

On disait, après la Révolution, que la douceur de vivre avait disparu. Non les fastes de l’Ancien Régime, ni l’extraordinaire élan intellectuel de ce siècle mais plutôt une manière d’être, dont la disparition rendait nostalgique. Les livres de ce temps en disent quelque chose, ainsi que les musiques, mais c’est plutôt d’un rapport privilégié au monde qu’il s’agissait, ou d’un regard particulier, difficile à imaginer aujourd’hui. Car les hommes et les femmes du XVIII^e siècle aimaient le spectacle du monde : regarder les paysages, les êtres, pour tenter d’y saisir quelque chose du secret recueilli dans les apparences. Diderot se promenant dans un parc parisien, à la fin d’une journée, arrête son regard sur une branche où alternent des passages d’ombre et de lumière ; il se tait et en observe les éclats, « si doux, si touchants, si merveilleux¹ ».

On aimait aussi à composer de vastes collections pour tenter d’embrasser d’un regard tout ce que le monde offrait de beautés – car on n’hésitait pas alors à prononcer ce mot – et en même temps retrouver les origines, lieu de pureté et de vérité. Il s’agissait de découvrir dans les réalités autre chose que le visible, ce qui était l’occasion de s’émerveiller, non dans un au-delà imaginé, mais dans l’ici-bas, surtout lorsqu’il regorgeait de merveilles venues des îles lointaines. Dès longtemps, on avait eu le soupçon qu’on ne pouvait se contenter des seules apparences qui n’étaient qu’un reflet : il y avait sans doute, à l’arrière ou au-dedans, autre chose qu’on ne pouvait dire. Beaucoup de noms différents furent donnés à cela, selon les temps et les lieux : Dieu, l’âme, l’essence, la musique puis, au XVIII^e siècle, l’énergie, qui est au secret des corps. Cette pensée supposait qu’il était un monde plus lumineux que la nature visible, et dont la pensée humaine ne pouvait concevoir que le reflet – comme au fond d’un puits se recueille un morceau de ciel² –, un monde fait d’harmonie, de lumière, de vérité, qui était comme un éternel repos et où la mort même était acceptable.

On conçoit donc que sur les choses et les êtres du monde pourrait se poser un regard autre que le regard ordinaire, d’où naîtrait l’émotion : lorsqu’une feuille tombe lentement, que l’eau ruisselle sur une vitre, que dans la fissure d’un mur, on voit le corps qu’on aime. Ce sont des moments de grâce : d’une expérience si simple et si

1. Denis DIDEROT, « Essai sur la peinture », *Cœuvres complètes*, Roger Lewinter (éd.), t. VI, Club français du livre, 1970, p. 268.

2. Dans la Venise du XV^e siècle, le centre des jardins et des cours était occupé par un puits qui, outre l’usage domestique, reflétait un morceau de ciel. Ainsi il semblait que quelque chose du céleste se trouvât dans la terre. Vint un moment où tous ces puits furent condamnés.

singulière, naît une légère modification de soi, et à ce moment, le lien se tisse avec ce qui entoure, qui devient autre. On sent avec bonheur, par la force vive de l'imagination, ses propres limites s'étendre au loin ; c'est une contemplation d'où vient la conscience du tout, et de ce regard naît un regard inverse, comme du temps où les fleurs et les sources parlaient. Ce qui est ordinaire se trouve altéré et il semble qu'un sourire intérieur en ait surgi : une lumière a traversé le pré, une branche a lentement remué. Ce regard particulier oublie les apparences et guette le surgissement de points de lumière dans un extérieur devenu brumeux ; tout artiste espère ainsi saisir la lueur qui vient d'un cœur et pourrait toucher un autre cœur.

On parlait, en France, au xvii^e siècle, pour désigner cette étrange présence des objets et des êtres, d'un *agrément*, ajouté à la beauté de proportion, ou bien du *je ne sais quoi*, qui dit bien l'énigme de la chose et sa fragilité. Un savant de cette époque et spécialiste de la grâce, le père Bouhours, souligne, en observant que la littérature antique montre sous le nom de Grâces des femmes petites et d'une taille menue, que les agréments consistent dans des riens : un sourire, un geste, un air négligent, pas plus³. Pour le peintre, ce surgissement est une lumière ou une forme dans laquelle s'abolit le contour et assurément le contraire d'une représentation du simple visible, entre le réel et le rêvé ; il s'agit plutôt d'inscrire un supplément à la réalité. Plus tard seulement, l'objet peut devenir reconnaissable. C'est pour ainsi dire une méthode : voir le contour de lumière pour le déposer dans l'épaisseur de l'huile ou de l'encre afin que s'accomplisse la métamorphose par laquelle le fragment se met à emplir le tout, et commence d'exister. De là une métamorphose aussi du sujet qui trouve, dans l'éclatement de l'espace qui lui fait place, un état de grâce. Tout ce qui semblait extérieur se trouve à présent contenu à l'intérieur. C'est aussi seulement sentir la nature respirer et inscrire cette respiration sur la toile ou le papier. Peut-être l'art est-il né de la nécessité de conserver ou de recréer cette expérience, à l'état pur dans la musique, à travers les images du monde pour la peinture, et parmi les mots, ce qui est la poésie, perception des choses ténues et supplément de la matière inerte – supplément qui est la présence radieuse des choses.

Par ce regard, vient aussi la tristesse de ne pouvoir saisir le monde, puis la mélancolie. En témoigne la fable de Psyché qui, pour les Grecs, est le papillon qui représente l'éternelle métamorphose, de la chenille à la chrysalide. Lorsqu'Amour, l'invisible qu'elle aime, l'emmène dans son merveilleux palais, tout son corps charmant, son sourire, son bras, son regard, se trouvent reflétés. Elle baigne dans cet amour éclatant, où tout est silencieux et où se construit l'image la plus merveilleuse

3. Dominique BOUHOURS, *La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, Mabre Cramoisy, 1687, p. 12.

d'une présence amoureuse. C'est le lieu de la grâce, où la matière est baignée d'un éclat merveilleux. Mais la chute de Psyché est connue, causée par le désir de savoir, de voir et d'entendre, pour donner une image sûre à l'amour. Chute dans la condition humaine où, dans le mythe ovidien, d'avoir voulu séparer, elle doit trier des graines – dans la condition humaine où la mort est toujours présente, séjour funèbre qu'elle traverse, triste et languissante, désireuse d'en finir à tout prix. Ainsi, penser la grâce s'avère-t-il toujours une manière de penser la rupture, et la grâce elle-même semble le chant nostalgique de l'harmonie perdue, chant lui-même toujours menacé d'étouffement.

Il reste peu de lieux aujourd'hui où sont encore mêlés le terrestre et le céleste, ou bien le rêve et la réalité : Venise, sans doute la seule ville du monde échappée du XVIII^e siècle, est l'un de ces endroits. Une musique affleure dans les images offertes au voyageur, sur un tissu de silence. Les ondes de l'eau se continuent en ondes sonores, sans fatigue et sans heurt comme un à-plat légèrement agité à l'intérieur. Le tissage effectué sans cesse par les navettes lagunaires fait que les activités humaines se mêlent de près aux mouvements des flots, et que même dans les rues de la ville, la houle se fait toujours sentir au pied du passant. Tout cela est la mélodie de Venise, un chant toujours recommencé et jamais terminé, tout en modulations. C'est l'endroit de la pliure entre vivre et mourir. L'art vénitien semble avoir toujours frôlé cette ligne, cueillant à la fois la fleur de la vie et celle de la mort. Et le promeneur fait l'expérience d'un autre lieu sous celui visible, occupé de paysages et de visages lumineux, qui auraient été le vrai sujet des peintres, et qui serait le vrai lieu, celui de l'âme. Venise ne va pas aux derniers excès du baroque, qui exigerait la structure d'un labyrinthe. L'étrangeté de la ville est de paraître un lieu décidé de luxure, et d'avoir en fait la chasteté de Narcisse et son corps lisse et fragile, simplement lavé et poli. Jamais ouvert, plutôt irrémédiablement fermé, et tirant sa lumière extrême de l'intérieur. Et cela se voit aux palais, aux façades de marbre qui recouvrent la brique creuse, au goût des masques aussi. N'est-ce pas une vision de grâce que le palais Dario, à l'ossature légère et comme un tendre désir, une vibration contenue, dans sa chute arrêté?

Vers la fin du Moyen Âge, la peinture vénitienne se séparant de la peinture byzantine fit la découverte d'une humanité qui, dans le portrait, se trouva marquée par l'inscription de l'ombre, de la ride, du pli, espace secret du visage, en même temps que de la nécessité du vêtement, de la coiffure, qui signifient l'impossible éclat direct du soleil. Et apparaît alors la Vierge, la Vierge vénitienne au teint de lune et une grâce de la sainteté, image de l'humanité merveilleuse, qu'on trouva en tant d'endroits de l'Italie de la Renaissance qu'il semble que les artistes alors aient eu pour objet de tenter de saisir ce qui s'échappe toujours, la *grazia*, qui naît

du regard porté dans les plis du monde : un possible sourire de la matière qui est consolation. L'art se confondait alors avec la religion.

Dès le temps de Diderot, sans doute, la lumière était devenue une énigme pour les peintres, par excès de réalisme ou de savoir-faire. Les peintres de la grâce disparaissaient après avoir brillé d'un grand éclat. On se mit à dire que Watteau était un peintre de scènes villageoises ; on cessa aussi de toucher les claviers avec grâce et l'on mit les violes au cabinet. Mais dans les dernières décennies du XVIII^e siècle, on savait encore ce qu'était la grâce et on chercha, par diverses voies – qu'on nommait souvent *poésie* – à saisir ce qui s'échappe du monde et se transforme : de l'invisible qui pût être rendu par le moyen du visible. On lisait Spinoza, alors confondu avec l'enseignement de Plotin. Vers la fin du siècle, avec l'Ancien Régime, cessa l'enchantement des surfaces, et disparut la pensée de la grâce au profit de celle de l'intériorité dont l'extraction allait tenir lieu d'une esthétique.

En 1769, parurent *Les Grâces*, ouvrage édité par Meusnier de Querlon, infatigable compilateur des matières artistiques, qui rassemblait les écrits sur la grâce pour former un bréviaire esthétique à l'usage des gens du monde, des artistes et des amateurs. Il s'agissait de constituer une *métaphysique* de la grâce, de parler des peintres – c'était en effet le principal sujet – autrement qu'en faisant leur biographie ou en décrivant leurs œuvres. On y trouvait de nombreuses références aux Grecs « qui ont aperçu les premiers ces inflexions fines, légères et ces fugitives nuances qui parent la beauté⁴ », à Platon, Pindare, au fameux peintre Apelle et à tous les auteurs de l'Antiquité – Pline au premier chef – rassemblés dans une dissertation du père André, grand théoricien du siècle en matière d'esthétique de la grâce. En outre, l'éditeur publiait les écrits les plus récents des théoriciens étrangers, ceux de Winckelmann, de Zanotti, grand connaisseur de la peinture italienne et familier des statues antiques du Vatican sur lesquelles rêva longtemps l'Occident, ainsi que le *Criton ou dialogue sur la grâce*, d'un certain Joseph Spencer, paru en 1752, qui introduisait à la ligne ondoyante de Hogarth. Pourtant, quoiqu'étant l'objet même de l'art, la grâce ne laisse pas d'être insaisissable, écrivait Watelet dans l'*Encyclopédie* ; faute de pouvoir la dire vraiment, on en cherchait les techniques et on se penchait avec curiosité sur les monuments antiques.

Pourtant il y eut au XVIII^e siècle des façons de penser le monde, de conduire son corps, de regarder autour de soi – toutes conduites derrière lesquelles se trouve la grâce – qui constituent un état du bonheur, « ce je ne sais quoi qui fait... qu'on se plaît dans les moindres choses⁵ » et qui fut la douceur de vivre de cette époque.

4. Anne Gabriel MEUSNIER DE QUERLON, *Les Grâces*, Prault, 1769, préface III.

5. *Ibid.*, « Dissertation sur les Grâces par l'Abbé Massieu », p. 34.