



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale
in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali
Master européen en études françaises et francophones

Tesi di Laurea

Spleen et anti-spleen

Originalité, imitations, contrastes dans la littérature française
du second XIX^e siècle
(1857-1897)

Relatore

Prof. Olivier Serge Bivort

Correlatrice

Prof.ssa Magda Campanini

Laureanda

Giada Meschini
Matricola 879975

Anno Accademico

2020/2021

Spleen, spleen, spleen...
Rien de nouveau sous le soleil
Jules Laforgue

Introduction

C'est un mal endémique, une contagion :
Jamais on n'avait vu semblable légion
De rêveurs désolés, d'amoureux platoniques,
De chantres moribonds, de bardes pulmoniques.
Quel superbe chorus de cris, de gloussements !
Quel crescendo de pleurs et de gémissements !
Chacun s'est mis à geindre, et la foule appâtée
Vers ce genre à la mode à grands pas s'est hâtée.
Le spleen, s'est-elle dit, plaît à la nation :
Faisons-lui donc du spleen, de la consommation¹.

Ces vers des *Crâneries et dettes de cœur* (1842) d'Amédée Pommier montrent que le spleen est à la mode une quinzaine d'années avant la publication des *Fleurs du mal*. Si les poètes appartenant à cette foule de spleenétiques jouent les pleurnichards et les ennuyés, c'est que les thèmes maladifs exercent un certain attrait sur la société française du XIX^e siècle, qui se déclare, au moins depuis Chateaubriand, victime du « mal du siècle ». Toutefois, le spleen finira au cours du siècle par devenir banal ; rebattu et galvaudé, il passera du statut de thème à celui de cliché.

Bien qu'un malaise existentiel prédomine au XIX^e siècle, il est réducteur et simpliste d'affirmer que toute la littérature de cette époque est malade ou fascinée par l'ennui. Il existe en effet des auteurs qui se battent contre l'épidémie spleenétique (tant réelle que littéraire) et qui prônent des valeurs saines et positives. Or, si les états de tristesse et d'abattement ont fait l'objet de nombreuses études, les spécialistes ont souvent négligé les attaques contre ces tendances malades. Ainsi, dans sa thèse sur *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, qui fait encore aujourd'hui autorité, Guy Sagnes ne consacre que quelques pages de son introduction à la « littérature qui ignore ou refuse l'ennui² ». Toutefois, ignorer n'est pas *critiquer*, et l'existence d'une littérature ignorant l'ennui ne doit pas surprendre car, si les thèmes maladifs au XIX^e siècle sont prédominants, ils ne sont pas absolus. En revanche, la littérature qui « refuse l'ennui » se rapproche davantage des discours que nous pourrions ranger sous l'étiquette d'*anti-spleen*. Guy Sagnes évoque plusieurs écrivains qui, d'après lui, seraient contraires à l'ennui, mais ses arguments sont souvent flous : il dévalue entre autres les auteurs mineurs en affirmant qu'il y a parmi eux « trop d'inconnus méritant tous de le rester³ ». Il nous semble au contraire que le revers de la

1 Amédée Pommier, *Crâneries et dettes de cœur*, Paris, Dolin, 1842, p. 158.

2 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 18.

3 *Ibid.*

médaille spleenétique mérite d'être étudié de manière approfondie, car il permet de dresser un cadre complet de ce mal-être. En effet, la frontière entre spleen et anti-spleen n'est pas étanche. Entre ces deux pôles, il existe différents types d'échanges : des écrivains « spleenétiques » répondent aux attaques des écrivains « anti-spleenétiques », des auteurs se convertissent à l'espoir après avoir chanté le désespoir, alors que d'autres, tout en éprouvant un profond mal-être, s'écartent du « spleen écrit » ou critiquent l'immoralité de l'ennui.

Nous nous proposons donc d'étudier l'« endroit » et l'« envers » du spleen, en prenant comme point de départ 1857, année de publication des *Fleurs du mal*. Si à cette date le spleen est déjà un mal et un thème à la mode, voire un cliché, la parution de ce recueil et l'écho qu'il trouve, surtout après le procès, augmentent sensiblement l'intérêt (ou le désintérêt) de la société pour la littérature malade. L'originalité de ce mal d'origine anglaise, sous la plume de Baudelaire, dévoile la banalité de la poésie du spleen précédente, mais elle annonce aussi les platitudes futures. Autrement dit, dans *Les Fleurs du mal* l'expression du spleen est d'une telle intensité qu'il ne semble plus possible, par la suite, d'aborder ce thème sans être répétitif ou peu original. C'est pourquoi nous nous interrogerons sur les horizons qui s'ouvrent au spleen après 1857. Plus précisément, il s'agira de comprendre si une poésie et plus généralement une littérature du spleen peut encore exister après *Les Fleurs du mal*.

Notre réflexion portera donc sur la question de l'originalité et de la banalité en littérature. Puisque le XIX^e siècle érige la nouveauté et la singularité en valeurs fondamentales de l'art, ce qui est répétitif et *déjà lu* se voit dévalorisé et voué à l'oubli. Ainsi, les écrivains « spleenétiques » seront confrontés au paradoxe de devoir renouveler un thème qui semble avoir épuisé tout son potentiel créatif.

Après avoir tracé un aperçu historique et lexical du *spleen* et de ses principaux corollaires, la *mélancolie* et l'*ennui*, nous nous concentrerons sur l'usage de ces trois termes dans la littérature du XIX^e siècle, afin de définir au mieux l'objet de notre étude. Le chapitre suivant sera consacré aux imitations du spleen baudelairien. Après une brève analyse de ce thème et de ses modalités expressives dans *Les Fleurs du mal* et dans les *Petits Poèmes en prose*, nous nous concentrerons sur ses reprises, en portant notre attention sur la première livraison du *Parnasse contemporain* et sur trois recueils parus au début des années 1880 : *Rimes de joie* (1881) de Théodore Hannon, *Les Aveux* (1882) de Paul Bourget et *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat. Le quatrième chapitre portera sur la littérature « anti-spleenétique ». Plus précisément, nous nous attacherons à montrer quelles sont les étapes saillantes de la critique du spleen. Dans notre cinquième chapitre, nous nous pencherons sur un média qui, à notre connaissance, n'a pas été exploité dans les études sur le spleen : la presse satirique. Il n'est

pas inintéressant d'analyser les journaux irrévérents, car dans leurs colonnes le spleen fait l'objet d'une critique subtile et corrosive. Enfin, le dernier chapitre de notre travail sera entièrement consacré à la poétique du spleen de Jules Laforgue, le dernier représentant de la poésie spleenétique au XIX^e siècle, capable de renouveler en profondeur et le thème et les formes qui lui sont associées.

Nous travaillerons sur un *corpus* étendu et varié. D'un point de vue chronologique, les textes que nous analyserons s'étendent sur une période de quarante ans : de 1857 à 1897. Notre point de départ coïncide, comme nous l'avons dit, avec la publication des *Fleurs du mal*. En revanche, le point d'arrivée que nous avons choisi correspond à l'échec de la tentative de former une école naturiste : il s'agit d'un moment particulièrement significatif, car le contrecoup fin-de-siècle qui voit la littérature revenir à la vie et à la nature (et qui se veut moins comme une école que comme une tendance) met fin à la mode spleenétique au XIX^e siècle.

Du point de vue des genres, nous nous concentrerons principalement sur les œuvres en vers, car c'est en poésie que l'opposition entre la banalité et l'originalité émerge le plus. Toutefois, nous n'ignorons pas les œuvres en prose, car elles permettent aux écrivains d'exposer leurs idées ou de porter des jugements de valeur. Nous nous servirons aussi des articles de presse de l'époque afin de contextualiser le rôle et les singularités d'auteurs – ou de groupes d'auteurs – peu connus.

Les écrivains sur lesquels nous porterons notre attention appartiennent à des groupes littéraires différents et souvent éloignés : le Parnasse, le décadentisme et le symbolisme, le naturalisme, le naturisme. Certains auteurs, comme Corbière ou Lautréamont, ne participent d'aucun mouvement. En outre, il faut souligner que les écrivains de notre *corpus* ont un « statut » différent dans l'histoire littéraire : nous prendrons en considération de grands auteurs comme Baudelaire, Mallarmé, Verlaine et Zola, mais aussi des poètes comme Corbière, Lautréamont et Laforgue. Puisque notre discours porte aussi sur la question de la banalité, il nous semble nécessaire d'inclure aussi des voix mineures. Ainsi, nous avons retenu des figures comme Théodore Hannon, Paul Bourget et Maurice Rollinat, moins connues en dehors des cercles des spécialistes, et des écrivains oubliés aujourd'hui, comme Jules Janin, Sébastien Rhéal de Céséna ou encore des poètes qui collaborèrent au *Parnasse contemporain*. Les écrivains dits « mineurs » nous semblent particulièrement intéressants à étudier, car ils donnent le pouls d'une tendance, indépendamment de la qualité de leurs textes.

Ce *corpus* a été constitué à partir des textes et des auteurs cités dans les études sur ce sujet. La thèse de Guy Sagnes a été particulièrement précieuse en raison du grand nombre d'œuvres

(souvent peu connues) qu'y sont évoquées. Nous sommes aussi redevables à André Guyaux : ses interventions aux colloques de Malcesine et au colloque de Trente nous ont respectivement fourni des points de repère sur l'histoire du *spleen* et nous ont conduit à nous interroger sur la possibilité d'étiqueter Corbière comme « anti-spleenétique »¹. Son introduction au volume sur la réception des *Fleurs du mal* a aussi été précieuse afin de sélectionner les « imitateurs » de Baudelaire².

Nos recherches initiales ont été enrichies grâce notamment à des outils numériques comme la base de données Frantext, la bibliothèque digitale de la Bibliothèque nationale de France (Gallica) et son site de presse (Retronews). Notre recherche dans Retronews a été particulièrement approfondie. Après avoir examiné plusieurs types de presse, nous avons décidé de nous concentrer sur la presse satirique, qui nous a paru plus significative que les autres journaux en raison de sa nature fortement anti-spleenétique.

Enfin, nous ne cachons pas que le hasard a parfois joué un rôle décisif dans la découverte de quelques textes peu connus ou de quelques figures aujourd'hui oubliées.

Le *corpus* que nous avons constitué a été abordé du point de vue historique, mais aussi thématique et analytique. Les textes repérés ont été classés à partir de critères chronologiques et de leur rapport au spleen. En ce qui concerne ce dernier critère, nous avons pu individuer trois tendances : les expressions originales du spleen, les imitations et les critiques. Ces orientations constituent les lignes directrices de notre travail, qui se propose d'apporter une modeste contribution à l'étude de l'histoire littéraire du spleen.

-
- 1 Voir André Guyaux, « Lexicologie du spleen », dans Elio Mosele (dir.), *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del seminario di studio di Malcesine, 7-9 maggio 1992, Fasano, Schena, 1994, p. 49-66 ; André Guyaux, « “Spleen” et dérision chez Tristan Corbière », Maria Luisa De Gaspari Rone, Luca Pietromarchi (dir.), *Lo « spleen » nella letteratura francese ; « Le mot déguisé ». Censura e interdizione linguistica nella storia del francese*, Atti del XVI convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Trento, 29 settembre-1 ottobre 1988, Fasano, Schena, 1991, p. 129-134.
 - 2 Voir André Guyaux (dir.), *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2007.

Dans le cadre d'une étude sur les modalités selon lesquelles les écrivains « post-baudelairiens » se rapportent au spleen, il est d'abord nécessaire de cerner ce terme et ses principaux corollaires, à savoir la *mélancolie* et l'*ennui*¹. À partir d'une étude des écrits médicaux et des définitions attestées entre le Moyen Âge et le XIX^e siècle, nous nous proposons de suivre le parcours de cette triade tant d'un point de vue historique que lexical. Nous commencerons notre étude par la *mélancolie* – car le mot *spleen* découle en quelque sorte de ce premier terme – et nous conclurons par l'*ennui*. Ce survol nous permettra d'établir la relation existant au XIX^e siècle entre ces trois mots et, par conséquent, de sélectionner les acceptions plus pertinentes dans un discours sur le spleen.

1.1 La mélancolie

Comme le souligne Guy Sagnes, aujourd'hui, dans le langage courant, « le sens étymologique de mélancolie s'est [...] suffisamment oublié² », et sa noirceur originelle s'est partiellement perdue. Rappelons que ce terme vient du grec μελαγχολία (de μέλας, « noir » et χολή, « bile »). La bile noire, ou atrabile, est l'un des quatre fluides de la théorie humorale hippocratique-galénique (les autres étant la bile jaune, le sang et la pituite ou phlegme). Dans la Grèce antique, ces humeurs sont censées déterminer non seulement le tempérament d'un individu, mais aussi son état de santé, comme l'explique Jean-Marie Jacques :

La prédominance d'une humeur par rapport aux autres détermine le tempérament : c'est ainsi qu'on a des tempéraments sanguins, phlegmatiques, colériques ou mélancoliques parfaitement sains et normaux en leur genre. Toutefois, cette prédominance peut créer une prédisposition, et celle-ci entraîner la maladie, si le déséquilibre naturel vient à s'accroître pour une raison quelconque³.

1 Outre le *spleen*, dans ce chapitre nous nous concentrerons sur la *mélancolie* et à l'*ennui*, car ces deux termes sont souvent employés dans la littérature française du XIX^e siècle. Des mots figurant parmi les synonymes de *spleen*, mais moins prégnants d'un point de vue littéraire (par exemple *hypocondrie*) seront écartés. Les synonymes qui sont plus étroitement liés au domaine littéraire (comme les expressions « mal du siècle » ou « vague des passions ») seront abordés dans le prochain chapitre.

2 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, op. cit., p. 46.

3 Jean-Marie Jacques, « La Bile noire dans l'antiquité grecque. Médecine et littérature », *Revue des Études anciennes*, n° 1-2, 1998, p. 223.

Autrement dit, la bile noire, quoiqu'elle soit la plus sinistre des humeurs, n'est pas à craindre ; ce qu'il faut craindre, c'est son excès, qui est généralement dû à des causes physiologiques, comme par exemple un dysfonctionnement de la rate, l'organe qui la secrète. Les maladies qui selon les Anciens peuvent se développer à partir de cette production anormale d'atrabile peuvent aller de la crainte ou tristesse jusqu'à l'épilepsie et même à la folie. À ce propos, Hippocrate opère une distinction intéressante entre ces deux derniers symptômes, en affirmant que « si elle [la maladie] se porte sur le corps, épilepsie ; si sur l'intelligence, mélancolie¹ ». Deux observations s'imposent. La première est d'ordre lexicale : par métonymie (cause-effet), la maladie prend, dès ses origines, le nom de l'humeur qui la provoque. La seconde remarque concerne le statut même de la mélancolie en tant que pathologie : bien que les Anciens « ne méconnaissent pas la possibilité d'une origine morale de la mélancolie [...] par sa définition même, la mélancolie implique une atteinte physique et appelle un traitement portant au premier chef sur le désordre du corps² ».

Cette perception organique et humorale de la mélancolie persistera au Moyen Âge. En effet, d'un point de vue médical, pendant cette période la situation n'évolue guère, puisque, comme l'explique Jean Starobinski,

Le Moyen Âge est l'époque des lieux communs, des *topoi*, c'est-à-dire des thèmes transmis et repris d'un auteur à l'autre. Si nous feuilletons les textes médiévaux en y cherchant des indications sur le traitement de la mélancolie, nous serons surpris d'y trouver non seulement une même approche humorale du sujet, mais une même division de la matière, des recettes transcrites sans modification d'un auteur à l'autre, et jusqu'à des anecdotes toujours identiques. Il est fort rare d'y trouver une idée importante qui ne remonte à l'Antiquité³.

D'un point de vue plus culturel, pourtant, c'est à cette époque que la mélancolie humorale acquiert une dimension religieuse ; elle est présentée comme une conséquence du péché originel, ce qui revient à dire qu'elle est constitutive de la condition humaine⁴. Cette période voit aussi des disciplines telle que l'astrologie utiliser et enrichir la théorie humorale. Par exemple, c'est au Moyen Âge que la célèbre association entre la mélancolie et Saturne se rencontre pour la première fois⁵, mais d'un point de vue négatif. Ce n'est que pendant la

1 Hippocrate, *Épidémies*, dans *Œuvres complètes d'Hippocrate*, Paris, Baillière, 1846, t. V, p. 355. Cité par Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, dans *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 24.

2 *Ibid.*, p. 47-48.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 « Au moment où Adam a désobéi à l'ordre divin, à cet instant même, la mélancolie s'est coagulée dans son sang [...] dont s'élevèrent en lui la tristesse et le désespoir ; en effet, lors de la chute d'Adam, le diable a insufflé en lui la mélancolie, qui rend l'homme tiède et incrédule » (Hildegarde de Bingen, *Hildegardis causae et curae*, Leipzig, P. Kaiser, 1903, p. 143. Cité dans *ibid.*, p. 59).

5 Le mérite est à attribuer au philosophe et astrologue Abū Mā'shar, qui a le premier associé les quatre humeurs à quatre astres. En raison de sa couleur sombre, la bile noire a été affiliée à Saturne. Pour un

Renaissance que, grâce aux néo-platoniciens italiens, Saturne est enfin réévalué (aussi bien en tant que Dieu qu'en tant que planète) et que le tempérament mélancolique est perçu comme un signe d'élection et une marque du génie¹.

Si la théorie des humeurs persiste jusqu'à la Renaissance, aux siècles suivants, avec le développement de la science moderne, la situation commence graduellement à changer. L'humeur noire perd enfin sa crédibilité médicale et elle ne se révèle être qu'une chimère créée par l'imagination des Anciens². C'est ce qu'affirme Charles-Louis-François Andry dans ses *Recherches sur la mélancolie* (1784) : « Jusqu'au seizième siècle on regarda comme vraie la doctrine des anciens ; mais les chimistes & les mathématiciens ayant introduit leurs principes dans la médecine, on se convainquit par plusieurs expériences que les idées des anciens étaient en partie imaginaires³ ». Grâce à son rationalisme, le XVIII^e siècle met un coup d'arrêt à la théorie humorale. La centralité que le système nerveux acquiert dans l'étude du comportement humain permet enfin de reconnaître que la mélancolie n'est pas une maladie matérielle, somatique, mais qu'elle est au contraire intellectuelle, psychique⁴. Puisque la bile noire n'existe pas, des psychiatres tels que Pinel et Esquirol suggèrent de « rayer du vocabulaire scientifique le mot mélancolie, qu'ils abandonnent aux poètes et au vulgaire⁵ » et d'employer de nouveaux termes, comme par exemple *lypémanie* ou *monomanie*.

En réalité, une acception « vulgaire », non pathologique, de la mélancolie est attestée déjà en ancien français. Vers 1170, il existe un type de mélancolie qui est « d[û] à quelque cause extérieure⁶ » et non pas à des causes humorales. Le *Dictionnaire du Moyen Français* est encore plus clair : dans la langue de l'époque, le terme *mélancolie* indique des états

panorama complet sur le sujet, nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.

- 1 Voir à ce propos Georges Minois, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003, p. 116-121 et Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 389-432.
- 2 Nous pourrions nous demander quels sont les facteurs qui ont contribué à faire survivre cette humeur inexistante pendant plus de deux-mille ans. La réponse est donnée par Jean Starobinski : « Nous ne pouvons refuser d'admettre, aujourd'hui, la pertinence symbolique et expressive de l'image de la bile noire [...] Sans recourir expressément à l'image d'une humeur épaisse, lourde et noire, circulant avec lenteur et dégageant des vapeurs sombres, nous disons d'un mélancolique que sa mimique est *terne*, que sa motricité est comme *engluée*, qui est en proie à des idées *noires*. Nous sommes conscients de faire ainsi appel à des métaphores. [...] L'atrabile est une métaphore qui s'ignore, et qui prétend s'imposer comme un fait d'expérience. Car l'imagination veut croire à une matière mélancolique, jusqu'à preuve du contraire. Et ce n'est qu'après avoir dû renoncer au sens substantiel qu'elle admet l'existence d'un sens figuré » (Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, éd. cit., p. 73).
- 3 Charles-Louis-François Andry, *Recherches sur la mélancolie*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785, p. 3.
- 4 La théorie humorale ne disparaît pourtant pas du jour au lendemain. Pendant une certaine période, en effet, les deux visions coexistent. Rappelons aussi que dans ce passage des humeurs aux nerfs l'Angleterre, pays par excellence de la mélancolie, anticipe de plusieurs décennies la situation française.
- 5 Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, éd. cit., p. 82.
- 6 s. v. « Melancholia », dans Hans Erich Keller, *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bonn, Klopp, t. VI, 1928, p. 655.

psychologiques différents (colère, dépit, ressentiment, profonde tristesse, humeur sombre, dépression etc.) « qui ne sont pas dus uniquement à la complexion mélancolique¹ ». Comment se fait-il que la mélancolie s'étende ainsi en dehors de sa sphère atrabilaire à une époque où la théorie humorale règne encore en maître ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord souligner que dans la Grèce Antique les individus qui étaient tristes pour des causes extérieures étaient souvent pris par le peuple pour des mélancoliques. C'est ce que rapporte par exemple Aretée de Cappadoce : « Ce malade [...] n'ayant pu réussir dans son amour [...] était devenu sombre, triste, rêveur et avait passé aux yeux de ses concitoyens, qui ne connaissaient point la cause du mal, pour être atteint de mélancolie² ». La cause de cet état de tristesse n'est pas organique car, comme le médecin grec nous le dit, il s'agit de la conséquence d'un désir inassouvi. Mais parce que dans l'ancienne théorie humorale tout mal-être était normalement reconduit au corps, la tristesse causée par un chagrin d'amour pouvait produire, si elle était persistante, un changement de tempérament qui était à même de faire plonger l'individu dans un état de mélancolie malade. Nous pouvons supposer que, par extension, cette tristesse non humorale a fini par devenir *mélancolie* au sens « vulgaire » dans la langue courante. Cette acception implique un changement important : la mélancolie n'est plus, comme dans le cas de la théorie humorale, un état permanent.

Vers la fin du Moyen Âge, cette « disposition mélancolique transitoire » (pour parler comme Robert Burton) se consolide, notamment grâce à l'apport de la littérature :

Ainsi pouvait-on dire de quelqu'un qu'il était « mélancolique aujourd'hui », ce qui eût été impensable au Moyen Âge [...] Le mot « mélancolie », que l'on voit apparaître de plus en plus souvent dans les écrits populaires de la fin du Moyen Âge, trouva rapidement sa place chez les auteurs de belles-lettres, qui l'adoptèrent afin de colorer leurs descriptions des inclinations et des états d'esprit. En se l'appropriant, ces auteurs modifièrent et déplacèrent la signification, à l'origine pathologique, de la notion de mélancolie, en sorte qu'elle s'assimila progressivement à l'idée d'une « humeur » plus ou moins passagère. Ainsi, parallèlement à son sens proprement scientifique et médical, le mot acquit une autre signification, que l'on peut dire « poétique »³.

Cette acception se répand davantage pendant la Renaissance quand, grâce à la réévaluation néo-platonicienne des enfants de Saturne, la mélancolie « devient [...] un véritable phénomène de mode⁴ ». La notion médicale et humorale ne disparaît pas, certes, mais « l'usage traditionnel ten[d] de plus en plus vers une définition de la mélancolie comme humeur

1 s. v. « Mélancolie », dans *Dictionnaire du Moyen Français*, version 2020 (DMF 2020). ATILF-CNRS & Université de Lorraine, <http://www.atilf.fr/dmf>.

2 Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie*, éd. cit., p. 41.

3 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, op. cit., p. 351-352.

4 Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 36.

subjective et passagère¹ », c'est-à-dire comme un sentiment plutôt qu'un tempérament ou une maladie. Avec le déclin de la théorie humorale, dans le langage courant le mot *mélancolie* est de plus en plus employé dans cette acception : « Un état d'esprit sombre et triste, mais nullement un état maladif. Beaucoup de circonstances douloureuses plongent l'homme dans une sombre et solitaire réflexion, qui disparaît au bout d'un certain temps sans laisser de traces² ».

Outre ce sens de tristesse sombre, depuis le XVII^e siècle une autre nuance plus douce et plus positive du mot *mélancolie* est attestée : « Rêverie agreable, un plaisir qu'on trouve dans la solitude, pour méditer, pour songer à ses affaires, à ses plaisirs ou à ses desplaisirs³ ». Dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1718) on lit : « En parlant d'Un homme qui naturellement n'est pas fort gay, mais qui ne laisse pas d'avoir l'humeur douce et agreable, on dit qu'*Il a une melancolie douce, une melancolie agreable*⁴ ». Dans les éditions suivantes (1835 et 1878), la définition de cette « mélancolie douce » se précise : « Disposition de l'âme qui, se refusant aux vives impressions du plaisir ou de la joie, se plaît dans la rêverie, dans une méditation vague, et trouve du charme à s'occuper d'idées attendrissantes⁵ ». Le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré évoque aussi le rapport entre la mélancolie et la poésie moderne : « Tristesse vague qui n'est pas sans douceur, à laquelle certains esprits et surtout les jeunes gens sont assez sujets, et qui n'a pas été sans action sur la poésie moderne de l'Europe⁶ ». Si le sentiment mélancolique inspire la poésie, la poésie assure à la mélancolie sa renommée. C'est en effet grâce à la poésie moderne, notamment romantique, que la mélancolie (tant « douce » qu'« amère ») reçoit ses lettres de noblesse.

1.2 Le spleen

L'étymologie du *spleen* nous (re)conduit à la *melankholía* grecque. Ce mot vient en effet de *σπλήν* (*splēn*), « rate », l'organe qui dans la médecine ancienne est censé sécréter la bile

1 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, *op. cit.*, p. 352-353.

2 s. v. « Mélancolie », dans Pierre Larousse (dir.), *Le Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, Pierre Larousse et C^{ie}, t. X, 1873, p. 1456.

3 s. v. « Melancolie », dans Antoine Furetière (dir.), *Dictionnaire universel*, La Haye/Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, t. II, p. 590.

4 s. v. « Melancolie », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean-Baptiste Coignard, 1718, t. II, p. 45.

5 s. v. « Mélancolie », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, t. II, p. 184.

6 s. v. « Mélancolie », dans Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1874, t. III, p. 494.

noire. Comme nous l'avons vu, cette humeur doit être produite dans la juste quantité, faute de quoi l'individu risque de tomber dans un état de mélancolie malade. Par son nom, le spleen est donc étroitement lié non seulement à la mélancolie en tant qu'humeur, mais aussi à la mélancolie en tant qu'état pathologique.

Au XIV^e siècle, le *spleen* arrive en Angleterre (par le biais du latin *splen* et de l'ancien français *esplein*), où il est initialement employé dans son sens propre. À l'instar de la *mélancolie*, ce terme subit ensuite un glissement métonymique. C'est ce qu'explique André Guyaux : « Ce n'est qu'à la fin du XVII^e siècle qu'il [le *spleen*] est attesté en Angleterre dans le sens métonymique moderne d'état dépressif, mélancolique. [...] Un mal dont on souffre par la partie du corps qui en est supposée l'origine, métonymie de la cause pour l'effet, de la partie pour le tout, du concret pour l'abstrait, du corps pour l'âme¹ ». Henry Le Savoureux évoque lui aussi la confusion qui s'est créée entre l'organe et la maladie : « Dès le XVII^e siècle, les médecins anglais [ont pris] le nom de l'organe soi-disant atteint pour celui de la maladie² ».

Dans les dictionnaires anglais du XVII^e et XVIII^e siècles, le *spleen* présente un sens métonymique « figuré » plutôt inattendu, surtout si l'on pense aux caractéristiques qui sont attribuées à ce mal dans la France du XIX^e siècle. En plus de la rate, en Angleterre le mot *spleen* renvoie en effet à la colère : « *Sometime it signifieth anger or choler*³ ». Au début du siècle suivant, les dictionnaires évoquent toujours ce sens métonymique « coléreux » : « *Spite, Hatred, or Grudge*⁴ », « *Spite or grudge*⁵ ». Le portrait du spleenétique anglais serait donc celui d'un individu irascible, rancunier et irritable, ce qui est surprenant, car c'est moins la fureur que la tristesse et l'abattement profonds qui conflueront dans le spleen « français ».

Pour la littérature médicale anglaise, au contraire, le *spleen* renvoie à une maladie beaucoup plus complexe qu'un « simple » sentiment de colère. Cela émerge notamment de *The English Malady* (1733) du médecin George Cheyne⁶. Dans cet ouvrage, les symptômes

1 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 50.

2 Henry Le Savoureux, *Le Spleen. Contribution à l'étude des perversions de l'instinct de conservation* [1913]. Cité par Simone Lavabre, « Ennui, Spleen, Mélancolie. Rapports et définitions », *Caliban*, n° 6, janvier 1969, p. 121.

3 s. v. « Splene », dans John Bullokar (dir.), *An English Expositor*, London, John Legatt, 1616, f. O1r°.

4 s. v. « Spleen », dans John Kersey, *Dictionarium Anglo-Britannicum*, London, J. Wilde ; J. Phillips, 1708, f. K4r°. L'édition de 1730 propose la même définition.

5 s. v. « Spleen », dans John Kersey, *A New English Dictionary*, London, Robert Knaplock ; R. & J. Bonwicke, 1713, f. H4r°.

6 Voir George Cheyne, *The English Malady: or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*, London, G. Strahan and J. Leake, 1733, p. 194. Soulignons que le titre de l'œuvre est une reprise d'un cliché de l'époque, comme l'auteur lui-même l'explique dans sa préface : « *The Title I have chosen for this Treatise, is a Reproach universally thrown on this Island by Foreigners, and all our Neighbours on the Continent, by whom Nervous Distempers, Spleen, Vapours, and Lowness of Spirits, are, in Derision, call'd the ENGLISH MALADY. And I wish there were not so good grounds for this Reflection* ». Le médecin souligne aussi le caractère « épidémique » de cette maladie : « *A Class and Set of Distempers, with atrocious and frightful Symptoms, scarce known to our Ancestors, and never rising to such fatal Heights, nor afflicting such*

morales du spleen – qui constitue l’une des facettes de cette « maladie anglaise » – ne se limitent pas à la *peevishness* (« irritabilité »), dont nous venons de parler, mais ils s’étendent aussi à l’inquiétude, à l’agitation, au mécontentement, au chagrin, à l’anxiété, à la mauvaise humeur, à l’inconstance, à la mélancolie et la tristesse. Le cadre est certainement plus vaste que celui qui est présenté dans les dictionnaires, voire peut-être trop vaste puisque « *every Symptom, not already classed under some particular limited Distemper, is called by the general Name of Spleen and Vapours*¹ ». Cheyne se propose de distinguer les symptômes spleenétiques selon trois degrés, mais il avertit le lecteur quant à la précision de son travail : « *The Reader is neither here to expect Accuracy nor Certainty*² ». Même la médecine anglaise « éclairée » du XVIII^e siècle rencontre des difficultés pour définir de manière claire et précise ce mal.

Pour mieux cerner ce qu’est le spleen, il faut peut-être se déplacer dans les pays qui ont créé le mythe de la « maladie anglaise » et de l’Anglais mélancolique, voire spleenétique. Le cas de la France est particulièrement parlant. En effet, si au XVIII^e siècle le mal-être spleenétique se répand dans toute l’Europe, c’est sans doute en France qu’il a le plus de succès. La première occurrence française du mot *spleen* semblerait dater de 1745, année de publication des *Lettres d’un François* de l’abbé Le Blanc. Après avoir souligné l’absence dans la langue anglaise d’un terme précis exprimant l’ennui français (bien qu’il s’agisse d’un « sentiment qu’ils [les Anglais] éprouvent à tout moment³ »), Le Blanc ajoute que « le Spleen ou les Vapeurs, la Consommation même, ne sont peut-être autre chose que l’Ennui porté à son plus haut point, et devenu une maladie dangereuse, et quelquefois mortelle⁴ ». Cette première attestation va dans un sens « moral », d’une maladie de l’âme, car le spleen est vu comme le paroxysme de l’« Ennui », terme sur lequel nous reviendrons sous peu. Quelques années plus tard, Prévost cite le *spleen* dans son *Manuel lexique* : « On ne demandera pas d’où vient le nom de la maladie particulière aux Anglois, que nous nommons *Spline* d’après eux⁵ ». En 1763, Favart publie *L’Anglais à Bordeaux*, comédie qui est aussi le premier texte littéraire français contenant le mot *spleen*. Dans un vers de ses *Ruines* (1767), Feutry utilise cet

Numbers in any other known Nation ». Le stéréotype d’une Angleterre mélancolique et malade commence à se former à la fin du XVI^e siècle. Son climat froid et brumeux, qui selon la théorie humorale s’associe à la mélancolie, contribue à la formation de cette idée. Au XVII^e et XVIII^e siècles, de grandes études sur ces maladies paraissent et leurs auteurs commencent à s’avouer mélancoliques, non sans une certaine fierté, puisqu’ils y voient un signe du bien-être et de la richesse de leur nation.

1 *Ibid.*, p. 194.

2 *Ibid.*, p. 196.

3 Jean-Bernard Le Blanc, *Lettres de Monsieur l’abbé Le Blanc, historiographe des bâtiments du roi [Lettres d’un François]*, Lyon, Aimé Delaroche, 1758, p. 71.

4 *Ibid.*, p. 172. Soulignons aussi la référence à la tendance suicidaire qui caractérise le spleen.

5 Abbé Prévost, *Manuel lexique, ou Dictionnaire portatif des mots François dont la signification n’est pas familière à tout le monde [...]*, Paris, Didot, 1750, p. 702.

anglicisme et il introduit une note explicative : « Les Anglais ont pris ce mot des Grecs et l'écrivent *Spleen*. Ils s'en servent pour marquer une affection vaporeuse, une tristesse de l'âme, une sorte de consommation, ou toute autre langueur provenant d'une maladie de la rate¹ ». En somme, en France, au XVIII^e siècle, le *spleen* peut être un mal plus ou moins physique et plus ou moins lié à la rate, mais en tout cas qu'il s'agit d'« un mal anglais, un mot anglais, et le restera d'ailleurs dans une certaine mesure durant le siècle romantique² ».

Mais concrètement, en quoi consiste ce mal ? Une réponse claire et exhaustive est donnée par Diderot. Le philosophe rapporte à Sophie Volland les mots d'un Écossais, le père Hoop, qui lui a expliqué ce qu'est « le spleen, ou les vapeurs anglaises ». Puisqu'il s'agit aussi de l'une des premières attestations du terme dans un sens plus « moderne », c'est-à-dire plus proche du *spleen* tel qu'il sera employé au XIX^e siècle, il vaut la peine de citer Diderot plus longuement :

Je sens depuis vingt ans un malaise général, plus ou moins fâcheux ; je n'ai jamais la tête libre. Elle est quelquefois si lourde que c'est comme un poids qui vous tire en avant, et qui vous entraînerait d'une fenêtre dans la rue, ou au fond d'une rivière, si on était sur le bord. J'ai des idées noires, de la tristesse et de l'ennui ; je me trouve mal partout, je ne veux rien, je ne saurais vouloir, je cherche à m'amuser et à m'occuper, inutilement ; la gaieté des autres m'afflige, je souffre à les entendre rire ou parler. Connaissez-vous cette espèce de stupidité ou de mauvaise humeur qu'on éprouve en se réveillant après avoir trop dormi ? Voilà mon état ordinaire, la vie m'est en dégoût ; les moindres variations dans l'atmosphère me sont comme des secousses violentes ; je ne saurais rester en place, il faut que j'aïlle sans savoir où. C'est comme cela que j'ai fait le tour du monde. Je dors mal, je manque d'appétit, je ne saurais digérer, je ne suis bien que dans un coche. Je suis tout au rebours des autres : je me déplaïs à ce qu'ils aiment, j'aime ce qui leur déplaît ; il y a des jours où je hais la lumière, d'autres fois elle me rassure, et si j'entraïis subitement dans les ténèbres, je croirais tomber dans un gouffre³.

Ce passage met en évidence deux aspects fondamentaux du spleen, qui conflueront dans la « version littéraire » du siècle suivant : son caractère vague (« malaise général »), à savoir sans cause précise et sans solution, et le sentiment de dégoût existentiel.

Une étape fondamentale dans le parcours du spleen de l'Angleterre à la France est constituée par l'entrée du mot dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, plus précisément dans la cinquième édition de 1798, où il est définit en ces termes : « Mot emprunté de

1 Cité par Franco Piva, « Le Spleen del barone di Besenval », dans Maria Luisa De Gaspari Rone, Luca Pietromarchi (dir.), *Lo « spleen » nella letteratura francese ; « Le mot déguisé ». Censura e interdizione linguistica nella storia del francese*, Atti del XVI convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Trento, 29 settembre-1 ottobre 1988, Fasano, Schena, 1991, p. 41.

2 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 50. « Le leit-motiv du *spleen anglais* [...] parcourt le XIX^e siècle en même temps que l'intégration se poursuit » (*Ibid.*, p. 52). La persistance de ce cliché tout au long du XIX^e siècle émerge notamment des articles de presse. Le site de presse de la BnF (Retronews) compte 204 articles mentionnant les mots *spleen* et *anglais* dans la seule année 1849, 348 en 1882 et 404 en 1894.

3 Lettre de Denis Diderot à Sophie Volland du 28 octobre 1760, dans Denis Diderot, *Correspondance*, Paris, Les Éditions de Minuit, t. III, 1957, p. 199.

l'Anglois, par lequel on exprime un état de consommation. *Avoir le spleen. Être dévoré de spleen*¹ ». Si, comme nous l'avons évoqué, dans l'imaginaire collectif le *spleen* restera associé tout au long du siècle à l'Angleterre, son apparition dans le dictionnaire de l'institution qui établit le « bon usage » de la langue est la marque de sa naturalisation. Il faut pourtant souligner que, contrairement à ce qu'affirme Franco Piva², cette première définition ne va pas exactement dans la direction d'une acception moderne du terme, car le mal est encore somatique (« consommation »). Il nous semble que c'est plutôt l'édition suivante (1835) qui évoque le spleen dans l'acception que l'on connaît aujourd'hui : « Maladie mentale qui consiste dans le dégoût de la vie. *Avoir le spleen. Être dévoré de spleen*³ ». La rate cède la place à l'esprit (« mentale ») ; en outre, le « dégoût de la vie », déjà signalé par Diderot, exprime à la perfection le spleen moderne. Dans le *Dictionnaire national* de Bescherelle, la symptomatologie de ce mal est plus détaillée : « la tristesse [...], le dégoût de la vie, une grande apathie, de l'indifférence pour toute chose » et il y est aussi précisé que « le spleen entraîne quelquefois la mort ». Enfin, dans le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré le *spleen* est défini encore une fois comme une maladie consistant « en un dégoût de la vie », mais aussi « en un ennui sans cause⁴ », ce qui renvoie à l'hypothèse de l'abbé Le Blanc : le spleen comme paroxysme de l'ennui.

1.3 L'ennui

Nous avons vu que la mélancolie et le spleen suivent le même parcours : de l'acception physique et médicale à l'acception morale, de la maladie du corps à la maladie de l'âme. En revanche, l'ennui a toujours été une maladie de l'âme. « L'ennui est un sentiment⁵ », affirme Guy Sagnes et c'est précisément un sentiment qui est à l'origine du mot. Son étymologie est en effet douteuse, mais il semble que le terme dérive du latin « *odium* [haine] : *est mihi in odio*, cela m'ennuie [littéralement, être un objet de haine pour moi] ; d'où un substantif *inodium*, qui permet la dérivation de toutes les formes romanes⁶ ». Michèle Huguet rappelle

1 s. v. « Spleen », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, J. J. Smits et C^{ie}, 1798, t. II, p. 599.

2 « *Nel 1798 [...] il Dictionnaire de l'Académie Française accolse la voce tra le sue colonne nella sua accezione sostanzialmente moderna* » (Franco Piva, « Le Spleen del barone di Besenval », art. cit., p. 42).

3 s. v. « Spleen », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot Frères, 1835, t. II, p. 777.

4 L'édition de 1878 du *Dictionnaire de l'Académie française* attribue au *spleen* les mêmes caractéristiques : « Sorte d'hypocondrie qui consiste dans un ennui sans cause et dans le dégoût de la vie ». « Ennui sans cause » et « dégoût de la vie » persisteront aussi dans l'édition de 1935.

5 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 61.

6 s. v. « Ennui », dans Émile Littré (dir.), *Dictionnaire de la langue française*, p. 1406.

aussi que « *inodiare*, en bas latin populaire, serait synonyme du latin populaire classique *taedere* : être dégoûté, las, dont on ne connaît pas l'origine mais qui donnera à partir du siècle d'Auguste le terme *taedium*, formulation savante de la notion d'ennui¹ ». Avant d'entrer dans le vif du sujet, il nous paraît nécessaire de consacrer quelques mots au *taedium vitae*, « l'ennui de la vie », car ce sentiment constitue en quelque sorte une préparation à l'ennui, pétri de lassitude et dégoût de l'existence, qui caractérise la littérature du XIX^e siècle et qui sera au centre de notre étude. Comme le soutient Norbert Jonard, pour beaucoup d'ennuyés de la modernité, la civilisation gréco-romaine constitue un véritable « âge d'or » en raison de « ses vertus civiques et militaires, ses élans dionysiaques et son dynamisme supposé² ». Ces considérations doivent pourtant être nuancées. En effet, l'Antiquité n'a pas été uniquement une époque de joie, mais elle a aussi connu l'« ennui ». Dans le *De rerum natura* de Lucrèce, nous trouvons l'« une des toutes premières analyses d'un mal être qui s'apparente à l'ennui³ » :

Chacun, ne sachant ce qu'il veut, cherche toujours à changer de place, comme si cela pouvait abattre leur faix. Voici un homme qui, mortellement rongé d'ennui dans sa demeure s'évade à maintes reprises [...] mais, comme on peut s'y attendre, le moi auquel il ne saurait échapper s'attache d'autant plus à lui, contre son gré⁴.

Ce passage frappe le lecteur par sa modernité presque baudelairienne. Pourtant, pour le philosophe romain il serait inutile de se réfugier « hors du monde », car on ne pourrait pas se fuir soi-même. Si Lucrèce a le mérite d'avoir donné l'une des premières descriptions d'un état proche de l'ennui, c'est Sénèque qui a forgé l'expression *taedium vitae*, qui désigne des états pouvant aller « from “disgust” or “weariness” through simple boredom to full-blown ennui⁵ ». Citons le célèbre passage des *Lettres à Lucilius*, où Sénèque décrit le sentiment d'ennui dérivant de la monotonie de l'existence :

Aussi persuadons-nous bien que l'agitation qui nous travaille ne vienne point des lieux, mais de nous. Nous sommes trop faibles pour rien supporter : peine, plaisir, tout, jusqu'à nous-mêmes, nous est à charge. Aussi quelques-uns ont pris le parti de mourir, en voyant qu'à force de changer, ils revenaient toujours aux mêmes objets, parce qu'ils n'avaient plus rien de nouveau à éprouver. Le dégoût de la vie et du monde les a pris, et par leur bouche la volupté blasée a fait entendre ce cri de désespoir : « Quoi ! Toujours la même chose ! »⁶.

1 Michèle Huguet, *L'Ennui et ses discours*, Paris, PUF, 1984, p. 20.

2 Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne, op. cit.*, p. 12.

3 *Ibid.*, p. 14.

4 Cité dans *ibid.*, p. 15.

5 Peter Toohey, « Some Ancient Notions of Boredom », *Illinois Classical Studies*, Spring 1988, p. 160.

6 Sénèque, *Lettres à Lucilius*, dans *Œuvres complètes de Sénèque le philosophe*, trad. par J. Baillard, Paris, Hachette, 1914, p. 60-61. Cité par Massimo Carloni, « Variations sur l'ennui », *Alkemie. Revue semestrielle*

La vie est ennuyeuse et dégoûtante à un point tel que beaucoup de Romains prennent le parti de se suicider¹. D'ailleurs, la loi romaine « reconn[âit] la légitimité du suicide provoqué par [...] le dégoût et la fatigue de vivre (*taedium vitae*)² ». En d'autres termes, dans un monde où il n'existe pas d'au-delà, il est légitime de se libérer de sa propre vie, si elle devient un fardeau.

Après cette brève digression, qui ne se veut certainement pas exhaustive, il est temps de nous consacrer à l'ennui proprement dit. En ancien français, l'*ennui* a un sens « fort » (« tristesse profonde, dégoût ») et un autre plus « faible » : « lassitude provoquée par une occupation sans intérêt, par l'inaction³ ». Cette acception plus anodine est attestée aussi en moyen français⁴, mais le sens dominant à cette époque est celui de tristesse, voire de douleur. Depuis la fin du XIV^e siècle, la douleur de l'*ennui* se précise, car elle est associée à une mort ou bien à la perte de la personne aimée⁵. À cette époque, on peut aussi éprouver un « ennui de vivre » : « En desirant mon cuer ensuivre, / Je mourray par ennuy de vivre⁶ ». Charles d'Orléans semblerait aussi éprouver ce sentiment : « Le monde est ennuyé de moy, / Et moy pareillement de lui⁷ ». Outre ces acceptions morales de la souffrance, en moyen français l'*ennui* acquiert aussi le sens de fatigue, de souffrance physique. Ce glissement de sens, qui disparaîtra par la suite, conduit à une somatisation de cette « maladie de l'âme ».

Aux siècles suivants, le sens de « douleur » persiste toujours. Le *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle* d'Edmond Huguet donne une seule définition du mot *ennui* : « Affliction, douleur, tristesse⁸ » et les exemples cités renvoient presque tous à l'ennui causé par une mort. Les grands auteurs classiques comme Racine ou Corneille emploient encore le mot *ennui* au sens de douleur, tourment causé par une misère quelconque⁹. Dans l'édition de 1694 du *Dictionnaire de l'Académie française*, le sens de « chagrin » est encore présent mais

de littérature et philosophie, n° 17, « L'ennui », janvier-juin 2016, p. 161.

1 Ce phénomène n'est pas sans rappeler la « mode suicidaire » qui se répand dans l'Angleterre du XVIII^e et XIX^e siècles et qui caractérise le spleenétique anglais.

2 Georges Minois, *Histoire du mal de vivre*, *op. cit.*, p. 33.

3 s. v. « Ennui », Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Robert, t. I, 1999, p. 1246.

4 Parmi les exemples cités, le *Dictionnaire du Moyen Français* évoque l'ennui causé par une attente trop prolongée ou bien un texte trop long.

5 Voir l'entrée « Ennui » du *Dictionnaire du Moyen Français*.

6 Alain Chartier, *Le Livre des quatre dames* [1416], dans *The Poetical Works of Alain Chartier*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, p. 212. Cité dans le *Dictionnaire du Moyen Français*, s. v. « Ennui ».

7 Charles d'Orléans, « Rondeau LXXIX ». Cité par Norbert Jonard, *L'Ennui dans la littérature européenne*, *op. cit.*, p. 40.

8 s. v. « Ennuy », dans Edmond Huguet (dir.), *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, Paris, Didier, 1946, t. III, p. 464.

9 Voir entrée « Ennui » du *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré, t. II, p. 1406.

on y retrouve aussi l'acception plus anodine : « Ennuy : Lassitude d'esprit, causée par une chose qui deplaist par elle-mesme ou par sa durée¹ ». L'édition suivante (1718) ajoute à cette dernière définition la lassitude provoquée « par quelque disposition intérieure² ». Cette acception du mot *ennui* est employée encore aujourd'hui dans le langage ordinaire ; il s'agit de l'ennui qui naît du désœuvrement et qui n'est qu'un état passager : il suffit de trouver une occupation intéressante pour qu'il cesse.

Depuis le XIX^e siècle, les dictionnaires s'ouvrent vers le sens le plus noir de l'ennui, qui sera utilisé surtout en littérature ou dans un registre soutenu. Dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française*, qui paraît en pleine période romantique, l'ennui est défini comme un « abattement de l'esprit qui fait qu'on est las de tout, qu'on ne trouve de plaisir à rien. [...] *L'ennui de la vie, Le dégoût de la vie*³ ». Le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré évoque, lui aussi, cette acception « noire » : « Dégoût de tout. Tomber dans un ennui profond. L'ennui de la vie⁴ ». Il s'agit de l'ennui existentiel et morbide, celui qui remplit toute l'existence, qui « perdure et s'installe comme chez lui en nous⁵ ». Bien que ce sentiment existe depuis longtemps (nous avons vu que les Romains connaissaient déjà l'« ennui de la vie »), c'est au XIX^e siècle qu'il rejoint son acmé. Beaucoup d'écrivains parlent à cet égard d'« ennui moderne », c'est le cas par exemple de Flaubert : « Connaissez-vous l'ennui ? non pas cet ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans les entrailles et, d'un être intelligent, fait une ombre qui marche⁶ ».

Une question s'impose cependant : quelle est la relation entre ces trois termes au XIX^e siècle ? *Mélancolie*, *spleen* et *ennui* désignent-ils le même mal ? En ce qui concerne les deux derniers, nous pouvons affirmer que cela dépend de l'acception de l'*ennui*. L'ennui « quotidien », qui naît du désœuvrement ou d'une activité peu intéressante, est un sentiment banal et superficiel qui ne peut pas être comparé à la profondeur spleenétique. En revanche, l'ennui existentiel se rapproche davantage du spleen : les deux termes dénotent un dégoût de tout (même de la vie) et une indifférence pour toute chose. Les « spleenétiques » et les « ennuyés » plongent dans un état d'atonie où rien ne les intéresse et rien ne les console. En

1 s. v. « Ennuy », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, Jean Baptiste Coignard, 1694, t. I, p. 371.

2 s. v. « Ennuy », dans *Dictionnaire de l'Académie française* (1718), t. I, p. 545.

3 s. v. « Ennui », dans *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), t. I, p. 647. Rappelons que c'est dans la même édition que le *spleen* acquiert son sens moderne de « dégoût de la vie ».

4 s. v. « Ennui », dans Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. II, p. 1406.

5 Marco Bélanger, « L'Ennui, du tout au néant », *Alkemie*, éd. cit., p. 67.

6 Lettre de Gustave Flaubert à Louis de Cormenin du 7 juin 1844, dans *Correspondance*, Paris, Louis Conard, t. I, 1926, p. 151.

somme, malgré une histoire philologique différente, au XIX^e siècle *ennui* et *spleen* semblent renvoyer au même mal. Certes, le choix lexical n'est pas indifférent. À cette époque, *spleen* est un terme à la mode et ceux qui l'utilisent participent, qu'ils le veuillent ou non, de cette mode. Soulignons aussi que ce terme « rapport[e] d'Angleterre son décor de brumes ou de pluie et son martyrologe de suicidés imperturbable¹ » et cela peut avoir des conséquences sur son usage, comme nous aurons l'occasion de le voir dans le prochain chapitre.

Quant à la *mélancolie*, nous avons vu que dans le langage courant du XIX^e siècle elle peut désigner une tristesse douce et presque positive². Contrairement au *spleen* et à l'*ennui*, qui désignent « un état de vide morne³ », dans cette acception la mélancolie est un sentiment « plein », caractérisé par la rêverie, la méditation, la contemplation, le regret etc. ; le mélancolique peut se consoler avec le souvenir du passé, tandis que « l'ennuyé [et le spleenétique] est privé à la fois du passé et du futur⁴ ». En ce sens positif, la mélancolie s'écarte du chemin plus « pessimiste » des deux autres termes. En revanche, la mélancolie comme état d'esprit sombre est beaucoup plus proche du *spleen* et de l'*ennui*, d'autant plus quand elle est « noire » et sans cause. Outre l'ennui existentiel, seulement cette mélancolie profonde, qui n'est pas sans rappeler la mélancolie humorale, mérite de figurer à côté du spleen.

Puisque nous sommes confrontés à des « maladies de l'âme » qui peuvent être exprimées différemment d'une personne à l'autre, pour mieux saisir le « poids » de ces trois termes ainsi que leur rapport il est nécessaire de prendre en considération « le sens qu'ils recouvrent dans l'esprit de ceux qui les emploient⁵ ». Et quel meilleur exemple d'« emploi » avons-nous que la littérature ?

1 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 67.

2 Il s'agit de l'acception la plus courante au XIX^e siècle et notamment pendant la période romantique.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 70.

4 Simone Lavabre, « Ennui, Spleen, Mélancolie. Rapports et définitions », art. cit., p. 121.

5 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 43.

Le XIX^e siècle est souvent perçu comme « malade » : il suffit de penser à la célèbre expression « mal du siècle », qui se répand surtout après la publication de la *Confession d'un enfant du siècle* (1836) de Musset. Cette formule indique un état d'abattement et de tristesse qui n'est plus individuel, mais social. Le « mal du siècle » se compose de plusieurs facettes mais, comme l'affirme Michèle Huguet, c'est l'ennui qui peut être considéré comme son porte-parole¹. Cela émerge aussi des discours des écrivains : Sainte-Beuve parle d'une « génération [qui] a ressenti jusque dans la moelle de ses os la consommation de l'ennui et le mal rêveur² » et Lamartine affirme, dans un discours à la Chambre, que « la France est une nation qui s'ennuie³ » ; Flaubert avoue que « le siècle [l']ennuie prodigieusement⁴ » et Zola écrit à Paul Cézanne : « N'est-ce pas notre maladie à tous, ce terrible ennui, n'est-ce pas la plaie de notre siècle⁵ ? ». Barbey d'Aurevilly, quant à lui, définit l'ennui comme « le mal constitutionnel du XIX^e siècle⁶ » .

Sous des appellations différentes, ce « mal » sévit tout au long du siècle et finit inévitablement par confluer dans la production des écrivains. L'*ennui*, mais aussi le *spleen* et la *mélancolie*, figurent dans les œuvres les plus importantes de cette période. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'analyser ces trois termes d'un point de vue littéraire, afin de voir le sens qu'ils acquièrent sous la plume des écrivains.

2.1 La littérature de l'ennui

Dans le chapitre précédent, nous avons vu qu'il existe deux formes d'ennui. L'ennui que nous nous proposons d'aborder ici n'est pas l'ennui anodin qui naît d'une activité monotone ou de l'absence d'occupation, mais l'ennui profond et existentiel, le seul qui ait la lourdeur du spleen.

1 Voir Michèle Huguet, *L'Ennui et ses discours*, op. cit., p. 131.

2 Charles Augustin Sainte-Beuve, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [1829], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1956, t. I, p. 378.

3 Alphonse de Lamartine, discours à la Chambre des Députés, séance du 10 janvier 1839, dans *La France parlementaire (1834-1851). Œuvres oratoires et écrits politiques*, par Alphonse de Lamartine, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, t. II, 1864, p. 148.

4 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 9 juin 1852, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, 1926, p. 433.

5 Lettre d'Émile Zola à Paul Cézanne du 25 juin 1860, dans *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, t. I, 1978, p. 191.

6 Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883, p. 207.

René de Chateaubriand marque un tournant dans l'histoire littéraire de l'ennui. Le héros de cette œuvre affirme vouloir raconter non pas ses aventures, mais les « sentiments secrets de son âme¹ ». L'un de ces sentiments, c'est précisément l'ennui, qui envahit tout son être et qui finit par déterminer son essence : « Je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui² ». Mais d'où vient son mal ? Il naît du « vague des passions ». Cette expression à laquelle est consacré un chapitre du *Génie du christianisme* (que *René* était censé illustrer) est définie par Chateaubriand comme l'état « qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne se sont exercées que sur elles-mêmes, sans but et sans objet³ ». Chateaubriand précise ensuite : « Il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse ; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite avec un cœur plein un monde vide, et sans avoir usé de rien on est désabusé de tout⁴ ». C'est de l'écart entre la richesse de l'imagination et la médiocrité de l'existence que naît l'ennui de René et, plus généralement, celui des romantiques. Contrairement à la plupart des ennuyés, qui plongent dans une sorte de léthargie, René est caractérisé par une « surabondance de vie », mais son énergie manque de cible. Après avoir envisagé le suicide, il décide de se réfugier en Amérique, chez les Natchez, dans l'espoir de pouvoir enfin « allumer » ses passions (comme le dit le père Souël) dans l'isolement. Mais ce choix ne fait qu'aggraver son état. Dans son discours final, le vieux sage condamne l'attitude de René : « On n'est point, monsieur, un homme supérieur parce qu'on aperçoit le monde sous un jour odieux⁵ ». En effet, le héros de cette œuvre transforme l'ennui en un sentiment noble, voire en un signe d'élévation. Comme l'affirme Guy Sagnes, « plus que l'accablement de l'ennui cette silhouette [de René] représente la fierté de l'ennui qui élève celui qui l'éprouve au-dessus du cours commun de la vie⁶ ». C'est cet aspect (et non pas la longue morale finale) qu'ont retenu les lecteurs de l'œuvre, notamment les jeunes, qui se sont mis à jouer les ennuyés, comme Chateaubriand lui-même le raconte : « Il n'y a pas de grimaud sortant du collège, qui n'ait rêvé être le plus malheureux des hommes ; de bambin qui, à seize ans, n'ait épuisé la vie, qui dans l'abîme de ses pensées ne se soit livré au vague de ses passions ». À cause de cette diffusion épidémique,

1 François-René de Chateaubriand, *René* [1802], dans *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Gabriel Roux, 1857, p. 2.

2 *Ibid.*, p. 18.

3 François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme* [1802], dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 714.

4 *Ibid.*

5 François-René de Chateaubriand, *René*, éd. cit., p. 35.

6 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 114.

il arrive même à regretter d'avoir composé cet ouvrage : « Si *René* n'existait pas, je ne l'écrirais plus¹ ».

Frère de René, Obermann, héros éponyme du roman de Senancour, est un autre ennuyé de la littérature française. Son mal émerge dès la première lettre à son mystérieux correspondant :

Je m'arrêtai avec effroi, sentant que j'allais livrer ma vie à des ennuis intolérables, à des dégoûts sans terme comme sans objet. J'offris successivement à mon cœur ce que les hommes cherchent dans les différents états qu'ils embrassent. Je voulus même embellir, par le prestige de l'imagination, ces objets multipliés qu'ils proposent à leurs passions, et la fin chimérique à laquelle ils consacrent leurs années. Je le voulais, je ne le pus pas. Pourquoi la terre est si désenchantée à mes yeux ? Je ne connais pas la satiété, je trouve partout le vide².

Ce passage montre bien la profondeur du sentiment qui accable Obermann, héros désabusé qui *veut* mais ne *peut* pas. Dans sa préface à l'édition de 1852 de ce roman par lettres, George Sand met en rapport la volonté d'Obermann et celle de René : « René signifie le génie sans volonté ; Obermann signifie l'élévation morale sans génie [...]. René dit : si je pouvais vouloir, je pourrais faire ; Obermann dit : à quoi bon vouloir ? Je ne pourrais pas³ ». Puisqu'il n'est pas capable d'agir, Obermann « continue à végéter⁴ » ; il tombe dans une sorte de léthargie chronique (« mon apathie habituelle⁵ », « cette apathie d'où je ne puis jamais sortir⁶ », « l'apathie m'est devenue comme naturelle⁷ »). Pour Obermann, le temps est aussi problématique que l'action :

J'échappe au présent, je ne désire point l'avenir ; je me consume, je dévore mes jours, et je me précipite vers le terme de mes ennuis, sans désirer rien après eux. On dit que le temps n'est rapide qu'à l'homme heureux ; on dit faux : je le vois passer maintenant avec une vitesse que je ne lui connais pas. Puisse le dernier des hommes n'être jamais heureux ainsi⁸.

Renzo Scarcella affirme que toute l'œuvre pourrait être lue comme une vaste méditation sur l'inexorable fuite du temps⁹. Mais quelles sont les causes qui provoquent la crise de ce héros ? Obermann est victime de la disproportion entre ses aspirations et la réalité, à l'instar de René. « Il y a l'infini entre *ce que je suis* et *ce que j'ai besoin d'être*¹⁰ », affirme-t-il, mais la vérité,

1 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Paris, Flammarion, 1948, t. II, p. 43

2 Étienne de Senancour, *Obermann* [1804], Paris, Charpentier, 1852, p. 30.

3 George Sand, « Préface », dans *ibid.*, p. 7.

4 Paul Charpentier, *Une maladie morale. Le mal du siècle*, Paris, Didier, 1880, p. 124.

5 Étienne de Senancour, *Obermann*, *op. cit.*, p. 30.

6 *Ibid.*, p. 163.

7 *Ibid.*, p. 189.

8 *Ibid.*, p. 211.

9 Renzo Scarcella, « *Ennui ed esperienza del vuoto*. In margine a *Obermann* di Senancour », dans Elio Mosele (dir.), *Sotto il segno di saturno*, *op. cit.*, p. 136.

10 Étienne de Senancour, *Obermann*, *op. cit.*, p. 93. C'est moi qui souligne.

c'est qu'il n'est conscient ni de ce qu'il est, ni de ce qu'il a besoin d'être. La seule chose dont il est certain, c'est qu'il n'est pas à sa place¹. Il sait aussi que la cause de son ennui et de son inquiétude n'est pas l'amour, car l'amour « est immense, il n'est pas infini² », et ce qui est fini ne l'intéresse pas. *Obermann* montre qu'il est réductif d'affirmer que l'ennui romantique trouve sa cause exclusivement dans l'insatisfaction amoureuse, car il s'agit d'un sentiment beaucoup plus profond. Senancour réussit à le restituer dans toute sa complexité dans ses *Réveries sur la nature primitive de l'homme* :

L'ennui naît de l'opposition entre ce que l'on imagine et ce que l'on éprouve, entre la faiblesse de ce qui est, et l'étendue de ce que l'on veut ; il naît du vague des désirs et de l'indolence d'action ; de cet état de suspension et d'incertitude où cent affections combattues s'éteignent mutuellement ; où l'on ne sait plus que désirer, précisément parce que l'on a trop de désirs, ni que vouloir, parce que l'on voudrait tout ; où nulle chose ne paraît bonne, parce que l'on cherche une chose qui soit absolument bonne³.

Dans sa préface à *Obermann*, George Sand fait l'éloge des œuvres s'occupant de la souffrance morale. Il s'agit d'un sujet qui doit lui tenir particulièrement à cœur, car elle connaît bien le mal-être. Sa correspondance est en effet empreinte de douleur tant physique que morale. Sand semble connaître particulièrement bien l'ennui. Dans une lettre à Alfred de Musset, elle écrit par exemple : « Je ne sais si tu te souviens que j'ai la manie de me croire toujours à la veille de ma mort : manie ridicule, mais qu'il faut plaindre plus que railler, car elle part d'un grand et incurable fond d'ennui... d'un dégoût de la vie passé à *l'état chronique*⁴ ». D'après ce qu'elle raconte dans son *Histoire de ma vie*, ce mal serait non seulement chronique, mais même congénital : « Je ne m'ennuie pas, dans le sens que tu dis, depuis aujourd'hui ni depuis hier, mais depuis l'heure où je suis venue au monde⁵ ». Elle éprouve une sorte de dégoût existentiel : « J'éprouvais comme un dégoût involontaire et comme un ennui d'être au monde⁶ ». Cet ennui profond est aussi présent dans ses œuvres. Dans *Lélia*, Sand met en scène une héroïne désabusée et victime d'un « horrible ennui » :

Alors il lui prit un de ces désespoirs soudains qui s'emparent de nous souvent sans motif apparent, mais qui sont toujours l'effet d'un mal intérieur longtemps couvé dans le silence de l'esprit : L'ennui, l'horrible ennui la prit à la gorge. Elle se sentit si découragée, si mal placée dans la vie,

1 « Je ne sais ce que je suis, ce que j'aime, ce que je veux ; je gémiss sans cause, je désire sans objet, et je ne vois rien, sinon que je ne suis pas à ma place » (*Ibid.*, p. 180).

2 *Ibid.*, p. 93.

3 Étienne de Senancour, *Réveries sur la nature primitive de l'homme* [1799], Paris, Droz, 1939, p. 73-74.

4 Lettre de George Sand à Alfred de Musset du début de décembre 1836, dans *Correspondance*, Paris, Garnier, t. III, 1967, p. 586.

5 *Id.*, *Histoire de ma vie* [1855], Paris, Calmann-Lévy, 1879, t. IV, p. 223.

6 *Ibid.*, t. II, p. 456.

qu'elle se laissa tomber sur l'herbe et s'abandonna à ces pleurs puérils qui sont l'affreuse expression d'un abandon complet de la force et de l'orgueil humain¹.

Les pleurs ne sont pas la seule expression de sa tristesse profonde. Comme Sand, Lélia ressent un « ennui d'exister ». Son mal semble naître d'un épuisement de l'existence :

C'est après de longs jours d'assoupissement et de dégoût que je retrouve parfois de courtes heures de jeunesse et d'activité. L'ennui désole ma vie. Pulchérie, l'ennui me tue. Tout s'épuise pour moi, tout s'en va. J'ai vu à peu près la vie dans toutes ses phases, la société sous toutes ses faces, la nature dans toutes ses splendeurs. Que verrai-je maintenant ? Quand j'ai réussi à combler l'abîme d'une journée, je me demande avec effroi avec quoi je comblerai celui du lendemain².

L'ennui affecte aussi la presque totalité des héros de Flaubert. C'est pourtant l'existence de leur auteur qui constitue le meilleur exemple de ce sentiment profond et sombre. Selon Guy Sagnes, Flaubert « a voulu faire de son ennui un caractère congénital. [...] Ce que l'on rencontre chez lui, c'est l'affirmation d'un ennui de toujours³ ». Cela ressort notamment de sa correspondance. La célèbre phrase « j'ai vécu, c'est-à-dire je me suis ennuyé⁴ », que l'on pourrait attribuer à un homme qui est arrivé à la fin de sa vie, n'a été écrite par Flaubert qu'à l'âge de seize ans. Son ennui est non seulement inné, mais aussi universel : il s'ennuie « de la vie, de [s]oi, des autres, de tout⁵ ». Le travail semble être le seul remède à son mal. Mais cette solution ne se révèle pas très efficace : dès que Flaubert abandonne l'écriture, « [s]on embêtement revient à fleur d'eau, comme une charogne boursouflée étalant son ventre vert et empestant l'air qu'on respire⁶ ». L'image de la charogne est reprise dans une autre lettre à Louise Colet :

J'ai en moi, au fond de moi, un embêtement radical, intime, âcre et incessant, qui m'empêche de rien goûter et qui me remplit l'âme à la faire crever. Il reparait à propos de tout, comme les charognes boursouflées des chiens qui reviennent à fleur d'eau, malgré les pierres qu'on leur a attachées au cou⁷.

L'écrivain reprend aussi le mot *embêtement*, qui dans sa correspondance est souvent associé à l'existence : « Tu ne portes pas en toi l'*embêtement* de la vie, mot qu'il faudrait écrire par vingt "H" aspirées pour en rendre l'intensité⁸ ». L'embêtement de la vie, c'est-à-dire l'ennui

1 *Id.*, *Lélia* [1833], Paris, Garnier, 1960, p. 146.

2 *Ibid.*, p. 204.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 170.

4 Lettre de Gustave Flaubert à Ernest Chevalier du 24 juin 1837, dans *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 25.

5 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 2 décembre 1846, dans *ibid.*, p. 410.

6 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 2 décembre 1846, dans *ibid.*

7 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 20 décembre 1846, dans *ibid.*, p. 429.

8 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 14 septembre 1846, dans *ibid.*, p. 308.

de la vie, est aussi ce qu'il apprécie le plus chez Baudelaire : « Ah ! vous comprenez l'embêtement de l'existence, vous ! Vous pouvez vous vanter de cela, sans orgueil¹ ».

Dans les dernières décennies du siècle, le naturalisme, le symbolisme et le décadentisme s'intéressent aussi à l'ennui mais, comme le souligne Marco Modenesi, leur ennui n'est pas de la même nature². Prenons comme exemple *La Curée* de Zola. Dans ce roman naturaliste, Renée se plaint de la monotonie de son existence. Elle désire « autre chose », mais elle ne sait pas exactement quoi : « L'idée de cet "autre chose" que son esprit tendu ne pouvait trouver. Là, sa rêverie s'égarait. Elle faisait effort, mais toujours le mot cherché se déroba³ ». On comprend enfin que ce qu'il lui manque, c'est une expérience forte. Avec l'avènement de la passion incestueuse, en effet, l'ennui disparaît. L'ennui de Renée appartient donc à la dimension terrestre. C'est le sentiment d'une femme blasée qui est toujours à la recherche de nouveaux divertissements, comme le montre ce passage : « Cette chute lui apparut brusquement comme une nécessité de son ennui, comme une jouissance rare et extrême qui seule pouvait réveiller ses sens lassés, son cœur meurtri⁴ ».

L'ennui symboliste et décadent a une valeur différente ; il semble se situer dans une autre dimension. Cela émerge notamment des romans de Huysmans, comme par exemple *À Rebours*. Des Esseintes est fatigué de la vie et de sa monotonie, « quoi qu'il tent[e], un immense ennui l'opprim[e]⁵ ». Pour échapper à son ennui, le duc n'envisage pas la mort, contrairement aux romantiques qui réfléchissent sérieusement au suicide (pensons à René). Renfermé chez lui, des Esseintes transforme sa maison en une sorte de musée et se met à rêver à d'autres mondes. Ce n'est pas un hasard si parmi les poèmes de Baudelaire qui sont affichés au-dessus de sa cheminée se trouve le poème en prose « Anywhere out of the world ». Les bibelots et les objets de cet esthète sont en effet censés évoquer un Ailleurs et le transporter dans d'autres espaces : ils invitent leur propriétaire à « échapper à l'horrible réalité de l'existence⁶ ». C'est le cas par exemple de la chimère en marbre noir qui répète la phrase que Flaubert lui fait prononcer dans *La Tentation de Saint-Antoine* : « Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits⁷ ». Comme l'affirme Marco

1 Lettre de Gustave Flaubert à Charles Baudelaire du 13 juillet 1857, dans *ibid.*, t. IV, 1927, p. 205.

2 Voir Marco Modenesi, « *Ennui e fin-de-siècle* decadentismo e naturalismo a confronto », dans Elio Mosele (dir.), *Sotto il segno di Saturno*, éd. cit., p. 253-278.

3 Émile Zola, *La Curée* [1871], Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1872, p. 19.

4 *Ibid.*, p. 213.

5 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [1884], Paris, G. Crès et C^{ie}, 1922, p. 9.

6 *Ibid.*, p. 139.

7 *Ibid.*

Modenesi, pour Huysmans, comme pour la plupart des décadents, l'ennui est la conséquence d'une « *istanza metafisica non soddisfatta e sistematicamente frustrata*¹ ».

2.2 La littérature du spleen

Nous avons vu que les premières occurrences du *spleen* – qui datent de la moitié du XVIII^e siècle – sont surtout des explications d'un mot encore peu connu en France. Pour un usage réel du terme, il faut attendre le XIX^e siècle. L'entrée du *spleen* en littérature advient graduellement : Chateaubriand l'emploie dans sa correspondance et dans ses mémoires, mais dans *René* il préfère utiliser le mot *ennui* ; dans *Obermann*, nous pouvons compter deux occurrences, mais il s'agit d'un chiffre dérisoire par rapport aux soixante-quinze occurrences du mot *ennui*. Dans ce roman de Senancour, deux clichés du spleen sont véhiculés : celui du « spleen » anglais et celui du suicide par spleen. Au début du siècle, et même au cours des décennies suivantes, ce terme reste en effet lié à la nation anglaise, mais aussi « à un certain ordre de choses qu'on prêt[e] à l'Angleterre² » et le suicide est l'une de celles-ci. Cette association entre le spleen et le réflexe suicidaire est un héritage de la « maladie anglaise ». En ce qui concerne la littérature française, si le spleen n'implique pas toujours le suicide, il y est assez fréquemment associé (en tout cas plus que l'ennui). Prenons comme exemple *Lélia* : « Il eut le spleen, tout son esprit l'abandonna et il parla de se brûler la cervelle³ ».

Un autre élément « anglais » qui persiste dans le spleen « français », c'est le décor brumeux et pluvieux. Dans son *Premier Memorandum*, Barbey d'Aureville parle d'un certain G qui est allé « causer de la pluie qu'il fait et du spleen qu'elle donne⁴ » et le « jour de spleen » du *Nabab* d'Alphonse Daudet se déroule sous « un ciel gris et bas à toucher avec les parapluies⁵ ». Pourtant, ce n'est pas que le mauvais temps qui donne le spleen. Dans *Choses vues*, Victor Hugo affirme que le ciel bleu peut aussi le provoquer. Le spleenétique Stello est irrité non seulement par la pluie, mais aussi par le soleil qui est « si pompeux, aux yeux fatigués d'un malade, qu'il semble un insolent parvenu⁶ ». Les écrivains qui décident de se rendre en Orient afin d'« éradiquer » leur mal-être sont obligés de constater, une fois arrivés,

1 Marco Modenesi, « *Ennui e fin-de-siècle* decadentismo e naturalismo a confronto », art. cit., p. 260.

2 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 62.

3 George Sand, *Lélia*, op. cit., p. 507.

4 Jules Barbey d'Aureville, *Premier Memorandum (1836-1838)*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. V, 1979, p. 158.

5 Alphonse Daudet, *Le Nabab* [1877], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. II, 1990, p. 661.

6 Alfred de Vigny, *Stello* [1832], Paris, Flammarion, 2008, p. 35.

que « les flots de la lumière et de la végétation tropicales font peser plus lourdement sur l'homme la sensation de son néant présent¹ ». Nerval retrouve au bord du Nil la même mélancolie que l'on éprouve dans les pays du Nord. Pour Gautier aussi, c'est « des blancs reflets du sable / et du soleil toujours brillant » qui naît le « spleen lumineux de l'Orient² ».

D'après Sagnes, le spleen rapporte aussi d'Angleterre la caractéristique de mal physiologique : « L'ennui est un sentiment, le spleen est une sensation. Le spleen se manifeste toujours extérieurement, et souvent avec violence. Du fait qu'il tire son étymologie d'un viscère, le mot a toujours gardé un contenu physiologique : le spleen désigne une perception organique de l'ennui³ ». En revanche, André Guyaux montre que ce terme est associé à un vocabulaire de maladie du corps, mais « il obéit aussi bien au paradigme des maladies de l'âme⁴ » : il serait donc partagé entre le physiologique et le psychologique. Le spleen de Stello reflète ces deux pôles : « Or, il faut le dire hautement, depuis ce matin j'ai le spleen, et un tel spleen, que tout ce que je vois, depuis qu'on m'a laissé seul, m'est en dégoût profond⁵ ». La notion de dégoût nous conduit dans la direction d'un mal psychologique ; Stello affirme aussi qu'« une affliction secrète a tourmenté cruellement [s]on âme⁶ ». Mais le corps est également concerné : il a les yeux fixes, les lèvres pâles et il est atteint d'une forte migraine, provoquée par des diabolins (les *diabes bleus*) qui s'amuse à jouer avec ses nerfs. Puisque Stello est « malade », un docteur vient le soigner. Il s'agit du Docteur Noir, médecin non pas du corps, mais de l'âme, ce qui nous ferait pencher vers une interprétation psychologique du mal. La question de la nature du spleen n'est toutefois pas facile à trancher. Chateaubriand, par exemple, définit le spleen comme une « tristesse physique⁷ », oxymore qui lie le corps et l'âme. George Sand ne semble attribuer un caractère somatique qu'au « spleen des anglais » : « Je crois que ce mal est proprement le spleen des anglais, causé par un engorgement du foie. J'en avais le germe ou la prédisposition sans le savoir⁸ ». Cette distinction est reprise dans *Indiana* : « Il fut attaqué du spleen, maladie toute physique sous le ciel brumeux de l'Angleterre, toute morale sous le ciel vivifiant de l'île Bourbon⁹ ». Dans une lettre à Théodore de Seynes, elle semble toutefois oublier le foie et le physique et elle décrit le

1 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 324.

2 Théophile Gautier, *Émaux et Camées* [1852], Genève, Droz, 1947, p. 44.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 61.

4 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 56.

5 Alfred de Vigny, *Stello*, op. cit., p. 35. Soulignons que Vigny n'est pas un spleenétique : « Je ne me sens jamais de spleen : j'ai trop de vie et d'activité de cerveau pour cet abattement » (Alfred de Vigny, *Le Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, 1948, p. 962).

6 Alfred de Vigny, *Stello*, op. cit., p. 35. C'est moi qui souligne.

7 François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cit., t. IV, p. 170.

8 George Sand, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. IV, p. 299.

9 *Id.*, *Indiana* [1832], Paris, Garnier, 1985, p. 145.

spleen comme un mal existentiel : « Quand je dis spleen, vous comprenez qu'il ne s'agit pas pour moi de quelques tiraillements nerveux, d'un peu d'ennui, ou de malaise ; encore moins de grimaces de femme. Il s'agit pour moi de vivre ou de mourir¹ ». La conception du spleen peut varier d'un écrivain à l'autre, mais il nous semble que dans la littérature française il ne s'agit jamais d'une « maladie toute physique », pour reprendre l'expression de Sand.

Nous voudrions nous intéresser maintenant à quelques descriptions plus détaillées du spleen. D'après Guy Sagnes, Pétrus Borel est le maître du spleen romantique². Parmi les héros de ses contes et romans, Passereau est sans doute le plus spleenétique de tous. Dans le sommaire du chapitre IV du conte homonyme, il est écrit : « Notre étudiant a décidément le spleen³ ». Le mot « splénalgie », qui indique une douleur qui se situe à la rate, y est aussi évoqué. Pourtant, le mal dont souffre Passereau n'est pas physique, mais moral. Deux causes le font plonger dans un état d'abattement : le climat (« les jours pluvieux [...] il soupirait vaguement, il s'ennuyait, il pleurait, dans une apathie désespérante ; tout son refrain était : *la vie est bien amère et la tombe est sereine* ; à bas la vie⁴ ! ») et le chagrin, comme celui qu'il éprouve au moment de la découverte de l'infidélité de sa bien aimée. Dans ses « jours à néant » – voilà l'expression que Passereau utilise pour parler de ses jours de spleen – il n'y aurait que trois activités possibles, « trois choses qui, toutes trois, anéantissent : s'enivrer à mort, dormir sans rêve ou se tuer ». Le héros finit toutefois par exclure le suicide, car « pour se tuer, il faudrait faire plus d'efforts qu'il n'est] disposé à en faire à cette heure⁵ ». Mais le lendemain son état d'âme change. L'idée d'avoir été trahi le rend « féroce » et il prend sérieusement en considération l'idée de se tuer, car le monde lui semble vide de sens : « Dites-moi [...] ce que nous faisons sur cette terre ? à quoi bon ? pourquoi y sommes-nous ? et que sommes nous [...] ? sinon les passibles moyens de la reproduction et de la destruction⁶ ? ».

Ami de Borel et membre, lui aussi, des Bousingots, Philothée O'Neddy est l'auteur d'un poème intitulé « Spleen⁷ ». Dans ce texte, le sujet lyrique – un personnage apathique, qui « rêv[e] le repos du cercueil » – exprime la monotonie de son existence et la difficulté de vivre dans une ville étouffante, au milieu d'une foule méprisante. Ce « nouveau Childe Harold » voudrait partir à l'aventure ; il espère que les voyages lui permettront d'oublier la

1 Lettre de George Sand à Théodore de Seynes du 29 avril 1837, dans *Correspondance*, éd. cit., t. III, p. 822.

2 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 68.

3 Pétrus Borel, *Passereau, l'écolier*, dans *Champavert. Contes immoraux*, Paris, Eugène Renduel, 1833, p. 327.

4 *Ibid.*, p. 330.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*, p. 347.

7 Philothée O'Neddy, *Feu et flamme* [1833], dans *Feu et flamme et autres textes*, éd. Aurélia Cervoni, Paris, Honoré Champion, 2021, p. 109. Soulignons qu'il s'agit probablement du premier poème français intitulé « Spleen ».

femme qu'il aime et qui ne partage pas son amour. Mais une voix lui répond que ses rêves sont vains : il finira par mourir, sans amour, sans amis et sans gloire.

Quelques années plus tard, Barbier publie « Le Spleen¹ ». Dans ce poème, le spleen personnifié prend la parole et cherche à « se reconnaître dans une tradition² ». Plus précisément, il semble s'inscrire dans le *taedium vitae* romain :

Vanité. vanité, tout n'est que vanité !
C'est moi qui mis l'Asie aux serres d'Alexandre,
Qui plus tard changeai Rome en un grand tas de cendre,
Et qui, menant son peuple éventrer les lions,
Sur la pourpre latine enfantai les Nérons.

Un « nous » répond : « Ah ! nous te connaissons, ce n'est pas d'aujourd'hui / Que tu passes chez nous et qu'on te nomme Ennui ». Présenté comme un avatar de l'ennui, le Spleen est pourtant associé à des clichés spleenétiques : il est un « fléau de l'Angleterre », « maigre et décoloré », qui au mois de novembre tue des jeunes avec des cordons et du plomb³. On découvre enfin qui se cache derrière la première personne du pluriel : ce sont des « richards » qui demandent au Spleen de les épargner et de tuer à leur place les misérables qui souffrent. Mais le Spleen ne se laisse pas convaincre :

Eh ! que me font à moi les soucis et les plaintes,
Et les gémissements de vos races éteintes !
Il faut bien que, jouant mon rôle de bourreau,
Je remette partout les hommes de niveau.

Et il émet sa sentence : « vous n'échapperez pas ». Ces gens blasés savent que le progrès ne fait qu'accélérer l'avancée du spleen : « Nos envahissements sur le temps et l'espace / Ne servent qu'à te faire une plus large place, / Nos vaisseaux à vapeur et nos chemins de fer / À t'amener vers nous plus vite de l'enfer ». Ils comprennent enfin qu'il est inutile de lutter : ce « vampire sensuel » qui « ronge les cœurs des hommes » réussira à mettre fin au monde.

Des descriptions intéressantes du spleen sont fournies par le compositeur Hector Berlioz, dans ses *Mémoires*. Vrai spleenétique, il semble même donner à ses lecteurs le mode d'emploi pour éprouver ce mal :

Par une de ces journées sombres qui attristent la fin de l'année, et que rend encore plus mélancolique le souffle glacé du vent du nord, écoutez, en lisant Ossian, la fantastique harmonie

1 Auguste Barbier, *Iambes et poèmes* [1840], Paris, Paul Masgana, 1845, p. 268-273.

2 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 61.

3 Ces deux instruments renvoient à deux manières classiques de se suicider : la pendaison et le coup de pistolet.

d'une harpe éolienne balancée au sommet d'un arbre dépouillé de verdure, et vous pourrez éprouver un sentiment profond de tristesse, un désir vague et infini d'une autre existence, un dégoût immense de celle-ci, en un mot une forte atteinte de spleen jointe à une tentation de suicide¹.

Dans le chapitre « variétés de spleen », il distingue deux types de spleen : « L'un est ironique, railleur, emporté, violent, haineux ; l'autre, taciturne et sombre, ne demande que l'inaction, le silence, la solitude et le sommeil. À l'être qui en est possédé tout devient indifférent ; la ruine d'un monde saurait à peine l'émouvoir² ». La dernière espèce est sans aucun doute la plus répandue dans la littérature du XIX^e siècle, nous l'avons vu. C'est le spleen apathique qu'éprouve aussi le héros d'*À vau-l'eau* :

Ni le lendemain, ni le surlendemain, la tristesse de M. Folantin ne se dissipa ; il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait. Mécaniquement, sous le ciel pluvieux, il se rendait à son bureau, le quittait, mangeait et se couchait à neuf heures pour recommencer, le jour suivant, une vie pareille³.

En revanche, l'autre type de spleen dont parle Berlioz semble renvoyer à l'étymologie « coléreuse » du *spleen* anglais. Mallarmé, quant à lui, connaît les deux espèces de spleen. Pour réunir l'ensemble des poèmes envoyés au *Parnasse contemporain*, le poète hésite en effet entre le titre « Angoisse » et « Atonie », termes qui illustrent les deux pôles de son mal-être. Ces deux « variétés » de spleen sont aussi évoquées dans une lettre à Frédéric Mistral : « Le spleen m'a presque déserté, et ma poésie s'est élevée sur ses débris, enrichie de ses teintes *cruelles* et *solitaires*, mais lumineuse⁴ ». Après une période de stérilité poétique, Mallarmé réussit à vaincre son spleen et à retrouver la lumière. Comme l'affirme Jean-Pierre Richard « tout se passe comme si, au fond du puits intérieur, un brusque changement de signe [a] transformé une rêverie plongeante et pessimiste en un actif rejaillissement de vie⁵ ». Le spleen peut donc aussi avoir des effets positifs, notamment sur l'écriture.

2.3 La littérature de la mélancolie

Dans la littérature du XIX^e siècle, la mélancolie a souvent une connotation méliorative. Elle est qualifiée entre autres de « douce » (Crèvecoeur, 1801), « touchante » (Staël, 1807),

1 Hector Berlioz, *Mémoires*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. I, p. 244.

2 *Ibid.*, p. 253.

3 Joris-Karl Huysmans, *À Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1882, p. 499.

4 Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, Paris, Gallimard, t. I, 1959, p. 190. C'est moi qui souligne.

5 Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 98.

« enthousiaste et rêveuse » (Constant, 1809), « sublime » (Bernardin de Saint-Pierre, 1814), « voluptueuse » (Sainte-Beuve, 1828), « tendre » (Stendhal, 1835), « charmante » (Sand, 1836), « paisible » (Loti, 1883), « paradisiaque » (Loti, 1896)¹. Dans cette acception typiquement romantique, la mélancolie est presque positive : c'est « le bonheur d'être triste », pour parler comme Victor Hugo². L'individu qui éprouve ce sentiment peut encore trouver une consolation à sa propre douleur ; les souvenirs ou la rêverie constituent par exemple des moyens d'atténuer son affliction. Certes, la langueur, les soupirs et les pleurs ne sont pas exclus de cette forme de mélancolie – ils contribuent même à renforcer l'idée d'un siècle triste et malade – mais ils ne sont pas comparables aux expressions du spleen et de l'ennui, plus profondes et inconsolables³.

Mais, comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, il existe une mélancolie plus proche du spleen, quoiqu'elle soit moins répandue que la mélancolie « romantique » dont nous venons de parler. Il s'agit d'une mélancolie « profonde » (Chateaubriand, 1803), « accablante » (Ampère, 1827), « amère » (Balzac, 1833), « malade » (Sand, 1839), « affreuse » (Sand, 1843), « noire » (Balzac, 1848), « morne » (Gautier, 1856), « grise » (Zola, 1871) et « sombre » (Gobineau, 1874)⁴. Les écrivains eux-mêmes précisent la différence existant entre ces deux acceptions. Maine de Biran affirme par exemple que « [s]a mélancolie habituelle... ce n'est point une douce tristesse [...] ; c'est au contraire une suite d'impressions fâcheuses qui [lui] rendent l'existence pénible⁵ » et l'historien Jules Michelet dit ressentir une « mélancolie sans charmes bien différente de celle qu'on éprouve quand on n'est tourmenté que de sa force et de son bonheur⁶ ». Mme de Staël en fait une question de climat : la mélancolie sombre, apanage des peuples du Nord, « est celle qu'inspirent les souffrances de l'âme, le vide que la sensibilité fait trouver dans l'existence, et la rêverie, qui promène sans cesse la pensée, de la fatigue de la vie à l'inconnu de la mort », alors que « la mélancolie des Orientaux est celle des hommes heureux par toutes les jouissances de la nature⁷ ». Gautier opère aussi une distinction d'ordre géographique : il trouve que la « mélancolie sereine » de l'Espagne est « différente de la mélancolie du Nord, une jambe

1 Ces occurrences ont été relevées par la base de données Frantext (ATILF).

2 Victor Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Librairie Illustrée, 1877, p. 420.

3 Dans cette forme de mélancolie, les larmes sont douces et apaisantes. Pensons par exemple à Lamartine qui écrit que son cœur « se berçait de ses propres sanglots » (Alphonse de Lamartine, « Première Préface des *Méditations* », dans *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, t. I, 1860, p. 10).

4 Ces occurrences ont été relevées par la base de données Frantext (ATILF).

5 Maine de Biran, *Journal*, Neufchâtel, La Baconnière, t. II, 1955, p. 46.

6 Jules Michelet, *Écrits de jeunesse. Journal*, Paris, Gallimard, 1959, p. 117.

7 Mme de Staël, *De la littérature* [1800], Paris, Flammarion, 1998, p. 203.

Toi, le coude au genou, le menton dans la main,
Tu rêves tristement au pauvre sort humain :
Que pour durer si peu la vie est bien amère,
[...]
Et l'âme d'amertume et de dégoût remplie,
Tu t'es peint, ô Durer ! dans ta mélancolie¹.

Gautier décrit ensuite la mélancolie du XIX^e siècle, une mélancolie qui a perdu son charme et sa profondeur originelle. L'ange méditatif attristé par son propre génie cède désormais la place à une « jeune fille frêle et malade ». Le poète s'en prend donc aux poseurs mélancoliques, qui banalisent ce sentiment :

Notre mélancolie, à nous, n'est pas ainsi ;
Et nos peintres la font autrement. La voici :
— C'est une jeune fille et frêle et malade,
[...]
Notre Mélancolie est petite-maîtresse,
Elle prend des grands airs, elle fait la princesse ;
[...]
Il faut à ses douleurs la rampe et les lampions,
Il faut que les journaux en puissent rendre compte ;
Chaque pleur de ses yeux se cristallise en conte ;
Avec chaque soupir elle souffle un roman ;
Elle meurt ; mais ce n'est que littérairement.

Ami de Gautier, Nerval est aussi fasciné par la gravure de Dürer. La célèbre formule oxymorique « le Soleil noir de la Mélancolie² » du poème « El Desdichado » fait en effet référence à l'astre que l'on peut voir à l'arrière-plan de *Melencolia I*. Nerval avait déjà employé cette expression dans son *Voyage en Orient*, où il avait aussi explicité sa « source » : « Le soleil noir de la mélancolie, qui verse des rayons obscurs sur le front de l'ange rêveur d'Albert Dürer, se lève aussi parfois aux plaines lumineuses du Nil, comme sur les bords du Rhin, dans un froid paysage d'Allemagne³ ». La figure de l'ange mélancolique de Dürer apparaît aussi dans le premier rêve, ou mieux cauchemar, d'*Aurélia*, où il fait l'expérience de la chute. Dans ce récit, la mélancolie accable le narrateur non seulement dans son activité onirique, mais aussi dans le réel. Sa folie atteint le paroxysme au moment de la vision d'un (énième) « soleil noir » :

Arrivé sur la place de la Concorde, ma pensée était de me détruire. À plusieurs reprises je me dirigeais vers la Seine, mais quelque chose m'empêchait d'accomplir mon dessein. Les étoiles

1 Voir Théophile Gautier, *Poésies diverses (1833-1838)*, dans *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, t. I, 1890, p. 231-238.

2 Gérard de Nerval, *Les Filles du feu* [1854], Paris, Michel Levy Frères, 1856, p. 291.

3 *Id.*, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Gallimard, 1984, p. 301.

brillaient dans le firmament. Tout à coup il me sembla qu'elles venaient de s'éteindre à la fois comme les bougies que j'avais vues à l'église. Je crus que les temps étaient accomplis, et que nous touchions à la fin du monde annoncée dans l'Apocalypse de saint Jean. Je croyais voir un soleil noir dans le ciel désert et un globe rouge de sang au-dessus des Tuileries [...] Je pensais que la Terre était sortie de son orbite et qu'elle errait dans le firmament comme un vaisseau démâté¹.

Pessimiste et mélancolique, Henri Cazalis est lui aussi influencé par la gravure « saturnienne » de l'artiste allemand. Dans son sonnet intitulé « Devant la Mélencolia d'Albert Dürer », la Mélancolie souligne la vanité de l'action humaine :

La Mélencolia se tient sur une pierre,
Le visage en sa main, cependant que le soir,
Triste, comme elle, étend son ombre sur la terre
Et qu'au loin le soleil s'éteint dans un ciel noir.
[...]
La Mélencolia, songeant à ce mystère,
Qui fait que tout ici s'en retourne au néant,
Et qu'il n'est nulle part de ferme monument,

Et que partout nos pieds heurtent un cimetière
Se dit : Oh ! Puisque tout se doit anéantir,
Que sert donc de créer sans fin et de bâtir² ?...

Cette vague d'admiration pour Dürer – que nous n'avons fait qu'esquisser ici³ – témoigne d'une volonté de renouer avec une mélancolie sombre, atrabilaire, et de s'écarter de la mélancolie pleurnicharde du romantisme.

Mais en quoi consiste précisément cette mélancolie profonde ? Quels en sont les causes et les symptômes ? D'après les auteurs du XIX^e siècle, les facteurs pouvant conduire à une mélancolie « noire » sont multiples. Dans *Lucien Leuwen*, roman inachevé de Stendhal, écrit vers 1834, c'est l'amour qui la provoque : « Que fait-on quand, dévoré par un amour violent, on se voit mal reçu par une aussi jolie femme ? On tombe dans la plus sombre et silencieuse mélancolie⁴ ». Pour *Gambara*, héros éponyme du roman de Balzac, ce sentiment est engendré par la peur de l'avenir : « Je tombai dans une noire mélancolie en mesurant la profondeur de l'abîme où j'étais tombé, car j'entrevois clairement une vie de misère⁵ ». En revanche, l'« affreuse mélancolie » de Folantin naît de « la séquelle de ses souvenirs⁶ ».

1 *Id.*, *Aurélia* [1855], Paris, J. Schiffrin, 1927, p. 111-112.

2 Cité dans Louis-Xavier de Ricard et Catulle Mendès (dir.), *Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux*, Paris, Lemerre, 1866, p. 283.

3 Pour un panorama complet, voir James S. Patty, *Dürer in French Letters*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1989.

4 Stendhal, *Lucien Leuwen* [1894], éd. Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1929, t. III, p. 29.

5 Honoré de Balzac, *Gambara* [1846], Paris, Gallimard, 1979, p. 481.

6 Joris-Karl Huysmans, *À Vau-l'eau*, *op. cit.*, p. 33.

Kean ou Désordre et génie d'Alexandre Dumas nous donne un exemple du caractère inconsolable de la mélancolie profonde :

Ce n'était point moi qui voulais quitter la vie, c'était Dieu qui semblait m'avoir condamnée. Une mélancolie profonde, un dégoût amer de l'existence s'étaient emparés de moi... Mon corps manquait de forces, ma poitrine d'air, mes yeux de lumière ; j'éprouvais l'impossibilité de vivre, et je sentais que j'étais entraînée vers la mort, sans secousse, sans douleur, sans crainte même¹.

L'association entre mélancolie et dégoût est aussi présente dans *À Rebours* : « Abreuvé d'amertumes, gorgé de dégoût, il se sentait, dans la nature éplorée, seul, tout seul, terrassé par une indicible mélancolie, par une opiniâtre détresse, dont la mystérieuse intensité excluait toute consolation, toute pitié, tout repos² ». Pour des Esseintes, héros décadent qui aime tout ce qui est artificiel, la nature n'est plus, comme pour les romantiques, une source de réconfort. Sa mélancolie amère, empreinte de dégoût, est sans espoir.

Dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle, l'acception profonde et sombre de la *mélancolie* apparaît moins fréquemment que l'acception « douce ». En revanche, dans la correspondance et dans les journaux intimes des écrivains elle est assez courante. Ces écrits ont aussi un avantage : leur sincérité et leur spontanéité. Comme l'affirme Paul Charpentier, « une simple lettre destinée à un ami, une note tracée pour son auteur seul, en apprennent souvent, sur un homme ou sur une époque, plus que des compositions apprêtées³ ».

Dans ses *Journaux intimes*, Benjamin Constant avoue être « saisi tous les matins d'une [...] profonde mélancolie, d'un [...] sentiment d'aversion pour [lui]-même et les autres⁴ », sentiments qu'il réduit à une fièvre de tête causée par le mauvais sommeil. Dans un autre passage, il affirme que le mal de nerfs qui le jette dans une « mélancolie absurde » est provoqué par son incertitude⁵. Pour l'auteur d'*Adolphe*, la mélancolie semblerait physiologique. Dans d'autres extraits, elle acquiert toutefois un caractère plus psychologique, de maladie de l'âme :

Une longue nuit et des réflexions auxquelles je me suis abandonné ce matin m'ont replongé dans ma profonde mélancolie. Je ne sais ce que la vie m'a fait, je ne puis trouver de cause positive à mon découragement ; mais il existe, il s'accroît. S'il fait encore quelques progrès, je doute que je puisse le supporter⁶.

1 Alexandre Dumas [père], *Kean ou Désordre et génie* [1836], Paris, Gallimard, 1987, p. 261.

2 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 270.

3 Paul Charpentier, *Une maladie morale. Le mal du siècle*, *op. cit.*, p. 12.

4 Benjamin Constant, *Journaux intimes* [1816], Paris, Gallimard, 1952, p. 194.

5 *Ibid.*, p. 185.

6 *Ibid.*, p. 199.

En plus de l'ennui et du spleen, George Sand se déclare aussi « victime » de la mélancolie profonde : « Je n'avais point caché ma mélancolie habituelle et sans en dire la cause, je lui avais avoué dix fois que la vie m'était insupportable, que tout était sans intérêt et sans plaisir pour moi¹ ». Dans son *Histoire de ma vie*, elle décrit la mélancolie comme le premier maillon d'une chaîne pouvant conduire « au dégoût de la vie et au désir de la mort² ». Dans les dernières années de sa vie, il lui arrive de se trouver encore dans un état d'abattement et Flaubert s'en étonne : « Comment ! chère maître, vous aussi démoralisée, triste ? Que vont devenir les faibles alors ? ». L'auteur de *Madame Bovary* dit ensuite se trouver dans la même situation : « J'ai le cœur serré d'une façon qui m'étonne, et je roule dans une mélancolie sans fond » et il cherche la cause de son abattement : « Est-ce la suite de mes chagrins réitérés ? C'est possible. Mais la guerre y est pour beaucoup. Il me semble que nous entrons dans le noir³ ». Bien des années plus tôt, il avait pourtant décrit sa mélancolie comme un sentiment inné voire « ancestral » : « J'ai au fond de l'âme le brouillard du nord que j'ai respiré à ma naissance. Je porte en moi la mélancolie des races barbares, avec ses instincts de migrations et ses dégoûts innés de la vie qui leur faisaient quitter leur pays comme pour se quitter eux-mêmes⁴ ».

Paul Bourget consacre une étude de ses *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* à Henri-Frédéric Amiel et à sa « mélancolie inguérissable ». Il affirme qu'aux yeux de cet écrivain « toutes les choses apparaissent comme vides et vaines, tout s'écoule, tout s'efface, rien n'existe d'une existence réelle. À quoi bon continuer indéfiniment à jouer un rôle inutile dans cette comédie dépourvue de sens qui est la vie⁵ ? ». Le *Journal intime* d'Amiel est en effet empreint d'une mélancolie amère :

J'ai préféré me renfermer dans ma mansarde, et me ronger le foie solitairement. La mélancolie a des instincts de vampire. (10 h. S.) en attendant, il me semble que l'élasticité revient et que les diables bleus s'éloignent. Laquelle voit plus vrai, de notre mélancolie ou de notre gaieté ? C'est probablement la mélancolie ; mais la gaieté nous aide à passer les défilés et à franchir les abîmes, qu'il est dangereux de trop bien voir⁶.

1 George Sand, *Correspondance*, Paris, Garnier, 1964, t., I, p. 273.

2 *Id.*, *Histoire de ma vie*, éd. cit., t. III, p. 353.

3 Lettre de Gustave Flaubert à George Sand du 3 août 1870, dans *Correspondance*, éd. cit., t. VI, 1930, p. 137. Flaubert fait référence à la guerre franco-prussienne. Déjà quelques semaines auparavant, le 22 juillet 1870, il avait écrit à George Sand d'être écoeuré par la bêtise que ses compatriotes avaient démontré dans cette situation et il avait ajouté : « L'irréremédiable barbarie de l'humanité m'emplit d'une tristesse noire » (*Ibid.*, p. 134).

4 Lettre de Gustave Flaubert à Louise Colet du 6 août 1846, dans *Correspondance*, éd. cit., t. I, 1926, p. 217.

5 Paul Bourget, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* [1885], Paris, Lemerre, 1886, p. 299.

6 Henri-Frédéric Amiel, *Journal intime de l'année 1866*, Paris, Gallimard, 1959, p. 150.

Dans un autre passage de son journal, Amiel avoue que son existence est caractérisée non seulement par la mélancolie, mais aussi par le vide, l'anxiété et l'ennui. Ce qu'il ressent, c'est une sorte de dégoût pour son milieu, pour soi-même et pour les autres : « Mon milieu me devient presque à charge, tant je m'y sens isolé. Mon visage me devient odieux et mon apathie me fait honte. Tout ce que l'on dit autour de moi me pèse, me choque, m'afflige ou m'irrite¹ ». La mélancolie est aussi présentée comme la conséquence d'un rapport problématique au temps et à l'existence : « Je sens la vie m'échapper, et je ne me réjouis pas de la mort. Je n'espère ni du présent ni de l'avenir. Par conséquent, abattement sombre, tristesse taciturne, mélancolie morne² ».

Guy Sagnes affirme que « l'ennui et le spleen désignent des états qui vont à l'opposé de la mélancolie³ ». Ces exemples nous semblent au contraire montrer que, dans son acception la plus noire, la *mélancolie* va dans la même direction que les deux autres termes.

Chez les écrivains que nous avons cités, le *spleen* et ses corollaires (dans leur acception la plus profonde) expriment un mal similaire, sinon identique : ces trois termes renvoient à une tristesse profonde, à un état d'abattement conduisant au désenchantement, à l'atonie, au dégoût (de soi, des autres, de la vie), au constat de la vanité de l'existence ou même au désir de la mort.

Nous avons vu que le spleen est souvent associé à des caractéristiques qu'il rapporte d'Angleterre. Toutefois, ces particularités ne suffisent pas à le distinguer de deux autres mots, car, comme nous l'avons observé, pour les écrivains le spleen peut aussi naître du soleil, l'ennui peut aussi être associé au suicide et la mélancolie au brouillard ou à des symptômes physiques. Et encore : les diables bleus représentent l'un des symptômes de la mélancolie d'Amiel, mais aussi du spleen de Stello ; des Esseintes est présenté comme atteint de spleen, de mélancolie et d'ennui à la fois ; Flaubert et Sand utilisent ces trois termes pour parler d'un mal qui donne l'impression d'être toujours le même. Soulignons que parfois les écrivains renoncent à distinguer ces termes et les traitent explicitement comme des synonymes⁴. Ces exemples montrent que dans l'usage réel (ou du moins littéraire), il n'existe pas de distinction nette entre ces trois mots.

1 *Ibid.*, p. 185.

2 *Ibid.*, p. 265.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 60.

4 Citons, à titre d'exemple, ce passage des frères Goncourt : « Il eut des mois entiers sans ennui, sans ce spleen qui prend, après un trop long repos » (Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly* [1860], Paris, Charpentier, 1876, p. 94).

Nous pouvons donc considérer le *spleen* comme synonyme de l'*ennui* le plus profond et de la *mélancolie* la plus noire, mais aussi d'autres formules qui expriment un mal ayant le même poids¹. Si nous privilégierons le *spleen* et les écrivains qui emploient ce terme, c'est à cause de son statut au XIX^e siècle. Comme nous l'avons évoqué, à cette époque le *spleen* exerce plus d'attrait que les deux autres termes en raison de son charme anglais. En outre, ce mot est particulièrement important car il est étroitement lié au nom de Baudelaire. En effet, après 1857, date de publication des *Fleurs du mal*, l'emploi du mot *spleen* en littérature n'est plus complètement innocent.

1 Dans ce chapitre, nous avons rencontré les formules « vague des passions », « jours à néant », « embêtement de l'existence ».

3.1 Le spleen baudelairien

Les termes *mélancolie*, *spleen* et *ennui* sont employés dans les œuvres de la plupart des grands écrivains du XIX^e siècle, de Chateaubriand à Huysmans. Dans ce siècle « malade » d'un bout à l'autre, la publication des *Fleurs du Mal* marque un tournant dans la destinée littéraire du spleen, à tel point qu'aujourd'hui, dans l'imaginaire collectif, ce mal d'origine anglaise n'est lié qu'au nom de l'auteur de ce recueil. L'association est légitime, car Baudelaire a su donner au spleen une « fécondité poétique¹ » sans précédent.

L'originalité de l'expression du spleen de Baudelaire procède de sa connaissance directe de ce mal : « Si jamais homme a connu, jeune, le spleen et l'hypocondrie, certes, c'est moi² », affirme-t-il en 1861. Dans une autre lettre à sa mère, écrite quelques années auparavant, le poète fournit une description aussi belle que poignante du spleen qu'il éprouve :

Ce que je sens, c'est un immense découragement, une sensation d'isolement insupportable, une peur perpétuelle d'un malheur vague, une défiance complète de mes forces, une absence totale de désirs, une impossibilité de trouver un amusement quelconque [...]. – Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? À quoi bon cela ? C'est là le véritable esprit de spleen. – Sans doute, en me rappelant que j'ai déjà subi des états analogues et que je me suis relevé, je serais porté à ne pas trop m'alarmer ; mais aussi je ne me rappelle pas être tombé jamais si bas et m'être traîné si longtemps dans l'ennui³.

Ce qui ressort en parcourant l'œuvre de Baudelaire, c'est que le terme *spleen* est d'abord l'apanage des titres : la première section des *Fleurs du Mal*, qui est aussi la plus étendue, s'intitule « Spleen et Idéal » et quatre des pièces qu'elle contient s'intitulent précisément « Spleen ». De plus, *Le Spleen de Paris* est le titre que le poète avait envisagé pour le recueil de ses poèmes en prose. À l'intérieur des œuvres, pourtant, ce terme n'est attesté qu'une fois, plus précisément dans *Les Paradis artificiels*⁴. L'adjectif « spleenétique » ne compte, lui aussi,

1 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 66.

2 Lettre de Charles Baudelaire à Mme Aupick de février ou mars 1861, dans *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 139.

3 Lettre de Charles Baudelaire à Mme Aupick du 30 décembre 1857, dans *ibid.*, t. I, p. 437-438. À noter que Baudelaire utilise le mot *ennui* comme synonyme de *spleen*.

4 « Ne faites pas par vous-même une pareille expérience, si vous avez à accomplir quelque affaire désagréable, si votre esprit se trouve porté au spleen » (Charles Baudelaire, *Paradis artificiels. Du vin et du haschisch, comparés comme moyen de multiplication de l'individualité* [1851], dans *Œuvres Complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 389). Édition désormais citée par le sigle *O. C.* suivi du numéro de tome. Si le titre de l'œuvre n'est pas précisé, il s'agira des *Fleurs du mal*.

qu'une seule occurrence, dans le poème en prose « Chacun sa chimère¹ ». La critique a avancé des hypothèses pour justifier ce choix singulier. D'après André Guyaux, il est possible que Baudelaire ait voulu éviter le mélange des langues ou qu'il ait isolé le mot afin de garder son mystère². Guy Sagnes – pour qui (nous le rappelons) le spleen est une sensation et l'ennui un sentiment – soutient que Baudelaire donne « le titre de *Spleen* aux poèmes où il parle de son ennui parce qu'il cherche à rendre cet ennui perceptible³ ». Mais il n'est pas à exclure que le dandy Baudelaire ait voulu exploiter pour ses titres le charme « exotique » du terme anglais : pendant les années 1850, *spleen* est un terme à la mode et il faut reconnaître aussi que « Ennui et Idéal » et « L'Ennui de Paris » auraient eu moins d'attrait. Quoi qu'il en soit, les titres ont été efficaces, car c'est en tant que « poète du spleen », et non pas de l'ennui, que Baudelaire est passé à la postérité. À l'exception de G. Sagnes et de quelques autres critiques, on s'accorde pourtant à considérer ces deux termes comme interchangeables chez Baudelaire⁴. L'auteur des *Fleurs du mal* recourt aussi à d'autres expressions exprimant le même mal : « angoisse », « sombre détresse », « insondable tristesse », « irrésistible Dégoût » etc. Quant au terme *mélancolie*, il faut apporter une précision. Dans les chapitres précédents, nous avons vu qu'il existe une mélancolie profonde qui peut être rapprochée du spleen et de l'ennui. Baudelaire connaît et utilise cette acception du mot ; comme le remarque G. Sagnes, « il arrive [...] de rencontrer sous sa plume le mot mélancolie chargé des restes de sa noire étymologie. [...] Mais quand il se laisse aller à l'employer ainsi, Baudelaire souligne toujours par une épithète l'acception pernicieuse du mot⁵ ». Il parle par exemple d'« affreuses mélancolies⁶ » ou de « noire mélancolie⁷ ». Mais pour Baudelaire il existe aussi (et surtout) une *mélancolie* « sans épithète ». Dans cette acception, la mélancolie est un sentiment élevé⁸ (c'est l'« illustre compagne » de la Beauté⁹) et différent du spleen et de l'ennui. Comme l'affirme Margery Vibe Skagen,

1 « Sous la coupole spleenétique du ciel » (Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [1869], dans *O. C.*, t. I, p. 283).

2 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 63.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 61. Précisons que dans trois des quatre poèmes intitulés « Spleen », Baudelaire ne se limite pas à « parler » de son ennui, mais il en utilise le mot (ou ses dérivés, comme par exemple *s'ennuyer*).

4 Voir Liana Nissim, « Noia romantica, noia decadente », dans Elio Mosele (dir.), *Sotto il segno di Saturno*, éd. cit., p. 23-28.

5 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 50-51.

6 Lettre de Charles Baudelaire à Mme Aupick du 26 mars 1853, dans *Correspondance*, éd. cit., t. I, p. 217.

7 Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, dans *O. C.*, t. I, p. 470. C'est moi qui souligne.

8 Baudelaire s'en prend aux poseurs de mélancolie qui banalisent ce sentiment. Il attaque notamment Musset, représentant de « l'École mélancolico-farceuse » (voir Charles Baudelaire, « Note pour la rédaction et la composition du journal *Le Hibou philosophe* », dans *O. C.*, t. II, p. 51).

9 Voir Charles Baudelaire, « Fusées », dans *O. C.*, t. I, p. 657-658.

Si la *mélancolie*, dans les poèmes de Baudelaire, désigne généralement un « mode lyrique », l'ennui relève d'une perspective prosaïque. [...] Comme la mélancolie s'associe au sentiment euphorique d'élévation et d'expansion spatiale et temporelle, l'ennui désigne son complément négatif qui est l'horreur du lieu et du temps. Si la mélancolie peut accompagner « les transports de l'esprit et des sens », et rappeler la grandeur de l'âme, l'ennui révèle sa bassesse et la misère de sa prison matérielle¹.

Dans les poèmes en vers et en prose de Baudelaire, la *mélancolie* est employée dans ce sens et non pas dans son sens le plus noir. Cela nous conduit à l'exclure de cette analyse et à nous concentrer sur les états proprement spleenétiques. Puisque notre objectif est d'étudier les « imitations » du spleen baudelairien – des imitations qui passent souvent par la reprise d'une métaphore ou d'un motif – il nous semble plus pertinent de nous concentrer sur le réseau d'images qui gravitent autour de l'ennui dans *Les Fleurs du mal* et les *Petits Poèmes en prose*.

Climats et espaces du spleen

Chez Baudelaire, le spleen est toujours associé à un climat pluvieux ou en tout cas froid et hivernal : le roi auquel le je lyrique de « Spleen [III] » se compare règne sur un « pays pluvieux² » ; dans « Spleen [IV] », la victoire de l'Angoisse sur l'Espoir a lieu pendant une forte pluie qui « étale ses immenses traînées³ » ; « les frimas » descendent sur un « cœur plein de choses funèbres⁴ » dans « Brumes et pluies ». Quant au ciel, il n'a une connotation méliorative que dans les poèmes de l'Idéal, comme par exemple « La Chevelure » : « D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur », « Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond⁵ ». Quand il s'agit d'évoquer le spleen, le ciel n'est plus « pur » et « azur », mais « bourbeux et noir⁶ ». Bien entendu, l'originalité de Baudelaire ne réside pas dans l'association du spleen au mauvais temps – cette association relève même du cliché, comme nous l'avons vu au chapitre précédent – mais dans la puissance des images et des métaphores. Cet aspect est particulièrement évident dans ces vers de « Spleen [IV] » : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle / Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis⁷ ». Comparé à un couvercle, le ciel exprime la sensation de lourdeur et de claustrophobie qu'éprouve le

1 Margery Vibe Skagen, « Ennui vs mélancolie », dans André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Les Fleurs du mal*, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris, PUPS, 2003, p. 265.

2 Charles Baudelaire, *O. C.*, t. I, p. 74.

3 *O. C.*, t. I, p. 75.

4 *O. C.*, t. I, p. 101.

5 *O. C.*, t. I, p. 26.

6 « L'irréparable », *O. C.*, t. I, p. 55.

7 *O. C.*, t. I, p. 74.

spleenétique. Mais ces deux vers illustrent aussi une autre caractéristique du spleen baudelairien, à savoir sa disposition à « se répandre sur les objets environnants¹ ». Par transfert, le poids de l'ennui se déplace sur le décor. Baudelaire applique le même procédé dans « Spleen [II]² ». Dans ce poème, la lourdeur est associée à la neige (« les lourds flocons ») et aux cheveux (« de lourds cheveux ») qui se trouvent dans le tiroir auquel le « triste cerveau » du je lyrique se compare. Dans « Élévation » la pesanteur est explicitement liée à l'ennui, tandis que des images de légèreté sont associées à l'individu pouvant aspirer à l'Idéal : « Derrière les ennuis et les vastes chagrins / Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse / Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / S'élaner vers les champs lumineux et sereins³ ».

Mais l'ennui est caractérisé aussi par une sensation d'asphyxie que Baudelaire exprime par le biais d'images évoquant des espaces clos. L'âme du poète est comparée par exemple à un « cloître odieux⁴ », son « triste cerveau » à un « gros meuble à tiroirs⁵ » et des « cœurs maudits » à des « chambres d'éternel deuil⁶ ». Dans « Spleen [IV]⁷ », le sentiment de claustrophobie se répand encore une fois sur la réalité extérieure, qui semble enfermer et étouffer le sujet : la terre est comparée à « un cachot humide », la pluie à une « vaste prison » et le ciel, comme nous l'avons vu, à un couvercle. Cette association est reprise dans un poème de l'édition de 1868, qui s'intitule précisément « Le Couvercle » : « Le Ciel ! Couvercle noir de la grande marmite / Où bout l'imperceptible et vaste Humanité⁸ ». Le ciel n'est plus le lieu de l'infini, mais un espace où l'on suffoque (« Le Ciel ! Ce mur de caveau qui l'étouffe [l'homme] »). Le caveau est un autre espace du spleen baudelairien : dans « Un fantôme », le je lyrique dit être relégué dans des « caveaux d'insondable tristesse⁹ » et dans « Spleen [II] » le cerveau du poète est comparé non seulement à un meuble, mais aussi à « une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune¹⁰ ». Le roi ennuyé de « Spleen [III] » et le mauvais moine du poème homonyme évoquent un autre lieu de sépulture

1 Jean Prévost, *Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1953, p. 233. Cité par Victor Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation. L'exemple de Baudelaire », *Romantisme*, 1973, n° 6, p. 3-4.

2 *O. C.*, t. I, p. 73.

3 *O. C.*, t. I, p. 10.

4 « Le Mauvais Moine », *O. C.*, t. I, p. 16.

5 « Spleen [II] », *O. C.*, t. I, p. 73.

6 « Obsession », *O. C.*, t. I, p. 75.

7 *O. C.*, t. I, p. 74-75.

8 *O. C.*, t. I, p. 141.

9 *O. C.*, t. I, p. 38.

10 *O. C.*, t. I, p. 73.

: le tombeau¹. La plupart des poèmes du spleen se développent autour d'une isotopie de la mort², thème qui occupe une place importante au sein du recueil.

Mais l'ennui chez Baudelaire est aussi caractérisé par une sensation qui semble à l'opposé de la lourdeur et de l'asphyxie : le vide. Pour rendre cette sensation, Baudelaire associe l'ennui à des espaces désertiques (« Une oasis d'horreur dans un désert d'ennui ! »³). Dans « Spleen [II] », la référence au désert se précise, car le sujet lyrique s'endort au fond d'un « Saharah brumeux⁴ ». L'ennui est aussi associé à un autre espace du vide, à savoir la plaine : « Haletant et brisé de fatigue au milieu / Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes⁵ ». Un paysage stérile est aussi évoqué dans « De profundis clamavi » : le gouffre au fond duquel le cœur du poète est tombé « c'est un pays plus nu que la terre polaire ; / – Ni bêtes, ni ruisseaux, ni verdure, ni bois⁶ ! ».

Le temps qui passe

Dans « De profundis clamavi », le sujet lyrique souhaite tomber dans un sommeil léthargique, « tant l'écheveau du temps lentement se dévide⁷ ». Le temps (de l'horloge) est lui aussi vide : il « traîne en longueur, car il coïncide avec un continué présent vide ou une durée vide⁸ ». C'est l'apathie de l'ennuyé – ou mieux sa « morne incuriosité » – qui fait dilater le temps. Dans deux des poèmes intitulés « Spleen », l'ennui est en effet associé à la longueur : « L'esprit gémissant » est en proie à de « longs ennuis⁹ » et il n'existe rien de plus long (« rien n'égale en *longueur* ») que « les boiteuses journées » pendant lesquelles « l'ennui [...] / Prend les proportions de l'immortalité »¹⁰. L'ennui n'est pas seulement « long », mais aussi éternel¹¹. Comme le souligne Jean Starobinski, cette extension temporelle atteignant à « l'immortalité »

1 Dans le premier poème, c'est le lit du roi qui « se transforme en tombeau », alors que dans le second, c'est l'âme du moine qui devient « un tombeau ».

2 Cela est particulièrement évident dans les quatre poèmes intitulés « Spleen ».

3 « Le Voyage », *O. C.*, t. I, p. 133. Cette image avait déjà été employée par Baudelaire dans *La Fanfarlo* : « Ce hideux désert de l'ennui » (*O. C.*, t. I, p. 562).

4 *O. C.*, t. I, p. 73.

5 « La Destruction », *O. C.*, t. I, p. 111.

6 *O. C.*, t. I, p. 32.

7 *O. C.*, t. I, p. 33.

8 Marco Bélanger, « L'Ennui, du tout au néant », art. cit., p. 76.

9 « Spleen [IV] », *O. C.*, t. I, p. 75.

10 « Spleen [III] », *O. C.*, t. I, p. 75. Comme l'affirme Jean Starobinski, en plus de « l'invalidité claudicante », l'adjectif *boiteux* évoque aussi la lenteur. (Jean Starobinski, *Rêve et immortalité mélancolique*, dans *L'Encre de la mélancolie*, op. cit., p. 456).

11 Dans le poème en prose « La Chambre double », Baudelaire emploie précisément l'expression « l'éternel ennui » (Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, dans *O. C.*, t. I, p. 20).

est renforcée par la longueur syllabique des mots : « Baudelaire fait intervenir pour la première fois dans le poème des noms de quatre (“proportions”, “insoucieux”), cinq (“immortalité”) et six syllabes (“incuriosité”), où la diérèse, à trois reprises, contribue très efficacement à l’effet d’allongement du signifiant¹ ». Mais dans les quatre « Spleen », la dilatation du temps de l’ennuyé est exprimée aussi par le biais d’autres images et procédés. Le sujet lyrique de « Spleen [II] » a « plus de souvenirs que s’[il] avai[t] mille ans² » : dans son cerveau, la temporalité s’étend et son vécu devient millénaire³. Le roi que « rien ne peut [...] égayer » est lui aussi victime d’un rapport problématique au temps : son apathie le rend « jeune et pourtant très vieux⁴ ». Enfin, dans « Spleen [I] » le temps semble être figé, car le locuteur « se contente de parler de ce qui a lieu au moment où il parle⁵ ».

En plus de ce temps traînant en longueur, il existe chez Baudelaire une temporalité « vorace », qui dévore la vie de l’homme⁶. Le sujet lyrique du « Goût du néant » dit que « Le Temps [I]’engloutit minute par minute⁷ ». Dans « L’Ennemi », le Temps est présenté comme un être anthropophage, une sorte de parasite de l’humanité : « – Ô douleur ! ô douleur ! Le Temps mange la vie, / Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie⁸ ! ». Ce temps qui s’écoule inexorablement et qui conduit l’homme vers la mort suscite un sentiment d’angoisse spleenétique. Le rapport de cause à effet est renversé : ce n’est plus l’ennui qui ralentit et allonge le temps, mais c’est la rapidité du temps qui engendre l’ennui. Cela émerge notamment de « L’Horloge », poème qui clôt la section « Spleen et Idéal » : « Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote : *Souviens-toi !* – Rapide, avec sa voix / D’insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois, / Et j’ai pompé ta vie avec ma trompe immonde ! ». L’Horloge personnifié rappelle que « les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu’il ne faut pas lâcher sans en extraire l’or ! ». Autrement dit, il faut

1 Jean Starobinski, *Rêve et immortalité mélancolique*, éd. cit., p. 456-457.

2 *O. C.*, t. I, p. 73.

3 Nous avons vu dans les chapitres précédents que les souvenirs sont moins associés au spleen et à l’ennui qu’à la mélancolie douce. C’est ce qui explique par exemple Margery Vibe Skagen : « Tandis que la mémoire se trouve ranimée par la mélancolie, l’oubli et la léthargie sont des symptômes de l’ennui » (Margery Vibe Skagen, « Ennui vs mélancolie », art. cit., p. 266). Dans ce poème, une exception est faite, car le spleen n’est pas associé à l’oubli, mais à une surabondance de souvenirs. Il faut souligner pourtant que ces souvenirs n’ont pas le pouvoir reconfortant qui leur est attribué par la mélancolie « douce » ; ils semblent au contraire écraser le sujet lyrique.

4 « Spleen [III] », *O. C.*, t. I, p. 74.

5 Thomas Klinkert, « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », dans Gérard Peylet (dir.), *L’Ennui*, Pessac, PUB, coll. « Eidôlon », 2013, p. 77.

6 Soulignons que, dans cette seconde acception, le temps est associé à des épithètes négatives. Il est qualifié entre autres d’« ennemi » (« L’Ennemi » ; « Le Voyage »), de « joueur avide » (« L’Horloge »), de « noir assassin » et de « rétiaire infâme » (« Le Voyage »), d’« injurieux vieillard » (« Un fantôme ») et de « hideux vieillard » (« La Chambre double »).

7 *O. C.*, t. I, p. 76.

8 *O. C.*, t. I, p. 16.

profiter du moment présent, car « le gouffre [de la mort] a toujours soif¹ ». Mais le temps n'est pas uniquement le « noir assassin de la Vie² », mais il l'est aussi « de l'Art ». C'est précisément ce dernier « meurtre » à effrayer le poète : Baudelaire ne craint pas la mort en elle-même, mais ce que la mort implique, c'est-à-dire la possibilité de ne pas réussir à accomplir ses propres projets. Sa correspondance est empreinte de cette inquiétude, comme le montre cette lettre à sa mère : « C'est là pour moi, maintenant, une idée fixe, l'idée de la mort, non pas accompagnée de terreurs niaises [...] mais cependant haïssable, parce qu'elle mettrait tous mes projets à néant, et parce que je n'ai pas exécuté encore le tiers de ce que j'ai à faire en ce monde³ ». Cette crainte est exprimée dans « Le Guignon », poème où la maxime hippocratique « l'Art est long et le Temps est court⁴ » témoigne de la préoccupation du poète de ne pas réussir à mener à bien son Œuvre, à cause de la brièveté de la vie.

Les ivresses comme remède au spleen ?

Dans l'univers baudelairien, le spleen a une contrepartie, l'Idéal, comme l'indique le titre de la première section des *Fleurs du mal*. L'homme vit dans un monde mesquin, corrompu et dominé par l'angoisse et l'abattement, mais il rêve constamment d'un autre monde, un monde auquel il semble possible d'accéder grâce à différents types d'ivresse. Dans un poème en prose célèbre, « Enivrez-vous », Baudelaire propose de s'enivrer « de vin, de poésie ou de vertu » pour ne pas sentir « l'horrible fardeau du Temps⁵ », mais aussi du spleen.

Quant à l'ivresse *stricto sensu*, Baudelaire consacre une section de ses *Fleurs du Mal* au vin, ce « fils sacré du Soleil⁶ ». De plus, dans « Le Vin du solitaire », il s'adresse à la « bouteille profonde » de la façon suivante : « Garde au cœur altéré du poète pieux ; / Tu lui verses l'espoir, la jeunesse et la vie / – Et l'orgueil⁷ », c'est-à-dire tout le contraire du spleen, qui est associé dans le recueil au désespoir, à la vieillesse, à la mort et à la médiocrité. Mais le vin n'est qu'« une manière momentanée et décevante sans doute de se purifier du temps et de l'existence⁸ ». Baudelaire lui-même affirme qu'il « donne une énergie extraordinaire, mais

1 O. C., t. I, p. 81.

2 « Le Portrait », O. C., t. I, p. 40.

3 Lettre de Charles Baudelaire à Mme Aupick du 1^{er} janvier 1865, dans *Correspondance*, t. II, p. 433.

4 O. C., t. I, p. 17.

5 *Le Spleen de Paris*, O. C., t. I, p. 337.

6 « Le Vin des chiffonniers », O. C., t. I, p. 106.

7 O. C., t. I, p. 109.

8 James Andrew Hiddleston, « Laforgue et Baudelaire », *Europe*, n° 63, mai 1985, p. 82.

momentanée¹ ». L'opium est aussi un remède peu durable. Dans le poème en prose « La Chambre double », la fiole de laudanum (un médicament à base d'opium) est définie comme une amie « féconde en caresses », mais aussi « en traîtrises », car l'illusion qu'elle donne est temporaire. Quand son effet finit, le poète retrouve toute l'horreur de son taudis, « séjour de l'éternel ennui² ».

L'ivresse poétique, et plus généralement artistique, peut constituer une autre issue à l'horreur de l'existence. C'est ce qu'exprime, par exemple, « Une mort héroïque » : « Fancioulle me prouvait, d'une manière péremptoire, irréfutable, que l'ivresse de l'Art est plus apte que tout autre à voiler les terreurs du gouffre³ », c'est-à-dire du spleen et de la mort. Mais cette solution n'est qu'un camouflage : le gouffre persiste, car, comme le souligne Aurélie Van de Wiele, « la vision esthétique n'[est] pas toujours capable de voiler complètement la contingence et le désordre du monde qui conduisent l'individu au mal-être⁴ ». Dans « Le Confiteor de l'artiste », le poète se montre en effet plutôt pessimiste quant à la possibilité d'accéder à l'Idéal par le biais de l'Art : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu⁵ ».

Dans « Enivrez-vous », Baudelaire évoque un troisième type d'ivresse : la vertu. Une définition de ce terme suffirait à montrer la difficulté à rejoindre l'Infini, dans l'univers baudelairien, par le biais de ce moyen. La vertu est en effet une « disposition ferme, constante de l'âme, qui porte à faire le bien et à fuir le mal⁶ ». La pièce liminaire des *Fleurs du mal* suggère toutefois que le mal est impossible à fuir, car les hommes sont des marionnettes du Diable.

Nous pourrions ajouter une dernière « ivresse » à cette triade : l'amour. Malgré son caractère souvent sadique, l'amour, chez Baudelaire, peut aussi constituer un remède au spleen. Cela est particulièrement évident dans « Hymne à la beauté » : « De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène, / Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours, / Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! – / L'univers moins hideux et les instants moins lourds⁷ ? ». Mais la passion amoureuse ne se révèle pas plus durable que les autres échappées,

1 *Les Paradis artificiels*, O. C., t. I., p. 465.

2 *Le Spleen de Paris*, O. C., t. I, p. 280-282.

3 *Le Spleen de Paris*, O. C., t. I, p. 321. C'est moi qui souligne.

4 Aurélie Van de Wiele, « Charles Baudelaire face à l'ennui. Réflexions sur la modernité du poète baudelairien », *Alkemie*, éd. cit., p. 153.

5 *Le Spleen de Paris*, O. C., t. I, p. 17.

6 s. v. « Vertu », dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 1835, t. II, p. 927.

7 O. C., t. I., p. 25.

comme le suggère « Confession » : « Bâtir sur les cœurs est une chose sotté ; / [...] tout craque, amour et beauté¹ ».

Toutes les ivresses s'avèrent donc être des solutions temporaires au spleen, mais elles ne sont pas capables de l'éradiquer.

Fuir le spleen

Baudelaire envisage aussi de fuir la réalité spleenétique, par exemple par le rêve. La fuite onirique se révèle toutefois décevante, car le rêve d'un Ailleurs harmonieux et paradisiaque ne fait qu'augmenter l'horreur et la bassesse du réel. Cette idée est exprimée dans « Le Voyage » : « Ô le pauvre amoureux des pays chimériques ! / Faut-il le mettre aux fers, le jeter à la mer, / Ce matelot ivrogne, inventeur d'Amériques / Dont le mirage rend le gouffre plus amer² ? ». Dans trois textes, l'Idéal rêvé cède la place au même espace misérable, un « taudis » : « En rouvrant mes yeux pleins de flamme / J'ai vu l'horreur de mon taudis³ » ; « Son œil ensorcelé découvre une Capoue / Partout où la chandelle illumine un taudis⁴ » ; « Toute cette magie a disparu [...] Oui ! Ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien⁵ ».

Le voyage est aussi peu efficace, car l'ennui fait partie de la condition humaine et il persiste où que l'on aille. « Nous nous sommes souvent ennuyés, comme ici⁶ », avouent les voyageurs du poème final de l'édition de 1861 des *Fleurs du mal* à leur retour chez eux après un long périple. La seule solution serait de fuir « hors du monde », comme le suggère le poème en prose « Any where out of the world », mais il s'agit bien évidemment d'une solution irréalisable.

Parmi les « ailleurs-échappatoires que promeut Baudelaire, le post-mortem occupe une place de choix⁷ ». Certes, la perte de la foi introduit des doutes quant à l'au-delà, des doutes que Baudelaire expose par exemple dans « Le squelette laboureur » :

Voulez-vous (d'un destin trop dur
Épouvantable et clair emblème!)

1 *O. C.*, t. I, p. 45.

2 *O. C.*, t. I, p. 130.

3 « Rêve parisien », *O. C.*, t. I, p. 103.

4 « Le Voyage », *O. C.*, t. I, p. 131.

5 « La Chambre double », *Le Spleen de Paris*, *O. C.*, t. I, p. 281.

6 « Le Voyage », *O. C.*, t. I, p. 131.

7 Aurélie Van de Wiele, « Charles Baudelaire face à l'ennui », *art. cit.*, p. 151.

Montrer que dans la fosse même
Le sommeil promis n'est pas sûr;

Qu'envers nous le Néant est traître;
Que tout, même la Mort, nous ment,
Et que sempiternellement
Hélas! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu¹ ?

L'angoisse d'être condamnés à vivre même après la mort est aussi exprimée dans « Le Rêve d'un curieux ». À l'approche de la mort, le sujet lyrique éprouve un sentiment ambivalent : « désir mêlé d'horreur », « angoisse et vif espoir² ». Sa fin arrive. Le rideau se lève et il découvre que dans l'après-vie il est encore condamné à attendre : « Eh quoi ! N'est-ce donc que cela ? / La toile était levée et j'attendais encore ». Toutefois, *Les Fleurs du mal* se terminent sur « Le Voyage », poème où Baudelaire semble confirmer que la mort est la seule issue possible³ : après avoir essayé la fuite vers des pays réels et chimériques, les voyageurs du navire décident de demander à la Mort, « vieux capitaine », de « lev[er] l'encre », car « ce pays [les] ennuie⁴ ». « Ce pays » coïncide avec le monde, qu'ils ont parcouru en vain, parce que l'ennui les a suivis partout. Soulignons que Baudelaire avait déjà parlé d'un « monde ennuyé » dans « Bénédiction », le premier poème du recueil : *Les Fleurs du Mal* s'inscrivent donc dans le cadre d'un ennui universel et la mort constitue le seul moyen d'« apaiser le tourment dont souffre l'humanité⁵ » et d'arriver à l'« Inconnu ».

En réalité, le caractère existentiel du spleen baudelairien est exprimé dès le seuil du recueil. Dans le poème liminaire « Au lecteur », le poète définit l'ennui comme le « plus laid, [le] plus méchant, [le] plus immonde » de « nos vices⁶ » : il s'agit donc d'un sentiment qui concerne toute l'humanité et l'« hypocrite lecteur » ne peut pas feindre de ne pas connaître « ce monstre délicat ». Ce passage à l'universel est ce qui distingue le spleen baudelairien de l'ennui romantique, qui est au contraire un sentiment individuel. Avec Baudelaire, l'ennui perd son caractère noble et hautain, celui que lui attribuait par exemple Chateaubriand, et devient non

1 O. C., t. I, p. 94.

2 O. C., t. I, p. 129.

3 Soulignons que Baudelaire ne parle jamais de suicide, c'est-à-dire de choisir activement de mourir.

4 O. C., t. I, p. 134.

5 Aurélie Van de Wiele, « Charles Baudelaire face à l'ennui », art. cit., p. 152.

6 O. C., t. I, p. 6. Qualifié de vice, l'Ennui renvoie ici, comme le souligne Paul Bénichou, au péché d'*acedia*, « le péché d'incuriosité absolue, qui conduit à mépriser le souci de Dieu et qui menace surtout les moines vivants dans la solitude » (Paul Bénichou, « Le Satan de Baudelaire », dans André Guyaux et Bertrand Marchal, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 13).

seulement un mal accablant, mais aussi un mal existentiel. Dans *À Rebours*, Huysmans fait un bel éloge de Baudelaire, où il montre la distance qui le sépare de ses prédécesseurs :

À une époque où la littérature attribuait presque exclusivement la douleur de vivre aux malchances d'un amour méconnu ou aux jalousies de l'adultère, il avait négligé ces maladies infantiles et sondé ces plaies plus incurables, plus vivaces, plus profondes, qui sont creusées par la satiété, la désillusion, le mépris, dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère¹.

Sa grandeur finit inévitablement par fasciner et influencer les jeunes poètes des générations successives, notamment celle du *Parnasse* et celle des années 1880.

3.2 L'influence de Baudelaire sur les Parnassiens

« *Il paraît que l'école Baudelaire existe* »

À leur parution, *Les Fleurs du mal* reçoivent des attaques féroces de la part de la critique. Sous la plume de Gustave Bourdin, *Le Figaro* est le porte-drapeau de la bataille contre l'auteur de ce livre. Si les attaques contre Baudelaire perdureront jusqu'au XX^e siècle, son succès s'étend après le procès, notamment parmi les écrivains. En effet, à cette date Baudelaire a un petit groupe d'admirateurs² : ce sont surtout des amis poètes, ou artistes, qui sont à même de comprendre la nouveauté de sa poésie. En 1859, Victor Hugo le complimente dans une lettre devenue désormais célèbre : « Vous dotez le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau³ ». Ce « frisson nouveau » est aussi perçu par les jeunes écrivains, qui commencent à manifester leur intérêt pour ce poète original. Toutefois, leur sentiment d'admiration se transforme vite en « ferveur imitatrice⁴ ». Cette tendance commence à se répandre davantage vers 1865. Baudelaire en est conscient. Le 5 février 1866, il prie Sainte-Beuve de lui procurer « le numéro d'un journal nouveau, *L'Art*⁵ ».

1 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 186.

2 La critique de Bourdin vise aussi les défenseurs de Baudelaire : « M. Charles Baudelaire est, depuis une quinzaine d'années, un poète immense pour un petit cercle d'individus dont la vanité, en le saluant Dieu ou à peu près, faisait une assez bonne spéculation ; ils se reconnaissent inférieurs à lui, c'est vrai ; mais en même temps, ils se proclamaient supérieurs à tous les gens qui n'iaient ce messie » (Gustave Bourdin, « Ceci et cela », *Le Figaro*, 5 juillet 1857. Cité par André Guyaux (dir.), *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, *op. cit.*, p. 159-160).

3 Lettre de Victor Hugo à Charles Baudelaire du 6 octobre 1859. Citée dans *ibid.*, p. 297.

4 *Ibid.*, p. 81.

5 Lettre de Charles Baudelaire à Charles Augustin de Sainte-Beuve du 5 février 1866, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 585.

La raison de cette demande, c'est qu'un jeune poète nommé Paul Verlaine y avait publié trois articles le concernant. En réalité, Baudelaire semble se soucier moins de ces textes que des qualités des contributeurs du journal :

Il y a du talent chez ces jeunes gens ; mais que de folies ! Quelles exagérations et quelle infatuation de jeunesse ! Depuis quelques années je surprenais, ça et là, des imitations et des tendances qui m'alarmaient. Je ne connais rien de plus compromettant que les imitateurs et je n'aime rien tant que d'être seul. Mais ce n'est pas possible ; et il paraît que *l'école Baudelaire* existe¹.

La plupart des « élèves » de cette « école » sont en réalité les futurs Parnassiens, car *L'Art* se transformera – après son dernier numéro de janvier 1866 – en *Le Parnasse contemporain*. Ce qui peut sembler paradoxal, c'est que Baudelaire collabore à la première édition de ce « recueil de vers nouveaux », en y présentant quelques poèmes de ses nouvelles *Fleurs du mal*. Les jeunes Parnassiens le considèrent comme l'un de leurs pères spirituels², les autres étant Gautier, Banville et Leconte de Lisle. Le cinquième « père », bien qu'il ne collabore pas directement au volume, c'est Victor Hugo. Les jeunes poètes du *Parnasse* témoignent d'une véritable admiration envers ces auteurs illustres, comme le racontera plus tard Catulle Mendès : « Une parole de Victor Hugo, un sourire approbateur de Théophile Gautier, de Leconte de Lisle, de Charles Baudelaire, de Théodore de Banville, nous faisaient oublier toutes les vaines criaileries et tous les rires cruels³ ». Leur estime débouche toutefois sur l'imitation. Barbey d'Aurevilly critique âprement ces poètes dans des articles parus dans *Le Nain jaune* quelques jours après la publication de la première livraison du *Parnasse contemporain* (1866). Selon Barbey, les jeunes Parnassiens ne feraient qu'imiter les poètes de la génération précédente, notamment Hugo, Gautier et Baudelaire⁴. André Guyaux partage ce point de vue et affirme qu'« en termes d'école, les Parnassiens sont les premiers baudelairiens⁵ ». L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* est particulièrement évidente dans le premier *Parnasse contemporain*, où les jeunes poètes empruntent à Baudelaire « des formes [...] et surtout des thèmes comme la mort ou l'ennui, qu'ils contribuent à banaliser⁶ ».

1 Lettre de Charles Baudelaire à Mme Aupick du 5 mars 1866, dans *Correspondance*, éd. cit., t. II, p. 625.

2 Cette paternité ne sera jamais acceptée par Baudelaire, comme l'explique André Guyaux : « Baudelaire [...] entretenait sa méfiance devant la jeunesse, et récusait toute forme de paternité – littéraire ou autre » (André Guyaux, *Baudelaire, Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, op. cit., p. 81).

3 Catulle Mendès, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884, p. 10.

4 Voir Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Parnasse contemporain », *Le Nain jaune*, 27 octobre, 3 novembre, 7 novembre, 10 novembre, 14 novembre 1866. À souligner que le mot *imitation* revient neuf fois dans l'article et *imitateurs* vingt-trois fois.

5 André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, op. cit., p. 77.

6 *Ibid.*, p. 77-78.

Avant d'étudier l'influence de l'ennui baudelairien dans la première livraison du *Parnasse*, il nous semble nécessaire de vérifier quel y est l'usage du mot *spleen*. Nous avons vu que le choix de Baudelaire d'utiliser ce terme dans ses titres a eu un grand impact. Pourtant, contrairement à ce qui se produira pendant les années 1880, dans le premier *Parnasse contemporain* le mot *spleen* n'apparaît que deux fois : dans « Les Masques¹ » de Robert Luzarche et dans « Vers le passé² » de François Coppée, et ces deux occurrences ne témoignent pas d'un usage baudelairien du terme. Dans le poème de Luzarche, qui est une critique de l'hypocrisie de la société, le mot *spleen* renvoie à la pose spleenétique : « Plagiaires guindés de types immortels / Ils sont graves, ils ont le spleen ». Le texte de Coppée, quant à lui, banalise le mot. Le vers initial (« Longuement poursuivi par le spleen détesté ») s'insère en effet dans un contexte banal : le sujet lyrique voit des fiancés se promener allégrement et il éprouve du dédain, car il ne croit plus en l'amour. Mais, malgré son « cœur brisé », par la pensée, il retourne sans cesse « à [s]on passé riant »³.

Bien que le mot *spleen* ne soit pas très utilisé dans le premier *Parnasse*, il est possible d'y repérer des échos de Baudelaire et de son ennui. Le premier poème de José Maria de Heredia témoigne par exemple de l'influence de l'auteur des *Fleurs du mal*, car il s'intitule « Fleurs de feu ». Mais c'est le deuxième, « La Conque », qui nous intéresse davantage. En effet, la structure et certaines expressions de ce texte ne sont pas sans rappeler « La Cloche fêlée », poème faisant partie du cycle du spleen des *Fleurs du mal*. Du point de vue formel, nous avons affaire à deux sonnets dont les quatrains fournissent des descriptions des objets qui sont cités dans le titre (la cloche et la conque) et de leur cadre : les nuits d'hiver devant un feu dans le poème de Baudelaire, la mer hivernale et la plage dans celui de Heredia. Après un début général (« Il est »), dans le premier tercet de « La Cloche fêlée » le « moi » se révèle. Ce procédé typiquement baudelairien est repris aussi par Heredia⁴. Le « je » fait son entrée non seulement au même point du poème, mais aussi par le biais de la même expression (« mon

1 Louis-Xavier de Ricard et Catulle Mendès (dir.), *Le Parnasse contemporain*, op. cit., p. 248-249 (dorénavant, nous ne citerons que le titre, suivi du numéro de la page).

2 *Le Parnasse contemporain*, p. 37-39.

3 Soulignons que Coppée a employé le mot spleen dans plusieurs poèmes non parnassiens. « Juillet », texte publié dans son recueil *Les Mois* (1878), nous semble manifester une influence baudelairienne. Malgré la tentative de renverser le cliché, en associant le spleen à la saison estivale, la référence à « thermidor », mois du calendrier révolutionnaire, peut renvoyer à « pluviôse », mot qui ouvre « Spleen [I] » de Baudelaire (Voir François Coppée, *Les Mois*, dans *Les Récits et les élégies*, Paris, Lemerre, 1891, p. 163).

4 Victor Brombert remarque dans les poèmes de Baudelaire deux tendances principales, « le poème qui part du Je pour aboutir au général (*Le Cygne*), et celui qui évolue vers la replongée dans le moi (*Un Voyage à Cythère*) » (Victor Brombert, « Lyrisme et dépersonnalisation. L'exemple de Baudelaire », art. cit., p. 34).

âme ») : « Moi, mon âme est fêlée¹ » ; « Mon âme est devenue une prison sonore² ». De plus, dans les tercets des deux textes, l'âme est assimilée à l'objet qui est évoqué dans les quatrains. Dans le cas du poème baudelairien, la métaphore introduit un contraste : la cloche réelle a un « gosier vigoureux », alors que celle de son âme a la « voix affaiblie ». Chez Heredia, au contraire, il y a une analogie : tant l'âme du sujet lyrique que la conque sont en effet des « prison[s] sonore[s] »³. Mais les tercets des deux poèmes n'ont pas le même degré de profondeur. Dans « La Cloche fêlée », l'âme du je lyrique souffre de l'écart entre son aspiration (« peupler l'air froid » de ses chants) et le réel : sa voix qui ressemble au « râle épais d'un blessé qu'on oublie / Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts. / Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts ». Le tragique de cette image montre bien la profondeur du mal que cette âme éprouve. En revanche, dans le poème de Heredia, la comparaison finale se situe à un autre niveau : comme la conque porte toujours en elle la rumeur de la mer, ainsi le sujet lyrique garde dans son âme la rumeur qui monte de son cœur « trop plein d'Elle ». Autrement dit, c'est le regret d'un amour qui engendre la rumeur de l'âme. De plus, dans « La Cloche fêlée » Baudelaire cherche à rendre l'ennui perceptible par le biais de l'ouïe. Le poème présente en effet une isotopie de la rumeur : « écouter », « bruit », « chantent », « gosier », « cri », « chants », « voix », « râle ». Dans « La Conque », le champ lexical de l'ouïe est aussi présent (« voix », « sonore », « clameur », « soupire », « rumeur »), mais l'impression qui se dégage du texte n'est pas la même. Heredia ne réussit pas à restituer la profondeur du mal-être de Baudelaire : son poème n'est qu'une version affadée de l'original, une version moins spleenétique que mélancolique.

Passons de ce poème qui manifeste une influence de « La Cloche fêlée » à un autre poème qui reprend des motifs baudelairiens, dont celui de la cloche : « Soir d'octobre⁴ » de Léon Dierx. Ce poème décrit, de manière plutôt canonique, l'arrivée de l'automne. Il s'agit d'un thème que Baudelaire avait employé dans « Chant d'automne ». Pour Dierx, l'arrivée de la saison automnale coïncide avec l'arrivée de l'ennui : « L'automne avec la pluie et les neiges, demain / Versera les regrets et l'ennui monotone ; / Le monotone ennui de vivre est en chemin ». Nous avons vu que chez Baudelaire le spleen naît d'un climat froid et pluvieux, mais cette coïncidence ne suffit pas à prouver l'influence de Baudelaire sur le jeune Parnassien. Comme nous l'avons déjà souligné, l'association entre les états spleenétiques et le

1 « La Cloche fêlée », *O. C.*, t. I, p. 71. Rappelons que ce poème était initialement intitulé « Spleen ».

2 José-Maria de Heredia, « La Conque », dans *Le Parnasse contemporain*, p. 14.

3 Cette association entre l'âme et la prison n'est pas sans rappeler les images de claustration qui sont typiques du spleen baudelairien. Dans « Le Mauvais Moine », par exemple, nous trouvons (toujours au début du premier tercet) une image proche de celle de « La Conque » : « Mon âme est un tombeau » (*O. C.*, t. I, p. 15).

4 *Le Parnasse contemporain*, p. 90-92.

mauvais temps relève du cliché. Il est donc possible que Dierx ait puisé moins sa source chez Baudelaire que dans la tradition littéraire. Il en va de même pour la correspondance entre les mondes extérieur et intérieur du je lyrique. Dans « Chant d'automne », Baudelaire écrit : « Tout l'hiver va rentrer dans mon être : colère, / Haine, frissons, horreur, labeur dur et forcé, / Et, comme le soleil dans son enfer polaire, / Mon cœur ne sera plus qu'un bloc rouge et glacé¹ ». Dierx envisage aussi une communion entre l'homme et le monde : « – Âme de l'homme, écoute en frissonnant comme elle / L'âme immense du monde autour de toi frémir ! / Ensemble frémissiez d'une douleur jumelle ». Mais, encore une fois, la reprise d'un même motif ne témoigne pas forcément d'une influence. L'élément qui nous semble prouver de manière plus convaincante que le souvenir de Baudelaire n'est pas complètement étranger au poème de Dierx, c'est la présence de la cloche. Cet objet qui « tinte sur la colline » et « au milieu des chaumières » rejoint aussi l'âme des hommes, comme dans « La Cloche fêlée ». Or, l'intériorisation ne se fait plus, comme chez Baudelaire, par le biais du son, mais par celui de la vibration : « Comme elle vibre en nous la cloche qui bourdonne », « ces cloches [...] qui vibrent tristement, longuement dans le cœur ». De plus, Dierx fait surgir les souvenirs du bruit des cloches (« Écoute, écoute en toi, sous leur cendre, et sans flamme, / Tous tes chers souvenirs tressaillir à la fois, / Avec le glas mourant de la cloche lointaine ! »), exactement comme Baudelaire : « Les souvenirs lointains lentement s'élever / Au bruit des carillons ». Il y a toutefois une variation qui touche à la rapidité de ces souvenirs. Dans « La Cloche fêlée », ils arrivent « lentement », alors que dans « Soir d'octobre » ils semblent envahir l'âme du sujet lyrique, comme le suggèrent le verbe *tressaillir* et la locution adverbiale *à la fois*². Soulignons enfin que dans le poème de Dierx le « glas mourant » est suivi par le glas d'une cloche qui répond « à voix pleine ». L'opposition baudelairienne entre la cloche réelle et l'âme du sujet lyrique est exprimée dans les mêmes termes : une « cloche au gosier vigoureux [...] alerte et bien portante » et une cloche qui râle comme un moribond. Le fait que chez Dierx ce soit la cloche « saine » à l'emporter donne un ton moins pessimiste au poème.

Une influence de l'univers spleenétique baudelairien semble émerger aussi de quelques poèmes parnassiens de Louis Ménard, auteur d'un sonnet intitulé « Ennui³ ». On serait tenté de voir dans le choix de ce titre un écho des quatre « Spleen » de Baudelaire. Pourtant, l'ennui du poème de Ménard ne se situe pas sur le même plan que le spleen de Baudelaire. L'auteur des *Fleurs du mal* marque le passage « de la mélancolie romantique à un ennui définitif tenant

1 O. C., t. I, p. 56.

2 Cela n'est pas sans rappeler la violence des souvenirs de « Spleen [II] » de Baudelaire (« J'ai plus des souvenirs que si j'avais mille ans »).

3 *Le Parnasse contemporain*, p. 276.

à la misère de la nature humaine¹ ». En revanche, l'ennui décrit par Ménard est un sentiment individuel (le poème s'ouvre et se clôt sur un « je »), mais aussi un sentiment qui a une cause précise (« J'ai perdu / Un bonheur bien plus grand que ceux que le ciel donne »), bien qu'elle ne soit pas explicitée. Avec Ménard, l'ennui semble donc reculer. Pourtant, dans d'autres textes ce jeune poète se rapproche davantage de Baudelaire. C'est le cas par exemple de « Nirvana ». Ce titre est emprunté à la religion bouddhique, où le terme *nirvana* désigne l'extinction de tout désir, seul moyen pour arriver à la sérénité. Par son thème, le poème de Ménard rappelle l'un des poèmes du cycle du spleen de Baudelaire : « Le Goût du néant ». Les deux pièces expriment en effet un dégoût de tout : « L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute ; / [...] Plaisirs, te tentez plus un cœur sombre et boudeur // Le Printemps adorable a perdu son odeur² ! », « Je suis plein du dégoût des choses³ ». Le seul goût possible, comme le suggère le poème de Baudelaire, semble être le goût du Néant, que Ménard qualifie de « divin ». Dans « Thébàïde », Ménard reprend un autre thème baudelairien, à savoir le conflit du Spleen et de l'Idéal. Quand on comprend que les rêves ne sont que des illusions, il ne reste à « ceux pour qui la vie est mauvaise⁴ » qu'une dernière issue : s'isoler, comme les ascètes qui fuient dans le désert. Mais cette solution aussi s'avère être inefficace. Le je lyrique, qui se révèle dans les tercets, dit avoir essayé de vivre ainsi, seul et sans désir, mais « au lieu de la béatitude / Au lieu du ciel rêve dans l'âpre solitude », il n'a trouvé « que la morne impuissance et l'incurable ennui ». À l'instar de Baudelaire, Ménard suggère donc qu'il est impossible d'échapper au spleen.

Dans son article du *Nain jaune*, Barbey d'Aurevilly associe le nom d'Armand Renaud à celui de l'auteur des *Fleurs du mal*⁵. Qu'a-t-il trouvé de baudelairien dans les poèmes de ce jeune Parnassien ? La réponse émerge des titres de deux de ses textes : « *Ivresse douce*⁶ » et « *Songe d'opium*⁷ ». Renaud emprunte deux motifs qui sont chers à Baudelaire, car ils constituent, comme nous l'avons vu, deux moyens de sortir de la réalité spleenétique (même si c'est de manière temporaire). Cette idée est reprise dans « *Ivresse douce* » : « Verse tout cela sans mesure, / Que de m'enivrer je sois sûr / Et qu'au moins, par une embrasure, / Mon âme monte vers l'azur ».

1 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 418.

2 « Le Goût du néant », O. C., t. I, p. 76.

3 Louis Ménard, « Nirvana », dans *Le Parnasse contemporain*, p. 33.

4 *Le Parnasse contemporain*, p. 34.

5 « Encore Hugo, Gautier, Baudelaire ! Tous les trois mais ensemble et faisant trident pour soutenir les pas de ce faiblot poétique, qui s'appelle M. Armand Renaud », Jules Barbey d'Aurevilly, « Le Parnasse contemporain », *Le Nain Jaune*, 10 novembre 1866.

6 *Le Parnasse contemporain*, p. 211. C'est moi qui souligne.

7 *Le Parnasse contemporain*, p. 211-213. C'est moi qui souligne.

La plupart des jeunes poètes participant au premier Parnasse sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Au milieu de cette foule d'auteurs inconnus ou peu connus, deux noms attirent l'attention : Stéphane Mallarmé et Paul Verlaine. Aujourd'hui considérés comme très originaux, au moment de la parution du premier *Parnasse* ces deux écrivains ont reçu, eux aussi, l'étiquette d'imitateurs, et plus précisément d'imitateurs de Baudelaire. La critique de Barbey envers Mallarmé n'est pas des plus négatives :

M. Stéphane Mallarmé est certainement de tout ce volume du Parnasse contemporain, le contemporain le plus surprenant, et pour les amateurs de haute-bouffonnerie, le plus inespéré. Original ? Non — pas plus que les autres ! mais dans la violence de l'imitation, transcendant ! Il a évidemment pour générateur M. Baudelaire, mais l'effréné Baudelaire n'est qu'une perruque d'Académie, correcte, peignée, ratissée, en comparaison de ce poulain sauvage, à tout crin, échevelé, emmêlé [...] et, qui a positivement le tintouin de l'azur, car, par l'azur, ce Baudelaire ténébreux et enragé, plus ténébreux que l'autre noir Baudelaire, touche à M. Victor Hugo¹.

Celle envers Verlaine est, en revanche, impitoyable :

Un Baudelaire puritain, – combinaison funèbrement drolatique, – sans le talent net de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset, ici et là. Tel est M. Paul Verlaine. Pas un zeste de plus ! Il a dit quelque part, en parlant de je ne sais qui : cela, du reste, n'importe guère : « ...Elle a / L'inflexion des voix chères qui se sont tues ! ». Quand on écoute M. Verlaine, on désirerait qu'il n'eût jamais d'autre inflexion que celle-là².

Barbey ne s'est pas complètement trompé. La production poétique de Mallarmé et Verlaine de ces années s'inscrit en effet sous le signe de Baudelaire.

Mallarmé est sans aucun doute le poète du *Parnasse* qui exploite davantage le thème de l'ennui. En outre, sur un total de onze poèmes, il est possible de compter cinq occurrences de ce terme. Trois des poèmes « parnassiens » de Mallarmé présentent d'évidents échos baudelairiens, sans qu'une conception nouvelle de l'ennui soit introduite. C'est le cas par exemple du « Sonneur³ ». Dans ce poème, Mallarmé reprend, lui aussi, l'image de la cloche. En outre, la structure de ce sonnet renvoie précisément à celle de « La Cloche fêlée » et à d'autres textes baudelairiens où, après un début général, le poème débouche sur le « je ». Mallarmé emprunte aussi l'opposition baudelairienne entre la « voix » vigoureuse de la cloche réelle et celle « affaiblie » du je lyrique : « La cloche éveille sa voix claire » ; « la voix ne me vient que par bribes et creuse ! ». Le thème du poème est, lui aussi, typiquement baudelairien, car il est question du rapport entre le réel et l'Idéal. En effet, le je lyrique se compare à un sonneur de cloches, qui tire « le câble à sonner l'idéal », mais toujours en vain. Il envisage

1 Jules Barbey d'Aureville, « Le Parnasse contemporain », *Le Nain Jaune*, 7 novembre 1866.

2 *Ibid.*

3 *Le Parnasse contemporain*, p. 163.

donc d'utiliser ce câble pour se suicider : « Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai ». L'invocation à Satan témoigne du fait que, comme chez Baudelaire, le triomphe de la réalité spleenétique est aussi le triomphe de la postulation vers l'Enfer.

Le troisième poème parnassien de Mallarmé s'inscrit dès son titre dans la lignée de l'auteur des *Fleurs du mal*. « À celle qui est tranquille¹ » rappelle en effet « À celle qui est trop gaie », l'un des poèmes de Baudelaire qui ont été condamnés lors du procès de 1857. Comme dans beaucoup de textes baudelairiens, dont celui que nous venons de citer, la femme du poème de Mallarmé (une prostituée) est traitée avec mépris ; elle est appelée « bête » et ses cheveux sont dits être « impurs ». Guy Sagnes a souligné, à juste titre, que dans ce texte Mallarmé « joue avec de grands mots baudelairiens et se grandit de la malédiction du débauché² », mais sans déboucher sur une expression originale et profondément sentie de l'ennui.

« Brise marine » est un autre poème que la critique a identifié comme peu mallarméen, en raison du désir de fuite du je lyrique vers des pays exotiques. Comme chez Baudelaire, le voyage est présenté dans ce texte comme un moyen pour échapper à l'ennui (« Un Ennui, désolé par les cruels espoirs, / croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs³ ! »). De plus, l'expression « lève l'ancre » ne peut que rappeler l'exhortation des voyageurs du poème final des *Fleurs du mal*. Bertrand Marchal explique que

Cet ailleurs exotique n'a d'exotique en fait que l'adjectif et n'a pas d'autre contenu que d'être l'ailleurs d'un monde trop connu, la personnification de l'Ennui faisant de ce péché capital de la théologie baudelairienne la figure même du poète impuissant qui rêve malgré tout, comme le voyageurs des *Fleurs du mal*, d'une chimérique Icarie⁴.

Trois des poèmes parnassiens de Mallarmé (« Les Fenêtres », « L'Azur » et « Vere novo ») présentent une conception plutôt singulière de l'ennui. Pourtant, l'empreinte de l'auteur des *Fleurs du mal* persiste sur le plan du lexique et des images. Le poème « Les Fenêtres⁵ » présente l'isotopie de la maladie (« hôpital », « moribond », « fiévreuse », « toux »), que Baudelaire utilise souvent dans ses poèmes du spleen. De plus, l'usage d'un lexique trivial (« fétide », « pourriture », « poils », « ordure », « vomissement ») n'est pas sans rappeler « La Charogne » et d'autres poèmes des *Fleurs du mal*. Le texte de Mallarmé porte encore une fois sur l'opposition entre le réel et l'Idéal : « le rêve y apparaît comme l'antithèse absolue de la

1 *Le Parnasse contemporain*, p. 163-164.

2 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 294.

3 *Le Parnasse contemporain*, p. 168.

4 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 1161.

5 *Le Parnasse contemporain*, p. 161-163.

vie placée sous le signe de l'ennui¹ ». Une nouveauté est pourtant introduite : le je lyrique est dégoûté par le vieux malade qui se dirige vers la fenêtre de sa chambre d'hôpital pour contempler le spectacle du soleil (l'Idéal) qui lui permet d'oublier « l'horreur des saintes huiles, / Les tisanes, l'horloge et le lit infligé, / La toux ». Le poète ne partage pas les aspirations du vieil homme, qu'il sait être vaines ; il se « bouch[e] le nez devant l'azur », « au risque de tomber pendant l'éternité » dans le gouffre de la réalité spleenétique. Mallarmé semble suggérer ici qu'il faille éviter l'Idéal. C'est ce qu'il explique aussi dans une lettre à son ami Cazalis : « Il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. J'ai fait sur ces idées un petit poème "Les Fenêtres"² ».

Cette idée est reprise dans « L'Azur », poème qui présente aussi des images et des termes baudelairiens. Le « grand plafond silencieux³ » bâti par les brouillards rappelle le couvercle du ciel de « Spleen [IV] ». L'emprunt est encore plus évident ici : « De suie une errante prison / Éteigne dans l'horreur de ses noires *traînées* ». Ces vers peuvent en effet être rapprochés des suivants : « Quand la pluie étalant ses immenses *traînées* / D'une vaste prison imite les barreaux⁴ ». Le poème décrit encore une fois le conflit entre l'Idéal (ici l'azur) et le mal-être spleenétique, avec son décor de brouillards et de suie. Mais, comme dans le poème précédent, les deux pôles sont renversés : l'Idéal est « cruel », alors que l'ennui est « cher ». Ce renversement dérive de la conception, très particulière, que Mallarmé a de l'ennui. Pour l'auteur du *Coup de dés*, l'ennui est un « état de passivité qui ne serait nullement douloureux si l'on réussissait à s'y installer en se fermant à tous les appels de l'Azur⁵ ». Autrement dit, l'ennui existe parce que l'Idéal existe. Dans « L'Azur », l'Ennui est appelé à sortir « des étangs Léthéens », c'est-à-dire de l'oubli, pour boucher les trous du ciel et empêcher l'Idéal de rejoindre le poète. Mais cette tentative est vaine, car l'azur finit par gagner. Le poème se clôt sur l'image du poète qui, hanté, s'écrie : « L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! L'Azur ! ».

« Vere novo⁶ », poème qui aurait dû s'intituler « Spleen printanier » et qui deviendra ensuite « Renouveau », présente des images et un ton baudelairiens. L'éloge de l'hiver aux dépens du printemps, qui est qualifié de « maladif », est présent aussi dans « Brumes et pluies » : « Mon âme mieux qu'au temps du tiède renouveau / Ouvrira largement ses ailes de corbeau⁷ ». De plus, les vers suivants : « Mon crâne / Qu'un cercle de fer serre ainsi qu'un

1 Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1152.

2 Lettre de Stéphane Mallarmé à Henri Cazalis du 3 juin 1863, dans *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 647.

3 *Le Parnasse contemporain*, p. 165-166.

4 Charles Baudelaire, « Spleen [IV] », *O. C.*, t. I, p. 75.

5 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 298.

6 *Le Parnasse contemporain*, p. 163.

7 Charles Baudelaire, « Brumes et pluies », *O. C.*, t. I, p. 101.

vieux tombeau » pourraient être tirés des *Fleurs du mal*. Nous avons vu en effet que Baudelaire associe souvent son âme ou son cerveau à des lieux de sépulture, dont le tombeau. Dans ce poème aussi, le je lyrique cherche des moyens pour se libérer de l'Idéal : « Creusant de ma face une fosse à mon Rêve / [...] J'attends en m'abîmant que mon ennui s'élève... ». D'après Guy Sagnes, dans ce texte « le poète n'attend pas, comme on l'a laissé croire, que l'être ennuyé qu'il est s'élève de nouveau vers l'Azur et le Rêve. Il n'attend pas non plus que son ennui disparaisse. Au moment où l'auteur du sonnet prononce ce vers du dernier tercet, il a pris son parti de l'impuissance¹ ».

Les poèmes parnassiens de Mallarmé sont profondément influencés par Baudelaire, certes, mais ils révèlent aussi une sensibilité personnelle de l'ennui. En outre, le « baudelairisme » de ce jeune poète est temporaire, il s'agit d'une étape lui permettant de faire son entrée en écriture. Dans les années suivantes, il réussira à se libérer de son modèle, en montrant ainsi toute sa grandeur. Pour ces raisons, Mallarmé ne peut pas être considéré comme un « simple » imitateur.

Le premier Verlaine est, lui aussi, influencé par Baudelaire. Mais est-il influencé aussi par son spleen ? D'après le premier de ses poèmes parnassiens, il semblerait que non. « Vers dorés » se place en effet sous le signe de l'anti-spleen : « L'art ne veut pas de pleurs et ne transige pas, / Voilà ma poétique en deux mots : elle est faite / De beaucoup de mépris pour l'homme et de combats / Contre l'amour criard et contre l'ennui bête² ». Guy Sagnes a utilisé ces vers, ainsi que des critères d'ordre biographique, pour « exclure » Verlaine de la littérature de l'ennui³. Certes, si l'on devait associer une étiquette à Verlaine, ce serait celle de poète de la mélancolie et non pas de l'ennui. Il nous semble pourtant qu'un écho du spleen baudelairien n'est pas complètement absent de ses poèmes parnassiens. Dans le titre « Angoisse », Verlaine emploie un mot que Baudelaire utilise souvent, en opposition à l'espoir, pour parler du spleen. De plus, certains motifs de ce texte, comme l'indifférence à l'égard de la nature (« Nature, rien de toi ne m'émeut⁴ ») et l'apathie du sujet lyrique, sont eux aussi baudelairiens. Le vers « lasse de vivre, ayant peur de mourir » pourrait exprimer l'inquiétude de Baudelaire à l'égard de la mort. « Dans les bois⁵ » présente aussi quelques éléments spleenétiques. Le sujet lyrique dit en effet ne pas partager la condition de bonheur des « autres », qui « ne trouvent dans les bois que charmes langoureux ». De plus, le sujet

1 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 296.

2 *Le Parnasse contemporain*, p. 137.

3 Voir Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 39.

4 *Le Parnasse contemporain*, p. 281.

5 *Le Parnasse contemporain*, p. 138.

lyrique se qualifie de « nerveux » et nous savons que le spleen est souvent décrit comme un mal concernant les nerfs.

Toutefois, c'est dans le premier recueil de Verlaine que l'influence du spleen baudelairien se manifeste davantage. Les *Poèmes saturniens*, publiés la même année que le premier *Parnasse*, se placent en effet, comme l'indique leur titre, sous le signe de Saturne, planète de la mélancolie (humorale)¹. Mais ce titre est aussi un écho d'un poème que Baudelaire projetait de placer en épigraphe à la troisième édition de ses *Fleurs du mal*. Dans ce texte, le « roi » des poètes maudits conseille au « lecteur paisible et bucolique » de « jet[er] ce livre saturnien, / Orgiaque et mélancolique² ». L'adjectif *saturnien* renvoie ici au spleen, avatar de la mélancolie atrabilaire et thème central des *Fleurs du mal*. Pour Verlaine, cet adjectif emprunté à Baudelaire exprime non seulement la mélancolie noire, mais aussi le malheur, le manque de chance ou – pour parler comme Baudelaire – le guignon. C'est ce qu'il illustre dans le poème liminaire de son recueil, où ceux qui sont nés sous le signe de Saturne sont dits avoir « bonne part de malheur et bonne part de bile³ ». Le poète lui-même s'insère parmi les enfants de Saturne (il emploie le pronom personnel « nous »), mais il s'agit d'une pose. Contrairement à Baudelaire, qui est véritablement tourmenté par le spleen, Verlaine, à l'époque où il écrit les *Poèmes saturniens*, n'est en rien un spleenétique. Lefébure s'aperçoit de l'imposture de Verlaine et la « dénonce » à Mallarmé :

Verlaine [...] flotte dans Baudelaire ; [...] toutes les impressions un peu mélancoliques ou crispées lui viennent des *Fleurs du Mal* avec les mots mêmes. [...] Ces passions feintes des jeunes poètes, ces spleens en quatorze vers qui ne laissent pas de trace à la page suivante sentent pour moi la forfanterie d'un lycéen⁴.

Si l'admiration de Verlaine pour Baudelaire est sincère, la posture « saturnienne » qu'il adopte témoigne d'un désir d'être reconnu. Toutefois, comme pour Mallarmé, la reconnaissance n'arrive qu'au moment où il réussit à se démarquer de son modèle et à trouver une voie personnelle. Les autres poètes du *Parnasse*, au contraire, seront destinés à rester des épigones de Baudelaire (et des autres grands collaborateurs de l'anthologie).

L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* sur les jeunes écrivains deviendra encore plus évidente dans les années 1880, en accord avec la diffusion d'une sensibilité décadente.

1 À l'exception de « Vers dorés », tous les poèmes de Verlaine qui paraissent dans la première livraison du *Parnasse contemporain* seront reproduits dans ce recueil.

2 O. C., t. I, p. 137. C'est moi qui souligne.

3 Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 57.

4 Cité par Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 287.

3.3 L'influence du spleen baudelairien sur la génération littéraire de 1880

Après les Parnassiens, c'est la jeune génération littéraire de 1880 qui prend la relève de « l'école Baudelaire ». Le terme *baudelairisme* commence à se répandre dans la presse et le mot *baudelairien* est employé pour qualifier ces nouveaux « élèves » de l'auteur des *Fleurs du mal*. Baudelaire n'est plus là pour refuser sa paternité littéraire, mais il est aussi attaqué par la critique, précisément à cause de ses imitateurs. Dans un article de 1887, Ferdinand Brunetière lui impute d'exercer, depuis une « vingtaine d'années » – c'est-à-dire depuis la parution du premier *Parnasse* – une mauvaise influence sur les jeunes écrivains : « Baudelaire, sa légende, ses ridicules affectations de dandysme, ses paradoxes, ses *Fleurs du mal* ont exercé, depuis une vingtaine d'années, exercent encore sur la jeune littérature, comme elle s'appelle, une grande et fâcheuse influence¹ ». Quelques années plus tard, Henry Fouquier met, lui aussi, sur le compte de Baudelaire un grand nombre de mauvais imitateurs :

Il faut mettre à son passif quatre ou cinq mille vers exécrables de ses imitateurs. Car c'est de lui, hélas ! Que se réclament les macabres de brasserie et les Héliogabales de maisons publiques! [...] Quels ennuyeux poseurs il a engendrés, poseurs de vices qu'ils n'ont pas, hypocrites du mal, aussi détestables que les hypocrites du bien².

Cette nouvelle génération de « fils » de Baudelaire est plus hétérogène que la précédente. Elle inclut des symbolistes, des décadents, mais aussi des naturalistes ; des prosateurs et des poètes ; de grands auteurs (pensons à Huysmans) ainsi que des écrivains qui sont aujourd'hui tombés dans l'oubli. Parmi cette foule de « baudelairiens », nous retiendrons trois noms : Théodore Hannon, Paul Bourget et Maurice Rollinat. Leurs recueils les plus connus – respectivement les *Rimes de joie* (1881), *Les Aveux* (1882) et *Les Névroses* (1883) – nous semblent témoigner mieux que d'autres volumes de l'influence de Baudelaire mais aussi de la tendance à l'imitation de son spleen.

Rimes de joie de Théodore Hannon

Dans son étude sur la « “Baudelairité” décadente », Catherine Coquio souligne qu'en Belgique « la lecture de Baudelaire est une initiation à la littérature³ ». Cela vaut aussi pour Théodore Hannon, peintre bruxellois qui, avec la publication des *Rimes de joie* (1881), se

1 Ferdinand Brunetière, « Charles Baudelaire », *Revue des deux mondes*, 1^{er} juin 1887. Cité par André Guyaux (dir.), *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, op. cit., p. 688.

2 Nestor [Henry Fouquier], « La statue de Baudelaire », *L'Écho de Paris*, 29 septembre 1892.

forge une réputation de « Baudelaire belge »¹. Pour Remy de Gourmont, Hannon « n'est pas un disciple mais un imitateur de Baudelaire² ». Le critique lui reconnaît un certain talent, mais finit par affirmer que « ce qu'il y a de meilleur dans [son] livre, c'est la préface de Huysmans et le frontispice de Rops³ ». Dans sa préface, l'auteur d'*À rebours* se montre enthousiaste envers ce jeune poète qui est aussi son ami⁴. Après avoir fait l'éloge de Baudelaire, il affirme que dans certains poèmes des *Rimes de joie* Hannon a « emboîté le pas, derrière le grand maître⁵ ». Il est toutefois légitime de se demander comment un recueil contenant le mot *joie* dans son titre peut s'inscrire sous le signe des *Fleurs du mal*. La réponse est que la joie de ces « rimes » est une joie que Baudelaire a aussi connue et chantée : celle du libertinage. Le spleen, qui est le contraire de la joie, n'est pourtant pas exclu du recueil de Hannon : le mot y est employé neuf fois (sans compter ses répétitions dans les refrains), chiffre significatif pour un petit recueil composé de trente-cinq poèmes. En outre, son expression du spleen semble puiser directement chez l'auteur des *Fleurs du mal*. Par exemple, le vers « Ta prunelle où mon spleen s'enivre⁶ » est emprunté à « Sed non satiata » : « Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis⁷ ». Hannon se limite à introduire quelques variations : les « yeux » deviennent, par synecdoque, « prunelle » ; les « ennuis » sont changés en « spleen », terme encore plus baudelairien ; le verbe hyperbolique *s'enivrer* est utilisé à la place de *boire* ; la référence à la « citerne » est supprimée.

Baudelairien assurément est aussi « Le Bon Coin » par son thème, l'ivresse, à laquelle est consacrée une section des *Fleurs du mal* : « Le Vin ». Dans ce poème, Hannon fait, lui aussi, l'éloge du vin, qui est présenté comme un remède au spleen : « On garde pour maint soir sombre / Ces grands vins coulant d'aplomb, / Car au fond des verres sombre / Le spleen au masque de plomb⁸ ». Grâce au pouvoir du vin, « tous les soucis maussades / fu[ient] à tire d'aile ». L'homme oublie ainsi ses tristesses mais, comme le montrent *Les Fleurs du mal*, l'oubli de l'ivresse est nécessairement temporaire.

Dans « Grisaille », Hannon reprend le cliché du spleen qui naît d'un climat gris et pluvieux. L'emploi de termes relevant du macabre (« funèbre », « mort », « râler », « glas »,

3 Catherine Coquio, « “Baudelairité” décadente. Un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, « Aventures de la pensée », 1993, p. 101.

1 Voir Louis Périé, « Maurice Rollinat », *L'Indépendant remois*, 30 octobre 1903.

2 Remy de Gourmont, *La Belgique littéraire*, Paris, Crès, 1915, p. 60.

3 *Ibid.*, p. 61.

4 Soulignons que Huysmans lui donne aussi une place dans la bibliothèque de Floressas des Esseintes.

5 Joris-Karl Huysmans, « Préface », dans Théodore Hannon, *Rimes de joie*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1881, p. IX.

6 Théodore Hannon, « Neiges », dans *Rimes de joie*, *op. cit.*, p. 37.

7 Charles Baudelaire, *O. C.*, t. I, p. 28.

8 Théodore Hannon, *Rimes de joie*, *op. cit.*, p. 63.

« sanguinolentes ») crée un effet baudelairien, d'autant plus que la plupart d'entre eux apparaissent dans *Les Fleurs du mal*. Deux vers méritent d'être commentés plus longuement : « Le spleen, l'ennui, graves tyrans, / Courbent nos fronts, d'un pied immonde¹ ». Soulignons d'abord que pour Hannon, le *spleen* et l'*ennui* renvoient à deux maux différents, comme le montrent la juxtaposition des deux termes et la marque du pluriel. Le substantif qui est employé pour les caractériser, *tyran*, est emprunté à Baudelaire. Dans le poème en prose « Une mort héroïque », le narrateur dit que le Prince « ne connaissait d'ennemi dangereux que l'Ennui [...] ce tyran du monde² ». Dans le poème liminaire des *Fleurs du mal*, l'ennui est aussi associé à un pouvoir tyrannique, comme le souligne Pierre Laforgue³ : « C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka⁴ ». De plus, dans ces vers de Hannon, le spleen et l'ennui pèsent sur le front de l'homme comme des fardeaux, ce qui n'est pas sans rappeler le poids du Temps d'« Enivrez-vous ». Enfin, l'emploi de l'adjectif possessif « nos » est significatif. La plupart des imitateurs de Baudelaire ont négligé le caractère universel de son spleen : ils l'ont reconduit à une dimension personnelle et, ce faisant, l'ont banalisé. En employant le « nos », Hannon veut suggérer que toute l'humanité est écrasée par le spleen, à tel point que le monde semble être arrivé à sa fin : « C'est ton glas qui sonne, vieux monde ! ».

Comme « Grisaille », « Boues de Ciels » exprime la communion entre le temps qu'il fait et l'âme spleenétique du je lyrique : « La pluie en gouttes tristes claque / Et trouve maint écho sympathique en mon cœur⁵ ». Le décor du poème présente de clairs renvois à Baudelaire. Outre la pluie en elle-même – qui (nous le rappelons) est l'élément météorologique le plus fréquemment associé au spleen dans *Les Fleurs du mal* – Hannon reprend le motif de la pluie qui tombe sur les fenêtres, employé par Baudelaire dans « La Chambre double ». De plus, le « ciel très-bas » des *Rimes de joie* n'est pas sans rappeler le « ciel bas et lourd » de « Spleen [IV] ». L'image de la pendule qui « chuchote avec un ris moqueur » renvoie, elle aussi, à Baudelaire. En effet, cet objet apparaît trois fois dans *Les Fleurs du mal*, plus précisément dans « Spleen [I] », « Rêve parisien » et « L'Examen de minuit ». Dans ce dernier poème (introduit dans l'édition de 1868), la pendule est caractérisée par la même ironie moqueuse que le poème de Hannon. Soulignons que l'ironie caractérise aussi le ton de l'Horloge personnifiée dans le poème homonyme de Baudelaire. Toutefois, ce texte des *Rimes* présente

1 *Ibid.*, p. 149.

2 Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, éd. cit., p. 320. C'est moi qui souligne.

3 Voir Pierre Laforgue, « Baudelaire et la royauté du spleen », *Les Fleurs du mal. Colloque de la Sorbonne*, op. cit., p. 153.

4 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 6.

5 Théodore Hannon, *Rimes de joie*, op. cit., p. 55.

aussi quelques images nouvelles, comme par exemple celle-ci : « Le reflet des cieux morts attriste mainte flaque ». L'image évoquant le spleen et l'ennui est aussi expressive : « Partout l'ennui nous prend, nous poigne en dur traqueur : / Un spleen tenace à tout se cramponne et se plaque... ». En utilisant un vocabulaire emprunté au champ sémantique de la prise (« tenace », « se cramponne », « se plaque », « prend », « poigne », « traqueur »), le poète exprime bien la force du spleen et la difficulté à se libérer de son étreinte. La conclusion du poème est particulièrement intéressante, car Hannon enrichit l'association traditionnelle entre le spleen et le mauvais temps : le ciel pluvieux ne se limite plus à engendrer la tristesse, mais il peut aussi apporter du réconfort à l'âme qui souffre : « Sous les cieux noirs, nos deuils sont moins noirs, ô mon cœur ».

Bien évidemment, ces quelques images expressive ne suffisent pas à disculper Hannon, qui dans certains vers semble moins imiter que pasticher Baudelaire. L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* est évidente et se manifeste non seulement dans le ton libertin adopté par Hannon, mais aussi dans son expression du spleen, comme le montrent les textes que nous avons analysés.

Les Aveux de Paul Bourget

Paul Bourget se fait connaître dans la société fin-de-siècle grâce à ses œuvres en prose et à ses *Essais de Psychologie contemporaine* (1883), qui seront suivis, deux ans plus tard, de *Nouveaux Essais*. Le premier chapitre de cet ouvrage de critique littéraire est consacré à Baudelaire qui, d'après Bourget, « demeure un des éducateurs préférés de la génération qui vient¹ ». L'essayiste souligne que l'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* « n'est pas aussi aisément reconnaissable que celle d'un Balzac ou d'un Musset, parce qu'elle s'exerce sur un petit groupe. Mais ce groupe est celui de quelques intelligences très distinguées : poètes de demain, romanciers déjà en train de rêver la gloire, essayistes à venir² ». En parlant des critiques qui « déplor[ent] » cette influence, Bourget cite Édmond Scherer, l'auteur d'une étude intitulée « Baudelaire et le baudelairisme ». Dans ce texte, Scherer accuse Bourget lui-même d'être un imitateur de Baudelaire. Plus précisément, il « incrimine » son quatrième recueil de vers, *Les Aveux* (1882) :

1 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon, 1920, t. I, p. 26.

2 *Ibid.*

M. Bourget a une facilité à se plier à l'imitation des maîtres qui m'a engagé à ne pas prendre les *Aveux* au pied de la lettre [...]. Je me suis dit que sa poésie pouvait procéder de Baudelaire [...] c'est-à-dire être jusqu'à un certain point affaire de tentative et de pastiche. On a lu un auteur qui vous a frappé, soit par sa force, soit seulement par la nouveauté et la bizarrerie, on écrit sous cette impression, et l'on répète sans précisément le vouloir ce qui vous hante l'esprit pour l'heure¹.

Scherer est toutefois confiant sur la durée de cette influence :

Quelque chose me dit que *les Fleurs du mal* doivent avoir été, pour M. Paul Bourget, l'un de ces compagnons de route avec lesquels on fait chemin pour un temps, que l'on admire d'abord parce qu'ils ont le verbe haut et sont dépourvus de préjugés, mais que l'on reconnaît bientôt aussi vides et aussi plats que mal embouchés².

Il a raison : l'influence de Baudelaire sur la production poétique de Bourget est limitée aux *Aveux*. Mais en quoi consiste-t-elle exactement ? Qu'a-t-il trouvé de baudelairien dans ce recueil ? Selon Louis Desprez, Bourget « a suivi le maître [Baudelaire] dans les boudoirs troubles, pleins de parfums énervants. Mais il n'arrive pas à lancer des blasphèmes au ciel avec une bouche de cuivre ; Baudelaire finit en Shelley³ ». Son recueil serait donc une version affadie et épurée des *Fleurs du mal*, mais l'empreinte de Baudelaire et de son spleen n'est en pourtant pas complètement absente, comme nous le verrons sous peu.

Les Aveux évoquent dès leur titre le genre élégiaque. Il suffit de parcourir les poèmes du premier livre du recueil, « Amour », pour se rendre compte que Bourget se consacre encore au lyrisme conventionnel. Les textes de cette première section chantent en effet la perte de l'être aimé, une perte qui décrète l'impossibilité d'être heureux dans le moment présent : le bonheur ne peut que se réaliser dans la réminiscence. Le sentiment dominant est la mélancolie douce, caractérisée par le souvenir, le regret, le rêve et les larmes. Ces vers semblent plus proches de la poésie de Lamartine ou de Musset que de celle de l'auteur des *Fleurs du mal*. Il est toutefois possible de repérer quelques échos plus baudelairiens, comme dans ces vers de « Romance » (« Oublieras-tu... ») :

Mon Âme est une tombe noire
Que garde en priant la Mémoire,
Et le Regret me dit tout bas :
« Les félicités anciennes,
Ô cœur malade! sont des peines
Dont jamais tu ne guériras »⁴.

1 Édmond Scherer, *Études critiques sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann Lévy, t. VIII, 1885, p. 85- 86.

2 *Ibid.*, p. 91.

3 Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884, p. 285.

4 Paul Bourget, *Les Aveux*, dans *Œuvres de Paul Bourget. Poésies 1876-1882*, Paris, Lemerre, 1887, p. 177.

Dans ces vers, la mélancolie retrouve sa noirceur originelle. De plus, le rapprochement entre l'âme et la tombe n'est pas sans rappeler « Le Mauvais Moine » de Baudelaire (« Mon âme est un tombeau¹ »). Le vers de « Soirs d'été » (« La Brise du soir... »), « Et mes souvenirs viennent par milliers² », évoque celui de « Spleen [II] » de Baudelaire : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans³ ». Mais les souvenirs de ce poème des *Aveux* n'ont rien d'angoissant, ils sont au contraire « attendris ». Cet exemple montre que les motifs les plus sombres de la poésie de Baudelaire, quand ils sont présents chez Bourget, prennent toujours une forme atténuée.

Le deuxième livre des *Aveux*, « Dilettantisme », ne nous aide pas davantage à comprendre pourquoi Bourget a été accusé d'imiter Baudelaire. Dans cette section, la plupart des poèmes sont consacrés au stade qui suit la déception amoureuse : la déprise. Le sujet lyrique se libère (du moins semble-t-il) du joug amoureux : « J'avais enfin dompté le maladif amour, / Et nul amer regret, nul souvenir de femme / Ne troublait ce beau jour⁴ ». Les vers de Lucrèce cités dans « Indifférence » résument son nouveau rapport à l'amour : « Il est doux, quand les vents troublent les flots puissants / D'être a terre, et de voir les marins en détresse / Lutter contre les maux dont nous sommes exempts⁵ ». Soulignons que le « dilettante » de ce livre, qui « se contente d'observer le spectacle que le monde lui présente, mais sans en être touché⁶ », n'est en rien un spleenétique. Son indifférence est un signe de liberté. Le « gouffre amer » baudelairien, au lieu de l'inquiéter, lui inspire liberté : « Je respire ce que dégage / De liberté ce gouffre amer⁷ ». Pour comprendre pourquoi Bourget a été étiqueté comme « baudelairien », il faut se pencher sur le troisième livre des *Aveux*, dont le titre est parlant : « Spleen ».

Baudelaire a été le premier à utiliser le mot *spleen* dans le titre d'une section d'un recueil poétique. En faisant de même, Bourget s'inscrit dans la lignée de son maître⁸. Cette

1 O. C., t. I, p. 16.

2 Paul Bourget, *Les Aveux*, éd. cit., p. 147.

3 O. C., t. I, p. 73.

4 Paul Bourget, « Révolte », dans *Les Aveux*, éd. cit., p. 191.

5 *Ibid.*, p. 188.

6 Marteen van Buuren, « Le dilettantisme style de vie », *Poétique*, n° 137, 2004, p. 59.

7 Paul Bourget, *Les Aveux*, éd. cit., p. 209.

8 Dès le début de ce troisième livre, la représentation de l'amour devient plus baudelairienne. Un cycle de la « débauche » est introduit et la femme ange cède la place à une femme trompeuse et sans cœur (Voir « Portrait de femme », dans *ibid.*, p. 243). Bourget emprunte aussi à Baudelaire un autre personnage féminin, à savoir la prostituée. Dans « Débauche » (« L'énervante douceur... »), elle est qualifiée de « vénale et frivole » (*ibid.*, p. 248), ce qui n'est pas sans rappeler la « Muse vénale » des *Fleurs du mal*. Pourtant, dans ses poèmes, Bourget ne débouche jamais sur le sadisme ; il montre au contraire une « pitié tendre » : « J'ai trop versé de larmes folles / Pour en faire jamais verser, / Trop subi de dures paroles / Pour plus jamais en prononcer » (« Fatuité triste », dans *ibid.*, p. 244). Soulignons que dans ce poème Bourget emprunte à Baudelaire le motif du « cœur saccagé » : « Laisse-moi ! tu n'obtiendras rien / D'un cœur épuisé que saccage / Le regret du bonheur ancien » ; « – Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme ; / Ce qu'elle cherche, amie, est un lieu saccagé / Par la griffe et la dent féroce de la femme. / Ne cherchez plus mon cœur ; les bêtes l'ont mangé » (Charles Baudelaire, « Causerie », O. C., t. I, p. 56).

« filiation » est d'autant plus évidente qu'il intitule « Spleen » sept des poèmes de cette section. Ce terme d'origine anglaise n'est jamais employé à l'intérieur de ces textes mais, dans deux cas, c'est le mot *ennui* qui y figure, comme dans *Les Fleurs du mal*. Cependant, pour parler d'imitation ou d'influence, il est nécessaire de comprendre si le *spleen* de Bourget a le même poids que celui de Baudelaire. Dans certains poèmes des *Aveux*, le *spleen* garde des nuances mélancoliques. C'est le cas par exemple de « Récurrence ». Dans ce poème, le mot *spleen* figure parmi deux autres états plus proprement mélancoliques : la « rêverie » et les « pleurs ». Le je lyrique dit voir, dans ses moments d'abattement, le visage de la femme qu'il aime et qu'il a perdue : « Et j'oublie et l'orgueil et mon chagrin passé / Pour me remémorer seulement la tendresse¹ ». Ce poème semble donc décrire un état moins spleenétique que mélancolique. Pourtant, la partie consacrée à l'évocation du spleen est empreinte de mots, d'images et de motifs baudelairiens, du *gouffre* à l'adjectif *amer*, du « vin » à la « maîtresse » :

– Si surtout je me suis laissé rouler sans causes
 Dans un gouffre de spleen profond, d'amer chagrin,
 À table, en soulevant mon verre plein de vin,
 Et sous l'ardent regard d'une maîtresse heureuse...

Le poème « Spleen » (« J'ai regardé ma vie...») décrit, lui aussi, un état de mélancolie douce. À l'arrivée du soir, le je lyrique rêve de la femme aimée : « Je t'ai revue, ô toi que j'aimais, toi que j'aime. / Dans un rêve insensé de joie et de douceur² ». Il regrette que le temps ne se soit pas arrêté au moment où il était heureux avec elle : « Ah ! Si l'horloge de la vie / Avait pu s'arrêter alors sur notre front !... ». Pour Bourget, le temps, en s'écoulant, marque la fin du bonheur. C'est ce qu'exprime un autre poème de cette section : « Souvenir ». Dans ce texte, le sujet lyrique décide d'arrêter l'horloge « pour savourer comme en une immortalité / L'instant heureux³ ». Mais rien ne peut arrêter le temps et, en regardant la femme qui se trouve à son côté, il ne peut pas s'empêcher de penser qu'un jour elle mourra :

L'image de ton être, un jour, à l'agonie,
 M'engourdissait dans une amertume infinie :
 L'étrange isolement où nous plonge la mort,
 L'arrière-fond où l'on rentre, comme on eu sort,
 Avec douleur... – Et puis, la sueur mortuaire
 Qui mouillerait ton front, le funèbre suaire
 Qui cacherait ton sein...

1 Paul Bourget, *Les Aveux*, éd. cit., p. 256.

2 *Ibid.*, p. 266.

3 *Ibid.*, p. 261.

Voici l'aspect le plus baudelairien du spleen de Bourget : le temps qui passe et qui conduit inexorablement à la mort. Comme nous l'avons vu, le temps occupe une place centrale dans l'univers spleenétique de Baudelaire. La plupart des imitateurs, tant du *Parnasse* que des années 1880, a pourtant négligé cet aspect. Bourget le reprend, mais dans une version moins angoissante. Dans *Les Aveux*, le soir constitue le moment par excellence de la fuite du temps :

Ô tristesse qui viens avec la sombre nuit,
Grâce à toi, nous sentons, comme le temps s'enfuit,
La morne inanité des vertus les meilleures,
La vie, et le coupable égarement des heures¹.

Et, par conséquent, de l'arrivée de la mort :

J'ai regardé ma vie à l'heure où le soir tombe.
Penché sinistrement sur cet obscur passé
J'ai regardé ma vie et consulté la tombe
Sur laquelle est écrit l'éternel « *In pace...* »².

L'association entre la nuit et la mort est aussi exprimée dans « Spleen » (« Les cloches qui tintaient... ») : « Et l'homme dont le cœur répugne à toute envie / Savoure longuement, comme un divin poison, / La taciturne mort du Jour et de la Vie³ ». Dans « Sur un calendrier », Bourget reprend l'idée baudelairienne que la mort constitue le seul remède (durable) contre le spleen : « Qu'ils [les jours] tombent, un par un, dans le gouffre éternel, / [...] Qu'ils tombent donc, ces jours, et rapprochent celui / Où, la Mort ordonnant à nos cœurs de se taire, / L'Enfer ou le Néant guérira notre ennui⁴ ». Le pouvoir réconfortant de la mort est aussi évoqué dans « Romance » (« La Mort viendra... ») :

La Mort viendra... Qu'il est amer aux lèvres,
Son vin nouveau, mais qu'il est doux au cœur !
Au cœur qui souffre, et qui tremble les fièvres,
C'est une bonne, une fraîche liqueur⁵.

Le je lyrique espère qu'elle n'arrivera pas trop tôt, car il a encore « l'âge des rêves » et n'a pas encore « cess[é] d'aimer ». Pourtant, la progression du recueil semble suggérer que la mort arrivera avant l'heure. En effet, les derniers poèmes de ce livre, et donc des *Aveux*, portent

1 *Ibid.*, p. 270.

2 *Ibid.*, p. 266.

3 *Ibid.*, p. 279.

4 *Ibid.*, p. 271. Dans « La Mort » (« S'il est un homme heureux ... »), en plus de l'Enfer et du Néant, une autre possibilité est introduite pour le post-mortem : « effort nouveau ». À l'instar de Baudelaire, Bourget craint que l'homme ne soit condamné à vivre (et à souffrir) même après son trépas. Voir *ibid.*, p. 290.

5 *Ibid.*, p. 287.

tous sur la mort, comme le montrent leurs titres. Le recueil de Bourget semble donc imiter la « chute » des *Fleurs du mal*, de l'idéal d'« Amour », au gouffre de « Spleen » et de la mort. Le poème final est, comme l'indique l'épigraphe, un *confiteor*, voire une dernière confession. Le bilan du sujet lyrique – qui a trente ans (« le fantôme est venu de la trentième année¹ »), comme Bourget au moment de la publication des *Aveux* – est placé, de manière inattendue, sous le signe du mal : « J'ai fait un peu de bien, j'ai fait beaucoup de mal ». Mais cet aveu semble relever de la pose. Aussi Bourget (ou mieux le Bourget des *Aveux*) se révélera être l'un des « hypocrites du mal », dont parlera Henry Fouquier quelques années plus tard².

Les Névroses de Maurice Rollinat

À l'autre extrémité de la gamme du baudelairisme, il y a Maurice Rollinat. Contrairement aux poèmes affadis de Bourget, son deuxième recueil, *Les Névroses* (1883), constitue une version « boursouflée » des *Fleurs du mal*. Rollinat incarne le « Baudelairien pur », expression que Gustave Kahn emploie pour désigner les écrivains qui « se born[ent] à exagérer le faire de Baudelaire³ ». Cette « exagération », qui le rend « plus baudelairien que Baudelaire⁴ », lui vaut de nombreuses critiques. Pour Edmond de Goncourt, Rollinat n'est qu'un « roublard exploitateur du baudelairisme », une « monnaie canaille de Baudelaire⁵ ». Selon Louis Desprez, ce poète-musicien s'est approprié de la poésie de Baudelaire sans « cette gêne qu'on éprouve à porter les habits d'un autre⁶ ». Charles Monselet, quant à lui, pose aux lecteurs de *L'Événement* une question parlante : « Sans Baudelaire, M. Maurice Rollinat existerait-il ? » ; la réponse qu'il donne est également intéressante : « Oui, sans doute, car il a une nature de poète, mais il existerait autrement. Il serait demeuré ce qu'il est à un haut degré : un poète agreste⁷ ». Autrement dit, sans Baudelaire Rollinat serait resté le poète bucolique et provincial de son premier recueil, *Dans les brandes* (1877). Son baudelairisme est pourtant restreint au recueil de 1883 : suite aux critiques, Rollinat se consacra de nouveau à une poésie d'inspiration champêtre après cette date.

1 Paul Bourget, « Épilogue », *Les Aveux*, éd. cit., p. 297.

2 Henri Fouquier, « La statue de Baudelaire », *L'Écho de Paris*, 29 septembre 1892.

3 Gustave Kahn, *La Nouvelle Revue*, novembre-décembre 1902. Cité par André Guyaux, *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, op. cit., p. 871.

4 Patrick Thériault, « Les Névroses de Maurice Rollinat. Une tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature », *Studi francesi*, n° 187, 2019, p. 52.

5 Cité par André Guyaux (dir.), *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal*, op. cit., p. 89.

6 Louis Desprez, *L'Évolution naturaliste*, op. cit., p. 287.

7 Charles Monselet, « Les Névroses », *L'Événement*, 6 mars 1883.

Les Névroses sont empreintes de thèmes et de motifs baudelairiens, de l'artificiel au macabre, à la mort, au mal et bien évidemment au spleen. Soulignons que le mot *névrose* s'impose dans le domaine médical fin-de-siècle pour caractériser des troubles psychiques. Dans la pratique quotidienne, pourtant, ce terme « conserv[e] un flou suffisant pour désigner toutes formes de mal-être¹ », y compris l'ennui. L'influence du spleen baudelairien sur *Les Névroses* émerge tant du point de vue lexical que du point de vue des images et des intertextes. Sur le plan du lexique, le mot *ennui* se trouve vingt-six fois dans ce recueil², le mot *spleen* dix-sept fois. Quel poids faut-il donner à un emploi si significatif de ce terme d'origine anglaise ? Il nous semble que les nombreuses occurrences de *spleen* témoignent de la volonté de Rollinat de se placer non seulement sous le signe de Baudelaire, mais aussi de le dépasser. Cette hypothèse est corroborée par le fait que ce terme n'apparaît qu'à l'intérieur des poèmes, c'est-à-dire là où Baudelaire l'avait empêché de figurer. Cette profusion du terme débouche pourtant sur un vide de sens. Comme le souligne Patrick Thériault, « cet imitateur parfois fidèle jusqu'à la servilité aux thèmes et aux affects nerveux des *Fleurs du mal* n'offre pas de véritable plongée dans les profondeurs de la psyché humaine³ ». Ce qui manque, chez Rollinat, c'est la dimension analytique du spleen baudelairien. Selon Guy Sagnes, l'auteur des *Névroses* « nomme le sentiment ou la sensation d'ennui mais il ne l'analyse pas ; il n'apporte pas une définition originale de l'ennui⁴ ». Ce manque d'originalité dérive aussi du fait que la plupart des images spleenétiques du recueil sont empruntées à Baudelaire.

Nous avons vu que dans *Les Fleurs du mal* le spleen est souvent associé à des lieux de claustration. Ces espaces clos et asphyxiants peuvent constituer les comparants auxquels l'âme, le cœur ou le cerveau du je lyrique sont rapprochés. Rollinat emploie, lui aussi, ce type de métaphores. Dans le premier poème du recueil, « Fantômes du crime », il écrit : « Mon crâne est un cachot plein d'horribles bouffées⁵ ». Dans « La Torture », le crâne est comparé à « un fourneau d'où la flamme déborde⁶ ». À l'instar de Baudelaire, Rollinat emploie souvent des termes relevant du champ sémantique de la mort. Dans le poème que nous venons de citer, le cœur du je lyrique « s'enfon[ce] dans le gouffre des morts », ce qui n'est pas sans rappeler ce vers de « De profundis clamavi » : « Du profond du gouffre obscur où mon cœur est

1 Pierre Jourde, « Humour noir et humeur noire. Huysmans et le “comique lugubre” de la fin du siècle », dans Elio Mosele (dir.), *Sotto il segno di Saturno*, op. cit., p. 287.

2 Vingt-neuf si l'on considère aussi les répétitions du terme dans le refrain du poème « Ballade du cadavre ».

3 Patrick Thériault, « *Les Névroses* de Maurice Rollinat une tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature », art. cit., p. 52.

4 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 39.

5 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1885, p. 3. Soulignons que le comparé (« crâne ») et le comparant (« cachot ») sont des termes que Baudelaire emploie dans « Spleen [IV] ».

6 *Ibid.*, p. 99.

tombé¹ ». Le « cœur funèbre plein d'ombre et de tristesse² » du poème « Les Plaintes » rappelle deux poèmes de Baudelaire, où cet organe est associé au même adjectif : « Mon cœur comme un tambour voilé, va battant des marches funèbres³ » ; « Le cœur plein de songes funèbres⁴ ». Ainsi, l'emploi d'un lexique macabre contribue à donner un effet baudelairien aux poèmes spleenétiques de Rollinat.

Toutefois, l'écho du spleen de Baudelaire ne saurait se limiter à la reprise d'une structure ou d'un vers. Dans certains textes, l'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* est plus étendue. C'est le cas par exemple de « La Pluie », poème « si étroitement tissé dans le texte des *Fleurs du mal* qu'il constitue une forme de centon poétique en hommage à Baudelaire⁵ ». Cette pièce est bâtie, dès ses premiers vers, sur un lexique baudelairien : « Lorsque la pluie, ainsi qu'un immense écheveau / Brouillant à l'infini ses longs fils d'eau glacée, / Tombe d'un ciel funèbre et noir comme un caveau⁶ ». Plus précisément, la plupart des mots employés renvoient à des topiques du spleen de Baudelaire : le mauvais temps (« pluie », « ciel funèbre et noir »), la claustration (« caveau »), la mort (« funèbre », « caveau ») et la longueur (« immense », « infini », « longs »). Rappelons aussi que le terme « écheveau » est employé dans « De profundis clamavi » pour qualifier le temps spleenétique. Outre ce réseau lexical, Rollinat emprunte aussi à Baudelaire (ou à la tradition) l'association entre le spleen et le mauvais temps : « Mêlant ma tristesse à la douleur du ciel ». Pour le poète, « sondeur du triste et du malsain », la pluie a toutefois une valeur positive : il l'attend et la convoite, car elle satisfait sa soif d'inconnu : « Cette pluie est pour moi le spleen de l'inconnu : / Voilà pourquoi j'ai soif de ces larmes fluettes ». La pluie et la tristesse qu'elle implique, favorisent la création artistique, comme le montrent les vers suivants : « Je suis tout à la pluie ! À son charme assassin, / Les vers dans mon cerveau ruissellent comme une onde / Car pour moi, le sondeur du triste et du malsain, / C'est de la poésie atroce qui m'inonde ». Cette image du poète inondé par la pluie de la poésie rappelle « L'Ennemi » de Baudelaire :

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râtaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

1 *O. C.*, t. I, p. 32.

2 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, *op. cit.*, p. 24.

3 « Le Guignon », *O. C.*, t. I, p. 17.

4 « La Fin de la journée », *O. C.*, t. I, p. 128.

5 Patrick Thériault, « *Les Névroses de Maurice Rollinat* », *art. cit.*, p. 49.

6 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, *op. cit.*, p. 308. La syntaxe de ces vers est aussi baudelairienne. Plus précisément, elle reprend la structure de « Spleen [IV] » : « Quand la pluie étalant ses immenses traînées / D'une vaste prison imite les barreaux » (Charles Baudelaire, *O. C.*, t. I, p. 75).

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève
Le mystique aliment qui ferait leur vigueur¹ ?

À la différence du sujet lyrique du poème de Rollinat, qui se laisse inonder par la pluie, celui de Baudelaire a un rôle actif : il travaille afin de réaménager le terrain sur lequel devront pousser ses nouvelles fleurs, c'est-à-dire les poèmes.

« La Chambre² » de Rollinat est une réécriture de la seconde partie du poème en prose de Baudelaire « La Chambre double³ ». Les deux poèmes décrivent des pièces sordides : des véritables taudis, pour reprendre l'expression employée par Baudelaire. Ces chambres présentent des éléments communs : une cheminée sans flamme, des meubles modestes, des manuscrits « raturés ou incomplets » (dans le texte de Baudelaire) et des livres (dans celui de Rollinat). Les vitres des « tristes fenêtres » de « La Chambre double » montrent qu'il pleut et celles de « La Chambre » qu'il n'y a « pas de soleil ». Les deux taudis sont mornes, éteints. Tout y semble mort, inanimé. Dans le poème de Rollinat, les seuls compagnons du je lyrique, sont un crâne et des insectes qui « dansent et rampent au plafond ». Un autre être animé est évoqué, mais il s'agit d'une figure imaginaire, fantomatique : « L'ange de mes amours funèbres ». Soulignons que l'expression « amours funèbres » est un rappel des « amours défunts » dont causent le valet de cœur et la dame de pique de « Spleen [I] ». Le « bruit alarmant » de la pendule, qui brise le silence inquiétant du poème, n'est pas sans rappeler la rumeur, souvent assourdissante, des cloches et des horloges baudelairiennes. De plus, nous avons vu que le spleen, chez Baudelaire, se répand aussi sur le décor et sur les objets. C'est ce qui arrive aussi dans ce poème de Rollinat, où s'établit une relation d'identité entre la chambre et l'âme du je lyrique, qui s'écrie : « Ma chambre est pareille à mon âme ». La description de la pièce annonce que le sentiment qui caractérise l'âme de la voix lyrique, c'est précisément l'ennui, comme le révélera la conclusion du texte :

Triste chambre où l'ennui qui raille
Veille à mes côtés nuit et jour,
J'écris ces vers sur ta muraille,
Et je bénis ton noir séjour ;
Car le torrent aime le gouffre,
Et le hibou, l'obscurité ;
Car tu plais à mon cœur qui souffre

1 O. C., t. I, p. 16. Soulignons que Patrick Thériault repère un autre intertexte baudelairien de « La Pluie » : « Le Soleil ». L'opposition des deux titres montre que le poème de Rollinat est « une image en quelque sorte symétrique mais inversée, une image en miroir » du poème de Baudelaire (Voir Patrick Thériault, « *Les Névroses* de Maurice Rollinat », art. cit., p. 50).

2 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, op. cit., p. 266.

3 *Le Spleen de Paris*, O. C., t. I, p. 280.

Par ton affreuse identité !

Ces vers présentent un lexique baudelairien : du *gouffre*, à l'adjectif *affreux*, au *hibou*, auquel Baudelaire consacre un poème des *Fleurs du mal* (« Les Hiboux »). Soulignons que la chambre de Rollinat est aussi, comme la « chambre double », un « séjour de l'éternel ennui », car ce mal y règne « nuit et jour ».

Le poème de Rollinat intitulé « La Pipe » est une réécriture du poème homonyme de Baudelaire. Ce qui ressort immédiatement en comparant les deux textes, c'est le changement de locuteur. Dans le poème de Baudelaire, c'est la pipe elle-même qui prend la parole et qui raconte les effets qu'elle a sur son propriétaire : l'« auteur ». En revanche, chez Rollinat, c'est le propriétaire qui parle et qui chante les louanges de sa pipe. Dans les deux textes, la pipe berce le poète : « je berce son âme¹ », « Ton brouillard est l'escarpolette / Qui berce mes jours et mes nuits² ». Dans le poème de Baudelaire, le tabac est présenté comme un remède à la « douleur », tandis que dans la version des *Névroses* il constitue une solution pour sortir du spleen : « Quand l'uniformité m'écœure, / [...] Je savoure ton cher poison ! » ; « Tu chasses comme une amulette / Mes cauchemars et mes ennuis » ; « Et je cuis mon dégoût du monde / Dans ton fourneau large et profond / Je trouve l'homme moins immonde / En te fumant, l'œil au plafond ».

Outre le tabac, l'amour, voire la vue de la femme aimée, constitue pour Rollinat un autre remède au spleen. Dans « L'Ange gardien », il demande à l'« archange féminin » de le sauver de l'ennui « qui [l]e rend effaré³ », tandis que dans « Les Yeux bleus », ce sont les yeux de la femme aimée qui atténuent « [s]es spleens⁴ ». Cette idée émerge aussi d'un autre poème, « Les Étoiles bleues », où les yeux de la femme sont dits désaltérer les « ennuis » du je lyrique : « Rien ne vaut pour mon cœur ces yeux pleins de tendresse / Uniquement chargés d'abreuver mes ennuis⁵ ». Ces vers sont empruntés à deux poèmes de Baudelaire, « Le Poison » et « Sed non satiata » : « Tout cela ne vaut pas le poison qui découle / De tes yeux, de tes yeux verts, / Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers... / Mes songes viennent en foule / Pour se désaltérer à ces gouffres amers⁶ » ; « Quand vers toi mes désirs partent en caravane, / Tes yeux sont la citerne où boivent mes ennuis⁷ ».

1 Charles Baudelaire, « La Pipe », *O. C.*, t. I, p. 68.

2 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, *op. cit.*, p. 237.

3 *Ibid.*, p. 21.

4 *Ibid.*, p. 33.

5 *Ibid.*, p. 32.

6 *O. C.*, t. I, p. 49.

7 *O. C.*, t. I, p. 28. Rappelons que ces vers ont été empruntés aussi par Théodore Hannon, dans « Neiges ».

Le parfum occupe une place importante dans l'univers poétique de Baudelaire. Pour Rollinat, il constitue un autre remède au spleen : « Toute la femme aimée est dans le parfum tiède / Qui sort comme un soupir des flacons ou des fleurs, / Et l'on endort l'ennui, le vieux Roi des douleurs, / Avec cet invisible et délicat remède¹ ». Ces vers, qui pourraient se confondre avec certains poèmes des *Fleurs du mal*, nous intéressent surtout pour le rôle qu'ils attribuent à l'ennui, « vieux Roi des douleurs ». Ce sentiment « règne » sur toutes les douleurs, ce qui n'est pas sans rappeler l'ennui de Baudelaire, qui dans le prologue des *Fleurs du mal* est présenté comme le « roi » des vices. Pour les deux poètes, l'ennui constitue donc le paroxysme du mal.

Enfin, nous avons vu que la mort joue un rôle essentiel dans le recueil de Baudelaire, car elle constitue la seule solution (efficace) contre le spleen. Cela vaut aussi pour Rollinat : « L'inexorable ennui me corrode et me mord, / Ne laissant plus au fond de mon âme déserte / Que la seule pensée horrible de la mort² ». La presque totalité des titres des poèmes faisant partie du dernier livre des *Névroses*, « Les Ténèbres », est liée au champ sémantique de la mort. Si dans *Les Fleurs du mal* la « chute » est plus évidente, le recueil de Rollinat marque tout de même une progression vers le gouffre, comme celui de Bourget. Le dernier poème des « Ténèbres » n'est pourtant pas une confession d'un « cœur resté chrétien³ », mais l'« Épitaphe » d'un « cœur solitaire » qui a été traîné « dans l'épouvante et le mystère / Dans l'angoisse et dans le remord⁴ ».

Ces trois recueils montrent que la reprise du spleen baudelairien a changé depuis la première livraison du *Parnasse contemporain*. Les jeunes Parnassiens n'utilisent presque pas le mot *spleen*, mais ils empruntent des motifs, des images et des structures des poèmes « du spleen » de Baudelaire. Toutefois, exception faite pour Mallarmé et peut-être Verlaine, l'intensité des *Fleurs du mal* se perd dans ces imitations : les motifs spleenétiques de la poésie de Baudelaire résultent affadis et l'ennui est souvent rabaissé à une dimension individuelle qui est parfois liée à l'amour.

L'influence de Baudelaire s'étend pendant les années 1880, comme le montre la création des termes *baudelairisme* et *baudelairien*. Dans une société fin-de-siècle malade et névrotique, il est inévitable que l'imitation de Baudelaire passe principalement par son spleen. À la différence des imitateurs de la génération précédente, les poètes des années 1880 – dont

1 Maurice Rollinat, « Les Parfums », *Les Névroses*, op. cit., p. 15.

2 « L'Hypocondriaque », dans *ibid.*, p. 307.

3 Paul Bourget, *Les Aveux*, éd. cit., p. 298.

4 Maurice Rollinat, *Les Névroses*, op. cit., p. 387.

Hannon, Bourget et Rollinat ont été en quelque sorte nos porte-paroles – ne craignent pas d'utiliser le mot *spleen* ; au contraire, ils emploient ce terme fièrement pour se revendiquer, eux aussi, comme spleenétiques. L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* et de son ennui se manifeste désormais sur l'œuvre entière, ce qui permet aux « imitateurs » de reprendre aussi la structure de son recueil et sa chute dans le gouffre de la mort. L'expression du spleen des *Rimes de joie*, des *Aveux* et des *Névroses* n'est certainement pas originale : l'impression qui se dégage est d'avoir *déjà lu* la plupart des vers qui composent ces recueils et, plus précisément, de les avoir lus dans l'œuvre de Baudelaire.

L'originalité de l'expression du spleen des *Fleurs du mal* et la foule d'écrivains « ennuyés » qui se crée à la suite de la parution de ce recueil a contribué – peut-être paradoxalement – à la diffusion de textes prônant des valeurs positives.

Chapitre IV. La littérature anti-spleenétique

S'il est vrai que la société française du XIX^e siècle souffre du « mal du siècle », il est vrai aussi qu'une partie de la population demeure « saine ». Dans ce chapitre, nous nous intéresserons aux voix des écrivains qui ne se sont pas « limités » à exclure le malheur de leurs œuvres ou à prôner des valeurs positives, mais qui ont aussi condamné – plus ou moins ouvertement – les tendances malades tant de la société que de la littérature. En effet, la littérature française de cette époque n'est pas uniquement composée d'écrivains et de personnages spleenétiques, mais aussi d'auteurs et de héros « anti-spleenétiques ». Nous nous proposons donc de parcourir les moments charnières de l'histoire littéraire de l'anti-spleen dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous nous concentrerons d'abord sur l'anti-spleen de deux auteurs mineurs aux alentours de la publication des *Fleurs du mal*. Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à Lautréamont et à Corbière, pour qui l'anti-spleen rentre dans le cadre d'une critique du romantisme. Nous passerons ensuite à la critique des états d'abattement de la part des naturalistes (Taine et Zola) et nous conclurons notre analyse par le naturalisme, qui marque le coup d'arrêt de l'« épidémie » spleenétique.

La variété quant aux « statuts », aux genres et aux mouvements d'appartenance des auteurs que nous analyserons illustre l'étendue, mais aussi la complexité, du revers de la médaille spleenétique.

4.1 Deux écrivains mineurs aux alentours de la publication des Fleurs du mal

L'éloge des Petits Bonheurs de Jules Janin et la réponse de Baudelaire

Jules Janin est aujourd'hui tombé dans l'oubli. Pourtant, il était une personnalité en vue dans la société de son temps, à tel point qu'il avait été surnommé le « prince des critiques ». Janin s'est aussi consacré à l'écriture de quelques contes et romans. Ses *Petits Bonheurs*, par exemple, ont été publiés en décembre 1856, à savoir quelques mois avant la publication de la première édition des *Fleurs du mal*. Rappelons toutefois que de nombreux poèmes de Baudelaire avaient parus auparavant, sous ce même titre, en juin 1855, dans la *Revue des deux Mondes*. Au moment de la publication de l'œuvre de Janin, le public avait donc un aperçu des motifs centraux du futur recueil de Baudelaire. Louis Ratisbonne, par exemple, met en rapport

« le bouquet nauséabond de toutes [l]es petites misères de la vie triviale¹ » avec l'« entreprise d'un bel esprit [celui de Janin] qui a voulu nous tresser une couronne avec les fleurettes de la vie heureuse² ». Pour le critique, *Les Petits Bonheurs* seraient en quelque sorte des « fleurs du bien » s'opposant aux *Fleurs du mal*.

L'œuvre de Janin s'inscrit, dès son titre, sous le signe du bonheur. Son incipit est aussi parlant : « Dans les temps de doute et de malaise, il fait bon disserter de la vertu ; aux époques troublées, il convient de parler du bonheur³ ». Autrement dit, dans les moments de crise, la littérature devrait se proposer de consoler la société, au lieu de l'affliger davantage ; elle devrait prôner le bien et non le mal. C'est l'objectif que s'assigne Janin. Le héros des *Petits Bonheurs*, M. de Trégean, est toujours heureux, même dans l'adversité. Atteint de goutte, il chante les louanges de sa maladie dans un passage qui suscite le rire du lecteur : « Parbleu, la goutte, elle est ma vie, elle est ma force, elle est ma gloire, elle est mon travail, elle est mon courage, elle est ma vertu [...] Ô mal agréable, ô peine charmante, ô souffrance utile, ingénieuse, accidentée, honorable, pleine d'esprit, de patience et de bons conseils⁴ ».

Mais M. de Trégean ne se limite pas à mener une vie heureuse : il se fait aussi théoricien de la joie, au point qu'il parle d'une véritable « science des petits bonheurs⁵ ». De plus, il dispense à ses amis des conseils pour être heureux, en suggérant par exemple d'éviter « cette heure impie, et toute pleine de lâches mendicités qu'on appelle (ô l'horreur !) *midi à quatorze heures*⁶ ! », car « l'homme habile ou l'homme heureux (c'est tout un) se contente de l'heure qui sonne, en ce moment, au calendrier de tout le monde ; il n'attend pas le moment de l'impossible⁷ ». Autrement dit, pour être heureux, il faut se contenter des choses simples, sans vouloir l'impossible car, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, c'est précisément la recherche de passions irréalisables qui engendre le spleen. Aussi pour arriver au bonheur, il est important de savoir chasser ses chagrins. Pour ce faire, M. de Trégean conseille une méthode qu'il a empruntée à un humoriste anglais :

Il faut le traiter [le chagrin] en ami, en bon hôte ! Il faut lui prêter de bons livres, il faut l'asseoir au coin d'un bon feu, il faut que le cigare oublieux ait pour ton chagrin ses plus douces vapeurs, ses plus douces chansons ; il faut dorloter ton chagrin de bonnes paroles, l'entourer d'élégance, et tant

1 Louis Ratisbonne, « Variétés. Les Petits Bonheurs, par M. Jules Janin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 décembre 1856. C'est moi qui souligne.

2 *Ibid.*

3 Jules Janin, *Les Petits Bonheurs* [1856], Paris, Morizot, 1857, p. 1.

4 *Ibid.*, p. 5.

5 *Ibid.*, p. 258.

6 *Ibid.*, p. 358.

7 *Ibid.*, p. 359.

le flatter, et tant le louer, que, de lui-même, à la fin de ce dorlotage, il s'ennuie, et s'envole à la recherche de quelque mélancolique Anglais¹.

Ce que Janin veut suggérer, c'est que le chagrin persiste chez ceux qui se laissent vaincre par lui. Pour dompter la douleur, il faut continuer à mener une vie paisible.

L'éloge que M. Trégean fait du bonheur débouche souvent sur des passages plus proprement anti-spleenétiques. Si Janin n'emploie jamais le mot *spleen*, ce mal est critiqué par le biais d'autres termes et formules synonymiques, comme la mélancolie noire et atrabilaire et l'ennui. Donnons quelques exemples. Un jour, M. de Trégean trouve son ami et « disciple » Théodore dans un état d'abattement typiquement spleenétique qu'il décrit ainsi :

Il n'a de nerfs que pour souffrir ; il n'a des yeux que pour pleurer ; chacune de ses fibres résonne en *si bémol* dans ce cœur anéanti ; son oreille entend faux ; dans son palais blasé, le meilleur vin des coteaux joyeux, prend soudain la saveur de la bière ou du cidre de Normandie ; il y voit jaune, il y voit trouble² .

Pour le héros, Théodore fait partie de la catégorie de ceux qui « ne sentent que ce qui est triste³ » et se différencie donc de l'homme heureux, qui est « vif, alerte, ingénieux, souriant, d'une complaisance infinie⁴ ». Pour faire sortir Théodore de sa crise et le conduire au bonheur, M. de Trégean lui raconte l'histoire d'un « atrabilaire » qui, à cause de sa sottise, perd la femme aimée. Il lui rappelle enfin qu'« un grand philosophe [Montaigne], ennemi né des esprits mal faits, répétait souvent, en son langage exquis : “La plus expresse marque de la sagesse est une *esjouissance* constante⁵” ». Trégean recommande donc à Théodore de persister dans la joie : « Croyez-moi, ne sortons jamais de cette *esjouissance*, et même quand nous sommes affligés, ne nous hâtons pas dans l'exercice de notre affliction [...] Croyez-moi, chassez cette bile⁶ ».

Pour chanter les louanges du bonheur et de la vie heureuse, M. de Trégean emprunte aussi trois strophes à un poème de Victor Hugo, « Dans l'église de *** » (*Les Chants du crépuscule*) :

Et les voix qui passaient, disaient joyeusement :
Bonheur ! Gaieté ! Délices !
à nous, les coupes d'or, pleines d'un vin charmant,
À d'autres les calices !

1 *Ibid.*, p. 366.

2 *Ibid.*, p. 301.

3 *Ibid.*, p. 302.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.*, p. 310.

6 *Ibid.*, p. 311.

Dans le vin que je bois, ce que j'aime le mieux
C'est la dernière goutte.
L'enivrante vapeur du breuvage joyeux
Souvent s'y cache toute.

N'imitons pas ce fou que l'ennui tient aux fers,
Qui pleure, et qui s'admire ;
Toujours les plus beaux fruits d'ici-bas sont offerts
Aux belles dents du rire¹.

La dernière strophe est particulièrement éloquente, car elle synthétise le point de vue du héros (et de l'auteur) sur l'existence : il faut rire et être heureux, au lieu de se laisser vaincre par l'ennui, qui rend l'homme fou. Les pages que Janin consacre à la description de l'ennui sont intitulées « Fi de l'ennui », ce qui est éloquent. Cette attaque anti-spleenétique mérite d'être citée plus longuement :

Soyez bons pour vos semblables, et soyez bons pour vous-même. Qui s'ennuie est un homme incomplet. L'ennui est un mensonge, un meurtre, une bêtise, une lâcheté, et quiconque obéit à cet ennemi du genre humain, mérite de subir toutes les tortures. Comment, tu conviens que tu t'ennuies ?... et pourquoi faire, à quoi bon, de quel droit, qu'y gagnes-tu ? [...] Considère cependant la vie humaine, et demande-toi ce que deviendraient les hommes ici-bas s'ils s'amusaient tous à s'ennuyer ? L'ennui tarit les plus douces larmes ; il fait négliger les devoirs les plus sacrés ; il amortit les passions les plus saintes ; il détourne du travail utile ; il fait de l'homme une taupe, et tout de suite il ôte à ses esclaves le chant, le conte, le rire, la parole et la tentation, et puis plus rien à labourer, à herser, à bâtir, à composer, à jouer, à étudier, à plaider, à aimer, à babiller, à se parer, à danser, à badiner, à plaisanter, à se vanter, à s'admirer, à se contenter, à fureter, à coqueter, à grignoter, à papoter, à mugueter [...] L'ennui est un vil fléau, j'ai mieux dit : c'est un mensonge et c'est un crime ! – Il fait d'une femme honnête, une femme haïssable, et d'un homme ingénieux, un stupide. Il change en laideur, la beauté ; en couardise, la vaillance ; en langueur, l'activité ; en fainéantise, la prudence ; en vilénie, la noblesse².

Janin veut faire passer l'idée que l'ennui n'appartient – et ne doit pas appartenir – à la condition humaine, car il s'agit d'un sentiment immoral et peu respectueux envers les autres hommes et aussi envers soi-même. Par le biais de son héros, il décrit ensuite quels seraient les effets de l'ennui sur les écrivains qu'il estime :

M. Villemain, ce ferme et rigoureux maître en l'art du style et du bel esprit, mêlés de courage, de bonne humeur et de résignation, ce lâche et vil ennui, cette rouille et cette fange, si M. Villemain les laissent venir à son cœur, ils en feraient un chambellan du roi de Prusse ! Ô stupide, honteuse et dégradante passion ! L'ennui ferait de mon cher poète une espèce d'Ovide, écrivant lâchement ses *Tristes* sans tristesse et sans dignité. Ne me parlez pas de l'ennui ! Il tuerait Désaugiers, il égorgerait Béranger, il assassinerait Balzac³.

1 *Ibid.*, p. 102.

2 *Ibid.*, p. 372-374.

3 *Ibid.*, p. 374.

Après avoir critiqué les pédants, qui sont « de tous les porte-ennuis, le porte-ennui le plus terrible¹ », Trégean se dit content de pouvoir se consoler de ces mauvaises lectures avec « les deux amis du rire et du bon rire : Montaigne et Rabelais² ». À l’instar d’autres voix anti-spleenétiques, l’auteur des *Petits bonheurs* chante les louanges de la France joyeuse, irrévérente et humoristique.

Quelques années après la publication des *Petits Bonheurs*, Janin poursuit son éloge des écrivains joyeux dans un article contre Henri Heine et les poètes mélancoliques³. Ce feuilleton suscite une vive réaction chez Baudelaire, qui ne peut pas supporter le « dégoûtant amour de la joie⁴ » de Janin. Se sentant concerné par cet article, le « roi » des poètes spleenétiques écrit une réplique mordante qui restera toutefois inaboutie. Dans ce projet de lettre, Baudelaire souligne l’incapacité de Janin à juger la poésie et tourne en dérision ses propos joyeux :

Vous n’aimez pas la discrédance, la dissonance. Arrière les indiscrets qui troublent la somnolence de votre bonheur ! Vivent les ariettes de Florian ! Arrière les plaintes puissantes du chevalier Tannhäuser, *aspirant à la douleur* ! Vous aimez les musiques qu’on peut entendre sans les écouter, et les tragédies qu’on peut commencer par le milieu.

Arrière tous ces poètes qui ont leurs poches pleines de poignards, de fiel, de fioles de laudanum ! Cet homme est triste, il me scandalise.

[...]

À bas les suicides ! À bas les méchants farceurs ! On ne pourrait jamais dire sous votre règne : Gérard de Nerval s’est pendu, Janino Imperatore. Vous auriez même des agents, des inspecteurs faisant rentrer chez eux les gens qui n’auraient pas sur leurs lèvres la grimace du bonheur⁵.

Baudelaire renverse aussi l’éloge de la joie de Janin et le transforme en un éloge de la tristesse :

Vous êtes un homme heureux. Je vous plains, monsieur, d’être si facilement heureux. Faut-il qu’un homme soit tombé bas pour se croire heureux ! Peut-être est-ce une explosion sardonique, et souriez-vous pour cacher le renard qui vous ronge. En ce cas, c’est bien. Si ma langue pouvait prononcer une telle phrase, elle en resterait paralysée⁶.

Et encore :

Ah ! vous êtes heureux, Monsieur. [...] Je vous plains, et j’estime ma mauvaise humeur plus distinguée que votre béatitude. — J’irai jusque-là, que je vous demanderai si les spectacles de la

1 *Ibid.*, p. 374.

2 *Ibid.*, p. 376.

3 Voir Éraсте [Jules Janin], « Henri Heine et la jeunesse des poètes », *L’Indépendance belge*, 12 février 1865.

4 Charles Baudelaire, [Lettre à Jules Janin], *O. C.*, 1976, t. II, p. 238.

5 *Ibid.*, p. 234-236.

6 *Ibid.*, p. 233-234.

terre vous suffisent. Quoi ! jamais vous n'avez eu envie de *vous en aller*, rien que pour changer de spectacle ! J'ai de très sérieuses raisons pour plaindre celui qui n'aime pas la mort¹.

D'après Baudelaire, la joie est vulgaire, banale et paradoxalement ennuyeuse. L'auteur des *Fleurs du mal* pose une question intéressante à Janin (et, indirectement, aux lecteurs qui auraient dû lire sa lettre ouverte) : « Pourquoi donc toujours la joie ? Pour vous divertir, peut-être. Pourquoi la tristesse n'aurait-elle pas sa beauté² ? ». Nous savons en effet que pour Baudelaire la beauté naît de la mélancolie et non de la joie. Ce renversement des canons esthétiques normalement admis conduit à une valorisation de la tristesse au détriment de la gaieté, qui est perçue comme vulgaire. C'est cette valorisation des états spleenétiques que les défenseurs du bonheur et du bien s'attacheront, entre autres, à combattre.

Sébastien Rhéal de Céséna

Connu surtout pour ses traductions de Dante, Sébastien Rhéal de Céséna est aussi l'auteur des *Chants du Psalmiste* (1840), un recueil qui lui vaut les éloges de la critique. Dans la plupart des comptes rendus, cet ouvrage est célébré pour son « apologie » du bien et du beau, deux qualités qui sont rares dans la littérature de cette époque. C'est ce qui émerge par exemple d'un article du *National* :

Quelques écrivains ont gardé la virginité de leur conscience et de leur plume, et, saintement zélateurs des saines doctrines, ont refusé de se rendre les apôtres du laid et du bizarre, du sophisme et de l'immoralité. [...] Le livre de M. Sébastien Rhéal embrasse une série de sujets lyriques qui tous émanent du même principe, et concourent au même but : la glorification du beau³.

Dans *Les Stations poétiques. Heures d'Amour et de Douleur* (1858), Rhéal de Céséna se distingue aussi des modes de son époque. Dans le poème liminaire « Aux Lecteurs », il dresse le portrait d'une société qui est en proie à la débauche : « Nous retournons, en jouant, vers Gomorrhe », « l'art des filles de marbre [les courtisanes] est celui qu'on adore⁴ ». La dépravation atteint aussi la littérature, car les romans « éclos[ent] du lupanar » et « le laurier d'or » de la poésie « déifie Arétin », poète italien du XVI^e siècle, connu pour ses œuvres et ses

1 *Ibid.*, p. 237.

2 *Ibid.*

3 Albert Dulac, *Le National*, 30 mai 1841.

4 Sébastien Rhéal de Céséna, *Les Stations poétiques. Heures d'amour et de douleur*, Paris, Dentu, 1858, p. 3. Soulignons que le choix du titre « Aux Lecteurs » n'est pas sans rappeler le titre de la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, « Au Lecteur ».

mœurs licencieuses. Rhéal de Céséna, quant à lui, ne cède pas à cette atmosphère de dépravation morale ; il invoque au contraire un amour pudique : « Amour, pudique amour, conduis-moi, séraphin ! ». Mais d'autres aspects de cette pièce liminaire nous intéressent davantage : aussi l'évocation de Baudelaire dans le vers « Chacun veut respirer les sombres fleurs du mal ». La référence au titre de Baudelaire témoigne de l'écho que ce recueil a eu à sa publication, mais aussi de l'attrait que la société éprouve pour le mal, un attrait que Rhéal de Céséna ne partage pas. Dans un autre poème, « Le Sacrifice », il dit préférer s'éteindre dans l'oubli, l'angoisse et la pauvreté, ayant « pour dernier soupir, un hymne à la beauté », « plutôt que d'avoir une muse vénale, [...] plutôt que d'oublier le vrai beau pour l'infâme¹ ». La référence à Baudelaire (auteur de « La Muse vénale ») est claire et il est évident que Rhéal de Céséna se démarque de l'auteur des *Fleurs du mal*. Il est légitime de se demander quelle est son opinion à l'égard du mal baudelairien par excellence : le spleen. Une réponse est fournie précisément par la pièce liminaire des *Stations poétiques*, où le spleen est associé au nom d'un autre grand écrivain du XIX^e siècle, celui de Nerval : « Les hourras de la Bourse ont maint écho sonore, / Quand le spleen du malheur prend le pauvre Nerval ». Les cris d'enthousiasme de la Bourse, symbole d'une société matérialiste vouée à l'argent, s'opposent au triste sort de l'auteur d'*Aurélia*. Dans une note, Rhéal de Céséna explique que le mal dont souffrait Nerval est la marque de la société contemporaine : « Comme ses confrères en infortune et presque tous les talents contemporains, il a eu ses défaillances et ses péchés, avec le triste spleen puisé à la fois dans son état physique et moral. C'est là un des plus douloureux cachets de notre époque et de sa destinée² ». Rhéal de Céséna éprouve certes de la compassion pour ces « infortunés »³, mais il ne partage pas leur mal (il parle en effet de « sa destinée »). Ses « heures de douleurs » ne débouchent jamais sur le spleen. Sa douleur, qui s'exprime souvent par des pleurs, naît de l'indifférence de la société, de sa dégradation morale⁴. Rhéal ne trouve plus, chez ses contemporains, les valeurs chrétiennes dans lesquelles il croit encore, et cela le fait plonger dans la tristesse. Ce poète n'est évidemment pas un spleenétique ; les deux seuls poèmes contenant les mots *spleen* ou *ennui* sont en effet des poèmes de l'anti-spleen. Dans le

1 *Ibid.*, p. 8.

2 *Ibid.*, p. 49.

3 La compassion envers les plus faibles émerge dans beaucoup de poèmes des *Stations poétiques*. Voir par exemple « Lacryma nova » (*Ibid.*, p. 28).

4 Cela émerge par exemple du poème « La Phalène blessée » (*Ibid.*, p. 31) : « Ô mon Dieu ! Qu'a-t'on fait de votre créature ? // J'appelais, tout joyeux, mes frères et mes sœurs. / Hosanna !... Le serpent m'a mordu sous les fleurs. / Mes frères m'ont laissé seul avec ma blessure » ; mais aussi de « La Décadence » : « Sais-tu pourquoi je pleure, ô mon unique amie ? / J'ai vu partout s'enfuir l'honneur, la probité ; Et sous un front serein s'étaler l'infamie, Et remonter vers Dieu l'ange de charité » (*Ibid.*, p. 38).

premier, « Hora », le poète célèbre une nature printanière qui est censée chasser l'ennui et redonner l'espoir :

Salut ! fleurs et soleil ; je te revois, nature.
Je renais ; secouons la phtisie et l'ennui.
Un ruban de jardin, un rayon de verdure...
Leur parfum me rendra l'espérance aujourd'hui.

Dieu ! j'ai quitté ma chambre, à l'humide froidure ;
Sous le morne plafond jamais jour pur n'a lui.
Ici l'oiseau gazouille, et la feuille murmure.
Merci ! je vous revois, sylvains qui m'aviez fui.

Pourquoi chacun n'a-t-il un peu d'herbe et d'ombrage,
Un salubre séjour, un bienfaisant laitage,
Quelques fruits à cueillir, l'aspect chéri des cieux ?

Les corps seraient plus sains, les âmes plus aimantes ;
Le travail bénirait les heures attrayantes ;
Chacun serait meilleur, se trouvant plus heureux¹.

D'après le poète, un paysage bucolique de ce type aurait des bienfaits non seulement sur le corps et sur l'âme des hommes, mais aussi sur leur travail ; il les rendrait plus heureux et, par conséquent, meilleurs sur le plan moral. Dans un article paru quelques semaines après la publication des *Stations poétiques*, Ulric Guttinger commente ainsi le dernier tercet de ce poème :

Il paraît bien, d'après toutes les traditions, que nous avons été ainsi jadis, et que nous n'avons pu nous y tenir ; nos passions et nos vices inhérens [*sic*] ne l'ont pas permis et ne le permettront jamais. Combien vendraient leur herbe, leur ombrage, leur laitage, leurs fruits, l'aspect chéri des cieux que si peu d'âmes comprennent, pour de l'eau-de-vie et de l'absinthe².

Guttinger cite aussi l'autre texte anti-spleenétique du recueil de Rhéal de Céséna, à savoir « Le Carnaval » :

Jeune race, est-ce toi ? La bacchante en liesse,
Lèvres pourpres de vin, le regard hébété
Ô souvenir amer ! tu chantais dans l'ivresse
L'amour, la poésie, avec la liberté.

Les sublimes leçons de Rome et de la Grèce,
Dans le verbe gaulois, sacraient ta puberté.
Idolâtrant Shakspeare et Manon pécheresse,
Tu sifflais Trissotin et toute lâcheté.

1 *Ibid.*, p. 6.

2 Ulric Guttinger, « Variétés. Mouvement littéraire », *La Gazette*, 11 avril 1858.

J'aime mieux tes écarts, tes ardeurs débordées ;
La sève ainsi ruisselle aux rameaux printaniers,
Mieux cela que le spleen ou les calculs grossiers.

Les saintes passions et les nobles idées
Ne font plus bouillonner tes élans généreux ;
La France peut mourir, car ses enfants sont vieux¹.

Pour Rhéal de Céséna, les jeunes sont des bacchantes qui ne savent plus chanter l'amour, la poésie et la liberté. Ils ne s'animent plus pour « les saintes passions et les nobles idées ». Ce qu'il leur reste, c'est précisément ce que le poète n'aime pas : le spleen et le matérialisme (« calculs grossiers »).

Rhéal de Céséna ne se consacre pas à une critique féroce du spleen et de ceux qui en sont atteints. Au contraire, il se montre compréhensif envers les malheureux, même s'il souhaite que la société puisse se remettre sur le chemin du bien et du beau, en « secouant » l'ennui et la débauche.

4.2 L'anti-spleen comme critique du romantisme

Le retournement de Lautréamont

Isidore Ducasse, plus connu sous le pseudonyme de Lautréamont, est l'auteur des *Chants de Maldoror*, une œuvre singulière, où le mal occupe une place centrale. En plus d'un certain sadisme, le héros des *Chants* présente aussi des traits spleenétiques². À l'instar de Baudelaire et d'autres ennuyés, Maldoror déteste le rire : il affirme même n'avoir jamais possédé cette faculté. Le seul rire qu'il accepterait est un « rire mélancolique » : « riez, mais pleurer en même temps³ ». Maldoror haït aussi l'humanité et son Créateur. En outre, il exprime à plusieurs reprises son isolement ainsi que le mépris de soi :

Et, quand je rôde autour des habitations des hommes, [...] isolé comme une pierre au milieu du chemin, je couvre ma face flétrie, avec un morceau de velours, noir comme la suie qui remplit l'intérieur des cheminées : il ne faut pas que les yeux soient témoins de la laideur que l'Être suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi⁴.

1 Sébastien Rhéal de Céséna, *Les Stations poétiques. Heures d'amour et de douleur*, op. cit., p. 39.

2 L'adjectif *spleenétique* est utilisé par Lautréamont pour qualifier les yeux de Maldoror : « Je soulevai avec lenteur mes yeux spleenétiques » (Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* [1869], dans *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 94. Édition désormais citée par le sigle *O. C.*).

3 *Ibid.*, p. 162.

4 *Ibid.*, p. 49.

Pourtant, son expression des « délices de la cruauté¹ » ne persistera pas longtemps. Quelques mois après l'impression des *Chants* (qui a lieu pendant l'été 1869²), Ducasse annonce un surprenant changement de programme : « J'ai renié mon passé. Je ne chante plus que l'espoir³ ». Dans une lettre à M. Darasse, le banquier de son père, datée du 12 mars 1870, il précise son nouveau projet :

Les gémissements poétiques de ce siècle ne sont que des sophismes hideux. Chanter l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre, etc., c'est ne vouloir, à toute force, regarder que le puéril revers des choses. Lamartine, Hugo, Musset se sont métamorphosés volontairement en femmelettes. Ce sont les Grandes-Têtes-Molles de notre époque. Toujours pleurnicher ! Voilà pourquoi j'ai complètement changé de méthode, pour ne chanter exclusivement que l'espoir, l'espérance, LE CALME, le bonheur, LE DEVOIR⁴.

Tous les éléments de cette lettre sont repris dans *Poésies I*, la première des deux plaquettes que Ducasse publie entre avril et juin 1870. Ce texte au statut complexe vise à critiquer le romantisme⁵. Lautréamont s'en prend notamment aux représentants de ce mouvement, les « Grandes-Têtes-Molles »⁶, qui sont accusées d'avoir fait reculer la poésie. Dans ce cortège d'écrivains aux sobriquets ridicules se trouvent non seulement des représentants de la poésie pleurnicharde, comme par exemple Lamartine, « la Cigogne-Larmoyante », mais aussi de grands ennuyés comme Chateaubriand, Senancour, Sainte-Beuve et George Sand. Ducasse attaque aussi une autre catégorie, celle des « écrivassiers funestes⁷ », parmi lesquels figurent Baudelaire et Flaubert. Ces auteurs sont probablement ceux dont Ducasse parle dans sa lettre du 12 mars : les auteurs qui chantent « l'ennui, les douleurs, les tristesses, les mélancolies, la mort, l'ombre, le sombre⁸ ». Le *spleen* ne figure pas dans cette liste, mais il est inséré dans la longue énumération des « charniers immondes » contre lesquels il faut se mobiliser.

1 *Ibid.*, p. 41.

2 *Les Chants de Maldoror* sont imprimés en Belgique, chez Albert Lacroix. Ce dernier décide toutefois de ne pas distribuer l'œuvre en France « parce que la vie y était peinte sous des couleurs trop amères, et qu'il craignait le procureur-général » (Lettre d'Isidore Ducasse à Monsieur Darasse du 12 mars 1870, dans *O. C.*, p. 309), à savoir la sixième chambre correctionnelle, celle qui une dizaine d'années auparavant avait condamné Baudelaire. Cette œuvre ne sera mise en vente qu'en 1874, chez l'éditeur-libraire belge Jean-Baptiste Rozez.

3 Lettre d'Isidore Ducasse à Poulet-Malassis du 21 février 1870, dans *O. C.*, p. 308.

4 Lettre d'Isidore Ducasse à Monsieur Darasse du 12 mars 1870, dans *O. C.*, p. 309-310.

5 C'est ce que font dans les mêmes années deux autres grands écrivains appartenant à sa génération : Rimbaud et Corbière. Comme le souligne Kevin Saliou, ces trois génies « ont en commun la volonté de sonner le glas du romantisme par un rejet violent » (Kevin Saliou, « Corbière et Lautréamont, deux maudits ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 100).

6 Voir Lautréamont, *Poésies I*, dans *O. C.*, p. 271-272.

7 *Ibid.*, p. 270.

8 Lettre d'Isidore Ducasse à Monsieur Darasse du 12 mars 1870, dans *O. C.*, p. 309

Ducasse souligne à plusieurs reprises que la littérature ne doit pas s'occuper du mal et du malheur : « Mais l'homme ne doit pas créer le malheur dans ses livres. C'est ne vouloir, à toutes forces, considérer qu'un seul côté des choses¹ » ; « Si vous êtes malheureux, il ne faut pas le dire au lecteur. Gardez cela pour vous² ». L'objectif des écrivains est de consoler le lecteur et non le contraire : « Il existe une convention peu tacite entre l'auteur et le lecteur, par laquelle le premier s'intitule malade, et accepte le second comme garde-malade. C'est le poète qui console l'humanité ! Les rôles sont intervertis arbitrairement³ ». L'écrivain peut parler de « l'expérience qui se dégage de la douleur⁴ » et non de la douleur, qui, d'après Lautréamont, relève souvent de la pose : « Les douleurs invraisemblables que ce siècle s'est créées à lui-même⁵ ».

Puisque Ducasse est moins un moraliste qu'un moralisateur⁶, il ne se limite pas à dire ce qu'il ne faut pas faire, mais il suggère aussi ce qu'il faut faire. Les nouvelles valeurs à suivre – qui coïncident partiellement avec celles que Ducasse avait exposées dans sa lettre du 12 mars – sont placées en épigraphe à *Poésies I* : il envisage de « remplac[er] la mélancolie par le courage, le doute par la certitude, le désespoir par l'espoir, la méchanceté par le bien, les plaintes par le devoir, le scepticisme par la foi, les sophismes par la froideur du calme et l'orgueil par la modestie⁷ ». Les qualités que Lautréamont décide de chanter constituent un cadre complet de l'anti-spleen. Ducasse chante surtout les louanges de l'espoir qui « de cent coudées, s'élève plus haut encore [que la douleur]⁸ ».

La volonté de Lautréamont de se faire le chantre du bien émerge aussi dans *Poésies II*. Dans cette seconde plaquette, Ducasse se plaît à retourner des maximes célèbres, afin de les faire coïncider avec sa « philosophie ». Son retournement vise en effet à promouvoir le bien, comme le montre sa version de la célèbre phrase de Dante « vous qui entrez, laissez toute espérance » : « Vous qui entrez, laissez tout désespoir⁹ ». De nombreux fragments portent sur le bien et le mal, qui sont souvent abordés d'une manière manichéenne : « Le bien est la victoire sur le mal, la négation du mal. Si l'on chante le bien, le mal est éliminé par cet acte congru¹ ».

1 Lautréamont, *Poésies I*, dans *O. C.*, p. 270.

2 *Ibid.*, p. 271.

3 *Ibid.*, p. 261.

4 *Ibid.*, p. 270.

5 *Ibid.*, p. 268.

6 Il dit lui-même que « le genre qu[']il entrepren[d] est aussi différent du genre des moralistes, qui ne font que constater le mal, sans indiquer le remède » (Lautréamont, *Poésies II*, dans *O. C.*, p. 287).

7 Lautréamont, *Poésies I*, dans *O. C.*, p. 257.

8 *Ibid.*, p. 268.

9 Lautréamont, *Poésies II*, dans *O. C.*, p. 277.

Si l'entrée en écriture de Ducasse se fait par le biais du chant du mal, quelques mois plus tard il se met à chanter le bien. Comment faut-il interpréter ce saisissant renversement de valeurs qui implique aussi un passage du spleen à l'anti-spleen ? Il s'agit d'une question difficile à trancher. Il faut d'abord souligner que *Les Chants de Maldoror* sont caractérisés par une ironie mordante qui ne permet pas toujours de faire la distinction entre le sérieux et le comique. Il est probable que la composante ironique du texte et la reprise de certains thèmes romantiques, qui sont poussés à l'extrême, visent à critiquer ce mouvement :

Les Chants, œuvre ultra-romantique, sont en même temps une critique féroce du romantisme. Cet objectif est poursuivi par l'exagération de certaines tendances romantiques [...]. La critique se réalise soit par l'exagération du référent lui-même, ce qui amène à des effets délibérément comiques, soit par la parodie des énoncés romantiques, soit par les commentaires qui accompagnent ces parodies¹.

Le chant du mal, de l'horreur, du spleen etc. serait un moyen pour critiquer les modes littéraires romantiques et pour atteindre, grâce précisément à l'exagération de ces tendances, l'originalité.

Dans une lettre à Poulet-Malassis, Ducasse fournit une autre justification : « J'ai un peu exagéré le diapason pour faire du nouveau dans le sens de cette littérature sublime qui ne chante le désespoir que pour opprimer le lecteur, et lui faire désirer le bien comme remède. Aussi donc, c'est toujours le bien qu'on chante² ». Autrement dit, *Les Chants de Maldoror* ne font pas l'apologie du mal mais, au contraire, veulent conduire le lecteur sur la voie du bien. Il n'est pas sûr que cette lettre soit sincère, mais, quoi qu'il en soit, c'est vers des valeurs positives que Ducasse se dirige avec ses *Poésies*, qu'il signe de son vrai nom. Ne s'agirait-il d'une garantie d'authenticité ?

Si, à première vue, les deux œuvres de Lautréamont semblent être aux antipodes, elles pourraient en réalité viser le même objectif : tourner en dérision voire éradiquer le mal (et l'ennui) et prôner le bien. Chez Ducasse, la critique du spleen rentre dans le cadre d'une critique plus vaste du romantisme et de ses « Grandes-Têtes-Molles », qui se laissent abattre par le malheur, la tristesse et l'ennui.

1 *Ibid.*, p. 282.

1 Leyla Perrone-Moisés, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, Paris, Hachette, 1975, p. 71.

2 Lettre d'Isidore Ducasse à Auguste Poulet-Malassis du 23 octobre 1869, dans *O. C.*, p. 306.

Au moment de leur publication, *Les Amours jaunes* (1873) de Tristan Corbière passent complètement inaperçues ; elles ne seront tirées de l'oubli qu'une dizaine d'années plus tard, grâce à Verlaine, qui leur consacra la première des trois notices de ses *Poètes maudits*. Comme l'indique son titre, l'amour occupe une place importante dans le recueil de Corbière. Toutefois, le topos littéraire par excellence semble être déclassé par le *jaune*. Cette couleur, en effet, ne renvoie pas toujours à des images positives comme l'éclat du soleil ou le miroitement de l'or. À partir du Moyen Âge, sa symbolique négative l'emporte et le jaune est associé, entre autres, à la bile jaune, l'une des quatre humeurs de la théorie hippocratico-galénique. C'est précisément cette humeur qui semble être à l'origine du « rire jaune¹ », auquel renvoie, selon les critiques, le titre du recueil de Corbière. Dans *Les Amours jaunes*, en effet, l'ironie est toujours amère.

Mais, comme le souligne Thierry Roger, cette œuvre n'est pas uniquement colérique, elle est aussi mélancolique : la bile jaune est mêlée à la bile noire². La première prédomine, certes, mais la seconde est également perceptible. D'après André Guyaux, « l'état d'âme en vacance négative, ennui, mélancolie ou spleen, est, quelque nom qu'on lui donne » moins un motif du recueil que « l'impression qui s'en dégage³ ». Par quels moyens ? D'abord, par une tendance à la dépersonnalisation. Dans de nombreux poèmes, Corbière emploie la troisième personne du singulier, qui « objective le moi, le “désobjective”, l'éloigne de sa propre origine⁴ ». Pourtant, il est évident que le poète dont Corbière fait le portrait, c'est lui-même : derrière le « il » se cache en réalité un « je ». Cette distanciation est symptomatique d'un rapport problématique à l'identité. Dans « Le poète contumace⁵ », le je lyrique semble avoir de la difficulté à se reconnaître : « Oui, j'ai beau me palper : c'est moi ! ». De plus, ce « poète sauvage » est dit avoir « trop aimé les beaux pays malsains », ce qui n'est pas sans évoquer la mélancolique Angleterre ou bien la Bretagne de Corbière, terre « où Chateaubriand [avait] inaugur[é] le mal

1 « Rire jaune » signifie « dissimuler sous un rire contraint sa gêne, son dépit, son mécontentement » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition). Cette expression semble dériver de la bile jaune : « La bile jaune était produite par le foie et on considérait qu'un excès de bile jaune était associé à la mauvaise humeur, au caractère colérique. Ainsi, l'expression rire jaune viendrait du fait que les personnes souffrant du foie se forçaient à rire, après quoi la bile jaune donnait une teinte jaune à leur visage » (*Dictionnaire Orthodidacte*).

2 « L'originalité de Corbière tient justement dans cette tension entre bile noire et bile jaune » (Thierry Roger, *La Muse au couteau*, Mont-Saint-Aignan, PURH, coll. « Cours », 2019, p. 42) ; « Corbière tourne autour de l'antique atrabile, inséparable de ce fameux *taedium vitae* qui a tant fait couler d'encre noire, mais à laquelle il va mêler l'humeur “cholérique” de son humour, la bile jaune » (*Ibid.*, p. 74).

3 André Guyaux, « “Spleen” et dérision chez Tristan Corbière », art. cit., p. 129.

4 Thierry Roger, *La Muse au couteau*, op. cit., p. 74.

5 Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, dans Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 740-745. Dorénavant : O. C.

du siècle¹ ». L'aspect physique de ce poète, « un long flâneur, *sec, pâle*² », coïncide avec celui de Corbière, mais aussi avec le stéréotype du spleenétique. Ce « maigre coucou³ » au physique chétif et à la santé fragile éprouve un véritable dégoût envers lui-même. Dans « Guitare », il s'écrie : « Je suis si laid⁴ ! ». En revanche, dans « Le Crapaud » il se compare à cet animal qui, dans l'imaginaire collectif, est associé à la laideur. Mais l'auto-dénigrement de Corbière ne concerne pas seulement son aspect extérieur, mais aussi ses origines (« Il ne naquit par aucun bout, / [...] / Et fut un arlequin-ragoût, / Mélange adultère de tout⁵ ») et ses capacités, notamment ses capacités poétiques. Dans *Les Amours jaunes*, Corbière souligne constamment l'absence de valeur de sa poésie. Il se définit comme un « artiste sans art », un « bon à rien », un « raté », « une rature ». Bien que les spleenétiques ne soient pas toujours des individus qui se dévaluent (pensons par exemple à Baudelaire), il nous semble que cette tendance de la part de Corbière à sous-estimer sa valeur témoigne d'un mal-être qui est proche du spleen. Le poète dissimule derrière son ironie habituelle un profond malaise, comme il l'avoue dans « Le Poète contumace » : « Et je ris... parce que ça me fait un peu mal⁶ ».

Soulignons que l'*ennui* n'est pas absent des *Amours jaunes*, où ce terme est employé une dizaine de fois. Pour Henri Thomas, pourtant, « Corbière offense une religion chère à beaucoup de poètes de son temps, celle de l'ennui, ou, comme on disait hideusement, du *spleen*, si différent de l'ennui éveillé de Corbière⁷ ». Pour défendre sa thèse, H. Thomas cite deux vers d'« Épitaphe » : « Il s'amusa de son ennui, / Jusqu'à s'en réveiller la nuit ». André Guyaux réplique que « si l'on veut analyser la formule "s'amuser de son ennui", en se demandant de quel côté penche l'antithèse, du côté du jeu ou du côté de l'ennui, il [lui] semble qu'on doit répondre que s'en amuser ne tord pas le cou à l'ennui, qui semble à la fois antérieur et postérieur à l'ironie⁸ ». L'« Ennui » persiste en effet en tant que fidèle « compagnon » du « Poète contumace ». Certes, il est vrai que l'ennui de Corbière est un « ennui éveillé », qui anime ses nuits d'insomnie :

Insomnie, impalpable Bête !
 N'as-tu d'amour que dans la tête ?
 Pour venir te pâmer à voir,
 Sous ton mauvais œil, l'homme mordre
 Ses draps, et dans l'ennui se tordre !...

1 André Guyaux, « "Spleen" et dérision chez Tristan Corbière », art. cit., p. 130.

2 *O. C.*, p. 741. C'est moi qui souligne.

3 « Paria », *O. C.*, p. 792.

4 *O. C.*, p. 747.

5 « Épitaphe », *O. C.*, p. 710.

6 « Le poète contumace », *O. C.*, p. 745

7 Henri Thomas, *Tristan le dépossédé*, Paris, Gallimard, 1972, p. 14.

8 André Guyaux, « "Spleen" et dérision chez Tristan Corbière », art. cit., p. 132.

Sous ton œil de diamant noir¹.

Mais il est aussi vrai que les états spleenétiques ne débouchent pas toujours sur la léthargie d'un Obermann ou d'un Folantin. Caractérisées moins par l'atonie que par la colère, la dérision et la violence, *Les Amours jaunes* renouent avec l'étymologie anglaise du *spleen* qui (nous le rappelons) signifiait originellement *anger, choler* (« fureur », « colère »).

Pour parler de l'ennui, Corbière emploie aussi le terme de *Bête* : « Je suis la Pipe d'un poète, / Sa nourrice, et : j'endors *sa Bête*² ». Dans ce poème, la pipe ne se limite pas à apaiser le poète, mais elle cherche aussi à le consoler de la perte de ses illusions (« chimères éborgnées»). Mais sa tentative semble être vaine. Comme le souligne Thierry Roger, « Corbière ampute Baudelaire de son "Idéal", et tire la fumée de l'être vers le *vanitas vanitatum* de l'Ecclésiaste : "tout est fumée"³ ». C'est par cette formule que se clôt le poème de Corbière. L'univers des *Amours jaunes* est marqué par le désenchantement, état que le poème « Laisser-courre⁴ » exprime bien. Dans ce texte, Corbière énumère tout ce qu'il « [a] laissé » : rêves (« l'Espagne / Le reste et mon château »), espérance, Dieux et, enfin, soi-même (« Puis me suis laissé moi »). Et voici la conclusion de son expérience : « ...Laissé, blasé, passé, / Rien ne m'a rien laissé... ». *Rien* ne reste pour ce poète qui a épuisé sa vie.

Puisque l'ennui n'est pas exclu des *Amours jaunes* et que l'âme de leur auteur est spleenétique, il est légitime de se demander si Corbière peut être considéré comme un poète du spleen. La réponse : oui et non, à cause de son *déchant*. *Déchanter* signifie « perdre ses illusions » mais, chez Corbière, le déchant est aussi, et surtout, dé-chant : le contraire du chant. Corbière renverse le beau chant de la tradition et lui oppose ses vers « déchantés et soufferts⁵ », son chant « juste faux⁶ », son « art. – à l'envers⁷ ». Il refuse surtout la poésie des romantiques, auxquels il reproche de « rentabiliser leur vécu⁸ ». Dans « Un jeune qui s'en va », « litanie de ses détestations littéraires⁹ », il tourne en dérision le mythe romantique du poète mourant et exprime son aversion pour la phtisie, maladie qui, au moment où il écrit, « n'est plus même original[e]¹⁰ ». Ce commentaire montre combien il est important pour

1 « Insomnie », *O. C.*, p. 732.

2 « La pipe au poète », *O. C.*, p. 734. Ce texte constitue une variation sur « La Pipe » de Baudelaire (voir Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. cit., p. 67-68). Le premier vers de Corbière (« Je suis la Pipe d'un poète ») est presque un plagiat de celui de Baudelaire (« Je suis la pipe d'un auteur »).

3 Thierry Roger, *La Muse au couteau*, op. cit., p. 115.

4 *O. C.*, p. 760-762.

5 « À un Juvénal de lait », *O. C.*, p. 764.

6 « Épitaphe », *O. C.*, p. 711.

7 « Épitaphe », *O. C.*, p. 711.

8 Christian Angelet, « Préface », dans Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, éd. cit., p. 25. Voir le poème « Le Fils de Lamartine et de Graziella » (*O. C.*, p. 785-787).

9 Serge Meitinger, « L'Ironie antiromantique de Tristan Corbière », *Littérature*, n° 51, 1983, p. 43.

10 « Un jeune qui s'en va », *O. C.*, p. 731.

Corbière de s'écarter des modes littéraires de son temps. Ces dernières sont raillées dans le troisième sonnet de la séquence « Paris », où le poète s'en prend, entre autres, aux « Dégoûteurs », groupe que la critique a identifié aux poètes du spleen, les dégoûtés de la vie. Soulignons aussi que le mot *spleen* n'apparaît jamais dans *Les Amours jaunes*. Ce choix n'est pas anodin, car Corbière « n'ignore rien de tout ce qu'il feint de ne pas savoir¹ ». S'il n'emploie pas le mot *spleen*, c'est qu'il veut éviter d'employer un terme que le romantisme a galvaudé. Sa critique ne vise pas le spleen en soi, mais sa mode littéraire : ce que Corbière écarte, c'est « le spleen *lu* », mais « il ne peut éviter [...] le spleen *vécu*² ».

Corbière est-il un poète anti-spleenétique ? Il nous semble que le préfixe « anti- », qui implique une certaine hostilité, est trop fort pour Corbière. L'auteur des *Amours jaunes* ne se consacre pas à une critique mordante du spleen, mais il se limite à s'éloigner, à prendre ses distances et du terme et de son expression littéraire. Un autre préfixe (que Corbière lui-même nous suggère) est sans doute plus approprié : « dé- ». Ce préfixe indiquant l'éloignement, la privation, la cessation, la négation et le renversement est parfaitement corbiérien. Comme nous l'avons vu, cet écrivain se dé-value, se dé-daigne et il dé-personnalise et dé-poétise sa poésie. De plus, il s'autodéfinit comme un « Décourageux³ » qui déchanté et dont le « goût [est] dans le dégoût⁴ ». Dans « Paria », Corbière emploie, pour parler de lui-même, un autre terme intéressant : « dératé », littéralement « sans rate », donc sans spleen. En plus de l'acception courante du terme (« personne agile et rapide »), « dératé » peut aussi avoir une autre signification : sans rire. Dans l'Antiquité la rate était en effet considérée comme le siège du rire et on croyait que son « absence ou son mauvais fonctionnement ôtait [cette] faculté⁵ ». Le « dératé » Corbière ne perd pas cette faculté, car ses *Amours jaunes* sont empreintes d'ironie, comme nous l'avons vu, et c'est derrière cette ironie que son âme spleenétique se cache. Mais Corbière est dératé dans le sens où il veut « de-spleenétiser » sa poésie, en s'éloignant du spleen *écrit*, qui en 1873 « n'est plus même original ».

1 Catulle Mendès, *Rapport sur le mouvement poétique français*. Cité par Yann Mortelette, « Corbière, Hugo et les poètes du Parnasse », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 81.

2 André Guyaux, « "Spleen" et dérision chez Tristan Corbière », art. cit., p. 131. C'est moi qui souligne.

3 *O. C.*, p. 766.

4 « Épitaphe », *O. C.*, p. 712.

5 « Le Spleen du dératé mélancolique », publié le 3 mars 2016 dans la rubrique « Dire, Ne pas dire » du site de l'Académie française, <https://www.academie-francaise.fr/le-spleen-du-derate-melancolique>, consulté le 13 février 2022.

4.3 Le naturalisme

Hippolyte Taine

La correspondance d'Hippolyte Taine révèle que le grand théoricien du naturalisme a connu, lui aussi, le spleen. Son ami Prévost-Paradol est le destinataire privilégié de ses plaintes. Les missives qui lui sont adressées ressassent en effet un spleen profond :

Je suis si seul, j'ai si grand besoin de causer avec un ami, que je saute sur tes lettres dès qu'elles arrivent, et que je les lis trois ou quatre fois de suite, pour entendre encore une fois un langage humain. Hélas, mon pauvre ami, je roule comme toi par tous bas-fonds du marais de la mélancolie. Je m'ennuie avec un excès que tu n'as jamais connu. [...] Je relis Musset et Marc-Aurèle pour me consoler. Singulier assemblage, n'est-ce pas ? Mais je trouve dans le premier tous mes ennuis, et le second me parle du remède universel, de la grande pensée antique [...]. Voilà, mon cher, ce que j'ai trouvé encore de plus efficace contre le spleen. Cela repose et assoupit l'âme, comme l'espoir du sommeil pendant la fatigue de la journée. Ajoute le travail machinal qui tue la réflexion et absorbe l'ennui dans l'épuisement¹.

Taine se plaint aussi de son époque. Le philosophe est en effet conscient de l'existence d'un ennui social, d'« un mal du siècle » qu'il sait ne pas être rentable pour la société. C'est pourquoi il incite ses amis écrivains à combattre le spleen dans un célèbre discours qui a été rapporté par les frères Goncourt :

Du coït on passe au spleen. Taine déplore cette maladie spéciale de notre profession. Il veut que l'on combatte le spleen avec tous les moyens hygiéniques, de la morale, et une bonne méthode. On a beau lui crier que peut-être tout notre talent n'existe qu'à la condition de cet état nerveux, il va toujours, il veut qu'on réagisse contre ces états d'avachissement et de paresse, qui lui semblent le signe des siècles descendant la pente d'une civilisation, et toujours protestant, il voit la guérison du spleen, le salut et la rénovation des sociétés décadentes, dans l'imitation puérile des mœurs anglaises, dans cette vie de civisme, dans cette adaptation du patriotisme et du pédestrianisme britanniques. – « Oui, lui crie quelqu'un, l'alliance du talent et de la garde nationale. »

L'on rit et l'on part².

Malgré l'énergie qu'il met dans cette exhortation, Taine est pessimiste quant au présent : il sait que la société dans laquelle il vit ne se « relèvera jamais qu'à demi³ » du mal du siècle. Toutefois, il ne faut pas sombrer dans l'inaction, mais il faut se mettre au travail pour améliorer le sort des générations suivantes :

1 Lettre d'Hippolyte Taine à Lucien-Anatole Prévost Paradol du 22 février 1852, dans *H. Taine. Sa vie et sa correspondance*, Paris, Hachette et C^{ie}, t. I, 1914, p. 214.

2 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire* [1864], Paris, Charpentier, t. II, 1891, p. 177-178.

3 Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1863, t. III, p. 611.

Tout ce que nous pouvons guérir en ce moment, c'est notre intelligence ; nous n'avons pas de prise sur nos sentiments. Mais nous avons le droit de concevoir pour autrui les espérances que nous n'avons plus pour nous-mêmes, et de préparer à nos descendants un bonheur dont nous ne jouirons pas. Élevés dans un air plus sain, il auront peut-être une âme plus saine¹.

Le combat de Taine contre les états spleenétiques coïncide avec l'un des objectifs du naturalisme : contribuer au progrès de la société. Cette nécessité ressort aussi de quelques romans de Zola, notamment *Au Bonheur des Dames*.

Au Bonheur des dames d'Émile Zola

On sait que dans *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), Zola se propose d'étudier, tel qu'un expérimentateur, l'évolution d'une tare héréditaire. Puisque ce cycle monumental se veut une fresque de la société du Second Empire, il est normal de rencontrer aussi des personnages ennuyés. Nous avons eu l'occasion de parler du deuxième roman du cycle, *La Curée* (1872), et de son héroïne, Renée, dont l'ennui naît du désœuvrement et des « sens lassés² ». Nous aborderons maintenant *Au Bonheur des Dames* (1883), une œuvre où la description des états spleenétiques est contrebalancée par un éloge à peine voilé des valeurs « saines ». *L'Ébauche* du roman donne des informations intéressantes sur les intentions de Zola :

Je veux, dans *Au Bonheur des Dames*, faire le poème de l'activité moderne. Donc. Changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne plus conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens. Ensuite, comme conséquence, montrer la joie de l'action et le plaisir de l'existence ; il y a certainement des gens heureux de vivre, dont les jouissances ne ratent pas et qui se gorgent de bonheur et de succès : ce sont ces gens-là que je veux peindre pour avoir l'autre face de la vérité, et pour être ainsi complet ; car *Pot-Bouille* et les autres suffisent pour montrer les médiocrités et les avortements de l'existence³.

Malgré les souffrances physiques et morales qu'il endure pendant cette période, le romancier ne veut pas produire une œuvre pessimiste. Au contraire, il veut se faire le chantre de l'action et « mettre en scène l'énergie, la volonté de vaincre, dans tous les domaines⁴ ». D'après Zola, le XIX^e siècle est moins le siècle du « mal » que le siècle du progrès. Pour illustrer « l'activité moderne », il situe son histoire dans le Paris haussmannien, plus précisément dans le grand

1 *Ibid.*

2 Émile Zola, *La Curée*, *op. cit.*, p. 213.

3 Émile Zola, Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des dames*, Bibliothèque nationale de France, Ms, NAF 10278, f° 2-3.

4 René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1970, p. 166.

magasin évoqué par le titre. « Au Bonheur des Dames » est une sorte de temple de l'économie capitaliste et son propriétaire, Octave Mouret incarne « la joie de l'action et le plaisir de l'existence » dont l'auteur parle dans son dossier préparatoire. Mouret a fait fortune dans la capitale non seulement grâce à ses habiletés commerciales, mais aussi grâce à son énergie et à sa force de volonté.

Dans ses brouillons, Zola affirme vouloir mettre son héros en parallèle avec un autre personnage : Paul Vallagnosc, un ancien camarade de Mouret. Paul est l'opposé d'Octave : il représente « le statu quo de l'éducation et de l'instruction bête¹ » car, malgré ses diplômes, il n'a obtenu qu'une place modeste (et mal payée) au ministère de l'Intérieur. Pour ce personnage,

le combat qu'impose le « mouvement moderne », cette « bousculade de toutes les ambitions », est perdu d'avance [...], à la fois parce qu'il est issu d'une famille aristocrate (résidu vétuste de l'ancien monde) et parce que plane sur lui une tare héréditaire (le père est fou) ; il se résigne à accepter pour lui-même un sort médiocre².

En effet, le spleenétique Paul ne s'efforce pas de sortir de sa propre condition. Il dit avoir essayé une fois de se rapprocher du monde littéraire, mais il n'a tiré de ses fréquentations poétiques qu'« une désespérance universelle³ ». Il a donc préféré persister dans sa monotonie, et il s'en vante :

Vallagnosc, d'une voix molle, se plut alors à étaler la platitude des choses. Il mettait une sorte de fanfaronnade dans l'immobilité et le néant de son existence. Oui, il s'ennuierait le lendemain au ministère, comme il s'y était ennuyé la veille ; en trois ans, on l'avait augmenté de six cents francs, il était maintenant à trois mille six pas même de quoi fumer des cigares propres ; ça devenait de plus en plus inepte, et si l'on ne se tuait pas, c'était par simple paresse, pour éviter de se déranger⁴.

Comme d'autres spleenétiques, la seule raison pour laquelle Paul exclut le suicide, c'est qu'il manque de force et d'énergie, même pour accomplir ce geste. De plus, il dit être insensible à tout, même à son mariage. Il décide en effet de se marier sans savoir ce qu'il *veut* réellement, car la volonté, pour lui, ne compte pas : « Pourquoi vouloir ou ne pas vouloir, puisque jamais ça ne tournait comme on le désirait⁵ ? ». Paul conclut toujours « à l'inutilité de l'effort, à

1 Émile Zola, Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des dames*, f° 142 r.

2 Sébastien Roldan, *Émile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de la joie de vivre*, mémoire sous la dir. de Véronique Cnockaert, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 54.

3 Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier, 1883, p. 79. Par le biais de cette allusion de Paul aux poètes engendrant la « désespérance universelle », Zola critique les écrivains qui « s'avouent vaincus par la vie, se laissent aller aux langueurs morbides de la décadence » (René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France*, *op. cit.*, p. 166), à savoir les spleenétiques.

4 Émile Zola, *Au Bonheur des dames*, *op. cit.*, p. 389.

5 *Ibid.*, p. 389.

l'ennui des heures également vides, à la bêtise finale du monde¹ ». Sa philosophie est une philosophie de l'inertie : « La vie ne vaut pas tant de peine. Rien n'est drôle. [...] Tout arrive et rien n'arrive. Autant rester les bras croisés² ».

Quant à Octave, sa vision de l'existence est aux antipodes de celle de Paul. Le héros d'*Au bonheur des dames* « préfère crever de passion que de crever d'ennui³ ». Sa philosophie est une philosophie de la joie de vivre, pour emprunter le titre d'un autre roman des *Rougon-Macquart*. Sa douce vie n'est pourtant pas sans efforts : « je ne prends pas la vie tranquillement⁴ », s'écrie-t-il, et c'est précisément grâce à ses actions continues qu'il trouve l'existence intéressante. Dans une tirade anti-spleenétique adressée à Paul – où il n'est pas difficile d'entendre la voix progressiste et engagée de Zola – Mouret prône la nécessité de contribuer au développement de la société :

« Vois-tu, c'est de vouloir et d'agir, c'est de créer enfin... Tu as une idée, tu te bats pour elle, tu l'enfonces à coups de marteau dans la tête des gens, tu la vois grandir et triompher... Ah ! oui, mon vieux, je m'amuse ! ».

Toute la joie de l'action, toute la gaieté de l'existence sonnaient dans ses paroles. Il répéta qu'il était de son époque. Vraiment, il fallait être mal bâti, avoir le cerveau et les membres attaqués, pour se refuser à la besogne, en un temps de si large travail, lorsque le siècle entier se jetait à l'avenir. Et il raillait les désespérés, les dégoûtés, les pessimistes, tous ces malades de nos sciences commençantes, qui prenaient des airs pleureurs de poètes ou des mines pincées de sceptiques, au milieu de l'immense chantier contemporain. Un joli rôle, et propre, et intelligent, que de bâiller d'ennui devant le labeur des autres⁵ !

Paul rétorque que bâiller devant les autres, c'est la seule chose qu'il aime faire. Ces deux philosophies si différentes donnent lieu à une querelle. Les deux personnages défendent par tous les moyens leurs idées et espèrent qu'ils se contrediront. Paul, par exemple, souhaite que l'une des coquettes qui entourent Octave le convainque de « la bêtise et de l'inutilité de l'existence⁶ ». Quand son ami optimiste souffre d'avoir été repoussé par la femme qu'il aime, Paul lui demande d'un ton moqueur s'il s'amuse encore. Il croit avoir gagné, mais il se trompe, car Mouret est encore joyeux, malgré ses larmes : « Mais c'est encore bon, vois-tu, presque aussi bon que des caresses, les blessures qu'elles [les femmes] font... Je suis brisé, je n'en peux plus ; n'importe, tu ne saurais croire combien j'aime la vie⁷ !... ». Et il montre encore une fois son énergie et sa détermination : « Oh ! Je finirai par l'avoir, cette enfant qui

1 *Ibid.*, p. 79.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 389.

4 *Ibid.*, p. 79.

5 *Ibid.*, p. 80.

6 *Ibid.*, p. 307.

7 *Ibid.*, p. 388.

ne veut pas ! [...] Je la veux, je l'aurai¹ ! ». Paul ne comprend pas la nécessité de son ami de conquérir cette femme. Octave contre-attaque : « Si tu te crois fort, parce que tu refuses d'être bête et de souffrir ! Tu n'es qu'une dupe, pas davantage² ! ». Lorsque, vers la fin du roman, Paul découvre que la femme qu'il a épousée appartient à une famille de voleurs et plonge dans un profond état d'abattement. Octave se venge de son camarade, en lui rappelant ses théories sur le néant de la vie : « Toi qui professais le flegme du mépris, devant la canaillerie universelle³ ». Paul est ainsi obligé d'avouer la faillite de sa philosophie : « Tiens ! cria naïvement Vallagnosc, quand ça se passe chez les autres⁴ ! ». Le spleenétique Paul est vaincu. Il ne peut en être autrement, car l'énergie et la joie de vivre d'Octave l'« écrasent », à tel point qu'il avoue être « vexé de le voir si vibrant de vie⁵ ».

La thèse que Zola ne voulait pas faire sentir est claire⁶ : l'auteur convoite ses lecteurs à emboîter le pas de la modernité au lieu de plonger dans la « désespérance universelle ».

4.4 Les écrivains naturalistes

Dans les années 1890, le symbolisme traverse une période de crise et les jeunes écrivains ressentent le besoin de s'écarter de ce mouvement désormais « agonisant »⁷. Les œuvres maladroites et artificielles du décadentisme et du symbolisme cèdent donc la place, en cette fin-de-siècle, à une nouvelle littérature, consacrée à la vie et à la nature. Zola devient le maître des écrivains de la nouvelle génération, auxquels il enseigne « que rien n'[est] supérieur à la réalité, au déroulement monotone et grandiose de la vie terrestre⁸ ». La production littéraire de cette décennie est donc caractérisée par deux tendances liées entre elles : la critique des valeurs symbolistes et l'éloge de la vie, sous toutes ses formes.

Firmin Roz est l'un des premiers écrivains à souligner la distance qui sépare le mouvement symboliste des nouvelles tendances poétiques :

1 *Ibid.*

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*, p. 512.

4 *Ibid.*

5 *Ibid.* p. 306.

6 « Ne pas faire sentir la thèse, mais la mettre » (Émile Zola, Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des dames*, *op. cit.*, f° 142 r).

7 En 1891, Jean Moréas, auteur du « Manifeste du symbolisme » (1886), annonce la mort du mouvement : « Le symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort » (Lettre de Jean Moréas parue dans *Le Figaro*, 14 septembre 1891).

8 Maurice Le Blond, « Émile Zola devant les jeunes », *La Plume*, 1^{er} avril 1898.

L'art est vraiment pour eux [les poètes symbolistes] une région étrangère, une sorte de paradis artificiel où les cœurs se plaisent à oublier le réel. – Quelques âmes, au contraire, tendent à réaliser au sein de la vie même cette harmonie de leurs forces. *L'accord avec la vie* devient le pôle de l'orientation actuelle. [...] L'action s'impose. Une partie de la jeunesse intellectuelle a enfin reconnu – a été insensiblement conduite à reconnaître – qu'elle était un fait, le fait même de la vie¹.

Ce retour fin-de-siècle à la vie entraîne aussi une réconciliation avec le réel, que les décadents et les symbolistes avaient écarté de l'art. Ce « vitalisme » se veut donc une réaction aux mouvements précédents. Il nous semble toutefois que la diffusion des théories de Nietzsche, à partir de 1893, n'est pas sans influencer cette tendance. En renversant le schopenhauerisme ambiant, l'auteur d'*Ainsi parlait Zarathoustra* devient le modèle philosophique de la nouvelle génération littéraire. Nietzscheens assurément sont par exemple les *Chants de la Pluie et du Soleil* (1894) d'Hugues Rebell². Dans cette « prose d'un rythme spécial³ », l'auteur chante la nature, la vie, l'action et le travail. L'éloge de ces valeurs positives est associé à une critique des états spleenétiques :

Depuis cent ans que le monde cultive la tristesse comme son plus magnifique jardin, et qu'il se divertit à pleurer, dites-moi, ne sent-il point quelque fatigue ?

On a élevé les hommes pour la mélancolie, et ils ont arboré le chagrin avec orgueil, et ils ont mis des violettes de douleur à leur boutonnière.

Ah ! quand me délivrera-t-on de ces visages de petites filles fouettées, de ces affreux pleurnicheurs qui se croient géniaux parce qu'ils sont experts dans l'art du désespoir. Ils sont fiers de n'avoir point de virilité, et dédaigneux des choses terrestres, se faisant des pâleurs mystiques [...]

Mais je veux, afin de leur faire honte, élever la statue de l'Homme idéal : je la poserai sur les places publiques, pour que tous puissent la voir, pour que tous viennent l'admirer.

Vraiment Celui-là n'a point les yeux rouges, mais il sait rire et marcher ; il subjugué les hommes par son cerveau ou ses muscles, et les femmes, par son priape.

Il s'est dit tout d'abord : je veux être le Maître, et ce désir est son laurier ; même quand il tombe, même quand il est vaincu, il ne perd point sa couronne⁴.

Pour Rebell, les états de tristesse et d'abattement qui caractérisent l'homme « depuis cent ans⁵ » ne sont pas spontanés, mais ils relèvent de la pose : la tristesse et la mélancolie sont « cultivées » et le chagrin est exhibé avec fierté. Dans un autre passage de ses *Chants*, Rebell précise ce qu'il entend (et ce qu'il n'entend pas) par « Homme idéal » :

Je demande des hommes, je cherche des hommes : de ceux qui ne trafiquent pas dans les marchés ; de ceux qui ont l'enthousiasme et l'ardeur.

1 Firmin Roz, « Deux Poètes devant la Vie », *L'Ermitage*, 15 avril 1892.

2 Des fragments avaient déjà paru en 1893 dans *L'Ermitage*.

3 Hugues Rebell, *Chants de la Pluie et du Soleil*, Paris, Librairie Charles, 1894, p. 198.

4 *Ibid.*, p. 23.

5 Soulignons que les « cent ans » de tristesse dont Rebell parle au moment de la rédaction de son œuvre, en 1893, coïncident non seulement avec le début du XIX^e siècle, mais aussi avec le début du « mal du siècle », inauguré par *René*.

Je veux des croyants et des violents ; je veux des êtres dont les yeux ne pleurent pas comme des priapes malades ; je veux des êtres qui sachent rire et combattre.

J'appelle avec moi ceux qui ont désappris les larmes, qui n'ont pas peur de répandre le sang, qui ne craignent pas de dominer. [...]

Nous chasserons les malades aux âmes de femme qui ne savent que pleurer, gémir et se désespérer ; nous chasserons ceux qui ont peur de la mort et ne veulent pas vivre ; tout cela nous le ferons, non pour nous : nous sommes désintéressés de nous-mêmes comme des autres individus, mais pour l'âme du Monde que nous devons défendre et agrandir¹.

L'Homme doit savoir « rire et combattre ». Autrement dit, il doit être gai, énergique et vaillant. Les pleurnicheurs et les spleenétiques (« ceux qui [...] ne veulent pas vivre »), quant à eux, sont écartés de la « sélection » de Rebell. En effet, il affirme ne pas aimer ceux qui se désespèrent, car la souffrance est elle aussi positive : « Quel que soit le malheur personnel que m'apportera l'heure, je m'incline devant la Volonté divine. Si je souffre, c'est que ma souffrance est nécessaire : qu'elle soit donc la bienvenue² ». Dans l'« Examen » qui suit les *Chants de la Pluie et du Soleil*, Rebell souligne la nécessité de contribuer au bien-être de la société, au lieu de se replier sur soi-même : « Certains artistes me reprocheront de ne pas les suivre dans leur tour d'ivoire et de me mêler aux luttes du forum. Est-il donc possible, leur répondrai-je, si l'on est un homme, de s'arracher aux passions de son temps ? Quel écrivain digne de ce nom ne s'est pas uni à son siècle pour l'acclamer ou le maudire³ ? ».

L'année 1895 marque un tournant pour l'évolution littéraire des jeunes écrivains de la nouvelle génération : les attaques contre le symbolisme s'intensifient et la tendance à la réconciliation avec la vie prend des formes plus définies. Mallarmé, « symbole d'une littérature qui se refuse à la vie⁴ », est pris pour cible. Comme le souligne Michel Décaudin, « c'est sous la forme d'un anti-mallarmisme que s'exprim[e] le plus souvent l'anti-symbolisme des nouveaux groupes littéraires⁵ ». Adolphe Retté, l'un des écrivains les plus talentueux de la jeunesse de l'époque, est le porte-drapeau de la bataille contre l'auteur de « L'Après-midi d'un faune ». L'épilogue de *L'Archipel en Fleurs* (1895) est adressé effectivement au Maître et à ses célèbres « Mardis » :

J'ai connu le portique aux disputes oiseuses :
Sous l'arcade branlante où meurent des clartés,
Les rhéteurs solennels en leur stérilité
Trônaient et discutaient la vie impérieuse ;

1 Hugues Rebell, *Chants de la Pluie et du Soleil*, op. cit., p. 29-30.

2 *Ibid.*, p. 110.

3 *Ibid.*, p. 198. Quelques années plus tard, Zola fera l'éloge de cette jeunesse qui « refuse de s'enfermer dans sa tour d'ivoire où ses aînés se sont morfondus » (Lettre d'Émile Zola parue dans la *Revue naturiste*, 1^{er} décembre 1900).

4 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève/Paris, Slatkine, 1981, p. 31.

5 *Ibid.*

Leur bras tremblait, chargé d'un spectre dérisoire,
Ils murmuraient des mots menteurs comme leur gloire,
Ils modelaient leur âme en coupe de mensonge
Qu'ils tendaient à la soif d'enfants ensorcelés
Ou, vantant le mystère inane de leurs songes,
Ils calomniaient l'ombre et le ciel étoilé
Mais l'erreur et l'ennui troublaient leurs yeux voilés.

Arrachant le bandeau qu'ils m'avaient imposé,
J'ai vu grandir au loin la lumière réelle,
J'ai renversé le temple et contre eux j'ai tiré
L'épée où l'aube claire éclate en étincelles¹...

Contrairement à Mallarmé et à la plupart des symbolistes, Retté n'est pas un poète spleenétique. Dans un article paru dans « La Plume » quelques semaines avant la publication de *L'Archipel en Fleurs*, il avait souligné son affranchissement des tendances sépulcrales et malades des mouvements précédents : « Combien au sortir de ces catacombes [du symbolisme] où errent des fantômes emmitoufflés de mystère, je rentre avec joie dans la vie² ». De plus, il se dit heureux de voir que d'autres jeunes de sa génération partagent son « élan vital » : « Tous gens qui aiment la vie. Et c'est mille fois tant mieux³ ».

Cet amour pour la vie s'étend aussi en dehors de la France. Dans les mêmes années, la nouvelle génération belge se consacre, elle aussi, à une poésie « vitaliste » et c'est précisément en Belgique que cette tendance reçoit un nom. Dans un article de *L'Art jeune* paru en mai 1895, Henri Vandeputte emploie le terme *Naturisme* pour définir « l'Art dans l'expression de la nature, de la vie, de l'homme, en toute simplicité, en toute réalité⁴ ». En novembre de la même année, ce terme est aussi adopté en France : *Documents sur le Naturisme* est le nouveau nom de la revue *Le Rêve et l'Idée*. Son directeur, Maurice Le Blond, affirme vouloir clore définitivement avec la littérature décadente et symboliste et leurs thèmes morbides : « Il n'y aura plus place demain pour la "poésie artificielle", pour l'esthétique malade, pour l'anormal, le bizarre et l'obscène⁵ ». L'année suivante, Le Blond publie un *Essai sur le naturisme*. Ce texte montre encore une fois la distance qui sépare la nouvelle génération des générations précédentes : « Nos aînés ont préconisé le culte de l'irréel, l'art du songe, la recherche du frisson nouveau. Ils ont aimé les fleurs vénéneuses, les ténèbres et les fantômes et ils furent d'incohérents spiritualistes. Pour nous l'au-delà ne nous émeut pas, nous croyons en un panthéisme gigantesque et radieux⁶ ». Autrement dit, pour Le Blond « il s'agit

1 Cité dans *ibid.*, p. 32.

2 Adolphe Retté, *La Plume*, 1^{er} janvier 1895. Cité dans *ibid.*, p. 32.

3 *Ibid.*, p. 55.

4 Henri Vandeputte, « Léon Frédéric », *L'Art jeune*, 15 mai 1895, p. 102.

5 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 61-62.

6 Maurice Le Blond, *Essai sur le naturisme*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 13-14.

d'en finir avec cette négativité qui scelle depuis Baudelaire l'alliance de la littérature avec la mélancolie¹ ». Après avoir cité des jeunes écrivains qui « tentent en France des poèmes de vie et de nature », il s'écrie : « Quelle délicieuse renaissance² ! ». Le dégoût spleenétique de la vie cède enfin la place, en cette fin-de-siècle, à la joie de vivre. Mais le succès obtenu par le naturisme pendant cette période de deux ans (1895-1896) ne sera pas durable. Comme le souligne Michel Décaudin, l'année suivante « consacr[era] dans une certaine mesure le succès de l'inspiration naturiste, [mais] elle révé[er]a aussi l'échec de l'école naturiste³ ».

En janvier 1897, sous la plume de Saint-Georges de Bouhéliier, un manifeste du naturisme paraît dans *Le Figaro*. L'introduction met l'accent sur la renaissance littéraire de ces années : « Après les hallucinations et les névroses du symbolisme, il paraît que nous serions sur le point d'assister à une sorte de convalescence des esprits⁴ ». D'après Bouhéliier, cette convalescence a lieu après des milliers d'années de littérature du mal (dans les deux acceptions du terme) :

Depuis deux ou trois mille ans, les littérateurs n'appellent le public que pour lui exposer des crimes, les plus tragiques conflits du monde, des aventures infiniment mélancoliques, sur quoi ils veulent nous attendrir jusqu'à nous arracher des larmes. C'est d'un art assez grossier. Mais à une époque de profond repos il faut de pacifiques poètes. Aussi le sommes-nous, en effet. La littérature à laquelle plusieurs jeunes auteurs se sont voués demeure infiniment violente ; resplendissante et heureuse⁵.

La publication de ce manifeste suscite de nombreuses critiques. En effet, la plupart des écrivains qui partagent les valeurs naturistes sont contraires à toute étiquette et refusent de former une école⁶. C'est dans ce climat de tension que paraissent les *Nourritures terrestres* de Gide, une œuvre qui est immédiatement classée comme naturiste. Dans la préface de l'édition de 1927, Gide expliquera que son œuvre naissait, elle aussi, de l'exigence de s'éloigner d'une littérature de l'artificiel et de l'enfermement : « J'écrivais ce livre à un moment où la littérature sentait furieusement le factice et le renfermé ; où il me paraissait urgent de la faire à nouveau toucher terre et poser simplement sur le sol un pied nu⁷ ». Empreintes de thèmes hédonistes, les *Nourritures terrestres* constituent un véritable hymne à la joie. Le héros,

1 Jean-Louis Cabanès, « Les écrivains naturistes et le modèle zolien », *Modernités*, n° 20, « Champ littéraire fin de siècle autour de Zola », 2004, <https://books.openedition.org/pub/6221>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 2 mars 2022.

2 Maurice Le Blond, *Essai sur le naturisme*, op. cit., p. 15.

3 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 66.

4 Saint-Georges de Bouhéliier, « Un manifeste », *Le Figaro*, 10 janvier 1897.

5 *Ibid.*

6 Sur ce sujet voir Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, op. cit., p. 66-70.

7 Cité par Jean Sarocchi, « Les Nourritures terrestres, par Albert Camus », dans David H. Walker, Catharine S. Brosman (dir.), *Retour aux Nourritures terrestres*, Actes du colloque de Sheffield, 20-22 mars 1997, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 113.

Ménalque, veut transmettre à son disciple la « ferveur », qui est en quelque sorte le contraire du spleen. S'il est vrai que l'œuvre de Gide est naturiste par ses contenus, il n'en demeure pas moins qu'elle n'appartient pas à l'école naturiste. En effet, d'après la plupart des poètes dits « naturistes » cette école n'existe pas, comme le souligne Paul Fort :

Il n'y a jamais eu d'école naturiste. S'il y en avait une, deux hommes seuls pourraient en être dits les chefs : M. Francis Vielé-Griffin et M. André Gide. Mais ce serait faire injure à ces très grands poètes. Leurs œuvres ne nous ont pas appris à aimer la Nature. L'amour de la Nature ne s'enseigne pas¹.

Si le naturisme échoue en tant qu'école, les valeurs naturistes marquent un coup d'arrêt à l'épidémie spleenétique. La fin du « mal du siècle » coïncide avec la fin du siècle.

1 Michel Décaudin, *La Crise des valeurs symbolistes*, *op. cit.*, p. 83.

Malgré la prédominance d'un mal-être social, nous avons vu qu'au XIX^e siècle il existe aussi des écrivains qui critiquent les états spleenétiques et qui prônent des valeurs positives. Au cours de ce siècle, il est aussi possible d'observer une forte tendance au rire, qui émerge notamment des colonnes des journaux satiriques. Paradoxalement, c'est dans ce siècle « malade » que la presse irrévérente connaît son apogée, en se faisant le porte-parole de la partie joyeuse de la société. Les journaux « pour rire » revendiquent la joie et l'amusement comme des spécificités françaises héritées par les Gaulois et rendues célèbres par Rabelais, Montaigne et Molière. Ces journaux drôles, amusants et caustiques ne peuvent évidemment pas supporter l'« épidémie » malade qui atteint leurs compatriotes et cherchent à la combattre avec les armes qui leur sont propres : l'humour mordant, la caricature, la dérision etc.

La presse satirique nous intéresse non seulement pour sa nature joyeuse, contraire à l'ennui, mais aussi parce qu'au XIX^e le spleen devient l'une de ses cibles privilégiées. C'est précisément la satire du spleen que nous nous proposons d'analyser dans ce chapitre. Nous adopterons plusieurs points de vue, afin d'obtenir un portrait le plus complet possible des modalités et des discours employés par les journaux satiriques pour tourner en dérision ce mal. Nous nous intéresserons d'abord à la « querelle » entre l'académicien Montalembert et Arnould Frémy, l'un des journalistes du *Charivari*. Le discours anti-spleenétique prononcé par l'académicien et les critiques que Frémy lui adresse offrent des informations intéressantes sur la vision que l'Académie française et la presse satirique ont du « mal du siècle ». Nous nous concentrerons ensuite sur les discours proposant le rire comme remède au spleen : dans ces articles, il ne s'agit pas seulement de faire l'éloge du comique, mais aussi de tourner en dérision le spleen et de le banaliser. Nous aborderons aussi l'association entre le spleen et l'Angleterre, qui est fréquente dans la presse satirique : la satire du spleen anglais est étroitement liée à la critique de l'anglomanie ambiante et témoigne d'une volonté de ne pas se laisser envahir par les mœurs britanniques et de préserver le caractère joyeux de la nation française. Il nous semble aussi intéressant d'étudier les définitions détournées du *spleen* et de ses corollaires qui sont proposées dans les dictionnaires satiriques. En effet, ces « fausses définitions » révèlent quelles sont les intentions de ces journaux à l'égard du spleen. Enfin, nous nous concentrerons sur quelques poèmes et récits parodiant le spleen ou la philosophie

pessimiste. Ces textes pseudo-littéraires sont révélateurs des visées humoristiques de la presse satirique à l'égard de la littérature spleenétique.

5.1 L'(anti-)spleen de Montalembert vu par Arnould Frémy

Le 17 août 1857, lors de la séance annuelle des cinq Académies, Charles de Montalembert prononce un discours profondément pessimiste sur la société contemporaine. La critique de l'académicien vise notamment la jeune génération, accusée d'avoir perdu l'ardeur et la passion d'autrefois :

Il est au sein de cette chère jeunesse une portion trop nombreuse, plus nombreuse qu'autrefois, qui semble déjà languir indifférente et énervée, les yeux détournés de tout but élevé, de toute responsabilité personnelle, tiède et défiante à l'endroit de tout ce qui s'élève au-dessus du niveau commun, idolâtre de la force et de la multitude qui en est le symbole. On la dirait fatiguée avant d'avoir combattu, découragée par des périls qu'elle n'a pas courus, affamée d'un repos qu'elle n'a pas mérité, et résignée aux fausses joies d'une sécurité éphémère.

Après avoir brossé le portrait d'une jeunesse malade, apathique et blasée, Montalembert exprime des « souhaits » pour les jeunes et, plus généralement, pour toute la société :

Souhaitons-lui les délicates fiertés et les nobles ambitions qui sont la marque assurée des âmes bien nées ; souhaitons-lui ces poésies de l'adolescence et ces enthousiasmes de la jeunesse qui enfantent les sacrifices et transforment les mondes.

Souhaitons-lui jusqu'à des passions, s'il le faut ; oui, des passions à dompter, à discipliner, à féconder, parce que vaut mieux pour elle que la décrépitude précoce et le scepticisme corrupteur. Jeunes et vieux, sortons tous de cette basse et servile condition des âmes. Ne soyons à aucun degré complices de l'engourdissement moral et intellectuel de notre temps. Ne laissons pas éteindre en nous le feu intérieur, la lumière et la chaleur, la volonté et la vie¹.

Montalembert critique l'épidémie spleenétique qui caractérise son époque. La société qu'il souhaite est au contraire une société vivace et passionnée, tant d'un point de vue moral qu'intellectuel. Cette harangue contient probablement des allusions à Baudelaire, dont *Les Fleurs du mal* avaient paru quelques mois auparavant². Rappelons que l'auteur de ce recueil

1 Charles Forbes René de Montalembert, « Discours d'ouverture », dans Institut impérial de France, *Séance publique annuelle des cinq Académies, du lundi 17 août 1857, présidée par M. le comte de Montalembert, directeur de l'Académie française*, Paris, Didot, 1857, p. 11.

2 Dans une lettre du 27 août 1857, Montalembert exprime sa volonté de connaître « in extenso » *Les Fleurs du mal* : « Je vous dirai les raisons particulières que j'ai pour désirer connaître in extenso cette dernière production du réalisme, que l'on ne peut pas flétrir, selon le *Siècle* [le journal], sans être l'ennemi de la France et de la jeunesse française » (Cité par Claude Pichois, « Un épisode oublié de la bataille réaliste. Montalembert, le substitut Pinard et Charles Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1959, p. 539). Nous pouvons donc supposer qu'au moment de son discours, l'académicien connaissait déjà partiellement le recueil de Baudelaire.

est appelé à se présenter devant la Sixième Chambre correctionnelle trois jours après la séance annuelle des Académies. Comme le souligne Claude Pichois, « juger *Les Fleurs du Mal* dans cette atmosphère indignée, le 20 août, c'est évidemment les marquer pour la proscription¹ ».

Le discours de l'académicien a un grand retentissement dans la presse et les journaux satiriques ne perdent pas l'occasion de critiquer l'institution de l'Académie, leur cible constante. Sous la plume d'Arnould Frémy, *Le Charivari* conduit une bataille (qui s'étend sur plusieurs numéros) contre le pessimisme de Montalembert. Le 22 août, le quotidien satirique fait paraître un article intitulé « La section du spleen », dont voici l'incipit :

L'Académie française vient d'être ornée d'une nouvelle section qui s'appelle la section du *spleen*. À la tête de cette section, se trouve tout naturellement placé M. de Montalembert, qui s'est constitué des titres incontestables par son dernier discours si hargneux, si chagrin, si morose, fait pour plonger le siècle tout entier dans le désespoir le plus profond².

Le discours anti-spleenétique de Montalembert n'a donc pas l'effet escompté : d'après *Le Charivari*, son pessimisme et son éloquence « attristante » (pour reprendre l'expression d'Arnould Frémy) engendrent le spleen, au lieu de le combattre. Après avoir reporté, voire parodié le discours de l'académicien, le journaliste rappelle que jusqu'à ce moment-là l'Académie ne s'était occupée que du côté positif des choses :

Quand un académicien prenait la parole, c'était pour déclarer que *tout allait pour le mieux dans ce monde*, qu'il n'y avait partout que des sujets de joie, de contentement, que les belles-lettres étaient plus florissantes que jamais, qu'il n'y avait jamais eu en France tant de grands esprits, de brillantes intelligences [...] M. de Montalembert a changé tout cela : il a tenu à prouver que l'Académie française n'était pas faite seulement pour jouer de la réclame universelle à grand orchestre, qu'elle devait aussi au besoin savoir exécuter, distiller de l'absinthe et du mécontentement, prouver que *tout est au plus mal dans le plus mauvais des mondes possibles*.

De là cette section du spleen qu'il a fallu absolument créer. On y mettra désormais tous les mécontents [*sic*], les rageurs, les rancuniers, tous les gens qui trouvent que le genre humain n'est pas assez occupé d'eux, qu'on ne brûle pas assez d'encens sur les autels de leurs livres et de leurs discours, les académiciens qui éprouvent le besoin de déclamer de temps en temps du haut de leur chaise curule, en un mot l'école de M. de Montalembert tout entière³.

L'opposition entre l'optimisme de l'Académie et le pessimisme de Montalembert est reprise aussi dans un autre article qui est intitulé, de manière parlante, « Les optimistes et les pessimistes ». Les optimistes soutiennent que le siècle actuel est un siècle de ferveur et de progrès, alors que pour les pessimistes il s'agit d'une époque « abominable » et sans espoir de rédemption. Qui a raison ? Voici la réponse de Frémy : « Toute réflexion faite pourtant, le

1 *Ibid.*, p. 538.

2 Arnould Frémy, « La section du spleen », *Le Charivari*, 22 août 1857.

3 *Ibid.* C'est moi qui souligne.

docteur Tant-mieux est préférable au docteur Tant-pis [Montalembert]. Maître Pangloss est un peu plus amusant et gai qu'un académicien de mauvais humour¹ ». Dans le numéro du *Charivari* du 28 août 1857, Frémy demande à « l'académicien Tant-pis » d'indiquer « le séné ou la rhubarbe qu'il faut administrer à la société pour la guérir² », car il ne suffit pas de diagnostiquer une maladie, mais il faut aussi la soigner. Le chroniqueur laisse entendre que pour guérir la société, il faudrait supprimer l'Académie française « qui n'est pas, quoi qu'on dise, un sujet bien réel d'amusement ni d'excitation pour un siècle ». Et il faudrait aussi se libérer de Montalembert :

Si l'on pouvait débarrasser la société de cet élément-là et de toutes les tartines, de tous les gros livres si dogmatiques et si soporifiques qu'il traîne à sa suite, on se divertirait infiniment plus que nous le faisons aujourd'hui ; ce serait déjà un très grand malaise, une forte cause de spleen que nous aurions en moins.

Autrement dit, si la société est ennuyée, c'est que l'Académie et notamment Montalembert sont ennuyeux.

En réalité, Montalembert et Arnould Frémy veulent tous les deux combattre l'abattement et le mal-être de la société contemporaine, mais ils utilisent des moyens qui sont aux antipodes, d'où les attaques du journaliste. Ces deux personnalités appartiennent à deux « canaux d'expression » distincts (l'Académie et la presse satirique) et ont donc des valeurs et des stratégies discursives différentes l'un de l'autre. Montalembert exploite son éloquence. De plus, sa position l'oblige à tenir un discours sérieux, visant à montrer la gravité de la situation. Au contraire, Frémy et plus en général la presse satirique préfèrent combattre le spleen par le biais du rire.

5.2 *Le rire comme remède au spleen*

Avec la publication des *Fleurs du mal* et le discours de Montalembert à la séance annuelle des Académies, l'année 1857 marque un tournant dans l'histoire du spleen et de l'anti-spleen. Cette date constitue un moment charnière aussi pour une autre raison, à savoir la mort de Pierre-Jean de Béranger, le « dernier dieu du rire³ ». Cette expression est empruntée à un article d'Antonio Watrison, paru dans *Le Journal amusant* quelques semaines après la mort

1 Arnould Frémy, « Les optimistes et les pessimistes », *Le Charivari*, 24 août 1857.

2 *Id.*, « La nouvelle société de M. de Montalembert », *Le Charivari*, 28 août 1857.

3 Antonio Watrison, « Les Dieux du rire », *Le Journal amusant*, 8 août 1857.

du poète-chansonnier. Le journaliste fait l'éloge de Béranger et cite une partie de la chanson « Le Jour des morts » : « Je ne veux point qu'on me pleure, / Moi, le boute-en-train des fous. / Puissé-je, à ma dernière heure, / Voir nos fils plus gais que nous ! ». Watrison est obligé de constater que le souhait de Béranger n'a pas été réalisé, car, au moment de sa mort, la France est peuplée de beaucoup de « chevaliers de la triste figure ». Le chroniqueur se livre donc à une critique de la littérature spleenétique (« On ne nous distinguera bientôt plus des Anglais, tant nous tournons au spleen, au *cant*, au *composed* ») et de la poésie larmoyante, qui prône l'abolition du rire : « L'école dite *des Lacs* n'est pas de cet avis ; la gaieté l'offusque. En effet, avec quoi remplirait-elle ses urnes et ses lacs, si elle ne versait pas autant de pleurs ? ». L'attaque vise surtout Lamartine : « Un grand poète disait, il y a dix ans : “La France s'ennuie !...” Peut-être prenait-il son propre ennui pour celui de tout le monde. Quand Auguste avait bu, la Pologne était ivre. Aujourd'hui il conclut que le rire est impie »¹. Le journaliste rétorque qu'il est « peu logique, pour combattre l'ennui, de nier la puissance du rire ». Cette réplique synthétise la « philosophie » des satiristes, qui affirment la suprématie du rire (qui a toujours été le trait distinctif de la nation française) sur les états spleenétiques.

Dans la presse satirique, le rapport entre le spleen et le rire se manifeste à plusieurs niveaux et avec des dynamiques différentes. Il est possible, par exemple, que ces journaux se limitent à souligner l'importance du rire dans une époque triste et malade, comme dans le cas de ce compte rendu : « Comme on a ri hier au soir à l'Opéra-Comique ! Et comme on rira longtemps, grâce à cette bouffonnerie de ces deux grands bienfaiteurs de notre siècle spleenique² ». L'exposition des Arts incohérents constitue une autre « occasion de rire franchement, ce qui n'est vraiment pas à dédaigner par ce temps de spleen et de gravité à outrance³ ». Certes, il n'est pas étonnant que des journaux dont le but est de susciter le rire fassent la promotion de tout ce qui est drôle et amusant. Mais les revues satiriques ne se limitent pas à cela. Dans leurs pages, il n'est pas rare de lire que les formes d'art drôles peuvent même guérir du spleen. Ce cliché de la presse satirique vise donc à promouvoir tout ce qui est amusant, au détriment du spleen, qui est ainsi banalisé. Un exemple : « Vialon vient de publier son *Album de musique pour rire* pour les étrennes de 1859. Le spleen n'est plus possible devant ces désopilantes charges en dessins, parole et musique⁴ ». Un autre exemple

1 Dans son *Cours familier de littérature*, par exemple, Lamartine affirme qu'« une nation sérieuse ne fonde pas sa poésie sur une facétie [...] L'humanité n'est pas une bouffonnerie ; l'homme n'est pas né pour le rire » (Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature. Un entretien par mois*, Paris, Chez l'auteur, 1856, t. II, p. 120).

2 Léon La Forêt, « Opéra-comique », *Le Tintamarre*, 14 août 1859.

3 Quolibet, « Prenez garde à la peinture », *Le Tintamarre*, 26 octobre 1884.

4 Anonyme, [Vialon vient de publier...], *Le Charivari*, 18 décembre 1858.

est emprunté au domaine artistique : « Notre collaborateur Em. Cohl a, pour sa part, exposé des chefs-d'œuvre de gaieté et de drôlerie, capables de déraciner le spleen le plus carabiné¹ ». Le théâtre, quant à lui, constitue l'un des lieux privilégiés pour guérir du spleen, à condition que la pièce représentée soit comique. *Le Charivari* invite ses lecteurs à aller voir la pantomime *Le Docteur blanc* : « Paul Legrand entre autres cures merveilleuses y guérit radicalement le spleen. Nous conseillons au public d'aller suivre son traitement. Il est beaucoup moins cher que les autres et infiniment plus gai² ». La promotion de cette pantomime fournit au journal l'occasion de railler les traitements bizarres que les spleenétiques utilisent pour chercher à guérir de leur maladie³. Dans son compte rendu de *Jaunisse et Catalepsie*, le journal satirique *La Nouvelle Lune* joue sur la double signification de l'expression « désopiler la rate » : au sens propre, désencombrer la rate de la mélancolie (humeur) ; au sens figuré, faire rire. Citons le passage : « Spleenétiques, hypocondriaques et autre gens qui avez mal au foie ou qu'obsèdent des humeurs noires, venez vous faire soigner au théâtre des Folies-Bergère, par les frères Girard. Dans *Jaunisse et Catalepsie*, leur nouvelle pantomime gauloise, ils feront frétiller vos rates et les désopileront à tout jamais⁴ ».

Les journaux satiriques eux-mêmes se proposent en tant que remède au spleen. Parfois, ils font l'éloge d'une revue « sœur » ; c'est le cas par exemple de *La Lune*, qui invite à acheter *Le Hanneton* : « LE HANNETON par ses qualités hilarantes, le plus puissant des spécifiques connus contre le spleen, l'hypocondrie, l'hydrophobie et le choléra⁵ ». *La Nouvelle Lune*, quant à elle, promeut le *Journal des Abrutis*, nouveau traitement pour le spleen :

Plus de pilules suisses, de pastilles Géraudel, de fer Brachat et autres médicaments coûteux et trompeurs. Prenez tous les dimanches, après votre déjeuner, le *Journal des Abrutis*, à base de ramollissement, préparé par les savants docteurs de la faculté abruticale [...]. Guérison radicale et prompt de spleen, de l'ennui, des idées noires et des cauchemars⁶.

Cette annonce au ton faussement scientifique rabaisse le spleen, mal qui est soigné non pas par des docteurs qualifiés, mais par des « abrutis ». Pour prouver l'efficacité du traitement, *La Nouvelle Lune* ajoute aussi une lettre qui est censée appartenir à un lecteur du *Journal des Abrutis*. Cet homme raconte avoir décidé de tester un nouveau traitement pour guérir de sa maladie : « J'achetai, un dimanche matin, votre *Journal des Abrutis* [...]. Eh bien, monsieur,

1 Anonyme, « Petites nouvelles des arts », *La Nouvelle Lune*, 15 octobre 1884.

2 Henri Rochefort, *Le Charivari*, 11 mai 1859.

3 Pensons par exemple aux pastilles pour combattre le spleen, âprement critiquées par Edmond Martin dans l'article « Pastilles de lucidité », paru le 19 avril 1857 dans *Le Charivari*.

4 Anonyme, « Théâtres », *La Nouvelle Lune*, 11 juillet 1880.

5 Jacques Cousin [gérant], « V'là dz'hannetons ! », *La Lune*, 1 octobre 1865.

6 Le Puy, « Grand succès du jour », *La Nouvelle Lune*, 19 juin 1887.

quand j'eus lu votre charmant journal, je n'étais plus le même ; j'avais ri à gorge déployée, moi qui depuis vingt ans n'avais même plus souri, et depuis ce jour je suis complètement guéri du spleen qui me rongeaient depuis longtemps ».

D'autres journaux s'auto-promeuvent en tant que remèdes anti-spleenétiques. C'est le cas par exemple du *Tintamarre* : « Tous les maux de l'humanité peuvent être soulagés à l'aide d'expédients : on peut se guérir du spleen en s'abonnant au *Tintamarre* (12 francs par an)¹ ». Ce journal propose aussi des services pour guérir ses abonnés de ce mal. Quand des étrangers demandent à la rédaction un moyen pour « tuer le temps et assassiner leur spleen² », elle leur envoie un emploi de la semaine très amusant avec le message suivant : « À défaut d'armes que la loi défend, veuillez accepter ce programme de plaisirs nouveaux et complètement inédits. Si, de par le monde de la cassonade, il y a des raffineries de sucre, nous avons au *Tintamarre* des raffineries de jouissance ». Ce journal dispose aussi d'un « docteur », qui offre des consultations gratuites aux abonnés. L'annonce de ce service – qui n'est pas sans susciter le rire du lecteur – tourne en dérision de nombreuses cibles : les journaux qui donnent « le nombre exacte des décès par jour, par heure et par sexe³ », le vaudeville et les médecins, « victimes » privilégiées de la presse satirique. Le docteur du *Tintamarre* est un docteur ridicule ; il est « médecin nommé aux pattes de l'académie de Fouilly-les-Oies⁴, membre correspondant de toutes les facultés intellectuelles et morales du genre humain, professeur de clinique au conservatoire des bonnes mœurs, chirurgien en chef du Jardin d'acclimatation etc., etc., etc., ». Le conseil qu'il donne aux malades de spleen est lui aussi ridicule : « s'informer du cours de la rente. – Voir l'affiche de l'Hippodrome, en rire comme un fou ». Le spleen est réduit à un mal qui dépend de l'évolution des investissements du malade. L'invitation à rire des affiches de l'Hippodrome, quant à elle, permettrait aux spleenétiques de désopiler leur rate.

La Nouvelle Lune se propose, elle aussi, comme traitement anti-spleenétique. Pour combattre le spleen et l'hypocondrie, le « docteur » William Piton (qui est aussi l'auteur de la notice) conseille une « lecture perpétuelle de la *Nouvelle Lune*, avec force commentaires et études sur le numéro du jour ; et lecture en commun de la collection entière, commentée par Spitafangama, le plus gai des enfants des hommes⁵ ». Le docteur suggère aussi un traitement complémentaire, à savoir l'absinthe, « contrepoison de l'hypocondrie ». Après la fondation de

1 Robert Briquet, « Commission de permanence du *Tintamarre* », *Le Tintamarre*, 12 octobre 1884.

2 Sauveur Galéaz, « Emploi de la semaine », *Le Tintamarre*, 13 septembre 1857.

3 L. Yvon, « Consultations gratuites », *Le Tintamarre*, 10 septembre 1865.

4 Nom générique désignant une localité rurale et arriérée.

5 William Piton, « Institut Piton », *La Nouvelle Lune*, 4 avril 1886.

l'institut qui porte son nom, Piton s'écrie : « À bas la tristesse ! À bas la mélancolie ! Vive la joie et les pommes de terre frites ».

Dans la presse satirique, il arrive souvent de lire qu'un homme politique ou du monde littéraire est si amusant qu'il fait passer le spleen, même si son propos n'est pas de provoquer le rire. Le but de ces piques est de tourner en dérision les personnalités en vue de l'époque, comme par exemple le journaliste et politicien Émile de Girardin, défini par *Le Charivari* comme « le seul homme vraiment gai, vraiment amusant, vraiment bouffon qu'il y ait encore en Europe¹ ». L'auteur de l'article ajoute que « son cerveau est une mine inépuisable d'idées biscornues. Après lui le monde aura le spleen ». La semaine successive, un autre journaliste fait de la surenchère. Il raconte qu'un intendant est allé remercier Girardin d'avoir guéri du spleen, grâce à l'un de ses articles, la tante d'un duc : « Il y a trois jours elle prit la *Presse* et se mit à lire un de vos articles, aussitôt elle rit aux éclats, et depuis ce jour elle a retrouvé sa gaieté et elle se porte à merveille² ». L'intendant lui demande aussi de soigner le cousin hypocondriaque du duc, en écrivant un article encore plus amusant. Girardin y réussit. La nouvelle de ces guérisons se répand à Paris et arrive jusqu'à l'Académie de médecine, qui se met à analyser les articles du journaliste-politicien :

Elle fait l'autopsie d'un article de M. de Girardin et reconnaît qu'il contient en effet d'excellentes choses pour guérir l'hypocondrie. Et ce moyen de guérison reçoit la sanction de ce corps de savans [*sic*] qui, d'ordinaire, ne l'accorde pas si facilement, ce qui prouve cette fois l'excellence du remède.

L'Académie indique ensuite la posologie : « Pour une simple tristesse, un article. Pour un ennui profond, deux articles. Pour une hypocondrie invétérée, trois articles. On ne doit pas en donner de plus fortes doses, car alors on pourrait avoir à craindre pour la rate du malade ».

Le Tintamarre, quant à lui, emploie le même procédé pour critiquer Louis Belmontet et Barbey d'Aurevilly, deux auteurs qui ne proposent certainement pas de faire rire : « Quand le spleen me prend, j'ouvre au hasard les œuvres de l'un ou de l'autre, et une bonne et saine envie de rire ne tard pas à m'envahir tout entier³ ». L'auteur de cet article cite en exemple des vers de Belmontet qui ne sont en rien des vers amusants : s'ils sont tournés en dérision par la presse satirique, c'est à cause de leurs tournures oxymoriques (« l'avenir est venu ») ou évidentes (« la mort n'est pas la vie »).

1 Clément Caraguel, « Bulletin », *Le Charivari*, 27 février 1864.

2 A. Brémond, « Un remède merveilleux », *Le Charivari*, 3 mars 1864.

3 Citrouillard [Hippolyte Briollet], « Au hasard de la fourchette », *Le Tintamarre*, 2 avril 1865.

Armand Léon de Baudry-d'Asson semble guérir, lui aussi, les spleenétiques. Un jour, le politicien reçoit une lettre de la part d'un mari qui s'avoue préoccupé pour sa femme, malade de spleen. Puisque jusque-là aucun remède n'a fonctionné, elle veut essayer un nouveau traitement, comme l'explique son mari à Baudry-d'Asson : « Elle veut aller à la Chambre et vous entendre interpellier le gouvernement. On lui a dit que vous étiez très drôle, et cette fois elle compte s'amuser¹ ».

Ces exemples montrent que la presse satirique ne se limite pas à prôner le rire, mais qu'elle a aussi tendance à se moquer du spleen. En exploitant le spleen pour promouvoir des œuvres drôles ou pour critiquer des personnalités ridicules, les journaux satiriques rabaissent ce mal. De plus, si le spleen peut être guéri à l'aide d'une pièce de théâtre, d'une revue amusante, ou d'un médecin diplômé à l'académie de « Fouilly-les-Oies », c'est qu'il n'est pas si grave que cela. Dans ces articles, le spleen est presque rabaissé au rang de l'ennui anodin. Il est exploité pour « désopiler la *rate* » des lecteurs.

5.3 La satire du spleen anglais

Dans la presse satirique de la seconde moitié du XIX^e siècle, le spleen est souvent associé à l'Angleterre, à tel point que l'on pourrait penser que la naturalisation de ce terme (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1798), son emploi dans la littérature romantique et la célébrité qu'il acquiert grâce à Baudelaire n'ont pas suffi à effacer son étiquette de mal anglais. En réalité, les contributeurs des journaux satiriques sont conscients du fait que le lien entre le spleen et l'Angleterre relève désormais du cliché. S'ils choisissent d'utiliser ce stéréotype, c'est afin de tourner en dérision l'anglophilie, voire l'anglomanie ambiante.

La société française du XIX^e siècle entretient en effet un rapport d'amour-haine avec l'Angleterre : une partie de la population manifeste un engouement pour tout ce qui est britannique, alors que l'autre partie ressent une véritable haine non seulement envers la nation anglaise, mais aussi envers les compatriotes anglomanes. La presse satirique se fait le porte-parole des opinions et des inquiétudes de ce second groupe. Dans un article du *Charivari*, Arnould Frémy s'interroge par exemple sur le futur de la France : « Deviendrons-nous, oui ou non, Anglais au point d'adopter complètement les tavernes pour dîner et ne jamais digérer, les courses de chevaux pour parier et pour poser, les cercles pour jouer et pour bâiller² ? ».

1 André Laroche, « Clochettes », *Le Charivari*, 7 décembre 1879.

2 Arnould Frémy, « Les nouveaux cercles », *Le Charivari*, 26 novembre 1857.

Les perplexités des anglophobes augmentent au moment de la signature du traité de commerce franco-britannique (1860), dont le but est de faciliter les échanges commerciaux entre les deux pays. Les revues satiriques font allusion plus ou moins directement à cet accord en l’associant aussi au spleen. Dans un poème paru dans *Le Tintamarre*, par exemple, un ivrogne se met à parler de l’Angleterre en ces termes : « – Vois-tu – reprit François, combattant le sommeil, – / L’Anglais est un peuple maussade / Qui manque de gaieté, de vin et de soleil... / Le spleen le rend malade ; / En bons voisins, buvons à sa santé¹ ». Les Anglais ont le spleen et, par suite, ils ne sont pas gais. L’ivrogne laisse pourtant entendre que la France possède tout ce qui manque aux Britanniques : la gaieté, le beau temps et le vin. Si ce dernier peut être importé², il n’en est pas de même pour les deux premiers.

En réalité, dans un autre numéro du *Tintamarre*, l’Angleterre est dite importer aussi la gaieté. Par le biais du théâtre, en effet, la France et l’Angleterre échangent leur humeur :

Grâce aux bienfaits du libre-échange,
 Tout est anglais, drame et coton !
 Tonton, tonton, tontaine et tonton!
 Et le spleen, quel progrès étrange,
 Se gagne au *Lac de Glenaston* !
 Tonton, tontaine, tonton !

Mais je pardonne au libre-échange,
 Si pour mieux charmer Albion
 Tonton, etc.,
 L’ami Fechter là-bas nous venge
 En leur montrant le *Pied d’mouton*³ !

Le libre-échange influence aussi le théâtre : la scène française est occupée par *Le Lac de Glenaston* d’Adolphe d’Ennery, imitation du drame spleenétique *The Colleen Bawn* de Dion Boucicault, alors que l’Angleterre « importe » une pièce drôle qui a eu un grand succès dans la France du Premier Empire, à savoir *Le Pied de mouton*. L’inégalité de l’échange est effacée par la « vengeance » obtenue par la France grâce à la performance de l’acteur Fechter.

Dans un autre numéro du *Tintamarre*, J. Leric propose un poème patriotique exprimant le point de vue de la partie la plus conservatrice de la société française : « Et laissant à l’Angleterre / Son pale-ale âcre et son gin / Son spleen, son charbon de terre, / Ne lui vendons pas de vin ; / Car le vin c’est, de la France / L’âme, la gaieté, l’esprit / Et le seul chasse-souffrance⁴ ». Les journaux satiriques soulignent à plusieurs reprises le caractère foncièrement

1 Henry Drapier, « L’amoureux & l’ivrogne », *Le Tintamarre*, 14 octobre 1860.

2 Le traité de 1860 réduit, entre autres, le droit sur les vins français.

3 Henri Page [Henri Rhéni], « Le jud errant. Fantasmagorie de 1861 », *Le Tintamarre*, 5 janvier 1862.

4 J. Leric, « La vendange de 1865 », *Le Tintamarre*, 24 septembre 1865.

joyeux de la France, qui risque pourtant d'être compromis par les échanges avec les Britanniques. Dans ce texte, le spleen figure parmi les produits britanniques que les anglophobes veulent laisser à l'Angleterre. Les anglomanes, au contraire, « adoptent » (depuis désormais des décennies) ce mal, comme le montre cette caricature du *Charivari* :



III. *Le Charivari*, 26 novembre 1861 © Bnf

Le Charivari souligne aussi que la diffusion de l'épidémie spleenétique aura des conséquences négatives sur l'économie française :

Jadis, si je ne me trompe, les Anglais venaient à Paris pour se distraire, pour se guérir de leur spleen.

Mais maintenant que viendraient-ils faire dans notre capitale puisqu'ils seront comme chez eux.

Ils ne traverseront pas la mer pour voir à Paris tout ce qu'ils ont à Londres.
Les Anglais hypocondriaques ne viendront donc plus en France, ce qui fera grand tort au commerce et aux hôtels garnis.
Voilà ce que nous aurons gagné avec notre anglomanie¹.

Mais la satire des modes anglaises ne se limite pas aux années qui suivent immédiatement le traité franco-britannique. Dans les décennies successives, il est encore possible de trouver des attaques contre l'anglomanie. Un chant patriotique intitulé « Restons Français ! » paraît dans *La Nouvelle Lune*. La critique vise « ceux qui, se disant Français, / Se font habiller à Londres / Ou par des tailleurs anglais² ». L'espoir, c'est qu'en passant la Manche tous ces anglomanes seront punis par le spleen.

Afin de contraster l'anglomanie ambiante, les journaux satiriques tournent aussi en dérision les Britanniques eux-mêmes. Le type de l'Anglais spleenétique qui veut se suicider est très rentable pour arriver à ce but. Dans son numéro du 2 mai 1858, *Le Charivari* propose à ses lecteurs une lettre anti-spleenétique. L'auteur de la missive prévient le rédacteur du journal qu'un projet de loi est en discussion à la Chambre des lords et qu'il ne sera pas sans conséquences pour la France. Il s'agit du *bill* des orgues de Barbarie. Comme l'explique l'expéditeur de la lettre, Lord Brougham croit que « les orgues de barbarie [sont] cause pour le moins autant que le climat des ravages exercés sur la race anglaise par cette maladie connue sous le nom de spleen³ ». Le billet qui a été retrouvé auprès du corps d'un aristocrate qui s'est suicidé contient en effet cet aveu : « N'accusez de ma mort que les orgues de barbarie. Je péris victime de ce fléau, puisse le ciel en délivrer un jour la vieille Angleterre ! ». Si ce projet de loi est approuvé, la France risquera d'être envahie par cet instrument populaire. Il semble en effet qu'en Angleterre il y a un orgue de barbarie tous les dix habitants. L'auteur de la lettre demande de « prendre dès à présent des précautions contre une telle éventualité ». Il suggère par exemple de frapper « d'un droit exorbitant l'entrée des orgues de barbarie », afin d'empêcher le spleen de se répandre⁴.

Le Charivari propose aussi une autre représentation ridicule du spleen et de l'Anglais spleenétique. La situation est comique : un couple décide de passer la nuit dans un hôtel parisien. À leur arrivée, le directeur les conduit dans une petite chambre où se trouve déjà une douzaine de voyageurs, « étendus par terre sans le moindre matelas ». Quelle en est la cause ? La croissance incontrôlée du tourisme de la capitale. Parmi les hôtes de cette chambre, il y a

1 Adrien Huart, « Toujours l'anglomanie », *Le Charivari*, 1 juillet 1863.

2 Fernand de Jupilles, « Échos lunatiques », *La Nouvelle Lune*, 31 janvier 1886.

3 Taxile Delord, « Prenons garde au bill des orgues », *Le Charivari*, 2 mai 1858.

4 Soulignons que l'orgue de Barbarie est l'un des instruments « spleenétiques » de la poésie de Jules Laforgue, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

un Anglais qui bâille et dit entre soi : « Aoh ! Que je ennuyé môa à avoir le spleen côme dans le Angleterre, et môa ne pas paouvoir dormir ! Aoh ! Yes, pour distraire môa je avais envie de pendre môa pendant que tout le monde il dort... J'étais bien fâché de n'avoir pas une petite cordage sur môa¹ ». La reproduction de l'accent anglais vise à tourner en dérision ce personnage qui, en bon spleenétique, veut se tuer.

Quelques mois plus tard, un autre Anglais ennuyé apparaît dans les colonnes du *Charivari* : M. Gradgring. Le récit de son mal est ridicule :

Tous mes aïeux sont morts du spleen, moi-même je suis atteint du spleen depuis l'âge de connaissance. Chaque année, au mois de novembre, j'ai beaucoup envie de me précipiter dans la Tamise ; la seule considération qui m'arrête, c'est qu'elle puera l'été suivant ; je ne veux pas laisser mes os dans un fleuve malpropre².

Le caractère héréditaire du spleen ainsi que l'excuse banale et prosaïque que ce personnage utilise pour ne pas se suicider provoquent le rire du lecteur, certes, mais, en même temps, elles ridiculisent un mal sérieux. L'auteur du texte exploite aussi un cliché romantique, celui de l'amour comme solution à l'ennui. En effet, M. Gradgring affirme que son spleen a disparu au moment où il a rencontré Athénais :

La vie m'a été intolérable jusqu'à l'instant où je vous ai aperçue pour la première fois. Depuis cet instant fortuné je ne m'ennuie plus, oh ! Non ! [...] Aussi, je ne veux pas me précipiter dans la cataracte, là haut comme j'avais conjecturé de le faire ; je vais retourner à Londres en passant par la Hollande et le Danemark, et la prochaine fois que je vous verrai j'espère que ce sera pour bien longtemps.

L'ironie de ce discours est évidente. Le détour que l'Anglais décide de faire pour aller à Londres est la preuve que ses promesses ne sont pas sérieuses.

Dans sa « Chronique du jour », Gabriel Guillemot évoque un autre cliché du spleen anglais, celui du dimanche comme étant le jour par excellence de l'ennui. Selon le chroniqueur du *Charivari*, en Angleterre la plupart des suicides ont lieu pendant ce jour de la semaine :

Avez-vous jamais visité Londres ?... Si non, vous n'êtes pas sans avoir causé avec des gens qui en revenaient. Que vous disait-on du dimanche à Londres ? À ce seul souvenir vous voyez les mâchoires se détendre, les bras s'étirer [...] La mort, la mort est préférable à cet ennui profond, glacial, implacable qui vous serre la gorge durant vingt-quatre heures. Tous les suicides anglais si nombreux viennent de cette observation du repos du dimanche³.

1 Louis Huart, « Un hôtel garni pendant les fêtes », *Le Charivari*, 16 août 1859.

2 J. B. Boredon, « Scènes de rentrée », *Le Charivari*, 31 octobre 1859.

3 Gabriel Guillemot, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 5 octobre 1869.

Ce discours exagéré vise encore une fois à tourner en dérision et le spleen et sa patrie, l'Angleterre. *Le Tintamarre*, quant à lui, trouve un moyen original de moquer les tendances suicidaires des Anglais (et pas seulement). Ce journal satirique fait paraître dans « La semaine tintamarresque » une annonce de la Compagnie des chemins de fer Paris-Lyon-Méditerranée :

Le chemin de fer Paris-Lyon-Méditerranée se recommande spécialement à tous les Anglais atteint de spleen et à tous les malheureux qui désirent en finir avec la vie. Elle met à leur disposition un moyen de suicide simple et commode. Vous montez, par exemple, dans un train allant de Paris à Marseille, et vous n'avez plus à vous inquiéter de rien. Si vous n'êtes pas assassiné entre Dijon et Châlon, vous le serez certainement entre Valence et Montélimart [...] La Compagnie P.-L.-M. prévient également les personnes qui ne seraient pas tuées sur le coup, qu'elle veille à ce qu'elles soient immédiatement achevées¹.

Dans *La Caricature* paraissent les « Mémoires d'une reine (des blanchisseuses) ou Souvenirs, très doux, et Regrets, très amers, de Quarante journées de Mi-Carême ». Pour cette reine des blanchisseuse, la Mi-Carême de l'année 1844 est caractérisée par sa rencontre avec un lord anglais « malade de leur fameuse maladie, le spleen, et venu en France pour se suicider par la bombance² ». Puisque la Mi-carême marque un répit du jeûne quadragésimal, la « reine » et sa « bande » peuvent le contenter : « Nous soignons si bien notre lord, que nous en sommes presque tous malades pour huit jours ». Le repas copieux ne tue pas le lord, mais les invités sont « infectés » par son spleen. Soulignons que le suicide « par la bombance » est une déformation, encore plus ridicule, du mythe selon lequel les Anglais se suicideraient toujours l'estomac plein³.

Cette ridiculisation des Anglais et de leur spleen vise à contraster l'anglomanie ambiante : la presse satirique *déforme* le Britannique afin de *réformer* la société française. En effet, le lecteur ne s'identifie pas à ces personnages grotesques, qui peuvent, tout au plus, provoquer le rire. Ces exemples montrent aussi qu'une partie de la société rejette le spleen et veut le laisser à son Angleterre natale, en sauvegardant ainsi le caractère joyeux de la France.

5.4 Des définitions détournées

Le XIX^e siècle est le siècle des dictionnaires. En effet, c'est pendant cette période que de monumentales entreprises lexicographiques comme le *Grand Dictionnaire universel du XIX^e*

1 Georges Petit, « La semaine tintamarresque », *Le Tintamarre*, 27 mars 1870.

2 A. Robida, « Mémoires d'une reine (des blanchisseuses) ou Souvenirs, très doux, et Regrets, très amers, de Quarante journées de Mi-Carême », *La Caricature*, 14 mars 1885.

3 Voir par exemple Ponson du Terrail, « Les Gandins », *L'Opinion nationale*, 10 août 1860.

siècle de Pierre Larousse ou le *Dictionnaire de la langue française* d'Émile Littré voient le jour. La presse satirique, quant à elle, ne perd pas l'occasion de tourner en dérision le pédantisme de ces initiatives : aux dictionnaires « reconnus » elle oppose des anti-dictionnaires et des anti-définitions. Ainsi, la fonction prescriptive et normative du dictionnaire se perd au profit du comique ou de la critique sociale.

Parmi les journaux les plus irrévérents de la petite presse, *Le Tintamarre* est celui qui compte le plus de « dictionnaires détournés¹ » : du « Dictionnaire de l'amour destiné à former l'esprit et le cœur des abonnés du Tintamarre » au « Dictionnaire économique où les homonymes sont expliqués d'un seul coup ». Dans la même veine, le « Dictionnaire du Tintamarre » (livré entre avril et juillet 1852) prend pour cible l'Académie française, accusée d'être incapable de mener à bien son projet lexicographique².

Pour des raisons évidentes, les « faux dictionnaires » de la presse satirique ne contiennent qu'une sélection de mots. Le spleen, mal à la mode, est souvent utilisé pour ces définitions détournées. Le « Dictionnaire drôlatique » du *Tintamarre* propose la définition suivante : « Spleen – Mot emprunté de l'anglais qui signifie embêtement à jet continu³ ». Le spleen consiste dans un « embêtement » chronique, certes, mais dans le contexte tintamarresque l'« embêtement à jet continu » est moins celui des spleenétiques que celui des non-spleenétiques qui doivent constamment supporter la négativité des premiers.

Des définitions des synonymes de *spleen* sont également présentes dans les numéros du *Tintamarre*. La rubrique « Quelques mots expliqués de la langue française » donne une explication paradoxalement peu claire du mot *mélancolie* : « MÉLANCOLIE. – En train de mêler les bagages⁴ ». Cette définition se base sur l'homophonie entre *mélancolie* et *mêlant colis*, d'où l'allusion aux bagages. Un calembour similaire est proposé dans le « Nouveau lexique français », où le sens figuré, voire humoristique est juxtaposé au sens propre : « Mélancolie. – la bile noire. – fourre au milieu des bagages [*mets dans colis*]⁵ ». Dans ses « Riens », Saturnin Poirot donne une définition encore plus obscure de la *mélancolie*, une

1 *Le Dictionnaire détourné* est le titre d'un ouvrage de Denis Saint-Amand consacré aux versions littéraires et comiques – donc détournées – du dictionnaire. Nous renvoyons notamment au chapitre III : « Le dictionnaire au service de la presse » (Denis Saint-Amand, *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*, Rennes, PUR, 2013).

2 Le sous-titre de ce dictionnaire est parlant : « Travail destiné à faciliter celui d'enfantement de l'Académie, depuis longtemps grosse d'un dictionnaire, mais que de mauvaises langues accusent de n'être qu'hydropique (Eugène Vachette, « Dictionnaire du Tintamarre », *Le Tintamarre*, 11 avril 1852). Ce projet avait déjà été annoncé par Eugène Vachette dans le numéro du 4 avril 1852.

3 Edmond Martin, « Dictionnaire drôlatique », *Le Tintamarre*, 30 mai 1858. Soulignons l'usage du mot familier *embêtement*, qui n'aurait pas été employé dans un dictionnaire traditionnel.

4 Hippolyte Briollet, « Quelques mots expliqués de la langue française », *Le Tintamarre*, 9 mars 1862.

5 John Stick, « Nouveau lexique français », *Le Tintamarre*, 27 octobre 1867. Il s'agit d'un calembour partiel, car le phonème /l/ et remplacé par le phonème /d/.

définition qui serait difficilement intelligible sans l'appui des deux versions précédentes : « MÉLANCOLIE : substantif féminin. Disposition à la tristesse qui porte les employés de chemins de fer à confondre les bagages [*mêler les colis*] des voyageurs¹ ». Dans un numéro de quelques années plus tard, cette définition est précédée d'une pique contre le dictionnaire d'Émile Littré : « Quoiqu'en quatre gros volumes d'un texte très serré, le *Littré* ne contient pas cette définition² ». *Le Tintamarre* compléterait donc le travail du grand lexicographe français.

Quant à l'*ennui*, des définitions intéressantes sont données non pas dans des pseudo-dictionnaires, mais dans un article du *Tintamarre* qui tourne en dérision l'épidémie spleenétique. Intéressés au « bien-être de [leurs] concitoyens³ », les contributeurs de ce journal satirique se penchent sur l'œuvre d'Hippocrate. La théorie selon laquelle « l'ennui vient de l'estomac » (ou mieux : la mélancolie de la rate) leur semble pourtant fautive. Ils proposent alors trois définitions alternatives de ce mal : « L'ennui, – c'est l'esprit qu'on laisse s'engourdir sur le lit de camp de la paresse. L'ennui, – c'est la vitalité qui reste à zéro au thermomètre de l'intelligence. L'ennui, – c'est la morte-saison de la pensée ». L'ennui est donc caractérisé par l'atonie, une atonie que « les hommes d'État du *Tintamarre* » n'éprouvent pas, mais qu'ils compatissent. C'est pour cette raison qu'ils fondent une « vaste association sous ce titre : LA JOIE POUR TOUS. ASSURANCE MUTUELLE CONTRE LE SPLEEN », à laquelle tous ceux qui ont encore « un peu de gaieté dans les veines » sont invités à participer.

Le Charivari introduit, lui aussi, le terme *spleen* dans l'un de ses dictionnaires détournés : le « Dictionnaire anti-académique⁴ » de Pierre Véron. Dans ce « dictionnaire », paru en plusieurs livraisons entre 1872 et 1873, le *spleen* est défini comme un « mal de mer de la pensée⁵ ». Cette formule poétique, comme toute définition détournée, ne définit pas le terme. Probablement, il y a une relation entre la nausée (physique) qui caractérise le mal de mer et la sensation de dégoût (mental) qui est typique du spleenétique. Véron reproduit cette définition dans son *Carnaval du dictionnaire*, publié en 1874 chez Michel Lévy. Le titre de cet ouvrage montre la volonté de l'auteur de renverser les valeurs – et dans ces cas les définitions – communément acceptées. Les définitions détournées du spleen visent donc à renverser ce mal et à le rendre – contrairement à sa nature – drôle et amusant.

1 Saturnin Poirot, « Riens », *Le Tintamarre*, 17 septembre 1871.

2 Turlupin, « Broutilles », *Le Tintamarre*, 14 mars 1880.

3 E. Simon, « Aux populations étonnées ! », *Le Tintamarre*, 2 janvier 1859.

4 Le titre explicite la cible de la satire : l'Académie. Sur la critique du dictionnaire académique voir l'article « Littérature. Nouveau dictionnaire de l'Académie », *Le Charivari*, 7 décembre 1835.

5 Pierre Véron [Fantasio], « Dictionnaire anti-académique », *Le Charivari*, 23 février 1872.

Entre 1878 et 1879, *Le Tintamarre* propose aussi des blagues sur le spleen :

Les spleeniques sont des embrumés du cerveau¹.

Les spleens des nègres sont très difficiles à guérir, parce que leurs idées sont plus noires que celles des autres².

LE COMBLE DU SPLEEN C'est de s'ennuyer en battant sa belle-mère³.

Le comble du spleen : se réveiller nègre⁴.

Les voitures de Londres sont des spleen-carts⁵.

Il s'agit d'une preuve ultérieure du fait que dans les colonnes de la presse satirique le spleen n'est pas affligeant, mais il finit au contraire par provoquer le rire des lecteurs.

5.5 Les parodies

Entre 1882 et 1887, les colonnes de *La Nouvelle Lune* sont occupées par un « Spleen parisien » et par deux poèmes intitulés « Spleen ». En 1886, un poème intitulé « Monologue pessimiste » paraît dans *Le Tintamarre*. Ces titres – qui contrastent avec le caractère joyeux et drôle de ces revues – expriment les visées humoristiques et parodiques de ces textes. Il faut souligner que ce n'est pas un hasard si ces textes paraissent à la même période. En effet, c'est précisément pendant les années 1880 que se diffusent les théories pessimistes de Schopenhauer. De plus, cette décennie est aussi caractérisée par une nouvelle vague spleenétique.

Avec son titre, « Le Spleen parisien », paru dans *La Nouvelle Lune* du 11 juin 1882, ne peut qu'évoquer Baudelaire, qui a été le premier à associer ce mal d'origine anglaise à la capitale française. Le personnage principal de ce récit rappelle, lui aussi, l'auteur des *Fleurs du mal*. Raoul est en effet un « gommeux », à savoir un dandy. Mais le choix du terme n'est pas inintéressant. Le terme *dandy* est un terme « noble », qui a été importé de l'élégante Angleterre. Les origines de *gommeux* sont au contraire peu raffinées. Il semble en effet que ce terme vienne de *se gommer*, c'est-à-dire *se pommer*. En revanche, d'après les frères Goncourt il s'agit d'une « appellation de mépris, que les femmes donnent dans les cabarets de barrière, à ceux qui mettent de la gomme dans leur absinthe, à ceux qui ne sont pas de vrais

1 Pirouette, « Petits papier timbrés », *Le Tintamarre*, 20 janvier 1878.

2 *Id.*, « Zigzags », *Le Tintamarre*, 13 octobre 1878. Soulignons que les allusions xénophobes sont fréquentes dans la presse satirique.

3 Hachem-Dey, « Le Comble du spleen », *Le Tintamarre*, 15 juin 1879.

4 Pirouette, « Zigzags », *Le Tintamarre*, 5 octobre 1879.

5 *Id.*, « Zig-zags », *Le Tintamarre*, 21 septembre 1879.

hommes¹ ». En outre, le terme *gommeux* renvoie aussi à une élégance ridicule, ce qui montre la volonté de l'auteur de tourner en dérision la figure du dandy. La préparation matinale du héros suscite en effet le rire du lecteur : « Je procède à ma toilette avec tout le soin qu'un gommeux qui se respecte doit apporter à cette affaire capitale² ». Grâce à ses accessoires, « le cigare à la bouche, le stik [*sic*] au poing et le monocle bien assujetti », Raoul incarne le parfait dandy.

Ce personnage bizarre décrit une journée particulièrement étrange. Après s'être levé (non sans difficultés), Raoul se met à jouer du piano mais sa polka « n'est guère sautillante ». De plus, il n'a pas faim, son vin préféré le dégoûte et ses amis les plus intéressants l'ennuient. Il critique aussi sa maîtresse, Rosita : « Qu'il est triste, son petit boudoir bleu ! Et puis le *Rimmel's*, quel parfum pénétrant ! Ah ! Quelle est mal coiffée, aujourd'hui ! ». Raoul sort avec elle, mais tout le laisse indifférent, même son paysage préféré. Il est conscient que sa maîtresse s'est aperçue de son changement (« je vois que mon humeur lui semble singulière »). Quand Rosita lui demande à quoi il pense, il répond : « Je pense qu'avec un bon revolver on peut, en une seconde, passer de vie à trépas !... ». Mais le « on », la périphrase « passer de vie à trépas » et la situation d'énonciation rendent cette affirmation moins tragique que comique. Il s'agit presque d'une pensée qu'il prononce à voix haute, sans s'en apercevoir. La suite du récit confirme les visées humoristiques de ce texte. À l'arrivée d'un groupe d'amis, Raoul s'enfuit : « Leur joie bruyante, leurs gais propos me sont insupportables. Je les fuis, sans même regarder Rosita, je rentre vite chez moi ». Une fois arrivé à la maison, il réfléchit afin de « trouver le secret de [s]a métamorphose ». Il comprend enfin ce qu'il a : « Je sais maintenant... j'ai le spleen ! ». Le lecteur s'attendait à cette chute, annoncée par le titre. En outre, Raoul manifeste tous les « symptômes », même si caricaturés, du spleen : l'atonie, l'allusion au suicide et le dégoût de tout (sauf de lui-même !). L'auteur du récit veut tourner en dérision le personnage du dandy, voire du gommeux blasé. La réflexion finale, qui permet au héros de donner un nom à son mal, résulte comique, d'autant plus que les causes de cette « métamorphose » ne sont pas évoquées.

Le poème « Monologue pessimiste » de Victor Pothier, quant à lui, parodie la pensée de Schopenhauer. Nous donnons le texte intégral :

Oui, c'en est fait, mourons ! Brisons la coupe amère !
Quand on réfléchit bien, l'existence est *un four*.
Pourquoi m'as-tu tiré du néant, ô ma mère ?

1 Edmond et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire*, éd. cit., t. V, p. 194.

2 Raoul de Gardefeu, « Le Spleen parisien », *La Nouvelle Lune*, 11 juin 1882. Soulignons que le prénom de l'auteur de ce récit coïncide avec le prénom du héros.

Maudite soit la nuit où j'ai reçu le jour !

Une idée obsédante, et qui fait mon supplice,
À jamais devant moi renverse un encrier :
Je crois qu'on m'a changé plusieurs fois en nourrice.
Hélas ! À quoi me sert d'en gémir, d'en crier ?

Ne pouvant deviner le vrai but de la vie,
Un incurable spleen a desséché mon cœur.
Richesse, gloire, amour, jobard qui vous envie !
Vous ne m'inspirez plus qu'un sourire moqueur.

Pas heureux nos Crésus gâtés par la Fortune.
On écrit sur leurs murs : Mane, thecel, pharès !!!
Traduction libre : À bientôt la Commune !
Tous, au premier tocsin, fuiront avec l'express.

La gloire ?... Tôt ou tard, les panthéons, les trônes,
Les grands arcs triomphaux, tout sera culbuté.
Le soleil doit s'éteindre, et mers, volcans, cyclones
Effaceront ton œuvre, ô frêle Humanité !

Et l'amour, qu'est-ce donc ? Un trouble, un spasme, un râle ;
Volupté qu'ont gratis chien, loup, singe, cochon ;
Fatal accouplement de la femelle au mâle,
Toujours payé trop cher par l'homme. Cornichon !

Au néant retourné, j'oublierai [*sic*] joie et peine
Dans l'éternel repos. En trépassant, je veux
Apprendre le secret de la pensée humaine :
Est-ce l'effet d'une âme ou d'un courant nerveux ?

Oui, mourons ; mais comment ? Par le gaz carbonique ?
Pouah ! souvent le charbon recèle un fumeron ;
L'arsenic ?... Oh ! Fi ! Fi ! Ça donne la colique :
La Seine ?... Je bois l'eau ; la balle ?... C'est bien prompt.

Problème : Est-il un Dieu père de la Nature ?
(Nous n'en savons pas plus que du temps de Zénon.)
Est-il un paradis de quintessence pure ?
Quand la foi répond : Oui, la science dit : Non.

Fichtre, que cette énigme est obscure et profonde !
Le vertige me prend comme du haut d'un toit.
Si j'allais me trouver plus mal dans l'autre monde
Dans le doute, tu sais, ma vieille, *absinthe-toi*¹.

Dès le premier vers, par le biais du verbe « mourons », le sujet lyrique invite tous les êtres humains à retourner au néant d'où ils sont venus. Pothier exploite le topos pessimiste de la naissance comme début de toutes les souffrances : « Pourquoi m'as-tu tiré du néant, ô ma mère ? ». À l'instar de Schopenhauer, le sujet lyrique affirme que la vie est absurde. Puisqu'il

1 Victor Pothier, « Monologue pessimiste », *Le Tintamarre*, 11 juillet 1886.

ne comprend pas quel est le but de l'existence, « un incurable spleen a desséché [s]on cœur ». Cet homme n'a plus de désirs. Ni la richesse, ni la gloire, ni l'amour ne l'enthousiasment et il explique pourquoi : il y aura une autre Commune qui fera fuir les riches (« Crésus ») et la gloire s'évanouira contextuellement à la fin du monde, qui ne va certainement pas tarder : « Tôt ou tard, les panthéons, les trônes / Les grands arcs triomphaux, tout sera culbuté. / Le soleil doit s'éteindre, et mers, volcans, cyclones / Effaceront ton œuvre, ô frêle Humanité ! ». En accord avec les théories schopenhaueriennes, l'amour est réduit à un acte physique (« un trouble, un spasme, un râle ») et bestial : une « volupté qu'ont gratis chien, loup, singe, cochon ; / Fatal accouplement de la femelle au mâle, / Toujours payé trop cher par l'homme ». Enfin, à l'instar du philosophe allemand, le sujet lyrique de ce poème préfère le Néant à la vie.

Ces vers pessimistes sont toutefois associés à des procédés qui révèlent le comique de ce texte. D'abord, l'emploi d'expressions et de termes familiers, comme par exemple l'interjection *fichtre* et l'interpellation *ma vieille* ; les hommes qui ne partagent pas les idées du sujet lyrique sont qualifiés de *jobards* et de *cornichons*. Ces termes, qui contrastent avec le sérieux du thème traité, suscitent le rire du lecteur. Il en vaut de même pour la métaphore prosaïque « l'existence est un four » et pour le jeu de mots « maudite soit la nuit où j'ai reçu le jour », qui rendent difficile de prendre le poème au sérieux. Mais la raillerie se révèle surtout vers la fin du texte, quand le je lyrique, en reprenant l'incipit du poème, se demande : « Oui, mourons ; mais comment ? ». Si Schopenhauer refuse le suicide, car il s'agit d'un acte de Volonté, le sujet lyrique de ce poème l'exclut pour des raisons banales, comme le démontre ce quatrain : « Par le gaz carbonique ? / Pouah ! Souvent le charbon recèle un fumeron ; / L'arsenic ?... Oh ! Fi ! Fi ! Ça donne la colique : / La Seine ? ... Je bois l'eau ; la balle ? ... C'est bien prompt ». Il réfléchit ensuite aux origines du monde et se demande si Dieu est vraiment le créateur de la nature. Ces pensées lui donnent le vertige et il n'est plus sûr de vouloir retourner au néant. Au lieu de réfléchir à ces questions métaphysiques, il décide enfin de « s'absinther » : « Dans le doute, tu sais, ma vieille, *absinthe-toi* ». Autrement dit, il renonce à ses théories pour s'enivrer.

Nous avons vu que le choix de Baudelaire d'employer le mot spleen dans ses titres a encouragé l'usage poétique de ce terme d'origine anglaise. Les deux « Spleen » qui paraissent dans *La Nouvelle Lune*, respectivement en 1886 et 1887, ne peuvent donc que renvoyer à l'auteur des *Fleurs du mal*. Comme nous l'avons déjà évoqué, la parution de ces titres négatifs dans une revue satirique laisse déjà présager les visées humoristiques de ces textes. Le

premier de ces deux poèmes se divise en deux parties. Dans la première partie, le sujet lyrique liste tout ce qu'il aimait autrefois (il s'agit principalement d'éléments naturels) :

En ce temps-là, j'aimais le grand et le sublime ;
L'Océan, la forêt, la montagne, l'abîme,
 Tout ce qui nous révèle Dieu ;
Tout ce qui fait trembler, tout ce qui fait sourire,
Tout ce qui fait vibrer l'âme comme une lyre,
 Tout ce qui triomphe, en tout lieu !

[...]

J'aimais encor la foudre et l'éclair qui sillonne
Les airs, l'Océan noir qui délire et bouillonne,
 Les doux zéphyr soufflant joyeux.
J'aimais la fleur des champs qui sourit radieuse,
Et l'ombre de la nuit qui tombant délicieuse,
 J'aimais la lune au fond des cieux !

Toutefois, ce que le poète aimait par-dessus tout, c'est le « sourire de femme » :

Mais, poète d'amour, je jurais sur mon âme
Que j'aimais cent fois mieux un sourire de femme
 Et qui m'enchantait tout un jour !
À mes plus doux moments, heures de rêverie,
À l'oiseau qui gazouille, aux vagues en furie,
 Je préférais un tendre amour !

La seconde partie du poème est consacrée au présent :

Aujourd'hui, Dieu ! Je jure encor (non sur mon âme,
Je n'en ai plus!) que j'aime un sourire de femme
 Plus que tout : plus que le ciel bleu.
J'aime toujours rêver, errant, pensif, et même
Encor mieux dans les bras d'une femme qui m'aime,
 Mais, le spleen me ronge, ô mon Dieu¹ !

Le sujet lyrique préfère toujours le sourire d'une femme aux beautés de la nature. Toutefois, ce qu'il aimerait encore plus, c'est que son amour soit partagé. Par son ton affecté, le dernier vers du poème explique le titre et dévoile la satire. Ravalé au rang de chagrin d'amour, le spleen est banalisé. L'auteur du poème veut tourner en dérision les « poètes d'amour », avec leurs langueurs et leurs soupirs.

Le second « Spleen », quant à lui, semble pasticher Baudelaire :

1 Paul Trebeh, « Spleen », *La Nouvelle Lune*, 4 avril 1886.

Mets ton corset noir, noire est ma raison ;
Est-ce de l'amour un nouveau tison
Qui me fait l'objet d'un puissant mystère
Qui pousse mon âme à ce rêve austère
Comme aux confins bleus d'un bel horizon ?

Raille mon esprit dans sa trahison,
Célèbre son deuil mais sans oraison,
L'excès de mon mal sera salutaire :
Mets ton corset noir.

Pensons au printemps, divine saison ;
Quand, au souvenir de sa floraison,
Mes sombres pensers fuiront vers Cythère.
Tes seins confiants au nid solitaire
M'éblouiront mieux dans cette prison,
Mets ton corset noir¹.

D'un point de vue formel, l'auteur emprunte des structures qui sont fréquemment utilisées dans *Les Fleurs du mal*, comme par exemple l'oxymore (« mon mal sera salutaire », « rêve austère ») ou l'alternance des registres de langue, comme au deuxième vers, où l'amour est associé à un objet prosaïque : le tison². Les vers « Qui pousse mon âme à ce rêve austère / Comme aux confins bleus d'un bel horizon ? » évoquent un vers du poème « Paysage » de Baudelaire : « Alors je rêverai des horizons bleuâtres³ ». De plus, le je lyrique du poème de *La Nouvelle Lune* évoque le printemps par la pensée, exactement comme celui de Baudelaire : « Car je serai plongé dans cette volupté / D'évoquer le printemps avec ma volonté ». L'évocation des « seins » renvoie, elle aussi, à l'auteur des *Fleurs du mal*, qui fait souvent référence, dans ses poèmes, à cette partie du corps féminin. L'allusion à Cythère n'est pas non plus innocente : elle ne peut que rappeler le célèbre poème « Un voyage à Cythère » de Baudelaire, où l'île joyeuse de Vénus est transformée en une « île triste et noire⁴ », comme les pensées du je lyrique du poème de *La Nouvelle Lune*. L'auteur de ce poème utilise aussi d'autres expressions pour évoquer le spleen, comme par exemple « noire est ma raison » et le deuil de l'esprit (« Raille mon esprit dans sa trahison, / Célèbre son deuil mais sans oraison »). Contrairement aux textes précédents, ce poème ne contient pas d'indices humoristiques : les allusions à Baudelaire pourraient donc relever de la simple imitation. Ce qui nous permet d'affirmer que ce texte n'est pas sans des intentions satiriques est non seulement le type de journal dans lequel il paraît, mais aussi la signature de l'auteur. Un certain Moulins utilise en

1 Cadet-Rousselle [Moulins], « Spleen », *La Nouvelle Lune*, 30 octobre 1887.

2 Soulignons que *tison* est un terme que Baudelaire emploie dans « La Muse vénale » et dans « Le Crépuscule du matin ».

3 *O. C.*, t. I, p. 82.

4 *O. C.*, t. I, p. 118.

effet le pseudonyme « Cadet-Rousselle », emprunté au « type de niais prétentieux apparu en 1792 dans une chanson en vogue parmi les volontaires français » (*Encyclopédie Larousse*). Il est donc difficile de prendre au sérieux un texte signé par ce nom burlesque.

La cible des quatre textes que nous venons d'analyser est moins le spleen que la littérature spleenétique, qui ne semble plus pouvoir être prise au sérieux en cette fin-de-siècle. Devenue ridicule voire banale, la poésie du spleen (et plus généralement la littérature pessimiste et malade) fait l'objet d'un renversement humoristique. Il est intéressant de souligner que certains des procédés utilisés dans ces textes satiriques sont employés dans les mêmes années par Jules Laforgue non pas pour tourner en dérision le spleen, mais pour le renouveler.

Par rapport aux voix littéraires que nous avons étudiées dans le chapitre précédent, la presse satirique se livre à une critique plus subtile et en même temps plus corrosive du spleen, qui est utilisé pour « faire épanouir la rate du vulgaire¹ », pour parler comme Baudelaire. Mais derrière le comique des textes que nous avons cités se cache le harcèlement de la partie « saine » et joyeuse de la société, qui est fatiguée des tendances spleenétiques, tant sociales que littéraires. Un article du *Tintamarre*, que nous pourrions citer en guise de conclusion, montre bien la volonté d'en finir une fois pour toutes avec l'art maladif :

Il serait vraiment temps que les artistes en tous genres, poètes comme littérateurs, littérateurs comme musiciens, nous fichent un peu la paix avec leurs œuvres toutes névrosées, scrofuleuses, malades et de triste humeur.

Il n'est cependant écrit nulle part il me semble, que, pour avoir du talent, – voire du génie, – il faille absolument avoir un mauvais estomac, être détraqué, morose, spleenique, et tout le reste.

C'est un peu pourtant ce que nous avons l'air de croire depuis déjà pas mal de temps. De toutes parts l'art s'encombre d'œuvres qui semblent toutes le produit de malheureux sujets d'hôpitaux, ayant les nerfs sens dessus dessous, l'estomac rétréci, les intestins perforés, le foie en capilotade.

Ça craque de partout. Ces artistes, ces poètes et ces littérateurs malades ne font que des œuvres malades qui rendent malades ceux qui les entendent et les lisent.

Allons, allons... je crois qu'il est temps que nous nous mettions tous à fendre un peu de bois le matin, pour nous refaire des moelles².

1 « La Muse vénale », *O. C.*, t. I, p. 15.

2 Touchatout, « La Vie du poète », *Le Tintamarre*, 12 février 1893. Soulignons que ce texte paraît en 1893, à savoir au moment où le naturisme cherche à libérer la littérature des valeurs morbides du décadentisme et du symbolisme.

Jules Laforgue a réellement connu le spleen. Dans une lettre à Charles Henry datée du 22 avril 1882, l'auteur des *Complaintes* tient à souligner l'authenticité de son mal : « Je suis bien persuadé que je m'ennuie réellement et incurablement, et que je ne râcle [*sic*] pas quelque guitare littéraire ¹ ». Autrement dit, son ennui ne relève pas de la pose², mais il s'agit d'un sentiment réel qui finit inévitablement par influencer sa production littéraire. Le spleen « écrit » procède donc du spleen « vécu », comme Laforgue lui-même l'explique : « Je ne vois que le côté plat, sale de la vie. Et tout ce que j'écris s'en ressent, en est imbibé, comme le poumon du fumeur s'imbibe de nicotine³ ». Des premiers poèmes jusqu'aux *Derniers vers*, tous les recueils (ou projets de recueils) de Laforgue peuvent être reliés par le fil rouge, voire grisâtre, du spleen. Pourtant, comme le souligne Alissa Le Blanc, « l'ennui n'est pas un thème littérairement neutre à l'époque de Laforgue, mais il touche déjà au poncif⁴ ». L'objectif de « faire de l'original à tout prix⁵ » que le poète s'impose à partir de 1883 semble donc particulièrement difficile à réaliser dans le domaine spleenétique.

Dans ce chapitre, nous nous proposons d'étudier l'évolution du spleen dans l'œuvre poétique de Laforgue⁶. Nous nous concentrerons d'abord sur le spleen « traditionnel » du *Sanglot de la Terre* pour passer ensuite à une analyse de la « mélancolie humoristique⁷ » de ses recueils successifs, afin de comprendre quels sont les moyens lui permettant de renouveler ce thème devenu banal.

6.1 Le Sanglot de la Terre. Entre clichés et expérimentation de nouvelles voies

Le premier projet poétique de Laforgue remonte au début des années 1880, quand il décide de réunir ses vers « philosophiques » en un volume intitulé *Le Sanglot de la Terre*. Dans une

1 Lettre de Jules Laforgue à Charles Henry du 22 avril 1882, dans Jules Laforgue, *Œuvres Complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986-2000, t. I, p. 771. Édition désormais citée par le sigle O. C. Afin d'alléger les notes, dans ce chapitre nous omettons le nom de l'auteur quand il s'agira de Jules Laforgue.

2 Il suffit de feuilleter les pages de sa correspondance pour s'en apercevoir. Sur le spleen dans la correspondance de Jules Laforgue voir Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 203-232.

3 Lettre de Jules Laforgue à Mme Mültzer du 26 juin 1882, O. C., t. I, p. 785.

4 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 221.

5 Lettre de Jules Laforgue à Marie Laforgue du 14 mai 1883, O. C., t. I, p. 821.

6 Nous nous concentrerons sur les œuvres en vers de Laforgue, car elles montrent bien l'évolution que subit le spleen.

7 O. C., t. I, p. 821.

note, le poète déclare son intention d'utiliser une « langue d'artiste, fouillée et moderne, sans souci des codes du goût, sans crainte du cru, du forcené, des dévergondages cosmologiques du grotesque¹ ». En réalité, ces premiers poèmes « ne se donnent pas les moyens d'accomplir ce programme stylistique² ». *Le Sanglot de la Terre* est encore un recueil au lyrisme conventionnel : Laforgue y privilégie des formes et des structures traditionnelles, comme le montre l'abondance de sonnets. Pathétique et grandiloquent, le ton est très éloigné du ton « clownesque » qu'il adoptera par la suite. Le poète recherche une forme sublime et solennelle qui soit à la hauteur du sujet du recueil : l'inquiétude métaphysique. Ce volume est en effet pétri des théories de Schopenhauer et de Hartmann, que Laforgue a « savourée[s] en gourmet³ ». Plus précisément, *Le Sanglot* ressasse des thèmes pessimistes tels que la *vanitas vanitatum*, la misère de l'homme sans Dieu, l'absence de but de l'existence, la bêtise des lois naturelles et la disparition de la Terre et de l'univers. Mais en cette fin-de-siècle ces thèmes sont aussi convenus que les formes que Laforgue emploie pour les exprimer.

La perte de la foi n'est certainement pas étrangère à la vision pessimiste de Laforgue (et de beaucoup de ses contemporains). Seul dans un univers sans Dieu, le poète perd ses repères et se pose de nombreuses questions existentielles : « Depuis l'Éternité j'étais dans le néant / Soudain je nais, – Pourquoi ? – Rien ne répond. – Où suis-je⁴ ? » ; « – Mais qui donc a tiré l'Univers de la nuit⁵ ? » ; « Pourquoi cet univers éternel et stupide / Et non l'universel néant ? Pourquoi ? Pourquoi⁶ ? ». Dans le poème « Lassitude », le poète compare son passé chrétien à son présent sans Dieu :

Car j'étais dans l'Éden, l'arbre de la Science
Ne m'avait pas encor tenté, j'avais la foi,
Et ce trésor d'amour, il était tout pour moi,
Ma force, mon recours, mon but, mon espérance.
Maintenant que j'ai pris du vieux fruit défendu,
Maintenant que je vis dans cette idée amère
Que mon rêve divin n'était qu'une chimère,
Si mon front est plus fier, mon cœur a tout perdu⁷ !

En plus d'une vision extrêmement pessimiste de l'existence, dans *Le Sanglot de la Terre* Laforgue exprime aussi un spleen profond. Rappelons que ce recueil aurait dû s'intituler *Les*

1 O. C., t. III, p. 150.

2 Henri Scepi, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008, p. 162.

3 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 411.

4 « Étonnement », O. C., t. I, p. 297.

5 « Curiosités déplacées », O. C., t. I, p. 299.

6 « Pataugement », O. C., t. I, p. 307.

7 « Lassitude », O. C., t. I, p. 275.

*Spleens cosmiques*¹, ce qui montre l'importance de ce thème à l'intérieur de ces premiers poèmes. Une analyse des occurrences du terme peut aussi illustrer sa prédominance. Si le mot *ennui* et ses dérivés apparaissent une quinzaine de fois dans les poèmes du *Sanglot* et de son cycle qui ont été retrouvés, le mot *spleen*, quant à lui, compte une trentaine d'occurrences. À ce chiffre déjà considérable, il faut ajouter le titre de la cinquième section du recueil, « Spleen », ainsi que les mentions dans les titres de plusieurs poèmes. La profusion de ce terme d'origine anglaise et son utilisation dans les intitulés n'est pas sans rappeler Baudelaire, d'autant plus que Laforgue était un grand admirateur de l'auteur des *Fleurs du mal*. Les échos baudelairiens sont particulièrement évidents dans les poèmes que l'on pourrait qualifier « du spleen ». Le sonnet « Excuse mélancolique », par exemple, semble influencé par le célèbre « Hymne à la beauté » des *Fleurs du mal*. Les deux textes mettent en scène une femme aux « yeux de velours » qui est capable d'apaiser le spleen du poète : « Vous sauriez endormir mes tristesses sans causes² » ; « tu rends [...] / L'univers moins hideux et les instants moins lourds³ ». De plus, les amants des deux poèmes adoptent presque la même posture votive : « Le front sur vos genoux » (« Excuse mélancolique »), « incliné sur sa belle » (« Hymne à la beauté »). Baudelairiens sont aussi les tercets du sonnet « Les Spleens exceptionnels », poème qui dans le plan du recueil qui nous est parvenu est intitulé tout simplement « Spleen » :

Ah bien des jours de spleen, de ces jours roux d'automne,
Où tout pleure d'ennui dans le vent monotone,
M'ont chassé de ma chambre ! – à la fin, décidé

À m'en aller croupir sur les seins et les cuisses
D'une catin géante, aux chairs ointes d'épices
Qui me bercerait comme un pauvre enfant vidé⁴.

Laforgue utilise ici un procédé typiquement baudelairien, à savoir l'introduction d'une image triviale qui brise l'élan lyrique. L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* est d'autant plus évidente que le spleen et la « catin » appartiennent à son univers poétique. Toutefois, le spleen de Laforgue se distingue du spleen de Baudelaire par la disparition de l'Idéal, qui dans le poème « Lassitude » est défini comme « un leurre⁵ ». Ayant perdu sa foi, le poète des *Complaintes* sait que « tout effort pour dépasser les limites de la condition humaine est folie.

1 Voir la lettre de Jules Laforgue à Charles Henry du 22 mai 1882, *O. C.*, t. I, p. 782.

2 « Excuse mélancolique », *O. C.*, t. I, p. 267.

3 Charles Baudelaire, *O. C.*, t. I, p. 25.

4 « Les Spleens exceptionnels », *O. C.*, t. I, p. 380.

5 « Lassitude », *O. C.*, t. I, p. 275.

[...] La recherche de l'absolu s'est épuisée, et il ne reste que la nostalgie d'un bonheur à jamais introuvable¹ ».

Dans *Le Sanglot de la Terre*, le spleen n'est pas uniquement influencé par Baudelaire, mais aussi par la « tradition ». Les caractéristiques que Laforgue attribue à ce mal sont le plus souvent canoniques et elles vont du dégoût des autres (« Je n'aime personne² ») au dégoût de la vie : « Avant d'avoir vécu dégoûté de la vie³ », « Une nausée immense de la vie [...] / On erre à travers tout, le cœur las de la vie⁴ », « Tout m'est dégoûté⁵ », « Je n'ai que cette vie et la prends en dégoût⁶ ». Dans « Bouffée de printemps », poème qui était précédemment intitulé « Nausée de la vie », le dégoût distingue le sujet lyrique des autres hommes : « Chacun trime, rit, flâne ou pleure, vit enfin ! / Seul, j'erre à travers tout, la lèvre appesantie / Comme d'une nausée immense de la vie⁷ ». Si les autres *vivent*, le poète n'est même plus capable de pleurer : « Si j'étais au moins, comme autrefois, capable / de ces larmes d'enfant qui nous font tant de bien⁸ ! ».

Ce dégoût spleenétique naît, entre autres, de la monotonie de l'existence. Puisque tout est vain dans cet univers sans Dieu, tous les jours se ressemblent. La banalité de la vie est exprimée par des formes et des images sans surprise : « La vie est plate. Et tout devient vulgaire⁹ » ; « Après le jour, la nuit ; après la nuit, l'aurore¹⁰ » ; « Et notre sort ! Toujours la même comédie, / Des vices, des chagrins, le spleen, la maladie¹¹ ».

Un sentiment d'angoisse spleenétique naît aussi de la conscience que le temps s'écoule inexorablement et conduit l'homme vers la mort :

Comme la vie est triste, incurablement triste.
Les jours s'en vont, s'en vont et ne reviendront plus.
Et que j'en ai perdu, moi, depuis que j'existe
Dans la nuit sans retour des siècles révolus !
Oh ! prodigue ! vingt ans ! huit mille jours ! que d'heures !
Que de tours de cadran l'aiguille a dévoré !
[...]
Dieu ! Dieu ! l'Éternité coule vaste et sereine,
Pourtant ma tombe est là, baillant sur mon chemin,
Là, là ! – Je ne veux pas ! Je glisse ! tout m'entraîne¹² !

1 James Andrew Hiddleston, « Laforgue et Baudelaire », art. cit., p. 74.

2 « Excuse mélancolique », *O. C.*, t. I, p. 267.

3 « Lassitude », *O. C.*, t. I, p. 275.

4 « Et j'erre dans Paris », *O. C.*, t. I, p. 346.

5 « Incurablement », *O. C.*, t. I, p. 377.

6 « Berceuse », *O. C.*, t. I, p. 384.

7 « Bouffée de printemps », *O. C.*, t. I, p. 385.

8 « Citerne tarie », *O. C.*, t. I, p. 269.

9 « Incurablement », *O. C.*, t. I, p. 377.

10 « Éponge définitivement pourrie », *O. C.*, t. I, p. 271.

11 « Triste, triste », *O. C.*, t. I, p. 386.

12 « Crépuscule de juillet », *O. C.*, t. I, p. 368.

Ce décompte des jours et des heures n'est pas sans rappeler « L'Horloge » de Baudelaire. En outre, il faut souligner que l'inquiétude du passage du temps appartient à la sensibilité fin-de-siècle. Laforgue utilise ce thème sans le renouveler, ni du point de vue formel ni du point de vue des images.

Dans le sonnet « Triste, triste » (qui dans le plan du recueil est intitulé « Spleen »), les réflexions métaphysiques sur la Terre et l'Univers sont précédées de la description d'un décor spleenétique traditionnel, voire banal : « Je contemple mon feu. J'étouffe un bâillement. / Le vent pleure. La pluie à ma vitre ruisselle. / Un piano voisin joue une ritournelle. / Comme la vie est triste et coule lentement¹ ». Mais la banalité rejoint son paroxysme dans « Spleen », poème qui paraît dans la section homonyme :

Tout m'ennuie aujourd'hui. J'écarte mon rideau,
En haut ciel gris rayé d'une éternelle pluie,
En bas la rue où dans une brume de suie
Des ombres vont, glissant parmi les flaques d'eau.

Je regarde sans voir fouillant mon vieux cerveau,
Et machinalement sur la vitre ternie
Je fais du bout du doigt de la calligraphie.
Bah ! sortons, je verrai peut-être du nouveau.

Pas de livres parus. Passants bêtes. Personne.
Des fiacres, de la boue, et l'averse toujours...
Puis le soir et le gaz et je rentre à pas lourds...

Je mange, et bâille, et lis, rien ne me passionne...
Bah ! Couchons-nous. – Minuit. Une heure. Ah ! chacun dort !
Seul, je ne puis dormir et je m'ennuie encor².

Après avoir avancé l'hypothèse d'une influence du poème « Pluie » de Sully Prudhomme sur ce texte, Alissa Le Blanc souligne que « la banalité du motif ne devrait pas permettre de conclure à un rapport d'intertextualité certain³ ». Cette remarque pertinente peut aussi valoir pour Baudelaire. En effet, le titre « Spleen » associé à un ciel pluvieux fait immédiatement penser à l'auteur des *Fleurs du mal*. Pourtant, il est possible que Laforgue ait puisé cette association moins dans les textes de Baudelaire que dans l'imaginaire collectif. Quoi qu'il en soit, le spleen, dans ce texte de Laforgue, perd sa dimension tragique. Le sonnet d'alexandrins, forme par excellence de la poésie classique, exprime ici un contenu peu élevé. Les actions décrites sont non seulement banales mais aussi prosaïques (« je mange, et

1 « Triste, triste », *O. C.*, t. I, p. 386.

2 « Spleen », *O. C.*, t. I, p. 375.

3 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 266.

bâille »). La brièveté des phrases, au style presque télégraphique, accentue la monotonie de cette journée où toutes les tentatives du sujet lyrique de sortir de son état d'abattement et de trouver « du nouveau » échouent. Le poème se termine en effet sur la reprise du vers initial : « je m'ennuie encor ».

En plus de ces emplois traditionnels du spleen, *Le Sanglot de la Terre* présente aussi des aspects plus novateurs, qui anticipent les recueils successifs. Dans certains textes le spleen est presque positif. C'est le cas par exemple du poème « Excuse mélancolique », où Laforgue affirme que « l'Art, le Spleen, la Douleur sont [s]es seules amours¹ ». En outre, au moment de la fin du monde le poète regrettera, entre autres, les « bouts de spleen devant l'océan² ». Le terme *bout* confère un caractère presque tangible à ce mal de l'âme. Le spleen devient ici un mal proche de la mélancolie que nous avons qualifiée de « douce », à savoir un mal qui naît de la contemplation du spectacle de la nature (« océan »). Le poème « Rosace en vitrail » propose la même substitution. Traditionnellement associé à la mélancolie « douce », dans ce texte le coucher du soleil devient le moment par excellence du spleen : « Oh ! Plus que dans les fleurs de fard de Baudelaire, / Plus que dans les refrains d'automne de Chopin, / Plus qu'en un Rembrandt roux qu'un rayon jaune éclaire, / Seuls aussi bons aux spleens sont les couchants de juin³ ». Soulignons aussi que l'évocation de ce mois estival n'est pas innocente. Si dans *Le Sanglot de la Terre* le spleen est souvent associé à la saison automnale et à son temps pluvieux, Laforgue introduit aussi dans son recueil des « Jeunes spleens de mai » et un « Spleen des nuits de juillet ». Derrière cette décision se cache sans doute une volonté de renouveler l'image clichée de ce mal.

Dans « Spleen des nuits de juillet », Laforgue utilise aussi un procédé qui sera fréquemment employé dans les œuvres postérieures au *Sanglot*, à savoir l'anachronisme :

Aux berges, sous des noirs touffus, où des citrons
Voudraient être meurtris des lunaires caresses,
Des Vierges dorment, se baignent, défont leurs tresses,
Ou par les prés, les corps au vent, dansent en rond.

Ô Bienaimé ! il n'est plus temps, mon cœur se crève
Et trop pour t'en vouloir, mais j'ai tant sangloté,
Vois-tu, que seul m'est doux le spleen des nuits d'été,
Des nuits longues où tout est frais, comme un grand rêve⁴...

1 « Excuse mélancolique », *O. C.*, t. I, p. 267. Dans une lettre à Mme Mültzer, le spleen figure encore une fois dans la liste de ce que Laforgue aime : « Je hais les foules, le suffrage universel. Je n'aime que l'art, – et moi (mon spleen, ma santé, mon cerveau) » (Lettre de Jules Laforgue à madame Mültzer du 29 janvier 1882, *O. C.*, t. I, p. 763).

2 « Guitare [III] », *O. C.*, t. I, p. 412.

3 « Rosace en vitrail », *O. C.*, t. I, p. 392.

4 « Spleen des nuits de juillet », *O. C.*, t. I, p. 432-433.

Dans ce cadre idyllique, emprunté à la poésie classique, la mention du spleen, mal de la modernité, surprend le lecteur. Il est possible de repérer d'autres associations de ce type. Dans « Désolations », le poète dit vouloir chanter « les spleens chastes du Christ¹ » et dans le poème « Marche funèbre pour la mort de la terre » la Terre est dite avoir le spleen dès ses « premiers âges² ».

Dans *Le Sanglot de la Terre*, Laforgue utilise aussi d'autres trouvailles plutôt originales. Par exemple, il « spleenétise » les éléments naturels : il existe un « spleen des tempêtes³ », un « Ennui des grands nuages voyageurs⁴ » et un « vent noir [qui] s'ennuie⁵ ». Certains objets deviennent eux aussi spleenétiques. C'est le cas par exemple de l'orgue de Barbarie : « Au spleen lointain de quelque orgue pleurard⁶ », « dans le spleen attardé d'un orgue aux grêles plaintes⁷ », « dans le spleen désolé des orgues douloureux⁸ ». L'orgue des rues devient non seulement un ami intime du poète mais aussi son double :

Ne pleure pas ainsi pauvre orgue monotone,
Il neige, tout est clos, il fait un froid de loup,
Qui se dérangerait pour te jeter un sou ?
Ravale tes sanglots, n'attends rien de personne.
[...]

Non, tiens ! Reste avec moi. Cœur trop plein d'amour, crève,
Dégonfle-toi, dis-moi tout ; gémis-moi tes cris,
Et les plus douloureux et les plus incompris,
Que j'y brode les fleurs malades de mon rêve⁹.

Cet instrument populaire sera repris dans les recueils successifs de Laforgue, où il deviendra l'un des symboles de l'ennui du poète.

Malgré ces quelques procédés novateurs, le spleen du *Sanglot de la Terre* demeure peu original, comme tout le recueil d'ailleurs. Dégoûté par son projet, Laforgue décide d'abandonner ce recueil « cosmique » et de s'aventurer dans de nouvelles voies poétiques.

1 « Désolations », *O. C.*, t. I, p. 353.

2 « Marche funèbre pour la mort de la terre », *O. C.*, t. I, p. 342.

3 « Désolation », *O. C.*, t. I, p. 351.

4 *Ibid.*

5 « Guitare [V] », *O. C.*, t. I, p. 413.

6 « Les boulevards », *O. C.*, t. I, p. 327.

7 « Cauchemar », *O. C.*, t. I, p. 330.

8 « Chanson d'automne », *O. C.*, t. I, p. 378.

9 « Incurablement », *O. C.*, t. I, p. 377.

6.2 « Une mélancolie humoristique »

À partir de 1881, Laforgue exprime sa perplexité à l'égard de son recueil de vers philosophiques, qui « commence à [l]e dégoûter¹ ». L'année suivante, il définit son volume comme un « ramassis de petites saletés banales² » et y renonce définitivement. Ce que le poète renie, en réalité, c'est moins le *Sanglot* lui-même que son ton pompeux : « Je souffre encore, parfois. Seulement l'envie de pousser des cris sublimes aux oreilles de mes contemporains sur le boulevard et autour de la Bourse m'est passée³ », avoue-t-il à Mme Mültzer. Le dégoût de Laforgue pour la rhétorique de ses premiers vers émerge aussi d'une lettre à Charles Henry : « Je voulais être éloquent, et cela me donne aujourd'hui sur les nerfs. – Faire de l'éloquence me semble si mauvais goût, si jobard⁴ ! ». À la fin de l'année 1882, le projet des *Complaintes* est conçu. Laforgue annonce son nouveau programme poétique dans une lettre à sa sœur :

J'ai abandonné mon idéal de la rue Berthollet, mes poèmes philosophiques. Je trouve stupide de faire la grosse voix et de jouer de l'éloquence. Aujourd'hui que je suis plus sceptique et que je m'emballer moins aisément et que d'autre part je possède ma langue d'une façon plus minutieuse, plus clownesque, j'écris de petits poèmes de fantaisie, n'ayant qu'un but : faire de l'original à tout prix⁵.

Pour « faire de l'original », il faut abandonner la « grosse voix » et adopter une voix modeste (comme le suggère l'expression « petits poèmes »). D'après Henri Scepi, du *Sanglot de la Terre* aux *Complaintes* Laforgue « descend de plusieurs degrés sur l'échelle des valeurs poétiques. [...] Il situe l'entreprise dans les sphères inférieures de la création, zone subalterne qui ne communique pas avec les régions élevées de la poésie sublime⁶ ». Les thèmes du premier recueil ne sont pas abandonnés, mais ils sont conduits d'une dimension cosmique à une dimension « domestique » : « Mes grandes angoisses métaphysiques / Sont passées à l'état de chagrins domestiques⁷ ». D'autres vers expriment cette conversion esthétique : le deuil s'atténue et devient « demi-deuil » et les spleens deviennent « locaux ». Le néant, quant à lui, est désormais contenu dans une tasse (« Sirote chaque jour ta tasse de néant⁸ ») et il est « dépouillé par là de toute résonance tragique⁹ ». Dans un poème des *Fleurs de bonne volonté*,

1 Lettre de Jules Laforgue à Gustave Kahn du 1^{er} mars 1881, *O. C.*, t. I, p. 697.

2 Lettre de Jules Laforgue à Charles Ephrussi du 2 février 1882, *O. C.*, t. I, p. 752.

3 Lettre de Jules Laforgue à Mme Mültzer de la fin mars 1882, *O. C.*, t. I, p. 763.

4 Lettre de Jules Laforgue à Charles Henry du 22 mai 1882, *O. C.*, t. I, p. 782.

5 Lettre de Jules Laforgue à Marie Laforgue du 14 mai 1883, *O. C.*, t. I, p. 821.

6 Henri Scepi, *Poésie vacante*, *op. cit.*, p. 180.

7 « Complainte d'une convalescence en mai », *O. C.*, t. I, p. 616.

8 « Complainte du Sage de Paris », *O. C.*, t. I, p. 620.

9 Henri Scepi, *Poésie vacante*, *op. cit.*, p. 192.

la voix lyrique refuse de prendre « un air géant, / Et [de] faire appeler le Néant¹ », car « ce n'est pas bienséant ». Son propos est plus modeste : « Je vivotte [*sic*] ». Et encore : la misère de l'homme sans Dieu cède la place, dans *Des Fleurs de bonne volonté*, à de « petites misères ». Enfin, à partir des *Complaintes* le poète comprend qu'il est inutile de se révolter, il faut au contraire accepter l'absurdité de la vie : « – Hé ! Pas choisi / D'y naître, et hommes! / Mais nous y sommes, / Tenons-nous y² ».

Mais la conversion résultant de l'échec du *Sanglot de la Terre* concerne aussi, et surtout, les formes poétiques. Le choix de la complainte n'est évidemment pas innocent. Par sa modestie, cette chanson populaire est apte à exprimer les « chagrins domestiques » du poète. Ce dernier troque sa lyre (la poésie classique) contre l'orgue de Barbarie (la poésie populaire). À partir des *Complaintes*, les poèmes de Laforgue sont empreints d'expressions, d'interjections et de termes familiers. Le poète a aussi recours à des apocopes, à des jeux de mots et à des calembours. De plus, il emprunte souvent le parler du bonimenteur, comme dans le cas de la « Grande Complainte de la ville de Paris ». Les formes traditionnelles sont abandonnées au profit de formes inusuelles ; le poète « se fixe lui-même ses propres contraintes combinatoires, de sorte que chaque poème devient une création originale au point de vue prosodique³ ». L'inventivité de Laforgue émerge aussi de ses créations lexicales (néologismes, mot-valises) et de sa capacité de créer des « alliances impossibles, c'est-à-dire inaccoutumées, originales et excentriques⁴ ».

De la combinaison de ces formes et de ces motifs « domestiques » et populaires procède l'humour. Bien que rabaissé au rang de mal « local », le spleen persiste dans tout le corpus poétique postérieur au *Sanglot de la Terre* et il fait, lui aussi, l'objet d'un traitement original. *Les Spleens cosmiques* se transforment en « spleens comiques », mais ils n'en sont pas moins amers. Pour analyser cette évolution, nous nous concentrerons d'abord sur les emplois du terme *spleen* (et de son corollaire *l'ennui*) et nous passerons ensuite à une étude des images et des motifs qui gravitent autour de ce mal et qui contribuent à créer un univers spleenétique original.

1 « La vie qu'elles me font mener », *O. C.*, t. II, p. 222.

2 « Petites misères d'août », *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 274.

3 Alissa Le Blanc, « Jules Laforgue, du *Sanglot de la Terre* aux *Derniers vers*. Itinéraire d'une libération formelle », *Modernités*, n° 37, « Transmission et transgression des formes poétiques régulières », Éric Benoît (dir.), 2014, <http://books.openedition.org/pub/8786>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 9 avril 2022.

4 Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 198.

D'après André Guyaux, Laforgue est le seul écrivain, après Baudelaire, à trouver dans le mot *spleen* « une réserve d'images, une nouvelle inspiration¹ ». À partir des *Complaintes*, recueil qui s'inscrit sous le signe de l'originalité, le *spleen* (mais aussi l'*ennui*) est associé à des images et à des procédés surprenants, qui créent un effet humoristique.

Dans la « Complainte-litanies de mon sacré-cœur », Laforgue allégorise le spleen : « Mon cœur est un noyé vide d'âme et d'essors, / Qu'étreint la pieuvre Spleen en ses ventouses d'or² ». Le spleen est un mal tentaculaire, d'où le choix du poète de l'associer à la pieuvre. Si cette image est encore peu étonnante, c'est que ce texte appartient à la première manière de Laforgue. Il s'agit en effet d'une reprise des « Litanies de mon triste cœur » du *Sanglot de la Terre*. Dans les poèmes qui ont été composés après sa « conversion esthétique » de 1883 les images se font plus insolites. Voici un exemple : « Le Spleen, eunuque à froid, sur nos rêves se vautre³ ! ». La majestueuse pieuvre dorée est remplacée par le ridicule eunuque sans passion. Un effet de surprise est obtenu par le biais du rapprochement de deux réalités géographiquement éloignées. L'eunuque est en effet lié au monde oriental, alors que le spleen est associé, dans l'imaginaire collectif, à la brumeuse Angleterre. Ce procédé est aussi employé dans la « Complainte sur certain temps déplacés » : « L'obélisque quadrangulaire, / De mon spleen monte ; j'y digère, / En stylite, ce gros Mystère⁴ ». Dans ces vers, l'incongruité est non seulement spatiale (l'Orient de l'« obélisque » et du « stylite » ; l'Occident du spleen), mais aussi temporelle. Le spleen est ancré dans le XIX^e siècle. En revanche, l'obélisque et le stylite renvoient à des époques antérieures, respectivement l'ancienne Égypte et les premiers temps du christianisme. Cette association de l'ancien et du moderne, qui est fréquente dans les *Moralités légendaires*, témoigne du goût de Laforgue pour les anachronismes, voire pour les « temps déplacés » (pour reprendre le titre de cette complainte). Laforgue se plaît à créer des « couples impossibles⁵ » et extravagants, comme les amours du Temps et de l'Espace. Dans la complainte que Laforgue consacre à ces deux entités, l'emploi du mot *spleen* est incongru : « Or, voilà des spleens infinis que je suis en /

1 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 55.

2 « Complainte-litanies de mon sacré-cœur », *O. C.*, t. I, p. 612.

3 « Complainte d'un certain dimanche », *O. C.*, t. I, p. 561.

4 « Complainte sur certain temps déplacés », *O. C.*, t. I, p. 599.

5 *O. C.*, t. II, p. 720.

Voyage vers ta bouche¹ », dit le Temps à « sa commère ». En remplaçant l'expression « un temps infini », le *spleen* « devient la métonymie de la durée et de l'attente² ».

Si ce terme d'origine anglaise est employé comme unité de temps, l'*ennui*, quant à lui, est utilisé comme unité de longueur (« ennuis kilométriques³ ») et comme un bien matériel qui peut être acheté. En effet, le bonimenteur de la « Grande complainte de la ville de Paris » vend « des ennuis les plus comme il faut et d'occasion⁴ ». Dans ce texte, l'achat des « maisons de deuil » inclut aussi des « spleenuosités », mot-valise né de la fusion de *spleen* et *sinuosité*, termes qui n'ont rien en commun sinon le phonème /n/ qui permet le « collage »⁵. Comme les boniments du camelot, la formule « deux ou trois spleens locaux⁶ » semble puiser, elle aussi, dans le langage de la rue. Le *spleen* devient curieusement un produit local que l'on peut acheter au marché.

Le poème « Nobles et touchantes divagations sous la lune » présente une autre formule saisissante : « Pas un Moi qui n'écume aux barreaux de sa cage / Et n'épluche ses jours en filaments d'ennui⁷ ». La combinaison du verbe *éplucher* et du substantif *filament* renvoie au domaine culinaire et domestique. Cette image en apparence humoristique cache l'inquiétude de Laforgue à l'égard de la monotonie de l'existence. La voix lyrique se pose la question suivante : « Mais demain ? // Recommencer encore ? ».

Dans la « Complainte des crépuscules célibataires », le poète exprime sa lassitude à l'égard de son travail, qui n'est que ressassement : « Je suis si exténué d'art ! / Me répéter, oh ! Mal de tête⁸ !... ». Le quatrain suivant rompt avec cet aveu sérieux et introduit une image surprenante de l'ennui, qui cette fois-ci se présente sous formes de gouttes : « Va, et les gouttières de l'ennui ! / Ça goutte, goutte sur ma nuque... / Ça claque, claque à petit bruit... / Oh ! Ça claquera jusque... jusque?... ». Par ses répétitions et son ton ludique, cette strophe semble empruntée aux comptines pour enfants. À partir des *Complaintes*, Laforgue se plaît aussi à détourner les expressions lexicalisées⁹. Dans « Petites misères de juillet », l'expression

1 « Complainte du Temps et de sa commère l'Espace », *O. C.*, t. II, p. 608.

2 André Guyaux, « Lexicologie du spleen », art. cit., p. 60.

3 « Petits mystères », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, *O. C.*, t. II, p. 100. Cet adjectif est repris dans « L'Hiver qui vient », où il est cette fois-ci associé aux spleens des fils télégraphiques : « La rouille ronge en leurs spleens kilométriques / Les fils télégraphiques des grandes routes où nul ne passe » (*Derniers vers*, *O. C.*, t. II, p. 298).

4 « Grande complainte de la ville de Paris », *O. C.*, t. I, p. 609.

5 Henri Scepi souligne que la création de mots-valises « témoigne en faveur du pouvoir créateur de la parole individuelle et de la faculté d'invention du langage poétique à partir des matériaux fournis par la Langue » (Henri Scepi, *Poétique de Jules Laforgue*, op. cit., p. 208).

6 « Complainte d'une convalescence en mai », *O. C.*, t. I, p. 616.

7 « Nobles et touchantes divagations sous la lune », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, *O. C.*, t. II, p. 107.

8 « Complainte des crépuscules célibataires », *O. C.*, t. II, p. 244.

9 « La subversion qu'elles subissent est la preuve que l'auteur a considéré avant tout en elles leur aspect éculé, qu'il a cherché à renouveler » (Alissa Le Blanc, *(Re)Dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 142).

« si le cœur t'en dit » est détournée par variation, car le *cœur* est remplacé par le *spleen* : « – Bon! si le Spleen t'en dit, saccage universel¹ ! ». Comme le souligne Alissa Le Blanc, cette substitution « confère à l'expression un sens contradictoire proche de l'absurde ; l'hypothèse contient elle-même sa négation et s'annule, puisque le spleen, précisément, n'incite à rien, et vide toute activité de son sens² ».

Les images et les formules saisissantes que Laforgue associe au *spleen* (et à l'*ennui*) contribuent à renouveler l'expression de ce mal. Pour créer son univers spleenétique, Laforgue se sert aussi de quelques images et motifs clichés, qu'il parvient toutefois à rendre originaux.

Le spleen des dimanches

Pour Laforgue, le dimanche est le jour spleenétique par excellence. Il suffit de feuilleter les pages de sa correspondance pour le constater :

Aujourd'hui c'est dimanche : vous savez ce que c'est qu'un dimanche à Paris. Je m'embête et je n'ai rien à faire³.

Hier dimanche, je me suis tellement ennuyé, j'avais le cœur si serré de mon isolement dans ces foules se promenant, que cela devenait pour moi une sorte de jouissance d'artiste⁴.

Hier dimanche, je me suis bien ennuyé⁵.

Comme l'explique Alissa Le Blanc, « sous la III^e République, la sécularisation de la société tend aussi à faire du dimanche un jour désaffecté, d'autant plus vide et désœuvré qu'il est de plus en plus dissocié de la pratique religieuse⁶ ». À l'époque de Laforgue, l'association entre le dimanche et l'ennui relève donc du cliché.

Dans *Le Sanglot de la Terre*, Laforgue avait déjà consacré un poème au dernier jour de la semaine⁷. Pourtant, ce n'est qu'à partir des *Complaintes* que le spleen dominical devient central dans son univers poétique. Dans les poèmes de Laforgue, toutefois, ce jour férié ne présente pas d'images originales et ne se démarque pas de son image fin-de-siècle, car il est

1 « Petites misères de juillet », *Des Fleurs de bonne volonté*, O. C., t. II, p. 164.

2 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 419.

3 Lettre de Jules Laforgue à Gustave Kahn du 12 ou du 19 décembre 1880, O. C., t. I, p. 685.

4 Lettre de Jules Laforgue à Marie Laforgue du 10 septembre 1881, O. C., t. I, p. 699.

5 Lettre de Jules Laforgue à Charles Ephrussi du 5 décembre 1881, O. C., t. I, p. 718.

6 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 214.

7 Il s'agit de « Crépuscule de dimanche d'été » (O. C., t. I, p. 319). Après avoir critiqué les « promeneurs heureux » qui ne s'aperçoivent pas du ridicule de l'existence, dans ce texte le poète se met à penser, comme souvent dans *Le Sanglot*, « aux choses éternelles, au-dessus des murmures stupides de Paris ».

associé à un ciel gris et pluvieux, à des musiques tristes, à l'isolement et à des tâches ennuyeuses et monotones. L'originalité est atteinte grâce à des formules et à des procédés surprenants qui atténuent la grisaille des contenus.

Dans la « Complainte d'un certain dimanche », le son des cloches et la vue d'un groupe d'enfant sortant de l'église fendent le « sacré-cœur » de la voix lyrique. L'isolement du sujet et ses réflexions existentielles sont allégées par toute une série de stratégies formelles qui créent la célèbre « mélancolie humoristique » dont parle Laforgue. Le lapalissade « nous sommes tous filials¹ » produit un effet comique, d'autant plus qu'elle contient une faute grammaticale (délibérée) : *filial* au lieu de *filiaux*². L'expression « qu'il fait seul » est également intéressante : la structure impersonnelle de cette phrase semble transformer la solitude en un élément météorologique, hypothèse corroborée par la juxtaposition de l'exclamation « qu'il fait froid ». Laforgue utilise aussi des jeux de mots. Dans le vers « son mouchoir me flottait sur le Rhin... », par exemple, il joue sur l'homophonie entre le nom du fleuve (d'où le verbe *flotter*) et le *rein*. Il est aussi possible de repérer des vers ironiques, comme au moment du départ d'« elle³ » : « Elle est partie hier. Suis-je pas triste d'elle ? / Mais c'est vrai ! Voilà donc le fond de mon chagrin ! / Oh ! Ma vie est aux plis de ta jupe fidèle ! ». Enfin, Laforgue utilise aussi un lexique réaliste voire « domestique » (« brioches », « fenêtre », « pain », « soupe ») et emprunte des formules de la langue populaire, comme l'exhortation « allons ! » et l'apocope « d'yeux ».

Laforgue intitule « Dimanches » treize poèmes des *Fleurs de bonne volonté*. Le choix du pluriel n'est pas innocent : le poète l'utilise pour exprimer l'identité de tous les dimanches. Dans ce recueil inachevé, la tristesse des contenus est aussi nuancée par des formules surprenantes voire comiques. Dans l'un des « Dimanches », le poète affirme le caractère congénital de son ennui par le biais d'une formule inusuelle (« Je m'ennuie, natal⁴ »), où l'adjectif qui signifie « relatif à la naissance » est employé à la place du complément circonstanciel de temps « depuis ma naissance ». De plus, le poète avoue savoir que les causes de son ennui ne sont pas « appréciables » : « Je m'ennuie, / Sans cause bien appréciable, / Que bloqué par les boues, les dimanches, les pluies, / En d'humides tabacs ne valant pas le diable ». Ces pluriels inusuels servent à exprimer la monotonie et l'ennui de ce dimanche pluvieux, alors que l'abondance de consonnes occlusives ([k], [b], [p], [d]) semble reproduire l'enfoncement de la voix lyrique dans la boue. La structure agrammaticale de la phrase (« que

1 « Complainte d'un certain dimanche », *O. C.*, t. I, p. 561.

2 Soulignons que les pluriels en « als », là où l'on s'attendrait un pluriel en « aux », sont fréquents chez Laforgue.

3 Laforgue utilise souvent le pronom personnel *elle* pour désigner la femme.

4 « Dimanches », XVIII, *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 184.

bloqué ») et l'expression familière « ne pas valoir le diable » contribuent à créer un effet humoristique.

Si dans ce texte le poète s'ennuie « sans cause », dans un autre poème intitulé « Dimanches » « le ciel pleut sans but¹ ». Le choix d'utiliser le *ciel* comme sujet d'un verbe impersonnel surprend le lecteur. Cette structure agrammaticale n'est pas sans rappeler les erreurs de langage des enfants. Le fait que « le ciel pleut [...] sans que rien l'émeuve » corrobore cette hypothèse : comme dans un jeu enfantin, la pluie est présentée comme des larmes de commotion du ciel. Pour caractériser ce temps pluvieux, Laforgue emprunte aussi une mesure à la chanson populaire *Il pleut, bergère* : « Il pleut, il pleut, bergère ! Sur le fleuve... ». Le poète tourne ensuite en dérision la banalité de son décor, qui est *déjà vu* : « Ah ! Connu, l'décor ! ».

Dans un autre poème des « Dimanches », l'inquiétude du passage du temps est reconduite au niveau « domestique ». En effet, la voix lyrique dit savoir causer de « fidèles demeures » :

Je ne tiens que des mois, des journées et des heures....
Dès que je dis oui ! Tout feint l'en-exil...
Je cause de fidèles demeures,
On me trouve bien subtil ;
Oui ou non, est-il
D'autres buts que les mois, les journées et les heures ?

C'est le Vent qui répond à cette interrogation existentielle :

Il [le Vent] dit que la Terre est une simple légende
Contée au Possible par l'Idéal...
– Eh bien, est-ce un sort, je vous l' demande?
– Oui, un sort ! car c'est fatal.
– Ah ! Ah ! pas trop mal,
Le jeu de mots ! – mais folle, oh ! folle, la Légende²...

Le jeu de mots du Vent amuse non seulement la voix lyrique, mais aussi le lecteur. Soulignons en passant que Laforgue joue aussi sur des effets visuels, car la disposition graphique du poème reproduit la forme d'une clepsydre.

Ces exemples montrent que, tout en puisant sa source dans un cliché (l'association entre le spleen et le dimanche), Laforgue est capable de ne pas tomber dans la banalité.

1 « Dimanches », XVI, *Des Fleurs de bonne volonté*, O. C., t. II, p. 179.

2 « Dimanches », XXI, *Des Fleurs de bonne volonté*, O. C., t. II, p. 190.

Nous avons vu que dans *Le Sanglot de la Terre* Laforgue avait cherché à renouveler l'expression du spleen en l'associant à des saisons qui dans l'imaginaire collectif ne sont pas perçues comme spleenétiques. Il est toutefois possible de constater que dans les recueils poétiques postérieurs au *Sanglot* le spleen est presque exclusivement associé à sa saison privilégiée : l'automne. Comment faut-il interpréter ce revirement ? Ce choix nous semble témoigner de la volonté de Laforgue de renouveler les clichés, au lieu de les éliminer. Autrement dit, il ne s'agit pas de substituer les images qui sont traditionnellement associées au spleen, mais il faut les innover grâce à des stratégies linguistiques et formelles.

Comme le dimanche, l'automne est associé dans les poèmes de Laforgue à la monotonie de la vie. Le poème des *Complaintes* qui est consacré à cette saison s'intitule en effet « Complainte de l'automne monotone ». Dans ce texte, la monotonie est exprimée, d'un point de vue formel, par le biais de la répétition : « Automne, automne, adieux de l'Adieu ! » ; « Le vent, la pluie, oh ! Le vent, la pluie¹ ! ». La duplication de ces formules introduit « une pointe d'ironie, dans la mesure où elle est la marque d'une parole qui fait retour sur elle-même, comme pour mieux s'écouter² ». L'humour procède aussi du contraste qui se crée entre l'évocation de l'automne et l'image prosaïque de « la tisane [qui] bout, noyant [le] feu ». La présence d'Antigone dans la chambre de la voix lyrique crée un effet de surprise, d'autant plus que la fille d'Œdipe est appelée à accomplir une tâche triviale : écarter le rideau de la pièce. Le constat tragique de la mort du Soleil et de la Terre, qui n'est pas sans rappeler les préoccupations du *Sanglot*, débouche sur une chute ironique et légère : « – Allons, fumons une pipette de tabac, / En feuilletant un de ces si vieux almanachs, // En rêvant de la petite fille qui unirait / Aux charmes de l'œillet ceux du chardonneret ».

Dans *Des Fleurs de bonne volonté*, Laforgue crée un cycle des « petites misères », parmi lesquelles il y a les « Petites misères d'automne » et les « Petites misères d'octobre ». Dans ce dernier poème, le langage parlé est introduit dès le premier vers : « Octobre m'a toujours fiché dans la détresse³ ». Les causes qui font plonger le sujet lyrique dans cet état d'abattement sont elles aussi prosaïques : « Les Usines, cent goulots fumant vers les ciels.... / Les poulardes s'engraissent / Pour Noël ». Ces images triviales symbolisent l'approche des fêtes de fin d'année. Ainsi, le sujet lyrique exprime le dégoût de Laforgue pour les festivités⁴.

1 « Complainte de l'automne monotone », *O. C.*, t. I, p. 570.

2 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 217.

3 « Petites misères d'octobre », *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 193.

4 Dans une lettre à Charles Ephrussi, Laforgue écrit : « Cette atmosphère de fête m'attriste au delà de la mort. Je ne me rappelle pas une heure de ma vie où la joie ne m'ait navré ou du moins attristé. La stupidité

Malgré la tristesse de l'automne – ou peut-être précisément à cause de sa tristesse – le poète tombe amoureux de cette saison. Dans « Le brave, brave automne ! », une sorte de relation amoureuse s'instaure entre « cette saison si triste » et le je lyrique : « Ah ! L'automne est à moi, / Et moi je suis à lui¹ ». La voix lyrique entretient aussi de bons rapports avec tous les éléments naturels qui composent le décor automnal, notamment le vent : « Car le vent, je l'connais, / Il est de mes amis ! / Depuis que je suis né / Il fait que j'en gémis... ». Chez Laforgue, le vent est l'un des symboles de la tristesse, qui semble d'ailleurs « animer » ses rafales. En effet, le vent est dit être « grandement triste² » ; il « s'ennuie³ » et « se lamente⁴ ». Dans la « Complainte du vent qui s'ennuie la nuit⁵ », il prend aussi la parole. Mais la paronomase contenue dans le titre met le lecteur sur la voie de l'humour. Et c'est précisément sur la voie de l'humour que le vent lui-même est conduit : « Ô vent, allège / ton discours / Des vains cortèges / De l'humour ». Henri Scepi donne une interprétation métopoétique de cette injonction : « Sitôt convoqué, l'humour agit en délestant de son poids de gravité cosmique ou d'effroi spleenétique le dire du poème, dès lors voué à la légèreté – et à la vanité⁶ ».

Dans « Autre complainte de l'orgue de Barbarie », le vent est associé à l'ennui à cause du caractère monotone et répétitif de son souffle. Mais Laforgue ne tarde pas à introduire une note d'humour : « Prolixe et monocorde / Le vent dolent des nuits / Rabâche ses ennuis, / Veut se pendre à la corde / Des puits ! Et puis ? / Miséricorde⁷ ! ». Le jeu de mots basé sur l'homophonie entre *puits* et *puis* crée un effet comique, tout comme l'allusion aux tendances suicidaires du Vent qui, en bon spleenétique, veut se tuer. Mais « se pendre à la corde » est aussi l'une des activités du saltimbanque, répondant allégorique du poète. La corde incarne donc les deux pôles de la poésie laforguienne : le tragique du contenu et la jonglerie et l'humorisme formels.

humaine a besoin de fêtes » (Lettre de Jules Laforgue à Charles Ephrussi du 24 décembre 1881, *O. C.*, t. I, p. 731).

1 « Le brave, brave automne ! », *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 104.

2 [Noire bise, averse glapissante], *Derniers vers*, *O. C.*, t. II, p. 337.

3 « Complainte de l'automne monotone », *O. C.*, t. I, p. 570.

4 « Sur une défunte », *Derniers vers*, *O. C.*, t. II, p. 334.

5 « Complainte du vent qui s'ennuie la nuit », *O. C.*, t. I, p. 589.

6 Henri Scepi, *Poésie vacante*, *op. cit.*, p. 193.

7 « Autre complainte de l'orgue de Barbarie », *O. C.*, t. I, p. 574.

Chez Laforgue, le majestueux orgue d'église est remplacé par le plus modeste orgue de Barbarie. Cet instrument populaire, aujourd'hui presque disparu, était très en vogue dans la seconde moitié du XIX^e siècle. De nombreux écrivains lui ont accordé une place dans leurs œuvres, de Mallarmé (« Plainte d'automne ») à Verlaine (« Nocturne parisien »), en passant par Richepin (« Variation de printemps sur l'orgue de Barbarie »), Coppée (« L'Orgue de Barbarie ») et Zola (*Nana*). Laforgue emprunte donc un motif déjà utilisé dans la littérature des dernières décennies du siècle. Sa passion pour cet instrument est toutefois réelle. Nous avons vu que dans *Le Sanglot de la Terre* l'orgue des rues était déjà présenté comme le double du poète. Le rapport d'identité qui lie Laforgue à cet instrument émerge aussi d'une lettre à Gustave Kahn : « Quand j'ai le spleen, je vais dans les banlieues tristes écouter les orgues de Barbarie¹ ». Le spleen du poète ne peut être apaisé qu'en écoutant une musique tout aussi spleenétique. Grâce à son son grinçant et à la répétitivité de sa musique, l'orgue des rues devient l'un des symboles de l'ennui de Laforgue. De plus, ses origines populaires le rendent particulièrement apte à exprimer le projet poétique que le poète se propose d'accomplir avec *Les Complaintes*. Il existe en effet une relation d'identité entre cet instrument et le recueil de 1885, comme le poète lui-même l'affirme dans un compte rendu qu'il a fait paraître anonymement dans *La République française* : « M. Jules Laforgue [...] a imaginé de reprendre, pour traduire ses conceptions poétiques, cette vieille forme populaire de la complainte à la métrique naïve, aux refrains touchants, forme qui correspond en musique à son congénère l'orgue de Barbarie² ».

Laforgue consacre deux complaintes à cet instrument. La « Complainte de l'orgue de Barbarie » est bâtie sur une alternance de quatrains et de distiques. Les distiques reprennent l'histoire de l'une des chansons jouées par l'orgue : comme le suggèrent les guillemets, c'est l'orgue lui-même qui parle. En revanche, dans les quatrains c'est l'organiste qui prend la parole et s'adresse à son instrument : « Orgue, orgue de Barbarie, / Don Quichotte, Souffre-Douleur, / Vidasse, vidasse ton cœur, / Ma pauvre rosse endolorie³ ». Les répétitions (« orgue, orgue » ; « vidasse, vidasse ») semblent reproduire la musique itérative de cet instrument. À la fin du poème, pourtant, cette strophe subit une variation : « Don Quichotte » est remplacé par « scie », terme qui renvoie, lui aussi, à la répétition. De plus, l'image de la « rosse » illustre les caractéristiques de cet instrument : vulgaire et sans force.

1 Lettre de Jules Laforgue à Gustave Kahn du 1^{er} mars 1881, *O. C.*, t. I, p. 696.

2 *O. C.*, t. III, p. 152.

3 « Complainte de l'orgue de Barbarie », *O. C.*, t. I, p. 559.

Dans « Autre complainte de l'orgue de Barbarie », Laforgue exprime la monotonie et la vanité de l'existence : « Tout train-train, rien qui dure¹ ». La voix lyrique de ce poème, qui selon Jean-Pierre Bertrand « fait endosser ses paroles à son instrument² », se dit malheureuse : « Je suis-t-il malhûreux ». Cette orthographe du mot *malheureux* renvoie à une prononciation populaire, tout comme le *t* euphonique, « tour syntaxique populaire assimilable à un pataquès³ ». De plus, cette expression est répétée jusqu'à devenir, comme la musique de l'orgue de Barbarie, une « scie ». Mais les distiques expriment aussi le désenchantement de la voix lyrique :

– Voyons, qu'est-ce que je veux ?
Rien. Je suis-t-il malhûreux !
[...]
– Après ? Qu'est-ce qu'on y peut ?
– Rien. Je suis-t-il malhûreux !
[...]
– Eh bien ! Aimerais-tu mieux...
– Rien. Je suis-t-il malhûreux !
[...]
– Ah ! Ça qu'est-ce que je veux ?
– Rien. Je suis-t-il malhûreux !
[...]
– Enfin, quels sont donc tes vœux ?
– Nuls. Je suis-t-il malhûreux !

C'est seulement à la fin du poème que la voix lyrique avoue « ce qu'elle veut » :

La nuit monte, armistice
Des cités, des labours.
Mais il n'est pas, bon sourd,
En ton digne exercice,
De raison pour
Que tu finisses ?

– Bien sûr. C'est ce que je veux.
Ah ! Je suis-t-il malhûreux ! »

Et l'orgue et l'organiste voudraient arrêter de jouer leur musique, métaphore du poète qui voudrait en finir avec son « digne exercice » de la poésie.

Si l'orgue de Barbarie est le porte-parole de Laforgue et de sa poésie tant spleenétique que populaire, dans ses poèmes il existe aussi un autre « instrument de l'ennui », à savoir le piano.

1 « Autre complainte de l'orgue de Barbarie », *O. C.*, t. I, p. 574.

2 Jules Laforgue, *Les Complaintes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, 1997, n. 83, p. 163.

3 Alissa Le Blanc, « Laforgue, une stratégie des masques et de l'évitement », *Modernités*, n° 36, « Soi disant », Eric Benoît (dir.), 2014, <https://books.openedition.org/pub/8711>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 10 avril 2022.

Toutefois, chez Laforgue, cet instrument noble est joué exclusivement par de jeunes filles bourgeoises.

Dans la « Complainte des pianos que l'on entend dans les quartiers aisés¹ », l'ennui des pianos est exprimé par le biais de termes et d'expressions relevant du champ sémantique de la répétition et de la monotonie : « ritournelles », « défaire et refaire », « éternels canevas », « tout m'est égal », « bal incessant », « train-train ». Certaines structures sont elles aussi itératives : « Jolie ou vague ? Triste ou sage? » ; « À des Roland, à des dentelles? ». Reproduite cinq fois à l'intérieur du poème, la ritournelle contribue à exprimer la monotonie de l'existence, d'autant plus qu'elle est bâtie sur une répétition sous forme de chiasme : « Tu t'en vas et tu nous laisses, / Tu nous laiss's et tu t'en vas ». Jean-Pierre Bertrand souligne que la ritournelle de cette complainte est « importée des refrains à la mode dans les cabarets, comme en témoigne le roman de Félicien Champsaur, Dinah Samuel [...] qui la cite en la qualifiant de “de profundis de carnaval”² ». Cet emprunt aux milieux de la bohème contraste avec le milieu bourgeois des jeunes filles qui jouent cette musique. Une pointe d'humour est introduite par l'intervention de la voix lyrique, qui critique ces ritournelles : « Allez, stériles ritournelles, / La vie est vraie et criminelle ».

Dans *Des Fleurs de bonne volonté*, le motif du piano est associé non seulement aux jeunes filles mais aussi au dimanche. La musique de cet instrument évoque des souvenirs tristes chez le poète : « N'achevez pas la ritournelle, / En prêtant au piano vos ailes, / Ô mad'moiselle du premier. / Ça me rappelle l'Hippodrome, / Où cet air cinglait un pauvre homme / Déguisé en clown printanier³ ». Dans un autre poème intitulé « Dimanches », le poète exprime sa volonté de rejoindre les jeunes filles qu'il entend jouer : « Et ces pianos qui ritournellent, jamais las ! / Oh ! Monter, leur expliquer mon apostolat ! / Oh ! Du moins, leur tourner les pages, être là, / Les consoler ! (J'ai des consolations plein les poches⁴).... ». L'invention du verbe *ritourneller*, l'emploi ironique du terme *apostolat* et le détournement de l'expression « avoir de l'argent plein les poches » confèrent au texte un effet humoristique. Dans un autre poème, la voix lyrique constate encore une fois l'« infatigabilité » de la musique triste du piano : « Oh ! Ce piano, ce cher piano, / Qui jamais, jamais ne s'arrête, / Oh ! Ce piano qui geint là-haut / Et qui s'entête sur ma tête⁵ ! ». Ces répétitions visant à reproduire « l'ennui des ritournelles » ont au contraire un effet humoristique.

1 « Complainte des pianos que l'on entend dans les quartiers aisés », *O. C.*, t. I, p. 556.

2 Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes*, *op. cit.*, n. 44, p. 159.

3 « Dimanches », XXXIV, *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 214.

4 « Dimanches », XXXVIII, *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 224.

5 « Dimanches », XII, *Des Fleurs de bonne volonté*, *O. C.*, t. II, p. 172.

Dans ses *Derniers Vers*, Laforgue introduit un instrument qui est traditionnellement associé à un sentiment mélancolique : le cor¹. Sa musique évoque une certaine tristesse aussi chez Laforgue : les cors de « L'Hiver qui vient », par exemple, sont « mélancoliques !... Mélancoliques² !... ». Leur musique est toutefois réduite à la formule cliché et onomatopéique « ton ton, ton taine », que le poète exploite pour obtenir un effet ludique : « [les cors] s'en vont, changeant de ton, / Changeant de ton et de musique, / Ton ton, ton taine, ton ton !... ». Ce refrain est aussi repris dans « Les mystère des trois cors » : « L'un chante ton-taine / Aux forêts prochaines, / Et l'autre ton-ton / Aux échos des monts³ ». Mais dans ce poème l'humour est amer, comme le rire des trois cors : « Pauvres Cors ! Pauvres cors ! / Comme ils dirent cela avec un rire amer ! ». Ces cors rient jaune, à l'instar de Laforgue.

Pierrot

Double du poète, qui le définit « [s]on ami », Pierrot occupe une place centrale dans l'univers poétique de Laforgue postérieur au *Sanglot de la Terre*. Au moment de la publication de *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, en 1885, le clown blanc est à l'apogée de sa popularité. Auteur d'une célèbre étude sur le Pierrot fin-de-siècle, Jean de Palacio associe ce personnage lunaire au spleen : « Cet état d'esprit essentiellement pierrotique et dandiaque qu'est le *spleen* (et son corollaire l'*ennui*) relèverait du même pays pluvieux, du même climat qui pèse également sur Londres et sur Bergame⁴ ».

Comme tous les Pierrots fin-de-siècle, le clown blanc de Laforgue est aussi un spleenétique. Dans la « Complainte de Lord Pierrot », le poète souligne le malheur de son personnage qui a « le cœur triste comme un lampion forain⁵ ... ». C'est son « rôle » qui lui impose d'être drôle, mais en réalité sa nature est triste : « – Oh ! De moins en moins drôle ; / Pierrot sait mal son rôle ? ».

Pierrot semble avoir perdu non seulement sa capacité d'amuser son public, mais aussi de parler. Dans « Autre complainte de lord Pierrot⁶ », il songe à une conversation hypothétique avec une femme (qui n'existe pas), mais ce dialogue imaginaire est composé d'expressions

1 Pensons au célèbre poème « Le Cor » d'Alfred de Vigny.

2 « L'Hiver qui vient », *O. C.*, t. II, p. 298.

3 « Les mystère des trois cors », *O. C.*, t. II, p. 303.

4 Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990, p. 56.

5 « Complainte de Lord Pierrot », *O. C.*, t. I, p. 584.

6 « Autre complainte de lord pierrot », *O. C.*, t. I, p. 586.

toutes faites : « Tout est relatif », « qui perd gagne ». Le clown puise aussi dans les formules de politesse (« Merci, pas mal ; et vous ? » ; « Après vous, s'il vous plaît »), dans les théorèmes géométriques (« La somme des angles d'un triangle [...] / Est égale à deux droits ») et dans le discours amoureux (« Dieu de Dieu que je t'aime ! » ; « Ah ! Tu ne m'aimes pas » ; « Tu te lasserai le premier, j'en suis sûre »). La bigarrure de ce texte cache le tragique de la figure de Pierrot et de sa parole vide.

Le spleenétique Pierrot est aussi incapable d'aimer. Ses amours sont toujours tristes et malheureuses et il est souvent victime des méchancetés de la femme. La voix lyrique du poème « Pierrots [IV] » prend la défense du clown triste en s'adressant directement aux femmes qui le maltraitent : « Ne leur jetez pas la pierre, ô / Vous qu'affecte une jarretière ! / Allez, ne jetez pas la pierre / Aux blancs parias, aux purs pierrots¹ ! ». Pour Alissa Le Blanc,

Outre l'action du jeu de mots, renforcé par la rime équivoquée, qui incite à entendre « pierrot » [...], le travestissement de la formule évangélique, déjà banalisée par l'usage figuré, passe aussi par un renversement de situation. Les Pierrots sont en effet placés dans la position de la femme adultère, tandis que ce sont des femmes qui s'appêtent à les lapider... D'autre part, leur statut de « purs » et de « parias » les rapproche aussi du Christ : l'inversion des rôles et la confusion des figures de Pierrot, du Sauveur et de la Femme adultère témoignent d'une intention à la fois sacrilège et ludique².

Dans le premier poème des « Locutions de Pierrot », au contraire, c'est le clown lui-même qui se plaint de la cruauté de son aimée : « Ah ! Madame, ce n'est vraiment pas bien, / Quand on n'est pas la Joconde, / D'en adopter le maintien / Pour induire en spleens tout bleus le pauvre monde³ ! ». Cet amour non partagé fait tomber Pierrot dans un état d'abattement. Pourtant, le clown blanc possède une arme puissante pour se défendre contre la méchanceté de cette femme : l'ironie, voire la moquerie, exprimée ici par le biais de la comparaison avec la Joconde.

Ce clown triste incarne parfaitement les deux pôles de la poésie de Laforgue : le spleen et l'humour.

Du *Sanglot de la Terre* aux *Complaintes*, le spleen de Laforgue ne change pas du point de vue intime, mais du point de vue poétique. Le passage du spleen traditionnel de son premier recueil au spleen humoristique de sa « maturité poétique » coïncide toutefois avec un projet plus vaste visant à « faire de l'original à tout prix ». Le jeune Laforgue est conscient du fait

1 « Pierrots [IV] », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, O. C., t. II, p. 85.

2 Alissa Le Blanc, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, op. cit., p. 446.

3 « Locutions de Pierrot [I] », *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, O. C., t. II, p. 273. À noter que la couleur bleue renvoie à la couleur des *blue devils* dont est atteint Stello, le héros spleenétique de Vigny.

que pour accéder à la reconnaissance il ne peut pas suivre les voies tracées, mais il doit se frayer un chemin nouveau et personnel : l'expérimentation formelle et rythmique, l'usage de la langue populaire, le mélange des registres, l'invention de mots-valises, les jeux de mots, les fautes grammaticales délibérées, le détournement des expressions toutes faites etc. sont autant de moyens d'atteindre ce but.

Bien évidemment, Laforgue utilise ces procédés irrévérents aussi dans sa poésie du spleen, comme nous l'avons vu dans la seconde partie de ce chapitre. Les stratégies formelles qu'il associe au spleen à partir des *Complaintes* créent l'oxymorique « mélancolie humoristique¹ » que Laforgue dit vouloir « mettre dans [ses] vers ». L'originalité de sa poétique du spleen réside précisément dans cette alliance surprenante entre un contenu triste, profond et sérieux et une forme légère, ironique et clownesque. Il faut pourtant souligner que, chez Laforgue, l'emploi de formes et de procédés humoristiques ne vise pas à tourner en dérision le spleen ou à provoquer uniquement le rire du lecteur, comme dans le cas de la presse satirique. Autrement dit, Laforgue ne veut pas être critique à l'égard de l'ennui, qui d'ailleurs le touche personnellement. Le comique de ce jeune poète n'est qu'apparent et cache en réalité un malaise profond. Mais l'humour, quoiqu'amer, est nécessaire pour Laforgue, car il lui permet d'atteindre l'originalité et, par ricochet, de renouveler des thèmes clichés, comme celui du spleen, qui en cette fin-de-siècle ne semble pouvoir plus être abordé sur le ton sérieux.

L'exemple de Laforgue montre que si l'on veut encore faire de la poésie du spleen en cette fin-de-siècle, il est nécessaire de renouveler l'expression de ce mal. Le renversement de l'ennui mis en œuvre par l'auteur des *Complaintes* n'est que l'une des manières d'aborder ce thème en manière originale. Elle nous semble pourtant particulièrement réussie, car Laforgue est aujourd'hui considéré comme le seul poète digne de figurer à côté de Baudelaire en matière de spleen.

1 O. C., t. I, p. 821.

Conclusion

Dans notre étude, nous nous sommes interrogés sur les horizons littéraires qu'ouvre le spleen après 1857, année de publication des *Fleurs du mal*. Les jeunes Parnassiens et les poètes de la génération littéraire des années 1880 ont une profonde estime pour Baudelaire, mais leur admiration se transforme vite en imitation. Cette dynamique n'est pas rare en littérature : les grands écrivains engendrent toujours une foule d'imitateurs qui exploitent (plus ou moins consciemment) les thèmes, les formes et les procédés de leurs modèles sans les renouveler. Si, comme nous l'avons vu, les épigones de Baudelaire n'apportent rien de nouveau à l'expression du spleen, ils présentent un intérêt certain pour la critique : « ils assurent qu'on étudie un phénomène qui existe. Ils aident à en dresser la carte et à évaluer l'influence des maîtres¹ ». La diffusion de textes puisant leur source dans la poésie spleenétique de Baudelaire est certes un indice de l'influence du modèle, mais elle nous semble aussi témoigner d'une difficulté à s'écarter de la « commodité » du *déjà dit*. En effet, il est certainement plus facile d'employer des clichés que de trouver une voie personnelle et originale. L'imitateur croit que le prestige de l'auteur imité lui suffira pour accéder à la reconnaissance, mais il s'agit d'un leurre dans une société qui est à la recherche constante de l'originalité. Cela est particulièrement évident sur la longue durée : dans le cas du spleen, le fait que les noms des poètes que nous avons qualifiés d'« imitateurs » soient aujourd'hui peu connus en dehors des cercles des spécialistes montre qu'une poésie qui ne fait que reprendre les clichés baudelairiens – ou de la tradition – est stérile et vouée à l'oubli.

La profusion de textes spleenétiques – qu'ils soient sincères ou pas – accentue l'impression d'un siècle malade qui contribue paradoxalement à la formation d'une littérature anti-spleenétique. Les discours des auteurs qui s'opposent à la tristesse et à l'abattement naissent généralement d'une considération d'ordre moral : le but de la littérature devrait être de conforter l'homme, au lieu de le faire plonger davantage dans la détresse. La plupart de ces écrivains ne se limitent pas à constater l'existence d'un malaise social, mais ils exhortent aussi leurs lecteurs à suivre des valeurs positives, comme la joie, le bonheur ou le progrès. L'existence d'une littérature anti-spleenétique donne des informations intéressantes sur le statut du spleen dans la seconde moitié du XIX^e siècle : si ce mal déclenche une réaction, c'est qu'il est devenu exaspérant à force d'être répété en termes banals. En effet, la plupart des écrivains anti-spleenétiques insistent sur le caractère rebattu des thèmes maladifs, qui exaspèrent la partie « saine » de la population. Pour ces auteurs, il est nécessaire d'éradiquer

1 Guy Sagnes, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, op. cit., p. 34.

les états mélancoliques de la société et du champ littéraire. Les journaux satiriques semblent illustrer ce point de vue. Ce type de presse, qui est le lieu par excellence du rire, offre une image ridicule et stéréotypée du spleen, qui, à cause de sa banalité, ne peut plus être pris au sérieux : il semble désormais destiné à « désopiler la *rate* » des lecteurs.

Dans cette seconde moitié du siècle, il semble donc impossible d'aborder le spleen en littérature sans résulter banals, fatigants ou ridicules et c'est pour cette raison que certains écrivains préfèrent s'en écarter. L'exemple de Corbière est à cet égard parlant : l'auteur des *Amours jaunes* décide de rechercher l'originalité en dehors du canon, mais aussi en dehors des clichés. Bien qu'il ait éprouvé un mal-être spleenétique, il préfère « déspleenétiser » sa poésie de crainte de tomber dans le *déjà dit*.

Laforgue est le seul poète post-baudelairien qui réussit à aborder le thème du spleen sans résulter banal. Son recueil le plus connu, *Les Complaintes* (1885), paraît quelques années après les *Rimes de joie* de Hannon (1881), *Les Aveux* de Bourget (1882) et *Les Névroses* de Rollinat (1883), mais il existe entre eux un écart sensible¹. Ces volumes sont pétris de clichés baudelairiens y compris en ce qui concerne le spleen. Comme nous l'avons dit, leur malaise est *déjà lu*. Laforgue, au contraire, réussit à forger une poésie du spleen profondément novatrice ; il parvient à renouveler ce thème cliché sans pour autant changer les images et les motifs qui lui sont traditionnellement associés. Ses poèmes sont paradoxalement clichés *et* originaux à la fois. La création d'une « mélancolie humoristique » lui permet de remporter ce défi particulièrement complexe d'être original à l'intérieur du cliché. Comme l'affirme Antoine Compagnon, « les médiocres répètent des poncifs, les génies les inventent, ou en tout cas les renouvellent² », et il ne fait pas de doute que l'auteur des *Complaintes* est l'un de ces génies.

L'exemple de Laforgue montre qu'en cette fin de siècle le spleen n'a pas encore épuisé tout son potentiel poétique. De la perfection qu'il a atteint sous la plume de Baudelaire et de son statut de cliché, ce thème peut encore exister, mais à une condition : qu'il soit renouvelé, au risque sinon de produire un « ramassis de petites saletés banales³ ». Ce renouvellement doit passer par l'écriture elle-même, qui offre des possibilités créatives infinies. Comme le montre Laforgue, il s'agit de jouer avec les formes, les images, les figures de style, les registres de langue et de créer ainsi des « consonances imprévues⁴ ». S'il est vrai que les thèmes en

1 Il est intéressant de souligner que Bourget était le mentor de Laforgue, mais l'élève a clairement dépassé le maître.

2 Antoine Compagnon, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 26.

3 Lettre de Jules Laforgue à Charles Henry du 2 février 1882, *O. C.*, t. I, p. 752.

4 Jules Laforgue, *O. C.*, t. I, p. 518.

littérature sont toujours les mêmes (et que tous les thèmes peuvent donc devenir des clichés), il est vrai aussi que tous les clichés sont susceptibles d'être renouvelés, sans quoi il serait impossible de continuer à écrire. « *Nil sub sole novum* ou plutôt *omne sub sole novum*¹ » est l'épigraphe que Laforgue souhaitait adopter pour ses lettres à son mentor Charles Ephrussi : la banalité peut être transformée en nouveauté, et cela vaut aussi pour le « soleil noir » du spleen.

Si l'écart entre les platitudes des « imitateurs » de Baudelaire et l'originalité de la poétique de Laforgue nous a permis de constater la nécessité d'aborder le spleen de manière nouvelle, l'existence d'une littérature et d'une presse que nous avons pu qualifier d'*anti-spleenétiques* nous conduisent à nuancer l'idée (communément admise) d'un XIX^e siècle « malade ». Certes, le « mal du siècle » existe et est prédominant à cette époque, mais il existe aussi une littérature positive, prônant des valeurs comme la joie, la force, l'énergie, le travail, la vitalité etc., et c'est précisément cette littérature « saine » qu'il faudrait réévaluer.

La grandeur et le prestige des auteurs qui se sont déclarés atteints par le « mal du siècle » (quelle que soit l'appellation qu'ils donnent à leur « mal ») a certainement alimenté l'intérêt de la critique pour la littérature malade, mais il nous semble que cet intérêt doit être rattaché à une tendance plus générale, qui est celle de la valorisation littéraire des états morbides. En effet, les thèmes sérieux sont souvent perçus comme plus proches de l'idée que l'on a de « littérature élevée » que les thèmes joyeux. La joie de vivre, l'énergie et le bonheur sont en quelque sorte considérés comme évidents. En revanche, les états spleenétiques exercent un certain attrait en raison de leur nature énigmatique et parce qu'ils plongent dans la profondeur de la psyché humaine. Huysmans illustre parfaitement ce point de vue. Son éloge de Baudelaire révèle le charme des états maladifs : « [Baudelaire] était parvenu à exprimer l'inexprimable, grâce à une langue musculeuse et charnue, qui, plus que toute autre, possédait cette merveilleuse puissance de fixer avec une étrange santé d'expressions, les états morbides les plus fuyants, les plus tremblés, des esprits épuisés et des âmes tristes² ». En revanche, la littérature « du rire » est ravalée au rang d'exercice clownesque : « “Le grand rire de Rabelais” et “le solide comique de Molière” ne réussissaient pas à le [des Esseintes] dérider, et son antipathie envers ces farces allait même assez loin pour qu'il ne craignît pas de les assimiler, au point de vue de l'art, à ces parades des bobèches qui aident à la joie des foires³ ».

1 « Pour moi, laissez-moi vous écrire souvent, à l'aventure, vous racontant n'importe quoi, avec toujours cette épigraphe sous-entendue : *nil sub sole novum* ou plutôt *omne sub sole novum* ». (Lettre de Jules Laforgue à Charles Ephrussi du 31 décembre 1881, *O. C.*, t. I, p. 736.)

2 Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, *op. cit.*, p. 187.

3 *Ibid.*

L'exemple de Laforgue montre au contraire qu'il est possible de faire une « grande littérature », tout en étant « clownesques » et humoristiques.

Le vif intérêt que les spécialistes du XIX^e siècle ont montré pour la littérature malade est certainement justifié. Il nous semble pourtant que le revers de la médaille spleenétique mérite aussi d'être approfondi si l'on veut brosser un portrait complet et articulé de l'époque. Nous souhaitons donc que la critique reconsidère le côté joyeux du XIX^e siècle, qui a été éclipsé par la prédominance de la littérature spleenétique.

Bibliographie

Sources primaires

Amiel, Henri-Frédéric, *Journal intime de l'année 1866*, Paris, Gallimard, 1959.

Balzac, Honoré de, *Gambara* [1846], Paris, Gallimard, 1979.

Barbey d'Aurevilly, Jules, *Premier Memorandum (1836-1838)*, dans *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine Reprints, t. V, 1979.

–, *Les Ridicules du temps*, Paris, Rouveyre et Blond, 1883.

Barbier, Auguste, *Iambes et poèmes* [1840], Paris, Paul Masgana, 1845.

Baudelaire, Charles, *Correspondance*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973.

–, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, t. II, 1976.

Berlioz, Hector, *Mémoires*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, t. I.

Biran, Maine de, *Journal*, Neufchâtel, La Baconnière, 1955, t. II.

Borel, Pétrus, *Champavert. Contes immoraux*, Paris, Eugène Renduel, 1833.

Bourget, Paul, *Les Aveux* [1882], dans *Œuvres de Paul Bourget. Poésies 1876-1882*, Paris, Lemerre, 1887.

Chateaubriand, François-René de, *Génie du christianisme* [1802], dans *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*, éd. Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

–, *René* [1802], dans *Œuvres de Chateaubriand*, Paris, Gabriel Roux, 1857.

–, *Mémoires d'outre-tombe* [1848], Paris, Flammarion, 1948, t. II, t. IV.

Constant, Benjamin, *Journaux intimes* [1816], Paris, Gallimard, 1952.

Coppée, François, *Les Récits et les élégies*, Paris, Lemerre, 1891.

Cros, Charles, Corbière, Tristan, *Œuvres complètes*, éd. Pierre-Olivier Walzer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.

Daudet, Alphonse, *Le Nabab* [1877], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, t. II, 1990.

- Diderot, Denis, *Correspondance*, Paris, Les Éditions de Minuit, t. III, 1957.
- Dumas, Alexandre [père], *Kean ou Désordre et génie* [1836], Paris, Gallimard, 1987.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, Conard, t. I, 1926, t. II, 1926, t. IV, 1927.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne* [1843], Paris, Gallimard, 1981.
- , *Émaux et Camées* [1852], Genève, Droz, 1947.
- , *Œuvres de Théophile Gautier*, Paris, Lemerre, t. I, 1890.
- Goncourt, Edmond et Jules de, *Charles Demailly* [1860], Paris, Charpentier, 1876.
- , *Journal des Goncourt. Mémoires de la vie littéraire* [1864], Paris, Charpentier, 1891, t. I, t. V.
- Hannon, Théodore, *Rimes de joie*, Bruxelles, Gay et Doucé, 1881.
- Hugo, Victor, *Les Travailleurs de la mer*, Paris, Librairie Illustrée, 1877.
- Huysmans, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1882.
- , *À Rebours* [1884], Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1922.
- Janin, Jules, *Les Petits Bonheurs* [1856], Paris, Morizot, 1857.
- Laforgue, Jules, *Œuvres Complètes*, éd. Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer *et al.*, Lausanne, L'Âge d'homme, t. I, 1986, t. II, 1995, t. III, 2000.
- Laforgue, Jules, *Les Complaintes*, éd. Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, 1997.
- Lamartine, Alphonse de, *Cours familial de littérature. Un entretien par mois*, Paris, Chez l'auteur, t. II, 1856.
- , « Première Préface des *Méditations* », dans *Œuvres complètes de Lamartine*, Paris, Chez l'auteur, t. I, 1860.
- , *La France parlementaire (1834-1851). Œuvres oratoires et écrits politiques, par Alphonse de Lamartine*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, t. II, 1864.
- Lautréamont, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Luc Steinmetz, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- Le Blanc, Jean-Bernard, *Lettres de Monsieur l'abbé Le Blanc, historiographe des bâtiments du roi* [*Lettres d'un François*], Lyon, Aimé Delaroche, 1758.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance*, Paris, Gallimard, t. I, 1959.

- , *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
- Michelet, Jules, *Écrits de jeunesse. Journal*, Paris, Gallimard, 1959.
- Nerval, Gérard de, *Voyage en Orient* [1851], Paris, Gallimard, 1984.
- , *Les Filles du feu* [1854], Paris, Michel Levy Frères, 1856.
- , *Aurélia* [1855], Paris, J. Schiffrin, 1927.
- O’Neddy, Philothée, *Feu et flamme* [1833], dans *Feu et flamme et autres textes*, éd. Aurélia Cervoni, Paris, Honoré Champion, 2021.
- Pommier, Amédée, *Crâneries et dettes de cœur*, Paris, Dolin, 1842.
- Rebell, Hugues, *Chants de la Pluie et du Soleil*, Paris, Librairie Charles, 1894.
- Rhéal de Céséna, Sébastien, *Les Stations poétiques. Heures d’amour et de douleur*, Paris, Dentu, 1858.
- Ricard, Louis-Xavier, Mendès, Catulle (dir.), *Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux*, Paris, Lemerre, 1866.
- Rollinat, Maurice, *Les Névroses* [1883], Paris, Charpentier, 1885.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin de, *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* [1829], dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1956, t. I.
- Sand, George, *Indiana* [1832], Paris, Garnier, 1985.
- , *Lélia* [1833], Paris, Garnier, 1960.
- , *Histoire de ma vie* [1855], dans *Œuvres Complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1879.
- , *Correspondance*, Paris, Garnier, t. I, 1964, t. III, 1967.
- Senancour, Étienne de, *Rêveries sur la nature primitive de l’homme* [1799], Paris, Droz, 1939.
- , *Obermann* [1804], Paris, Charpentier, 1852.
- Staël, Germaine de, *De la littérature* [1800], Paris, Flammarion, 1998.
- Stendhal, *Lucien Leuwen* [1894], éd. Henri Martineau, Paris, Le Divan, 1929, t. III.
- Taine, Hippolyte, *H. Taine. Sa vie et sa correspondance*, Paris, Hachette et C^{ie}, t. I, 1914.
- Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens*, dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Gérard Le Dantec, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.

Vigny, Alfred de, *Stello* [1832], Paris, Flammarion, 2008.

– , *Le Journal d'un poète*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, 1948.

Zola, Émile, *La Curée* [1871], Paris, Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, 1872.

– , Dossier préparatoire d'*Au Bonheur des dames*, Bibliothèque nationale de France, Ms, NAF 10278.

– , *Au Bonheur des dames*, Paris, Charpentier, 1883.

– , *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker, Montréal/Paris, Presses de l'université de Montréal/Éditions du CNRS, t. I, 1978.

Réception et critique (1857-1897)

Anonyme, « Petites nouvelles des arts », *La Nouvelle Lune*, 15 octobre 1884.

Anonyme, « Théâtres », *La Nouvelle Lune*, 11 juillet 1880.

Anonyme, [Vialon vient de publier...], *Le Charivari*, 18 décembre 1858.

Barbey d'Aureville, Jules, « Le Parnasse contemporain », *Le Nain jaune*, 27 octobre, 3 novembre, 7 novembre, 10 novembre, 14 novembre 1866.

Boredon, J. B., « Scènes de rentrée », *Le Charivari*, 31 octobre 1859.

Bouhéliet, Saint-Georges de, « Un manifeste », *Le Figaro*, 10 janvier 1897.

Bourdin, Gustave, « Ceci et cela », *Le Figaro*, 5 juillet 1857.

Bourget, Paul, *Essais de psychologie contemporaine* [1883], Paris, Plon, 1920.

– , *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine* [1885], Paris, Lemerre, 1886.

Brémond, A., « Un remède merveilleux », *Le Charivari*, 3 mars 1864.

Briollet, Hippolyte, « Quelques mots expliqués de la langue française », *Le Tintamarre*, 9 mars 1862.

Briquet, Robert, « Commission de permanence du *Tintamarre* », *Le Tintamarre*, 12 octobre 1884.

Cadet-Rousselle [Moulins], « Spleen », *La Nouvelle Lune*, 30 octobre 1887.

Caraguel, Clément, « Bulletin », *Le Charivari*, 27 février 1864.

Charpentier, Paul, *Une maladie morale. Le mal du siècle*, Paris, Didier, 1880.

Citrouillard [Hippolyte Briollet], « Au hasard de la fourchette », *Le Tintamarre*, 2 avril 1865.

Cousin, Jacques, [gérant], « V'là dz'hannetons ! », *La Lune*, 1 octobre 1865.

Delord, Taxile, « Prenons garde au bill des orgues », *Le Charivari*, 2 mai 1858.

Desprez, Louis, *L'Évolution naturaliste*, Paris, Tresse, 1884.

Drapier, Henry, « L'amoureux & l'ivrogne », *Le Tintamarre*, 14 octobre 1860.

Éraste [Jules Janin], « Henri Heine et la jeunesse des poètes », *L'Indépendance belge*, 12 février 1865.

Frémy, Arnould, « La section du spleen », *Le Charivari*, 22 août 1857.

– , « Les optimistes et les pessimistes », *Le Charivari*, 24 août 1857.

– , « La nouvelle société de M. de Montalembert », *Le Charivari*, 28 août 1857.

– , « Les nouveaux cercles », *Le Charivari*, 26 novembre 1857.

Galéaz, Sauveur, « Emploi de la semaine », *Le Tintamarre*, 13 septembre 1857.

Gardefeu, Raoul de, « Le Spleen parisien », *La Nouvelle Lune*, 11 juin 1882.

Guillemot, Gabriel, « Chronique du jour », *Le Charivari*, 5 octobre 1869.

Guttinguer, Ulric, « Variétés. Mouvement littéraire », *La Gazette*, 11 avril 1858.

Hachem-Dey, « Le Comble du spleen », *Le Tintamarre*, 15 juin 1879.

Huart, Adrien, « Toujours l'anglomanie », *Le Charivari*, 1 juillet 1863.

Huart, Louis, « Un hôtel garni pendant les fêtes », *Le Charivari*, 16 août 1859.

Jupilles, Fernand de, « Échos lunatiques », *La Nouvelle Lune*, 31 janvier 1886.

La Forêt, Léon, « Opéra-comique », *Le Tintamarre*, 14 août 1859.

Laroche, André, « Clochettes », *Le Charivari*, 7 décembre 1879.

Le Blond, Maurice, *Essai sur le naturisme*, Paris, Mercure de France, 1896.

– , Le Blond, Maurice, « Émile Zola devant les jeunes », *La Plume*, 1^{er} avril 1898.

Le Puy, « Grand succès du jour », *La Nouvelle Lune*, 19 juin 1887.

Leric, J., « La vendange de 1865 », *Le Tintamarre*, 24 septembre 1865.

- Martin, Edmond, « Pastilles de lucidité », *Le Charivari*, 19 avril 1857.
- , « Dictionnaire drôlatique », *Le Tintamarre*, 30 mai 1858.
- Mendès, Catulle, *La Légende du Parnasse contemporain*, Bruxelles, Brancart, 1884.
- Monselet, Charles, « Les Névroses », *L'Événement*, 6 mars 1883.
- Montalembert, Charles Forbes René de, « Discours d'ouverture », dans Institut impérial de France, *Séance publique annuelle des cinq Académies, du lundi 17 août 1857, présidée par M. le comte de Montalembert, directeur de l'Académie française*, Paris, Firmin Didot, 1857.
- Moréas, Jean, *Le Figaro*, 14 septembre 1891.
- Nestor [Henry Fouquier], « La statue de Baudelaire », *L'Écho de Paris*, 29 septembre 1892.
- Page, Henri [Henri Rhéni], « Le jud errant. Fantasmagorie de 1861 », *Le Tintamarre*, 5 janvier 1862.
- Périé, Louis, « Maurice Rollinat », *L'Indépendant rémois*, 30 octobre 1903.
- Petit, Georges, « La semaine tintamarresque », *Le Tintamarre*, 27 mars 1870.
- Pirouette, « Petits papier timbrés », *Le Tintamarre*, 20 janvier 1878.
- , « Zig-zags », *Le Tintamarre*, 21 septembre 1879.
- , « Zigzags », *Le Tintamarre*, 13 octobre 1878.
- , « Zigzags », *Le Tintamarre*, 5 octobre 1879.
- Piton, William, « Institut Piton », *La Nouvelle Lune*, 4 avril 1886.
- Poirot, Saturnin, « Riens », *Le Tintamarre*, 17 septembre 1871.
- Ponson du Terrail, Pierre-Alexis, « Les Gandins », *L'Opinion nationale*, 10 août 1860.
- Pothier, Victor, « Monologue pessimiste », *Le Tintamarre*, 11 juillet 1886.
- Quolibet, « Prenez garde à la peinture », *Le Tintamarre*, 26 octobre 1884.
- Ratisbonne, Louis, « Variétés. Les Petits Bonheurs, par M. Jules Janin », *Journal des débats politiques et littéraires*, 20 décembre 1856.
- Robida, A., « Mémoires d'une reine (des blanchisseuses) ou Souvenirs, très doux, et Regrets, très amers, de Quarante journées de Mi-Carême », *La Caricature*, 14 mars 1885.
- Rochefort, Henri, *Le Charivari*, 11 mai 1859.

- Roz, Firmin, « Deux Poètes devant la Vie », *L'Ermitage*, 15 avril 1892.
- Scherer, Édmond, *Études critiques sur la littérature contemporaine*, Paris, Calmann Lévy, t. VIII, 1885.
- Simon, E., « Aux populations étonnées ! », *Le Tintamarre*, 2 janvier 1859.
- Stick, John, « Nouveau lexique français », *Le Tintamarre*, 27 octobre 1867.
- Taine, Hippolyte, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1863, t. III.
- Touchatout, « La Vie du poète », *Le Tintamarre*, 12 février 1893.
- Trebeh, Paul, « Spleen », *La Nouvelle Lune*, 4 avril 1886.
- Turlupin, « Broutilles », *Le Tintamarre*, 14 mars 1880.
- Vachette, Eugène, « Dictionnaire du Tintamarre », *Le Tintamarre*, 11 avril 1852.
- Vandeputte, Henri, « Léon Frédéric », *L'Art jeune*, 15 mai 1895.
- Véron, Pierre [Fantasio], « Dictionnaire anti-académique », *Le Charivari*, 23 février 1872.
- Watripou, Antonio, « Les Dieux du rire », *Le Journal amusant*, 8 août 1857.
- Yvon, L., « Consultations gratuites », *Le Tintamarre*, 10 septembre 1865.

Sources secondaires

- Alkemie. Revue semestrielle de littérature et philosophie*, n° 17, « L'Ennui », janvier-juin 2016.
- Andry, Charles-Louis-François, *Recherches sur la mélancolie*, Paris, Imprimerie de Monsieur, 1785.
- Brombert, Victor, « Lyrisme et dépersonnalisation. L'exemple de Baudelaire », *Romantisme*, 1973, n° 6, p. 29-37.
- Cheyne, George, *The English Malady: or, a Treatise of Nervous Diseases of all Kinds*, London, G. Strahan and J. Leake, 1733.
- Colin, René-Pierre, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1970.
- Compagnon, Antoine, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 49, 1997, p. 23-37.

- Coquio, Catherine, « “Baudelairité” décadente. Un modèle spectral », *Romantisme*, n° 82, « Aventures de la pensée », 1993, 91-107.
- De Gaspari Rone, Maria Luisa, Pietromarchi, Luca (dir.), *Lo « spleen » nella letteratura francese ; « Le mot déguisé »*. *Censura e interdizione linguistica nella storia del francese*, Atti del XVI convegno della società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Trento, 29 settembre-1 ottobre 1988, Fasano, Schena, 1991.
- Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Genève/Paris, Slatkine, 1981.
- Dulac, Albert, *Le National*, 30 mai 1841.
- Gourmont, Remy de, *La Belgique littéraire*, Paris, Georges Crès et C^{ie}, 1915.
- Guyaux, André (dir.), *Baudelaire, un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Mémoire de la critique », 2007.
- , Marchal, Bertrand (dir.), *Les Fleurs du mal*, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2003.
- Hiddleston, James Andrew, « Laforgue et Baudelaire », *Europe*, n° 63, mai 1985, p. 72-85.
- Huguet, Michèle, *L'Ennui et ses discours*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- Jacques, Jean-Marie, « La Bile noire dans l'antiquité grecque. Médecine et littérature », *Revue des Études anciennes*, n° 1-2, 1998, p. 217-234.
- Jonard, Norbert, *L'Ennui dans la littérature européenne. Des origines à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin et Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989.
- Klinkert, Thomas, « Le spleen baudelairien comme catalyseur poétique », dans Gérard Peylet (dir.), *L'Ennui*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Eidolon », 2013, p. 75-89.
- Lavabre, Simone, « Ennui, Spleen, Mélancolie. Rapports et définitions », *Caliban*, n° 6, janvier 1969, p. 115-131.
- Le Blanc, Alissa, *(Re)dire. Jules Laforgue et le poncif*, Paris, Honoré Champion, 2016.
- Meitinger, Serge, « L'Ironie antiromantique de Tristan Corbière », *Littérature*, n° 51, 1983, p. 41-58.
- Minois, Georges, *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, Paris, La Martinière, 2003.

- Mortelette, Yann, « Corbière, Hugo et les poètes du Parnasse », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 73-84.
- Mosele, Elio, (dir.), *Sotto il segno di Saturno. Malinconia, spleen e nevrosi nella letteratura dell'Ottocento*, Atti del seminario di studio di Malcesine, 7-9 maggio 1992, Fasano, Schena, 1994.
- Palacio, Jean de, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, Paris, Librairie Séguier, 1990.
- Patty, James S., *Dürer in French Letters*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, 1989.
- Perrone-Moisés, Leyla, *Les Chants de Maldoror de Lautréamont*, Paris, Hachette, 1975.
- Pichois, Claude, « Un épisode oublié de la bataille réaliste. Montalembert, le substitut Pinard et Charles Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1959, p. 535-539.
- Richard, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- Roger, Thierry, *La Muse au couteau*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, coll. « Cours », 2019.
- Roldan, Sébastien, *Émile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de la joie de vivre*, mémoire sous la dir. de Véronique Cnockaert, Université du Québec à Montréal, 2009.
- Sagnes, Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue (1848-1884)*, Paris, Armand Colin, 1969.
- Saint-Amand, Denis, *Le Dictionnaire détourné. Socio-logiques d'un genre au second degré*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Saliou, Kevin, « Corbière et Lautréamont, deux maudits ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-mars 2018, p. 97-106.
- Sarocchi, Jean, « Les Nourritures terrestres, par Albert Camus », dans David H. Walker, Catharine S. Brosman (dir.), *Retour aux Nourritures terrestres*, Actes du colloque de Sheffield, 20-22 mars 1997, Amsterdam, Rodopi, 2004.
- Scepi, Henri, *Poétique de Jules Laforgue*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- Scepi, Henri, *Poésie vacante. Nerval, Mallarmé, Laforgue*, Lyon, ENS Éditions, 2008.
- Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.
- Thériault, Patrick, « Les Névroses de Maurice Rollinat. Une tentative de retour/recours fin-de-siècle à la nature », *Studi francesi*, n° 187, 2019, p. 42-55.
- Thomas, Henri, *Tristan le dépossédé*, Paris, Gallimard, 1972.

Toohy, Peter, « Some Ancient Notions of Boredom », *Illinois Classical Studies*, Spring 1988, p. 151-164.

Van Buuren, Marteen, « Le dilettantisme style de vie », *Poétique*, n° 137, 2004, p. 53-71.

Sitographie

Cabanès, Jean-Louis, « Les écrivains naturalistes et le modèle zolien », *Modernités*, n° 20, « Champ littéraire fin de siècle autour de Zola », Béatrice Laville (dir.), 2004, <https://books.openedition.org/pub/6221>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 2 mars 2022.

Le Blanc, Alissa, « Jules Laforgue, du *Sanglot de la Terre* aux *Derniers vers*. Itinéraire d'une libération formelle », *Modernités*, n° 37, « Transmission et transgression des formes poétiques régulières », Éric Benoît (dir.), 2014, <http://books.openedition.org/pub/8786>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 9 avril 2022.

– , « Laforgue, une stratégie des masques et de l'évitement », *Modernités*, n° 36, « Soi disant », Éric Benoît (dir.), 2014, <https://books.openedition.org/pub/8711>, mis en ligne le 7 mars 2019, consulté le 10 avril 2022.

« Le Spleen du dératé mélancolique », publié le 3 mars 2016 dans la rubrique « Dire, Ne pas dire » du site de l'Académie française, <https://www.academie-francaise.fr/le-spleen-du-derate-melancolique>, consulté le 13 février 2022.

Table des matières

<i>Introduction</i>	5
<i>Chapitre I. Des mots aux maux. Le spleen et ses corollaires</i>	10
1.1 <i>La mélancolie</i>	10
1.2 <i>Le spleen</i>	14
1.3 <i>L'ennui</i>	18
<i>Chapitre II. Le spleen et ses corollaires dans la littérature du XIX^e siècle</i>	24
2.1 <i>La littérature de l'ennui</i>	24
2.2 <i>La littérature du spleen</i>	30
2.3 <i>La littérature de la mélancolie</i>	34
<i>Chapitre III. Imitations. Baudelaire et ses épigones</i>	44
3.1 <i>Le spleen baudelairien</i>	44
Climats et espaces du spleen	46
Le temps qui passe	48
Les ivresses comme remède au spleen ?	50
Fuir le spleen	52
3.2 <i>L'influence de Baudelaire sur les Parnassiens</i>	54
« Il paraît que l'école Baudelaire existe »	54
Les imitations du spleen baudelairien dans le premier <i>Parnasse contemporain</i>	56
3.3 <i>L'influence du spleen baudelairien sur la génération littéraire de 1880</i>	65
<i>Rimes de joie</i> de Théodore Hannon	65
<i>Les Aveux</i> de Paul Bourget	68
<i>Les Névroses</i> de Maurice Rollinat	73
<i>Chapitre IV. La littérature anti-spleenétique</i>	81
4.1 <i>Deux écrivains mineurs aux alentours de la publication des Fleurs du mal</i>	81
L'éloge des <i>Petits bonheurs</i> de Jules Janin et la réponse de Baudelaire	81
Sébastien Rhéal de Céséna	86
4.2 <i>L'anti-spleen comme critique du romantisme</i>	89
Le retournement de Lautréamont	89
Le « de-spleen » de Tristan Corbière	93
4.3 <i>Le naturalisme</i>	97
Hippolyte Taine	97
<i>Au Bonheur des dames</i> d'Émile Zola	98
4.4 <i>Les écrivains naturistes</i>	101

<i>Chapitre V. L'anti-spleen dans la presse satirique</i>	108
5.1 <i>L'(anti-)spleen de Montalembert vu par Arnould Frémy</i>	109
5.2 <i>Le rire comme remède au spleen</i>	111
5.3 <i>La satire du spleen anglais</i>	116
5.4 <i>Des définitions détournées</i>	121
5.5 <i>Les parodies</i>	124
<i>Chapitre VI. Des Spleens cosmiques aux spleens comiques. L'exemple de Jules Laforgue</i> .	132
6.1 <i>Le Sanglot de la Terre entre cliché et expérimentation de nouvelles voies</i>	132
6.2 « <i>Une mélancolie humoristique</i> »	139
Renouveau du <i>spleen</i>	141
Le spleen des dimanches.....	143
Spleen automnal.....	146
La musique du spleen.....	148
Pierrot.....	151
<i>Conclusion</i>	155
<i>Bibliographie</i>	160
<i>Sitographie</i>	169