

La douce mélancolie.
Images artistiques et littéraires
au XVIIIème siècle en Europe.

Séminaire d'Art et Lettres:
Le Roman des Lumières

Ilaria Piperno
Université de Bologne

Introduction

Le but de ce travail est celui de montrer l'émergence et la codification de la *douce mélancolie* en tant que conception de l'état de l'âme mélancolique, conception qui naît au XVIIIème siècle et qui est présente en Europe soit au niveau artistique soit littéraire.

Différemment des siècles précédents, cette nouvelle conception concerne le sentiment humain plutôt que le tempérament et la médecine; elle se détache partiellement, donc, de toute la tradition regardant la mélancolie qui part de l'époque classique et qui arrive jusqu'à la mélancolie romantique. Il s'agit d'une élaboration originale des Lumières, qui anticipe partiellement le sentiment romantique de la mélancolie.

Les Rêveries du promeneur solitaire (1782) de Jean-Jacques Rousseau et les tableaux de Thomas Gainsborough et Jean-Antoine Watteau seront notre base pour montrer la représentation du nouveau sentiment de la douce mélancolie en art et en littérature, comme nous verrons dans la deuxième partie du travail.

Il faut aussi souligner que la conception et la représentation iconographique du sentiment de la douce mélancolie est coexistante avec la mélancolie traditionnelle, la mélancolie noire, qui est présente soit dans les arts que dans la littérature et, à la fois, dans l'œuvre du même auteur.

I. L'émergence d'un nouveau sentiment : la douce mélancolie

Au XVIII^{ème} siècle l'image de la mélancolie dans les arts montre un changement significatif dans l'iconographie et dans les représentations littéraires. Le visage noir de la mélancolie lié à la μέλαινα χολή du monde classique grec et puis à l'*atra bilis* latine, en passant de l'*acedia* du Moyen Age à l'ange triste de la *Melancholia I* de Albrecht Dürer, montre au XVIII^{ème} siècle une nouvelle déclinaison, en gardant celle duplicité qui la rend toujours complexe.

L'élaboration de la mélancolie faite au siècle des Lumières et concernant sa progressive rationalisation s'inscrit dans l'évolution qui «a fait passer la doctrine médico-morale de l'humeur noire de son apogée à son irrésistible déclin en l'espace des quelque cent cinquante ans qui séparent l'âge baroque de la fin des Lumières»¹. Après les Lumières, nous aurons une nouvelle époque, «celle des pathologies de l'esprit, radicalement transformées par Pinel, puis Esquirol»². Avant sont déclin, la mélancolie montre aussi son visage doux et veiné d'érotisme, en accord avec les nouvelles réflexions à propos du bonheur élaborées pendant cette période³, même si l'émergence de cette nouvelle connotation est déjà remarquable à la fin du XVII^{ème} siècle.

Au siècle des Lumières tout ce qui ne rentre pas dans la limite de la raison est organisé en d'autres catégories: le territoire de la mélancolie se brouille ainsi d'une part avec la maladie – «affection mélancolique», comme c'est écrit dans l'article *Passions* de l'*Encyclopédie* – et d'autre part avec le plaisir, mais aussi avec l'érotisme et le sentiment. Nous pouvons dire, en effet, que «la malinconia borghese del XVIII secolo diventa un generale sentimento del vivere, proprio in quanto sentimentalità»⁴. Il est intéressant mettre en lumière cet aspect nouveau et spécifique de la mélancolie au XVIII^{ème} siècle à partir de l'article *Mélancolie* de l'*Encyclopédie* rédigé par Denis Diderot où nous lisons:

¹ P. Dandrey, *Anthologie de l'humeur noire*, Paris, Gallimard, 2005, p. 593.

² *Ivi*, p. 10.

³ Cfr. R. Mauzi, *L'idée du bonheur au XVIII siècle*, Paris, Colin, 1965.

⁴ J. Clair, *Sole nero. Genio e follia in Occidente. Note e progetti per un' Esposizione*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, édité par B. Frabotta, Roma, Donzelli, 2001, p. 174.

Elle [la mélancolie] se plaît dans la méditation qui exerce assez les facultés de l'âme pour lui *donner un sentiment doux de son existence*, et qui en même temps la dérobe au trouble des passions, aux sensations vives qui la plongeraient dans l'épuisement.. *La mélancolie n'est point l'ennemie de la volupté, elle se prête aux illusions de l'amour, et laisse savourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens*⁵ .

La mélancolie donne à l'âme «un sentiment doux» de l'existence et la protège des tremblements des passions; de plus, elle ne s'oppose pas à la volupté mais, au contraire, permet de «savourer les plaisirs délicats de l'âme et des sens». L'article rédigé par Diderot montre la nouvelle connotation presque positive de la mélancolie qui contrairement aux passions semble favoriser l'équilibre de l'âme humaine à travers l'apaisement des sensations fortes, en soutenant celles qui sont assez délicats et donc positives. De plus, la mélancolie «se prête aux illusions de l'amour», conséquemment elle penche au plaisir de l'âme: nous pouvons dire, finalement, qu'au XVIIIème siècle la mélancolie «s'étend au-delà de la sphère médicale et philosophique pour aborder celle, plus subtile, des sentiments»⁶ .

Cette évolution de la mélancolie dans la direction du plaisir devient peut-être encore plus évidente dans l'article *Jouissance* de l'*Encyclopédie*, rédigé toujours par Diderot, où nous pouvons lire:

La propagation des êtres est le plus grand objet de la nature. Elle y sollicite impérieusement les deux sexes, aussitôt qu'ils en ont reçu ce qu'elle leur destinoit de force et de beauté. Une *inquiétude vague et mélancolique* les avertit du moment; *leur état est mêlé de peine et de plaisir*. C'est alors qu'ils *écoutent leurs sens*, et qu'ils portent une attention réfléchie sur eux-mêmes. Un individu se présente-t-il à un individu de la même espèce et d'un sexe différent, le sentiment de tout autre besoin est suspendu; le cœur palpite; les membres tressaillent; des images voluptueuses errent dans le cerveau; des torrents d'esprits coulent dans les nerfs, les irritent, et vont se rendre au siège d'un nouveau sens qui se déclare et qui tourmente. La vue se trouble, le délire naît; *la raison esclave de l'instinct se borne à le servir, et la nature est satisfaite*⁷ .

Dans cette partie de l'article, il est décrit le rencontre sexuel entre homme et femme; ce moment-là est précédé par un sentiment et plus précisément par «une inquiétude vague et mélancolique». De plus, l'état de l'âme est défini un mélange «de peine et de plaisir» et à partir de ce mélange a lieu le conflit entre raison et instinct

⁵ Le cursif est à moi.

⁶ G. Faroult, «*La douce Mélancolie*» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, in *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, Tours, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005, p. 274.

⁷ Le cursif est à moi.

jusqu'à la victoire de ce dernier-là. Ce qui nous intéresse ici est la relation entre peine et plaisir et entre mélancolie et désir; il est important remarquer le rapport que Diderot construit dans l'article rédigé pour l'*Encyclopédie* entre jouissance et mélancolie, en reliant ces deux sensations à la même situation et en les indiquant l'une – la *mélancolie* – comme précédant l'autre – la *jouissance* –⁸. Dans ce contexte, la voie que lie l'une à l'autre est celle de l'amour et du désir ou à la fois de l'érotisme, en provoquant les deux une sorte de désarroi et au même temps de clarté des sens, un plaisir veiné de tristesse, qui rend la douce mélancolie un «affaire de cœur plutôt que d'humeur ou de raison»⁹, comme nous avons déjà remarqué.

Ce sentiment est représenté dans une façon évidente dans l'œuvre les *Rêveries du promeneur solitaire* (1782) de Jean-Jacques Rousseau et dans les tableaux de Thomas Gainsborough et Jean-Antoine Watteau, même si nous en retrouvons des exemples aussi dans des œuvres de François Boucher (Figure 1), Jean-Honoré Fragonard (Figure 2), dans la série de *Capricci* de Giovanni Battista Piranesi et dans aucunes gravures de William Hogarth, ce qui atteste qu'il fut un sentiment représenté au niveau artistique en toute Europe¹⁰.

II. La douce mélancolie entre peine et plaisir

Le mélange de peine et plaisir caractérise le sentiment de la douce mélancolie, comme nous avons déjà remarqué dans la première partie de ce travail et ce mélange résulte évident dans les *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau. Il est intéressant souligner que cette œuvre, écrite par le philosophe de 1776 jusqu'au 1778 – la dernière promenade, la deuxième, restera inachevée par la mort de l'auteur – est écrite par Rousseau pour lui-même, pour son plaisir mais aussi «pour jouir de plaisirs qui ne sont

⁸ Il résulte intéressant relier ces articles écrit par Denis Diderot pour l'*Encyclopédie* à ses théories esthétiques élaborées à l'occasion des Salons en 1759, 1761 et 1763, en rapport aussi avec l'esthétique élaborée par Edmund Burke dans son *Enquiry upon the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Nous pourrions remarquer, en effet, l'émergence d'un jugement positive de la part de Diderot concernant une certaine 'sensibilité négative' liée à l'art. À ce propos, cfr. G. May, *Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity*, «PMLA», LXXV, 5, 1960 et S. Contarini, «*Il mistero della macchina sensibile*». *Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa, Pacini, 1997, pp. 216-244.

⁹ G. Faroult, «*La douce Mélancolie*» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, in *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, cit., p. 279.

¹⁰ Nous indiquons entre parenthèse les figures présentes dans l'Appendice iconographique posé à la fin de ce travail.

plus»¹¹, en recherchant dans cette manière un bonheur qui naît au même temps de «l'évocation douce-amère des images du passé»¹². Ce bonheur est le sentiment même de la douce mélancolie, évoqué à travers la promenade en solitude et le contact avec la nature qui ensemble stimulent la «vivacité de sentir». De plus, ce sentiment est lié à une émotion personnelle, intime, il n'est pas partagé avec les autres hommes.

La thématique et le but des *Rêveries* sont clairs, comme nous lisons dans la première promenade :

Je consacre mes derniers jours à *m'étudier moi-même* et à préparer d'avance le compte que je ne tarderai pas à rendre de moi. Livrons-nous tout entier à *la douceur de converser avec mon âme* puisqu'elle est la seule que les hommes ne puissent m'ôter.¹³

Et encore :

Les loisirs de mes promenades journalières ont souvent été remplis de contemplations charmantes dont j'ai regret d'avoir perdu le souvenir. Je fixerai par l'écriture celles qui pourront me venir encore; *chaque fois que je les relirai m'en rendra la jouissance*.¹⁴

Le plaisir que Rousseau veut raviver est dirigé exclusivement à lui-même, il est comme un cadeau qu'il fait à son âme: nous pouvons dire qu'il «a joui sereinement de son bonheur quand il le possédait et il décide sur la fin de sa vie de *se* donner le bonheur de la rêverie, façon de prolonger l'autre»¹⁵, en obtenant finalement l'annulation du sentiment de la fin à travers ce plaisir :

Si dans mes plus vieux jours, aux approches du départ, je reste, comme je l'espère, dans la même disposition où je suis, *leur lecture [des Rêveries] me rappellera la douceur que je goûte à les écrire* et, faisant renaître ainsi pour moi le temps passé, *doublera pour ainsi dire mon existence*.¹⁶

Rousseau est aussi très clair pour ce qui concerne la nature de ce plaisir, fixé dans ses nuances grâce à la page écrite. Ce plaisir est un mélange d'ennui et de annulation dans l'existence, de fixité de l'âme dans la perception de soi même, pleine et satisfaite de la calme produite de l'absence de passions, «un désintérêt à l'égard des choses de la vie quotidienne et des occupations régulières, (...) une complète

¹¹ Y. Hersant, *Mélancolies. De l'antiquité au XXème siècle*, Paris, Laffont, 2005, p. 156.

¹² *Ivi*, p. 155.

¹³ J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, 2008, p. 41. Le cursif est à moi.

¹⁴ *Ibidem*. Le cursif est à moi.

¹⁵ M. Crogiez, *Solitude et méditation. Etude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion 1997, p. 98. Le cursif est à moi.

¹⁶ J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 43.

insouciance de l'avenir, un oubli complet du passé»¹⁷. Dans la cinquième promenade Rousseau décrit sa vie à île de Saint-Pierre, la période qu'il considère comme la plus heureuse de sa vie. Nous lisons :

Quel était donc ce bonheur et en quoi consistait sa jouissance? (...) Le précieux *far niente* fut la première et la principale de ces jouissances que je voulus savourer dans toute sa douceur, et tout ce que je fis durant mon séjour ne fut en effet que l'occupation délicate et nécessaire d'un homme qui s'est dévoué à l'oisiveté.¹⁸

Et puis, où il raconte ses promenades sur les rives «sauvages et romantiques» du lac de la Bièvre ou ses excursions en bateau, nous avons une description exemplaire du bonheur qu'il préfère, qui est «une plénitude du sentiment de l'existence qui annihile tout désir de mouvement, ou de changement»¹⁹. Nous lisons de nouveau dans la cinquième promenade :

Mais s'il est un état où l'âme trouve une assiette assez solide pour s'y reposer tout entière et rassembler là tout son être, *sans avoir besoin de rappeler le passé ni d'enjamber sur l'avenir; où le temps ne soit rien pour elle*, où le présent dure toujours sans néanmoins marquer sa durée et sans aucune trace de succession, sans aucune autre sentiment de privation ni de jouissance, de plaisir ni de peine, de désir ni de crainte que *celui seul de notre existence*, et que ce sentiment seul puisse la remplir tout entière; tant que cet état dure celui qui s'y trouve peut s'appeler heureux, non d'un bonheur imparfait, pauvre et relatif, tel que celui qu'on trouve dans les plaisirs de la vie, mais d'un *bonheur suffisant, parfait et plein*, qui ne laisse dans l'âme aucune vide qu'elle sente le besoin de remplir.²⁰

Après avoir mieux compris le sens et le sentiment de cette jouissance, de cette douceur mélancolique, nous remarquons que dans les moments dont Rousseau éprouve cette extase on a deux constantes: la *solitude* et le *contact avec la nature*. Ces deux éléments constitueront aussi deux constantes dans la définition de la subjectivité romantique mais la distance avec le Romantisme est, dans ce cas, évident: la solitude et le contact avec la nature sont, en effet, vécus par Rousseau positivement, sans celle désorientation et celle souffrance qui seront propres à la sensibilité romantique.

L'idée de la solitude et du contact avec la nature qui émerge des *Rêveries* est celle d'un état positive, presque idyllique: la nature est encore ici une nature «fraternelle»²¹, elle est vécue du sujet comme «asile»²² qui permet et protège la

¹⁷ J. Grenier, *Préface* à J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 28.

¹⁸ J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 95. Le cursif est à moi.

¹⁹ M. Crogiez, *Solitude et méditation. Etude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 75.

²⁰ *Ivi*, p. 101. Le cursif est à moi.

²¹ J. Grenier, *Préface* à J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 27.

solitude, ce qui est différent du sentiment romantique des deux. La nature donne au promeneur solitaire un plaisir présent et au même temps lui fait souvenir mélancoliquement le bonheur passé, en liant douceur et tristesse dans la même expérience.

La fonction du contact avec la nature de stimuler l'âme du promeneur est exprimée très clairement par Rousseau dans la septième promenade :

Brillantes fleurs, émail des prés, ombrages frais, ruisseaux, bosquets, verdure, venez purifier mon imagination salie par tous ces hideux objets. Mon âme morte à tous les grands mouvements ne peut plus s'affecter que par des objets sensibles; j'ai n'ai plus que des sensations, et ce n'est plus que par elles que *la peine ou le plaisir* peuvent m'atteindre ici-bas.²³

Et encore dans la septième promenade, à propos de la botanique qui Rousseau pratique et conçoit comme «distraction passionnante»²⁴ et remède pour l'âme :

C'est la chaîne des idées accessoires qui m'attache à la botanique. Elle rassemble et rappelle à mon imagination toutes les idées qui la flattent davantage. Les prés, les eaux, les bois, la solitude, la paix surtout et le repos qu'on trouve au milieu de tout cela *sont retracés par elle incessamment à ma mémoire*. Elle me fait oublier les persécutions des hommes, leur haine, leur mépris, leurs outrages, et tous les maux dont ils ont payé mon tendre et sincère attachement pour eux. *Elle me transporte dans des habitations paisibles au milieu de gens simples et bons, tels que ceux avec qui j'ai vécu jadis*. Elle me rappelle et mon jeune âge et mes innocents plaisirs, elle m'en fait jouir derechef, et me rend heureux bien souvent encore au milieu du plus triste sort qu'ait subi jamais un mortel.²⁵

Cette sereine intimité avec la nature qui porte avec soi la joie du présent et au même temps une douce mélancolie est très bien représenté dans les tableaux de Thomas Gainsborough et de Jean-Antoine Watteau, même si avec deux façons très différents pour ce qui concerne la réalisation picturale et l'usage de la couleur. Dans le tableau de Thomas Gainsborough *Cornard Wood* (1748) nous retrouvons la même idyllique fraternité entre homme et nature, même si le tableau n'est pas étranger à une subtile mélancolie provoquée surtout à travers le contraste de la lumière et de l'ombre, ce qui anticipe partiellement la modalité romantique de représentation de la nature, comme nous pourrions remarquer après dans les œuvres de John Constable et William Turner. Mais dans le tableau de Gainsborough la coexistence de homme et nature

²² M. Crogiez, *Solitude et méditation. Etude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*, cit., p. 109.

²³ J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 129-130. Le cursif est à moi.

²⁴ J. Grenier, *Préface à J. J. Rousseau, Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 25.

²⁵ J. J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire*, cit., p. 136. Le cursif est à moi.

résulte encore sereine, l'échange entre les deux entités est quiet sauf pour le ciel e la lumière, qui donnent au tableau celle mélancolie discrète qui se mélange doucement à la tranquillité de la scène.



Copyright © 2000 The National Gallery, London. All rights reserved.

Le même mélange entre sérénité douce et mélancolie voilée nous la retrouvons aussi dans des autres tableaux de Gainsborough (*River land scape*, 1770, Figure 13; *Romantic landscape*, 1783, Figure 14; *The market cart*, 1786, Figure 15) montrent et évoquent à travers le paysage le même sentiment que nous avons lu dans les pages de Rousseau. Nous remarquons la même coexistence idyllique veinée de mélancolie aussi dans les tableaux *Jeune berger dans un paysage* (1745) de François Boucher et *Le jardin de Villa d'Este à Tivoli* (1762) de Jean Honoré Fragonard.



Il est intéressant remarquer dans ces deux tableaux que le décor pastorale se unie aux ruines, selon la mode du temps, en obtenant un mélange mélancolique soutenu aussi à travers la lumière, les clairs-obscurs le mouvement des arbres.



Nous retrouvons la représentation du sentiment de la douce mélancolie déjà dans les tableaux de Jean Antoine Watteau, maître de Boucher et réalisateur des peintures de scènes galantes où apparaît une mélancolie qui s'évanouit en érotisme et douceur: «la douce mélancolie française est l'apanage d'une certaine élite, 'galante', comme dans l'Angleterre élisabéthaine où s'était épanoui déjà le type du 'mélancolique mondain'»²⁶. Nous remarquons cette interprétation de la douce mélancolie liée à la mondanité par exemple dans la *Fête Champêtre* (1718-1721) et



dans *La gamme d'amour* (1729), où les scènes de mondanité se lient au sentiment de la douce mélancolie et au désir érotique plutôt qu'aux expressions de folie et délire causés de la mélancolie noire. Dans les *Deux cousines*, en particulier, la douce mélancolie se lie à la solitude, comme dans le tableau de Boucher et dans les *Rêveries* de Rousseau, à une sensation d'isolement des autres, comme représenté de la figure

²⁶ G. Faroult, «La douce Mélancolie» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, cit., p. 277. Le mélancolique mondain en France sera représenté au niveau littéraire, par exemple, du personnage du neveu de Rameau, comme nous pourrions remarquer dans la troisième partie du travail.

féminin peinte de dos comme celle qui se trouve dans un «espace de rêverie portant sur les plaisirs ou les déplaisirs»²⁷ .



²⁷ *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, cit., p. 299.

III. Le double visage de la mélancolie : la douce mélancolie et la mélancolie chagrine.

Comme nous avons remarqué dans la partie précédente de ce travail, nous retrouvons la représentation de la nouvelle conception de la mélancolie liée à la douceur et à la méditation mais aussi au plaisir et à l'érotisme soit dans la littérature que dans les arts. Mais au même temps l'image littéraire et l'iconographie 'traditionnelle' de la mélancolie persistent pendant tout le siècle, comme il est possible remarquer à travers différents exemples.

De plus, à la fois les deux conceptions de la mélancolie sont coexistantes dans l'œuvre du même auteur ce qui est, peut-être, encore plus intéressant, comme par exemple dans le *Neveu de Rameau* (1823)²⁸ de Denis Diderot et dans la production artistique de Antonio Canova. Diderot nous offre dans la même œuvre, le *Neveu de Rameau*, une nouvelle version de la mélancolie à côté de l'autre plus traditionnelle et, comme nous pourrons remarquer après, la même coprésence thématique et iconographique nous la retrouvons au niveau artistique dans les œuvres de Antonio Canova.

Le caractère principal du *Neveu de Rameau* incarne la nouvelle conception de la mélancolie proche à la jouissance et à au mélancolique mondain plus que à la mélancolie noire et il nous semble le correspondant littéraire des articles de l'*Encyclopédie* pour le sentiment qu'il représenta. Par contre, l'autre personnage, le philosophe, incarne la vision plus traditionnelle de la mélancolie, à cause des promenades en solitaire et de la sensibilité. Le personnage du neveu de Rameau «est un composé de hauteur et de bassesse, de bon sens et de déraison. Il faut que les notions de l'honnête et du déshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête; car il montre ce que la nature lui a donné de bonnes qualités, sans ostentation, et ce qu'il en a reçu de mauvaises, sans pudeur»²⁹; et encore «s'il en paraît un dans une compagnie; c'est un grain de levain qui fermente qui restitue à chacun une portion de son individualité naturelle. Il secoue, il agite; il fait approuver ou blâmer; il fait sortir

²⁸ Comme pour les autres œuvres citées dans ce travail, nous citons entre parenthèse la date de parution du *Neveu de Rameau*, même si Diderot l'avait commencé à écrire déjà en 1761 et puis reprise plusieurs fois en 1773, 1778 et 1782.

²⁹ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, in D. Diderot, *Contes et Romans*, Paris, Gallimard, 2004, p. 585-586.

la vérité; il fait connaître les gens de bien; il démasque les coquins; c'est alors que l'homme de bon sens écoute, et démêle son monde»³⁰.

La nouvelle caractéristique de cet homme est la conscience de sa médiocrité même dans les moments de grandeur; cette conscience mène avec soi un mixte de peine et de plaisir en lui même et dans les autres: pendant qu'il joue le violon avec habilité – nous nous rappelons que la musique a été liée à la mélancolie de l'antiquité classique soit comme son remède soit comme sa cause –³¹ «les passions se succédaient sur son visage. On y distinguait la tendresse, la colère, le plaisir, la douleur»³² et le philosophe en lui regardant voit «l'image du même supplice, et me causant à peu près la même peine; car n'est-ce pas une chose pénible à voir que le tourment, dans celui qui s'occupe à me peindre le plaisir»³³.

Pour ce qui concerne l'œuvre artistique de Antonio Canova, dans ses monuments funéraires nous remarquons la présence systématique et persistante d'un génie funèbre, descendant direct de l'iconographie-modèle de la mélancolie, l'ange de Dürer du 1514 (Figure 8), qui représente «uno stato d'animo profondamente nostalgico»³⁴ et auquel Canova donne le sens de l'expérience de la mort comme «espressione totale della malinconia»³⁵. Ce qui nous intéresse mettre en lumière est le choix de l'artiste de confier précisément au génie funèbre représenté par un ange triste l'expression du sentiment du passage de la vie à la mort plus que aux autres figures présentes dans les monuments à Clément XVI (1787-1792), dans la maquette de celui

³⁰ D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 587.

³¹ Pour la relation entre musique et mélancolie, cfr. J. Clair, *Musique et mélancolie*, in *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, cit., pp. 242-245.

³² D. Diderot, *Le neveu de Rameau*, cit., p. 603.

³³ *Ivi*, p. 602. Nous retrouvons la coexistence de la représentation des deux formes de la mélancolie dans une autre œuvre lié au *Neveu de Rameau* pour ce qui concerne différents aspects, c'est-à-dire le *Soliloque d'un penseur* (1786) de Giacomo Casanova. Il s'agit d'un pamphlet écrit dans la forme d'une biographie polémique contre le comte de Cagliostro et dans cette œuvre nous retrouvons une description traditionnelle de l'homme mélancolique mais, au même temps, les maux de la mélancolie traditionnelle sont représentée des 'victimes' du comte qui, dans une certaine manière, en les trompant se moque de toute une tradition philosophique-médicale, ainsi comme le neveu de Rameau dans l'œuvre de Diderot. Ce texte ressemble au *Neveu de Rameau* aussi pour ce qui concerne la prose satirique et la description du personnage principal : il n'est pas par hasard que nous retrouvons au début du livre écrit par Casanova une épigraphe tirée des *Satire* de Persio (*mille hominum species et rerum discolor usus*) suivie tout de suite de une citation tirée des *Saturae* de Orazio (*quot capitum vivunt totidem studiorum milia*) et l'épigraphe posée au début du *Neveu de Rameau* est également tirée des *Satire* de Orazio (*Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis*), ce qui nous indique le même horizon rhétorique des deux textes et, au même temps, l'argument des livres comme un étude sur la nature humaine. De plus, le texte de Casanova présente aussi la citation d'une maxime de Giovenale (*aude aliquid brevibus Gyaris et carcere dignum, si vis esse aliquid*) reprise par Diderot dans son *Neveu de Rameau*, comme il est indiqué par B. Capaci dans *Gli onesti ed imperterriti piaceri. Satire libertine in Italia*, Rome, Carocci, 2002, p. 72.

³⁴ M. Guderzo, *Come un angelo triste: il sentimento del «nulla ad ogni istante» nella rappresentazione di Antonio Canova*, in *Il settimo splendore. La modernità della malinconia*, édité par G. Cortenova, Venise, Marsilio, 2007, p. 355.

³⁵ *Ivi*, p. 356.

à Titien (1791-1795) puis réutilisée pour le monument à Marie Christine d'Autriche (1798-1805, Figure 11) et donc la persistance de cette iconographie pour représenter le sentiment mélancolique ³⁶. La figure de l'ange triste est réitérée aussi dans le mausolée de l'artiste à Venise, réalisé par ses disciples sur la base de la maquette du monument à Titien, (Figure 12).



L'iconographie du génie funèbre dans les monuments funéraires de Canova comme image de la mélancolie montre une évolution dans le monument à Vittorio Alfieri (1806-1810) et cette évolution nous la retrouvons dans l'art européen comme iconographie de la nouvelle image de la mélancolie propre du XVIIIème siècle.

Dans le projet initial de Canova, le monument à Alfieri prévoyait un génie funèbre avec une masque tragique à côté près de la figure féminine de l'Italie, qui était représentée en une pose beaucoup plus désespérée. Le résultat final montre la disparition de la figure du génie funèbre et la transposition de sa expression dans la statue de l'Italie, finalement représentée avec la pose regrettée mais correcte que Canova avait attribué avant au génie. Il nous semble intéressant souligner que

³⁶ Il est intéressant souligner que l'ange est présent aussi dans une modalité ironique mais toujours lié à la mélancolie dans la gravure *Time smoking a pipe* (1761) par William Hogarth (Figure 8).

manifestement pour l'artiste la représentation de ce sentiment était «un perno irrinunciabile dell'omaggio che Canova intendeva fare al grande tragediografo»³⁷, en indiquant dans ce sentiment le sens plus profonde de l'expérience de la mort.



Nous pouvons dire que la femme représentée dans cette attitude devient «l'iconographie originale pour cette nouvelle notion de 'douce mélancolie'»³⁸ typique du XVIIIème siècle, en connexion avec la mort mais aussi avec la méditation ou le désir. Cette représentation de la femme incarne le nouveau sentiment de la mélancolie au XVIIIème siècle, avant la Révolution et le Romantisme, en accord avec la «féminisation du monde de la peinture qui se développe en France à partir du milieu du XVIIIème siècle»³⁹. Celui est le sentiment mélancolique comme il est défini dans l'article de l'*Encyclopédie* et comme il est représenté dans les tableaux de Joseph

³⁷ M. Guderzo, *Come un angelo triste: il sentimento del «nulla ad ogni istante» nella rappresentazione di Antonio Canova*, cit., p. 357.

³⁸ G. Faroult, «La douce Mélancolie» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, cit., p. 274.

³⁹ M. Pinette, in *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sous la direction de J. Clair, cit., p. 302.

Marie Vien (*La Douce Mélancolie*, 1758, Figure 4), Louis Lagrenée (*La Mélancolie*, 1785, Figure 5) et dans la statue de Étienne Maurice Falconet (*La Douce Mélancolie*, 1763).



Nous pouvons remarquer la ressemblance entre l'iconographie de la statue par Falconet et celle de l'Italie élaborée quelques années après par Canova pour le monument à Vittorio Alfieri, et retrouver cette iconographie aussi dans un portrait de Thomas Gainsborough de la même période (*Mrs. Douglas*, 1784, Figure 3): nous pouvons conclure, donc, que cette iconographie eut un retentissement au niveau européenne, en incarnant d'un point de vue artistique ce «plaisir cognitif mélancolique»⁴⁰ que nous avons remarqué dans les *Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau au niveau littéraire.

Nous aurons une nouvelle déclinaison de la douce mélancolie mais veinée de la sentimentalité romantique déjà à partir du début du siècle suivant, comme représentée

⁴⁰ G. Faroult, «*La douce Mélancolie*» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, cit., p. 281.

dans les deux tableaux de François André Vincent (*La Mélancolie*, 1801, Figure 6) et de Constance Charpentier (*La Mélancolie*, 1801, Figure 7) qui montrent la figure féminine plongée dans un paysage avec les tonalités romantiques comme «refuge voluptueux dans le chagrin»⁴¹.

Aussi dans les tableaux de Canova nous retrouvons la représentation de la mélancolie liée aussi au côté du plaisir et du désir dans la figure de Psyché. Dans le tableau *Amore e Psiche* (1789-1794), peint de Canova après le groupe en marbre, l'œuvre est envahie de «un senso di languido erotismo, vagamente sfuggente e quasi malinconico»⁴². Dans ce cas, la thématique funèbre est prise dans sa liaison avec l'amour, ou bien avec l'attraction érotique⁴³ qui sauve de la mort.

En voyant le tableau de Antonio Canova, mais aussi la réalisation en marbre, il nous semble intéressant souligner sa liaison aussi avec l'article *Jouissance* de l'*Encyclopédie*: la représentation de *Amore e Psiche* proposée de l'artiste italien montre l'attraction érotique «struggente e inarrestabile»⁴⁴ unie à la thématique funèbre et, dans ce cas, il est intéressant souligner que l'iconographie de l'ange change de celui qui est le témoin et le sentiment même du trépas à celui qui sauve de la mort à travers la puissance de l'éros. Le tableau, même si présente aucunes imperfections par rapport à la statue en marbre, projette la scène dans un contexte plus animé où la lumière et le paysage semblent participer avec leurs nuances et le mouvement des arbres à la narration, en plaçant cette œuvre dans une «poetica neoclassico-preromantica»⁴⁵, différemment du groupe statuaire, qui donne une impression de fixité plus intense.

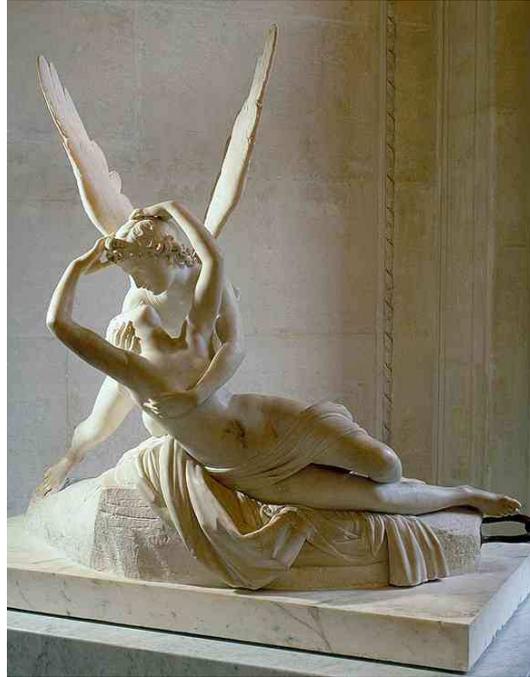
⁴¹ G. Faroult, «*La douce Mélancolie*» selon Watteau et Diderot. *Représentations mélancoliques dans les arts en France au XVIIIème siècle*, cit., p. 281.

⁴² O. Stefani, *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milan, Electa, 2004, p. 48.

⁴³ Il est intéressant relier le tableau de Antonio Canova avec la représentation de la mère supérieure de Sainte-Eutrope dans *La Religieuse* (1780) de Denis Diderot. L'effet de l'attraction érotique dans ce dernier cas cause la mort, contrairement que dans le tableau, et la jouissance mélancolique de la «sensuelle mère supérieure» (C. Cusset, *Suzanne ou la liberté*, in C. Cusset, *Les romanciers du plaisir*, Paris, H. C. Éditeur, 1998, p. 89) se transforme en mélancolie amoureuse – ou bien en hystérie – soit dans le personnage de la mère supérieure que de celui de Sainte-Thérèse, comme il est décrit dans le roman. Il s'agit de la même idée exprimée par Diderot dans l'article *Jouissance* de l'*Encyclopédie* liée dans ce cas à la mélancolie amoureuse et au désir, il s'agit de la «loi de la nature (...) : Diderot est clair: il s'agit de la liberté du corps, de la nécessité de satisfaire l'instinct sexuel afin de ne pas devenir fou» (C. Cusset, *Suzanne ou la liberté*, cit., p. 96) comme il arrive aux deux personnages du roman; dans le cas de *Amore et Psiche* il s'agit de satisfaire l'instinct sexuel pour ne pas mourir.

⁴⁴ O. Stefani, *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, cit., p. 50.

⁴⁵ *Ivi*, p. 52.



Enfin, nous pouvons conclure ce parcours à travers le sentiment de la douce mélancolie, qui selon nous incarne la rationalisation positive de la mélancolie noire des siècles précédents et ‘apprivoisée’ par les Lumières. Nous avons remarqué sa présence soit dans les arts que dans la littérature au XVIIIème siècle et dans différents pays européens, en ayant relié sa présence iconographique soit au paysage que à la figure humaine et retrouvant son expression aussi au niveau littéraire.

Il ne faut pas oublier, quand même, que la coexistence avec le visage noir de la mélancolie – que nous avons remarqué dans ce dernière partie du travail – est présent pendant tout le siècle, jusqu’à quand la mélancolie chagrine reprendra le dessus sur la douce mélancolie : nous serons, alors, déjà dans le Romantisme.

Appendice iconographique



**Figure 1 - François Boucher, *Jeune berger dans un paysage*,
1745**



Figure 2 - Jean-Honoré Fragonard, *Le jardin de Villa d'Este à Tivoli*, 1762



Figure 3 - Thomas Gainsborough, *Mrs. Douglas*, 1784



Figure 4 - Joseph Marie Vien, *La Douce Mélancolie*, 1758



Figure 5 - Louis Lagrenée, *La Mélancolie*, 1785



Figure 6 - François André Vincent, *La Mélancolie*, 1801



Figure 7 - Constance Charpentier, *La Mélancolie*, 1801



Figure 8 - Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514

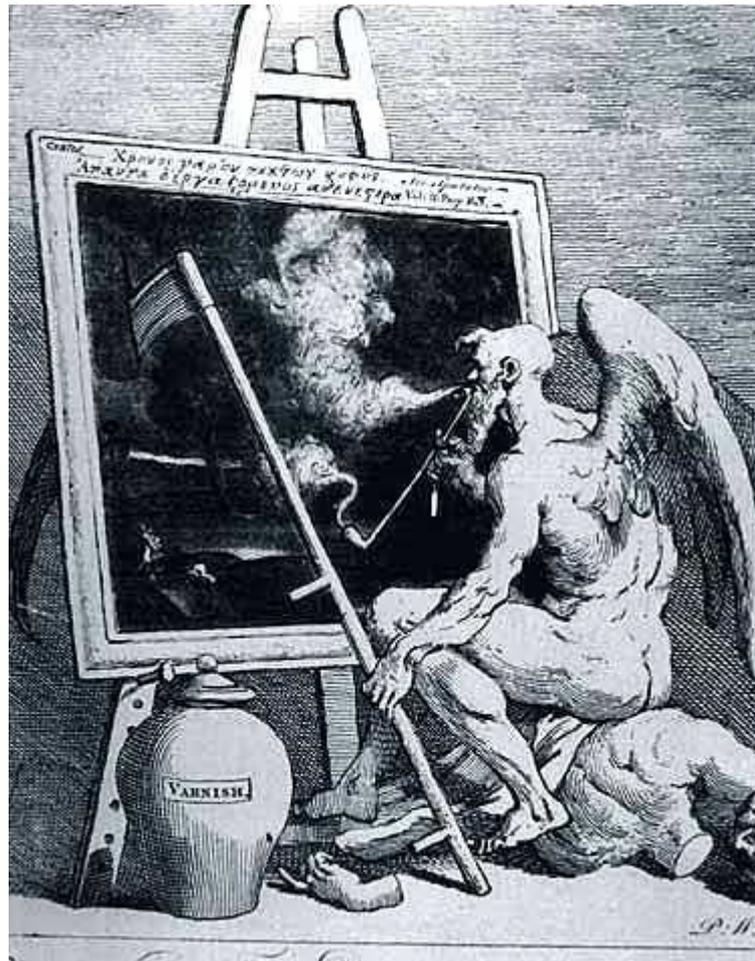


Figure 9 - William Hogarth, *Time smoking a pipe*, 1761



Figure 10 - Antonio Canova, *Testa di genio funebre*, 1789

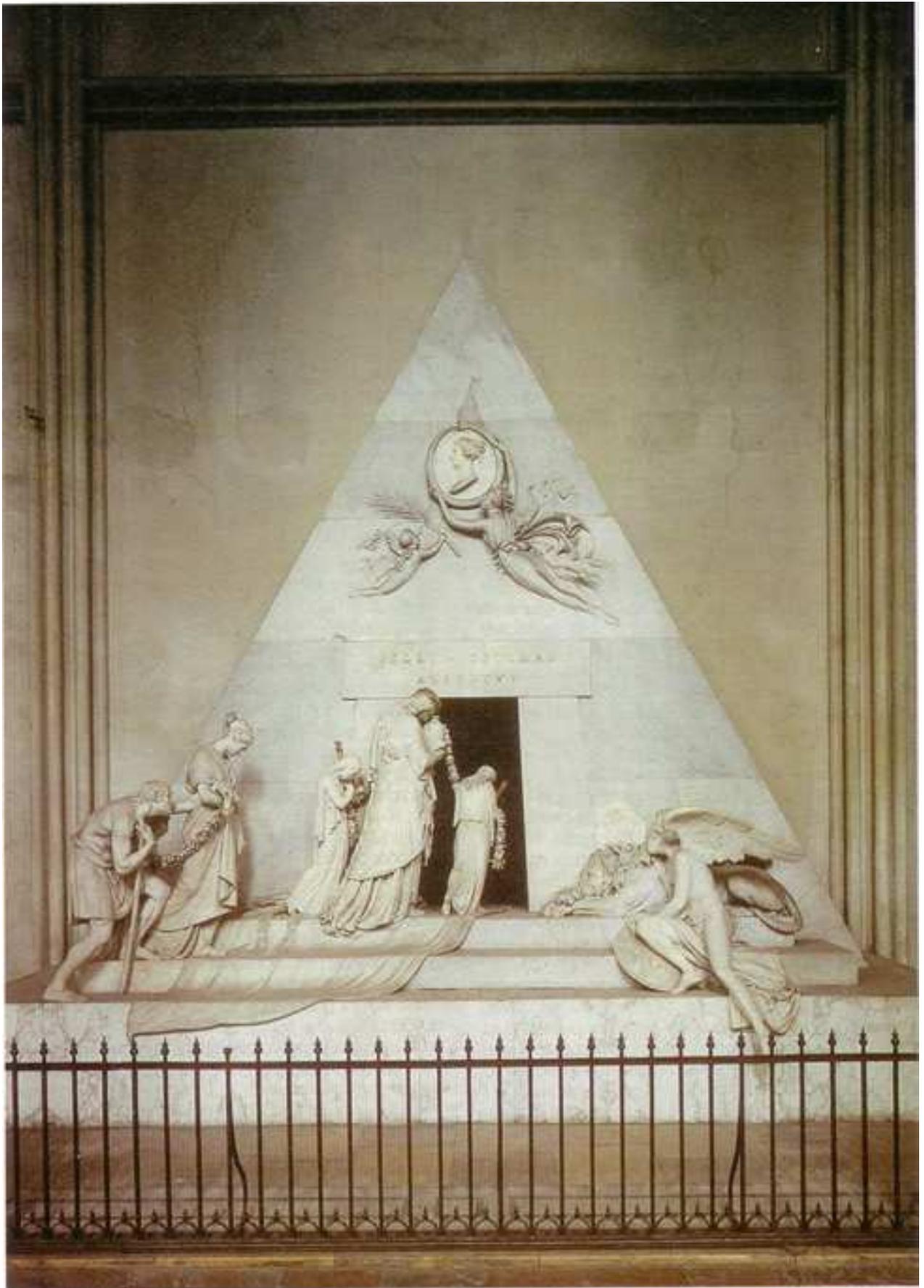


Figure 11 - Antonio Canova, *Monument funéraire à Marie Cristine d'Autriche*, 1805



Figure 12 - Monument funéraire de Antonio Canova, Église de' Frari à Venise



Figure 13 - Thomas Gainsborough, *River landscape*, 1770



Figure 14 - Thomas Gainsborough, *Romantic landscape*, 1783



Figure 15 - Thomas Gainsborough, *The market Cart*, 1786

Bibliographie

Source primaires

Articles *Passions, Mélancolie, Jouissance* in *Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1751;

Diderot D., *La Religieuse*, in Diderot D., *Contes et Romans*, Paris, Gallimard, 2004;

Diderot D., *Le neveu de Rameau*, in Diderot D., *Contes et Romans*, Paris, Gallimard, 2004;

Rousseau J. J., *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Gallimard, 2008.

Sources secondaires de Littérature

Crogiez M., *Solitude et méditation. Étude sur les Rêveries de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1997;

Cusset C., *Suzanne ou la liberté*, in Cusset C., *Les romanciers du plaisir*, Paris, H. C. Éditeur, 1998;

Gli onesti ed imperterriti piaceri. Satire libertine in Italia, édité par B. Capaci, Rome, Carocci, 2002;

Josephs H., *Diderot's La Religieuse: libertinism and the dark cave of the soul*, «MLN», XCI, 4, 1976;

MacCannell J. F., *Nature and self-love: a reinterpretation's of Rousseau's "Passion Primitive"*, «PMLA», XCII, 5, 1977;

Mariner F., *From portraiture to reverie: Rousseau's autobiographical framing*, «South Atlantic Review», LVII, 1, 1992;

Scanlan T. M., *Jean-Jacques Rousseau and silence*, «MLS», VII, 2, 1977;

Undank, J., *On being "human": Diderot's satire premiere*, in «Eighteenth Century Studies», XX, 1, 1986.

Sources secondaires d'Histoire de l'Art, Iconographie et Iconologie

Argan G. C., *L'arte moderna*, Florence, Sansoni, 2001;

Castria Marchetti F., Crepaldi G., *Il paesaggio nell'arte*, Milan, Electa, 2003;

Gombrich E. H., *Freud e la psicologia dell'arte. Stile, forma e struttura alla luce della psicanalisi*, Turin, Einaudi, 1967;

Il settimo splendore. La modernità della malinconia, édité par G. Cortenova, Venise, Marsilio, 2007;

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F., *Saturno e la melanconia*, Turin, Einaudi, 2002;

May G., *Diderot and Burke: a study in aesthetic affinity*, «PMLA», LXXV, 5, 1960;

Mélancolie. Génie et folie en Occident, sous la direction de J. Clair, Tours, Réunion des musées nationaux/Gallimard, 2005;

Stefani O., *Canova pittore: tra Eros e Thanatos*, Milan, Electa, 2004;

Wittkower R., Wittkower M., *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Turin, Einaudi, 1996.

Anthologies et Essais sur la Mélancolie

Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità, édité par B. Frabotta, Rome, Donzelli, 2001;

Anthologie de l'humeur noire, édité par P. Dandrey, Paris, Gallimard, 2005;

Mélancolies. De l'antiquité au XX siècle, édité par Y. Hersant, Paris, Laffont, 2005;

Ober W. B., *Eighteenth-Century Spleen*, in *Psychology and Literature in the Eighteenth Century*, édité par C. Fox, New York, AMS Press, 1987.