

<b>Zeitschrift:</b>	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
<b>Herausgeber:</b>	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
<b>Band:</b>	26 (1994)
<b>Artikel:</b>	L'ouverture mélancolique
<b>Autor:</b>	Raybaud, Antoine
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-262859">https://doi.org/10.5169/seals-262859</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 12.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## L'OUVERTURE MÉLANCOLIQUE

Dans le gouffre de la désespérance — jusqu'à la perte et au naufrage — dans l'angoisse et l'aphasie: cas individuel, danger endémique, ou épidémie, l'*acedia*, l'humeur noire que stigmatisent les confesseurs du Moyen Age, que pourchassent les médecins, selon toute la gamme des «traitements» (autant de violences et d'exorcismes) qui font l'objet de la thèse de Jean Starobinski — c'est la mélancolie des médecins, curieusement héritée des directeurs de conscience, qui trouve sa formulation finale — en termes de perte et de naufrage — dans la célèbre distinction de Freud entre le deuil et la mélancolie, le deuil, comme monde perdu; la mélancolie, comme moi perdu.

Peut-on marcher, et avancer, sur la trace du perdu? Penser dans la vigilance de la perte? Parler au sortir de l'arrachement de la parole ou de cet arrachement même? La littérature est fille d'Orphée qui, parti à la recherche de la morte dans les gouffres de la mort, au prix d'Eurydice «une deuxième fois perdue» rapportera le chant, ce dont se souvient Nerval qui, sous le signe du «soleil noir de la mélancolie», légende son portrait de «déshérité» ou «infortuné» (*desdichado*) du célèbre vers, qui n'est peut-être pas uniquement autobiographique:

J'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron.

Eurydice perdue sur un regard jeté trop tôt sur elle, comme anticipation prématuée du recouvrement de sa présence sur l'absence, renaît-elle, dans la parole précisément, l'émanation ou écho inépuisable du faible cri qu'elle pousse à l'aube du blanchissement du jour dans le gouffre de sa perte?

Il est notable que la mélancolie des poètes cherche long-temps son nom (comme si elle s'efforçait d'échapper à l'emprise d'un mot trop marqué par la médecine, trop noirci

par les directeurs de conscience), un long temps de tâtonnements et de traversée d'autres mots, d'approximations riches de connexions — de constellations — autres pour resurgir comme un beau mot neuf (modèle peut-être de ce qu'est la mélancolie même, en littérature) qui aura perdu son étymologie, son usage du monde, du *noir* de l'humeur noire aux «soleils noirs» (de Hugo et Nerval) jusqu'aux «soleils rajeunis» de Baudelaire.

Déjà, embarrassé du mot *tristesse*, dans le débordement de l'imagination qui l'emporte de la sensation des choses aux images du cœur, et de ces images vers un débordement plus vaste, comme néant exultant, où se perdre signifie renaître, où l'imagination se creuse, pour s'accroître, et se déployer, d'un sentiment de manque qui élargit et ouvre vers un ailleurs l'horizon qui s'engorgerait de sa luxuriance même, Rousseau ne sachant comment nommer cet élancement du cœur vers un vide d'épanchement et d'expansion, parle de «sentiment très vif» et de «jouissance» dans une «tristesse attirante que je n'aurais pas voulu ne pas avoir» (Troisième *Lettre à M. Malesherbes*).

Senancour, à son tour, dont l'*Oberman* est égaré et comme atone dans le monde de la présence, à la recherche toujours vaine du «monde inconnu que nous cherchons toujours» y lit «une aptitude à des plaisirs inconnus», oppose à une tristesse d'abattement (le spleen, «notre force malheureuse», pointe-t-il) «la plus durable des jouissances du cœur, cette volupté de la mélancolie», et, dépassant le couple douleur/plaisir vers une opposition abattement/élévation, parle alors de «tristesse sublime» (*Fragment 3, le ranz des vaches*). Dans les termes d'une autre opposition, encore, abattement/force, Chateaubriand constitue son modèle du «vague des passions», formule de la mélancolie, dont le ressort est l'excès de la force au regard de l'infirmité du monde: dans la perte des conditions d'exercice démocratique, de la cité antique, ou la perte des conditions d'assouvissement païen à l'intérieur de la cité chrétienne (en particulier dans ses cloîtres, foyers d'*acedia*), ou la perte des possibilités de la puissance — ou de la violence — virile dans une société féminisée. «J'étais accablé d'une surabondance de vie» dira René pour justifier sa mélancolie. Que le vicomte malheureux de la clôture de Combourg rencontre

l'espace plein de forces et de voix, rajeuni de la proximité de l'origine, prémice chronien du *Bateau ivre* à venir, qu'est pour lui le Nouveau Monde, et il salue l'ineffable de «la grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau».

C'est au contact même de la pire perte, réputée par Freud le facteur archétypique de la mélancolie, la perte de l'être aimé (entraînant le vide du monde, comme perte d'objet d'ancre dans le monde, et le vide du moi emporté, suite à l'investissement total et exclusif sur lui, par le départ ou le dérobement de l'objet d'amour), c'est devant la mort que le disciple breton de Chateaubriand, Maurice de Guérin, définit la mélancolie en termes d'ardeur et d'ouverture, dans la *Lettre sur la mort de Marie*: «Je suis avide de douleur et de funeste savoir» se traduit par: «Je suis heureux de regarder du côté où elle s'est évancouie» et «déjà de mélancoliques impatiences pressent en secret l'esprit renouvelé de commencer ses recherches dans la nuit grande et attrayante».

Il faut remonter aux fondateurs de cette notion nouvelle de mélancolie pour en étayer l'espace neuf. Chez Germaine de Staël (*De la littérature*, chap. 10), ce sera d'abord la définition en termes de «sentiment douloureux de l'incomplet de la destinée» et «dégout de la vie quand il ne pousse pas au découragement». Cette double définition qui pointe, dans la mélancolie, l'excès d'une force — inemployée ou inassouvie — qui souffre des limites de sa condition, est à replacer dans une définition beaucoup plus vaste et fondamentale, et collective, celle de l'«imagination mélancolique», apanage des peuples du Nord engagés dans le vis-à-vis des grandes forces cosmiques, encore mal différenciées, de la mer (tempête), du ciel (orages et nuages) et de la terre (rude et sauvage) et ouverts à la transcendance, en païens amputés de leur connivence avec la force du monde par l'ordre chrétien et ainsi, condamnés et éveillés au pressentiment et à l'effroi, «ce vague terrible», comme «jouissances surnaturelles qui ne sont nécessaires qu'aux âmes à la fois exaltées et mélancoliques, fatiguées de tout ce qui se mesure, de tout ce qui est passager, d'un terme enfin, à quelque distance qu'on le place. C'est cette disposition de l'âme, source de toutes les passions généreuses, comme de toutes les idées philosophiques, qui inspire particulièrement la poésie du Nord.» *Mélancolie* et *génie* sont deux termes équivalents:

parce que rien de grand ne s'écrit hors de la mélancolie, et parce que le génie n'est pas un tempérament personnel mais l'émanation et l'expression d'un peuple. L'œuvre qui inaugure la mélancolie en littérature est présentée comme secousse d'une force: «l'ébranlement que les chants ossianiques causent à l'imagination dispose la pensée aux méditations les plus profondes.» L'Allemagne de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle qui n'a pas avec le terme de *mélancholie* (non plus qu'avec *Wehmut* et *Schwermut*) une acception aussi riche que le mot correspondant français, a donné à M<sup>me</sup> de Staël deux notions qui en sous-œuvreredisposent une nouvelle géologie sémantique et une nouvelle circulation symbolique du mot: *Sehnsucht*, et *Sturm und Drang*.

Et beaucoup plus: *L'Analytique du sublime* de Kant (*Critique du jugement*, section 1, livre 2). C'est à lui que G. de Staël rapporte le breviaire de «l'imagination mélancolique» qui fonde la mélancolie des poètes au XIX<sup>e</sup> siècle:

Le célèbre métaphysicien allemand, Kant, en examinant la cause du plaisir que font éprouver [...] tous les chefs-d'œuvre de l'imagination, dit que le plaisir tient au besoin de reculer les limites de la destinée humaine; ces limites qui resserrent douloureusement notre cœur, une émotion vague, un sentiment élevé les fait oublier pendant quelques instants; l'âme se complaît dans la sensation inexprimable que produit en elle ce qui est noble et beau; et les bornes de la terre disparaissent quand la carrière immense du génie et de la vertu s'ouvre à nos yeux. En effet, l'homme supérieur ou l'homme sensible se soumet avec effort aux lois de la vie, et l'imagination mélancolique rend heureux un moment, en faisant rêver l'infini.

Ce que Kant a apporté à G. de Staël, à partir de l'opposition Beau/Sublime (sur la base des oppositions: limite/illimité, forme/non-forme, mesure/démesure) c'est une représentation (au double sens, mental et théâtral, du terme) comportant violence et secousse («arrêt des forces vitales suivi d'épanchement») telles que «privation», «sacrifice», «spoliation» font partie d'une expérience nouvelle faite de «sensations qui transpercent l'âme»: «l'étonnement qui confine à l'effroi, l'horreur et le frisson sacré qui saisissent le spectateur» devant les spectacles sublimes (tempêtes, sommets et gorges de montagne, Saint-Pierre de Rome) donnent à l'apprehension du sublime un caractère nécessairement double:

«l'objet est saisi comme sublime avec une joie qui n'est possible que par la médiation d'une peine». Cette «peine» dans la joie du transport d'imagination est la formule même de la situation mélancolique analysée par Chateaubriand ou G. de Staël, sentiment d'impuissance *et* sentiment d'excès — le trouble même de René ou d'Oberman: «l'impuissance propre du sujet dévoile la conscience d'une faculté sans bornes du même sujet et l'esprit ne peut juger cette faculté que par son impuissance.» Aussi bien Kant hésite-t-il autour du terme de *tristesse*, afférent à ce sentiment de peine, et d'un tout autre ordre que le sens ordinaire du mot, comme Rousseau ou Senancour: «tristesse intéressante», «émotion de genre vigoureux» au regard de «tristesse insipide» ou «tristesse d'abattement».

Trop heureux, par ce biais, de s'en prendre aux moines, et, par eux, à un modèle de société contre société et contre nature, d'oisiveté et de continence forcées, Diderot est peut-être le dernier écrivain à avoir parlé de la mélancolie en termes de directeur de conscience qui sont aussi, au XVIII<sup>e</sup> siècle, les termes du médecin. C'est dans l'*Encyclopédie*, à l'article *mélancolie*: «la plus grossière, la moins active, la plus susceptible d'acidité de toutes nos humeurs». Au contraire «vague des passions», «tristesse sublime» ou «volupté de la mélancolie», «imagination mélancolique», à l'exemple de Rousseau, autour de 1800, la mélancolie est toujours définie en termes d'expansion et de force. Cette nouvelle définition fera loi tout au long du siècle. Quelques repères. Balzac, dans *Le Médecin de campagne*: «L'infini n'est-il pas le secret des grandes mélancolies?»; Baudelaire, définissant la mélancolie de Poe: «deviner les splendeurs situées derrière le tombeau» et, en son nom, interrogeant l'amour perdu: «Ces serments, ces parfums, ces baisers infinis / Renaîtront-ils d'un gouffre interdit à nos sondes / Comme montent au ciel les soleils rajeunis / Après s'être lavés au fond des mers profondes?»; Proust, à propos de la «petite phrase» de la sonate de Vinteuil que Swann écoute, bouleversé d'avoir perdu l'amour d'Odette (il ne sait pas qu'il est bouleversé d'une perte beaucoup plus grande, celle de son amour pour Odette): «d'un mouvement nouveau, rapide, mélancolique, incessant et doux, elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues».

Comment à la désespérance de la perte (perte de la présence, de la force, du sens ou de la compréhension du sens) la mélancolie substitue une recouvrance, de l'objet perdu ou d'un ailleurs ouvert par l'objet perdu, ou, autrement dit, comment la réclusion correspondant à la béance de la perte, s'ouvre, dans la mélancolie, comme ouverture de scène, levée de présences sur la scène de l'absence, c'est le paradoxe de l'expérience mélancolique qu'il y a lieu de déployer après l'avoir repérée.

«Un seul être vous manque et tout est dépeuplé»: c'est l'expérience du deuil où Lamartine, d'avance, confirme la formule de Freud. Que faire, sinon mourir, dans ce vide laissé par la perte, c'est ce qui ne confirme qu'en apparence la formule de Freud sur la mélancolie. Car le moi vide de l'*Isolement*, qui appelle la mort, n'est que la première épreuve du moi comblé de présence, qui appelle la mort dans *L'Automne*. Le mourir de *L'Automne* est, comme pour les fruits de la terre ou la luminosité rayonnante de l'octobre célébré par Senancour, dans sa luisance unique au sortir du brouillard, mourir à son comble. La mort dans l'exclusion s'est changée en mort de communion, l'exil en accueil. Au centre de l'expérience (comme au centre du premier recueil) *Le Lac*: une chambre d'échos — où le silence tombé s'ouvre à la résonance infinie «d'accents inconnus à la terre», où le temps interrompu se fait retour, où l'effacement de l'amante se réveille en vibration de sa trace. L'âme mutilée peut, par le souvenir et la méditation, tenir la perte comme harmonique de la présence, les résonances du chant de l'instant perdu réverbèrent toutes les faces de la permanence d'un temps sacré (on oublie de veiller sur les vivants qu'on aime, on n'a pas le temps du recueillement et de la contemplation, et c'est ainsi qu'on les perd. La mort et la rupture les découvrent et les sauvegardent: c'est ce que chantent les grands poèmes du souvenir — *Le Lac*, *Tristesse d'Olympio* — et chez Hölderlin, du fond de la douceur de la folie, la voix de la morte «Wenn aus der Ferne, denn wir geschieden sind... Du seiest so allein [...], behauptest du immer, oh Geliebter, das / Weisst du aber nicht»).

«Pourquoi le champ de la blessure est-il de tous le plus prospère?» La question de *Lettera amorosa* de Char trouve ici une esquisse ou une perspective de réponse. Vidé par la perte, dépouillé de ce qui faisait son plein — son identité, ses certi-

tudes, ses emprises, sa volonté — le moi s'ouvre: en celui qui a déposé sa turbulence, l'angoisse ou l'agressivité de son affirmation, l'exubérance des sentiments et des pensées, le monde dépose, et le sens, ils viennent à sa rencontre, comblent autrement, avec la douceur du familier et de l'inconnu, ce que la perte a vidé — c'est l'autre figure de l'*Unheimlich* qui, en fracturant, dans l'orgasme de la peine, dans son excès — à en mourir — la consistance de l'individu et son assise, le désentrave, le libère, le déclôture, l'enhardit de l'acquis ou de l'espoir perdus à l'oser d'une nouvelle quête. Telle la réponse de la mélancolie à l'affre de la perte, des *Méditations à Pauca meae* et aux derniers livres des *Contemplations*, jusqu'à ce grand livre des morts *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* d'Yves Bonnefoy.

Du sujet perdu de la mélancolie à l'objet perdu, la conversion ouverte, sur cette scène de la mélancolie des poètes, n'est pas moindre: dans le regard de l'amour «pleurant, comme Diane, au bord de ses fontaines / Son amour taciturne et toujours menacé» (Vigny, «La Maison du berger») comme dans le regard tranché comme de celui qui dit «Je te voyais courir sur les terrasses / Je te voyais lutter contre le vent / et je te vis te rompre et jouir d'être morte» (Bonnefoy) l'objet échappe à la contingence morcelante du quotidien, donne accès à la qualité ou à l'essence, foyer et horizon de ce quotidien, mais jusqu'alors à double face: au-delà pressenti, inquiétude en sousœuvre — ce creusement de la *Sehnsucht* qu'illustre l'angélisme des figures féminines de Lamartine ou de Hugo, comme la duplicité magique des femmes de Nerval. Violemment, ou infinitiment, éclairé par sa fin, l'objet n'en finit plus de durer dans un crépuscule, comme Baudelaire en a le secret, qui l'immortalise, en *recueillant* les parcelles lumineuses d'un corps glorieux de l'existence, comme ces soirs, à l'échéance suspendue, et à la temporalité dilatée d'«Harmonie du soir», ou à l'échéance retardée puis renversée, et à la temporalité régénérée, du «Balcon» (du côté de la perte incandescents au point que Baudelaire fabrique activement une incandescence égale, du même ordre, centrale, au présent, en absenant l'autre qui est là, dans «La Chevelure»). C'est l'autre dans l'infini durable de la perte, au contraire de la précarité secouée du présent, qui a cessé d'être menacé-menaçant, et devient ouvert et inépuisable à

l'appel qui, au sens propre, l'évoque-l'illumine dans la durée, à la différence de la présence au présent qui l'illumine, jusqu'à la cruauté, dans la disparition ou le désaisissement de l'instant. «Beauté» (des caresses), «douceur» (du foyer), «calme» (des soirs), c'est l'essence des gestes et des temps qui monte — comme au pays inaccessible de l'«Invitation au voyage» — de la disparition même de celle qui a quitté le temps de l'amant (qu'on mesure le recueillement du «Balcon» entre le désir-haine de «Duellum» et le désir-terreur du «Possédé»).

Mais le soupçon pèse, alors, d'une sublimation ici qui fusionnerait l'amant et l'amante, comme la sublimation psychique consent à la non-consommation du désir dans un objet réel, dans une absence fusionnelle. On pourrait soupçonner aussi une sublimation d'ordre culturel: la recouvrance, dans la perte, d'une aura perdue dans le présent d'une société utilitaire et positive, où, comme la photo ancienne ou le tableau patiné par le temps, la perte rendrait un caractère cultuel aux objets dépréciés (W. Benjamin). Mais ce n'est pas le cas: la présence qui lève sur la scène de l'absence, n'est pas d'abord une présence sacralisée, c'est avant tout une présence interrogée. L'acte premier de la mélancolie en poésie est moins de pleurer la perte que de la transformer en trace, où le *tu* de la mélancolie entraîne le *je* qui l'appelle, tantôt à la poursuite d'un vertige, tantôt à l'épreuve des questions de foi, et parfois à la rencontre de son effroi: où sont les enfants morts, où est la loi qui les frappe? en qui, en quoi, se transforme la morte? Qui es-tu, maintenant que tu es morte, et qui étais-tu pour t'être ainsi prêtée ou livrée à la mort, ou pour porter la mort? C'est ici la voie tant des *Contemplations* de Hugo que des *Méditations* de Lamartine ou encore du *Mouvement et de l'immobilité de Douve* de Bonnefoy. Il est loisible de souligner, dans les *Méditations*, l'écart entre un *tu* de louange et un *tu* de mélancolie. *Tu* d'ailleurs réversible qui parle au *Je*, retourne son propos, l'interroge en retour sur ses propres questions, par des paroles (*Douve*) ou par son mutisme (Breton: *La Mort rose*). C'est la première voie du questionnement mélancolique, voie elle-même double: découverte de l'altérité de l'autre, son dévoilement d'étranger ou d'étrangère par son éloignement même, dans le mystère qu'elle devient, qui double l'achèvement du souvenir par la ligne de fuite de la question; et trans-

formation du monde de la perte en monde de la question, la question devant s'entendre moins comme recherche d'une réponse que comme ouverture d'un champ qu'aucune assertion ou négation ne saurait tenir — question proprement dite (Hugo, Nerval, Bonnefoy) ou indécision problématique (Nerval: «c'est la mort, ou la morte, — ô délice, ô tourment») ou récit déporté vers un ailleurs indécidable ou irreprésentable (les visions de Douve morte, la traversée d'*Aurelia*, la fin de *La Mort rose*: «tu débarqueras seule sur une plage perdue / Où une étoile descendra sur tes bagages de sable» ou tel moment aventureux de Douve: «tu as pris une lampe, et tu ouvres la porte. Que faire d'une lampe, il pleut, le jour se lève»).

Mais, de surcroît, une deuxième voie se dessine qui déborde la perte vers le parcours que figure la Nekua des grandes épopées (*L'Odyssée*, *L'Enéide*, *La Divine Comédie*) mais une Nekua sans réponse, l'innombrable rumeur de tous les Livres des morts, scènes multiples de tous les rites de parole et de tous les mythes, espaces d'une infinie réverbération des sens et souterrains et chutes de la question. Il y a dans Hugo, même dans des textes d'apparence aussi simple que «Demain, dès l'aube...», une transformation continue du père qui pleure en médium, et en médium exposé et effaré. Il y a surtout l'exemple de Nerval ou de Hölderlin avancés à la recherche, non plus de Jenny Colon, ou de Suzanne Gontard, mais d'Isis et de Diotima. La mort généralise, multiplie, relance le mouvement dangereux de l'esprit entraîné *sur la pente de la rêverie* (Hugo, *Les Feuilles d'automne*), dans la profusion inépuisable des voix du monde et de toutes les cultures du monde, la traversée bouleversante de tous les mythes, les véritables *revenants*.

Il y aurait lieu d'aller plus loin, de prolonger l'analyse de la mélancolie de la perte vers l'analyse de la mélancolie plus fondamentale qu'on pourrait appeler la mélancolie du manque (de force, de sens, de liberté, d'amour, de compréhension, d'être). On indiquera seulement la clé de la réponse: pour autant que la mélancolie n'existe que dans le couple qu'elle constitue avec l'imagination, il n'est, encore, de mélancolie que de la force et de l'excès. Clôture heurtée (Rousseau, Chateaubriand), exclusion d'une communion ou d'un amour

(Rousseau, *René*, Lamartine, Nerval), aveuglement au regard d'une révélation ou d'une compréhension interdites (Hugo, Nerval) — dans ces trois drames majeurs, où se déploie la grande dramaturgie poétique du XIX<sup>e</sup> siècle, se joue l'exigence d'une force due, d'une relation à restaurer, d'une compréhension à recouvrer ou d'une régénération à instaurer. L'expérience mélancolique est la revendication de cette exigence, et l'épreuve requise pour la déceler et s'y aventurer. René, Lorenzaccio, El Desdichado, le voyant de Guernesey, le Rimbaud du *Bateau ivre*, comme d'*Une saison en enfer* sont les héros de cette mélancolie.

Antoine Raybaud  
Université de Genève