

## **Le pèlerinage à l'isle de Cithère : un sujet « aussi galant qu'allégorique »**

Gérard Le Coat

Volume 2, Number 2, 1975

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1077391ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1077391ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

### ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Le Coat, G. (1975). Le pèlerinage à l'isle de Cithère : un sujet « aussi galant qu'allégorique ». *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 2(2), 9–23. <https://doi.org/10.7202/1077391ar>

## Le pèlerinage à l'isle de Cithère :

### un sujet « aussi galant qu'allégorique »

C'est à dessein que j'évite ici le traditionnel *Embarquement pour Cythère* non moins que le récent *Départ de Cythère* proposé par Michael Levey<sup>1</sup>, pour m'en tenir à la plus ancienne mention connue, celle d'un tableau « représentant *Le pèlerinage à l'isle de Cithère* ». Ce titre, on s'en souvient, est celui qu'inscrivit le secrétaire de l'Académie dans le procès-verbal de la séance du vingt-huit août 1717, celle-là même durant laquelle Watteau présenta officiellement son « ouvrage de réception », ouvrage dont le sujet avait « été laissé à sa volonté » par le Directeur, monsieur van Clève. Mon but est en effet de montrer que finalement peu importe qu'il s'agisse d'un embarquement ou d'un rembarquement ; ceci est tout au plus intéressant pour ce qu'il est convenu d'appeler « la petite histoire ». Ce qui compte vraiment ici, c'est le sens de la fable. Or, comme nous allons le voir, ce sens ne change pas, que l'on opte pour l'une ou l'autre de ces connotations.

Mais revenons d'abord au titre, qui invite à considérer un premier niveau de lecture de la fable. À ce niveau, l'objet visuel se fait objet verbal et s'admet ouvertement comme porteur d'un message dont le destinataire doit dégager le sens. Parce qu'il privilégie divers référents culturels, le mot guide, pour ainsi dire, l'œil récepteur, renforçant ou au contraire oblitérant certains parcours imaginaires.

Je ne m'occuperai pas des variantes nombreuses que l'on trouve dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, depuis le très général *Une feste galante* (qui, pour des raisons inconnues, fut substitué au *Pèlerinage* dans le procès-verbal mentionné plus haut), jusqu'à *Un pèlerinage dans l'isle de Cythère* (1795), en passant par *Départ pour Cythère* (1765)<sup>2</sup>. En effet, il s'agit déjà là d'options tardives où Watteau n'est plus directement en cause — du moins en ce qui concerne les deux dernières variantes (quant à la première, elle ignore tout simplement la fable, s'immobilisant sur la connotation d'urbanité, prescription protocolaire devenue *locus communis* dans le système rhétorique des « gens de qualité »). Pour la même raison, je ne prendrai pas en considération le titre traditionnel d'*Embarquement pour [l'île de] Cythère* (apparu lorsque la version de Berlin fut gravée par Tardieu vers 1730), ni celui de *Départ de l'île de Cythère* qui n'a que quinze ans d'âge.

Reste donc l'inscription initiale du procès-verbal d'août 1717. En quoi nous aide-t-elle à lire la fable ? Notons d'abord que le signifiant « pèlerinage » possède un réseau connotatif complexe à quatre étages [Diagramme a]<sup>3</sup>.

Ce pluralisme montre d'emblée la difficulté d'établir par le biais du titre si la scène sélectionnée

1. Michael LEVEY, « The Real Theme of Watteau's « Embarkation for Cythera », *Burlington Magazine* (janv.-juin 1961), 181-185.

2. Pour l'étude des titres, voir l'article mentionné ci-dessus, p. 181. Michael Levey renvoie en particulier le lecteur aux *Monographies des Peintures du Musée du Louvre*, II (1939) et au *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1947-48), 49 et sq.

3. Cf. dictionnaire Robert.



FIGURE 1. Watteau, *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*. Paris, Musée du Louvre.

par Watteau a lieu ou non sur l'île. Cependant, ce qui nous intéresse ici au premier chef, c'est la combinaison triadique pèlerin — Cythère — île qui suggère en fait un double couplage [Diagramme b].

Le sème articulatif Cythère ⇄ amour permet finalement la jonction pèlerin → île, dont on se rappelle qu'elle était très à la mode dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Si les relations métaphoriques Cythère ⇄ amour ⇄ île enchantée sont traditionnelles, la relation pèlerin ⇄ île est moderne au XVIII<sup>e</sup> siècle. Qu'elle indique un nouvel empiètement du profane sur le sacré, cela est certain (chez Piron, les abbés ne vont-ils pas devenir « les grenadiers de Cythère », parce qu'ils marient les garçons aux filles?)<sup>5</sup>; cependant, comme je l'ai montré à propos de *L'Enseigne de*

*Gersaint*<sup>6</sup>, il ne faudrait pas en conclure à une disparition pure et simple de l'élément didactique: tout au plus s'agit-il d'une mutation, le code gnomique prenant une forme compatible avec l'hétérodoxie dont se pique alors la « bonne société ».

Du point de vue grammatical, le titre n'est guère plus révélateur en ce qui concerne le couple oppositif embarquement/rembarquement. La préposition à reste ambiguë pour la raison qu'elle indique à la fois le lieu et le déplacement vers le lieu (être à Paris/aller à Paris). Pour toutes ces raisons, il m'est difficile de souscrire à l'opinion de Michael Levey pour lequel « the most conclusive evidence that the scene is in fact a pilgrimage to (*i.e.* on) the island of Cythera is provided by Watteau's own title ».<sup>7</sup>

4. Cf. Jean LOCQUIN, « Contribution à l'étude des sources d'inspiration d'Antoine Watteau » *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* (1947-48), 49-52. Aux spectacles (pièces, ballets, opéras-comiques) et romans mentionnés par Jean Locquin, on peut ajouter des compositions musicales comme les *Pellerines*, les *Gondoles de Délos* et le *Carillon de Cithère* de Couperin, écrites entre 1710 et 1720.

5. La pièce de Piron *Les Grenadiers de Cythère* date de 1726.

6. Gérard LE COAT, « Le Voyage spirituel dans "L'Enseigne de Gersaint" de Watteau et "Les Dominos" de Couperin », essai présenté à l'Université Laval à l'occasion du Troisième Congrès de la Société Canadienne d'Étude du XVIII<sup>e</sup> Siècle (mars 1975). À paraître dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

7. *The Real Theme...*, 181.

Il est maintenant temps de passer de l'objet verbal à l'objet visuel. On peut classer les critiques en deux catégories: il y a ceux qui refusent de considérer la fable (le titre devenant alors un simple prétexte) et ceux qui la lisent en privilégiant soit le signifié « aller », soit le signifié « retour ». Ainsi pour Louis Réau, le mérite de Watteau est justement d'avoir « révolutionné la peinture française en substituant à la conception littéraire de la peinture à sujet une conception toute nouvelle de la peinture pure »<sup>8</sup>, un point de vue partagé par Robert Rey :

Plus besoin, pour se laisser aller à l'amusement ou bien pour céder au charme d'un tableau de se demander quel en est le thème, de feuilleter son Ripa, de savoir si tel air de tête est celui qui convient à Sophonisbe... Une immense facilité, un merveilleux repos s'en dégage. Au lieu de poser de majestueux, mais fatigants rébus, il se présente sans secrets<sup>9</sup>.

8. Louis RÉAU, *Watteau* (Paris, 1925), 26.

9. Robert REY, *Quelques satellites de Watteau* (Paris, 1931), 22. Publiée pour la première fois en 1593, l'*Iconologia* de Cesare Ripa fut rééditée de nombreuses fois dans toute l'Europe jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À ceux qui rejettent l'idée d'affabulation au nom du « modernisme » de Watteau, on peut d'abord répondre avec Michael Levey: « We may not care to think of Watteau's pictures as requiring to be explained; but it is worth remembering that this attitude is a sentimentality now applied to no other great painter. »<sup>10</sup> On peut ensuite aller plus loin, et rappeler l'importance de l'allégorie (qu'elle soit verbale, tonale ou picturale) pendant la période qui nous intéresse ici. Pour démontrer ce fait, j'utiliserai l'acte III d'une comédie de Du Vaure, *Le faux savant*, qui inclut trois actants<sup>11</sup>: le couple d'amoureux Lisidor-Lucille d'une part, et d'autre part Doriman, père de la jeune fille, qui s'oppose à leur union. Ne pouvant communiquer verbalement avec

10. *The Real Theme...*, 184.

11. Cette comédie de Du Vaure date de 1728. Le terme *actant* est emprunté à Algirdas GREIMAS, *Sémantique structurale* (Paris, 1966); de même les couples oppositifs *Sujets/Objet*, *Destinateur/Destinataire* utilisés plus avant dans cette étude. *Mandateur* et *Médiateur* sont empruntés à Vladimir Propp, *Morphologie du Conte* (Paris, 1970). Un *actant* se définit par sa fonction dans la fable, plusieurs personnages pouvant constituer un seul actant.



FIGURE 2. Watteau, *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère*. Berlin-Dahlen, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

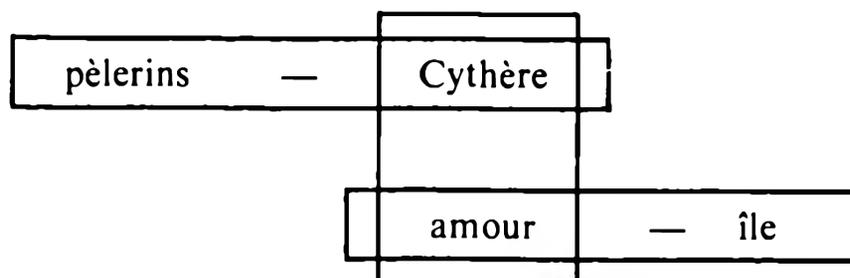
DIAGRAMME a.

4.	PAR EXTENSION	la vie, considérée comme un voyage
3.	PAR ANALOGIE	la visite au lieu saint ; ce qu'on y fait
2.	PAR METONYMIE	le lieu qui est le but du voyage
1.	SENS PREMIER	voyage individuel ou collectif fait à un lieu saint pour des motifs religieux et dans un esprit de dévotion

Lisidor, Lucille décide de peindre « une allégorie où elle et lui sont placés selon la situation de leur amour » et dont il pourra, si tout va bien, comprendre le sens sans aucun recours à la parole. Le tableau groupe les signifiants suivants [Diagramme c]. J'indique maintenant les signifiés [Diagramme d].

Il semble bien, donc, que les critiques (parmi lesquels je me range) qui tentent de décoder le message du *Pèlerinage* soient entièrement justifiés. Deux considérations viennent encore renforcer cette opinion: 1) En tant que morceau de réception, le tableau du Louvre est à classer d'emblée dans la catégorie des peintures d'histoire, et 2) le tableau peint pour Julienne, aujourd'hui à Berlin, est décrit par le *Mercure de France* d'avril 1733 comme « aussi galant qu'allégorique »<sup>12</sup>. Com-

DIAGRAMME b.



mençons donc par comparer les deux lectures de la fable mentionnées plus haut: la lecture traditionnelle, qui privilégie le « voyage aller », et la moderne (celle de Michael Levey) qui privilégie le « voyage retour ». Les partisans du « voyage aller » se fient surtout à des unités signifiantes localisées dans la moitié gauche de la composition. Ici, il y a

*effectivement* embarquement: dans le tableau du Louvre (Fig. 1), les nautoniers sont prêts; dans celui de Berlin (Fig. 2), la voile est hissée; dans les deux cas, les amours espiègles qui escaladent le ciel montrent le chemin aux couples, et ceux-ci ne semblent pas opposer de résistance à leur appel. L'ouverture béante ciel-mer est clairement une invitation au voyage. On aboutit ainsi à une première lecture où les pèlerins sont sur le point de partir, comme l'écrit Karl Parker, « for a distant Elysium of ideal happiness »,<sup>13</sup> lecture relevant du système connotatif suivant [Diagramme e].

Les partisans du « voyage retour » donnent priorité à des unités signifiantes localisées dans la moitié droite de la composition. Ici, il y a bien rituel, puisque l'image de Vénus a déjà été fleurie par les couples. Si l'on admet que *l'image de Vénus* représente allégoriquement *le temple de Vénus* traditionnellement placé sur l'île, on peut en conclure que la scène se passe sur le lieu même du pèlerinage. On peut également en conclure que nous assistons à la fin et non pas au début du pèlerinage. Ceci invite donc à une seconde lecture où les pèlerins sont sur le point de partir non pas à la conquête d'un bonheur idéal, mais plus prosaïquement pour « the shores of reality », comme l'écrit Levey. Ainsi, il s'agit d'un retour qui équivaut à une rupture: quitter l'île de Cythère, c'est aussi cesser de s'aimer, c'est aussi admettre une défaite.

A festivity is drawing to a close. A cupid tugs at the skirt of the still seated woman, trying to break her reverie... It is indeed with « une certaine tristesse »

DIAGRAMME c.

1. une bergère assise sur un gazon
2. l'Amour, avec un bandeau sur la bouche son flambeau est à l'écart son carquois est mêlé de flèches et de roses
3. le Temps, guidant...
4. Hymen vers l'Amour

12. Ce renseignement m'a été aimablement communiqué par Hal Opperman, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Washington.

13. Karl PARKER, *The Drawings of Antoine Watteau* (London, 1931), 32.

that the standing woman turns back to that pair of lovers who are still possessed by love and not yet disturbed by time<sup>14</sup>.

Cette lecture implique le système connotatif suivant [Diagramme f].

\*  
\*   \*  
\*

Que penser de ces deux lectures opposées? Ce qui frappe d'emblée, je pense, c'est le refus de l'ambiguïté, un monoïdéisme qui entend contraindre le destinataire à lire « enchantement » ou « désenchantement ». Dans le premier cas, la rhétori-

During which we knew them. And they have changed since then.

...  
At every meeting we are meeting a stranger<sup>15</sup>.

Aucune de ces deux lectures ne me semble prendre en considération la complexité du réseau connotatif inhérent au *Pèlerinage*. Reportons nous un instant à la « peinture allégorique » proposée par Du Vaure dans le *Faux savant*. On peut distribuer les connotations sur trois niveaux [Diagramme g]. Or, c'est justement la *tension* existant entre les trois niveaux du réseau connotatif qui donne son sens à la fable. Le message que doit décrypter Lisidor n'est ni « enchantement », ni « désenchantement »; ni « fuite hors du réel » (c'est-à-dire refus du

DIAGRAMME d.

1. bergère ⇄	Lucille (connotation = solitude)		
2. Amour ⇄	la situation même des deux amants		
	bandeau sur la bouche	nécessité du silence	(connotation = prudence)
	flambeau à l'écart	impossibilité du contact	(connotation = désir)
	flèches/roses	simultanéité joies/peines	(connotation = obstacles)
3. Temps ⇄	conseiller (connotation = patience)		
4. Hymen s'approchant d'Amour ⇄	possibilité d'une résolution du conflit opposant les actuels		(connotation = espoir)

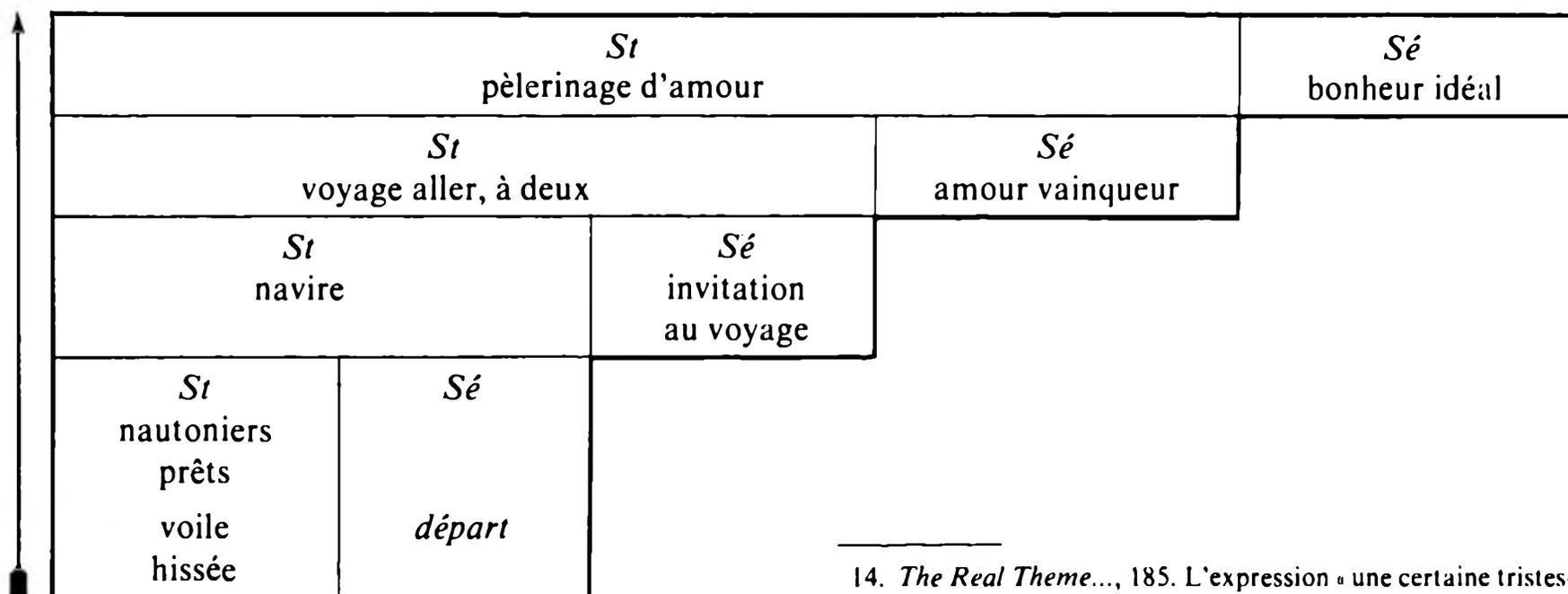
que du mythe désigne l'« escapism », le refuge — au sens propre de « fuite »; dans le second, il y a constat d'aliénation, d'incohérence, une rhétorique du désespoir qui reflète le pessimisme de l'homme moderne. Ce pessimisme, c'est celui de la *Cocktail party* d'Eliot, cette « fête galante » du XX<sup>e</sup> siècle où la mélancolie tourne à l'amertume :

Ah, but we die to each other daily  
What we know of other people  
Is only our memory of the moments

conflit), ni « échec anticipé » dont le *topos* serait : « nous partons perdants ». C'est au contraire l'acceptation du conflit qu'indique le réseau, acceptation que l'on peut définir par la formule gnomique « prudence et patience viennent à bout des plus grands obstacles ».

C'est cette tension que l'on retrouve, je pense, dans le *Pèlerinage*, un aveu de précarité qui n'exclut ni la réussite ni la défaite. Dans un cas comme dans l'autre, la fable ne décrit pas un état

DIAGRAMME e.



St = signifiant  
Sé = signifié

14. *The Real Theme...*, 185. L'expression « une certaine tristesse » est empruntée à Hélène Adhémar.

15. Cité dans Georg LUKACS, *Realism in our Time* (New York, 1971), 26.

idéal passé ou à venir, mais pose seulement le problème du couple<sup>16</sup>. Ceci m'amène à proposer une troisième lecture tenant compte d'un réseau connotatif à trois niveaux. Je prendrai comme point de départ les éléments communs aux deux lectures opposées analysées plus haut : la connotation *voyage* d'une part, et la connotation *amour* d'autre part. La fable concerne donc un voyage humain qui a pour but la réalisation par l'amour. Ceci posé, j'examinerai certaines unités signifiantes susceptibles de nous informer d'un parcours imaginaire valable.

Prenons d'abord le signifiant Vénus. Dans l'ouvrage de réception, il s'agit d'un terme ; dans le tableau peint pour Julienne, il s'agit d'une statue représentant *Vénus désarmant l'Amour* (cette variante, non moins que l'adjonction de divers couples et éléments décoratifs, rend la seconde version moins sévère ou, si l'on préfère, plus « séduisante » ; n'oublions pas qu'elle s'adressait à un destinataire privé pour lequel l'aspect ornemental était de première importance). Le terme possède son propre réseau connotatif. Comme son nom l'indique, il représente une limite qu'on ne peut, ou qu'on ne doit pas transgresser. Cette limite spatiale peut, par analogie, devenir temporelle. Par extension, le terme connote encore une loi inflexible, inexorable. Placé en relation avec le *topos* « voyage de la vie », le terme de Vénus peut se lire ainsi [Diagramme h]. Ainsi le terme vénusien implique une « loi d'a-

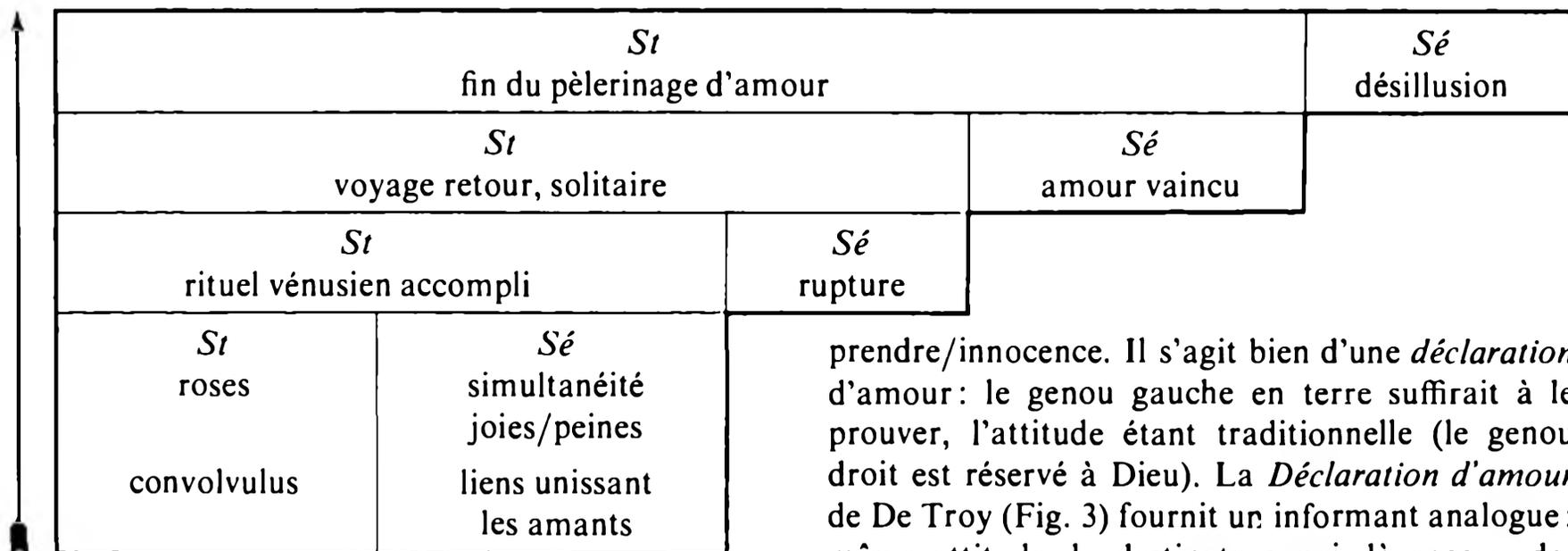
mour » à laquelle l'être humain doit se soumettre, le navire impliquant une « loi du voyage » également inévitable.

Cependant, le voyage humain comporte une fin. Cette fin est connotée par l'arbre mort placé au premier plan à l'extrême gauche de la composition, tout en bas. Cette position inférieure suggère à la fois *humus* (☞ mise en terre) et *humilitas* (☞ soumission à une « loi de la mort »). Parce que l'emphase est sur le voyage de la vie plutôt que sur le voyage de la mort, le *Memento mori* est d'une importance secondaire du point de vue iconographique.

Mais qui dit « couple » dit encore « persuasion amoureuse » : l'homme (traditionnellement *Sujet*) doit persuader la femme (traditionnellement *Objet*) d'entreprendre le voyage à deux. Ce troisième *topos*, corollaire du premier, apparaît clairement dans le couple de droite du tableau du Louvre, où la relation destinataire/destinateur est nettement marquée. Ce couple, également présent dans la version berlinoise, est d'un intérêt capital pour la lecture de la fable puisqu'il montre justement la transmission d'un message. Quel est donc ce message ? Le réseau connotatif peut être décrit comme suit [Diagramme i].

La comparaison destinataire/destinateur montre qu'il existe deux signifiés communs, donc privilégiés : désir et sincérité. Plus importante encore est la séquence engagement/décision importante à

DIAGRAMME f.



16. En fait, il est difficile d'admettre que Watteau aurait présenté à l'Académie un ouvrage de réception porteur d'un message aussi péremptoirement défaitiste que le « nous partons perdants ». Certes, la lecture de Michael Levey tient compte d'un *topos* essentiel du code gnomique traditionnel incontestablement présent dans le *Pèlerinage*, celui de la fuite inexorable du temps lié à *Vanitas*, dont le message est *memento mori*. Cependant, *Vanitas* ne représente pas *désillusion*, mais bien *victoire sur l'illusion*, ce qui est fort différent. *Vanitas* n'exclut pas la possibilité d'un bonheur durable pour le couple ; le thème invite seulement à une méditation sur les « fins dernières ».

prendre/innocence. Il s'agit bien d'une *déclaration* d'amour : le genou gauche en terre suffirait à le prouver, l'attitude étant traditionnelle (le genou droit est réservé à Dieu). La *Déclaration d'amour* de De Troy (Fig. 3) fournit un informant analogue : même attitude du destinataire qui, là encore, devient le « pèlerin d'amour » prêtant serment, même regard direct ; même modestie chez le destinataire, la différence étant qu'ici il n'y a pas seulement « attention soutenue », mais bien « acceptation » (main droite tendue)<sup>17</sup>. Un point reste à noter.

17. La robe blanche sélectionnée par Watteau et De Troy confirme bien le signifié « innocence ». À propos du code chromatique utilisé par Watteau, cf. Gérard LE COAT, *Le Voyage spirituel...* Le manteau rose (connotation = pudeur) se retrouve dans l'*Enseigne*.

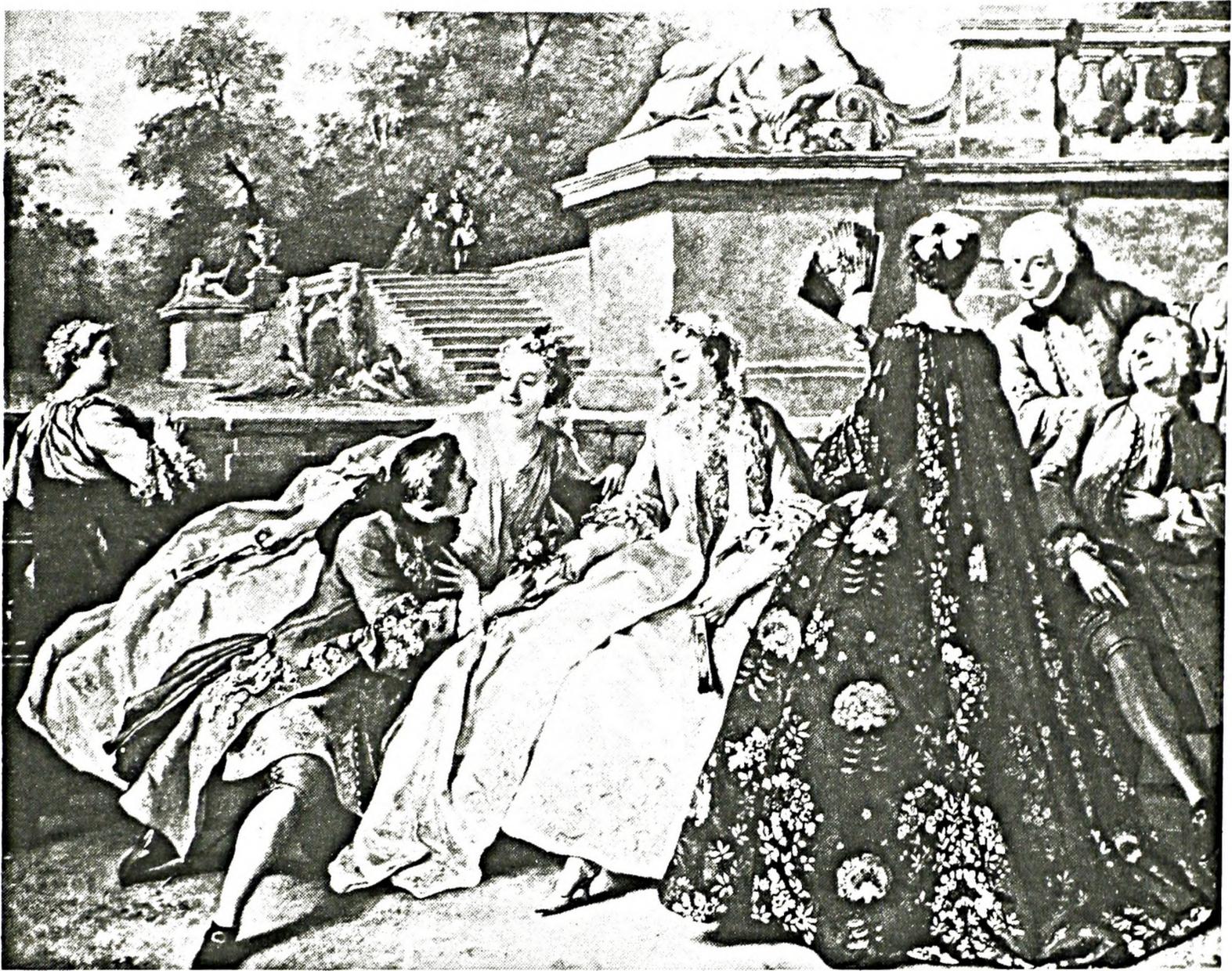


FIGURE 3. De Troy, *La Déclaration d'amour*. Berlin-Dahlen, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

Dans la *Déclaration* de De Troy, le destinataire présente un bouquet au destinataire, échange symbolique encore en usage aujourd'hui. Dans le *Pèlerinage* il y a aussi présentation de fleurs (version du Louvre: présentation par l'amour pèlerin assis, qui agit en lieu et place du destinataire; version de Berlin: cf. couple de droite en arrière-plan; ici le destinataire intervient en personne).

Ainsi le moment d'articulation choisi par Watteau est celui où « loi du voyage » et « loi d'amour » sont sur le point d'être appliquées. Vénus toute puissante joue le rôle de Mandateur (en ce sens qu'elle persuade destinataire et destinataire d'entreprendre le voyage d'amour). Quant à l'amour pèlerin assis entre le terme et le couple (ce qui n'est pas fortuit), il devient le Médiateur accordant l'Objet au Sujet selon le vœu de la déesse. Il incite en effet la jeune fille à recevoir favorablement le message, tirant sur sa robe comme un maître sonne

un serviteur à l'aide d'un cordon (signe de son pouvoir sur les humains)<sup>18</sup>. De plus, il a bien soin de présenter la rose-fleur plutôt que la rose-épines et cache derrière son dos les flèches (♁ blessures; connotation = danger). Le signifié « amour encourageant les amants » est confirmé par la présence dans le tableau de Berlin de la statue représentant *Vénus désarmant l'Amour* avec la panoplie de l'amour guerrier déposée au pied de la statue (cette panoplie est également présente à la partie inférieure du terme dans le tableau parisien, sans cependant le bouclier, ni le casque). Dans les deux cas, l'amour désarmé se fait bienveillant pour les besoins de la cause: il s'agit d'obtenir du couple, parce que c'est conforme à la volonté de Vénus,

18. Michael Levey voit l'amour pèlerin « trying to break her reverie » (p. 185). Pour ma part, je l'assimile à l'amour poussant la jeune fille de droite dans *Lille de Cythère* (emprunté au *Jardin d'amour* de Rubens), où il joue le même rôle de Médiateur-Adjuvant.

DIAGRAMME g.

- |                                                                                                                                                                                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1. connotations « décourageantes » = solitude, obstacles, désir non satisfait<br/>         2. connotations « encourageantes » = espoir<br/>         3. connotations « moralisantes » = prudence, patience</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

qu'il entreprenne le voyage. À l'extrême gauche de la version berlinoise, l'amour guerrier, comme l'a fait remarquer Michael Levey, réapparaît : il tire une flèche dans la direction du couple prêt pour l'embarquement et il est à nouveau équipé de son carquois ; cependant il tire la flèche à l'envers, par l'empennage. Le cupidon qui l'accompagne s'effraye (geste du bras droit)<sup>19</sup> : il ne faut surtout pas faire échouer les plans de la déesse ; l'embarquement *doit* avoir lieu.

gnomique qui peut s'écrire « prudence et sincérité vous aideront à éviter les écueils durant le voyage de la vie humaine, qui est aussi un pèlerinage d'amour. Trouvez-vous une compagne (un compagnon) et bon voyage ! » C'est à dessein que j'emploie ici le souhait « Bon voyage ! », parce qu'il apparaît comme titre d'une autre composition où le couple destinataire/destinateur est présenté seul au premier plan, l'arrière-plan étant occupé par un groupe de pèlerins et pèlerines en train d'embar-

DIAGRAMME h.



Cependant cette attitude équivoque d'Éros montre bien les dangers du voyage. C'est la connotation « obstacles » que j'aimerais maintenant examiner brièvement. Dans l'ouvrage de réception, la sirène dorée placée à la proue du navire (mentionnée par Charles de Tolnay),<sup>20</sup> indique bien le risque, pour les voyageurs, d'être attirés sur des écueils inconnus qui provoqueront leur perte. Tolnay donne au signe sa valeur traditionnelle tandis que Levey suggère la possibilité du signifié « love's illusoriness ». Je préfère, pour ma part, m'en tenir avec Tolnay à la séquence obstacles → danger (connotation = prudence). Dans le tableau de Berlin, l'énigme du voyage humain et l'impossibilité de prévoir la fortune — heureuse ou malheureuse — des voyageurs sont des signifiés incontestablement privilégiés, puisqu'ici le sphinx remplace la sirène. Dans les deux versions, les montagnes vues dans le lointain et visiblement difficiles d'accès soulignent encore les difficultés d'atteindre un bonheur durable et posent nettement, me semble-t-il, le problème de la réalisation spirituelle du couple (Watteau a d'ailleurs utilisé ce signe pour son dessin du *Solitaire méditant*) [Fig. 4].

quer (Fig. 5). Ici, il y a simplification (réduction du nombre des figures, suppression des éléments mythologiques), mais la formule gnomique reste, à mon avis, la même. Pour revenir au *Pèlerinage* : la place me manque pour passer en revue la totalité des unités signifiantes. Ajoutons seulement le chêne, arbre fort par excellence (connotation = courage) et les demi-teintes indiquant l'approche du soir (connotation = *vita brevis*). Dans le décor traditionnel du « jardin d'amour », les amoureux

\*  
\*   \*   \*

Cette brève analyse de certains ensembles signifiants privilégiés du *Pèlerinage* suffit à prouver l'existence d'un système de signes à trois dominantes [Diagramme j].

Comme pour la « peinture allégorique » de Du Vaure, le réseau connotatif aboutit à une formule



FIGURE 4. Watteau, *Solitaire méditant*, dessin gravé par Boucher.

sont présentés, ont écrit les Goncourt, « se pressant sous le soleil couchant ». On pourrait dire encore qu'ils se « pressent lentement », *festinant lente* : la décision du « voyage à deux » est dure à prendre dans un monde où mensonge et flatterie sont utilisés avec effronterie. Les couples ont peur de se prêter au jeu de l'amour, et c'est à bon escient

19. *The Real Theme...*, 185. Pour plus de détails, et une illustration du motif, cf. Michael LEVEY, *Rococo to Revolution* (New York, 1966), 64-65.

20. Charles DE TOLNAY, « L'Embarquement pour Cythère de Watteau, au Louvre, » *Gazette des Beaux-Arts* (fév. 1955), 91-102.

1. *Destinateur*

geste de la main droite	⊕	<i>demostro, je démontre</i>	(connotation = volonté de convaincre)
regard direct	}	sérieux	(connotation = sincérité)
insigne sur la manche (un seul cœur percé de deux flèches en croix)			
proximité			
	⊕	confiance	
	⊕	intimité	(connotation = désir)
genou gauche en terre	⊕	serment	(connotation = engagement solennel)

2. *Destinataire*

éventail abaissé	refus du masque	(connotation = sincérité)
tête et yeux baissés	modestie	(connotation = innocence)
acceptation de la proximité	intérêt pour le message	(connotation = désir)
tête tournée vers le jeune homme	attention soutenue	(connotation = décision importante à prendre)

qu'Hélène Adhémar note le regard en arrière de la jeune femme (couple central), « hésitante, puis consentante »<sup>21</sup> (cette danse-hésitation, où les cou-

ples ne veulent pas reconnaître que l'amour est maître, est peut-être ce qu'il y a de plus fascinant dans le *Pèlerinage*). Incontestablement, il y a partage du cœur, il y a débat, il y a connotation de doute, c'est-à-dire une problématique de l'amour

21. Hélène ADHÉMAR, « L'Embarquement pour l'île de Cythère » (Paris, 1947), 2.



FIGURE 5. B. Audran le Jeune, *Bon voyage*, gravure (original perdu).

qui n'est pas différente de celle que l'on trouve chez Marivaux: même culture, même éthique, donc mêmes luttes idéologiques et même système rhétorique. Or, ne l'oublions pas, chez Marivaux, c'est l'amour qui triomphe.

Une question subsidiaire se pose: l'amour mis en cause dans le *Pèlerinage*, est-ce l'amour en général ou plus précisément le mariage? Le « bateau-lit » évoqué avec raison par Tolnay ne nous informe guère sur ce point. Certes, la décoration du lit est somptueuse (dais, guirlandes) et les figures mythologiques qui mettent la dernière main à cette décoration confirment bien qu'une cérémonie se prépare; rien ne nous dit cependant que le contexte soit nuptial. Plusieurs raisons nous incitent néanmoins à lier la fable du *Pèlerinage* au signifié « mariage »: 1) Ces « Messieurs de l'Académie » auraient-ils pu officiellement ratifier une problématique de l'amour qui eût ignoré le mariage? 2) Dans le théâtre du temps, et la littérature en général, le thème du mariage occupe une place prépondérante (cf. Du Vaure, Marivaux, Chasles, etc...) et pour cause: trouver un époux (et un époux qu'elle aimera) est le problème par excellence de la jeune fille dans la société du XVIII<sup>e</sup> siècle; 3) Dans

le code rhétorique du temps, hymen est vu comme suivant logiquement amour (cf. Van Loo, *L'Hymen cherchant à allumer son flambeau à celui de l'amour*, ou encore Francesco Bartolozzi, *Vénus recommandant Hymen à Cupidon*; cette séquence, on s'en souvient, est également présente chez Du Vaure: le Temps guide Hymen vers l'Amour pour qu'il « prenne la relève »); 4) Le flambeau présenté verticalement, tel qu'il apparaît dans le morceau de réception, ou encore dans la composition antérieure *Lille de Cythère* (Fig. 6), indique traditionnellement « amour licite » (Éros opposé à Antéros; voir par exemple la gravure de Bartolozzi); 5) Le complexe connotatif « engagement/décision importante à prendre/innocence » déterminé plus haut à propos de l'informant « déclaration d'amour », semble confirmer que les pèlerins et pèlerines d'amour cherchent une union durable plutôt qu'une aventure sans lendemain; et enfin 6) Le temple de l'Hymen, ne l'oublions pas, se trouvait à Cythère (d'où les « grenadiers de Cythère » de Piron, ceux-là même qui mariaient les couples; d'où également la pièce de clavecin de Couperin *le Carillon de Cithère*, évoquant, comme le nom l'indique, les cloches de l'église battant joyeusement pour une cérémonie

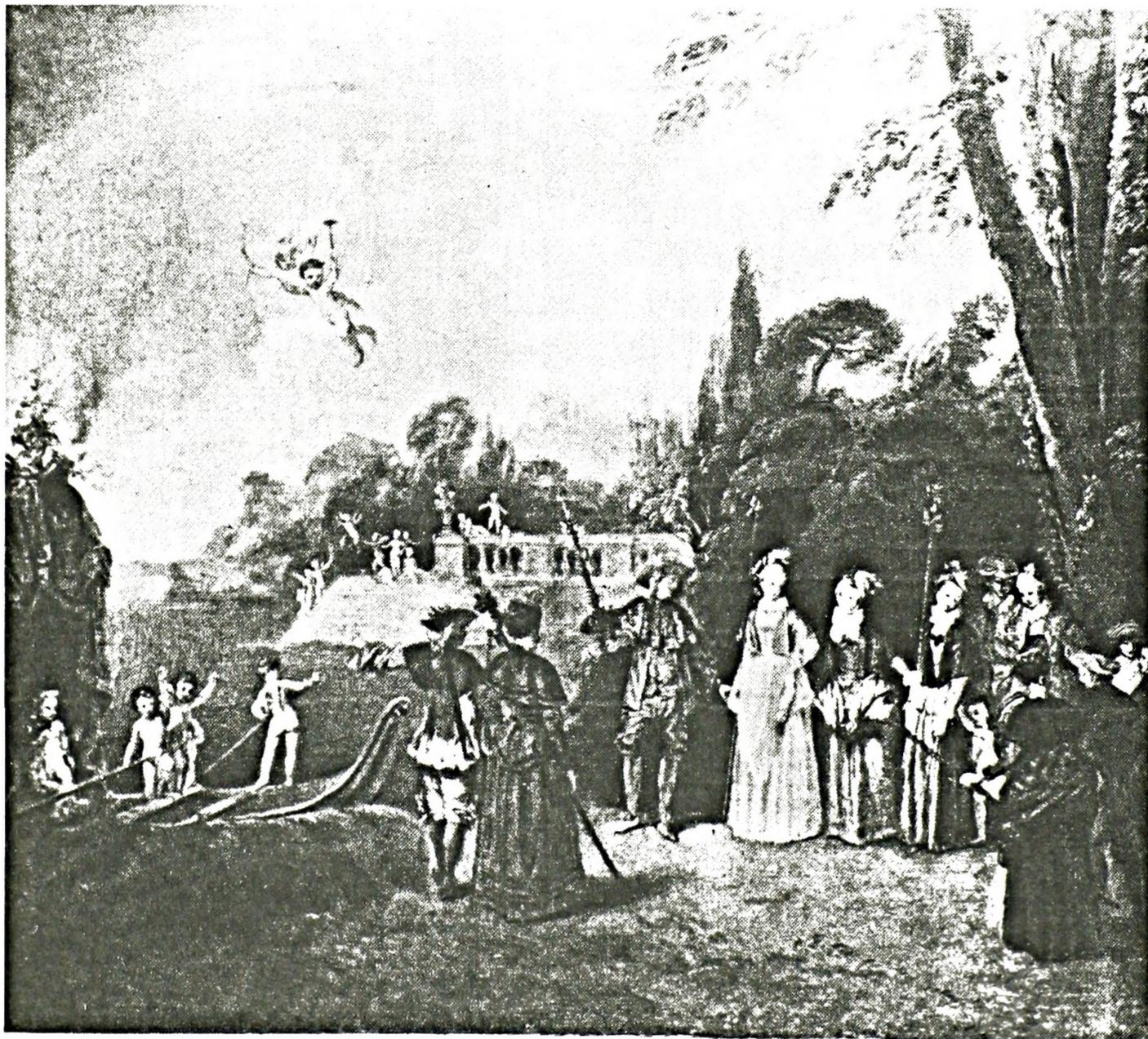


FIGURE 6. Watteau, *Lille de Cythère*, Paris, Collection Heugel.

qui est précisément celle du mariage). Par conséquent, si l'action prend place sur l'île, rien ne nous dit que le « shrine of love » ne soit pas celui d'Hymen ; auquel cas le *Pèlerinage* serait lié à l'idée de fiançailles et mettrait l'emphase sur un moment particulier du voyage à deux, tout comme le *Contrat de mariage* de Madrid ; il est intéressant de noter qu'on retrouve dans le *Contrat* l'homme tenant la femme par la taille et la guidant symboliquement vers une nouvelle position sociale, celle, si enviable, de femme mariée.

\*  
\*   \*  
\*

Nous en arrivons à un point capital de notre étude, celui de la justification d'une interprétation convergente des signes permettant une troisième lecture de l'objet visuel. La question qui se pose est la suivante : la fable est-elle nouvelle, ou bien s'agit-il du rajeunissement d'une fable ancienne ? Aucune des deux lectures décrites au début de cet article ne nous éclaire sur ce point. La filiation jardin d'amour → fête galante est établie d'une manière

DIAGRAMME j.

1. Voyage humain :	espace/temps vie/mort corps/psyché connu/inconnu
2. Amour :	réussites/échecs joies/peines
3. Persuasion :	tensions/détentes dissonances/consonances oppositions/unité

très convaincante par Michael Levey, mais ceci ne l'empêche pas d'aboutir, pour ce qui est du *Pèlerinage*, à une interprétation tout à fait différente de celle, par exemple, du *Jardin d'amour* de Rubens, et il n'hésite pas à écrire : « its mythology is of Watteau's creation »<sup>22</sup>. Je souhaite à présent démontrer ce que j'ai indiqué plus haut, à savoir que le code gnomique de Watteau est essentiellement conforme à la tradition. C'est la présentation de la fable qui est nouvelle ; elle se veut originale (c'est-à-dire authentique, « naïve », comme on disait alors) au sens où Marivaux déclarait : « J'aimerais mieux être assis humblement sur le dernier banc dans la petite troupe des auteurs originaux qu'orgueilleusement placé à la première ligne dans le nombreux bétail des singes littéraires. »<sup>23</sup> Il est évident que

22. Michael LEVEY, *Rococo to Revolution...*, 64.

23. Cité dans Valentini BRADY, *Love in the Theatre of Marivaux* (Geneva, 1970), 47.

Watteau cherche à se distancer de ses prédécesseurs. Cependant, en tant que « peintre flamand », il possède à fond leur science de l'emblématique et l'utilise en toute connaissance de cause. Un seul exemple suffirait à le prouver : dans la version berlinoise, on voit un *putto* ornant le trophée placé au pied de la statue de Vénus d'une branche d'olivier, la plante toujours verte consacrée par les anciens à Minerve, déesse de la Sagesse (connotation = paix). Or, ce *putto* a des ailes diaphanes, très différentes de celles des deux amours se poursuivant placés au-dessus du couple destinataire/destinataire analysé plus haut. C'est qu'il ne représente pas l'amour, mais les heures ; il est donc lié au concept « temps »<sup>24</sup>. Ce détail montre d'emblée l'importance qu'il convient d'attribuer à un déchiffrement aussi complet que possible des emblèmes. Dans le cas présent, ce *putto* nous aide à lire le réseau connotatif, au niveau de la « loi du voyage » d'une part, au niveau de la « loi d'amour » d'autre part [Diagramme k].

Le tableau synoptique suivant propose le déchiffrement d'un certain nombre d'emblèmes-clés utilisés par Watteau, l'objet visuel étant ici confronté avec les *Amorum emblemata* de Van Veen, publié pour la première fois à Anvers en 1608. Ce choix se justifie pour deux raisons : 1) Watteau et Van Veen sont issus d'une même culture flamande, et 2) l'ouvrage de Van Veen a été réédité plusieurs fois dans le courant du XVIII<sup>e</sup> siècle, notamment à Amsterdam en 1708. Il est donc tout à fait raisonnable de penser que le peintre a connu cet ouvrage [Diagramme l].

Ce tableau montre bien que Watteau a largement puisé dans le répertoire emblématique de Van Veen. D'une importance particulière sont les emblèmes *Tout commun, Rien n'arrête* (Fig. 7), et *Bon vent, bon heur* (Fig. 8). Le dernier des trois est tout spécialement révélateur, puisqu'il groupe les unités signifiantes essentielles du *Pèlerinage*, en particulier le terme. En sélectionnant un terme de Vénus au lieu du cippe traditionnel portant une tête d'Hermès, Watteau ne trahit pas le code gnomique de Van Veen, puisqu'Amour demeure vainqueur. Simplement, il décide de mettre en évidence non pas le combat d'Amour et sa victoire, mais bien le combat des humains soumis à sa loi.

Cette modification du terme nous amène à mentionner un certain nombre de transferts iconiques effectués par Watteau : les signifiés restent identiques, mais les signifiants changent. Deux exemples relatifs au couple destinataire/destinataire peuvent servir d'illustration.

24. Cf. Guy DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane* (Genève, 1958), col. 15.

A M O R V M.



FIGURE 7. Van Veen, *Rien n'arrête*.

1. *Destinateur* : le geste de la main droite *demonstratio*, emprunté par Watteau au code de l'orateur équivaut au caducée présent dans l'emblème *Amour père d'éloquence* (« L'amour donne à l'amant l'enseigne d'éloquence/l'Apprend les mots dorés, lui montre la façon/De plaire à sa maîtresse et gagner son giron »).

2. *Destinataire* : l'éventail abaissé, emprunté par Watteau au code de civilité équivaut au masque foulé au pied par amour dans l'emblème *Amour sincère* (« Cupidon est ouvert de fait et de harangue/Aussi d'un faux visage il ne cache son cœur »).

Ces transferts confirment l'intention de Watteau de moderniser le message en présentant les actants de la fable, ainsi qu'il est écrit dans son épitaphe, « sous les habits galants du siècle où nous vivons »<sup>25</sup>. Il est intéressant, à ce point de vue, de comparer le dessin de Jordaens intitulé par Max Rooses (en analogie avec le titre retenu pour la composition de Watteau) *L'Embarquement pour Cythère* (Fig. 9), au *Pèlerinage*. Jordaens, quant à lui, n'hésite pas à représenter Mercure, dieu de l'Éloquence, faisant

lui-même présent du caducée aux couples s'embarquant pour le voyage d'amour.

\*  
\*   \*   \*

Cette confrontation avec les *Amorum emblemata* nous autorise à penser que la mythologie du *Pèlerinage* n'est pas l'invention de Watteau. Les référents culturels privilégiés par le peintre conduisent au réseau connotatif suivant [Diagramme m].

A M O R V M.

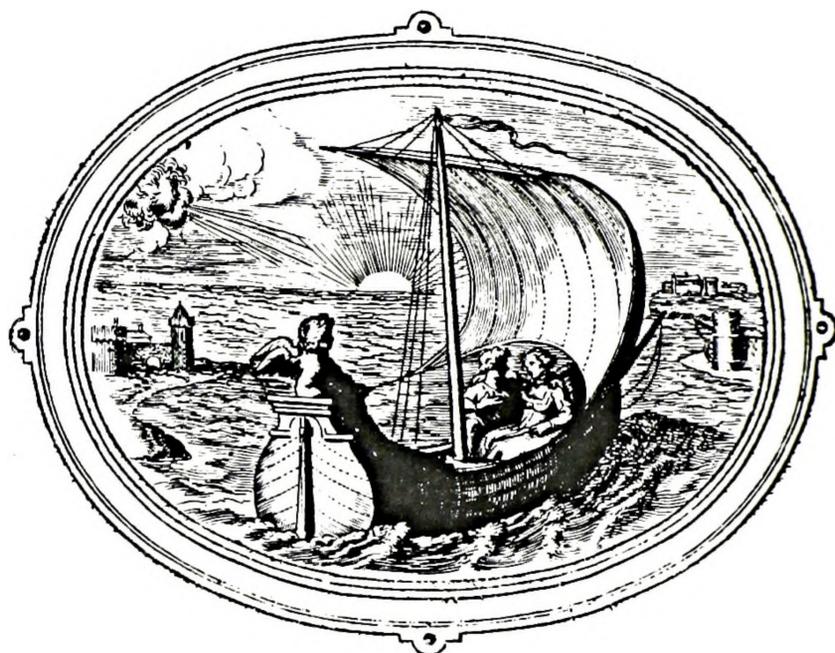
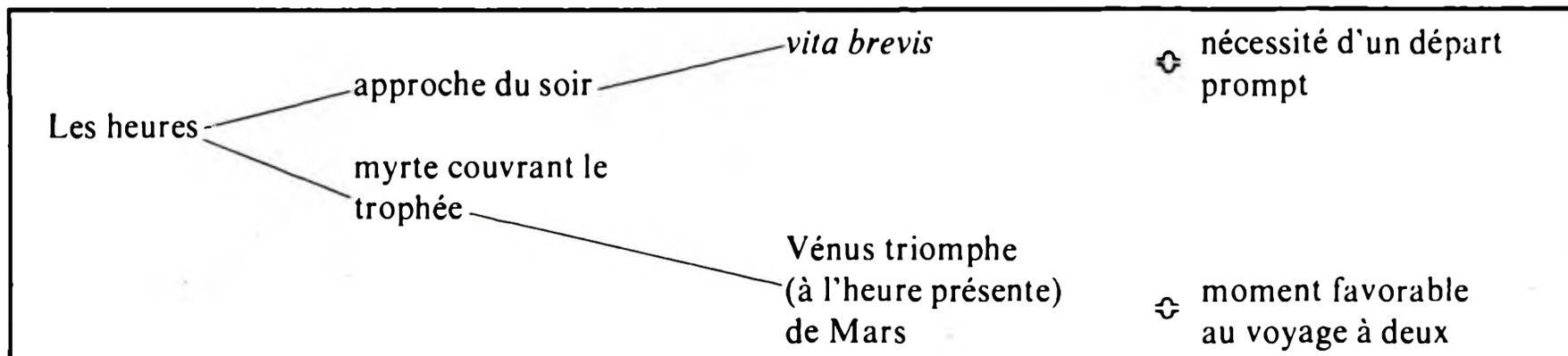


FIGURE 8. Van Veen, *Bon vent, bon heur*.

De plus, ce réseau implique bien l'expression d'une sagesse. Pour Michael Levey, Watteau « depicts his people on Cythera without any moral purpose ».<sup>26</sup> Il me semble pour ma part que la dimension gnomique mérite d'être prise en considération. Le message, que nous avons déjà défini en relation avec la « peinture allégorique » de Du Vaure, n'est pas différent de celui adressé par Van Veen aux *candidis ephelis*, ces jeunes gens sans expérience qui vont lire les *emblemata* :

DIAGRAMME k.



25. Cf. « L'Épitaphe de Watteau, peintre flamand », dans *Cent dessins de Watteau gravés par Boucher* (Paris, 1892), appendice.

26. Michael LEVEY, *Rococo to Revolution...*, 62.

DIAGRAMME m.

<i>Dénomination de l'emblème</i>	<i>Glose</i>	<i>Source</i>	<i>Éléments visuels communs</i>
Amour est éternel	Le cercle vipérin l'éternité nous marque / L'Amour sis au milieu dit qu'il doit être entier / malgré la fortune et la Parque.	Sénèque	amour assis sur son carquois
Par travail plus fort	Le chêne s'affermit secoué par l'orage / Ainsi le vrai amour s'enraidit aux assauts.	Sénèque	chêne
Deux cœurs s'unissent	Deux arbres l'ente joint d'une ferme alliance / Deux âmes joint l'amour d'un nœud de diamant / Et fait qu'en un cœur double, et la dame et l'amant / n'ont qu'un cœur, qu'un vouloir, qu'une commune chance.	Virgile	chêne à branche double
Pur et net	Comme le miroir / doit l'amant se montrer au dehors, comme au cœur il se sent.	Plutarque	chêne à branche double, montagnes escarpées
Amour n'a mesure	Ni mesure, ni frein le Dieu d'amour n'endure / Nul lien, nulle loi n'arrêtera son vol / Le seul parfait amour ne sait point de mesure.	Properce	amour volant, montagnes escarpées
Nulle rose sans épine	L'épine à celui-là qui veut cueillir la rose / Ensanglante la main : d'Amour le doux plaisir / Sans l'aigreur des douleurs ne se laisse jouir.	...	rose dans la main d'amour
Deux corps, une âme	Amour désire unir et les cœurs aimants joindre / L'esprit s'unit fort bien, mais il ne se peut pas / De deux terrestres corps en faire un seul amas.	Socrate	embrassement
Tout commun	Fortune en un hanap pour les deux amants verse / Son miel avec son fiel ; si l'un a du hasard, et le vent à souhait, l'autre en a bien sa part / Aussi sentent tous deux le coup que l'un renverse.	Tacite	chêne à branche double, arbre mort, montagnes escarpées, mer et navire, voile au vent
Tardive preuve	De la foi de l'Amour trop tardive est la preuve / Laquelle seulement se connaît par la mort.	...	un seul cœur percé de deux flèches en croix
Tout pour l'amour	Par les sommets neigeux, par la mer endurcie / je passerai hardi / De malaise et danger bien peu je me soucie.	Sénèque	montagnes escarpées

DIAGRAMME m (fin).

<i>Dénomination de l'emblème</i>	<i>Glose</i>	<i>Source</i>	<i>Éléments visuels communs</i>
Amour passe tout	Ni le fer, ni l'acier, ni leur trempe n'empêche / Au petit archerot la raideur de son dard.	Tibulle	trophée, branche d'olivier
Tel refuse, qui après muse	Voici l'amour féru, qui son humble requête / Présente avec sa foi	...	les amants se donnent la main
Amour trouve moyen	Voici le Dieu d'Amour, qui hardi passer ose / Les vagues de la mer.	...	rivage, avec chêne à branche double, navire
Bon vent, bon heur	Heureux sont les amants que Cupidon promène / Par un calme agréable, embarqués sur sa nef / sans craindre la mésaventure / Ni que le vent d'envie à quelque écueil les traine.	Tibulle	couple enlacé, navire, avec voile et oriflamme au vent, amour sur le navire, mer calme
Rien n'arrête	L'Amour surmonte seul le terme, et le terrasse / Redouté d'un chacun, même de Jupiter / Rien n'empêche amour que partout il ne passe.	Boèce	terme, rivage avec arbres, descente droite-gauche vers la mer, navire appareillant, mer calme, montagnes escarpées

« Ce n'est pas déshonneur suivre d'Amour le train  
Ce vous est commandé par décret souverain

...  
Donc o jeunes cœurs époints de l'aiguillon  
de nature, suivez franchement son guidon.  
Qui nature n'ensuit, malheureuse est sa vie.  
Mais qu'aussi la raison vous tienne compagnie <sup>27</sup>.

Ceci dit, il serait sans aucun doute abusif de voir dans le *Pèlerinage* un morceau d'enseignement *ad usum delphini*, comme le *Télémaque* de Fénelon, par exemple. Paraphrasant Roland Barthes, on pourrait dire que la lecture de la fable doit se faire « au pluriel ». Ici l'évaluation doit prendre en considération 1) l'autonomie de l'objet visuel, 2) la parodie, et 3) le refus d'imposer au spectateur une lecture unique, soit « sérieuse », soit « moqueuse », de l'objet. L'autonomie de l'objet visuel, parce que Watteau s'achemine effectivement vers ce qui

27. Othon VAN VEEN, « Cupidon à la jeunesse », *Amorum emblemata*, éd. de 1612, non paginé. Notons que la didactique de Van Veen mériterait d'être confrontée également à des romans comme *Le Voyage de l'Isle d'Amour*, attribué à Paul Tallemant (1<sup>re</sup> éd. 1663, 7<sup>e</sup> éd. 1713), à des opéras-comiques comme *L'École des Amans* de Le Sage et Fuzelier (représenté à la Foire Saint-Germain en 1716), ou des compositions vocales comme *Les Pellerines* de Couperin (1712).

deviendra la peinture pure, une peinture où l'objet visuel lui-même devient signe, c'est-à-dire ne se contente plus d'être porteur de signes ; la parodie, parce que (et ceci est une conséquence du premier point) Watteau peint pour ainsi dire deux objets à la fois, l'objet-signe et l'objet-porteur-de-signes, prenant ainsi ses distances de la fable ; le refus d'imposer une lecture au spectateur, parce que Watteau entend laisser à celui-ci le droit de choisir entre les deux objets, l'invitant même à passer de l'un à l'autre selon sa disposition du moment (or, ceci implique une dépréciation des genres jusque-là bien établis : tragique et comique, « galant » et « allégorique » ; sensualisme et interrogation métaphysique se recourent ici à tous les niveaux de structure).

Ainsi, Watteau pose en des termes nouveaux un ancien problème. Ceci étant : l'action prend-elle place à Cythère ou non ? Les montagnes que l'on aperçoit dans le lointain sont-elles situées sur l'île ou sur le continent ? À dire vrai, cela n'a pas beaucoup d'importance. Si Watteau avait considéré ce point essentiel, il aurait composé son tableau différemment, et il aurait choisi un titre moins ambigu. Il y a deux possibilités : ou bien les

DIAGRAMME I.

<i>St</i> la vie humaine		<i>Sé</i> prenez garde... et bon voyage !
<i>St</i> voyage à deux		<i>Sé</i> amour vainqueur
<i>St</i> navire	<i>Sé</i> lit nuptial	
<i>St</i> sirène sphinx	<i>Sé</i> danger énigme	

pèlerins *vont* à Cythère demander la protection de Vénus avant d'entreprendre le long et compliqué voyage à deux; ou bien ils *sont* à Cythère et se trouvent sur le point d'entreprendre le même voyage à deux<sup>28</sup>. Comme on voit, l'élément topo-

28. Il y a également deux niveaux de lecture possibles concernant les couples (huit dans l'ouvrage de réception, douze dans le tableau peint pour Julienne). Le voyage est à la fois 1) ce qui arrive *en même temps* à tous les couples représentés et, par extension, aux humains en général (lecture synchronique); 2) ce qui arrive *petit à petit* à un seul couple (lecture diachronique).

graphique ne change en rien le sens de la fable, celle-ci procédant d'un archétype mythique qui rend compte du télescopage de deux cultures: chrétienne (les pèlerins portent collet et bourdon) et antique (l'île de Cythère comme lieu de dévotion). Dès lors, le titre *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* est peut-être le plus souhaitable, non seulement parce que c'est le plus ancien en date, mais aussi parce qu'il accorde à chacun le privilège de sélectionner le parcours imaginaire qui lui convient.

Gérard LE COAT  
Université Laval  
Québec



FIGURE 9. Jordaens, *L'Embarquement pour Cythère*. Londres, British Museum.