

Le motif de la mélancolie dans la peinture de Nicolas Poussin et de Jean-Antoine Watteau

Katalin VARRÓ

Le choix du sujet du présent article, à savoir l'analyse du motif de la mélancolie chez deux peintres français emblématiques de leur époque, aux XVII^e et XVIII^e siècles, a été inspiré par plusieurs facteurs. Tout d'abord, de nombreuses œuvres d'art ont été créées grâce à l'inspiration de la mélancolie : l'exposition intitulée « Mélancolie. Génie et folie en Occident », organisée au Grand Palais de Paris en 2004, en a rassemblé les plus importantes. La mélancolie est en effet un sentiment atemporel, il n'est donc pas surprenant de voir que sa représentation iconographique a intéressé non seulement les peintres mais aussi les théoriciens et critiques d'art des différentes époques. Il faut mentionner entre autres László Földényi F., critique littéraire hongrois ayant consacré plusieurs études au sujet de la mélancolie. Dans son essai critique intitulé « Paris, Mélancolie¹ », il met l'accent sur le XVII^e siècle où, à son avis, la représentation de la mélancolie avait connu un grand changement. Notamment, elle devient alors un *mode* de représentation et non plus un *sujet* de peinture. Mais existe-t-il des *critères* de la mélancolie qu'il serait possible de retrouver dans les toiles des époques envisagées ? Cette question – impliquant la relativité des notions de la pensée esthétique dont aussi la mélancolie – explique également notre choix du sujet.

La question qui se pose alors est de savoir selon quels critères on peut considérer en général un tableau comme mélancolique et, plus spécifiquement, comment ces critères se manifestent aux XVII^e et XVIII^e siècles. Qu'est-ce qui peut rendre une image mélancolique : son mode de représentation ou plutôt le sujet représenté lui-même ? Dans la suite, nous chercherons à répondre à cette question qui servira en même temps d'hypothèse pour notre travail.

Le motif de la mélancolie a une grande tradition iconographique et ses éléments sont relativement constants. Cette tradition a été décrite de la façon la plus complète par Cesare Ripa, dans son *Iconologie*². Il est une sorte d'encyclopédie où sont présentées par ordre alphabétique des allégories reconnaissables aux attributs et aux couleurs symboliques. Même aux XVII^e et XVIII^e siècles, il était considéré comme une véritable bible guidant les artistes dans leurs créations.

Qu'est-ce que la mélancolie ? Quelles sont les caractéristiques de sa représentation ? Le but de notre travail est de présenter les manifestations visuelles du motif de la mélancolie dans la peinture française de l'époque classique et du rococo, à l'exemple de deux variantes d'un tableau de Poussin et de Watteau.

¹ FÖLDÉNYI F., László, "Párizs, melankólia", in *Élet és Irodalom*, année XLIX, n° 51, le 23 décembre 2005, p. 36.

² Le titre entier de cette œuvre (parue à Rome, en 1593) est *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées*, trad. par J. Baudoin et J. de Bie (Paris, 1643).

La représentation iconographique de la fatigue de vivre. Albrecht Dürer : *Melancholia I*

L'image emblématique de la représentation de la mélancolie est sans doute la gravure de Dürer. Nous présenterons d'abord brièvement cette gravure, en nous appuyant sur les interprétations iconographiques très riches à propos de cette image, pour nous pencher ensuite sur ses implications en rapport avec le motif de la mélancolie.

La gravure de Dürer a évidemment le mal de vivre comme sujet. Nous y retrouvons tous les éléments iconographiques traditionnellement attachés à cette notion, tels que la position de la femme, le chien dormant en rond, la meule, le sablier, un tableau de seize chiffres par rangées de quatre, le paysage côtier avec des arbres, un ensemble de maisons et de tours, au pied de falaises abruptes, les bateaux jetant l'ancre près de la côte, la comète et l'arc-en-ciel (que nous voyons dans le lointain, en arrière-plan) et, enfin, une créature qui ressemble à une chauve-souris.

Le personnage principal – la femme triste appuyée sur un coude, les yeux fixes et les vêtements négligés³ – s'absorbe dans son rêve. Son regard intense plonge dans l'invisible, dans l'infini. Elle paraît négliger la chauve-souris (qui signifie l'extrême du fantastique), de même que le bâtiment inachevé derrière elle, ainsi que le putto et le chien, ce dernier étant l'animal caractéristique de Saturne selon les différentes sources astrologiques. Quant à la figure allégorique, sa longue chevelure, la tête reposant sur la main gauche indiquent la fatigue, mais du visage dans l'ombre, les yeux brillent de la créativité. La puissante concentration qui se remarque par le poing fermé prouve bien le fait que le personnage est éveillé.

Il est possible de l'identifier à Saturne qui est traditionnellement liée aux mathématiques car elle est entourée de maints instruments que Dürer juxtapose dans sa gravure. Dans l'étude intitulée *Saturne et la mélancolie*, Raymond Klibansky, en collaboration avec Erwin Panofsky et Franz Saxl, a proposé une explication précise de chaque symbole montré dans l'image. Ils analysent notamment « la concentration fanatique d'un esprit qui a véritablement saisi un problème, mais qui se sent incapable de le résoudre ou de s'en débarrasser »⁴. C'est peut-être au XVI^e siècle, à l'instar de la gravure de Dürer, que cette idée a commencé à se renforcer : on peut dire alors que la mélancolie créatrice est visualisée dans l'image de cette femme.

En rapport avec la mélancolie et sa représentation picturale, il n'est pourtant pas sans intérêt de mentionner d'autres exemples qui sont puisés cette fois-ci dans des sources écrites. Dans l'article « Mélancolie » de l'*Encyclopédie* de Diderot, postérieur de deux siècles à la gravure de Dürer, on peut lire d'abord de la caractérisation de la mélancolie, à savoir qu'elle est « le sentiment habituel de notre

³ KLIBANSKY, Raymond – PANOFSKY, Erwin – SAXL, Franz, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, 1989, p. 500.

⁴ *Ibid.*, p. 495.

imperfection »⁵. Cet état est attaché à la méditation car il « exerce assez les facultés de l'âme pour lui donner un sentiment doux de son existence »⁶. Dans ce même paragraphe, l'auteur de l'article, qui est très probablement Diderot, illustre ses propos non pas par la gravure de Dürer, mais par deux autres peintures moins connues : premièrement *La mélancolie* de Domenico Fetti⁷, et deuxièmement *La douce mélancolie* de Joseph-Marie Vien. Alors que le personnage de Vien est triste et réfléchit visiblement à la mort, celui de Fetti ne le semble pas du tout : comme nous indique le titre du tableau, cette figure féminine personnifie la « douce mélancolie ».

Il est intéressant de noter que souvent, les tableaux mélancoliques ne contiennent même pas d'êtres humains car ce sont d'autres types d'éléments (par exemple l'ambiance du paysage ou certains éléments de leur exécution) qui les rendent mélancoliques. Par la suite, nous nous concentrerons pourtant sur les représentations de la mélancolie qui mettent en scène des figures humaines, mais qui ne correspondent guère au modèle canonique de l'allégorie de la mélancolie, déterminé par la gravure de Dürer. Nous traiterons d'abord un tableau de Poussin ou, plus précisément, deux variantes sur un même sujet : celui des bergers d'Arcadie.

Poussin : *Les bergers d'Arcadie I, II*

Au XVII^e siècle, Nicolas Poussin a créé deux tableaux à propos du même motif. La première version, exposée aujourd'hui à Chatsworth, a été peinte vers 1627 et elle est relativement simple par rapport à la seconde qui date de 1638 et qui se trouve actuellement au Louvre.

Mais tout d'abord, qu'est-ce que l'Arcadie ? Cette contrée idyllique fait allusion à une époque d'or, à un lieu parfait et quelque peu utopique. C'est à Virgile que l'on doit la création de l'Arcadie poétique, contrée littéraire de beauté naturelle parfaite, et lieu par excellence du sentiment élégiaque.

Dans la première version du tableau de Poussin, on trouve trois bergers et une bergère vêtus de tissus aristocratiques, probablement de soie. Les trois hommes observent le tombeau qu'ils viennent de retrouver dans la campagne, contrairement à la femme qui est visiblement plongée dans ses pensées. L'homme le plus âgé touche du doigt les lettres gravées, il semble analyser l'inscription sépulcrale⁸ : *Et in Arcadia ego*. Cette image est considérée comme mélancolique parce que c'est la mort qui se trouve au centre de la représentation. La composition est relativement simple, contrairement à la signification de l'image, car elle implique des mystères,

⁵ DIDEROT, Denis, « Mélancolie », in *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. X, p. 307. Cf. http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?a.74:113./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/ Site consulté le 10/10/2010

⁶ *Ibid.*

⁷ Il n'est pas sans intérêt de remarquer que cette image figure sur la couverture du livre de Georges Minois, intitulé *Histoire du mal de vivre*, Paris, La Martinière, 2003.

⁸ Sur le tableau de 1627, le berger barbu montre du doigt la lettre D, tandis que dans la seconde version, il montre la lettre R.

des questions, des choses difficiles à comprendre à première vue. En fait, la plupart des historiens de l'art supposent qu'il ne s'agit là d'aucune personne concrète mais de la Mort elle-même, c'est peut-être elle qui a gravé ces mots dans le bloc de pierre. Effectivement, il n'y figure ni le nom, ni la date de naissance ou la date de mort.

Quant à la version de l'œuvre de Poussin qui se trouve au Musée du Louvre, comme le remarque Erwin Panofsky, le peintre « porta l'accent sur l'ambiance amoureuse de l'Arcadie », et « l'élément dramatique de surprise apparaît quand le groupe de bergers s'arrête brusquement devant la tombe »⁹. Ce tableau ne représente plus une rencontre dramatique avec la Mort, comme c'était encore le cas dans la première version (où on peut voir un crâne posé sur le tombeau retrouvé), mais les personnages s'absorbent dans une méditation sur l'idée de la mortalité¹⁰.

En ce qui concerne l'inscription sépulcrale, les historiens de l'art ont eu tendance à la traduire depuis Erwin Panofsky : « Moi aussi, je suis né ou j'ai vécu en Arcadie. » Pourtant, il en allait encore autrement pour les écrivains d'art contemporains du peintre : André Félibien, biographe de Nicolas Poussin, a entendu « Et in Arcadia ego » dans le sens de la phrase de celui qui est dans ce tombeau¹¹. Selon lui, visiblement, c'est la Mort personnifiée qui veut donner un message aux êtres vivants, elle leur rappelle son omniprésence et signale que même au pays tenu pour synonyme de la vie paisible, il y a des tombes. Dans la description de Félibien, le fantôme d'une « peinture parlante » – de la Mort qui parle – apparaît encore tout discrètement comme en témoigne la phrase suivante : « Un autre berger [...] montre les paroles écrites à une jeune fille agréablement parée, qui posant une main sur l'épaule du jeune homme, le regarde, et semble lui faire lire cette inscription¹². »

En revanche, ce fantôme devient beaucoup plus accentué chez l'abbé Du Bos, théoricien d'art du début du XVIII^e siècle, dont l'opinion s'inscrit dans la tendance esquissée par Félibien. Dans ses *Réflexions critiques*, il mentionne *Les bergers d'Arcadie* de Poussin à cause de son sujet historique et ses passions, grâce auxquelles le tableau peut retenir l'attention du spectateur. La description de Félibien devient pourtant une narration chez Du Bos qui fait parler le mort – ou la Mort. Le commentaire de Du Bos se situe dans le registre du pathétique : il prétend que le mort enfermé dans la tombe est en effet une jeune fille, et suppose des passions fortes et parfaitement lisibles sur le visage des bergers.

L'image des bergers est susceptible de nous mener à la question suivante qui a donné le titre au recueil d'études de Louis Marin consacré à l'art du peintre : *Sublime Poussin*¹³. Mais qu'est-ce que le sublime Poussin ? Pourquoi Louis Marin – philosophe, historien, sémiologue et critique d'art français du XX^e siècle – a-t-il

⁹ PANOFSKY, Erwin, « "Et in Arcadia ego" : Poussin et la tradition élégiaque », in *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, Gallimard, 1969, p. 294.

¹⁰ *Ibid.*, p. 296.

¹¹ Cf. FÉLIBIEN, André, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes (Entretiens VIII)* (réimpr. de l'éd. de Trévoux, 1725), Farnborough, Hants, 1967, p. 88.

¹² *Ibid.*

¹³ Ce recueil d'études posthume correspond en partie au livre que Louis Marin a projeté mais qui aurait été conçu en relation avec ses études sur Philippe de Champaigne.

attribué cet adjectif à Poussin et intitulé ainsi son livre ? Dans une étude figurant dans ce livre, Louis Marin analyse la relation de Panofsky avec l'*Arcadie* de Poussin¹⁴. De l'interprétation de Panofsky, nous trouvons important d'évoquer sa conclusion, selon laquelle le tableau procède à une double suggestion d'une douloureuse anticipation d'une destinée inévitable d'une part et d'une intense conscience de la douceur de la vie de l'autre. Comme nous y avons fait allusion à propos de l'article « Mélancolie » de l'*Encyclopédie*, c'est justement cette ambiguïté qui caractérise le topos de la mélancolie : c'est dans ce sens que l'interprétation de Panofsky se rattache à notre questionnement sur la double face de la mélancolie.

Après avoir considéré la lecture du tableau de Poussin à la lumière de l'interprétation d'Erwin Panofsky, la question majeure qui se pose reste à savoir ce que veulent dire exactement les mots de l'inscription *Et in Arcadia ego* dans leur rapport à notre sujet : le motif de la mélancolie. La description du tableau ainsi que son interprétation iconologique (Panofsky) mettent l'accent sur la question de savoir s'il est possible de « lire » la représentation de la mélancolie. La scène représentée par Poussin fait en effet « parler » les figures, « entendre » leurs voix pour le spectateur et en fait « déclarer le sens » pour l'historien de l'art. Si pourtant les personnages dans l'*Arcadie* de Poussin « parlent » au spectateur, il en va autrement pour ceux de Watteau qui requièrent une approche différente car ils ne se laissent que difficilement aborder par les catégories liées à la parole.

Watteau : *Pèlerinage à l'Île de Cythère I, II*

Pour l'analyse des deux tableaux d'Antoine Watteau, nous procéderons d'une façon comparative : après avoir comparé les deux images, notre but est de rechercher pourquoi elles peuvent être considérées comme mélancoliques.

Au début du XVIII^e siècle, Watteau a créé deux tableaux sur le même sujet : l'île de Cythère. Nous commencerons par présenter les éléments communs dans des deux toiles, pour passer ensuite à leurs différences du point de vue de la représentation de la mélancolie.

La légèreté est l'une des caractéristiques majeures des deux tableaux, à laquelle s'ajoutent l'incertitude et le caractère vague. La légèreté se manifeste en premier lieu dans l'exécution des toiles, dans les effets de lumière ainsi que dans le choix des nuances des couleurs. Quant à l'incertitude dans le cas des toiles en question, il est difficile d'y déterminer la saison peinte. Il en va de même pour le regard et le geste de la femme du couple central : hésitant, elle se tourne vers l'arrière comme si elle ne savait pas si elle devait entreprendre le voyage de Cythère. Même le but de ce pèlerinage est incertain : est-ce que ces gens vont à l'île de Cythère ou bien, au contraire, ils en retournent ?

Ces questions nous mènent à celle de la mélancolie qui, en tant que sentiment, se caractérise également par une certaine incertitude et dont le but est aussi inconnu. À côté du caractère indéterminé du but du voyage, il faut encore

¹⁴ MARIN, Louis, « Panofsky et Poussin en Arcadie », in *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 107.

souligner le chemin, le parcours qui y conduit. Il s'agit d'un chemin à une destination inconnue, mais qui est accompagné dans la représentation picturale de Watteau de douces émotions, de douces couleurs, de douces lignes, de douces créations humaines. Non seulement les couleurs utilisées sont douces mais les lignes aussi : les deux œuvres sont constituées de lignes ondulantes qui veulent suggérer au spectateur, outre la saison, symboliquement, aussi les sentiments des personnages. En ce qui concerne les différences, le deuxième tableau, qui est plus achevé que le premier, met en scène plus de figures, et le buste de Vénus du *Pèlerinage* est changé en une statue entière de la déesse. Un autre changement est qu'au premier plan du deuxième tableau, un autre couple apparaît avec trois petits anges¹⁵.

Dans la première version, intitulée *Pèlerinage à l'Île de Cythère*, les « petits objets », les cannes et les barres donnent un certain rythme à la scène qui s'apparente par là au tableau plus tardif de Joseph-Marie Vien, *La Douce mélancolie* auquel nous avons déjà fait allusion. Avec les mots de René Vinçon, « la grande mélodie du défilé des figures »¹⁶ nous fait effectivement penser au charme discret de la figure féminine de Vien. Toute la scène offre une grande ouverture aux spectateurs des couples qui se préparent au voyage malgré le fait qu'effectivement, les personnages évitent le contact avec le spectateur. Il n'y a pas là de véritable histoire qui se dessinerait des regards et que l'on pourrait alors raconter.

En réalité, dans sa toile, Watteau ne nous montre pas de trame narrative mais une histoire d'amour « qui effacerait l'impossible récit de sa scène¹⁷ » et qui commence à droite et se déroule vers la partie gauche de la peinture. Dans les deux tableaux, on peut retrouver un défilé sans commencement, sans fin. Aucune des scènes n'est finie, elles suggèrent toujours la possibilité d'en mettre n'importe quand et n'importe où un autre commencement.

Les postures varient pourtant, la présence des figures est dégradée. Il en va de même pour les positions différentes : toutes ces caractéristiques du tableau de Watteau nous rappellent quelque chose d'ondulant que René Vinçon appelle la « géométrie » de l'Émotion¹⁸. Tout y est lié, il n'y a pas d'espace libre, la chaîne est continue mais elle change en quelque sorte avec la baisse de l'horizon, et ce changement provoque un glissement du regard du spectateur vers le lointain.

Mais qu'est-ce qui est mélancolique dans cette image et, en général, dans les peintures de Watteau ? Ce n'est plus la représentation de quelques éléments significatifs, par exemple d'une tête de mort ou d'un tombeau, mais le *mode* de la réalisation du sujet qui les rend mélancoliques. Les lignes ondulantes, les couleurs indécises, mais la présence de la mer et du ciel renforcent aussi notre affirmation : la fête galante du *Pèlerinage* est foncièrement mélancolique. Elle a l'air étrange, très différent de la joie de découvrir un nouveau lieu, jusque-là inconnu. C'est en premier lieu la mer représentée dans le lointain qui nous donne ce sentiment

¹⁵ VINÇON, René, *Cythère de Watteau – Suspension et coloris*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10.

d'étrangeté car elle est effectivement ondulante, et ce même rythme est repris par toutes les lignes de l'image. Voire, elle est peut-être la source principale (bien qu'implicite) de ce mode de représentation : elle est mélancolique à cause de son ambiance, de son « inquiétante étrangeté » qui marque profondément le tableau en question. Avec les mots de Marc Fumaroli, le tableau véhicule « la philosophie libertine de la durée, du plaisir et de la douleur »¹⁹. Cette philosophie est symbolisée par l'arabesque, ressemblant à une longue vague, que dessinent les mouvements des couples.

Aussi, qu'est-ce que l'île de Cythère ? Ce pays est une sorte d'Arcadie si on peut le dire. Au cas de l'île de Cythère, il ne s'agit pas d'une époque d'or mais d'un lieu concret ou bien concrétisé, d'une île mythique où les gens vivent dans le bonheur. Cet endroit nous est suggéré de façon indécise dans les toiles de Watteau parce qu'on n'y voit pas de couples heureux dansant, mais la scène montre ce qui se passe après le débarquement ou bien avant l'embarquement pour ce lieu. En somme, la scène représentée et le moment saisi sont aussi mélancoliques : il ne montrent pas de tristesse profonde, mise en valeur par l'allusion directe à la mort comme les *Bergers d'Arcadie* de Poussin dans l'interprétation de Du Bos. Cette approche de la mélancolie, qui nous est suggérée par les toiles analysées de Watteau – auxquelles il serait possible d'ajouter son *Pierrot*, son *Indifférent* ou encore bien d'autres tableaux – ne consiste pas seulement en la tristesse mais également en cette étrangeté, ce sentiment ambivalent que Watteau parvient à représenter si bien dans ses œuvres.

D'après l'analyse des toiles de Poussin et Watteau, on peut constater que notre hypothèse de travail se voit vérifiée : à savoir qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles, ce n'est plus le *sujet* qui rend un tableau mélancolique mais bien davantage son *mode* de représentation. Dans le présent travail, nous nous sommes efforcés de démontrer comment ce changement se manifestait dans plusieurs œuvres artistiques. Le point commun, le lien entre la peinture de Poussin et de Watteau pourrait être alors la notion de la mélancolie.

C'est à partir de la *Mélancolie* de Dürer que nous avons tracé les changements principaux survenus dans la mise en image de la mélancolie. Les deux versions de Nicolas Poussin répondent toujours, dans les grandes lignes, aux exigences iconographiques de cette représentation tandis que chez Watteau, ce sont plutôt les couleurs douces ainsi que les autres éléments de l'exécution qui rendent mélancolique l'ambiance des peintures. Nous pouvons qualifier de mélancoliques les toiles analysées car dans le cas des tableaux de Poussin, le *thème* est évidemment la mort qui est une source de ce sentiment alors que dans le cas des ceux de Watteau, c'est plutôt le *mode* de la représentation qui peut être considéré comme mélancolique. De plus, comme nous avons déjà mentionné, c'est au tournant des XVII^e et XVIII^e siècles que les critères de la représentation de la mélancolie changent, c'est-à-dire, après cette époque-là, il est difficile de retrouver des exigences concrètes susceptibles de rendre une œuvre mélancolique. Cela explique

¹⁹ FUMAROLI, Marc, "Une amitié paradoxale : Antoine Watteau et le comte de Caylus (1712-1719)", in *Revue de l'Art*, 1996, n°114, p. 34-47.

qu'à partir de cette période, une tête morte et un visage triste ne doivent plus forcément être présents dans un tel tableau. Les critères de Cesare Ripa, ayant fonctionné pendant des siècles en tant que prescriptions, semblent être disparus : il ne faut désormais plus aucune femme âgée et absorbée dans ses pensées pour faire allusion à la mélancolie.

Au XVII^e et surtout au XVIII^e siècles, la mise en image de la mélancolie consiste avant tout dans l'accent mis sur la transition et le fugitif, comme nous l'avons illustré sur l'exemple de Watteau. En ce qui concerne la représentation de la mélancolie dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, elle s'y manifeste dans plusieurs genres de peinture, mais peut-être le plus fortement dans la peinture de ruines. En tant qu'objet – et sujet – pictural, la ruine est par excellence mélancolique dont la représentation mène vers la sensibilité préromantique du début du XIX^e siècle.