qui avait cours dans les salles de spectacles publi-

21. La plupart de ces informations sur le bal l'Opéra proviennent de Richard Semmons, *The Bals publics at the Paris Opera in the Eighteenth Century*, New York, Pendragon Press, 2004.

ques²². Dans les dernières années du règne de Louis XIV, il était devenu fréquent que l'on s'échappe de Versailles pour aller s'adonner aux plaisirs libérateurs et grisants des divertissements publics, loin du regard pesant de la monarchie. Là, les spectateurs faisaient des rencontres, mangeaient, buvaient, se livraient aux plaisirs de la conversation et de la séduction, dans une ambiance de libertinage notoire. Au bal de l'Opéra, cette activité débridée se poursuivait sur la scène, littéralement investie par les spectateurs.

Le bal de l'Opéra, bien connu pour les aventures galantes qu'il abritait, ne l'était pas moins pour les agressions sexuelles ; d'où peut-être l'attitude prédatrice des deux hommes sur la gauche du tableau de Watteau. Il est à noter que les divertissements de cour possédaient également une dimension érotique, même dans la triste fin de règne où Louis XIV continua de faire donner des bals masqués sans toujours y participer lui-même. Certes, Watteau ne connaissait pas forcément ces bals – qui, contrairement aux grandes fêtes, n'étaient pas documentés pour la postérité – et il s'intéresse moins à la réalité historique complexe qu'à la dichotomie nette mais simpliste entre la rigueur compassée du bal de cour tel que Le Pautre le représentait, et la fluidité décomplexée du bal de l'Opéra qu'il dépeint lui-même. Son bal constitue un véritable festival de conversation : ceux qui ne dansent ni ne font de la musique sont occupés à parler ou à écouter – autre signe de liberté d'expression, qu'on opposera au silence relatif des courtisans²³.

Il est indéniable que *Les Plaisirs du bal* doit beaucoup à la fête de 1668, et notamment à la scène de bal illustrée par Le Pautre. Pourtant, les éléments que Watteau emprunte reflètent aussi le décor d'opéra (qui faisait peut-être lui-même écho à un divertissement de cour), instaurant ainsi une comparaison implicite entre le bal de cour et le bal public de l'Opéra, et ce d'autant plus que ses liens avec l'Opéra, qui remontaient à son installation à Paris, se poursuivirent jusqu'à ses dernières années. Son tableau semble

22. William Weber, « Did People Listen in the Eighteenth Century? », *Early Music*, n° 25/4, nov. 1997, p. 678-691 ; Georgia Cowart, « Audiences », *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford University Press, 2014, p. 666-684.

23. Sur la conversation chez Watteau, voir Mary Vidal, *Watteau's Painted Conversations : Art, Literature, and Talk in Seventeenth- and Eighteenth-Century France*, New Haven, Yale University Press, 1992.

inscrit dans cette période suivant la mort de Louis XIV, où Philippe d'Orléans avait abandonné Versailles pour resituer le centre du pouvoir au Palais-Royal, dont une des ailes abritait aussi l'Opéra. Désormais reléguées à un passé révolu, les grandes fêtes de Louis XIV, à 40 ans de distance, ne survivaient que dans la mémoire de quelques courtisans d'un âge avancé, mais aussi dans les relations et les gravures qui les accompagnaient. De manière quelque peu ironique, l'Opéra et son bal non seulement permettaient désormais au public de découvrir des divertissements jadis réservés au roi et à sa cour, mais ils lui donnaient accès à ces plaisirs dans l'enceinte d'une demeure royale. On peut donc estimer que les bals de l'Opéra furent la manifestation d'une rupture socio-culturelle majeure à la suite de la disparition du roi-soleil en 1715.

Le Régent, fervent amateur de spectacles publics, et qui traitait parfois les affaires d'État depuis sa loge à l'Opéra, n'avait que faire des grandes fêtes d'antan. Comme tous les grands aristocrates de sa génération, il avait dû subir l'étiquette rigide de Versailles, à laquelle la fréquentation de l'Opéra servait d'antidote. Louis XIV décédé, il soutint activement la pratique des bals publics, rituel festif antithétique au formalisme de la vieille cour. Le processus de transfert des divertissements de Versailles à Paris s'est déroulé graduellement des dernières années du 17^e siècle aux premières décennies du 18^e siècle. Bien que Louis XV ait tenté de rétablir le prestige des spectacles de cour lorsqu'il retourna s'établir à Versailles dans les années 1720, c'était désormais à Paris que se décidaient les modes et les critères du bon goût, évolution que consacre *Les Plaisirs du bal*. Comme les fêtes de Louis XIV, le tableau emploie l'illusion théâtrale pour séduire le spectateur et l'emporter dans un espace utopique plein de magie et de mystère. Toutefois, tandis que les fêtes immortalisées par Le Pautre mettaient en avant la présence du roi, celle que dépeint Watteau attire notre attention sur son absence, en illustrant les plaisirs de la vie à la cour débarassés des contraintes qui leur étaient jadis inhérentes.

Georgia COWART
Case Western Reserve University

(Traduction et adaptation de Guy Spielmann)