

Mélancolie

génie et folie en Occident

SOUS LA DIRECTION DE JEAN CLAIR

Commissariat général :

Jean Clair,
conservateur général, directeur du musée Picasso

Comité scientifique :

Philippe Comar,
professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris

Guillaume Faroult,
conservateur au département des Peintures du musée du Louvre

Stéphane Guégan,
chef du service culturel du musée d'Orsay

Olivier Meslay,
conservateur au département des Peintures du musée du Louvre

Alain Pasquier,
conservateur général chargé du département des Antiquités grecques,
étrusques et romaines du musée du Louvre

Vincent Pomarède,
conservateur général chargé du département des Peintures du musée du Louvre

Documentation et coordination : Barbara Kroher

avec la participation du Centre allemand d'histoire de l'art de Paris
sous la direction du Prof. Dr. Thomas Gaetgens

Commissariat à Berlin :

Prof. Dr. Peter-Klaus Schuster,
directeur général des Staatliche Museen zu Berlin, directeur de la Nationalgalerie

Dr. Jörg Völlnagel,
attaché de recherche aux Staatliche Museen zu Berlin

Dr. Moritz Wullen,
chef du département des expositions des Staatliche Museen zu Berlin

Gallimard



S M
B Staatliche Museen
zu Berlin

Cette exposition a été organisée
par la Réunion des musées nationaux
et les Staatliche Museen zu Berlin.

Elle bénéficie du soutien du musée Picasso à Paris.



Direction des musées de France, Paris
Françoise Mariani-Ducray
Directrice

Réunion des musées nationaux, Paris
Marcel Pochard
Président du conseil d'administration

Thomas Grenon
Administrateur général

Olivier Toche
Directeur du développement culturel

Pierre Vallaud
Directeur des Éditions

Ute Collinet
Secrétaire générale

Juliette Armand
Chef du département des expositions

Catherine Chagneau et Vanessa Lecomte
Chefs de projets

Katia Cartacheff et Sandra Mazière
Chargées du mouvement des œuvres

Magali Sicsic
Administrateur des Galeries nationales du Grand Palais

Staatliche Museen zu Berlin
Katharina von Chlebowski et André Odier
Directeurs du projet à l'association des Amis de la Nationalgalerie

Gabriele Bösel
Régisseur des œuvres à la Nationalgalerie

Anja Robbel
Régisseur des œuvres au département des expositions des
Staatliche Museen zu Berlin

Katrin Hansch
Museum & Location

La présentation de l'exposition à Paris a été conçue et réalisée
par Hubert Le Gall avec le concours des équipes techniques
des Galeries nationales du Grand Palais.

Cette exposition bénéficie du soutien de la Garantie
gouvernementale de l'État français pour l'assurance
des œuvres présentées.

L'exposition à Berlin est financée
par les Amis de la Nationalgalerie

Illustration de couverture :

Caspar David Friedrich, *Le Moine au bord de la mer*, 1808-1810,
Berlin Staatliche Museen, Nationalgalerie. Cat. 206

© Réunion des musées nationaux / Gallimard, 2005

© ADAGP, Paris, 2005 pour les œuvres de Antonin Artaud, Max Ernst, Otto Dix,
Giorgio de Chirico, Jean Deyrolle, Alberto Giacometti, Georg Grosz, Francis Gruber,
Heinrich Hoerle, René Magritte, Edvard Munch, Zoran Music, Rzepka, Mario Sironi

© Succession Picasso, 2005

ISBN : 2-07-011831-2
RMN : EK 194880

La mélancolie est le propre de l'individu qui pense les choses jusqu'au bout. Cette profondeur de la réflexion a souvent pour effet une forme de langueur, de tristesse et d'inertie. C'est pourquoi la mélancolie passe, aujourd'hui peut-être encore plus que jamais, pour un sentiment spécifiquement allemand. Et ce peut-être, aussi, parce que la magistrale gravure de Dürer *Melencolia I*, le plus mystérieux portrait du tempérament mélancolique, est devenue l'emblème de l'art allemand.

Après lui, Erwin Panofsky, Fritz Saxl et Raymond Klibansky ont été les premiers à montrer à quel point la mélancolie, trait distinctif mais aussi dangereux, faisait partie des grands thèmes de l'art et de l'histoire des idées en Europe. S'inscrivant dans la lignée des recherches d'Aby Warburg sur l'histoire des cultures, Klibansky, Panofsky et Saxl ont dessiné, dans leur opus *Saturn and Melancholy* alliant magistralement histoire de la médecine, des sciences, de la philosophie et des arts, la carte complète des conceptions de la mélancolie et de ses représentations depuis l'Antiquité jusqu'à l'âge des Lumières.

Devant l'autorité de ces études érudites, c'est au courage et au mérite de Jean Clair – commissaire de grandes expositions thématiques comme *Vienne 1880-1938: L'Apocalypse Joyeuse* ou *L'âme au corps*, et personnalité de renommée internationale également étroitement liée à l'école d'Aby Warburg – que nous devons, au terme de longues années de recherche, cette exposition, présentant pour la première fois un panorama presque complet de l'univers de la mélancolie. Jean Clair s'est assuré, pour ce faire, non seulement le soutien de la Réunion des Musées Nationaux et d'une multitude d'illustres spécialistes français, mais aussi l'aide de ses collègues du « Centre allemand d'histoire de l'art » fondé par Thomas W. Gaehtgens à Paris, et des Musées nationaux de Berlin. En la personne de leur directeur général Peter-Klaus Schuster et de ses collaborateurs Jörg Völlnagel et Moritz Wullen, Jean Clair a trouvé d'aussi fervents amoureux de l'histoire de la mélancolie.

Je me réjouis tout particulièrement que cette coopération exemplaire entre les deux grands organismes culturels que sont la Réunion des Musées Nationaux et les Staatliche Museen à Berlin donne lieu à un double événement. Pendant que se tiendra à Paris, au Grand Palais, l'exposition *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, sera présentée à la Neue Nationalgalerie de Berlin, également en collaboration avec Jean Clair en sa qualité de directeur du Musée Picasso, l'exposition organisée pour le vingtième anniversaire de l'existence de sa collection: « Le Musée Picasso à Berlin ». L'exposition consacrée à la mélancolie lui succédera immédiatement. Je remercie tous ceux qui ont contribué à cette grande coopération muséale franco-allemande. J'exprime également ma chaleureuse gratitude à l'Association des amis de la Nationalgalerie et à son président Peter Raue, qui ont rendu financièrement possible l'organisation de l'exposition de Berlin.

CHRISTINA WEISS,
Ministre d'État auprès du Chancelier, chargée de la culture et des médias.



ême si le terme ne désigne plus guère aujourd'hui qu'un certain état de tristesse ou de vague à l'âme, la mélancolie est un thème qui hante toute l'histoire de l'Occident, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, et qui, sous différents noms et différentes formes, réapparaît sans cesse comme sujet d'études médicales ou philosophiques et comme intarissable source d'inspiration pour les écrivains et les artistes – population réputée saturnienne et donc particulièrement sujette elle-même à la mélancolie. Pour passionnant qu'il soit parce qu'il touche et relie entre elles deux inquiétudes de notre temps, qui portent sur la folie et le génie, ce thème de la mélancolie n'avait encore jamais fait l'objet d'une grande exposition, et l'on serait en droit de s'en étonner dans la mesure où ce sont des historiens de l'art qui, les premiers, à partir de recherches iconographiques, se sont intéressés de près à la question. Il est vrai que l'étendue et la complexité de celle-ci pourraient décourager : comment faire en effet pour qu'une seule et même exposition puisse visuellement rendre compte de « sentiments » aussi différents que la fureur d'Achille, l'acédie des moines, la tristesse romantique, le spleen baudelairien ou encore telle forme de dépression que la psychiatrie et la psychanalyse s'efforcent de définir et de soigner aujourd'hui ?

Cette gageure, Jean Clair la relève brillamment dans la présente exposition qu'annonçaient d'ailleurs, par certains aspects, deux autres expositions également présentées aux Galeries nationales du Grand Palais : *L'Âme au corps. Arts et sciences*, en 1993-1994, et *La Grande Parade*, en 2004, qu'il avait déjà conçues (avec Jean-Pierre Changeux pour la première). En ce sens, *Mélancolie. Génie et folie en Occident* marque non seulement l'aboutissement de nombreuses années de recherches pluridisciplinaires, mais aussi la continuité d'une « politique » d'expositions développant une véritable réflexion autour de certains grands thèmes de civilisation, ce qui implique des liens avec la littérature, la philosophie et les sciences humaines, ainsi qu'avec l'art contemporain. Une telle approche est d'autant plus nécessaire qu'on ne saurait se contenter de refaire à l'identique, régulièrement, les rétrospectives monographiques qui ont ponctué les dernières décennies, et qu'elle est aussi susceptible d'attirer aux expositions de nouveaux publics.

Mes remerciements vont donc d'abord à Jean Clair et aux personnes qui sont à l'origine de cette exposition, je pense en particulier au professeur Peter-Klaus Schuster, directeur des musées de Berlin, où elle sera présentée après Paris, ainsi qu'aux multiples auteurs ayant écrit dans un catalogue qui constituera à l'avenir un ouvrage de référence. Mais je tiens à remercier aussi toutes les équipes qui ont contribué, à la Réunion des musées nationaux, à la réalisation d'un projet très dense et ambitieux qui, je le souhaite vivement, devrait obtenir le grand succès qu'il mérite auprès du public.

RENAUD DONNEDIEU DE VABRES,
Ministre de la Culture et de la Communication

« Les limbes insondés de la tristesse » Figures de la mélancolie romantique de Chateaubriand à Sartre

ROBERT KOPP

« L'homme moderne est un animal qui s'ennuie. »
Paul Bourget¹

Il n'y a pas de doute. C'est bien Chateaubriand qui, en se projetant dans René, a créé l'archétype de la mélancolie moderne, la figure du beau ténébreux, traînant sa douloureuse silhouette et son mal de vivre à travers maint texte en prose et en vers, du romantisme à l'existentialisme, appuyant dans maint tableau « le menton dans sa main² ». Publié d'abord dans le cadre du *Génie du christianisme* (1802) – pour illustrer, au livre III de la deuxième partie, le chapitre IX « Du vague des passions » – ce petit récit était consacré à une maladie de l'âme qui, selon l'auteur, n'avait pas jusqu'alors retenu l'attention des observateurs, mais, depuis quelques temps, lui semblait caractériser certains jeunes gens à l'imagination « riche, abondante et merveilleuse » et à l'existence, au contraire, « pauvre, sèche et désenchantée ». Cette maladie affectait surtout des individus qui, « avec un cœur plein », avaient l'impression d'habiter « un monde vide » et qui, « sans avoir usé de rien », étaient « désabusé[s] de tout³ ». Un monde vide, dans l'optique de Chateaubriand, c'est un monde vidé, par la Révolution française, des valeurs qui le constituaient, vidé de ses valeurs religieuses, morales, sociales qui lui donnaient un sens et assuraient sa pérennité. Le succès du *Génie* fut immédiat et durable. Le livre venait à son heure, celle de la fin des turbulences révolutionnaires et, surtout de la réconciliation de la France avec son Église, grâce au Concordat qui mettait fin à des années de persécution d'un côté et d'excommunication de l'autre. Chateaubriand, dont le nom venait seulement d'être rayé de la liste des émigrés, cherchait à reprendre pied dans la nouvelle France, après huit années d'un exil anglais souvent pénible, y compris sur le plan matériel. Il crut habile d'offrir la deuxième édition de son livre au Premier consul, célébré dans l'épître dédicative comme un envoyé de la Providence. En vain. Il n'obtint qu'une place subalterne à l'ambassade de France à Rome, et encore sous les ordres de l'oncle du Premier consul, le cardinal Fesch. Mais René, réuni à *Atala* à partir de 1805 et publié séparément, poursuivit sa carrière pour devenir la Bible des générations romantiques successives. « J'ai lu René et j'ai frêmi; je m'y suis reconnu tout entier », notera Sainte-Beuve dans un de ses carnets en 1820, avant de mettre le même aveu dans la bouche d'Amaury, le héros de *Volupté*⁴. Quarante ans plus tard, faisant cours sur *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, il confirmera que René est « le type dont relève plus ou moins tout ce qui fut jeune durant ces cinquante dernières années⁵ ». En effet, Chateaubriand est à l'origine de cette « grande école de la mélancolie⁶ » à laquelle appartiennent également Vigny et Gautier, Flaubert et les Goncourt, Fromentin et Mallarmé, Huysmans et Sartre⁷. Toutefois, les formes que prend la mélancolie romantique changent au fil des années: le mal du siècle de Chateaubriand se transforme en spleen chez Baudelaire et le spleen devient dépression chez Huysmans et Sartre. Peu à peu, le prêtre et le philosophe cèdent le pas au physiologiste et au psychiatre. Et les écrivains eux aussi changent d'optique: la maladie de l'âme est progressivement décrite comme une maladie du corps.

Chateaubriand lui-même, effrayé par la cohorte de ses émules, ne se montrait pas très fier de sa descendance; elle était trop nombreuse pour qu'il ne la jugeât pas dégradante:

Si René n'existait pas, écrit-il dans les *Mémoires d'outre-tombe*, je ne l'écrirais plus; s'il m'était possible de le détruire, je le détruirais. Une famille de René poètes et de René prosateurs a pullulé: on n'a plus entendu

que des phrases lamentables et décousues; il n'a plus été question que de vents et d'orages, que de maux inconnus livrés aux nuages et à la nuit. Il n'y a pas de grimaud sortant du collège qui n'ait rêvé d'être le plus malheureux des hommes; de bambin qui à seize ans n'ait épuisé la vie, qui ne se soit cru tourmenté par son génie; qui, dans l'abîme de ses pensées, ne se soit livré au *vague de ses passions*; qui n'ait frappé son front pâle et échevelé et n'ait étonné les hommes stupéfaits d'un malheur dont il ne savait pas le nom, ni eux non plus. Dans *René*, j'avais exposé une infirmité de mon siècle; [...]»⁸.

Ce texte, publié au lendemain seulement de la mort de Chateaubriand, a été écrit vers 1836. L'auteur y reprend des idées qu'il avait déjà exprimées auparavant, imitant d'ailleurs la pose du vieux Goethe qui, comme lui, avait renié ses enthousiasmes de jeunesse et jugé sévèrement la postérité de Werther et les ravages provoqués par son livre. S'il ignore – et ignorera toujours – jusqu'au nom de Flaubert et de Baudelaire, tous deux alors « grimauds sortant du de collège », il n'a pu être qu'agacé par le succès de *La Confession d'un enfant du siècle* paru en février de la même année. Variation en prose du fameux vers de *Rolla*, « Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux », le roman autobiographique de Musset exprimait pourtant parfaitement le mal du siècle d'une génération désemparée au lendemain des guerres révolutionnaires et impériales. N'avaient-elles pas excité le courage et nourri l'imagination de toute une jeunesse ? Stendhal, qui y avait participé, n'a cessé de faire l'apologie de l'énergie (de la *virtù* au sens de Machiavel). Non pas Musset: « Toute la maladie du siècle présent vient de deux causes; le peuple qui a passé par 93 et par 1814 porte au cœur deux blessures. Tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore. Ne cherchez pas ailleurs le secret de nos maux⁹. » Musset se faisait ainsi, après Byron et d'autres, le témoin du « désenchantement » romantique¹⁰: « Ce fut comme une dénégation de toutes choses du ciel et de la terre, qu'on peut nommer désenchantement, ou, si l'on veut, *désespérance*¹¹. » Il ne faut pas oublier que la Restauration marque le retour massif au pouvoir de la génération de Louis XVI, guillotiné une vingtaine d'années auparavant. La France était devenue une gérontocratie.

Le mal du siècle de René n'a pourtant pas grand-chose en commun avec cet effondrement moral perceptible dès les années 1820 et devenu lieu commun au début de la monarchie de Juillet 20¹². Le héros de Chateaubriand est, contrairement à Octave, « accablé d'une surabondance de vie », il sent qu'au contact de la nature « la vie redouble au fond de [son] cœur » et lui donne la force de « créer des mondes¹³ ». Certes, les circonstances extérieures mettent en échec l'élan de René. Mais ce disciple de Rousseau et des philosophes avait nourri de grands espoirs. Il était prêt à œuvrer pour les réformes, mais non pas à être chassé de son pays par la Révolution. Il est une victime de l'Histoire avant d'être une victime de son propre tempérament. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire, avant le *Génie du christianisme*, l'*Essai sur les révolutions*, pour comprendre comment la déception de l'émigré se transforme en mélancolie. Le mal dont souffre ce dernier est celui de toute une génération. « La Révolution a chassé mon esprit du monde réel en me le rendant trop horrible » : ce n'est pas seulement le sentiment de Chateaubriand mais aussi celui de son ami Joubert¹⁴. « L'homme avait beaucoup espéré, et il avait été grandement déçu », c'est ainsi que le grand critique, Saint-Marc Girardin, contemporain de Sainte-Beuve, expliquera bien plus tard l'état d'esprit des nombreux lecteurs qui ne cessaient de se reconnaître en René¹⁵. En effet, la déception avait été telle qu'elle avait installé une rupture définitive entre le monde des rêves et celui de la vie réelle. C'est cette fracture qu'exprime René. « On m'accuse de passer toujours le but que je puis atteindre: hélas! je cherche seulement un bien inconnu, dont l'instinct me poursuit. Est-ce ma faute, si je trouve partout les bornes, si ce qui est fini n'a pour moi aucune valeur¹⁶. » Cette insatisfaction n'est-ce pas aussi celle qui se dégage des tableaux de Caspar David Friedrich dont les personnages – et donc le spectateur – tournent le regard vers les espaces infinis ? Certes, Chateaubriand ne les a pas connus, mais l'écrivain et le peintre ont exalté tous les deux, à la suite Bernardin de Saint-Pierre, ce frisson que provoque le mystère. « Il n'est rien de beau, de doux, de grand dans la vie, que les choses mystérieuses¹⁷. » D'où l'assimilation de l'infini à ce qui est caché, secret, inaccessible. « Il est certain que notre âme

demande éternellement ; à peine a-t-elle obtenu l'objet de sa convoitise, qu'elle demande encore : l'univers entier ne la satisfait point. L'infini est le seul champ qui lui convienne¹⁸. » Cet infini peut s'appeler Dieu, mais ce sera une « Divinité pleine de ténèbres¹⁹ ». Du ciel noir au ciel vide, il n'y a qu'un pas, que Jean-Paul franchit en faisant annoncer par le Christ lui-même, parlant du haut de l'édifice du monde, que Dieu est mort. On connaît l'influence de ce texte sur le romantisme français et en particulier sur Nerval²⁰.

Pour Chateaubriand, désireux d'accorder sa sensibilité à la religion chrétienne, et vice versa, celle-ci sera donc « essentiellement tendre et mélancolique ». Plus encore : elle est « le génie même de la mélancolie²¹ ». Par l'opposition du ciel et de la terre, elle « fait dans le cœur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où découlent d'inépuisables rêveries²² ». Il convient toutefois, pense-t-il, de distinguer foi et rêverie, foi traditionnelle et rêverie moderne, car aux chrétiens d'autrefois, aux moines comblés par Dieu et débordant de vertu, on voit succéder aujourd'hui ces « espèces de solitaires tout à-la-fois passionnés et philosophes, qui ne pouvant ni renoncer aux vices du siècle, ni aimer ce siècle, prendront la haine des hommes pour l'élévation du génie, renonceroient à tout devoir divin et humain, se nourriront à l'écart des plus vaines chimères, et se prolongeront de plus en plus dans une misanthropie orgueilleuse, qui les conduira bientôt à la folie, ou à la mort²³ ». C'est la forme romantique de l'antique *acedia*. Si elle n'est plus un péché mortel, elle reste un vice qu'il faut combattre. Mais aussi une source d'inspiration²⁴.

Chateaubriand a inventé, selon le mot de Théophile Gautier, « la mélancolie moderne²⁵ » et *René* a donné naissance à toute une lignée de héros solitaires, de Raphaël de Valentin à Amaury, de Louis Lambert à Octave, de saint Antoine aux solitaires de Port-Royal. Mais l'ennui de René n'a rien à voir – répétons-le – avec le vague à l'âme de ses successeurs. Le héros de Chateaubriand ne se satisfait pas, de façon masochiste, « d'ensanglanter son mal et de gratter sa plaie²⁶ ». Il garde, au tréfonds de lui-même, quelque chose de tonique. C'est ce qu'a bien vu Sainte-Beuve, dont le personnage de Joseph Delorme est précisément un avatar de René qui frappe par son côté flasque : « Quand on se plaît à encadrer si glorieusement son ennui – écrit-il dans son cours sur l'Enchanteur –, il ne saurait être incurable. [...] on sent que René se consolera et se distraira ; il deviendra poète, littérateur, écrivain²⁷. » Proust, lui aussi, était sensible au pouvoir de métamorphose, pour ne pas dire de métempsychose, d'un Chateaubriand toujours prêt à se remettre en selle et en scène, tirant le meilleur parti de sa mélancolie : « Et quand Chateaubriand, tandis qu'il se lamente, donne son essor à cette personne merveilleuse et transcendante qu'il est, nous sourions, car, au moment même où il se dit anéanti, il s'évade, il vit d'une vie où l'on ne meurt point²⁸. »

René était sans doute trop bien né pour ne pas se consoler et se distraire, contrairement à Joseph Delorme, qui a vu le jour « vers le commencement du siècle, dans un gros bourg voisin d'Amiens », dans une condition « des plus médiocres par la fortune », hélas ! « quoique honnête par la naissance²⁹ ». Et l'on ne ressent pas le même type d'ennui dans le château de Combourg que dans une loge de concierge. Comme Lucien de Rubempré et Frédéric Moreau, le héros de Sainte-Beuve montera à Paris, en quête d'amour, de fortune et de gloire. Mais la pauvreté fait de lui, au milieu d'une capitale où l'argent est roi, un exilé. Le mal du siècle n'est plus, avant tout, métaphysique ou moral, il n'atteint pas seulement les déclassés de l'Ancien Régime comme Chateaubriand ou Vigny, mais aussi cette jeunesse petite-bourgeoise qui est désormais en quête d'une position sociale. Sainte-Beuve prend soin d'inscrire son volume, publié en 1829, dans le temps de l'Histoire : « C'était sous le ministère Martignac, en pleine Restauration et dans l'âge d'or si court de cette époque ennuyeuse et ennuyée. En ce temps-là tout jeune homme qui avait un cœur, une ambition et de vastes pensées, manquait d'air, s'étiolait dans son galetas et mourait de lente asphyxie. La génération surtout qui était venue trop tard pour participer à l'effervescence politique et s'embraser à l'illusion révolutionnaire évanouie vers 1824 ; cette génération étouffée, qui était au collège durant la plus belle ardeur de la Charbonnerie, qui manquait la classe, le jour où l'on chassait Manuel, et qui, à son premier pas dans le monde trouvant tout obstrué, allait se ronger dans la solitude ou se rétrécir

dans les coteries ; [...] cette génération-là surtout a souffert profondément et a ressenti jusque dans la moelle de ses os la consommation de l'ennui et le mal rêveur³⁰. »

Joseph Delorme n'est pourtant pas encore ce poète paria qui n'apparaîtra qu'après la révolution de Juillet et dont Alphonse Rabbe, Pétrus Borel, Victor Forneret et Philothée O'Neddy, parmi d'autres petits romantiques, sont les figures les plus marquantes. *L'Album d'un pessimiste, Feu et Flamme*, mais aussi *La Comédie de la mort* de Théophile Gautier pousseront au noir l'expression de ce désespoir né d'un appétit de vie qui ne trouve pas à se satisfaire, un des cas les plus symptomatiques étant celui de la « lycanthropie » mise en scène dans *Champavert*. Bohème misanthrope et désabusé, Pétrus Borel a fini sa vie comme fonctionnaire colonial sous le Second Empire³¹. Cabotinage ou dégoût sincère de la vie, les suicides ne cessent de se multiplier dans les années 1830-1850, comme l'attestent les statistiques publiées par *Le Constitutionnel* ou la *Gazette des Tribunaux*, ainsi que de nombreuses publications de l'époque, sans parler des échos que nous renvoient certains romans comme *L'Éducation sentimentale*³².

Sainte-Beuve tient à distinguer Joseph Delorme de ses prédécesseurs et à souligner son côté plébéien : « On objectera Werther, René, Byron, Adolphe, toutes les grandes douleurs philosophiques et aristocratiques qui avaient su concilier la rêverie et la confiance avec un certain bon goût littéraire et un certain décorum de bonne compagnie. Mais ce pauvre diable de Joseph Delorme n'avait pas le choix des douleurs. Ces nobles doléances ne lui allaient guère ; il n'aimait pas une dame polonaise, comme Adolphe ; il n'était pas pair du royaume, comme Byron ; il n'avait pas de château d'aïeux en Bretagne, comme René ; Werther était bien plus philosophe que lui, bien plus avant que lui, plongé dans le sein de l'être et de la nature³³. » Or, malgré la différence de position sociale, les analogies entre Joseph Delorme et René restent nombreuses : même enfance solitaire, même penchant pour la rêverie, même attitude mélancolique : « Il s'asseyait contre un arbre, les coudes sur les genoux et le front dans les mains, tout entier à ses pensées, à ses souvenirs et aux innombrables voix intérieures³⁴. » N'est-ce pas la posture de Caspar David Friedrich, de Fuseli, de James Baury, de Géricault, dans leurs autoportraits respectifs³⁵ ? Par ailleurs, les nombreuses allusions explicites au récit de Chateaubriand témoignent, chez Sainte-Beuve, de la présence persistante de son modèle³⁶.

À l'instar de René, Joseph Delorme est angoissé par la solitude de la grande ville ; la foule lui apparaît, comme plus tard à Baudelaire, un « grand désert d'hommes³⁷ ». Mais contrairement à René qui s'en va courir dans les bois, il ne quitte guère la grisaille de la capitale : « Sur ce boulevard, pendant des heures entières, il cheminait à pas lents, *voûté comme un aïeul*, perdu en vagues souvenirs, et s'affaisant de plus en plus dans le sentiment indéfinissable de son existence manquée³⁸. » C'est déjà la silhouette de Folantin ou celle de Roquentin qui apparaît ici, les personnages de Huysmans et de Sartre étant, eux aussi, des « vieillards anticipés ». C'est surtout celle d'Amaury, le héros de *Volupté* (1834), autre avatar de René. Mais à la différence de ce dernier, Amaury se délecte de son ennui, le transforme en amère jouissance, comme Baudelaire. À la fin de sa vie, Baudelaire s'est plu à reconnaître en *Joseph Delorme* non seulement « *Les Fleurs du Mal* de la veille³⁹ » mais encore l'annonce du *Spleen de Paris*⁴⁰. Il nourrissait à l'égard de l'oncle Beuve une sorte de respect filial, bien qu'il n'ait jamais pu obtenir de lui l'article qu'il espérait. À vingt ans déjà, il lui avait envoyé un long poème où il s'avouait non seulement le frère de René mais encore celui d'Amaury. Le jeune poète, traînant « tristement [ses] ennuis », se disait marqué par la même maladie que lui :

C'était surtout l'été, quand les plombs se fondaient,
Que ces grands murs noircis en tristesse abondaient,
Lorsque la canicule ou le fumeux automne
Irradiait les cieux de son feu monotone,
Et faisait sommeiller dans les sveltes donjons,
Les tiercelets criards, effroi des blancs pigeons ;
Saison de rêverie, où la Muse s'accroche
Pendant un jour entier au battant d'une cloche ;

Où la Mélancolie, à midi, quand tout dort,
Le menton dans la main, au fond du corridor, –
L'œil plus noir et plus bleu que la Religieuse
Dont chacun sait l'histoire obscène et douloureuse,
– Traîne un pied alourdi de précoces ennuis,
Et son front moite encor des langueurs de ses nuits⁴¹.

Comme *René*, *Volupté* présente le tableau d'une maladie de l'âme, plus exactement d'un « vice », donc d'un péché : « Le véritable objet de ce livre est l'analyse d'un penchant, d'une passion, d'un vice même, et de tout le côté de l'âme que ce vice domine, et auquel il donne le ton, du côté languissant, oisif, attachant, secret et privé, mystérieux et furtif, rêveur jusqu'à la subtilité, tendre jusqu'à la mollesse, voluptueux enfin⁴². » Mais contrairement à Joseph Delorme, Amaury ne souffre pas d'une situation sociale médiocre ; ce qui lui pèse c'est sa condition humaine, sa nature écartelée entre l'Enfer et le Ciel et son incapacité de dominer ce dualisme par sa volonté. « La volonté en moi ne voulut pas ; la grâce d'en haut glissa comme une lueur⁴³ » ou encore : « Je voudrais vouloir, et je ne veux pas⁴⁴. » On aura reconnu le thème baudelairien de la procrastination, cette « vaporisation » du moi⁴⁵ dont il est si souvent question dans les *Paradis artificiels* et dans les *Journaux intimes*. C'est dans *Volupté* que Baudelaire aura trouvé une des meilleures descriptions de cette atonie, dans un passage qui lui aura également fourni quelques images pour l'évocation de son propre spleen, ainsi qu'un argument en faveur du titre dantesque des *Limbes* qu'il pensait donner à ses futures *Fleurs du mal* :

Ce sont de longues mainées, attachées et clouées à une même place, comme par une manie obstinée ; sur un fauteuil, ou dans ses rideaux ; la tête dans les mains, les yeux se dérochant, comme indignes, à la clarté du jour, et le visage caché dans un chevet ; – plus d'étude, un livre ouvert au hasard, qu'on lit presque au rebours, tant l'esprit est ailleurs ! quelques gouttes de pluie qu'on écoute tomber une à une dans la cendre du foyer ; de vrais limbes sous une lumière blafarde et bizarre ; une inertie mêlée d'angoisse, d'une angoisse dont on n'a plus présents les motifs, mais qui subsiste comme une fièvre lente dont on compte les battements. Et si l'on y repense, un éveil, un ébranlement confus de tous les obstacles, de toutes les difficultés et impossibilités, mais nulle issue, pas une ouverture pour rentrer dans la paix et l'équilibre, pour se replacer dans l'ordre en s'immolant à quelqu'un⁴⁶

Tous les attributs traditionnels de la mélancolie – de Charles d'Orléans à Dante, de Milton à Byron, de Dürer à Nerval – sont réunis dans ce texte : « la tête dans les mains », la « lumière blafarde », l'« inertie », l'« angoisse ». Or, si cette mélancolie est bien celle d'une triste journée d'automne ou d'hiver, le décor de ce *taedium vitae* est désormais celui de la grande ville, qui sera l'unique décor du spleen baudelairien.

Pluviôse, irrité contre la ville entière,
De son urne à grands flots verse un froid ténébreux
Aux pâles habitants du voisin cimetière
Et la mortalité sur les faubourgs brumeux⁴⁷.

Baudelaire – on le sait – est par excellence le poète de la mélancolie⁴⁸. Comme l'a souligné Pierre Jean Jouve – qui se sentait proche de lui – son esthétique est une esthétique du malheur⁴⁹. Dans une page célèbre de *Fusées*, Baudelaire a donné la définition de son « beau » idéal :

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet, par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, – mais d'une manière confuse, – de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, – soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluant, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau.

[...] Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie [en] est un des ornements les plus vulgaires ; – tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du *Malheur*. – Appuyé sur, – d'autres diraient : obsédé par – ces idées, on conçoit qu'il me serait difficile de ne pas conclure que le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, – à la manière de Milton⁵⁰.

Chez Milton, dont Chateaubriand avait traduit *Paradise Lost*, Satan n'est pas seulement un ange déchu, mais un ange rebelle qui promet aux démons qu'il a entraînés dans sa chute qu'ils retrouveront le Paradis. Prenant quelques libertés avec l'orthodoxie, Milton, dans son épopée, place au centre de la création non pas l'homme, mais Satan, dont il glorifie la révolte, de même qu'il exalte le pouvoir dévolu à l'homme, pouvoir quasiment prométhéen, qui lui permet de pécher, mais aussi de se racheter. Par quoi ? Par la création artistique, répond Baudelaire, par exemple dans « Les Phares » :

C'est un cri répété par mille sentinelles,
Un ordre renvoyé par mille porte-voix ;
C'est un phare allumé sur mille citadelles,
Un appel de chasseurs perdus dans les grands bois !

Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité⁵¹ !

Or ce « cri » est fait de « malédictions », de « blasphèmes », de « plaintes », de « pleurs », auxquels se mêlent, il est vrai, des *Te Deum*. Tous les artistes invoqués dans ce poème sont, pour Baudelaire, des artistes de la mélancolie : Rubens, « fleuve d'oubli » ; Léonard de Vinci, « miroir profond et sombre » ; Rembrandt, « triste hôpital » ; Michel-Ange (« lieu vague où l'on voit [...] / Des fantômes puissants qui dans les crépuscules / Déchirent leur suaire ») ; Goya, « cauchemar plein de choses inconnues » ; Delacroix, « lac de sang hanté des mauvais anges ». Ils préfèrent la puissance épique des grands formats à « ces beautés de vignettes, / Produits avariés, nés d'un siècle vaurien⁵² ». Ainsi

Cat. 46 Michel-Ange et sa grande *Nuit* de la chapelle de Médicis ou Rubens dont la débordante vitalité de « goujat habillé de satin⁵³ » finit par l'agacer.

Pour Baudelaire, un grand artiste est nécessairement un artiste mélancolique. Il fait la démonstration de cette façon de voir à propos de Delacroix, « le chef de l'école *moderne* », celui qui se trouve « à la tête du romantisme » et dont la qualité « la plus remarquable de toutes et qui fait de lui le vrai peintre du XIX^e siècle : c'est cette mélancolie singulière et opiniâtre qui s'exhale de toutes ses œuvres, et qui s'exprime et par le choix des sujets, et par l'impression des figures, et par le geste, et par le style de la couleur⁵⁴ ». Et de citer, parmi d'autres exemples, les *Femmes d'Alger* : « Ce petit poème d'intérieur, plein de repos et de silence, encombré de riches étoffes et de brimborions de toilette, exhale je ne sais quel haut parfum de mauvais lieu qui nous guide assez vite vers les limbes insondés de la tristesse⁵⁵. » Malgré l'irritation ressentie par le peintre devant cette interprétation doloriste de son œuvre (on en trouve quelques échos dans son *Journal*), Baudelaire ne cessera d'insister sur la profonde mélancolie qui se dégage de tous ces tableaux, qu'il s'agisse de *Saint Sébastien* (« un délice de tristesse ») ou de l'*Entrée des croisés à Constantinople* (frappant « par son harmonie orageuse et lugubre »), de *Hamlet* (« tout délicat et pâlot [...] avec un œil presque atone) ou du *Tasse dans la maison des fous* (« âme aux songes obscurs »), dont il existe d'ailleurs plusieurs versions.

En parlant de Delacroix, Baudelaire parle évidemment de lui-même, comme il parle de lui-même en évoquant Poe, Wagner ou De Quincey. À chaque fois, il met en avant le tempérament profondément mélancolique de son modèle et, partant, le sien propre. Inutile de vouloir énumérer toutes les lettres où il dit son ennui, son impuissance, son abattement : « Je veux ajouter quelques mots,

Cat. 184

écrit-il à Poulet-Malassis fin mars 1861, de ces mots que je ne peux dire qu'à vous. Depuis assez longtemps, je suis au bord du suicide, et ce qui me retient, c'est une raison étrangère à la lâcheté et même au regret. C'est l'orgueil qui m'empêche de laisser des affaires embrouillées. *Je laisserais de quoi payer*; mais encore faudrait-il des notes soignées pour la personne chargée de régler tout. Je ne suis, comme vous savez, ni pleurnicheur, ni menteur. Depuis deux mois surtout, je suis tombé dans une atonie et une désespérance alarmantes. Je me suis senti attaqué d'une espèce de maladie à la Gérard, à savoir la peur de ne plus pouvoir penser, ni écrire une ligne⁵⁶. » Aussi les autoportraits que le poète a réalisés à différentes époques de sa vie, soulignent-ils le regard sombre et le pli amer de la bouche. Les trois dessins de 1860, à la plume rehaussée de crayon rouge (deux appartiennent au musée d'Orsay, le troisième à l'Institut de France, collection Lovenjoul), sont contemporains des célèbres photos de Carjat. Ils ont peut-être été faits pour servir de frontispice à la deuxième édition des *Fleurs du mal* ou pour guider Bracquemond dans l'exécution d'une tâche dont il avait du mal à s'acquitter. Ils portent tous des annotations de Baudelaire concernant le bas du visage et en particulier la bouche, voire « la grimace » que fait celle-ci. Le quatrième dessin, de 1863-1864, à la plume, à l'encre de Chine, rehaussé de crayon rouge (musée d'Orsay) adopte la même pose de trois quarts que les précédents. C'est le plus noir et le plus saisissant

Cat. 189 et 190

Cat. 191

Rien d'étonnant que Baudelaire, après avoir renoncé à l'idée de placer au seuil de son recueil l'image d'un squelette arborescent tiré d'une danse macabre du XVI^e siècle, image revue par Bracquemond dans un sens qui ne convenait pas au poète, ait songé choisir comme frontispice un autoportrait. *Les Fleurs du mal* ne sont pas seulement un *memento mori*, mais aussi un examen de conscience impitoyable, auquel se livre l'auteur et auquel il convie le lecteur, face à la mort :

Tête-à-tête sombre et limpide
 Qu'un cœur devenu son miroir !
 Puits de Vérité, clair et noir,
 Où tremble une étoile livide,

Un phare ironique, infernal,
 Flambeau des grâces sataniques,
 Soulagement et gloire uniques,
 – La conscience dans le Mal⁵⁷ !

C'est à ce genre de tête-à-tête que le poète avait invité le lecteur dans la pièce liminaire qui ouvre le recueil. Il y énumère tous les péchés qu'un peuple de démons nous incite à commettre.

Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
 Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
 Il ferait volontiers de la terre un débris
 Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
 Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
 Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
 – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère⁵⁸ !

Accusant réception des *Paradis artificiels*, Flaubert remercie Baudelaire fin juin 1860 et lui adresse ce reproche qui vaut pour *Les Fleurs du mal* : « Voici (pour en finir tout de suite avec le *mais*) ma seule objection. Il me semble que dans un sujet, traité d'aussi haut, dans un travail qui est le commencement d'une *science*, dans une œuvre d'observation naturelle et d'induction, vous avez (et à plusieurs

reprises) insisté trop (?) sur l'*Esprit du Mal*. On sent comme un levain de catholicisme çà et là. J'aurais mieux aimé que vous ne *blâmez pas* le haschich, l'opium, l'excès. Savez-vous ce qui en sortira plus tard⁵⁹? » Et Baudelaire de répondre immédiatement à cette objection : « J'ai été frappé de votre observation, et étant descendu très sincèrement dans le souvenir de mes rêveries, je me suis aperçu que de tout temps j'ai été obsédé par l'impossibilité de me rendre compte de certaines actions ou pensées soudaines de l'homme sans l'hypothèse de l'intervention d'une force méchante extérieure à lui. — Voilà un gros aveu dont tout le XIX^e siècle conjuré ne me fera pas rougir⁶⁰. » Dans la même lettre, il exprime le désir de se rendre à Croisset : « J'ai toujours rêvé de lire (en entier) *La Tentation*, et un autre livre, dont vous n'avez publié aucun fragment (*Novembre*). »

Le vocabulaire de Baudelaire — et, partant, ses catégories de pensées — est imprégné par la théologie catholique. Ce qui ne préjuge pas de sa foi qui ne nous intéresse pas ici. Le passage du vocabulaire théologique au vocabulaire médical qui prévaudra dans la deuxième moitié du siècle est assez bien marqué par les travaux d'un aliéniste célèbre que Baudelaire et ses contemporains ont lu de près : Brierre de Boismont (1797-1881)⁶¹. En octobre 1850, il publie dans les *Annales médico-psychologiques* un article « De l'ennui, *taedium vitae* », dans lequel il passe d'abord en revue les différentes analyses de l'ennui, de Sénèque à saint Jean Chrysostome, de saint Jérôme à Cassien, de Vincent de Beauvais aux écrivains de la Renaissance et au-delà. Peu répandu au Moyen Âge, l'ennui se serait répandu au XVI^e siècle par le réveil des sciences et des lettres, par l'intérêt nouveau suscité par les antiques apologues du suicide. Quant à la renaissance de la philosophie, elle aurait répandu « les germes du doute et du scepticisme » dont le meilleur exemple serait Werther et sa nombreuse postérité. Comment expliquer la multiplication de ces cas? « L'ennui de Werther, de René, de Raphaël tient bien plus à des causes sociales qu'individuelles : il est le symptôme d'une civilisation vieillie et blasée [...], de décadence, et d'indifférence religieuse et politique, et d'analyse universelle. » La deuxième partie de l'article étudie l'influence de l'ennui sur le suicide. Sur 4 595 procès-verbaux de suicides antérieurs à 1843, Brierre de Boismont en dénombre 237 qui indiquent que le suicide a été commis par dégoût de la vie (dont 99 où la cause ne serait qu'un « ennui originel »). Dans sa conclusion, Brierre de Boismont essaie de proposer des remèdes : « Nos dégoûts, notre ennui enfin qui est au fond de toutes choses ne sont que les aspirations du fini vers le souverain maître. » Aussi tient-il à rappeler les trois recommandations émises par saint Jean Chrysostome : ne pas aimer sa propre tristesse, exercer un métier, avoir une famille. Et aux hommes politiques il lance, au lendemain de la révolution de Février, cet appel : « Réformateurs qui voulez changer le monde en créant le bonheur sur terre, faites disparaître l'ennui et vous aurez donné la preuve de votre mission. » Le meilleur moyen de combattre l'ennui lui paraît être de ranimer la religion. En attendant, il propose dans sa maison de santé de la rue neuve Sainte-Geneviève de véritables thérapies de groupes dans lesquelles sa femme jouait un grand rôle⁶². Cet article capital, ainsi que d'autres publiés dans l'*Union médicale* et dans les *Annales d'hygiène publique*, Brierre de Boismont les développera pour en faire un livre qui eut un grand retentissement⁶³, *Du suicide et de la folie-suicide : considérés dans leur rapport avec la statistique, la médecine et la philosophie* (1856). C'est la première approche scientifique du problème de la dépression qui deviendra incontournable, bien que Barbey d'Aureville la classe encore parmi *Les Ridicules du temps*.

Malgré l'envie manifestée dans sa lettre à Flaubert du 26 juin 1860, Baudelaire n'est jamais allé à Croisset et il n'aura lu de *La Tentation de saint Antoine* que les fragments publiés dans *L'Artiste* en 1856 et 1857. Et il appréciait *Madame Bovary*. C'était sans doute suffisant pour reconnaître en Flaubert le génie même de la mélancolie. Nous pouvons en outre feuilleter les lettres écrites dans les années 1840 à Ernest Chevalier, à Louis Bouilhet, à Maxime Du Camp, à Louise Colet, pour nous rendre compte que son *taedium vitae* prend, le plus souvent, la forme d'un écœurement ressenti physiquement : « C'est étrange comme je suis né avec peu de foi au bonheur. J'ai eu tout jeune un pressentiment complet de la vie. C'était comme une odeur de cuisine nauséabonde qui s'échappe d'un soupirail. On n'a pas besoin d'en avoir mangé pour savoir qu'elle est à faire vomir⁶⁴. »

Chez Baudelaire, les images de la mélancolie et du spleen appartiennent le plus souvent au registre du baroque. Au souvenir de la Bible et des Pères de l'Église se mêlent ceux d'Agrippa d'Aubigné et de Pascal, à la poésie des ruines s'ajoute celle des cimetières et des tombeaux, ainsi que celle du romantisme noir. « Poésie de charnier et d'abattoir », ironisait la critique de l'époque. En effet, les images de la dislocation et de la décomposition des corps sont nombreuses, comme celles de la dégradation, de l'abîme, de la chute. Nous sommes à la fin de la journée, à l'heure du crépuscule, face à un soleil couchant, en automne, en hiver, par un temps de pluie. La terre est un cachot humide, l'univers est plombé. Notre imagination est peuplée de monstres sortis des *Caprices* de Goya⁶⁵. Cat. 175

L'univers flaubertien est assez différent⁶⁶. S'il partage avec Baudelaire la lumière blafarde et l'atmosphère pluvieuse, s'il se sent vieux avec Sainte-Beuve avant d'avoir été jeune, il est plus sensible qu'eux aux misères du corps et au ridicule qui s'attache à sa disgrâce. Chez Flaubert, la laideur est presque toujours ridicule, ainsi celle de saint Antoine, qu'il décrit à Louise Colet, le 21 août 1846 :

J'ai débâillé ma *Tentation de saint Antoine* et je l'ai accrochée à ma muraille, voilà tout. J'aime beaucoup cette œuvre. Il y avait longtemps que je la désirais. Le grotesque triste a pour moi un charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire mais rêver longuement. Je le saisis bien partout où il se trouve et comme je le porte en moi ainsi que tout le monde voilà pourquoi j'aime à m'analyser. C'est une étude qui m'amuse. Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'aie l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire. Jamais par exemple je ne me fais la barbe sans rire, tant ça me paraît bête⁶⁷.

On sait que la *Tentation de saint Antoine* a préoccupé Flaubert toute sa vie. Parmi ses tout premiers textes – l'auteur n'a pas vingt ans – se trouvent un conte philosophique, *La Dernière Heure*, un conte fantastique, *Rêve d'enfer*, une méditation sur *La Danse des morts* qui, tous, expriment cette aspiration au néant que l'on retrouve aussi dans un autre conte philosophique, *Smar*⁶⁸. Très impressionné par le *Faust* de Goethe (traduit par Nerval) et le *Caïn* de Byron, Flaubert y dénonce, à travers les tentations auxquelles Lucifer soumet Smar, l'orgueil et la vanité de toute connaissance humaine qui voit toujours son objet final lui échapper. De même, saint Antoine se laisse entraîner par le Diable à travers les mondes les plus fabuleux, pour satisfaire son rêve de pénétration et de domination de l'univers. C'est le tableau de Bruegel, découvert au palais Balbi, à Gênes, qui l'incite à traiter ce sujet une première fois en 1848, sans succès, avant d'y revenir en 1856 et en 1869. Tenté par le désir de savoir et par le désir tout court, le saint anachorète, retiré sur un mont de la Thébéide, voit défiler dans ses cauchemars toutes les croyances, toutes les doctrines philosophiques et scientifiques du 1^{er} siècle de notre ère. Inventaire extravagant d'hallucinations qui débouchent sur la contemplation extatique de ces « petites masses globuleuses, grosses comme des têtes d'épingle et garnies de cils tout autour ». Ce sont les atomes, les unités de la matière. Et Antoine, pris de délire, s'exclame. « J'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer. [...] Je voudrais [...] être en tout, [...] pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière – être la matière ! »

La Tentation de saint Antoine ressemble fort à un jardin des supplices, tout comme *Madame Bovary* et *L'Éducation sentimentale*. Le saint bascule dans la folie, Emma se suicide, Frédéric sombre dans l'indifférence :

Il voyagea.

Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues⁶⁹.

On chercherait vainement, chez Flaubert, le mot énergie, cher à Balzac et à Stendhal. L'exemple de Napoléon s'est évanoui et avec lui toute ambition de carrière ou de réussite quelconque. « Je pourrais

maintenant vendre *Bovary* et *Salammbô*. Mais le vomissement que me donnent de semblables pourparlers est trop fort ! Je ne désire qu'une chose, à savoir : *crever*. L'énergie me manque pour me casser la gueule. Voilà le secret de mon existence. Je suis si indigné *de tout* que j'en ai parfois des battements de cœur à étouffer⁷⁰. »

Cette expression toute physique, corporelle, de l'ennui, c'est sans doute Huysmans qui l'a poussée à son comble dans *À Vau-l'eau*, nouvelle publiée en 1882, peu après *En ménage*, autre « chant du nihilisme⁷¹ », auquel Edmond de Goncourt reconnaissait « une qualité incontestable : l'intensité dans le gris⁷² ». Folantin, « né dans de désastreuses conditions », petit fonctionnaire célibataire, sans la moindre chance de se marier ni d'obtenir de l'avancement, cherche en vain une gargote où se nourrir convenablement : « M. Folantin se demanda si le changement était profitable, attendu que le vin était partout chargé de litharge et coupé d'eau de pompe, que les œufs n'étaient jamais cuits comme on les désirait, que la viande était partout privée de suc, que les légumes cuits à l'eau ressemblaient aux vestiges des maisons centrales ; mais il s'entêta ; – à force de chercher, je trouverai peut-être, – et il continua à roder par les cabarets, par les crémeries, seulement, au lieu de se débilitier, sa lassitude s'accrut, surtout, quand, descendant de chez lui, il aspirait, dans les escaliers, l'odeurs des potages, il voyait des raies de lumières sous les portes, il rencontrait des gens venant de la cave, avec des bouteilles, il entendait des pas affairés courir dans les pièces, tout, jusqu'au parfum qui s'échappait de la loge de son concierge, assis, les coudes sur la table, et la visière de sa casquette ternie par la buée montant de sa jatte de soupe, avait ses regrets. » Ici, la mélancolie s'est définitivement muée en dépression ; Folantin a perdu toute envie de vivre : « Il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait. » Devenu impuissant (« plus de virilité »), il a également perdu tout appétit (« il chipotait des œufs qui sentaient la vessie⁷³ »). Rarement l'écoeurement devant la nourriture n'a été exprimé avec plus de force et en termes plus recherchés. Tellement recherchés qu'André Breton pouvait ranger Huysmans parmi les représentants de l'humour noir : « Par l'excès des couleurs sombres de sa peinture, par l'atteinte et le dépassement dont il est coutumier d'un certain point critique dans les situations désolantes, par la préfiguration minutieuse, aiguë, des déboires qu'entraînent à ses yeux, dans l'alternative la plus banale, toute espèce d'option, il parvient à ce résultat paradoxal de libérer en nous le principe du plaisir. [...] Il y va ici d'une intention délibérée, d'une méthode thérapeutique réfléchie, d'une *ruse* destinée à nous faire surmonter notre propre misère⁷⁴. » N'est-ce pas déjà à cette fonction thérapeutique de la création artistique que pense Durtal dans *Là-bas* : « Vraiment, quand j'y songe, la littérature n'a qu'une raison d'être, sauver celui qui la fait du dégoût de vivre ! »

C'est aussi ce que semble suggérer Sartre dans *La Nausée*, dont le premier titre était *Melancholia*⁷⁵. À la fin du roman, Antoine Roquentin, écoutant pour la dernière fois son air préféré, « *Some of these days* », espère que la musique, qui n'existe pas à la façon des choses, mais qui est la présence de l'imaginaire, parviendra à l'arracher à la nausée et que, peut-être, la création artistique, l'écriture d'un roman, par exemple, pourrait lui faire accepter l'existence : « Il faudrait que ce soit un livre : je ne sais rien faire d'autre. Mais pas un livre d'histoire : l'histoire, ça parle de ce qui a existé – jamais un existant ne peut justifier l'existence d'un autre existant. Mon erreur, c'était de vouloir ressusciter M. de Rollebon. Une autre espèce de livre. Je ne sais pas très bien laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence⁷⁶. » Ainsi, l'œuvre d'art s'oppose, rien que par sa consistance (« dure comme de l'acier »), à la viscosité, au côté gluant du sentiment de l'existence qui envahit Roquentin dès les premières pages de son journal : « Quelque chose m'est arrivé, je ne peux plus en douter. C'est venu à la façon d'une maladie, pas comme une certitude ordinaire, pas comme une évidence. [...] Dans mes mains, par exemple, il y a quelque chose de neuf, une certaine façon de prendre ma pipe ou ma fourchette. Ou bien c'est la fourchette qui a, maintenant, une certaine façon de se faire prendre, je ne sais

pas⁷⁷. » Cette maladie, que Roquentin appelle nausée, c'est l'*acedia*, qui menace surtout à la mi-journée : « Je digère lourdement, près du calorifère, je sais d'avance que la journée est perdue. Je ne ferai rien de bon, sauf, peut-être, à la nuit tombée. C'est à cause du soleil ; il dore vaguement de sales brumes blanches, suspendues en l'air au-dessus du chantier, il coule dans ma chambre, tout blond, tout pâle ; il étale sur ma table quatre reflets ternes et faux⁷⁸. » Et tel le mauvais moine baudelairien, Roquentin se laisse gagner par l'horreur d'exister, son corps lui devient monstrueusement étranger, comme celui de saint Antoine. On ne finirait pas d'énumérer toutes les réminiscences littéraires qui constellent ce texte. En dehors de Baudelaire et de Flaubert, qui retiendront l'attention de Sartre plus tard, il y a Duhamel et Huysmans. Rien que par la consonance de leur nom, Salavin et Folantin se signalent à notre attention comme des précurseurs de Roquentin⁷⁹.

Sartre n'a pas repris, dans la suite de son œuvre, cette idée du salut par la création esthétique. Il se méfiait sans doute trop de l'art ; il ne pensait pas que l'art pût révéler quoique ce soit ni donner un sens à la vie. Aussi est-il peut-être un grand écrivain malgré lui. Comme tous ceux qui ont essayé d'exprimer la mélancolie, il y a réussi en faisant semblant de la combattre. Mais comment accéder à un discours qui ne serait pas un semblant ?

1. *Physiologie de l'amour moderne*, Paris, Lemerre, 1891, p. 168.
2. Comme dans le poème que Baudelaire adresse à Sainte-Beuve vers 1843, voir *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-1976, t. I, p. 207-208, cité désormais O. C. suivi du tome et de la page.
3. Chateaubriand, *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 714.
4. Sainte-Beuve, *Volupté*, édition présentée et annotée par André Guyaux, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 178 et note 3 p. 489.
5. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, Paris, Garnier, 1861, t. I, p. 334.
6. Baudelaire, notice sur « Théophile Gautier », *L'Artiste*, 13 mars 1859, dans O. C., t. II, p. 125.
7. L'influence de *René* a été soulignée fort justement par Guy Sagnes dans le deuxième chapitre de sa thèse sur *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforque (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969. L'enquête mériterait d'être élargie au-delà des textes purement littéraires : *René* appartient à l'histoire culturelle.
8. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, édition établie par Jean-Claude Berchet, Paris, Garnier, 1992, t. II, p. 49, livre XIII, chapitre 10. Dans un des manuscrits, Chateaubriand avait ajouté après la première phrase de notre citation : « Il a infesté l'esprit d'une partie de la jeunesse, effet que je n'avais pu prévoir, car j'avais au contraire voulu la corriger. » Il est évident que le thème de la mélancolie apparaît aussi dans les *Mémoires d'outre-tombe*, moins direct et souvent teinté d'ironie ; il serait également à étudier. Mais on sait que le livre n'eut aucun succès au moment de sa première publication et ne fut pas réimprimé pendant un demi-siècle. Sa « réception » ne commence qu'à l'époque de Gide et de Proust.
9. Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, édition établie par Maurice Allem, préface de Claude Duchet, Paris, Garnier, « Classiques Garnier », 1968, p. 20.
10. Voir Paul Bénichou, *L'École du désenchantement*, Paris, Gallimard, 1992, repris avec les autres volumes consacrés au romantisme entre la fin du XVIII^e et la fin du XIX^e siècle dans *Romantismes français*, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, 2 vol.
11. Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, *op. cit.*, p. 14.
12. Voir la nosographie déjà ancienne mais toujours utile de Louis Maigrion, *Le Romantisme et les maurs. Essai d'étude historique et sociale*, Champion, 1910, Genève, Slatkine Reprints, 1977.
13. Chateaubriand, *René*, édition établie par Armand Weil, Droz, nouvelle édition 1963, p. 42 et 46.
14. Joubert, *Carnets*, 25 mars 1805, édition établie par André Beaunier, Paris, Gallimard, 1938, p. 326.
15. Saint-Marc Girardin, *Cours de littérature dramatique*, Charpentier, 1860, t. IV, p. 93.
16. Chateaubriand, *René*, *op. cit.*, p. 41.
17. Chateaubriand, *Génie du christianisme*, 1^{re} partie, livre I, chap. 2, « De La nature du mystère », *op. cit.*, p. 472.
18. *Ibidem*, 1^{re} partie, livre VI, chap. 1, *op. cit.*, p. 602-603. Texte qui reprend la 7^e des *Nuits* d'A. Young.
19. *Ibidem*, p. 603.
20. Voir Claude Pichois, *L'Image de Jean-Paul Richter dans les lettres françaises*, Paris, Corti, 1963.
21. *Lettre au citoyen Fontanes sur la seconde édition de l'ouvrage de Mme de Staël*, publiée d'abord au *Mercure de France*, 22 décembre 1800, avant d'être reprise dans l'édition Ladvocal des *Œuvres complètes* (t. XIV, 1826) ; cité ici d'après l'édition Maurice Regard, *op. cit.*, p. 1271 et 1272.
22. *Op. cit.*, p. 715.
23. *Défense du Génie du christianisme*, reproduit dans *René*, *op. cit.*, p. 127.
24. Voir, pour l'ensemble de notre problématique, le livre suggestif d'Anne Larue, *L'Autre Mélancolie. Acedia, ou les chambres de l'esprit*, Paris, Hermann, 2001.
25. Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Paris, Charpentier, 1874, p. 4 et *passim*.
26. Baudelaire, « À Sainte-Beuve », O. C., t. I, p. 207.
27. Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire*, *op. cit.*, p. 367-368.
28. Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 652.
29. Sainte-Beuve, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Anthony Glinoe, Paris, Bartillat, 2004, p. 40. La première édition fut publiée anonymement, en 1829 elle eut un succès de scandale. La deuxième, en 1830, porta le nom de l'auteur, ainsi que les suivantes qui furent nombreuses.
30. *Ibidem*, p. 266.
31. Les petits romantiques n'ont pas trouvé l'attention qu'ils méritent. Redécouverts par les surréalistes, certains textes ont été réédités dans la « Bibliothèque romantique » par Jules Marsan ; un numéro spécial leur a été consacré par les *Cahiers du Sud* en 1948. Voir aussi Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable. Le Romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977. L'original italien a paru en 1930. Seules études récentes. Jean-Luc Steinmetz, *La France frénétique de 1830*, Paris, Phébus, 1978, et *Pétrus Borel. Vocation : « poète maudit »*, Paris, Fayard, 2002.
32. Voir, par exemple, Servan de Sugny, *Le Suicide*, Béchet, 1832 ou les *Entretiens sur le suicide* de l'abbé Guillon, Nyon, 1802, réédition Fournier, 1836, et auquel Balzac consacre un article dans la *Chronique de Paris*. Voir le t. III des *Œuvres diverses*, p. p. Marcel Bouteron et Henri Longon, Conard, 1940, p. 1-5. Quant à Frédéric Moreau : « Il cita en preuve les suicides qu'on voit dans les journaux. »
33. Sainte-Beuve, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, *op. cit.*, p. 266-267.
34. *Ibidem*, p. 40-41.
35. Dans le *Mercure de France au XIX^e siècle*, t. XXV, 1829, Joseph Delorme était traité de « Géricault de la nouvelle école poétique ». On n'ignore pas que la comparaison est motivée par la disparition prématurée du peintre et que le tableau ne s'appelle plus, aujourd'hui, *Autoportrait de Géricault*...

36. Ainsi trois poèmes au moins portent en exergue des citations de René (« L'enfant rêveur », « À M. de Lamartine », « Le Creux de la vallée ») dans Sainte-Beuve, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 146, 150, 153.
37. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, dans O. C., t. II, p. 694. Baudelaire met l'expression en italique pour signaler qu'il l'emprunte à René.
38. Sainte-Beuve, *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, op. cit., p. 45.
39. Lettre à Sainte-Beuve du 15 mars 1865, voir Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 474.
40. Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866; *ibid.*, p. 583. Gérald Antoine a fait le point sur les rapports entre Baudelaire et Sainte-Beuve dans son édition critique de *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme*, Paris, Nouvelles Éditions latines, 1957, réédition Paris, Eurédit, 2002.
41. Baudelaire, O. C., 1976, t. I, p. 206-207.
42. Sainte-Beuve, *Volupté*, op. cit., p. 31.
43. *Ibidem*, p. 117.
44. *Ibidem*, p. 130.
45. *Mon cœur mis à nu*, dans O. C., op. cit., t. I, p. 676.
46. *Volupté*, op. cit., p. 263-264.
47. Premier des quatre poèmes intitulés *Spleen* dans O. C., t. I, p. 72.
48. Voir Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
49. Voir Pierre Jean Jouve, *Le Tombeau de Baudelaire*, Paris, Seuil, 1958.
50. Baudelaire, O. C., t. I, p. 657-658.
51. Baudelaire, O. C., t. I, p. 14.
52. *L'Idéal*, dans O. C., t. I, p. 22.
53. *Pauvre Belgique*, O. C., t. II, p. 932. Voir Yves Bonnefoy, « Baudelaire contre Rubens », *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977.
54. Baudelaire, *Salon de 1846*, chap. IV, consacré entièrement à « Eugène Delacroix », *passim*, voir Baudelaire, O. C., t. II, p. 427-442.
55. *Ibidem*, p. 440.
56. Baudelaire, *Correspondance*, op. cit., t. II, p. 135-136.
57. Baudelaire, O. C., t. I, p. 80.
58. *Au lecteur*, dans O. C., t. I, p. 6.
59. Flaubert, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, t. III, p. 93.
60. *Ibidem*, p. 1091.
61. Voir Baudelaire, *Journaux intimes*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, Paris, Corti, 1949, p. 19 et 227-279. Brierre de Boismont est également l'auteur d'un important traité, *Des Hallucinations*, Édition G. Baillière, 1845.
62. Voir Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, Bâle, Documenta Geigy, Acta psychosomatica, 1960, p. 80-82.
63. Il connut une deuxième édition en 1865. Baudelaire connaissait les travaux de Brierre de Boismont, voir *Journaux intimes*, op. cit.
64. À Maxime Du Camp, 7 avril 1846, *Correspondance*, op. cit., 1973, t. I, p. 261. Emma Bovary connaîtra les mêmes haut-le-cœur. Faut-il rappeler que Flaubert avait un père médecin et qu'il a été élevé dans un milieu médical?
65. Voir Jean Prévost, *Baudelaire. Essai sur l'inspiration poétique*, Mercure de France, 1953, notamment le chapitre « Ce que Baudelaire doit à Goya ».
66. Voir Jean-Pierre Richard, respectivement le chapitre « Baudelaire » dans *Poésie et profondeur*, Seuil, 1955, et le chapitre « Flaubert » dans *Littérature et sensation*, Paris, Seuil, 1954.
67. *Correspondance*, op. cit., t. I, p. 307-308.
68. Voir la récente édition des *Œuvres de jeunesse*, édition établie par Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2001.
69. Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 3^e partie, chap. VI, Lettres Françaises, collection de l'Imprimerie Nationale, texte présenté et commenté par Allan Raitt, 1979, t. II, p. 261.
70. À Philippe Leparfait, 12 janvier 1873, dans *Correspondance*, op. cit., t. IV, p. 634-635.
71. Selon l'expression de Huysmans dans son autobiographie fictive publiée dans *Les Hommes d'aujourd'hui*, Vanier, 1885; repris dans *En marge*. Études et préfaces réunies par Lucien Descaves, Marcelle Lesage, 1927, réimpression aux éditions du Griot, 1991, p. 67.
72. *Journal*, 27 février 1881, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 887.
73. J. K. Huysmans, *Romans*, t. I, édition établie par Pierre Brunel, Sylvie Thorel, Robert Kopp, Dominique Millet-Gérard, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, *passim*. — Il est évident que la dépression ne se limite pas aux romans naturalistes de Huysmans et que le spleen de Des Esseintes doit beaucoup à celui de Baudelaire, ainsi qu'à la mélancolie de René.
74. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, dans *Œuvres complètes*, édition établie par Marguerite Bonnet, avec la collaboration de Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert et José Pierre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 996-997.
75. Pour la filiation entre Dürer et Sartre, voir le livre de George Bauer, *Sartre and the Artist*, University of Chicago Press, 1969.
76. Sartre, *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », édition établie par Michel Contat et Michel Rybalka, 1981, p. 209-210.
77. *Ibidem*, p. 8.
78. *Ibidem*, p. 20.
79. Voir Jean Onimus, « Folantin, Salavin, Roquentin : trois étapes de la conscience malheureuse », *Études*, janvier 1958, repris dans *Face au monde réel*, Bruges, Desclée de Brouwer, 1962, p. 99-116.