

Katalin VARRÓ

## Le motif de la mélancolie dans quelques peintures représentant des jardins de Jean-Antoine Watteau

### Résumé

L'étude vise à analyser le sujet de la mélancolie en rapport avec les représentations des jardins dans quelques œuvres de Jean-Antoine Watteau. Nous analyserons deux de ses peintures probablement moins connues que ses fêtes galantes ou *Pierrot*, à savoir *La Boudeuse* (1718) et *La Perspective* (vers 1715). Après un bref aperçu de certaines idées en rapport avec la mélancolie relevant des domaines de la philosophie et de l'histoire de l'art, nous nous pencherons sur l'analyse des éléments des deux peintures, dont les parcs et les jardins, pour examiner la représentation picturale de la mélancolie et les *manières* par lesquelles elle se manifeste.

*Mots-clés* : Watteau, *La Boudeuse*, mélancolie, *La Perspective*, représentation picturale, XVIII<sup>e</sup> siècle

### Abstract

This study aims to analyse the notion of melancholy in relation to representations of gardens in some of Jean-Antoine Watteau's works. We propose to look at two of his paintings that are probably less well-known than his fêtes galantes or *Pierrot*, namely *La Boudeuse* [A Capricious Woman] (1718) and *La Perspective* [The Perspective] (around 1715). After a brief overview of some philosophical and art-historical ideas relating to melancholy, we will turn to an analysis of the elements in the two paintings, including the parks and gardens, in order to examine the pictorial representation of melancholy and the ways in which it manifests itself.

*Keywords*: Watteau, *La Boudeuse*, melancholy, *La Perspective*, pictorial representation, XVIII<sup>e</sup> century

Le choix du sujet du présent article se rattache à nos études antérieures : il y a une dizaine d'années, nous avons publié un article paru dans le numéro 28 de l'*Acta Romanica* et portant sur l'analyse du motif de la mélancolie chez deux peintres français emblématiques de leur époque, Nicolas Poussin et Jean-Antoine Watteau (Varró 2012). Le sujet que nous traiterons maintenant est toujours celui de la mélancolie, mais cette fois-ci en rapport avec les représentations des jardins dans quelques peintures françaises du XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous nous pencherons dans cette étude uniquement sur l'œuvre de Jean-Antoine Watteau, notamment sur deux de ces peintures probablement moins connues que ses fêtes galantes ou *Pierrot*, à savoir *La Boudeuse* (1718) et *La Perspective* (vers 1715).

Si de nombreuses œuvres d'art ont été inspirées par la mélancolie (dont la fameuse gravure d'Albrecht Dürer, intitulée *Melencolia I*), la cause en est que ce phénomène est en effet un sentiment atemporel : il n'est donc guère surprenant de voir que sa représentation iconographique a intéressé non seulement les peintres, mais aussi les théoriciens et critiques d'art des différentes époques. Avant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, les images mélancoliques devaient montrer, du moins d'après les définitions offertes par Cesare Ripa dans son *Iconologie* (Ripa 1636), un visage triste, une tête de mort, une tombe, et en général des objets qui renvoient à la mort. Cependant, la mélancolie n'est pas seulement rattachée à la tristesse, comme le prétend entre autres Robert Burton dans son *Anatomie de la mélancolie* (Burton 1621), mais elle est aussi une sorte de génialité, et est alors étroitement liée à la sagesse. Si l'on pense par exemple à la gravure de Dürer, on y retrouve des instruments des mathématiques et de l'architecture, dont la figure principale, la femme allégorique, s'occupe visiblement à un tel point qu'elle s'en retrouve entièrement absorbée. Plongée dans ses pensées, son regard transmet au spectateur une sensation étrange qui n'est pas visible au premier coup d'œil, mais que l'on peut tout de même ressentir. Quant à l'interprétation de cette figure féminine, il nous semble possible de l'identifier à Saturne, la septième planète, la plus éloignée du Soleil, renvoyant traditionnellement au caractère mélancolique. La femme allégorique de l'image est entourée de maints instruments géométriques (le carré magique au mur, le compas et le polyèdre) que Dürer juxtapose dans sa gravure. Dans son 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. Les trois auteurs 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 » (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989 : 500). C'est peut-être au XVI<sup>e</sup> 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 (Varró 2012 : 74).



Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, gravure, burin sur cuivre

Avant de nous pencher plus concrètement sur l'analyse de la mélancolie, telle qu'elle se manifeste dans les peintures montrant aussi des jardins de Watteau, il reste indispensable d'offrir un court résumé de l'histoire de la mélancolie, tout en soulignant les éléments les plus importants pour la compréhension de sa représentation picturale. Comme nous y avons déjà fait allusion, en tant que notion philosophique, la mélancolie ne se traduit pas uniquement par la tristesse et la dépression comme dans le langage courant, elle a un champ sémantique bien plus vaste. En rapport avec ce terme, il est possible de mentionner de nombreuses expressions comme la fatigue de vivre ou encore le mal de vivre, mais aussi son contraire, le bonheur (Földényi 1992 : 68). La mélancolie a un caractère foncièrement ambigu, elle est une sorte d'oscillation, « un mouvement constant entre la présence et l'absence, quelque chose qui, apparemment, est bien là mais qui disparaît vite, aussitôt que l'on en aura perçu la présence. C'est un sentiment qui dérange, qui nous enlève de notre état de calme » car elle nous prend « d'une façon imperceptible et, telle une bulle de savon, éclate lorsqu'on veut la saisir » (Bartha-Kovács 2012 : 5).

Sans entrer dans le détail de la représentation artistique du sentiment de la mélancolie en général, dans le présent article, nous nous concentrerons sur la question suivante : comment est-elle montrée dans quelques tableaux de Watteau qui mettent en scène des jardins ? La vue des beaux parcs représentés dans les peintures de Watteau reconforte le spectateur, le rassure de l'existence d'un coin calme qui, de nos jours, est de plus en plus rare dans les grandes villes, c'est le bout de nature qui nous reste et que l'on retrouve. Comme l'exprime Thierry Paquot :

Dans la culture occidentale, le mot « paysage » relève du vocabulaire des peintres. Il désigne, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, un genre pictural qui *artialise* la réalité, révèle au lieu le paysage qu'il possède sans nécessairement le savoir. Ainsi, le paysage correspond à une sorte d'hommage à la nature qui naît une seconde fois par la magie des couleurs, des perspectives, des ombres et des lumières, des touches, des empâtements et autres effets créatifs de l'artiste. (Paquot 2016 : 5)

Il est intéressant d'y ajouter l'opinion du géographe, Éric Dardel selon laquelle il y a, dans le paysage :

[...] un visage, un regard, une écoute, comme une attente ou une souvenance. Toute spatialisation géographique, parce qu'elle est concrète et qu'elle actualise l'homme lui-même, en son existence, parce que, en elle, l'homme se dépasse et s'échappe, comporte aussi une temporalisation, un historial, un événement. (Dardel 1952 : 41)

La nature peut exprimer ces effets uniquement si elle n'est plus considérée en premier lieu en tant que représentante des significations allégoriques et porteuse de formes idéales, mais arrive à s'en libérer. Aussi Sándor Radnóti parle-t-il, dans son livre consacré aux origines du paysage, de cette libération qui rend possible l'existence d'une esthétique de la nature et change implicitement le paradigme esthétique : au lieu de la vraie nature, découpée en petites formes perceptibles par nos cinq sens et marquées par la beauté idéale, il s'agit d'un déplacement vers le

*sentiment de la nature* lié à la réaction du spectateur supposé sensible (Radnóti 2022 : 144). Toutes ces idées se basent sur la prise en compte de l'importance du point de vue subjectif et sensible sur la nature (Morasse-Coquette 2018 : 30).

Après ces quelques idées générales concernant le paysage – dont les jardins font aussi partie, même s'ils sont dus à la *culture*, à l'activité humaine –, nous nous retournons vers sa représentation picturale. À en croire Radnóti, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que dans la peinture, le paysage devient paysage pour lui-même, contrairement à la situation aux siècles précédents où la représentation du paysage, réduit à l'arrière-plan, a traditionnellement joué un rôle subordonné. Il s'agissait là des images référentielles, des paysages allégoriques ou, avec l'expression de l'historien de l'art Erwin Panofsky, du *paysage moralisé*. (Radnóti 2022 : 83). L'individualisation et l'autonomisation des arrière-plans mèneront vers la légitimation de la peinture de paysage, mais les rôles s'échangent dans ce processus : l'arrière-plan devient le sujet principal, et les personnages joueront un rôle secondaire, autrement dit, l'histoire sera remplacée par la description (Radnóti 2022 : 85). Les propos de Louis Marin, portant également sur l'autonomisation du paysage, vont dans le même sens :

Aussi le genre de paysage trouve-t-il ses conditions esthétiques dans des théories artistiques *générales*, tout en répondant historiquement et culturellement à un goût largement partagé pour une peinture qui n'illustrerait pas un récit religieux, historique ou mythologique ou un rituel de pitié dévotionnelle. Toutefois, et par la même, l'avènement d'un genre institutionnel et institué du paysage fait que ce genre prend place dans une hiérarchie des genres de peinture : art plaisant à l'œil sensible qui ne peut que s'opposer au *grand art* qui parle à l'entendement et conduit à la contemplation, à la *théorie* religieuse ou philosophique, et qui ne peut ainsi qu'occuper une position basse dans la hiérarchie, répondant à des demandes spécifiques des groupes sociaux concernés par l'art. (Marin 1984 : 203)

Nous allons revenir à la place du paysagé dans la hiérarchie des genres picturaux, et renvoyons à présent à quelques exemples de peinture de paysage. Sans remonter dans le temps jusqu'à Titien, qui montre dans sa peinture, la *Fuite d'Égypte* (1508), un champ avec des animaux et les membres de la Sainte Famille (Marie, Joseph, Jésus et saint Jean Baptiste qui partent à cheval vers un autre endroit – pour sauver l'enfant Jésus, porté dans les bras de sa mère –, nous évoquons deux artistes français, Claude Lorrain et Nicolas Poussin qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, restreignent l'image des champs à un terrain moins étendu. Au lieu de montrer un vaste paysage, leur attention se concentre davantage sur le premier plan et les activités des personnages qui s'y trouvent. Le paysage devient, dans leurs œuvres, plus resserré : Poussin se concentre sur les personnages, alors que Lorrain met en valeur davantage le paysage. Ils ne représentent toutefois ni parcs ni jardins, mais la nature – un bout de paysage dans la nature.

La représentation des parcs et des jardins va pourtant marquer la peinture du paysage du siècle suivant, en particulier celle des peintres rangés au mouvement rococo. Parmi ces artistes, nous évoquons le maître des fêtes galantes, Watteau, en nous référant à quelques écrits de ses contemporains, rassemblés dans un volume par Pierre Rosenberg et intitulé *Vies de Watteau*. En rapport avec Watteau, considéré par

Jean de Jullienne comme « grand admirateur de la nature et de tous les maîtres, qui l'ont copiée » (Rosenberg 1984 : 16), cette admiration de la nature est en effet plusieurs fois mentionnée par de nombreux auteurs (dont, à part Jullienne, Antoine de la Roque, Edme-François Gersaint ou encore Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville) et par plusieurs sources différentes. D'après Jullienne, ami de Watteau et collectionneur de ses œuvres, deux traits de caractère appartiennent en particulier aux « défauts » du peintre : l'indifférence et l'amour du changement ou, en d'autres termes, l'inconstance. Déclarer aussi clairement ces caractéristiques et les doter d'une connotation négative nous semble un jugement exact de la part de cet ami du peintre. On retrouve certes dans les tableaux de Watteau la nature, mais avant tout des parcs bien soignés, où les figures au visage indifférent se reposent, s'engagent dans des conversations amoureuses, et si leurs sentiments ne sont visiblement pas intenses, ils sont tout de même marqués par une sorte d'amour et d'affection. Ses personnages féminins, souvent tristes ou plongés dans leurs pensées démontrent pourtant parfois des sentiments plus accoutumés que l'on ne croirait : elles boudent.

*La Boudeuse* ou *La femme capricieuse* met en scène une femme élégante et gracieuse. Concernant la notion de la grâce, la peinture de Watteau peut être considérée, selon Mickaël Bouffard-Veilleux, comme une représentation des formes de la grâce moderne et, par là même, comme une victoire des Modernes sur les Anciens :

Watteau aurait réussi à déclasser la grâce grandiloquente de la tradition du classicisme français, basée sur une vision de l'Antique filtrée par Raphaël et les Carrache. La délectation de l'amateur d'art naîtrait ici de la beauté intrinsèque de ces gestes et postures qui, rappelons-le, ont été élaborés pour plaire. (Bouffard-Veilleux 2013 : 380)

Cet auteur se réfère au *Manuel de l'homme du monde* (1761) de Pons Augustin Alletz qui parle de la peinture de Watteau en ces termes : « il s'est distingué par les paysages et les sujets galants et champêtres : il est admirable pour la légèreté, la suavité des attitudes et du coloris » (cité in Bouffard-Veilleux 2013 : 380). À part son coloris, c'est aussi par ses attitudes choisies que l'art de Watteau a plu aux amateurs et collectionneurs de son temps. Mais comment est cette attitude dans le cas de *La Boudeuse*, et comment le sentiment de mélancolie se manifeste-t-il à travers la représentation du jardin ?



Jean-Antoine Watteau, *La Boudeuse*, 1718, huile sur toile,  
Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg

Dans ce tableau, la vue du parc derrière le couple des personnages est restreinte, l'herbe et de petites fleurs esquissés avec quelques traits de pinceau ne rendent point évident de savoir si le spectateur est aussi censé participer à la scène désagréable où les personnages ne parviennent pas à communiquer entre eux : ils sont enfermés dans leur silence, probablement causé par un malentendu ou un sujet secret. L'ambiguïté de la scène détermine aussi l'interprétation du spectateur : soit il la conçoit en tant qu'une scène théâtrale où les personnages jouent un rôle quelconque, soit il témoigne de l'empathie à l'égard du personnage principal qui nous montre son visage, et non seulement son profil comme son partenaire. Il se peut pourtant que le spectateur garde une certaine distance envers le moment représenté au premier plan, ce qui provoque le glissement de son regard vers le lointain vaporeux où les contours vagues des arbres et les nuages dotent l'image d'un sentiment de nostalgie. Ou bien il est possible de se projeter immédiatement dans l'image sans analyser la fonction de l'entourage et imaginer que l'on met les pieds dans l'herbe et le regard de la dame assise nous prend, nous nous y identifions, nous devenons cette figure assise au seul moment *obnubilé* donné, capté par l'image. Mais il est possible de considérer aussi cette image comme la représentation d'une figure de caractère, semblable à celles qui faisaient partie du recueil que Jean de Jullienne a fait graver en 1726, et qui contenait des dessins faits d'après les œuvres de Watteau (Sahut et Raymond 2010).

Après ces différentes possibilités d'interprétations la question se pose : pourquoi cette image peut-elle être perçue comme mélancolique par le spectateur ? Parmi les facteurs qui la rendent mélancolique, on peut sans doute relever le temps arrêté et aussi, sur le visage de la femme, une concentration intense sur les yeux de quelqu'un, invisible aux plans de la peinture. L'incertain, l'insaisissable, l'approximatif et l'indécis sont des notions à l'aide desquelles on ne peut certes pas nommer, mais tout au moins suggérer ce qui est représenté dans l'image. La manière de peindre de Watteau joue aussi un grand rôle dans cette impression d'incertitude :

il s'agit d'une manière de peindre particulière, qui était foncièrement étrangère au temps de Watteau, et qui s'éloigne à bien des égards de celle de l'art classique. C'est pour cette raison que les membres de l'Académie ont été obligés d'inventer une catégorie pour le génie de Watteau : celle des fêtes galantes. Cette catégorie désigne pourtant non seulement le sujet, mais aussi les caractéristiques picturales des toiles de Watteau – en d'autres termes, sa *manière* individuelle, dont fait aussi partie le sentiment de mélancolie suggéré au spectateur, du moins à partir du XIX<sup>e</sup> siècle.

En ce qui concerne la verdure autour des personnages et d'autres éléments au premier plan du tableau, elle forme l'*arrière-plan* dans le sens où elle a un rôle secondaire par rapport à l'*action de la scène*, même si cette action correspond plutôt à l'expression d'un sentiment, d'un état d'âme. Mais si l'on considère l'histoire de la peinture de paysage, à laquelle nous avons fait allusion, le paysage sert d'abord de cadre, et se réfère à la nature éternelle qui était là avant la scène représentée et qui y restera aussi lorsque les personnages auront quitté la scène. L'éternité de la nature donne en quelque sorte un sentiment de calme, et à la fois celui de mélancolie et de nostalgie : même si elle est taillée par l'homme, comme dans les parcs et les jardins, par l'homme qui va disparaître, l'essence de la nature est indépendante de cette activité, ou mieux vaut dire, elle résiste à l'activité de l'homme.

Pour revenir à l'effet de la manière de peindre de Watteau, il reflète une incertitude non seulement parce que le parc n'est pas l'élément principal de son image, mais aussi puisque l'expression des sentiments des personnages ne se restreint plus à leur visage et leurs habits, mais s'étend à tout leur entourage, et les émotions sont « agrandies » jusqu'aux quatre coins du tableau. La technique de peinture ainsi que les nuances de couleurs n'éclatent pas de joie, au contraire, elles sont frileuses et vaporeuses, indéfinies<sup>1</sup>, sans pour autant correspondre à la catégorie qui sera nommée un siècle plus tard *impressionniste*. Quant aux personnages de Watteau, qui suggèrent de la théâtralité, ils ne possèdent pas d'individualité propre. Comme le remarque Marianne Roland Michel, « chacun est chargé d'illustrer une attitude spécifique face à l'amour, mais tous sont interchangeables dans leurs rôles comme dans les tableaux eux-mêmes. L'on peut d'ailleurs voir dans cette notion d'emploi ou de caractère défini l'une des composantes de la théâtralité chez Watteau » (Roland Michel 1984 : 189).

---

<sup>1</sup> Les biographes du peintre, dont Gersaint, expliquent cet effet vaporeux produit par les tableaux de Watteau par l'impatience du peintre qui, pour accélérer l'exécution, ajoutait « beaucoup d'huile grasse à son pinceau, afin d'étendre plus facilement sa couleur » (Gersaint 1984 : 49), ce qui a causé que les couleurs des tableaux de Watteau ont vite terni.



Jean-Antoine Watteau, *La Perspective*, vers 1715, huile sur toile, Museum of Fine Arts, Boston

À propos de ce tableau, il convient de faire allusion à la hiérarchie des genres de peinture, ayant déterminé la réflexion artistique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pour y considérer la place du paysage. Selon la hiérarchie académique, les théoriciens de la peinture de l'époque de Watteau attribuent au paysage une place inférieure à la peinture d'histoire (Rausch-Molnár 2022 : 33). Mais le discours sur l'art non officiel accorde un rôle important au paysage. Nous citons à ce propos le théoricien de l'art Roger de Piles qui, dans son *Cours de peinture par principe*, privilégie le paysage face à la peinture d'histoire. Selon lui, « de toutes les productions de l'art et de la nature, il n'y en a aucune qui ne puisse entrer dans la composition de ses tableaux » (Piles 1989 : 99). On voit donc que lentement, le paysage commence à être apprécié par les théoriciens de l'art français de l'époque classique, et cette réhabilitation théorique va de pair avec l'intérêt des collectionneurs pour les peintures de paysage.

Dans *La Perspective*, la nature, en particulier les arbres attirent tout de suite l'attention du spectateur :

[...] tout se passe comme si les arbres immenses, touchant le ciel, formaient les deux côtés du rideau, et que la perspective était partiellement fermée par le frontispice d'une demeure à l'arrière-plan, au-delà de laquelle l'allée semble pourtant continuer. (Bartha-Kovács 2023)

Le peintre met en scène plusieurs couples, qui montrent peut-être différentes étapes d'une même relation amoureuse, mais il est également possible qu'il s'agisse de couples isolés dans un parc, le spectateur cherche pourtant probablement un lien quelconque entre eux. Les couleurs éclairent par une sorte de lumière les personnages qui se trouvent au premier plan, sur la partie gauche : le soleil brille sur la robe de la dame debout et sur le vêtement du guitariste assis. Les arbres cachent le soleil et le sentier qui mène vers la perspective conduisant vers le bâtiment à

l'arrière-plan. Ce bâtiment blanc au fond nous semble lointain, mais les couleurs soulignent un petit espoir : il est possible d'atteindre ce bout du jardin, cet autre monde où les couples ne doivent plus se cacher à l'ombre et ne peuvent plus profiter de la musique, de leur temps, mais des aventures inconnues les attendent.

Selon Földényi, « le monde ne connaît pas cette ambiguïté de la tristesse : ni le fait d'admettre que l'homme peut se cacher dans la tristesse, ni celui que la tristesse peut tout nier »<sup>2</sup> (Földényi 1992 : 147). L'homme peint aux côtés de la femme dans *La Boudeuse* tente de consoler sa compagne ou l'écouter et l'observer, le vide devant eux et le jardin qui encadre un bout de paysage indéfini donnent de l'espace à la libre expression des sentiments. Nous retrouvons la mélancolie dans ce premier plan indistinct où les traits de pinceau ne sont pas clairement visibles et ont un caractère indéfinissable, tout comme la mélancolie, mais les parcs et les jardins offrent une certaine liberté aux personnages qui se reposent à ces endroits, et qui peuvent s'adonner à une sorte de méditation sage.

Certes, il serait possible d'ajouter à l'analyse des œuvres littéraires qui mentionnent des tableaux de Watteau, en nous appuyant sur les études de René Démoris qui démontre qu'une partie importante des romans du XVIII<sup>e</sup> siècle contient des « [c]onversations dans des parcs, promenades galantes, pièces d'eau, goût de la rêverie et de la fête, présence du théâtre » (Démoris 1971 : 356). Cet œuvre se voit qualifié de mélancolique à partir des ouvrages des poètes et écrivains français du XIX<sup>e</sup> siècle. Comme le résume Luca Rausch-Molnár :

L'univers « *watteauesque* » (« un parc dans le goût de Watteau » pour Gautier, et Cythère pour Nerval) échappe alors à ceux qui veulent l'atteindre : soit il est fermé, soit il est disparu. Si c'est par cela que ces œuvres évoquent la mélancolie qui est désormais rattachée à l'univers de Watteau, cette mélancolie n'y apparaît toutefois pas de façon isolée, mais dans le contexte d'autres termes. (Rausch-Molnár 2024 : 144)

Mais la question se pose : où se trouve la mélancolie dans *La Perspective*, où la partie de paysage – le parc – occupe une place importante ? Ici, comme dans d'autres tableaux de Watteau, c'est le *mode* de la réalisation du sujet, autrement dit, l'exécution du tableau qui le rend mélancolique. Nous entendons par là les lignes ondulantes, les couleurs indécises, y compris la représentation du ciel. Cette fête galante a l'air étrange, elle est très différente du sentiment de la joie de découvrir un nouveau lieu, jusque-là inconnu. Les personnages de Watteau ne nous disent pas qui ils sont ; leur costume, leur attitude ne nous révèlent que le rôle qu'ils jouent. Pour saisir la mélancolie qui se rattache à Watteau et à son œuvre à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, nous pouvons nous appuyer encore sur les notions de rêve et de silence. Luca Rausch-Molnár souligne que l'interprétation mélancolique de l'art de Watteau revient aux frères Goncourt : « Néanmoins, leur conception est partagée par toute une génération d'artistes, et la mélancolie envahit désormais le discours littéraire et poétique de leur époque. » (Rausch-Molnár 2024 : 143)

---

<sup>2</sup> Notre traduction.

Relever dans le détail les éléments, y compris aussi ceux des paysages et des jardins, qui peuvent être perçus comme mélancoliques dans les images de Watteau nécessiterait de plus amples études. Dans le cadre de cet article, nous tenons tout de même à remarquer que ce n'est pas la représentation de quelques éléments, de certains attributs typiques, codifiés par la tradition iconographique qui rend mélancoliques ses tableaux. Le sentiment de mélancolie peut s'y rattacher à cause de leur ambiance composée de plusieurs caractéristiques indéfinissables que, comme relève aussi Katalin Bartha-Kovács (Bartha-Kovács 2019 : 200), les frères Goncourt essaient de saisir par l'allusion à la comparaison musicale : « Oui, au fond de cet œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses ; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue. » (Goncourt 1997 : 75)

Pareillement aux éléments relevés en rapport avec l'exécution de Watteau, les qualités désignées par la *grâce*, cette notion fortement polysémique, sont également insaisissables. Un certain vague s'en dégage qui concerne la nature, les caractéristiques, les origines et les effets de la grâce, surtout dans le domaine des arts. Pour illustrer la manifestation visuelle de cette notion (d'origine théologique, mais progressivement laïcisée au cours du XVII<sup>e</sup> siècle), nous avons traité, en rapport de Watteau, peintre par excellence de la grâce, de deux tableaux moins connus que ses fêtes galantes les plus populaires, dont les personnages et les décors représentent, à part la mélancolie, cette autre qualité tout aussi insaisissable qui est la grâce. Nous avons essayé de montrer, dans cet article, que les éléments du paysage contribuent également à la naissance de ce sentiment.

*chercheuse indépendante*  
varroke@gmail.com

## **BIBLIOGRAPHIE :**

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2012). « Watteau, artiste mélancolique et étranger à son temps ? », *Romanica Olomouciensia*, vol. 24, Supplementum, 17–27.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2019). *Diderot et Watteau. Vers une poétique de l'image au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris : L'Harmattan.

BARTHA-KOVÁCS, Katalin (2023). « Décentrement et polycentrisme dans l'art de Watteau », *Ostium*, vol. 19, n°2, [En ligne] <https://ostium.sk/language/en/decentration-et-polycentrisme-dans-l-art-de-watteau/>. Consulté le 17 mai 2024.

BOUFFARD-VEILLEUX, Mickaël (2013). *Le bon air et la bonne grâce : Attitudes et gestes de la figure noble dans l'art européen (1661-1789)*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, [En ligne] [https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR97661&op=pdf&app=Library&oclc\\_number=1019491418](https://central.bac-lac.gc.ca/.item?id=NR97661&op=pdf&app=Library&oclc_number=1019491418). Consulté le 17 mai 2024.

- BURTON, Robert (2000). *L'Anatomie de la mélancolie*, Paris : Gallimard. [1621].
- DARDEL, Eric (1990 [1952]). *L'Homme et la terre*, préface de Philippe Pinchemel et postface de Jean-Marc Besse, Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- DÉMORIS, René (1971). « Les fêtes galantes chez Watteau et dans le roman contemporain », *Dix-Huitième Siècle*, n°3, 337–357.
- FÖLDÉNYI F., László (1992). *Melankólia*, Akadémiai Kiadó : Budapest.
- GERSAINT, Edme-François (1984). « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 29–40 [1744].
- GONCOURT, Edmond et Jules de GONCOURT (1997), *Arts et artistes*, Paris : Hermann.
- JULLIENNE, Jean de (1984). « Abrégé de la vie d'Antoine Watteau, Peintre du Roy en son Académie Royale de Peinture et de Sculpture », Pierre Rosenberg (éd.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris : Hermann, 11–17, [1726].
- KLIBANKSY, Raymond, Erwin, PANOFKY et Fritz, SAXL (1989). *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris : Gallimard.
- MARIN, Louis (1995). *Sublime Poussin*, Paris : Seuil.
- MORASSE-COQUETTE, Étienne (2018). *Le parc public comme dispositif primitiviste : analyse des fondements théoriques du paysage chez Frederick Law Olmsted*, Mémoire présenté comme exigence de la maîtrise en histoire de l'art, Montréal : Université du Québec, [En ligne] <https://archipel.uqam.ca/12056/1/M15904.pdf>. Consulté le 27 mai 2024.
- PAQUOT, Thierry (2016). *Le paysage*, Paris : La Découverte.
- ROLAND MICHEL, Marianne (1984). *Watteau*, Paris : Flammarion.
- PILES, Roger de (1989). *Cours de peinture par principes*, Paris : Gallimard, [1708].
- RADNÓTI, Sándor (2022). *A táj keletkezéstörténete : „Ők, akik nézték Hannibál hadát”*, Budapest : Atlantisz.
- RAUSCH-MOLNÁR, Luca (2024). *De la grâce à la mélancolie : une étude notionnelle de la réception littéraire de Jean-Antoine Watteau (1721–1875)*, Thèse de doctorat, Szeged : Université de Szeged, [En ligne] <https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/12113/> Consulté le 27 mai 2024.

RAUSCH-MOLNÁR, Luca (2022). « Egy művész hagyomány és újítás között », Katalin Bartha-Kovács et Gergely Fórizs (éd.), *A rokokó arcai : tanulmányok egy tünékeny fogalom történetéhez*, Budapest : Reciti, 32–34.

RIPA, Cesare, (1636). *Iconologie ou explication nouvelle de plusieurs images, emblèmes et autres figures*, [En ligne] <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130641h>. Consulté le 27 mai 2024.

SAHUT, Marie-Catherine, Florence RAYMOND (dir.) (2010). *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, Paris : Musée du Louvre Éditions.

VARRÓ, Katalin (2012). « Le motif de la mélancolie dans la peinture de Nicolas Poussin et de Jean-Antoine Watteau », *Acta Romanica*, vol. XX, n°28, 73–80.