

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

Michela Landi



Baudelaire
et Wagner



FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

- 48 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA, PSICOLOGIA
Università degli Studi di Firenze

Coordinamento editoriale

Gianfranco Bandini, Andrea Guazzini, Emiliano Macinaì
Ilaria Moschini, Donatella Pallotti, Beatrice Töttössy

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

Collana Open Access fondata nel 2004
dal Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università degli Studi di Firenze

Direttore

Beatrice Töttössy

Comitato scientifico internazionale

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Piero Ceccucci, Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), John Denton, Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Ingrid Hennemann, Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Murathan Mungan (scrittore), Stefania Pavan, Peter Por (CNRS Parigi), Gaetano Prampolini, Paola Pugliatti, Miguel Rojas Mix (Centro Extremeño de Estudios y Cooperación Iberoamericanos), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Maria Vittoria Tonietti, Letizia Vezzosi, Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yılmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Le proposte di pubblicazione vanno trasmesse all'indirizzo <laboa@lils.uni.fi.it>.

Laboratorio editoriale Open Access

(<https://www.forlilpsi.uni.fi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)
Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
Sede di via Santa Reparata 93, 50129 Firenze

Contatti

E-mail: <laboa@lils.uni.fi.it>

Telefono: +39.333.5897725 (direttore), +39.055.2756664 (caporedattore)

Michela Landi

BAUDELAIRE ET WAGNER

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2019

Baudelaire et Wagner / Michela Landi – Firenze : Firenze University Press, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 48)

<https://www.fupress.com/isbn/9788864539546>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-6453-954-6 (online PDF)

I prodotti editoriali di Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio vengono promossi dal Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia dell'Università degli Studi di Firenze e pubblicati, con il contributo del Dipartimento, ai sensi dell'accordo di collaborazione stipulato con la Firenze University Press l'8 maggio 2006 e successivamente aggiornato (Protocollo d'intesa e Convenzione, 10 febbraio 2009 e 19 febbraio 2015). Il Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lils.uni.fi.it>) promuove lo sviluppo dell'editoria open access, svolge ricerca interdisciplinare nel campo, adotta le applicazioni alla didattica e all'orientamento professionale degli studenti e dottorandi dell'area umanistica, fornisce servizi alla ricerca, formazione e progettazione. Per conto del Coordinamento, il Laboratorio editoriale Open Access provvede al processo del doppio referaggio anonimo e agli aspetti giuridico-editoriali, cura i workflow redazionali e l'editing, collabora alla diffusione.

Editing e impaginazione: Arianna Antonielli (caporedattore), con Francesca Salvadori (redattore), Elisa Lucarelli (tirocinante).

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc.

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti a un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

M. Garzanti (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, A. Dolfi, R. Ferrise, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli.

📖 L'edizione digitale on-line del volume è pubblicata ad accesso aperto su www.fupress.com. ed è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). La licenza permette di condividere l'opera con qualsiasi mezzo e formato, a condizione che ne sia menzionata la paternità in modo adeguato, non sia modificata né utilizzata per scopi commerciali e sia fornito un link alla licenza.

© 2019 Firenze University Press

Pubblicato da Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

TABLE

REMERCIEMENTS	13
NOTE ÉDITORIALE	15
INTRODUCTION	17
1. Au commencement était la fable ...	17
2. L'éloge (para)doxal	20
3. Ressemblances, différences	22
4. L'allure spirale : musique et histoire	26
5. Petite histoire de la Nature	28
6. Boulevard du Temple	31
7. L'innocence de la musique	34
8. L'imitation rivale	38
9. L'hypocrite auditeur	42
10. Utopie, atonie	44
I. CONTRETEMPS, CONTRESENS	49
1. Contretemps, contresens	49
2. La mer métaphorique	51
3. ' Traduire ' la musique?	55
4. La décomposition de la pensée	58
5. La raideur des sciences : baromètres, claviers, dictionnaires	63
6. L'art hiéroglyphique : allégorie et tautogorie	74
7. L'étranger à l'Opéra	78
8. L'œuvre d'art de l'avenir : rousseauisme de Wagner	79
9. Le théâtre nocturne	84
10. L'espace de la relation : musique, amour, ironie	86
11. L'amour, la critique	88

12. Le regard jongleur	90
13. Fausses pistes wagnériennes : de Gautier à Nietzsche	94
14. Le tribunal du cœur	98
15. La lyre et les fleurs	100
16. Le poncif de l'universel	106
17. Les échelons de la conscience	108
18. Des coexistances merveilleuses...	113
19. « L'ingénu, c'est le sentimental » : génie, musique et hypnose	118
20. La banalisation spectaculaire	121
21. De l'opportunité du travail, et d'en cacher les moyens	126
22. L'homme et la mer	128
23. <i>Automaton</i> et <i>tuchê</i>	135
24. Le père et ses rejetons, ou le complexe des générations	136
25. L'Artiste-Roi	142
26. Le Prince et le Génie	144
27. Dialectique instrumentale : les trombones guerriers et les violons du bal	147
28. Liszt, le héraut d'armes	158
29. L'ouverture de <i>Tannhäuser</i> : charmes de la mode, hantise du sérieux	159
30. L'Homme-Dieu ou l'égotisme du spectateur	164
31. Paradis d'occasion	167
32. La nature réencadrée	171
33. Le génie épié	172
34. Le désir selon Soi et selon l'Autre	176
35. Économie domestique	180
36. La quête du Père	183
37. Une fantasmagorie escrime	185
38. Petits moyens de défense	190
39. Défilés d'idées reçues	193
40. De l'amitié parmi les hommes	195
41. De l'amitié entre les arts	199
42. Wagner en Don Quichotte	200
43. L'Europe du désir : triangulations rivales	202
44. Les Allemands à Paris	203
45. Le diable, ce théâtre...	206
46. La musique, le mythe	208
47. Un seul soupçonneux	210
48. L'écriture rivale : l'homme et la musique	212
49. « Voici venir le temps... »	215
50. Propriété littéraire et pastiche	216
51. Le pastiche et la musique	218
52. Les convulsionnaires	220
53. Le poète et le compositeur	224

54. La destruction du temple	226
55. La lutte artiste, de Diderot à Hegel	228
56. L'orchestre, parfait machiniste	230
57. La force des choses	232
58. Musiques à programme	233
59. Les grimaces du Neveu	234
60. Le Père de famille et le Fils naturel (Wagner en Dorval)	236
61. De la bonté naturelle au théâtre	242
62. Puis Mozart vint : les <i>dilettanti</i> et les raisonneurs	247
63. Géométries du désir	251
64. Des mets indigestes : métaphores alimentaires de la musique	252
65. Le dépassement des âges	254
66. Époques organiques, époques critiques : Wagner et le saint-simonisme	258
67. La « communauté organique » de Wagner	264
68. La sexualisation de l'art	274
69. L'ironie ' joviale ' à la française	276
70. Anticipations des « souffrances » wagnériennes : Kreisler et Gambara	279
71. Le médiateur externe : Hoffmann entre Wagner et Baudelaire	282
72. Puisque réalisme il y a : Champfleury, médiateur interne	286
73. Le Père symbolique et les frères rivaux : Weber, Berlioz, Meyerbeer	294
74. Wagner et la critique musicale française	301
75. Le critique, ce fâcheux...	305
76. L'« essence » du rire	306
II. LE BANC D'ESSAI : LA LETTRE À WAGNER DU 17 FÉVRIER 1860	315
1. « La lettre volée »	316
2. Sur quelques « morceaux de bravoure »	318
3. Attestations amicales	319
4. Le duel esquivé : prétextes	321
5. Le cri de reconnaissance	332
6. Le spectacle (fini) de la mer	342
7. Profondeurs harmoniques	350
8. Envoi	354
III. UNE ANTITHÈSE IRONIQUE? RICHARD WAGNER ET TANNHÄUSER À PARIS	359
1. Multitude, solitude : Wagner et Paris	360
2. « Les deux amateurs »	364
3. « De l'admiration » : les gens de lettres et les compositeurs	367
4. L'âge mythique de la virilité : puissance et séduction	370
5. Sur la distraction	373

6. « Du cœur à l'ouvrage »	376
7. La doxographie et les soupçons	383
8. Anecdote posthume	385
9. Notes d'un <i>dilettante</i>	388
10. Interlude : à propos d'un ballet de mots	393
11. Une diatribe affligeante	395
12. Deuxième interlude : quelques « échantillons » de musique de l'avenir	401
13. L'argument de la mémoire personnelle	402
14. Le cercle des fidèles	407
15. Quelques exemples : le ' morceau ' de <i>Lohengrin</i>	411
16. Des violons mondains aux violons sacrés	412
17. Le Saint-Graal I : les « premières mesures »	416
18. Le Saint-Graal II : entrée dans le temple	419
19. « Toute la Bible est dans le comme »	429
20. La Nature fait surface	431
21. Remémoration et forme cyclique : retour des « premières mesures »	433
22. Rhétoriques de l'opium	440
23. La colère dans l'enthousiasme	442
24. Le don des fées	447
25. L'art et la révolution	452
26. Le destin de l'artiste	454
27. Échos mnémoniques	459
28. La Grèce entre réversion et révolution	465
29. La Grèce latine et moyenâgeuse	472
30. Petite histoire du cœur de l'homme	480
31. Les poètes-critiques	485
32. De l'infailibilité du génie	491
33. La lutte du Bien et du Mal	494
34. L'Amour du peuple	507
35. Vues générales	515
36. Les pompes guerrières	518
37. <i>Tannhäuser</i> et/ou <i>Lohengrin</i> ?	521
38. Digression sur la chaîne d'or : le Cygne et l'Albatros	526
39. La coupe dévoilée	528
40. Les attributs du héros	530
41. La demande en mariage	531
42. L'aveu sur l'origine	534
43. Vengeance et volupté : les ennemis enlacés	538
44. Épiphanies du Cygne	540
45. Sur les fables des Modernes	542
46. Tumulte guerrier et vacarme populacier	546
47. De l'« étiquette »	549

48. De la « prudence » dans la concaténation	557
49. Le malheur et ses richesses	560
50. La rançon	569
51. Un motif « sans relâche »	571
52. Melmoth à la mer	575
53. Des énumérations	577
54. De la distinction	581
55. L'avenir à rebours	587
56. <i>Coda</i> : « Encore quelques mots »	592
57. Du venin dans la queue : le dépaysement	598
58. La bacchanale ratée	609
59. Le bouc émissaire	615
60. La propagation de la bêtise	620
61. <i>Strette</i> finale: des « idées salutaires »	629
62. Interlude climatérique	631
63. Parade tragique	632
64. « Dieu et Mendiant » : les déserts de l'amour	634
65. Le <i>confiteor</i> de l'artiste	637
 IV. TEXTES	
Ch. Baudelaire, lettre à Richard Wagner du 17 février 1860	641
Ch. Baudelaire, <i>Richard Wagner et Tannhäuser à Paris</i> (1861)	643
 RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	671
 INDEX DES NOMS DE PERSONNES	685

Ce n'est pas pour dire la vérité ;
au contraire, c'est pour bien dire
le mensonge que j'ambitionne votre talent.
Si je savais écrire ; fagoter un livre,
tourner une épître dédicatoire,
bien enivrer un sot de son mérite...
Diderot, *Le Neveu de Rameau*

REMERCIEMENTS

Que soient chaleureusement remerciés ici mes collègues Carine Barbafieri et Vincent Vivès.

C'est à Carine Barbafieri que je dois, dans le cadre des initiatives promues par l'Institut Universitaire de France, un séjour de recherche à Paris, de la plus grande utilité pour ce travail.

C'est à Vincent Vivès, spécialiste des relations musique-littérature, que je dois la relecture de mon manuscrit et ses précieux conseils.

Ma gratitude va également à l'équipe éditoriale : à mes collègues Beatrice Tottossy, directrice de la collection, et Arianna Antonielli, coordinatrice du projet éditorial.

Je remercie également Mme Francesca Salvadori pour avoir suivi de près toutes les étapes de la publication faisant preuve d'une compétence en tous points remarquable.

NOTE ÉDITORIALE

Nous avons choisi de nous conformer, pour l'édition de ce livre, à l'usage français. Contrairement à la pratique courante de la collection " *Biblioteca di Studi di Filologia Moderna* " nous renonçons donc à présenter, pour les textes édités dans d'autres langues que le français, la version originale.

INTRODUCTION

1. *Au commencement était la fable...*

Si l'on remonte, avec Valéry, vers le « commencement », on ne peut l'imaginer qu'en « se dépouillant, à chaque recul un peu plus », de ce que l'on croit savoir. Et on est ainsi obligé, « pour concevoir ces tableaux de plus en plus éloignés », de les compléter par notre propre « production [...] de personnages, d'événements et de théâtres »¹. Aussitôt qu'une tradition, poursuit Valéry, « se propose à l'esprit comme telle, elle n'est plus qu'une manière d'être ou d'agir »². « L'histoire » n'étant rien moins qu'une réponse à nos attentes, « ‘ reprendre, renouer une tradition ’ est une expression de simulation »³. Or, s'il est « assez naturel que les artistes [...] regardent vers d'autres temps qu'ils imaginent meilleurs », parfois leur « belle époque » finit par être « celle des grands caprices personnels », alors que le temps révolu leur assure « la confiance dans la durée, qu'il s'agisse de la durée d'un régime, d'une famille, d'une croyance et de la renommée »⁴.

Pour qu'on atteigne une telle conscience de l'histoire, très proche de celle que Nietzsche avait fait sienne⁵, il fallait que quelqu'un identifie de la manière la plus théâtrale son moi comme le point d'émanation métonymique de la fable. Et ce quelqu'un, ce fut bien Wagner. Sur le sillage de Hegel, qui voyait dans la musique l'expression la plus haute de la liberté⁶, et de Schopenhauer, qui recommandait l'indépendance de la musique des phé-

¹ Paul Valéry, *Au commencement était la fable*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Gallimard, Paris 1957, tome I, p. 394.

² Paul Valéry, *Degas, Danse, Dessin* (1938), Gallimard, Paris 1998, p. 224.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Sur l'anti-modernité de Nietzsche et Baudelaire, cf. Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris 2005, p. 88.

⁶ Alain Patrick Olivier, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Champion, Paris 2003, p. 88-91.

nomènes du monde⁷, Wagner se propose de quitter « une fois pour toutes le terrain de l'*histoire* » pour s'établir dans « celui de la légende »⁸. « Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents », écrit Wagner, « tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'*histoire* [...] je pouvais le laisser de côté »⁹. Le travail de l'*histoire* est mis chez lui entre parenthèses au profit de la fable qui sert l'universel : « à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, [elle] a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain », et de présenter celui-ci « sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil »¹⁰. Le « coloris légendaire que revêt un événement purement humain » possède en effet, selon Wagner, « un avantage essentiel entre tous » : il « rend extrêmement facile au poète » le rôle qu'on lui attribue ; à savoir, « prévenir et résoudre la question du pourquoi ». La cause escamotée, les effets triompheront. Ce seront alors le caractère de la scène et le ton de la légende qui contribueront ensemble « à jeter l'esprit dans cet état de rêve qui le porte bientôt jusqu'à la pleine voyance » : dans ce demi-sommeil extatique l'esprit découvre « un nouvel enchaînement des phénomènes du monde ». En même temps que le monde incompréhensible devient « si intelligible et si clair », la musique « achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de voyance »¹¹. Ayant acquis pour lui tous les moyens, et les ayant tournés à sa faveur, « le poète tracera désormais le plan de ses créations avec une liberté sans limite »¹². Le caractère légendaire et général du moi assure, aux yeux de Wagner, « un avantage du plus haut prix » :

d'une part, la simplicité de l'action, sa marche dont l'œil embrasse aisément toute la suite, permet de ne pas s'arrêter du tout à l'explication des incidents extérieurs, et elle permet, d'autre part, de consacrer la plus grande partie du poème à développer les motifs intérieurs de l'action, les seuls qui nous la montrent nécessaire, parce qu'ils éveillent, au fond de notre cœur, des échos sympathiques.¹³

⁷ Selon Schopenhauer, la musique pourrait continuer à exister « alors même que l'univers n'existerait pas » (Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. Auguste Burdeau, Alcan, Paris 1912, p. 269).

⁸ Richard Wagner, *Lettre sur la musique, Préface à Quatre poèmes d'opéras*, in Id., *Écrits sur la musique* (1861), trad. fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Jean Launay, Gallimard, Paris 2013, p. 385.

⁹ *Ibidem*, p. 386.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 386-387.

¹² *Ibidem*, p. 398.

¹³ *Ibidem*, p. 387.

Or, qu'est-ce que le général dans sa détermination historique sinon le rêve totalisant que l'industrie savait créer? Puisque l'artiste « *n'est plus personne* », il n'y a plus, ajoute Valéry, « que des mandataires et des commissions », bref, des démagogues : « Je vois bien, çà et là, deux ou trois *entraîneurs* de peuples, mais ils ne peuvent guère vouloir que ce qu'ils peuvent suggérer ou intimer à la foule de vouloir » ; et ce, « en vue de l'effet »¹⁴. Le miracle, selon Wagner, « veut l'effet mais non la cause » : machinerie, « chatouillement d'amour artificiellement provoqué »¹⁵. *Ablata causa*, dit quelque part Lacan, *tolluntur effectus* : « les effets ne se portent bien qu'en l'absence de la cause »¹⁶.

Là où, pour les défenseurs de l'originalité et de la bonté primitive du génie, « la forme artistique idéale » est « celle qui peut être entièrement comprise sans réflexion »¹⁷, l'esprit réflexif qui gît au fond des choses ne peut que parasiter, pour exister, l'idéologie de l'universel¹⁸. Question aussi, et surtout, de syntaxe : là où le discours idéologique est pacifique (il tend à composer les contraires), l'Autre est le singulier qui limite toujours l'Un. Si le sens va de soi et, par son évidence axiomatique, autorise sa plénitude, le sujet comme vide s'insinue dans l'espace de la relation compromettant son fonctionnement : « C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent! »¹⁹.

Aucun satanisme, aucune métaphysique n'animent ces intentions : face à l'Idéal, mot facile dont se réclame Wagner pour autoriser son art, Baudelaire jouera le rôle du Spleen : la rate (en grec ancien *σπλήν* : *splên*), ne signifie rien d'autre, en latin, que 'lien' (d'où les adjectifs 'splénique' et 'liénel'). Occupant l'espace de la relation, Baudelaire travaille à la mainmise formelle de l'évidence du sens.

¹⁴ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin, op. cit.*, p. 224-225.

¹⁵ La manière de traduire l'expression « effet sans cause » (*Wirkung ohne Ursache*) qui remonte à saint Thomas d'Aquin via Schopenhauer est, d'après Wagner, *effekt*. La cause se veut donc d'ores et déjà comme un fait de langage. R. Wagner, *Opéra et drame*, trad. fr. Jacques-Gabriel Prod'homme, tirage conforme à l'édition de 1928, Éditions d'Aujourd'hui, Paris 1982, p. 169, 171-172.

¹⁶ Jacques Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1990, p. 145.

¹⁷ R. Wagner, *Lettre sur la musique, op. cit.*, p. 399.

¹⁸ Sur l'idéologie bourgeoise et l'universel, cf. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1978, p. 51.

¹⁹ Ch. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, vol. I, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1975 (OCI), p. 5-6. Voir à ce sujet Michela Landi, « 'À une belle infidèle' de quelques 'liaisons' de Baudelaire (et de leur traduction) », *Revue italienne d'études françaises*, <<https://journals.openedition.org/rief/602>>; DOI:10.4000/rief.602> (06/2019).

2. L'éloge (para)doxal

Je ne ferai pas à E. Delacroix l'injure d'un éloge exagéré
pour avoir si bien vaincu la concavité de sa toile.
Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*

Je ne veux pas écrire un traité de la caricature.
Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*

Selon Cleanth Brooks, l'ironie est la poésie même en raison du questionnement des formes qu'elle propose ; il en va de même pour le paradoxe²⁰. L'indifférence de la culture officielle pour l'éloge paradoxal tient, comme Monique Yaari le fait remarquer, au « statut de parasite » qu'on lui reconnaît dans le discours social²¹. Une sorte de « péché originel », ajoute Patrick Dandrey, « tache l'éloquence encomiastique dès le début : vanité et vacuité, artificielle et artificieuse, vaine et spécieuse »²². L'éloge paradoxal est le pire rejeton de cette mauvaise famille, son but étant de faire apprécier des valeurs ou des êtres réputés indéfendables²³ par la seule force de l'argumentation sophistique. Il s'agit, en effet, de déployer une force égale et contraire à l'opinion commune, comme c'est le cas des « éloges par gageure », facétieux ou sérieux²⁴. Le nominalisme dont on accuse, de Platon à Hegel, cette pratique du discours²⁵, reste appréciable et par cela condamnable tant que le régime discursif est gouverné par un réalisme moral autoritaire ; mais il s'avère moins appréciable à l'avènement de la presse journalistique, lorsque toutes les voix s'affrontent et se confondent. Cependant, comme on sait, à l'âge du soupçon inaugurée par Stendhal²⁶ le « réalisme » s'impose en

²⁰ Cleanth Brooks, *Irony as a Principle of Structure* (1949), in Morton Dauwen Zabel (ed.), *Literary Opinion in America*, Harper & Row, New York 1962, p. 729-741 ; Id., *The language of Paradox*, in Id., *The Well Wrought Urn*, Methuen & Co Ltd., London 1968, p. 1-16. Selon Monique Yaari, l'ironie est un trait mineur dans la culture jusqu'au XIXe siècle, où il devient dominant. Cf. M. Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Summa Publications, Birmingham 1988, p. 102-103.

²¹ M. Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, *op. cit.*, p. 319. Voir à ce sujet Patrick Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Presses Universitaires de France, Paris 1997, p. 231.

²² P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, *op. cit.*, p. 287.

²³ *Ibidem*, p. 292-293. Selon Ménandre, il existe trois sous-genres d'éloges : *endoxa* ou normaux, sur des sujets tenus pour honorables ; *adoxaxa*, qui s'adressent à des sujets méprisables ; *paradoxaxa*, qui essaient de faire apprécier des valeurs ou des êtres réputés comme indéfendables (*ibidem*).

²⁴ *Ibidem*, p. 268.

²⁵ *Ibidem*, p. 10. « Tout objet d'éloge peut faire un sujet de blâme par inversion des arguments » (*ibidem*, p. 12).

²⁶ À propos du « génie du soupçon » stendhalien, cf. Victor Brombert, *Stendhal. Fiction and the Themes of Freedom*, The University of Chicago Press, London 2017, p. 180.

tant qu'idéologie dominante : sa vocation paternaliste, vouée au dressage moral, est soutenue autant par la primauté axiologique du discours scientifique que par l'impératif de la production. Comment donc revenir au réel? Comment, autrement dit, faire valoir les droits du sujet qui, en tant que sujet désirant, ne peut en aucune manière « se faire à la généralité du langage »²⁷? On sait, par Lacan, que le réel nous échappe, et qu'il n'y a que le désir qui en signifie la quête par un discours erratique qui ne peut pas être récupéré par le sens. Se défaisant du surmoi que le réalisme impose à la critique, Baudelaire fait de l'écriture l'espace salvifique de l'existence paradoxale. Sa position d'énonciation, autorisée par le débat journalistique, se singularise par défaut : exploitant le brouillage des codes ambiants, il s'y inscrit comme force rénitive. Procédant à un « montage d'allusions et de références détournées »²⁸ il récupère la fonction épistémique qu'on assignait d'abord à l'ironie : à savoir « sa fonction d'exploration du possible par la mise à l'épreuve des certitudes doxales »²⁹. Sur l'exemple de Joseph de Maistre qui, en chanteur de louanges paradoxales³⁰ aime « compromettre ce qu'il aime et ce qu'il déteste »³¹, Baudelaire parasite, à l'égal de l'auteur anonyme de la Satire Ménippée, les raisons des « fanatiques des deux camps »³² et, en l'occurrence, les deux idéologies conquérantes de l'époque : l'idéalisme et la science positive.

Le *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*³³ peut être situé, si l'on s'en tient à la très efficace distinction opérée par Dandrey, dans le cadre des « éloges partiellement paradoxaux ». En l'absence d'un code de référence univoque permettant la connivence de l'auteur et du lecteur, les « lauriers parodiques »³⁴ dont Baudelaire couronne Wagner restent sérieux à la surface du texte : le lecteur prend au premier degré ce que l'auteur entend à d'autres niveaux de sa « rhétorique profonde »³⁵. Les différentes voix d'auteur seront parfois prises en compte par des personnages réels qui joueront, en l'occurrence, le rôle actantiel de la victime, du complice, du médiateur. Pouvant également être reconnu, dans le cadre des distinctions fournies

²⁷ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Seuil, Paris 2014, p. 210.

²⁸ P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, op. cit., p. 29.

²⁹ *Ibidem*, p. 136.

³⁰ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, op. cit., p. 143.

³¹ Cf. R. Barthes, *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd. Thomas Clerc, Seuil/IMEC, Paris 2002, p. 90.

³² P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, op. cit., p. 134.

³³ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 779-815.

³⁴ P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, op. cit., p. 35.

³⁵ *Ibidem*, p. 268. Pour la « rhétorique profonde », cf. Ch. Baudelaire, Projets de préface des *Fleurs du mal*, IV, OCL, p. 185.

par Dandrey, parmi les « éloges par gageure », le *Richard Wagner* est l'expression d'un jeu d'escrime que l'auteur engage d'abord avec soi-même. Il s'agit, comme on le verra, d'« opérer une création par la pure logique du contraire »³⁶ et de donner en spectacle, par un jeu d'équilibre toujours surveillé, un *con-tenu*. C'est dans cette acception, purement relationnelle, qu'il faudra alors interpréter la célèbre formule de l'art pur comme « magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »³⁷ : la chose « se tient » devant le lecteur. Puisque le discours « est un personnage comme les autres »³⁸, Baudelaire s'attache à tisser, sous le masque d'un métonyme de circonstance, l'« éloge du moi paradoxal » : « je ne fais que m'entregloser, et me cacher »³⁹. D'ailleurs, c'est à l'époque des vignettes et des caricatures qu'un avatar de l'éloge paradoxal voit le jour : il s'agit de l'essai caricatural, ou caricature d'artiste, qui avait été mise à l'honneur par les adversaires les plus acharnés de Wagner, à savoir les abonnés dandies du Jockey Club, responsables de l'échec du *Tannhäuser*. C'est bien de cette pratique en vogue que Baudelaire va se réclamer.

3. Ressemblances, différences

Deux artistes, Charles Baudelaire et Richard Wagner, semblent voués à fraterniser : quelques analogies générales dans leur biographie, et notamment quelques traits communs – la mort précoce du père biologique, remplacé par le père putatif – les destinaient à sublimer un certain « manque à être » par la poursuite d'un Idéal substitutif. Si l'on met en regard deux synthèses biographiques puisées au hasard dans l'histoire générale de la littérature et de la musique :

Charles Baudelaire est l'un des plus grands poètes français du XIXe siècle. Une enfance triste (orphelin de père à six ans), et, sa mère s'étant remariée avec un général, M. Aupick, il grandit avec le sentiment d'une destinée éternellement solitaire. [...] Il meurt paralysé et incompris. Expression du désespoir, mais aussi d'une recherche de l'évasion et d'une aspiration à l'idéal.

Richard Wagner est l'un des plus grands compositeurs allemands du XIXe siècle ainsi qu'un important théoricien de la musique. Son père mourut six mois après sa naissance. Sa mère épousa l'acteur Ludwig Geyer, qui pourrait bien être le véritable père de Wagner. Geyer mourut quelques années plus tard, non sans avoir transmis au jeune Richard sa passion pour le théâtre.⁴⁰

³⁶ Ch. Baudelaire, [*Liste de titres et Canevas de Romans et Nouvelles*], OCL, p. 591.

³⁷ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 598.

³⁸ R. Barthes, *S/Z*, Seuil, Paris 1970, p. 170.

³⁹ *Ibidem*, p. 171.

⁴⁰ Anon.

l'analogie fonctionne à quelques détails près⁴¹. Wagner et Baudelaire ont eu deux pères : un père biologique disparu dès leur plus jeune âge et un père putatif, acquis suite au remariage de leur mère. Mais les rôles respectifs de ces pères dans l'éducation de leurs enfants sont renversés. Suite à la disparition de Friedrich Wagner, secrétaire à la direction de police de Leipzig⁴², la mère du musicien prit en secondes noces Ludwig Geyer, acteur et ami intime de Friedrich, qui avait la passion du théâtre. C'est lui qui initia Richard à la scène⁴³, poursuivant ainsi une tradition de famille. À quatorze ans, selon son propre témoignage, Richard recouvre le nom de son vrai père : le destin biologique et artistique ne font plus qu'un. Jean-François Baudelaire, prêtre défrôqué, répétiteur, fonctionnaire et dessinateur, ne laissa rien en héritage à son fils, sauf son nom. Le général Aupick renia comme on sait Charles Baudelaire, et fut renié à son tour par son beau-fils. Là où, pour le premier, l'art donne à la vie naturelle un sens transcendant, pour le second le corps et le signe ne pourront jamais s'identifier⁴⁴. C'est au milieu de l'Un et du Deux – de l'Amour et de la Critique – à savoir dans la relation disjointe – que Baudelaire va situer le sens expulsé de la vie. Wagner reconnaît à la musique un corps, des organes ; dans son imaginaire anthropomorphe, l'art des sons est l'explication immédiate et totale du vivant, donc du sens⁴⁵. C'est le corps immense de l'artiste-roi. La vie restituant au sujet ce qu'elle a de plus physiologique, de plus immédiat, ce sujet reste de plein pied dans le symbolique. Baudelaire, lui, est expulsé de la Loi du père qui structure le sujet ; n'ayant pas accès au symbolique, il ne peut que se situer dans l'espace de la relation : à savoir, dans la chaîne signifiante où le symbolique pourrait devenir possible⁴⁶.

Là où le principe d'identité entre dans sa phase critique, le sujet, individuel ou collectif, est confronté à un questionnement radical : c'est son monde physiologique qui entre en crise et, nommément, les ressemblances structurant son monde familial. Dans la mesure où le sujet doit, pour se penser tel, se confronter à un non-moi rejeté, ce n'est que dans le cadre d'une double logique que seule peut s'articuler son histoire inconsciente, constituée par une série d'identifications aliénantes. Au dire de Freud, « le

⁴¹ Sur le rapport Baudelaire-Wagner voir, parmi d'autres travaux, Margaret Miner, *Resonant Gaps : Between Baudelaire and Wagner*, University of Georgia Press, Athens 1995.

⁴² R. Wagner, *Ma vie*, Perrin, Paris 2012, p. 17-18.

⁴³ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁴ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *La Psychanalyse*, 2, 1956, p. 1-44, scil. p. 18.

⁴⁵ R. Wagner, *Opéra et drame*, op. cit., p. 181.

⁴⁶ Sur la solidarité entre les formes narratives et les structures familiales, cf. aussi R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973, p. 18 et Claude Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, Paris 1949.

Je copie tantôt une personne non aimée, tantôt une personne aimée »⁴⁷ ; il s'agit en tout cas d'une identification partielle, qui s'approprie seulement un aspect de la personne faisant l'objet de l'identification, rejetant l'autre. Selon ce mécanisme, « l'un d'eux a perçu une analogie significative avec l'autre, dans un point précis », tel que la « propension à un même sentiment » ; sur cette reconnaissance se forme une identification, mais celle-ci va être refoulée ou déplacée. Cette identification aliénante, selon laquelle la perte de l'objet aimé est « irrémédiable » condamne le sujet, si l'on s'en tient encore à Freud, à la mélancolie⁴⁸. Une autre loi de l'inconscient qui s'avère pertinente à notre objet d'analyse est la symétrie renversée entre valeurs et événements : celui qui a tort doit gagner ; celui qui a raison, doit capituler. Et si tout « petit Autre » est, pour le dire avec Lacan, l'image du « Grand Autre »⁴⁹, nous verrons Baudelaire s'attacher d'un amour rival à tous les « Grands hommes » qui, privés de Père (notamment : Wagner et Hugo)⁵⁰, ont néanmoins pu introjecter son rôle de bienfaiteur⁵¹. Valorisant le biologique (la nature, la familiarité, la descendance, la génitalité), ils joueront eux-mêmes ce rôle rédempteur, unificateur, continuateur. Le sujet expulsé de la famille est, par contre, condamné à l'auto-affection : sorte d'autarchie psychique⁵² qui récuse toute familiarisation avec le monde. Wagner, comme Hugo, exploite volontiers l'argument de la privation qualifiante (le manque affectif pendant l'enfance, l'injustice subie par l'artiste à l'âge adulte) en vue de se reconnaître le droit à la compensation sociale : le bonheur et la gloire. Les deux hommes à succès montrent au sujet rival les moyens de sa propre revanche narcissique : Baudelaire, avançant masqué à leurs côtés, « fera sa pâture »⁵³ de la mise en scène de l'autre fortuné : il l'imitera pour le dégrader et se dégrader. Encore, chez Wagner, comme chez Hugo, l'inconscient collectif s'identifie avec l'irrationnel⁵⁴, saisi sous l'aspect d'un mythologisme régressif et archaïque : image même

⁴⁷ Sigmund Freud, *Psychologie des masses et analyse du Moi*, trad. fr. Dominique Tassel, Seuil, Paris 2014, p. 109.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 111.

⁴⁹ J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 146.

⁵⁰ Le général Joseph Léopold Sigisbert Hugo abandonne tôt la famille ; en vue de rompre le lien d'affection avec la mère, il enferme son troisième fils, Victor, dans un collège.

⁵¹ R. Wagner, *Ma vie, op. cit.*, p. 18 : « Si, dans le choix de cette amitié, mon père fut guidé surtout par son amour de la scène, il eut en même temps la chance d'ouvrir son foyer au plus noble des bienfaiteurs » (son beau-père Ludwig Geyer).

⁵² Sur le lien entre autoaffection et autarchie, cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, Minuit, Paris 1967, p. 221.

⁵³ « je fais ma pâture de vos feuilletons » (Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 233).

⁵⁴ Sur l'« inconscient évasif », cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 40.

du ' nouveau ' à refonder. Cette conception du ' nouveau ', visant à « déborder l'échange » de la civilisation au nom de la liberté accordée à l'art, ne prend pas en compte le fait que (pour le dire avec Barthes) « l'échange récupère tout, en acclimatant ce qui semble le nier »⁵⁵. Par la loi physiologique, les attributs communs attirent et absorbent les non communs, et l'assimilation glisse toujours vers l'identification et l'incorporation du monde réel. Pour Baudelaire, en revanche, l'irrationnel (le symbole, la substance) n'existe pas : tout est logique, et tout est manipulation de ces liens⁵⁶. D'où, chez lui, la surexposition des faits logiques en poésie comme dans la critique : conjonctions, couplages, disjonctions ; exclusions (*aut*), inclusions (*et*) ou co-présences (*vel*)⁵⁷. Par rapport à l'organicisme de Wagner, qui fonde son écriture fluide et rêveuse sur un paradigme biologique, on constate donc la raideur de l'écriture de Baudelaire : l'échafaudage logique y est tantôt mis à nu tantôt dissimulé par l'imitation railleuse du style coulant qu'il déteste. Là où l'art de Wagner passe par la voie « naturelle », transitive, de la métaphorisation, permettant la transposition de sa volonté dans le continu du sens, la vie expulsée du sens chez Baudelaire est du ressort de l'obtus, du discontinu, du mécanique : ce qui est refoulé étant intraitable, on le travaille par blocs. Ainsi, Baudelaire transmet à l'histoire de la pensée cette idée, qui n'a pas encore été thématifiée à son époque, et qui sera du ressort de la psychanalyse freudienne : on ne peut rien inventer, on ne peut qu'ajuster, assembler des éléments donnés, étrangers l'un à l'autre⁵⁸. D'où l'articulation récurrente, chez lui, entre le ' neuf ' et le ' nouveau ' : face à l'illusion de la nouveauté, vantée par Wagner et par l'industrie, il n'y aura (à l'image du Paris haussmannien) que la reconstitution, par blocs, de ce qui est. Et, puisque l'inconscient manipule la logique en tant que porteuse de contenus sociaux et historiques, l'ancien apparaîtra à Baudelaire plus moderne (plus allégorique) que le moderne. La théorie organique du dépassement des âges (rajeunissement, décadence) chère aux romantiques, et qui est au cœur de la poétique wagnérienne, se raidit alors dans un présent intemporel : celui de la logique pure, intransitive, du réel

⁵⁵ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 35. « Neuf fois sur dix le nouveau est le stéréotype de la nouveauté » (*ibidem*, p. 55). Le nouveau est une « jouissance résorbée » (*ibidem*, p. 56).

⁵⁶ Nous nous réclamons ici de Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982, scil. p. 21. Les traits les plus marquants de cette théorie, dont le but principal est de dépasser le psychologisme en littérature et de fixer l'attention critique sur la logique et la rhétorique des textes, sont exposés dans un article publié en France (« Rhétorique des lumières et dénégation freudienne », *Poétique*, 41, 1980, p. 78-89).

⁵⁷ Sur le *vel* comme constituant de la dialectique du sujet, cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 235, 237.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 85.

inconscient. Elle fait cohabiter, dans leur co-présence irréductible, les deux tendances, les deux lignes du temps, de l'avancement et de la régression : dépassement du dépassé. D'où l'inactualité baudelairienne, très proche de l'intempestivité nietzschéenne. Sans fleurs, pas de florilège.

4. *L'allure spirale : musique et histoire*

Comme la biographie sert à vérifier, selon Baudelaire, « les aventures du cerveau »⁵⁹ du sujet, l'histoire collective retravaille à chaque pas les idées communes. La téléologie progressive fondée sur les valeurs de la civilisation ayant fait son temps, le motif qu'on adopte à l'époque de Baudelaire pour représenter l'histoire est la spirale : à l'exemple de la nature, l'enfance de l'homme et de la culture se renouvellent à tout moment par la ressemblance et la familiarité : le monde est vierge, innocent, sans faute. Ainsi, le mythe, « poème primitif et anonyme du peuple » est, selon Wagner, l'image même de la création incessante : à toutes les époques il est « repris, remanié sans cesse à nouveau »⁶⁰. Le modèle cyclique de la nature qu'on applique entre temps aux lois sociales, se trouve idéalement interprété par la musique : cet art du devenir perpétuel a, sur le langage qui doit se plier aux nécessités de la communication, un avantage : son innocence, son irresponsabilité face au sens est sans compromis. La musique qui se répète sans le savoir constitue alors le modèle idéal pour une irresponsabilité du langage : elle encourage la gratuité, la répétition, la circularité, l'envoûtement. Tout comme la musique, le mythe peut toujours redire le même, le variant *ad libitum* à des moments successifs de la spirale :

Valse mélancolique, et langoureux vertige!⁶¹

La valse et la ronde pratiquées pendant les fêtes dans le Temple mi-maient, chez les saint-simoniens⁶², le crédo en la cyclicité de l'histoire, fondé sur un modèle biologique sans surprises. Dans ce motif qu'on qualifiait d'« harmonique » on faisait reposer l'espoir messianique de l'avenir définitif, hors du temps : c'est du vert paradis de l'innocence collective que la musique célèbre le culte.

Sauf que à chaque moment de l'histoire où cette vérité générale se repropose, une vue particulière se détache de l'ensemble et la surplombe :

⁵⁹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 497.

⁶⁰ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 364.

⁶¹ Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 47.

⁶² Voir à ce sujet l'éclairante étude de Ralph P. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, trad. fr. Malou Haine, Philippe Haine, Pierre Mardaga Éditeur, Liège 1992, p. 123.

tout comme l'anacrouse donne de l'extérieur, hors temps, l'élan à la phrase musicale wagnérienne, c'est la critique, qui, par la rupture qu'elle impose un moment au continu temporel, ouvre une nouvelle phase. Mais qu'arrive-t-il lorsque le temps (de l'histoire et de l'art) est trop court pour que ce procès puisse s'accomplir? Que la critique, écrasé entre deux moments organiques, n'est, pour le dire encore avec Valéry, « plus personne ». Exposé au vertige de l'alternance rapide, le paradoxe, comme la dissonance, tourne en rond et, dans son état suspensif, se confond avec le miel répandu par la *doxa*. L'opinion reçue, en effet, incessamment courtise le paradoxe pour le dompter et le neutraliser. Cette spirale éternelle, qui est la spirale de l'histoire des idées, est aussi la loi essentielle de l'harmonie musicale. Finalement, la musique et l'histoire ont ceci en commun : elles exposent un récit structurel⁶³. C'est cette structure apparemment inébranlable que Baudelaire, sujet incident, s'attache à mettre en péril. Ceux qui, comme Wagner, croient que la musique peut renouveler le monde, tombent en effet dans l'impasse de Mme Cambremer⁶⁴ : cherchant le Nouveau dans l'art, ils sont sans cesse dépassés. Il n'y aura alors que le présent accidentel et caduc de la mode – tant méprisé, comme on verra, par Wagner – pour questionner, sous son apparence capricieuse et frivole, l'illusion d'éternité.

Il n'y a finalement, aux yeux de Baudelaire, qu'une seule manière de contrecarrer l'allure spirale de l'histoire qui engloutit les hommes et les idées : ressurgir, faire surface à chaque moment dans ce chaos. Y signifier la limite, l'obstacle. La lutte d'Apollon avec le serpent né de la terre, ou bien la lutte de Jacob avec l'Ange⁶⁵, sujets allégoriques que Delacroix avait tout récemment portés à l'attention de ses contemporains et qui attirent l'attention de Baudelaire, se réclament, dans leur innocence apparente, d'un paradigme lutteur : le combat herméneutique entre l'homme et la Nature, fût-ce par des hommes qui s'en font les thuriféraires. Comme Hegel l'avait vu dans la *Phénoménologie de l'Esprit*, la lutte de l'esprit avec la Nature est

⁶³ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 346.

⁶⁴ « Elle se croyait 'avancée' et (en art seulement) 'jamais assez à gauche', disait-elle, elle se représentait non seulement que la musique progresse, mais sur une seule ligne, et que Debussy était en quelque sorte un sur-Wagner, encore un peu plus avancé que Wagner. Elle ne se rendait pas compte que si Debussy n'était pas aussi dépendant de Wagner qu'elle-même devait le croire dans quelques années, parce qu'on se sert tout de même des armes conquises pour achever de s'affranchir de celui qu'on a momentanément vaincu, il cherchait cependant, après la satiété qu'on commençait à avoir des œuvres trop complètes, où tout est exprimé, à contenter un besoin contraire. [...] Mais ce temps n'était pas encore venu » (Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, tome IV, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Paris 1924, p. 274-275).

⁶⁵ Eugène Delacroix, *Apollon vainqueur du serpent Python* (1850-1851), Paris, Musée du Louvre ; *Lutte de Jacob avec l'Ange* (1853-1861), Paris, Église de Saint-Sulpice. Cf. Ch. Baudelaire, *Peintures murales d'Eugène Delacroix à Saint-Sulpice*, OCII, p. 729-731.

la seule possibilité artiste qu'on accorde au sujet. Ce dernier doit constamment mesurer ses forces : toute tentative de dompter, nommer la Nature est à chaque pas réabsorbée par la Nature même qui fait, pour ainsi dire, son métier : par la force de son évidence, elle neutralise la vue surplombante du théoricien, et entraîne le spectateur – selon la métaphore chère à Blumenberg⁶⁶ – dans son naufrage avec sa vision même. Il faut, pour déjouer le chaos, sans cesse et à tout moment, faire surface : dériver, décaler, différer, retourner « à une autre place »⁶⁷.

5. Petite histoire de la Nature

L'inspiration lyrique est une grâce primesautière que l'artiste s'accorde de ses propres mains au nom de la Nature. À tel point que, comme Baudelaire l'écrit dans sa préface au *Spleen de Paris*, le « nouveau génie d'imitation » devient « l'œuvre la plus admirable que l'on portait en soi »⁶⁸. Avant lui, Hoffmann raille cette Mère universelle revêtue de charmes poétiques qui, subvenant magiquement à la volonté de l'artiste, a arrangé d'avance « toutes les parties de son œuvre, de sorte qu'elle en découle comme les flots abondants d'une riche fonte »⁶⁹. *Ablata causa* – l'effort, le travail – l'art lui ressemble. Il faut donc que l'ablation se voie.

Aucun besoin de rappeler que là où l'idéal, réputé en même temps noble et innocent, de la Nature naturante triomphe chez l'allemand de « bonne foi »⁷⁰, la Nature est un scénario, un décor de théâtre en France. De Fontenelle à Diderot⁷¹, des rideaux ouverts montrent que celle-ci, dans sa représentation banalement physionomique, n'est qu'un espace insignifié qu'il

⁶⁶ Hans Blumenberg, *Naufrage avec spectateur, paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. fr. Laurent Cassagnau, L'Arche, Paris 1997.

⁶⁷ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 106, 201.

⁶⁸ « C'est à peu près [...] comme si un des nôtres se coupait le nez en se rasant, mais trouvait en même temps une forme de moustache que l'homme qu'il imite n'a pas inventée » (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Kreisleriana (Les Souffrances musicales du maître de chapelle Jean Kreisler)*, in Id., *Contes fantastiques III*, trad. fr. François-Adolphe Loève-Weimars, Garnier-Flammarion, Paris 1982, p. 441).

⁶⁹ *Ibidem*, p. 417.

⁷⁰ Stendhal, *Vie de Rossini* (1824), éd. Pierre Brunel, Gallimard, Paris 1992. Quant à la *Vie de Rossini*, à laquelle il sera fait souvent référence dans cette étude, « nulle édition n'en fut donnée », rappelle Pierre Brunel, « avant celle des œuvres complètes chez Michel Lévy en 1854, constamment reprise à la fin du XIXe siècle » (*ibidem*, p. 510). C'est vraisemblablement dans cette édition que Baudelaire a pu lire l'essai.

⁷¹ Il suffit de rappeler le frontispice des *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Fontenelle et la *Promenade Vernet* dans les *Salons* de Diderot. Voir, à ce sujet, Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris 2004.

convient d'encadrer, ajuster, artistiser ; d'où le goût moderne pour le panorama, cette épistémologie présentifiée. Mondaniser un espace, l'artialiser comme on dit, équivaut en effet à le dominer, à l'appriivoiser par l'esprit. Ainsi, comme Stendhal le rappelle en citoyen de Grenoble, pour les Parisiens « le plus beau ruisseau du monde, c'est le ruisseau de la Rue du Bac »⁷². Si la France classique n'a jamais fait mystère – de Molière (« J'aime mieux un vice commode / Qu'une fatigante vertu »⁷³) à Diderot (qui aimait, lui, mieux le mensonge en habit de luxe que la vérité en loques) – de l'importance conférée au travestissement, acte hypocritique réputé nécessaire pour la survie du sujet dans une société stricte et jugeante, cet « amour du mensonge »⁷⁴ social entre en crise, comme on sait, avec Rousseau qui apporte, de l'extérieur, une mutation épistémique. C'est le début de la brève parabole « allemande » de la pensée française⁷⁵ qui redescend pourtant après 1848. Dans cette période limitée les « machines imitatrices » dont rêvait Diderot⁷⁶ (en même temps qu'il louait les « morceaux de peinture »⁷⁷ des tableaux de Vernet) sont simplement mises entre parenthèses :

Nous allons contrefaire un moment le rôle du sauvage ; esclaves des usages, des passions, jouer le pantomime de l'homme de nature.⁷⁸

Dans cet intervalle naturaliste de l'histoire de France les ingénus exilés, jadis déplacés dans d'autres terres pour être regardés et jugés, sont rapatriés et régénérés ; les objets provisoires de la critique réintégrés dans l'innocence nationale, comme c'est le cas des Paul et Virginie dont Baudelaire raille, dans *De l'Essence du rire*⁷⁹, la « bonté générale ». Ainsi, dans le « pays des Arts », comme le voit Valéry, se déverse « toute une métaphysique qui se mêle trop intimement aux pures notions du métier », et qui « dérive du sentiment, de divers à-peu-près immémoriaux ». Elle enfante « ce genre de débats que rien ne peut trancher ». Il existe, en effet, « nombre

⁷² Stendhal, *Préface à Racine et Shakespeare*, Bossange, Paris 1823, p. 15.

⁷³ Molière, *Amphytrion* (1668), a. I, sc. 4, éd. Suzanne Guellouz, Gallimard, Paris 2007, p. 22.

⁷⁴ Ch. Baudelaire, *L'Amour du mensonge*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 98.

⁷⁵ Léon Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, p. 122-123.

⁷⁶ Denis Diderot, « Diderot : fragment du Salon de 1767, Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987, p. 77-122, scil. p. 81.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 88. Dans l'*Essai sur le mérite de la vertu* le rideau s'ouvre sur un spectacle d'opéra, la nature : œuvre de Dieu sous des yeux naïfs qui ignorent les ouvriers ayant rendu possible le spectacle. Tout Hoffmann est déjà là.

⁷⁹ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire et, généralement, du comique dans les arts plastiques*, OCII, p. 525-543.

de mots qui sont comme chargés de la transmission du vague, d'âge en âge... »⁸⁰, tirant « vers des incertitudes éternelles et d'invincibles ambiguïtés ». Ces mots vagues, sollicités par l'art musical, « viennent se jouer des esprits et former devant eux une infinité de combinaisons excitantes et vaines ». Sous prétexte de parler musique, se développe ainsi « l'impureté de la langue des grands arts » :

Rien de plus étonnant que certains propos ou programmes d'artistes, tous chargés de philosophie, de considérations parfois mathématiques et souvent naïves, invoquées en vue de préparer à l'intelligence de leurs œuvres et de disposer le public à en soutenir la vue.⁸¹

Face à une religion de la nature se prévalant d'une panoplie de mots allusionnels, il pouvait y avoir un Vigny pour écrire :

La nature est pour moi une décoration dont la durée est insolente, et sur laquelle est jetée cette passagère et sublime marionnette appelée l'homme.⁸²

Vigny n'ignorait pas, évidemment, que la nature et l'homme « ne peuvent pas se regarder sans rire »⁸³.

Le mal a ses remèdes, et la technique industrielle dont Wagner se sert pour entretenir le mythe et combattre la mode fournit entre temps son antidote. Toute une panoplie de moyens déceptifs est mise en place. Elle lève un à un les voiles et finit par montrer l'échafaudage de l'art : derrière ce « naturel excessif »⁸⁴ les plus avertis vont percevoir les mécanismes de l'« illusion parfaite »⁸⁵. Mais si ce temps, à l'époque de Baudelaire, n'était pas encore venu, lui il était bien de son temps. On doit reconnaître à Baudelaire – prisonnier depuis toujours du regard d'une critique qui le condamne au temps lyrique dont il s'était lui-même affranchi – l'effort accompli pour surplomber l'histoire ; et ce, par un surcroît de conscience que la douleur et le désir apportent à l'esprit. Le lyrisme a toujours été, notait Jauss en 1978, « le parent pauvre de la sociologie littéraire ; il le reste encore pour la théorie matérialiste de la littérature, en dépit des études demeurées inachevées de Walter Benjamin sur Baudelaire »⁸⁶. On continue aujourd'hui à poser

⁸⁰ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, op. cit., p. 214.

⁸¹ *Ibidem*, p. 215.

⁸² Alfred de Vigny, *Journal de 1835*, in *Journal d'un poète (1867)*, Bordas, Paris 1949, p. 50.

⁸³ Ch. Baudelaire, *Salon de 1845*, OCII, p. 394.

⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 409.

⁸⁵ Sur l'« illusion parfaite » chez Stendhal, cf. *Racine et Shakespeare*, op. cit., p. 26.

⁸⁶ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Claude Maillard,

« des entités, des substances, là où devaient prévaloir les liens fonctionnels, les rapports dynamiques »⁸⁷.

Notre lecture s'attache à rendre possible, sur l'exemple structurel fourni par la musique, une « perceptibilité de la forme »⁸⁸ : si on interroge les moyens de cet art, au lieu de le plier à représenter des idées, il nous apprend à travailler différemment la littérature ; et, notamment, à thématiser des procédés. Car, tout comme la musique (qu'elle prend pour essentielle), la littérature est « une dialectique de la question et de la réponse dont le mouvement se poursuit toujours à partir des positions du temps présent »⁸⁹.

6. Boulevard du Temple

« Il y a des gens qui regrettent ce qu'ils n'ont jamais vu, le boulevard du Temple », écrit Baudelaire dans le *Salon de 1845*⁹⁰. C'est ici que la Nature et l'homme se regardent en riant⁹¹. Si pour Wagner, comme pour Hugo, la Nature est, par le simple effet allégorisant d'une majuscule, un temple, le fameux quatrain des *Correspondances* est là pour marquer l'entrée de la littérature dans le lyrisme postiche : par le simple montage citationnel des stéréotypes les plus battus de l'époque, elle y accède, avec sa paresse, par la porte principale du Théâtre des funambules. Lequel est situé justement, à l'âge de Baudelaire, Boulevard du Temple : sa façade, avec son fronton et ses piliers était, dans l'innocence de la refonte, une parodie de la Grèce ancienne⁹². Cette Grèce qui sent le suranné capitule sous les coups ironiques de la mode. Si, au dire de Jauss, le concept de modernité chez Baudelaire « secrète de lui-même sa propre antiquité » par l'antithèse entre « le mo-

Gallimard, Paris 1978, p. 263-264. Là où le poème est « traditionnellement évalué par référence à l'expérience vécue » (« on admire son authenticité ou l'on déplore qu'il en manque »), le lyrisme reste « une question de signifiant » ; ce qui fait que la représentation poétique d'une réalité est surdéterminée. Il s'agirait maintenant d'affronter, dans ce que Jauss nomme « la fonction de représentation du lyrisme », « la question de la transmission, de la formation et de la légitimation des normes sociales » (*ibidem*).

⁸⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 42.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁹⁰ Ch. Baudelaire, *Salon de 1845*, OCII, p. 394.

⁹¹ La photo de Daguerre intitulée *Boulevard du Temple* (1838) est connue comme la première photo montrant une personne dans l'espace de la ville. « L'homme y passe à travers des forêts de symboles [...] » (Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 11).

⁹² Haussmann fait planter beaucoup d'arbres dans la ville, dans l'intention d'y apporter la *Nature*. La maquette du boulevard montre une longue file parallèle d'arbres et de théâtres, qui imitent les troncs par leurs colonnes. Le théâtre des Funambules, qui existe depuis 1830, est démoli en 1862.

derne et l'éternel »⁹³, le présent baudelairien que Benjamin qualifie d'allégorique est bien plus qu'inactuel ; c'est un morceau de temps coupé à vif dans le continu organique de l'histoire. C'est dans cette optique que, selon Jauss, on pourra enfin résoudre ce que Benjamin croyait apercevoir chez Baudelaire comme « le paradoxe fondamental de sa théorie esthétique », à savoir « la contradiction entre la théorie des correspondances naturelles et le refus de la nature » : les « correspondances », en effet, ne sont plus « des symboles naturels mais des signes commémoratifs d'une expérience réussie »⁹⁴. La Nature est un second théâtre. C'est ce que nous allons montrer par le biais de ce texte-culte décroché de son contexte 'naturel', coupé 'en morceaux', et réagencé dans l'espace de l'essai que Baudelaire consacre à Wagner : rideau ouvert sur l'illusion d'immanence du discours lyrique célébrant la Nature. Là où Wagner se piquait, dans son rêve régressif, de « refaire » la tragédie grecque l'assumant en vérité pour l'avenir, Baudelaire voit bien que c'est dans cet avenir que la vérité est, à jamais, « différée » (« vérité consolée », écrit-il, « par l'espoir de l'avenir »)⁹⁵. Face à une tradition qui n'existe, selon le mot de Valéry, « que pour être inconsciente et qu'elle ne souffre pas d'être interrompue » (dans la mesure où une « insensible continuité est de son essence »⁹⁶), Baudelaire fait état d'une « rhétorique du choc »⁹⁷, ou mieux, de l'entrechoc de motifs co-présents. Son présent paradoxal est donné en effet par le « mouvement continu » entre « les pôles du développement et de la correction », entre « surprise » et « rétroaction »⁹⁸. Ce théâtre d'écriture, « opéra bouffe »⁹⁹ qui n'est pas sans se réclamer du pantomime vanté par Banville dans ses *Odes funambulesques* a, semble-t-il, une seule vocation : mettre en état de monstration la « superficie de la nature »¹⁰⁰ : illusion d'immanence dans laquelle la poésie, la musique et la critique philosophique pataugent. Sauf que ce pantomime, on ne peut pas le donner en spectacle : car si jamais il venait à montrer l'intention risible du mal-aimé du moment, le paradoxe se transformerait d'emblée en pensée doxale. Derrière le couvercle, masque

⁹³ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 203.

⁹⁴ W. Benjamin, lettre du 16 avril 1938 à Max Horkheimer (*ibidem*, p. 209).

⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCl, p. 467.

⁹⁶ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, op. cit., p. 224.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 219.

⁹⁸ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 265.

⁹⁹ « En haut, le Ciel! ce mur de caveau qui l'étouffe, / Plafond illuminé par un opéra bouffe / Où chaque histrion foule un sol ensanglanté » (Ch. Baudelaire, *Le Couvercle*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 141). S'opposant aux sujets « triviaux » de l'*opera buffa*, l'*opera seria* célèbre de préférence, dans un cadre féerique, la grandeur du héros. C'est dans ce cadre qu'on peut situer le « drame romantique » dont Wagner se réclame.

¹⁰⁰ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 432.

étouffant sous lequel s'abrite sa position d'énonciation, Baudelaire écrit en piétinant sur du Wagner. Il ne lui reste qu'à « étaler le choc »¹⁰¹ dans un discours de surface qui soit coulant comme la nature et, en même temps, présent et inactuel :

Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féerique, pour pantomime... Noyer le tout dans une atmosphère anormale ... que ce soit quelque chose de berçant!¹⁰²

Par rapport à l'artiste romantique qui, en représentant de l'homme sentimental « n'est personne »¹⁰³, le portrait de Baudelaire point dans le « type immémorial » dessiné par Valéry :

qui unissait à un sentiment presque tragique de la difficulté et de la rigueur de son art, une certaine gaminerie et une perverse tendance à saisir le ridicule et la sottise des idéaux d'autrui.¹⁰⁴

Pour que sa distance ne puisse pas être récupérée par la *doxa*, Baudelaire choisira « la distance de personne » que lui accordent le pastiche étalé et l'art de la variation. Son style sera d'abord le style de *personne*, à savoir, le style coulant que Rousseau appelait de ses vœux¹⁰⁵ et qui avait été adopté, imité, par la tourbe des épigones du naturalisme, dont Liszt et George Sand. « Il y a des gens par milliers », écrivait-il à propos de Philibert Rouvière, « qui, en littérature, adorent le *style coulant*, l'art qui s'épanche à l'abandon, presque à l'étourdie, sans méthode, mais sans fureurs et sans cascades », et qui, par une même paresse mimétique, « jouit presque des douleurs de l'auteur »¹⁰⁶. Il faudra alors « cultiver la sottise »¹⁰⁷ : épier, copier, pasticher le style d'autrui, en faire la copie de la copie, le signe du signe¹⁰⁸. L'hypermédiation, « conscience dans le mal », constitue le seul remède pour réparer le

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 664.

¹⁰³ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, *op. cit.*, p. 225.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 221.

¹⁰⁵ « le ton de la conversation [y] est coulant et naturel ; il n'est ni pesant, ni frivole ; il est savant sans pédanterie, gai sans tumulte, poli sans affectation, galant sans fadeur, badin sans équivoques » (Jean-Jacques Rousseau, *La Nouvelle Héloïse* (1761), Garnier-Flammarion, Paris 1967, p. 164).

¹⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Philibert Rouvière*, OCII, p. 60.

¹⁰⁷ « Je cultive volontairement la sottise [...] pour en extraire la quintessence » (Ch. Baudelaire, lettre à N. Ancelle du 18 février 1866, in *Correspondance*, tome II 1860-1866, éd. Claude Pichois, Gallimard, Paris 1973, 2 vol., p. 608).

¹⁰⁸ Cf. J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 296.

monde : car ceux qui s'érigent en bienfaiteurs font le mal « par bêtise »¹⁰⁹. L'homme d'esprit, à savoir « celui qui ne s'accordera jamais avec personne », « doit s'appliquer à aimer la conversation des imbéciles et la lecture des mauvais livres. Il en tirera des jouissances amères qui compenseront largement sa fatigue »¹¹⁰. Tout Baudelaire est dans la jouissance inavouable ou inavouée que lui procure la bêtise romantique avec sa vulgarité sérieuse¹¹¹ : seul sujet de théâtre à exploiter, seul dictame pour ses blessures narcissiques. Mais aussi, pour le dire avec Derrida, supplémentarité réparatrice¹¹².

7. *L'innocence de la musique*

Pour l'homme républicain, condamné à la responsabilité, la musique n'est sur scène que pour faire disparaître les rideaux : présentifiant le sens, annulant la médiation, elle semble pouvoir représenter le baume réparateur, l'alibi de la régression sentimentale de ce qu'on appelle le peuple. Son caractère lyrique, oratoire, épuré de l'engagement moral que demande la parole et non obstrué par elle, apparaît comme plus viable, plus « obvie » même que le discours. Simulant « la passion telle que les hommes la parlent, l'imaginent »¹¹³ elle est pourtant, sans le savoir, le discours du discours. Prise en charge en tant que telle par Wagner, elle simule, à grand renfort de moyens techniques, l'immédiat. Par son emprise, « les fonctions disparaissent »¹¹⁴ et l'homme universel jouit du spectacle d'un sens reçu émotionnellement, et partageable sans médiations. À l'égal du théâtre festif de la Grèce ancienne toujours rêvé par ses épigones, la musique romantique agit par les effets de l'anamorphose. La mise à distance du réel, sa narration mythique, et tout ce lointain de l'imaginaire qui représente les choses en essence, est un espace volumineux, circulaire, qu'on peut catalyser à l'infini : c'est cette saturabilité du spectacle par le sens (et par les sens) qui est perçue comme l'infini idéal de la musique. On traduit alors cet infini par un discours emporté, qui n'est que la paraphrase posthume, à froid, des effets de sens donnés en spectacle¹¹⁵. Une 'chape' idéologique,

¹⁰⁹ « Le mal se connaissant était moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant » (Ch. Baudelaire, *Notes sur les Liaisons dangereuses*, OCII, p. 68). Voir aussi *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 323.

¹¹⁰ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 704.

¹¹¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 445.

¹¹² J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 349.

¹¹³ R. Barthes, *Le corps et la musique*, in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982, p. 243.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 85.

¹¹⁵ « La musique ne signifie rien, donc elle signifie tout. On peut faire dire aux notes

écrit Roland Barthes, enveloppe, de l'extérieur, la musique : le commentaire¹¹⁶. Par ce dernier, acte compréhensif qui, irénique en apparence, vole à la musique son bien et l'étouffe pour la maîtriser, nous nageons dans une « valeur en soi », qui est une « valeur pour tous »¹¹⁷. En effet, se demande ironiquement Baudelaire à propos de l'opium – cet autre paradis artificiel, cet autre moyen de la simulation – y a-t-il sujet plus monotone que « la description d'une ivresse ? »¹¹⁸. Comment, lui fait écho Barthes, « prendre plaisir à un plaisir rapporté »¹¹⁹? L'émotion, dit le sémiologue, est « antipathique à la jouissance » comme la sentimentalité est le dehors conventionnel de l'amour : ennui mortel pour le sujet désirant¹²⁰. Le discours sur la musique auquel, note encore Barthes, nous vouons un « respect spectaculairement plat », jouit d'une auto-légitimation pour le moins arbitraire : se mettant au service du sens, autrement dit du discours endoxal qui repropose incessamment l'universel dans sa double déclinaison idéaliste et scientifique, il dénature et trahit le noème propre de la musique. C'est, au fond, du point de vue de Baudelaire, toute la question du Père idéal, ce philanthrope : l'amour universel du bienfaiteur est morcelé et distribué en égale mesure à tous les membres de la communauté : « Communion et relations égales »¹²¹. Là où la musique d'un Wagner pluralise, universalise le plaisir et l'idéologise ; bref naturalise et épaissit une fiction dont le degré de consistance est assuré par une « classe sacerdotale »¹²² qui se légitime d'elle-même au nom des bénéfiques qu'elle élargit à la société, Baudelaire parasite ce procédé d'auto-investiture de l'artiste et le met en spectacle à son tour : assumant la posture de l'homme civil en proie à ce plaisir socialement légitime, il fabrique, par un mimétisme antagoniste, un discours naïf et œcuménique qu'il donne en pâture à son destinataire élu et, par personne interposée, au lecteur mélomane. En sous-main, il demande à l'Autre d'être écouté comme il l'écoute.

Ainsi, Baudelaire redonne, sans peut-être trop le savoir, à la musique son bien: par cette singularité travaillant la scène de l'écriture, le sens

ce qu'on veut, leur prêter n'importe quels pouvoirs anagogiques ». « La métaphysique de la musique ne s'édifie qu'à grand renfort d'analogies et de transpositions métaphoriques » ; « correspondances de toute sorte » (Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris 1961, p. 19, 21).

¹¹⁶ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 246.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 445.

¹¹⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 27.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 36, 46-47.

¹²¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 456.

¹²² R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 40.

devient « co-extensif à sa performance »¹²³. « Fin destructive », écrit Barthes, dont la musique réelle devient le modèle : « se répéter sans rien introduire »¹²⁴. Dans la répétition « que le langage ne supporte pas » la musique trouve, si l'on s'en tient à Schopenhauer, sa raison d'être¹²⁵. Or, c'est par la répétition qu'il est possible de signifier, dans le continu du discours, l'expérience de la différence. Car la répétition, qu'on inscrit dans le continu pour la maîtriser, ne porte pas moins en elle, comme le voit Gilles Deleuze, un fantasme de scission¹²⁶. Extériorisant la différence elle marque, selon Roland Barthes, le « temps vendettal », ou temps de la fatalité¹²⁷ : le moment même où, sur la scène du langage, le sujet se décide. Là où, par rapport au langage doxal qui est de l'ordre du général, « la musique est de l'ordre de la différence », et même « son lieu eidétique »¹²⁸ (aucune science, dit Barthes, ne l'épuise), par des effets disruptifs introduits dans le continu phrastique elle va signifier ce qui lui est propre : à savoir l'« obtus »¹²⁹ du sujet dans cette compacité de surface. De même, il ne peut y avoir, en littérature, que des « scènes de langage »¹³⁰ pour signaler, dans le discours accueilli dans sa transitivité spectaculaire, le lieu de cette différence et de cette obtusité : et ce, avant que Mallarmé n'en thématise à son tour l'intention. Ce qui vaut pour le texte de la jouissance vaut aussi pour la musique : on ne peut pas parler « sur elle », mais « en elle », « à sa manière, entrer dans un plagiat éperdu »¹³¹. Le commentaire, écriture sans fonction¹³², n'est plus, avec Barthes, qu'une enveloppe « fissurée ».

Pour contrecarrer l'immédiateté signifiante de la musique conçue par Wagner, Baudelaire dispose d'un vaste arsenal rhétorique ; c'est par la « médiation technique des signes » (lesquels, selon Debord, « matérialisent un idéal abstrait »¹³³) qu'il travaille à dissimuler la séparation entre le moi et le monde. Ce seront le plus souvent les catégories grammaticales les

¹²³ *Ibidem*, p. 29.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 28.

¹²⁵ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 276.

¹²⁶ Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968), Presses Universitaires de France, Paris 2000, p. 6.

¹²⁷ R. Barthes, *Sur Racine*, Seuil, Paris 1963, p. 31.

¹²⁸ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 47.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 55. Le sens obtus, selon Barthes, est le signifiant sans le signifié. D'où la difficulté à nommer.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 49.

¹³¹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 33.

¹³² *Ibidem*, p. 27.

¹³³ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992, p. 130. Cf. R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 216.

plus pauvres¹³⁴ (les plus abstraites) de la prédication (adjectifs, adverbes) qui, devenues fonctionnelles, prendront en charge cette nécessité. Dans *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*¹³⁵ comme ailleurs, la surcharge modale (prédicative, adjectivale et adverbale) met en état de représentation le discours épideictique (ou lyrique) d'apparat. Un rôle majeur, dans ce discours pluriel et anonyme, est joué par la citation ou l'autocitation directes ou indirectes : pratique détestée par les partisans de l'originalité¹³⁶ et du réalisme, la citation, faisant acte de nominalisme, porte à la surface un refoulé culturel : on ne crée rien, tout est redit. S'étant affranchie, à l'avènement de la « littérature industrielle » (selon l'expression de Sainte-Beuve)¹³⁷ de sa fonction autoritaire, la citation glose et pluralise l'espace de parole.

Là où, selon le vœu formulé par Wagner dans *Une communication à mes amis*, ce ne sera qu'à des amis fidèles que l'art véritable s'adressera¹³⁸, c'est sur ce fond d'identification narcissique entre artistes que la 'critique' baudelairienne trouve son droit de parole. Si, comme Baudelaire le dit au wagnérien Janin, c'est l'admiration qui « engendre une sorte d'amitié »¹³⁹, cette admiration sera parfaitement simulée, et le but atteint. Le roi de l'azur finira sur les planches, et ne l'apprendra jamais (tout au plus, comme nous le verrons, pourra-t-il le soupçonner). « Nul n'aura de l'esprit, s'il n'est aussi sot que nous », dit le Neveu de Rameau en pastichant Molière : « Nul n'aura de l'esprit hors nous et nos amis »¹⁴⁰.

¹³⁴ « Si l'on examine la pratique courante de la critique musicale (ou des conversations 'sur' la musique : c'est souvent la même chose) on voit bien que l'œuvre (ou son exécution) n'est jamais traduite que sous la catégorie linguistique la plus pauvre : l'adjectif. [...] dès lors que nous faisons d'un art un sujet [...] il ne nous reste plus qu'à le prédiquer ; mais dans le cas de la musique, cette prédication prend fatalement la forme la plus facile, la plus triviale, l'épithète. [...] cette épithète a une fonction économique : le prédicat est toujours le rempart dont l'imaginaire du sujet se protège de la perte dont il est menacé » (R. Barthes, *Le grain de la voix*, in *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984, p. 237).

¹³⁵ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 779-815.

¹³⁶ « De la haine de la jeunesse contre les citateurs. Le citeur est pour eux un ennemi » (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 699).

¹³⁷ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 19, 1839, p. 675-691.

¹³⁸ R. Wagner, *Une communication à mes amis* (1851), in Id., *Écrits sur la musique, op. cit., scil.*, p. 193-198.

¹³⁹ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 233.

¹⁴⁰ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Michel Delon, Gallimard, Paris 2006, p. 100. Pour la référence à Molière, *Les Femmes savantes*, a. III, sc. 2, cf. *ibidem*, p. 224, n. 4.

8. *L'imitation rivale*

Un chef d'œuvre se produit ; tout le monde
s'écrie : cela est admirable ; aussitôt
le sage, animé par une vocation secrète,
se met à l'imiter
E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*

Le « parachèvement » du « modèle angélique »¹⁴¹ dont Baudelaire accuse ironiquement Hugo en 1862 à propos des *Misérables* (l'essai sur Wagner date de 1861) semble pouvoir se lire par antiphrase : dans le cadre d'un « accomplissement » paradoxal de la pensée romantique ayant atteint toute sa « petitesse » sentimentale, la musique constituerait le pendant suggestif : « dans ses petits poèmes consacrés à l'amour sensuel [...] on entend, comme l'accompagnement permanent d'un orchestre, la voix profonde de la charité »¹⁴². « Sous l'amant » on sent en effet, chez Hugo, « un père et un protecteur »...¹⁴³. Ennemi juré de l'emphase¹⁴⁴, Baudelaire n'emprunte pas moins, comme son alter-ego Samuel Cramer dans *La Fanfarlo*, le jargon romantique de son siècle pour « louer en style mystique »¹⁴⁵ les frères ennemis et les hommes paternels : ce seront, tour à tour, les hommes passionnés et/ou les hommes dogmatiques, « les amoureux fervents et les savants austères »¹⁴⁶. Parmi les frères passionnés figurent Laprade, panthéiste et chantre de la Nature, ou le polygraphe Janin, fondateur de la revue *L'Artiste* et chantre de l'Art pour tous ; parmi les pères, les académiciens graves tel Villemain, ou les saint-simoniens dogmatiques, ampouleux et amphigouriques.

Tout en surplombant ces voix et prenant ainsi par rapport à elles sa revanche, le sujet est pris dans les filets de l'ironie de situation qui le transcende. Car, comme on l'a dit, on ne s'attache à quelqu'un que si ce quelqu'un rentre dans nos propres visées narcissiques. Il nous faudra souligner, avec Lacan, « le caractère captieux » de tout altruisme¹⁴⁷ : tout comme le *velle bonum alicui* de Saint-Thomas dissimule le « se vouloir son bien », le *velle malum* révèle en filigrane le drame du mal-aimé ne s'aimant pas lui-même.

¹⁴¹ Ch. Baudelaire, *Les Misérables par Victor Hugo*, OCII, p. 221.

¹⁴² *Ibidem*, p. 218 ; Ch. Baudelaire, *Le Coucher de soleil romantique*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 149 se réclame dès son titre à un tableau de genre.

¹⁴³ Ch. Baudelaire, *Les Misérables par Victor Hugo*, OCII, p. 218.

¹⁴⁴ « J'ai horreur de toute emphase », écrit-il dans une lettre à sa mère (4 octobre 1855), cf. *Correspondance*, tome I, p. 326.

¹⁴⁵ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCI, p. 569.

¹⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Les Chats*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 66.

¹⁴⁷ J. Lacan, *Le Séminaire*, XI. *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 215.

Si, comme Schoentjes le montre, « L'ironie de situation la plus réussie est celle qui accouple deux réalités aux valeurs symboliques incompatibles pour faire naître un plaisir esthétique ou éthique »¹⁴⁸, Baudelaire retrace, par *sympathia malevolens* ou « horreur sympathique »¹⁴⁹, ce que lui-même a appelé son « portrait fatal »¹⁵⁰ : « Vous êtes le dernier dans la décrépitude de votre art », comme il l'écrivit, un jour, à Manet, son semblable et frère¹⁵¹. Le renversement de l'idéologie fraternelle et paternelle est, comme le suggère l'auteur d'*Assommons les pauvres!*¹⁵², un questionnement de la ressemblance ou familiarité. Face à l'« ondulation de la rêverie » qui raconte la fable des paradis d'amour, « le soubresaut de la conscience »¹⁵³ fait sauter les couplages, cette logique de l'affect qui, instrumentalisée par l'idéologie philanthropique, faisait rage sous la plume de Victor Hugo :

Tout se tient, tout est complet tout s'accouple et se féconde par l'accouplement. La société se meut dans la nature ; la nature enveloppe la société.¹⁵⁴

Et pourtant la critique dite poétique héritée du romantisme, critique paraphrasant le sens (les effets du sens), n'a jamais pu se défaire, dans la lecture du *Richard Wagner*, de l'illusion d'immanence. Illusion jaillie de la 'première impression' qui accouple Baudelaire et Wagner dans leur semblance primesautière. Cette critique des effets continue d'ailleurs à reproposer, au sujet de Baudelaire, la thèse des origines : à savoir, le discours élogieux d'un prétendu mélomane. Selon cette vulgate, un Baudelaire-Cambremer, prophète et décadent avant la lettre, et donc « plus avancé » dans le romantisme par rapport à ses contemporains, aurait chanté, dans son apologie visionnaire du musicien novateur, « le transport de l'esprit et des sens ». Et pourtant Baudelaire s'était fait à plusieurs reprises l'adversaire de la notion de décadence qui, mise à l'honneur par Victor Hugo en 1835 avec ses *Chants du crépuscule*, était suffisamment vieillie au moment où on faisait de cette idée le principe même d'un rajeunissement des arts. « Mot bien commode » que celui de décadence, écrit Baudelaire au progressiste Janin, « à l'usage des pédagogues ignorants », « mot vague derrière lequel [s'abrite]

¹⁴⁸ Pierre Schoentjes, *Valeur(s) de l'ironie chez Balzac*, in Éric Bordas (éd.), *Ironies balzacziennes*, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2003, p. 83.

¹⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Horreur sympathique*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 77.

¹⁵⁰ Ch. Baudelaire, *[Liste de titres et canevas de romans et nouvelles]*, OCI, p. 588-589.

¹⁵¹ Ch. Baudelaire, lettre à Édouard Manet du 11 mai 1865, *Correspondance*, tome II, p. 497.

¹⁵² Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 357.

¹⁵³ Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 275-276.

¹⁵⁴ Victor Hugo, *Préface à Les Rayons et les ombres*, in Id., *Œuvres complètes de Victor Hugo*, vol. 17, éd. Gustave Simon, Ollendorf, Paris 1909, p. 530.

notre paresse »¹⁵⁵. Immanquablement accompagnée de son complément, la « régénération »¹⁵⁶, la décadence est le produit idéologique d'une philosophie organiciste de l'histoire – *semper eadem*¹⁵⁷ – incapable de questionner du dedans l'acte artistique. Face aux « terrifiantes impuretés », et aux « bouffonneries attristantes »¹⁵⁸ dont Hugo et Wagner se rendaient au même titre coupables avec leurs digressions sur les « diverses époques et les renouvellements des lettres »¹⁵⁹ nécessaires à légitimer « la toute-puissance du poète »¹⁶⁰, Baudelaire, dernier « fils naturel » d'une époque lyrique, fonde, le premier, l'inactualité de l'acte critique. L'espace lyrique de la nature dont Hugo et Wagner se font au même titre les représentants innocents, une fois encadré dans une scène – une fois devenu autoréflexif – construit un « imaginaire de la fabrication à l'envers » : le « poncif »¹⁶¹, objet industriel que Baudelaire reproduit textuellement, n'est, comme Ph. Hamon le rappelle, qu'une « ligne avec une suite de trous », en cela pareil aux « paysages discontinus, cloisonnés, troués de Flaubert »¹⁶². L'« industrielle mosaïque »¹⁶³ du *Richard Wagner* est, en effet, un montage de « pièces de rapport » qui, sous prétexte de rendre compte de l'état d'une âme lyrique et emportée, puise à tout bout de champ dans le sottisier de ses contemporains. Si « la boutique ne répond pas à l'enseigne »¹⁶⁴, c'est que, par le nappé du sens, Baudelaire se cache à Wagner comme il se cache à Victor Hugo. L'ironie sophistiquée dans le discours admiratif et complice est nécessaire afin que la nudité du roi ne soit pas dénoncée comme telle. Car l'attaque frontale, ironie à découvert, retomberait à plat dans la philodoxie chère à ses contemporains qui se nourrit d'antithèses, de dichotomies, d'antilogies faciles. C'est bien le cas de l'ironie allègre, résolue, goguenarde d'un Gautier que Baudelaire double d'une surconscience :

¹⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 237.

¹⁵⁶ Nous renvoyons au travail capital de Timothée Picard, *Âge d'or, décadence et régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.

¹⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Semper eadem*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 41.

¹⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 236.

¹⁵⁹ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain* (voir notamment le chapitre intitulé : « Digression sur les rajeunissements littéraires »), OCII, p. 212.

¹⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Les Misérables par Victor Hugo*, OCII, p. 220. Cf. *ibidem*, p. 218 : « Le poète est moraliste sans le vouloir, par abondance et plénitude de nature ». Baudelaire a recours ici à l'autocitation (cf. *Victor Hugo*, III, OCII, p. 136-137).

¹⁶¹ Sur le « poncif » (que Baudelaire prétend « rond »), cf. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 662.

¹⁶² Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, Paris 2007, p. 297-298.

¹⁶³ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 210.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 212.

À une époque pleine de duperies, un auteur s'installait en pleine ironie et prouvait qu'il n'était pas dupe. Un vigoureux bon sens le sauvait des pastiches et des religions à la mode.¹⁶⁵

Parasite des ironistes comme Socrate l'était des sophistes, ridiculisant un Champfleury qui ridiculise les amis de la Nature¹⁶⁶, Baudelaire surplombe, dans la vision panoramique et atopique d'une ironie non résolue, toutes les positions concomitantes. Là où le romantisme voulait, après Rousseau, un monde à lui qui le dispensât de s'assujettir à l'Autre (c'est le thème connu des *Confessions*), Baudelaire est toujours « l'Autre », comme Sartre le voit bien¹⁶⁷. Dans son « altérité » et « singularité formelle », selon le mot sartrien, Baudelaire est l'homme « sans immédiateté »¹⁶⁸. Avec lui la singularité qui fait surface par le ressentiment se mue en acte critique ; son ironie, « vengeance du vaincu »¹⁶⁹, s'impose comme limite mobile à la béatitude présumée de l'Un. Perçu, ce dernier, dans ses multiples incarnations ambiantes, il plonge le sujet dans la béatitude de l'autoaffection grâce à l'indifférence de l'esprit¹⁷⁰. Or, si l'inconscient est, avec Lacan, le discours de l'Autre, c'est là que l'esprit se cache en s'offrant à lui de la manière la plus authentique¹⁷¹. Le sujet se structurant comme un langage, et l'ordre du symbole ne pouvant plus « être conçu comme constitué par l'homme, mais comme le constituant »¹⁷², ce signifiant, qui est toujours incident et excentrique par le fait même qu'il *ex-siste*, « ne se maintient que dans un déplacement » : il quitte incessamment sa place « pour y faire retour circulairement »¹⁷³. En bousculant, en déplaçant toutes les lignes¹⁷⁴, le sujet-Baudelaire contrecarre, par la cumulation et la décumulation, par l'échelonnement des plans du discours, les leurres de la linéarité en tant que monopole du sens. Là où le discours de l'Un est métaphorique et, par là, pacifique (le sens ou esprit est transfusable à l'infini : d'où la « confusion psychologisante » dénoncée par Lacan)¹⁷⁵,

¹⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 111.

¹⁶⁶ *Les amis de la Nature* de Champfleury (1859) est une satire des amateurs de la forêt.

¹⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947, p. 27.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 22-23.

¹⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Sur mes contemporains : Théodore de Banville*, OCII, p. 168.

¹⁷⁰ S. Freud, *Pour introduire le narcissisme*, Payot, Paris 2013. Voir Ch. Baudelaire, *La Fin de don Juan. Drame*, OCI, p. 628.

¹⁷¹ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *op. cit.*, p. 12, 14.

¹⁷² *Ibidem*, p. 3.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 10 et p. 18.

¹⁷⁴ Ch. Baudelaire, *La Beauté*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 21.

¹⁷⁵ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *op. cit.*, p. 6.

l'inconscient est, comme on l'a rappelé, du ressort de la logique. Baudelaire, sujet ordalique, traumatique, s'insinue dans « ce que répète le discours »¹⁷⁶ et s'y impose comme être toujours partiel et morcelé, lançant ainsi son défi à l'Autre, frère ennemi. Puisque la « relation d'objet » n'est, au dire de Lacan, qu'une « identification imaginaire »¹⁷⁷ agissant dans le « leurre mimétique » de la relation duelle, Baudelaire est pris dans son théâtre intersubjectif : il est « vu se voyant n'être pas vu », en même temps que tout doit « rentrer dans l'ordre de la Loi »¹⁷⁸. Il est possible alors de reconnaître dans la lettre et dans l'essai que nous prendrons en examen les trois niveaux actantiels de la dialectique intersubjective que Lacan a indiqués dans son *Séminaire sur 'La lettre volée'*¹⁷⁹ : le « regard qui ne voit rien » correspond à la surface de la lecture ; le « regard qui voit que le premier ne voit rien et se leurre d'en voir couvert ce qu'il cache », est la position moyenne dans laquelle agit le sujet qui sait mais se cache ; le « regard qui voit que les deux autres laissent ce qui est à cacher à découvrir pour qui voudra s'en emparer », est le « reste » de l'inconscient. Ce qui correspond, *mutatis mutandis*, aux trois niveaux de l'inconscient proposés par Francesco Orlando : admiration empathique affichée (*Je suis comme vous*) ; mépris conscient et dissimulé (*Je ne suis pas comme vous*) ; admiration rivale inconsciente ou non acceptée (*Je voudrais être comme vous*)¹⁸⁰. En même temps que la dépense de la simulation et/ou de la dissimulation atteste le moment, quoique refoulé, de l'identification, le moment de la dissemblance, signifié par l'invective ou l'agression, est sans cesse surveillé et déplacé : tantôt réinvesti dans le discours complice, tantôt dévié par l'écart rhétorique ou déplacé sur des tiers de circonstance. Ainsi se joue le jeu de la similarité et de la dissemblance, de l'identification et de la distance ; de l'analogie détournée ou de la transcendance empêchée qui constitue, à notre sens, le pivot autour duquel s'articule un large pan de la pensée baudelairienne.

9. L'hypocrite auditeur

Dans les *Entretiens sur le Fils naturel* de Diderot la pensée vicieuse de Mme Cambremer est déjà bel et bien dénoncée :

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 7-8.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 18, et p. 21.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 11-12.

¹⁸⁰ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana, op. cit.*, p. 60-64. Voir aussi, du même auteur, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.

MOI. Dorval, je vous dis tout. J'ai remarqué de temps en temps des expressions qui ne sont pas d'usage au théâtre.

DORVAL. Mais que personne n'oserait relever, si un auteur de nom les eût employées.

MOI : D'autres qui sont dans la bouche de tout le monde, dans les ouvrages des meilleurs écrivains, et qu'il serait impossible de changer sans gâter la pensée ; mais vous savez que la langue du spectacle s'épure, à mesure que les mœurs d'un peuple se corrompent, et que le vice se fait un idiome qui s'étend peu à peu, et qu'il faut connaître, parce qu'il est dangereux d'employer les expressions dont il s'est une fois emparé.

Si « la langue de la vertu s'appauvrit à mesure que celle du vice s'étend », à tel point que « bientôt on sera réduit à ne pouvoir parler sans dire une sottise »,

Le théâtre français attendra-t-il pour suivre cet exemple, que ce dictionnaire soit aussi borné que le dictionnaire du théâtre lyrique, et que le nombre des expressions honnêtes soit égal à celui des expressions musicales?¹⁸¹

C'est bien ce que le temps concède à ceux qui auront la force d'attendre et de patienter. Il est ici question du devenir Baudelaire et/ou du devenir Wagner de Diderot. Si Diderot est, aux yeux de Baudelaire, l'un des représentants du « rajeunissement du théâtre »¹⁸² ouvrant la voie, à côté de Rousseau, à Hugo et à Wagner, le Diderot qui dit vrai lorsque tout est faux (« c'est surtout lorsque tout est faux qu'on aime le vrai ») montre sur la scène « les choses comme elles sont en nature ». Il s'agira de représenter à son dire « le commun », à savoir « la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste »¹⁸³ : rien d'autre, en somme (en prenant une âme d'emprunt), que le « purement humain » qui s'ignore. Dans ce but, poursuit Diderot, le « modèle idéal imaginé par le poète », ce commun des hommes, sera « exagéré par le comédien »¹⁸⁴

¹⁸¹ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, Garnier-Flammarion, Paris 1967, p. 75-76.

¹⁸² « je reviendrai plus tard sur cette question, et je parlerai des tentatives qu'ont faites pour rajeunir le théâtre deux grands esprits français, Balzac et Diderot » (Ch. Baudelaire, *Les Drames et les romans honnêtes*, OCII, p. 43). À remarquer le renversement dans l'ordre chronologique des deux auteurs, ironie de situation bien orchestrée ; échantillon efficace des démarches stylistiques récurrentes chez Baudelaire.

¹⁸³ « Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre être vrai. Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature? Aucunement. Le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste » (D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 137).

¹⁸⁴ *Ibidem*.

qui, par la « magie de l'art » prendra, sur « la brute nature »¹⁸⁵, des avantages. Mais si, à force d'imiter la nature et de lui donner plus de profondeur (une profondeur de scène), on finit par démasquer le préjugé qui entretient cette croyance en la bonté de l'homme, alors les « symptômes extérieurs qui désignent le plus fortement la sensibilité de l'âme » – conclut sagacement Diderot – « ne sont pas autant dans la nature que les symptômes intérieurs de l'hypocrisie »¹⁸⁶. Finalement, si quelqu'un « est soi de nature », quelqu'un d'autre se découvrira « un autre d'imitation »¹⁸⁷. Face à l'illusion de l'identité naturelle dont ce Diderot-Wagner se fait l'angélique thuriféraire, le Diderot-Baudelaire est l'hypocrite lecteur, dénonçant derrière le faux-semblant de la bonté naturelle deux ennemis jurés cachés parfois dans la même personne : celui qui vit sa vie, et celui qui, dans cette vie, insinue l'acte critique. Il s'agit justement de savoir – chez celui qui se définit comédien par tempérament¹⁸⁸ et qui se voit plongé comme Samuel Cramer dans « le bon temps du romantisme »¹⁸⁹, « où le comédien commence »¹⁹⁰.

10. *Utopie, atopie*

Le sujet du plaisir est, au dire de Roland Barthes, utopique et messianique : il cherche son bonheur dans un monde à venir. Le sujet de la jouissance, en revanche, est atopique ; chez lui, il n'y a pas de progrès, il n'y a que des déplacements¹⁹¹. Dans son « hétérologie »¹⁹² foncière, ce dernier ne supporte pas d'être pris dans la symbolique des valeurs. Ainsi, face à l'utopie d'un Wagner, force nous est de constater l'atopie de Baudelaire¹⁹³.

De ce qu'on appelle *aphanisis* ou « multiplication d'être »¹⁹⁴ le musical constitue l'adjuvant immédiat. L'écoute, avec son ouverture sur l'inconscient, expose le sujet aux forces disgrégatrices du pulsionnel. Elle s'identifie avec le moment jubilatoire, extra-temporel, de la jouissance en tant que dissolution du moi dans l'Altérité. Le plaisir, en revanche, c'est la jouissance hédoniste, socialisée, mondaine, sublimée et partagée¹⁹⁵. Ain-

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 139.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 185.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 170.

¹⁸⁸ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCL, p. 554.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 553.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 552.

¹⁹¹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹² *Ibidem*, p. 15. Cf. Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 176, 191.

¹⁹³ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 241-244.

¹⁹⁵ Sur l'expansion métonymique du sujet représenté par le grand opéra, cf. *ibidem*, p. 305.

si Wagner qui se dit lui-même « pourvoyeur de jouissance »¹⁹⁶ ne donne, comme les saint-simoniens ou les fouriéristes, que du plaisir à partager. Et d'autant plus que sa musique, agissant sur l'inconscient collectif, devient le viatique élu pour l'affirmation d'un projet idéologique : celui d'une société égalitaire dans les droits au plaisir.

Il y a une jouissance qui, de ne pas pouvoir se manifester à ce premier niveau, celui de la vie vécue, a lieu par la médiation des signes. Comme Roland Barthes le dit dans *Le Plaisir du texte*, le texte est un tissu : abandonnant toute position surmoïque, le sujet de la jouissance « s'y défait »¹⁹⁷. Là où le discours opératoire à valeur universelle (scientifique, juridique, religieux) se caractérise par la pertinence et la stabilité, le sujet de la jouissance signifie, par sa « délocalisation euphorique »¹⁹⁸, son atonie : son discours lisible, pertinent en apparence, « est en sous-main l'un des plus fous qu'on puisse imaginer »¹⁹⁹. S'il y a toujours, dans la pensée libérale, simple alternance entre la *doxa* et le paradoxe (« un accord structural entre les formes contestantes et les formes contestées »²⁰⁰, précise Barthes) le sujet de la jouissance ne peut qu'occuper une position excentrique, tierce, décalée : déjouant le paradigme oppositionnel, il s'y inscrit comme sujet à la dérive²⁰¹. Par rapport au discours politique du plaisir (et sur le plaisir) qui, chez un Wagner, se fonde sur le paradigme sexuisemblant de l'accouplement (paradigme interprétatif général de son art physiognomique) le sujet de la jouissance échappe à la catégorisation des sexes et des genres. En dépit du « code édénique »²⁰² qu'on pourrait être tenté de lui attribuer, ce sujet n'est pas moins guerrier²⁰³ : ni moniste ni dualiste, il prend sur lui (comme la musique lorsqu'on la considère dans son noème propre) non pas le conflit, ni la pacification des contraires mais la différence²⁰⁴. Là où deux « contraires consacrés, nommés » constituent deux polarités égales et conflictuelles, le sujet de la jouissance déjoue tout paradigme duel ou

¹⁹⁶ Léon Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Presses universitaires de France, Paris 1963, p. 38.

¹⁹⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 85-86. Sur l'*aphanisis* ou *fading*, cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 241-244.

¹⁹⁸ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris 1996, p. 57.

¹⁹⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 74. La dialectique lie des « positivités successives » (*ibidem*, p. 61).

²⁰² R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 144. Le code édénique suppose le traitement de la Nature comme Mère gratifiante.

²⁰³ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 41.

²⁰⁴ « Le conflit est l'état moral de la différence » (*ibidem*, p. 24). « Le conflit est sexuel, sémantique ; la différence est plurielle, sensuelle ». Il faut « pluraliser », « subtiliser » contre les dogmatismes (R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 84).

moniste. La seule alternance pertinente pour le sujet de la jouissance est celle qui a lieu entre la règle et l'exception²⁰⁵. Par rapport au sens, pivot stable du discours, le sujet de la jouissance est excentrique et mouvant : il *ex-siste*. D'où la représentation fréquente, chez Baudelaire, d'un dualisme entre l'Un stable et le multiple centrifuge ; d'où, encore, l'utilisation fréquente de clauses restrictives et limitatives par lesquelles le sujet, s'affirmant comme fini, s'exclut du sens « infini » (de l'universel).

Le sujet de la jouissance aime, comme la musique, la répétition²⁰⁶. Ainsi, là où le stéréotype, dans son itération opaque « prétend à la consistance et ignore son insistance », le sujet répète à outrance, et souvent à contretemps, un mot du désir qui dépareille les structures figées et les fait bifurquer. Se situant dans l'intermittence, qui est sa manière d'être, le sujet de la jouissance travaille « toute la petite monnaie logique » qui habite les interstices. D'où les ruptures « surveillées » dont on a dit, ou ses « conformismes truqués » cherchant la « faille dans le principe de fonctionnalité »²⁰⁷. Ce sujet ne pourra jamais retomber à plat dans le sens, quitte à être récupéré par sa pertinence ; il ne pourra pas retomber, par exemple, « sous la bonne conscience de la parodie »²⁰⁸, ni dans l'ironie résolue de ses contemporains : c'est « entre deux escarmouches, entre deux assauts de parole », qu'il prend son plaisir²⁰⁹. Ridiculisant la « solidification d'anciennes métaphores »²¹⁰, le texte de la jouissance extériorise « tous les parlers du monde sans se réfugier dans un dernier discours ». L'hypocrisie constitue de cette jouissance, selon le mot de Dandrey, « le plus efficace multiplicateur » :

elle transforme l'addition en progression arithmétique par l'effet d'une conjonction de forces et d'une diversité de formes garantissant au séducteur non seulement la satisfaction du plaisir érotique, mais la toute-puissance par l'éblouissement de tous les esprits.²¹¹

²⁰⁵ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 57.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 57-59.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 16-19.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 17.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 43.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 59.

²¹¹ P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, op. cit., p. 250.

Le lieu de la jouissance textuelle est, comme la musique, performatif et non pas discursif : le sujet qui l'habite ne s'inscrit jamais « sous le rapport du mime et du modèle » (imitation, reproduction), mais sous celui « de la dupe et du mime »²¹² (co-présence, relation). Il imagine toujours des scènes de langage où se font et se défont des relations.

Comment forcer, se demande Roland Barthes, « le mur de la propriété »²¹³ du sens ? Il s'agit de « descendre », avec Baudelaire, dans les replis de l'écriture où l'amour ressemble « à une opération chirurgicale »²¹⁴ :

Descendons un peu plus bas. Contemplons un de ces êtres mystérieux, vivant pour ainsi dire des déjections des grandes villes.²¹⁵

²¹²R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 75.

²¹³R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 46-47.

²¹⁴Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 659.

²¹⁵Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 382.

CONTRETEMPS, CONTRESENS

Ma ressource était de jeter quelques mots ironiques qui sauvassent du ridicule mon applaudissement solitaire, qu'on interprétait à contresens.
D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*

1. *Contretemps, contresens*

Le mot 'sens' signifie à la fois, comme on sait, sens et direction. Là où le discours verbal ne peut pas « se redire »¹, le discours musical peut avancer et rebrousser chemin, déjouant ainsi la loi des lois, la plus mortifère : le temps progressif.

Rousseau use fréquemment, dans son discours, d'un certain procédé d'ambiguïté connu sous le nom d'antanaclase elliptique² : un seul signifiant accueille, par syllepse, deux signifiés : un paléonyme et un néonyme³. Formellement homologue à l'enharmonie musicale, cette amphibologie peut être résolue ou non résolue. Dans le premier cas la transition sémantique abrégée (autonymie polémique) est vouée à un remplacement de sens et de système : par une feinte argumentative, une vision du monde (paradoxe) remplacera l'autre dans la *doxa*⁴. En vertu de cette « chute paradigmatique », note R. Barthes, le sens ne bifurque qu'en vue de retomber dans l'unité nouvelle : lorsque l'« impossible jointure » en vient à s'accomplir⁵, le jeu, fondé sur la différence, s'abolit et le plaisir gratuit de la dérive

¹ Cf. R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 99.

² Henri Morier rapproche l'antanaclase de la polysémie, en montrant que le refrain est un type d'antanaclase. Cf. Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1981.

³ Sur les enantiosèmes cf. R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 74-75.

⁴ Un cas très connu est celui qui concerne le mot 'spectacle' qui, de son sens propre, culturel, est transposé à la nature. C'est dans ce sens que l'entendra l'esthétique romantique.

⁵ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 176.

est résorbé par le sens. Le principe de réalité se réaffirmant par ce remplacement de système, l'antanaclase résolue (ou antilogie) est le plus sérieux parmi les jeux de rhétorique et l'instrument oratoire privilégié des révolutions. Déjouant le contresens logique, qui est le propre du discours autoritaire, le contresens positionnel esquive la résolution : un mot inattendu, qui n'est pas « de synthèse mais de déport »⁶, survient à *contretemps* : cette secousse – cette disruption – fait bifurquer à jamais le sens en l'éparpillant dans l'espace du discours. Ainsi, le sujet à la dérive démarque sa jouissance.

Dans l'entrée « Contresens »⁷ du *Dictionnaire de musique* de Rousseau on peut lire ceci :

Vice dans lequel tombe le musicien quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. La Musique, dit M. d'Alembert, n'étant et ne devant être qu'une traduction des paroles qu'on met en chant, il est visible qu'on y peut tomber dans le contre-sens ; et il n'y sont guère plus faciles à éviter que dans une véritable traduction.

Suit une note qui, corrigeant l'énoncé précédent, renonce à la thèse rationnelle d'un d'Alembert, selon qui la musique n'est qu'une traduction algébrique de mots, pour épouser la thèse passionnelle, légitimant la dérive du sens dont la musique constituerait l'exemple :

Je parle ici des *contre-sens* pris à la rigueur du mot ; mais le manque d'expression est peut-être le plus énorme de tous. J'aime encore mieux que la musique dise autre chose que ce qu'elle doit dire, que de parler et de ne rien dire du tout.

Le directeur de la publication de l'*Encyclopédie méthodique de la musique* (1791), Framéry, y appose une remarque significative⁸ :

Quant à la dernière phrase de Rousseau, où il préfère que la musique qui dit autre chose que ce qu'elle doit dire, à celle qui ne dit rien du tout, je ne sais si beaucoup de gens seraient de son avis. La musique qui manque de caractère et d'expression a sans doute peu de mérite, mais elle peut avoir au moins celui d'une mélodie élégante et agréable. Elle ne prouve que de la faiblesse dans l'imagination du compositeur, il n'a pas rempli votre idée, mais au moins il ne l'a pas blessée. Au contraire, la musique faite à *contre-sens*, qui suppose dans le compositeur un esprit faux, une conception absurde, égare votre pensée, la révolte, et vous cause des mouvements d'indignation qu'aucun mérite de chant ne peut contrebalancer.

⁶R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 83.

⁷J.-J. Rousseau, « Contresens », *Encyclopédie méthodique de la musique*, éd. Nicolas-Étienne Framéry, Pierre-Luis Guinguéné, Jérôme-Joseph Momigny, vol. I, Pancoucke, Paris 1791, p. 369. Nous avons mis à jour l'orthographe.

⁸*Ibidem*.

C'est, au fond, l'esprit même de la querelle des Bouffons, opposant les Anciens et les Modernes du nouveau temps dans leurs discours rivaux qui s'entregloient :

Tout Paris se divisa en deux partis plus échauffés que s'il se fût agi d'une affaire d'État ou de Religion. L'un plus puissant, plus nombreux, composé des grands, des riches et des femmes, soutenait la musique françoise ; l'autre plus vif, plus fier, plus enthousiaste, était composé de vrais connaisseurs, des gens à talens, des hommes de génie.⁹

Toute polémique est, finalement, positionnelle ; et toute antilogie, poreuse. Le contre-sens circonstanciel qu'une nécessité provisoire d'affirmation demande à un sujet individuel ou collectif, finit par se dissoudre dans l'espace métaphorique du discours, qui est toujours pluriel. L'espace métaphorique, en tant qu'espace étalé où tous les codes cohabitent dans leur pacification, a son équivalent dans l'espace mythique. Le mythe, qui se fonde selon Roland Barthes « sur le héros résolveur d'une lutte ou antithèse »¹⁰ n'a de cesse de poser son regard sur cette résolution même.

2. La mer métaphorique

Le spectacle des eaux m'entraînait malgré moi. Je regardais. Je sentais. J'admirais. Je ne raisonnais plus. Je m'écriais : O profondeur des mers ! et je demeurais absorbé dans diverses spéculations entre lesquelles mon esprit était balancé, sans trouver d'ancre qui me fixât.

D. Diderot, *Promenade Vernet, Salon de 1767*

Par rapport à l'antithèse, qui est dualiste, frontale et oppositionnelle, la métaphore est moniste et pacificatrice : englobant l'objet et travaillant les ressemblances, elle nappe et étale du sens sur les choses. Par son entremise tout apparaît, comme dans l'espace du rêve, adiaphorique : transitif, traduisible, transfusable. La musique romantique, art de la pure transition, est conçue à l'image d'une vaste métaphore : par la réénonciation ou variation du même, tout revient incessamment à l'origine. À l'égal du mythe¹¹, la musique est un interprétant ouvert, le plus général qui soit : le code des codes. À la musique et au mythe s'apparente, chez les romantiques, la traduction. Prise au sens large, elle n'est que la représentation de ce procédé métaphorique même, où les différents codes se glosent l'un l'autre. C'est

⁹J.-J. Rousseau, *Confessions*, vol. II, livre VIII, Garnier Flammarion, Paris 1968, p. 134.

¹⁰R. Barthes, *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*, in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 362.

¹¹F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op. cit., p. 51 et 135.

le substantif ' plastique ', emprunté à l'art figuratif et puisé dans le réservoir imaginaire de la Grèce antique qui va servir, à côté d'autres métaphores visuelles, le projet romantique : assurant la maniabilité du sens, la ' plastique ' sert d'interprétant général à ce qu'on appelle la correspondance des arts¹². La ' plastique ', notion substantive sur laquelle Wagner bâtit sa poétique musicale, n'est, au fond, qu'une métaphore procédurale et métempirique : elle nous dit simplement que la musique raconte son devenir, son mouvement. L'art wagnérien se prévaut de deux ressorts métaphoriques complémentaires : d'un côté le glissement formel qui, sous les espèces du chromatisme, de l'enharmonie, de la mélodie continue, annule la présence d'un monde organisé ou réglé ; de l'autre, le glissement thématique, où le motif général (le *grundthema* mieux connu comme *leitmotiv*¹³) étale le moment formel l'entraînant dans un temps mythique. Pratiquant tout aussi bien l'anamorphose du discontinu formel (dans la musique) que la neutralisation (dans les livrets) du binarisme sémantique, Wagner fait de la musique l'expression philosophique (et par cela instrumentale) d'une liberté expansive et irréfléchie de l'individu. Par un *glissando* causal¹⁴, les hétérogènes entrent en relation de similarité et, tout en se naturalisant, se neutralisent. Si la *doxa* est d'elle-même, comme Freud l'avait vu, une nature, un inconscient collectif¹⁵, c'est d'un psychologisme flottant et diffus (d'un « inconscient évasif »¹⁶, dirait Lacan) que Wagner se réclame. Ainsi, comme le voit Meschonnic, « le mimétisme du son a biologisé la langue »¹⁷.

« Il est mortel », écrit de son côté Roland Barthes, « de lever le trait séparateur, la barre paradigmatique qui permet au sens de fonctionner

¹² En même temps que l'idéal poético-picturo-musical moderne se trouvait ' traduit ' par la musique, Jean-Paul Schopenhauer faisait état, à la suite de Lessing, de la fâcheuse alliance entre musique et arts plastiques. Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 39 et 80.

¹³ Le terme de *leitmotiv* ne remonte, semble-t-il, qu'à 1871. Lancé par Friedrich Wilhelm Jähns dans son catalogue thématique sur l'œuvre de Weber publié à Berlin, le terme sera repris par Hans von Wolzogen à propos de Wagner. Quant à Wagner lui-même, il a utilisé, pour ses motifs récurrents, les dénominations de « Grundthema », « Grundmotiv » ou « Hauptmotiv ». Voir à ce sujet F. Orlando, « Propositions pour une sémantique du leitmotiv dans L'Anneau du Nibelung », *Musique en jeu*, 17 janvier 1975, p. 73-86.

¹⁴ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 187.

¹⁵ Cf. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 42.

¹⁶ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 40. Selon Lacan l'écoute, dans la mesure où il passe par l'orifice-oreille, est une ouverture de l'inconscient qui équivaut à une multiplication d'être (*ibidem*, p. 224).

¹⁷ Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Verdier, Lagrasse 1989, p. 62. Selon Meschonnic, biologisation et sacralisation vont de pair (*ibidem*, p. 403). Sur le biologique et le linguistique, cf. C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, op. cit., p. 565, 568.

[...], à la vie de se reproduire, aux biens de se protéger » : dans la « métonymie effrénée » des signes, des sexes, des fortunes, s'effondre la logique du discours¹⁸. Alors que se libère, dans les sociétés modernes, l'espace d'action de l'individu, la musique, traitée en interprétant général de la volonté inaliénable du sujet, finit par servir tous les caprices sensuels et intellectuels.

Face à cette dérive métaphorique du sens que la musique interprète, la littérature expérimente sa liberté et ses limites. À la « saveur des timbres agissant comme stimulant naturel de la sensualité »¹⁹ dont Balzac se moque, à la suite d'Hoffmann, dans *Gambara*, feront écho les métaphores alimentaires de la musique chez Baudelaire ; à la revendication polémique, de la part du même Balzac, de la primauté de la couleur sur la ligne et le dessin qui contournerait et finitiserait la pensée (la représentation, sur le modèle musical, d'un espace non circonscrit du sens est à la base de l'échec de l'art pictural du *Chef d'œuvre inconnu*), fait écho l'ironie baudelairienne : dans « Qu'est-ce que le romantisme ? » (*Salon de 1846*)²⁰ le mot-culte « romantisme » (« mot à l'influence magique, et dont le sens peut n'être pas bien déterminé »)²¹ reste suspendu dans son interrogation apparemment mystique, mais factuellement tautologique. Baudelaire s'aperçoit notamment que la synesthésie, métaphore sensuelle fourre-tout, justifie toutes les faiblesses de l'art : élue en principe, et justifiant par cela le sublime et le génie, elle n'est qu'une perception immature des choses²². Par la toute-puissance égotique de la synesthésie, toute contradiction étant « devenue unité », la musique raconte, dans des « circonstances absolvantes », « des poèmes infinis »²³. D'où l'« agilité spirituelle » que s'étaient accordés les romantiques allemands (le « survol » ou *Uebersicht* sur les choses)²⁴, que Baudelaire raille dans *Élévation* : par cet « exercice de la fraternité » appliqué aux arts on finit, dit-il, par traduire l'intraduisible²⁵.

¹⁸ R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 203-204.

¹⁹ Honoré de Balzac, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, éd. Pierre Brunel, Gallimard, Paris 1995, p. 34.

²⁰ Ch Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 420-422.

²¹ Ch. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*, OCII, p. 57.

²² Sur les synesthésies et la confusion perceptive chez les enfants et certains malades, cf. Oliver Sacks, *Muscophilie. La musique, le cerveau et nous*, Seuil, Paris 2007.

²³ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 393-394. Sur l'association entre métaphysique allemande et opium, cf. *ibidem*, p. 472, 475.

²⁴ Cf. Friedrich Schlegel, *Fragment 87*, trad. fr. Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy in P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978, p. 91.

²⁵ Ch. Baudelaire, *Élévation*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 10; *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 473.

Les études anthropologiques successives ont fait état du vice analogique des romantiques. Dans *Le cru et le cuit*²⁶ Lévi-Strauss se prononce sur la « fausse analogie entre les couleurs et les sons » que Rousseau avait formulée dans *l'Essai sur l'origine des langues*²⁷. Si la couleur, qui suppose un « degré zéro » de la perception, est un phénomène naturel, le son relève déjà d'une sélection culturelle de relevés acoustiques présents dans la nature ; chaque culture établit, en effet, un système de sons sur la base de cette pertinence. Là où le rapport de la peinture à la nature relève d'une relation métonymique et donc d'une contiguïté, celui de la musique (et de la poésie) à la nature est du domaine de la métaphore, et donc, du remplacement²⁸. En d'autres termes, là où la peinture reste « sous la dépendance du monde sensible », la musique est « entièrement libre des liens représentatifs » ; d'où, selon Lévi-Strauss, le malaise du discours qui, face à la musique, doit passer toujours par des images métaphoriques²⁹.

Toute utopie régressive concernant les arts tend, selon Lévi-Strauss, à « construire un système de signes sur un seul niveau d'articulation »³⁰. Supprimant, ou refoulant l'enjeu en même temps structurel, historique et culturel des « relations » (des « distinctions »), on fonde le sens sur ce « premier niveau » qui, élu en système, fonde « les conditions a priori de la communication »³¹. On comprend par cela les raisons de la primauté de la musique dans l'épistémè romantique : là où la musique signifie par le biais d'un seul niveau d'articulation (le temps structurel, relationnel, fondant une signifiante) le romantisme, en faisant d'elle le premier des arts³², lui demande un tribut qu'elle ne peut pas payer : servir le sens dans l'ignorance du signifiant, véhiculer une transcendance qu'elle n'a pas. Dans la musique telle qu'elle est conçue par les romantiques, le signifiant se donne pour le signifié³³, la structure pour le phénomène. Et d'autant plus que cette transcen-

²⁶ C. Lévi-Strauss, *Mythologiques*, vol. 1, *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris 1964, p. 26-27.

²⁷ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Bibliothèque du Graphe, Paris 1969, p. 535-538.

²⁸ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, *op. cit.*, p. 30.

²⁹ Selon Lévi-Strauss, le procédé entre peinture et musique est inverse : « la peinture organise intellectuellement, au moyen de la culture, une nature qui lui était déjà présente comme organisation sensible. La musique parcourt un trajet exactement inverse : car la culture lui était déjà présente, mais sous forme sensible, avant qu'au moyen de la nature elle l'organise intellectuellement » (*ibidem*).

³⁰ *Ibidem*, p. 32.

³¹ *Ibidem*, p. 32-33. C'est par contre, au dire de Meschonnic, le « binaire en série » qui constitue le signe (H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 422).

³² Cf. A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 267-279.

³³ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 422.

dance, ce deuxième degré phénoménal, est repéré dans le modèle innocent de la nature et notamment dans ce qui n'est pas encore la parole. Or, c'est à l'instance réceptrice qui revient de ' traduire ' en un discours passionnel donné à posteriori comme primesautier, cette puissance ; de restituer, autrement dit, cet état phénoménal du sens par un récit des effets. Puisque ces « rapports réels mais inconscients » se réclamant de la nature au sein de la culture fonctionnent, aux yeux de Lévi-Strauss, « sans être connus ou correctement interprétés », la musique finit par représenter l'errance du sens poursuivie par les romantiques : elle se prête à toutes les catalyses, à tous les rapprochements ; elle englobe et dévore le sens lui-même dans l'ignorance du discret, du discontinu, du signifiant qu'est le son. D'où « le grand renfort de paraphrases filandreuses et d'abstractions dévoyées »³⁴ dont se ressent à tout moment le discours sur la musique. D'où l'échec ou le délire des personnages hoffmanniens et balzacien lorsqu'il parlent musique tout en essayant de s'échapper aux métaphores. Tout, à propos de la musique, « patauge à côté du sens »³⁵ :

Sans cesse à mes côtés s'agite le démon...³⁶

L'ironie de situation, le profit du jeu, provient alors d'un changement de posture de la part de l'écrivain, qui pose son regard désenchanté sur des ingénus en proie à leur croyance.

Il reste que, réunissant en elle « les caractères contradictoires d'être tout à la fois intelligible et intraduisible », la musique est « le suprême mystère des sciences de l'homme, celui contre lequel elles butent »³⁷.

3. ' Traduire ' la musique?

Par la ' traduction ', mot d'action, la philosophie romantique se propose d'enjamber tous les codes en vue d'atteindre l'unité idéale du sens d'avant les codes eux-mêmes. La musique, qui est l'interprétant le plus ouvert qui soit, est investie alors d'une transversalité idéale : elle semble pouvoir reconstituer d'emblée l'unité cherchée comme si, écrit Lévi-Strauss, elle « pouvait être ce dont on parle, elle dont le privilège consiste à savoir dire ce qui ne peut être dit d'aucune autre façon »³⁸.

³⁴ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 33.

³⁵ *Ibidem*, p. 26.

³⁶ Ch. Baudelaire, *La Destruction*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 111.

³⁷ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 26.

³⁸ *Ibidem*, p. 40.

Lorsqu'on cherche l'origine on trouve, avec Saussure, « le fonctionnement »³⁹ : l'origine, ajoute Roland Barthes, « c'est la première posture : on copie un rôle, puis un art »⁴⁰. Et c'est ainsi que Wagner finit par montrer à la littérature, par la voie même de l'accumulation des signes, les engins cachés de son arsenal. Si l'art n'est pas premier, mais second, le discours sur l'art est en effet un troisième niveau métaphrastique : un 'hyperlangage' au sens même où l'on parle d'hypertexte. Par l'« hypercode » ou « archicode » du discours sur l'art, qui est au fond un « discours de/sur l'interprétation », les systèmes respectifs des arts, qui sont des systèmes fermés, semblent pouvoir « se pense[r] entre eux »⁴¹. Ce qui explique, sur un plan métempirique, leur confluence⁴².

Remettant à l'honneur ce grand prétexte romantique, la « traduction », Wagner traite la musique en interprétant général pour véhiculer des idées extra-artistiques, tout aussi bien dans ses livrets que dans ses œuvres critiques. Puisque c'est la même matière plastique qu'il s'agit de retravailler de l'intérieur, Wagner est tout aussi bien l'auteur que l'interprète de son art : il est le maître du discours sur la production, le seul propriétaire légitime de toutes ses variations internes. Le malentendu générateur de la conception musicale wagnérienne – malentendu auquel s'attache Baudelaire – est le remplacement du poétique et du formel (auquel cas la musique montrerait, par son travail des formes, sa dialectique et sa différence propres, ainsi que son « très haut degré d'organisation interne »⁴³) par l'esthétique : c'est l'*aisthesis* et non la *poiesis* qui est posée comme valeur artistique. C'est, autrement dit, l'« enracinement physiologique »⁴⁴ de la musique qui devient le seul moment de sa valeur. Identifié avec le moment interprétatif, le moment esthétique de la musique ne peut développer qu'une pure « fonction conative »⁴⁵ : le récepteur, du fait même qu'il « se découvre signifié » par le message de l'émetteur, légitime le sens émis par l'émetteur

³⁹ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 422. Voir aussi, au sujet de la traduction de la musique au XVIIIe siècle, Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris 1989, p. 220-221.

⁴⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 119.

⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

⁴² Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 116-118.

⁴³ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 36. C'est Th. Adorno qui étend à la musique (art réputé élémentaire par Hegel dans l'*Esthétique*) la dialectique hégélienne, la concevant comme une dialectique formelle, en tout similaire à la dialectique marxiste. cf. A.P. Olivier, *Hegel et la musique*, op. cit. ; et Id., *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses Universitaires Rennes, Rennes 2008.

⁴⁴ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 36.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 37.

lui-même, qui n'est que son alter-ego narcissique ; la musique, dirons-nous avec Lévi-Strauss, « se vit en moi, je m'écoute à travers elle »⁴⁶. C'est, nous le verrons, sur ce malentendu que se fonde la relation rivale Wagner-Baudelaire. Attaquant le côté prétendument « sensible »⁴⁷ de la musique, Baudelaire s'attache à montrer, derrière l'« hypermédiation », la « paraphrase de structure »⁴⁸. Par cette 'traversée de codes' effectuée à l'envers, il découvre le réel de l'affect :

Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieux
Qui séparent mes bras des immensités bleues.⁴⁹

Critiquant tout ce qui, dans la musique, « se configure en pensée », Baudelaire fait de la syntaxe, qui porte l'articulation ou la « disjonction des hétérogènes »⁵⁰, le moment déceptif du spectacle du sens : toutes les illusions d'essence (l'amour, la musique) feront l'objet de son ironie syntagmatique⁵¹. La faille est d'abord, on le verra, dans le 'comme', ce modalisateur qui traverse le spectacle uni du signe pour en questionner les relations. Souvent, l'illusion d'un premier degré (d'une 'vie antérieure' du sens) est mise en état de monstration par quelques verbes signifiant le procès, tels que 'rouler' ou 'dérouler', en passe de montrer la vanité de l'acte paraphrastique en tant que variation interne du même :

Les houles, en roulant les images des cieus,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.⁵²

Dans *L'Homme et la mer* ou dans *La Musique*⁵³ il est surtout question de l'exposition d'une surface qui se prend pour un intérieur : la mer, comme la musique (ou le mythe) ne développe que sa lame. Des métaphores sémiologiques signifient en même temps le duel herméneutique en acte entre un sujet accidentel et le sens passant pour universel.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁷ Nicolas Ruwet, *Langage musique poésie*, Seuil, Paris 1972, p. 12.

⁴⁸ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 36.

⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Je t'adore à l'égal ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 27.

⁵⁰ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 422-423.

⁵¹ Nous reprenons cette notion à Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 106.

⁵² Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17-18.

⁵³ Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer ; La Musique*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19 et p. 68.

Là où le monisme traductif wagnérien fait état d'une tautologie foncière : « déroulement infini » (*L'Homme et la mer*) d'une surface du sens par laquelle l'artiste n'a de cesse de légitimer son propre acte artiste, la traduction chez Baudelaire est du ressort de la lutte : pastiche, emprunt, imitation rivale. Si, avec Genette, la « métatextualité » est, « par excellence, la relation critique », à savoir la « relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer »⁵⁴, le *Richard Wagner* va nous en fournir l'exemple.

4. La décomposition de la pensée

C'est le propre du vrai génie de produire
de grands effets par de petits moyens.
J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, IV

Il y a en nous, note Cahusac dans l'article « Enthousiasme » qu'il rédige pour l'*Encyclopédie*

une analogie secrète entre ce que nous pouvons produire et ce que nous avons appris. La raison d'un homme de génie décompose les différentes idées qu'elle a reçues, se les rend propres, et en forme un tout, qui, s'il est permis de s'exprimer ainsi, prend toujours une physionomie qui lui est propre.⁵⁵

L'homme de génie et l'homme de science travaillent le discours dans ce qu'il a de plus général, de plus physionomique, de plus ressemblant : ils travaillent inlassablement à l'absorption, sinon à la voration du monde dont ils se veulent les maîtres. Il s'agit, pour ces deux catégories de conquérants du sens, d'abolir le point de vue des causes pour adhérer aux effets. Comme le rappelle Pierre Tisserand dans l'introduction à l'édition des *Mémoires sur la décomposition de la pensée* de Maine de Biran⁵⁶, l'idéologue – physiologiste et sensualiste – doit faire abstraction de la science des causes

⁵⁴ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, p. 10.

⁵⁵ Louis de Cahusac, « Enthousiasme » (1755), *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, <<http://encyclopedie.eu/index.php/science/1111734492-philosophie/1272604181-ENTHOUSIASME>> (06/2019).

⁵⁶ Maine de Biran, *Mémoires sur la décomposition de la pensée*, [(1852), éd. Pierre Tisserand, Presses Universitaires de France, Paris 1952,] p. 13. Publiés en 1841 par Victor Cousin dans une version incomplète, les *Mémoires* voient en 1852 leur édition définitive. Voir à ce sujet Christian Angelet, « Le topos de l'existence en confusion », *Revue Italienne d'Etudes Françaises*, 3, 2013 (<<http://journals.openedition.org/rief/202>>, 06/2019). Le critique inscrit Baudelaire (en présentant le ' *Confiteor* ' de l'artiste à titre d'exemple) dans le sillage du « panthéisme mystique » de Buffon et de Maine de Biran.

pour adhérer aux effets. À côté d'autres savants – Bonnet, Cabanis, Destutt de Tracy – Maine de Biran souhaitait que la méthode philosophique et la méthode scientifique ne fassent qu'un : l'observation des phénomènes va occuper tout l'espace du savoir.

La musique, se prêtant comme on a vu à ce métempirisme, devient, elle aussi, 'philosophique' : une certaine littérature s'en réclame. Là où Stendhal faisait encore état, dans sa *Vie de Rossini*, de l'énigme querelle éclatée à son époque entre la « musique mécanique » et la « musique philosophique »⁵⁷, Balzac, auteur physiologiste d'un *Traité des excitants modernes*⁵⁸, expose, sous l'exemple d'Hoffmann, ses personnages mélomanes aux effets des 'substances'. Parlés par la musique, ces êtres grotesques finissent par dénoncer l'hypermédiation : l'adjuvant psychédélique ne fait que doubler l'illusion d'immédiateté. Dans *Gambara*, le protagoniste éponyme se trouve à philosopher, à côté de Vendramin dans *Massimilla Doni*, sur la peinture et la musique sous les effets de l'opium : « Les compositeurs travaillent sur des substances qui leur sont inconnues »⁵⁹, se plaint-il. « Langage sublime mais borné »⁶⁰, la musique nous condamne à la paraphrase emportée des émotions qu'on éprouve en sa présence. Elle, « tissée dans les entrailles mêmes de la Nature »⁶¹, ne peut pas, à son dire, remonter toute seule vers la cause de son fonctionnement : si elle « pénétrait les causes », écrit Balzac par le biais de l'une de ses victimes, Andrea Marcosini, elle « deviendrait le plus grand de tous les arts »⁶². La tentative de *Gambara*, qui est de « trouver un cadre immense où pussent tenir les effets et les causes »⁶³, est vouée à l'échec. L'effet combiné des deux 'substances', l'opium et de la musique, produit un état d'extase qui ne peut être traduit que par un oxymore : la « lucidité somnambulique » telle que Schopenhauer la préconise⁶⁴. Le philosophe allemand, qui fait reposer sur la métabiologie la primauté épistémologique de la musique telle qu'elle avait été illustrée par Schelling et

⁵⁷ Henri-Montan Berton, « De la musique mécanique et de la musique philosophique », *L'Abeille*, IV, 1821, p. 267-274. Cf. Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸ H. de Balzac, *Traité des excitants modernes* (1839), Le Castor Astral, Paris 2006. Cf. aussi, de Balzac, l'article « L'Opium », dans *La caricature*, 2, 1830, p. 2-3. Sur l'opium, Balzac pastiche et ridiculise Musset, traducteur de De Quincey (*L'Anglais mangeur d'opium*) : « Moi de qui l'âme est exaltée par un triste moyen... en une seule nuit ». C'est de Balzac et de Musset que Baudelaire se réclame dans son 'pastiche' de De Quincey.

⁵⁹ H. de Balzac, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 112.

⁶¹ *Ibidem*, p. 106.

⁶² *Ibidem*, p. 107.

⁶³ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁴ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 272.

Werner⁶⁵, considérait l'immédiat comme l'intuition même de l'infini. Un pas de plus et le seuil du réalisme philosophique est franchi : situant la musique en dehors des phénomènes (si le monde cessait d'être, elle subsisterait)⁶⁶, Schopenhauer ouvre la voie au nominalisme en art. C'est bien de lui que Wagner se réclame lorsqu'il parle de l'*effekt* en tant qu'« effet sans cause » (*Wirkung ohne ursache*), où la cause est, en même temps, affirmée et abolie. L'œuvre de Wagner, autant philosophique que musicale, tourne en effet, comme l'œuvre de Hugo, autour d'un interrogatif majeur auquel il convient de ne pas répondre : c'est là que s'abrite le mystère de la nature et de l'art dont l'artiste est le seul détenteur dans le non-savoir. « Dans la marche de l'intelligence humaine », écrit Wagner, l'homme se sentant « pressé de découvrir la loi qui préside à l'enchaînement des causes », se pose une « question involontaire : ' Pourquoi ? ' ». Et surviendra alors le poète, qui, « dans un vif sentiment des tendances de la musique et de son inépuisable puissance d'expression », construira son œuvre de manière à ce que « l'idée qu'il exprime se résolve entièrement dans le sentiment ». Ce sentiment, qui est à la fois le but et le moyen de l'œuvre, conduira l'auditeur, par la loi de la sympathie générale, « jusqu'à une sorte d'extase, où l'homme oublie cette fatale question du pourquoi ».

Alors, dans le feu de ses transports, il se livre sans résistance à la direction des lois nouvelles par lesquelles la musique se fait si merveilleusement comprendre.⁶⁷

Tout comme l'expérience de l'opium ou de l'écoute musicale mobilisent les forces disgrégatrices du pulsionnel, la pensée est arrivée à sa décomposition. Le refoulement volontaire des causes a fini par assurer la toute-puissance des effets : la pensée se perd, écrit Balzac, « sur l'océan de l'harmonie »⁶⁸. L'exemple de Balzac est certes profitable à Baudelaire, qui

⁶⁵ Schelling situe la musique au plus haut rang dans la hiérarchie des arts : par le pouvoir de la suggestion, elle illumine la profondeur mystérieuse de l'être. Cf. Joycelynn Loncke, *Baudelaire et la musique*, A. G. Nizet, Paris 1975, p. 16. Zacharias Werner se prononçait au sujet de cette priorité en 1803. Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 48. C'est de Zacharias Werner que se réclame, entre autres, le 'mysticisme' de Balzac.

⁶⁶ Selon Schopenhauer, la musique pourrait continuer à exister « alors même que l'univers n'existerait pas » (A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 269). Dans la musique, selon Schopenhauer, la causalité n'a aucune part : « Semblable à une intuition, l'impression esthétique des sons n'est produite que par l'effet ; nous n'avons pas besoin de remonter à la cause » (*ibidem*, p. 278).

⁶⁷ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 374-375.

⁶⁸ H. de Balzac, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, op. cit., p. 272.

parle de lui comme son semblable : derrière « les lourdeurs et les enchevêtrements de sa phrase », dus à l'« utilité des mauvaises lectures »⁶⁹, Balzac a su autant cacher ses faillites que montrer la « surface commerciale » de l'idéalisme⁷⁰. Grâce à son « goût prodigieux du détail » l'auteur de la *Comédie humaine* fait état de l'« accident singulier » qui se cache derrière la « mystérieuse unité »⁷¹. À l'auteur de *Gambara*, « créateur de méthode et le seul dont la méthode vaille la peine d'être étudiée »⁷², Baudelaire emprunte la technique de la 'recomposition de la pensée'. L'imagination, connue chez les romantiques comme « la reine des facultés » (l'expression est de Fichte), n'est plus qu'une force d'agrégation qui décompose et recompose sans cesse des « matériaux amassés »⁷³. D'où l'ironie à l'égard des 'gens sensibles' :

Elle [l'imagination] est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très-sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées.⁷⁴

Fondant (par l'analogie) et niant (par l'expérience) l'identité entre l'imagination et la sensibilité, le sujet de l'énonciation se pose dans l'énoncé en tant qu'articulation disjonctive : faisant, comme on l'a dit, bifurquer le sens, il dénonce le mensonge romantique. Interrompant, en d'autres termes, la relation logique entre le sujet et le prédicat, ce sujet n'est plus là où on le cherche. S'insinuant dans les replis de la logique, Baudelaire s'adonne à l'explication interne chère à Wagner : par la simple variation morphologique du *definiens* il dénonce la tautologie et le nominalisme qui gît dans toute tentative définitionnelle de l'art. Dans « La reine des facultés », reprenant vraisemblablement à son compte le propos de Cahusac (qui marque le moment ascendant, inchoatif de l'« enthousiasme » romantique) il convoque de manière oblique dans son discours le poncif romantique des correspondances (« C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore ») pour le 'décomposer' et le 'recomposer' à son gré :

⁶⁹ Ch. Baudelaire, « Utilité des mauvaises lectures. Balzac » ([*Canevas des Lettres d'un atrabilaire*], OCl, p. 781).

⁷⁰ Ch. Baudelaire, *Prométhée délivré par L. Ménard*, OCII, p. 11 ; *Pierre Dupont I*, OCII, p. 30. Le style de Balzac, « diffus, bousculé et brouillon », est un faux défaut (*Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 17).

⁷¹ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 120 ; Id., *Études sur Poe*, OCII, p. 248.

⁷² Ch. Baudelaire, *Les Contes de Champfleury*, OCII, p. 22.

⁷³ Ch. Baudelaire, « La reine des facultés », in *Salon de 1859*, OCII, p. 621.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 620-621.

Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf.⁷⁵

La cause résidant en contrebas, dans « le plus profond de l'âme », tout traitement phénoménal de cette notion est consenti. Baudelaire s'en réclame alors pour sa ' méthode ' personnelle, qui est de se servir, pour produire « du neuf » (comme le « café neuf » surgi d'un bond au milieu des détritits du Paris haussmannien)⁷⁶ des débris amassés de l'illusion du « nouveau ». Le choix de cet adjectif, « neuf », n'est pas anodin : en tant qu'articulation interne du paléonyme à rejeter (« nouveau »), ce néonyme nous signifie qu'il n'y a jamais rien de nouveau, il n'y a que du « refait »⁷⁷. Baudelaire parvient, ainsi, à une paradoxale éternité, celle d'un présent qui se reforme par adjonction et soustraction :

j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!⁷⁸

Si la pulsion, selon Lacan, « ressemble à un montage »⁷⁹, cette manière de traiter le langage chez Baudelaire nous autorise à parler à son sujet (comme à propos de Sade), d'un discours pulsionnel, où le traumatisme sans cesse se repropose. La rupture ne pourra plus se recomposer dans un fantasme d'unité ; et ce, ni dans le sujet, ni dans l'histoire. Les fantasmes phalliques de la culture affleurent de toutes parts dans une nature donnée comme ' maternelle ' : compacte, lisse, non-jugeante et accueillante⁸⁰.

⁷⁵ *Ibidem*. Cf. la lettre du 21 janvier 1856 adressée au fouriériste Toussenel : « Ce qui est positif, c'est que vous êtes poète. Il y a bien longtemps que je dis que le poète est souverainement intelligent, qu'il est l'intelligence par excellence, – et que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance. [...] L'homme raisonnable n'a pas attendu que Fourier vînt sur la terre pour comprendre que la nature est un verbe, une allégorie, un moule, un repoussé, si vous voulez. Nous savons cela, et ce n'est pas par Fourier que nous le savons, – nous le savons par nous-mêmes, et par les poètes » (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 336).

⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Les Yeux des pauvres*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 317.

⁷⁷ « Une espèce de critique paradoxale », note Baudelaire s'identifiant avec le rival Balzac, a déjà essayé de travestir le monarchiste Balzac, l'homme du trône et de l'autel, en homme de subversion et de démolition. Nous sommes familiarisés avec ce genre de supercherie » (Ch. Baudelaire, *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*, OCII, p. 228-229).

⁷⁸ Ch. Baudelaire, *Une charogne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 31.

⁷⁹ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 190.

⁸⁰ « Mon système était beau, vaste, spacieux, commode, propre et lisse surtout ; du moins il me paraissait tel. Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité uni-

Contre la musique de Wagner qui refoule l'effort et la douleur au nom de la « main heureuse » de l'art, un Schönberg mettra à découvert, dans *Die glückliche Hand* (1913), le bruit mécanique du travail et du discontinu pulsionnels⁸¹.

Si la musique de Wagner est considérée par Baudelaire, comme on le verra, un « événement dans [s]on cerveau »⁸², ce terme 'physiologiste' n'est qu'une antanaclase elliptique : sous couvert de redire le vieux, elle articule le neuf. Ce 'cerveau' signifie, dans l'« ondulation de la rêverie » ambiante dans laquelle l'individu baigne par les effets de la musique et de sa philosophie, l'*ennoia*, ou conscience survenant par le mal : ce « soubresaut » qui fait éclater le système et bifurquer le sens.

5. La raideur des sciences : baromètres, claviers, dictionnaires

Des arbres, des piliers ... c'était comme une analogie flottante,
presque insaisissable avec certaines situations de vaudeville.
J.-P. Sartre, *La Nausée*

Héritant de la tradition pré-scientifique qui traite la nature comme un livre à la fois didactique et mystique⁸³, le discours analogiste oscille entre familiarité physionomique (disponibilité de la nature elle-même à se donner et à se faire comprendre) et étrangeté hostile, demandant à l'homme une lutte pour la conquête de son mystère. Dans cette oscillation la nature et l'art échangent leurs prédicats. Le revers de la lisibilité de la nature est bien, comme Baudelaire le voit dans les *Correspondances*, la naturalisation du livresque : ce qui est dans la nature est dans l'art. Lorsque le moment progressif, actif, de l'initiation ou de la conquête se banalise et les signifiés physionomiques traduisent des évidences, à savoir une domestication des signes, cette stabilité du code est perçue comme la règle, et ce qui était vivant prend les traits raides de l'inventaire. La nature devient, par le triomphe de la science, un simple dictionnaire, nomenclature où les mots correspondent univoquement aux choses et où l'on peut, selon l'expression baudelairienne, « coller un échantillon sous chaque titre de catégorie »⁸⁴.

verselle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillote » (Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 577).

⁸¹ Th. W. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1962.

⁸² Wagner utilise fréquemment ce substantif concret pour indiquer son effort intellectuel : « cet état infligeait à mon cerveau un étrange supplice ». Cf. Id., *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 375.

⁸³ Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966 ; Hans Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, trad. fr. Pierre Rusch, Denis Trierweiler, Cerf, Paris 2007.

⁸⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 536.

Par rapport à la nature, qui est pour l'imaginaire humain l'espace de la liberté sans conditionnement (en tant que représentation de l'origine elle est toujours sérieuse), la machine, « lieu d'exercice des règles »⁸⁵, est l'expression même du code qui, dans sa raideur, provoque le rire : « dans un processus technique, on ne peut pas permuter deux moments »⁸⁶. Par rapport à la nature donnante, la machine est le jugement incarné, la règle paternelle sclérosée : on ne peut pas désobéir à cette loi logique, alors que le plaisir (ou l'éternité) seraient, justement, dans la transgression de celle-ci. C'est dans cette transgression que gît, comme le voit le physiologiste Scudo, le rire : ce dernier, disparu sous les coups de la science ou de la religion, est l'effet de la jouissance qu'on tire de la « perturbation dans l'harmonie des rapports »⁸⁷, y compris des rapports entre les hommes :

nous rions de tous les incidents qui intervertissent les rapports des hommes entre eux.⁸⁸

La règle, qui a une dimension paradigmatique (hiérarchies, échelles de valeurs, classements) et une dimension syntagmatique (enchaînements, causalités, réussites ou ratages) peut se manifester, dans les textes ironiques, par une « incarnation formelle » de la régularité : répétition, reprise, imitation, réitération. « Une machine, un outil, un simple objet utilitaire, peuvent », précise Hamon, « être parfaitement ironiques [...] dans la mesure où ils impliquent un sujet utilisateur soumis à des réglementations techniques »⁸⁹. Au moment où le Père symbolique est questionné, la rigueur emblématique de la machine se repropose avec insistance ; cadrans, baromètres, figureront parmi les attributs de M. Prudhomme⁹⁰.

L'analogie, machine à penser, est, à ses débuts, l'outil de la science, à savoir, l'« art de se servir des classifications ». En tant que telle, elle « réalise une grande économie de savoir » :

⁸⁵ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 68.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 65-66. Voir aussi à ce sujet R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 99-100.

⁸⁷ Paul Scudo, *Philosophie du rire*, Poirée Libraire et Éditeur, Paris 1840, p. 134, 136, 156. « Un défaut de concordance provoque le rire » ; « Le rire provient toujours d'une [...] déviation de la règle, d'une légère perturbation de l'ordre établi » (*ibidem*, p. 82, 90). C'est de cet essai que Baudelaire se réclame, sans le citer, dans son *Essence du rire*.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 64. « En rétablissant l'harmonie des rapports, vous aurez fait disparaître la cause de l'hilarité » (*ibidem*, p. 66).

⁸⁹ Ph. Hamon *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 65-66.

⁹⁰ Henri Monnier, *Physiologie du bourgeois*, Aubert et Lavigne, Paris 1841.

il suffit de connaître, chez un individu, la présence du petit nombre de caractères qui définissent une classe, pour lui appliquer *ipso facto* toutes les propriétés dérivées de cette classe.⁹¹

Par l'effet même de la répétition de ses structures, cette logique en vient à être perçue dans toute sa raideur formelle : classement et classicisme vont de pair. L'esprit, aspirant à une liberté sans conditionnement, s'adonne alors aux détours capricieux de l'arabesque dont la nature est l'exemple. Du moment où Diderot, auteur passionné d'un *Dictionnaire raisonné*, suggère une corrélation possible entre peuples sauvages et tendance à l'encyclopédisme⁹², le code de référence livresque se renverse en son contraire et le discours analogiste, devenu régressif, flotte entre primitivisme magique et empirisme scientifique ; entre enthousiasme (galvanisation de l'âme) et formalisation algébrique. D'où le mélange des codes de la religion et des mathématiques dans le panthéisme mystico-matérialiste des romantiques : Friedrich Schlegel aspirait, sur le sillage d'un Diderot, à une universalité encyclopédique du savoir par la rencontre des opposés les plus éloignés.

Du discours analogiste s'emparent les savants appartenant aux deux versants de la science : d'un côté les Illuminés (les héritiers de Swedenborg célébrés par Nerval)⁹³, qui voient dans l'analogie une forme de mysticisme ; de l'autre les Idéologues qui s'intéressent, d'un point de vue matérialiste, à la correspondance entre le physique et le moral⁹⁴. La « conscience linguistique » moderne ayant réputé l'analogie (au moins depuis Goethe) comme l'équivalent du symbole (ce qui explique, comme le voit Genette, « sa confiscation par le mouvement symboliste »)⁹⁵, l'idéalisme philosophique et les sciences exactes ont marché pas à pas dans la conquête du sens. Se trouvant au cœur de la *Naturphilosophie*⁹⁶, le discours analogiste

⁹¹ Louis Rougier, *La Structure des théories déductives. Théorie nouvelle de la déduction*, Alcan, Paris 1921, p. 27.

⁹² J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, op. cit., p. 46.

⁹³ Sur l'héritage allemand de Nerval en ce qui concerne sa poétique à mi-chemin entre mysticisme et calcul, cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 169-177.

⁹⁴ Voir par exemple Jean-Georges Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapelet, Paris 1802, 2 vol.

⁹⁵ G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, p. 37-38.

⁹⁶ Le mouvement philosophique allemand, qui compte parmi ses représentants Novalis, Schlegel, Goethe, se réclame des découvertes scientifiques qui marquèrent la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe (électricité, électro-magnétisme, thermodynamisme, etc.) pour tirer de l'approche scientifique des spéculations métaphysiques, voulant prouver que le monde matériel est indissociable du monde spirituel. Dans l'idée novalisienne d'un 'dictionnaire de la nature', le lieu commun est considéré comme le lieu de la vérité. Cf. Jacques Monod, *Le Hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, Paris 1970.

est repris par Schopenhauer, selon qui « le vice fondamental de tous les systèmes consiste à méconnaître cette vérité, que l'intellect et la matière sont corrélatifs, c'est-à-dire que l'un n'existe que pour l'autre [...] en un mot qu'ils sont proprement une seule et même chose »⁹⁷. C'est, à son dire, l'analogie qui nous oblige à supposer dans la musique l'imitation des phénomènes naturels et moraux⁹⁸. Wagner s'en réclame, Baudelaire la perturbe et la décompose.

Le fonctionnement de l'analogie tient principalement à deux procédés : la scalarité (fait paradigmatique) et le binarisme (fait syntagmatique). Ce sont justement ces deux procédés que Baudelaire vise, par une double attitude : la manipulation ou l'imitation polémiqument plate. Qu'un seul exemple ici nous suffise :

MM. Eugène Delacroix et Ingres se partagent la faveur et la haine publiques. Depuis longtemps l'opinion a fait un cercle autour d'eux comme autour de deux lutteurs. Sans donner notre acquiescement à cet amour commun et puéril de l'antithèse, il nous faut commencer par l'examen de ces deux maîtres français, puisque autour d'eux, au-dessous d'eux, se sont groupées et échelonnées presque toutes les individualités qui composent notre personnel artistique.⁹⁹

Baudelaire s'attache, dès les *Correspondances*, à ce que Roland Barthes dénomme la « bathmologie » ou « science des degrés ». L'« échelonnement des phénomènes »¹⁰⁰ horizontal, qui est le propre de la science (par la classification), de la morale (par la compensation) et de l'économie (par la distribution), hérite de la théologie chrétienne laquelle, héritant à son tour du platonisme, établissait, sur la base d'un principe émanatiste vertical (le monde provient de Dieu et va vers l'enfer ou l'animalité) une hiérarchie des êtres. La jouissance baudelairienne est toute dans le traitement captieux de cette chaîne 'paternelle', syntaxe raide qui fige dans une loi formelle les relations entre les choses et les êtres. « Ce qui en termes d'école », note Paul Scudo dans sa *Philosophie du rire*,

⁹⁷ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 809.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 268.

⁹⁹ Ch. Baudelaire, « Eugène Delacroix », in *Exposition universelle (1855)*, OCII, p. 590.

¹⁰⁰ R. Barthes, *Lecture de Brillat-Savarin in Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 303. Selon Barthes, « L'habitude que nous avons prise de donner au symbole un horizon religieux ou poétique nous empêche de percevoir qu'il y a une ironie du symbole, une façon de mettre le langage en question » (*Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966, p. 56). Cf. aussi Id., *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 80. Sur la « mise en degrés » et son rapport avec l'ironie, cf. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 29, 35, 87.

s'appelle le *moi*, le *non-moi* et leur rapport. C'est à bien forger cette chaîne que consiste la logique, qu'on pourrait définir l'art d'échelonner les idées intermédiaires.¹⁰¹

« L'universelle hiérarchie écrite du haut en bas de la nature, à tous les degrés de l'infini », comme Baudelaire l'écrit à propos de Gautier¹⁰², n'est pas nécessairement sérieuse de fond en comble. Il peut y avoir, au milieu de la série homomorphe, un élément de rupture ; un rieur parmi les sérieux. Ou bien, c'est le rire en cascade qui atteint enfin le sérieux. Par cette même loi, selon Scudo, « l'humanité forme une échelle immense de rieurs au bout de laquelle est Dieu » : Dieu ne peut pas rire¹⁰³. Ainsi se joue, dans *De l'Essence du Rire*¹⁰⁴ et ailleurs, la comédie du Grand, qui est sérieux, et des Petits qui jouent la parodie, ou autrement la guerre entre les Petits (les frères rivaux) pour l'appropriation des moyens dont le Grand est le détenteur illégitime.

Le XIXe siècle, âge sérieux par excellence, âge des sciences et des religions substitutives, dispose d'un vaste arsenal de comparants logiques et mécaniques pour mesurer le monde de l'expérience, abstrait et concret. À côté du baromètre, véritable objet-culte du Romantisme climatérique mis à l'honneur par Hoffmann, figure l'horloge, par lequel le temps divin et le temps humain sont mesurables¹⁰⁵. Dans le domaine de la musique on compte trois analogues : le métronome, le diapason et le clavier. Là où le diapason est l'instrument régulateur du système tonal et émotionnel, repère fixe autour duquel pivotent les distances graduées des notes et des sentiments, le clavier fournit aux romantiques une représentation concrète de la gamme musicale, chacune avec sa valeur propre, selon le système tempéré désormais entré dans l'usage. Par le biais du clavier, représentant concret de la musique en tant que *mathesis* abstraite et universelle¹⁰⁶, une relation univoque est souvent établie (dans une confusion évidente entre la *poiesis* et l'*aisthesis*) entre les tonalités et les images. Cette linéarité et cette raideur, se rattachant au moment de la production, vont s'effaçant lors de l'exécution : les variations et permutations des sons dans l'espace font état d'une miraculeuse circularité et liberté de l'art qui ressemble ainsi à la nature. Un équivalent spacieux de l'exécution musicale est le dictionnaire :

¹⁰¹ P. Scudo, *Philosophie du rire*, op. cit., p. 81.

¹⁰² Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 127.

¹⁰³ P. Scudo, *Philosophie du rire*, op. cit., p. 139.

¹⁰⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du Rire*, OCII, p. 525-543.

¹⁰⁵ Ch. Baudelaire, *L'Horloge*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 81.

¹⁰⁶ Avec les *Observations de M. Rameau sur son ouvrage* (1862) la musique n'est plus asservie aux seules lois mathématiques : elle devient le modèle épistémologique (expressif) des autres arts. Le paradigme de l'expression remplace entre temps celui de l'imitation.

si on assigne à sa structure 'rhizomatique'¹⁰⁷ la fonction d'organiser, cataloguer, inventorier des mots pour dire le monde, le signifiant par classes d'idées ou de sensations distinctes¹⁰⁸, la littérature en tirera profit par le hasard de ses repérages.

Là où Maine de Biran se proposait d'appliquer le « baromètre » à son âme en vue de fonder une science de l'homme général, et d'aider ainsi, avec Rousseau, « l'économie animale à favoriser l'ordre moral »¹⁰⁹, Geoffroy de Saint-Hilaire, créateur de la « théorie des analogues » et de l'« unité de composition organique »¹¹⁰, reprend à son compte cette image pour montrer (selon l'expression de Balzac qui le cite ironiquement dans sa préface-manifeste de la *Comédie Humaine*) que « la Société ressemble à la Nature »¹¹¹ :

Il n'y a qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les Espèces Zoologiques résultent de ces différences.¹¹²

Si c'est au nom de ce principe que le physiologiste Stendhal peut établir une correspondance émotionnelle entre l'amour et la musique¹¹³, Hugo qualifie la nature, au nom de la « similarité générale »¹¹⁴, d'« immense clavier »¹¹⁵ : il n'y a, à son dire, « aucune incompatibilité entre l'exact et le

¹⁰⁷ En plus du célèbre *Dictionnaire des idées reçues*, on se souviendra du *Catalogue des idées chics* de Flaubert ; ou encore, de la « bouvarine » dans *Bouvard et Pécuchet*.

¹⁰⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.

¹⁰⁹ Sur ce propos rousseauien faisant l'objet d'un écrit jamais publié, cf. J.-J. Rousseau, *Confessions*, vol. II, livre IX, *op. cit.*, p. 191. Maine de Biran, *Mémoires sur la décomposition de la pensée* (1852), éd. Pierre Tisserand, Presses Universitaires de France, Paris, 1952. C'est des théories des idéologues que se réclamait également Étienne Pivert de Senancour dans *De l'Amour* (1806), Vieilh de Boisjolin, Paris 1834, *scil.*, p. 13-14, 16. Selon Senancour c'est la concordance des contraires qui justifie l'union des sexes. Lorsque le sentiment d'amour est impétueux, l'âme devient avide du sentiment des analogies les plus éloignées (*ibidem*, p. 38).

¹¹⁰ Selon Étienne Geoffroy de Saint Hilaire (*Philosophie anatomique*, 1818), la substance originelle s'est diversifiée dans les différentes manifestations d'une humanité conçue comme un être vivant organisé (le « vaste organisme » que raille Baudelaire).

¹¹¹ H. de Balzac, *Avant-propos à la Comédie humaine*, in Id., *Œuvres complètes d'Honoré de Balzac*, tome I, A. Houssiaux, Paris 1855, p. 19.

¹¹² *Ibidem*, p. 18.

¹¹³ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 48. Voir aussi Id., *De l'Amour* (1822), Gallimard, Paris 1980, et notamment le premier chapitre.

¹¹⁴ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier*, I, OCII, p. 125.

¹¹⁵ V. Hugo, *Pan*, in *Les Feuilles d'automne* (1831), in Id., *Œuvres complètes de Victor Hugo*, vol. 17, Ollendorf, Paris 1909, p. 123.

poétique »¹¹⁶. Dans *Génie et folie* (1888) Cesare Lombroso étudie les effets que des précises conditions climatiques, barométriques ou thermométriques exercent sur les tempéraments exaltés. Et le nom de Baudelaire ne peut pas manquer à l'appel¹¹⁷.

Là où l'ironie de Friedrich Schlegel a une fonction surtout épistémique (en tant que survol sur les choses, elle rapproche ce qui est éloigné), l'ironie métatextuelle d'Hoffmann ouvre des perspectives nouvelles : en raison de la dérive de la signification qu'elle présente, elle ne peut plus être récupérée par le sens. Hoffmann s'en prend tout aussi bien au réductionnisme scientifique, qui tourne les idées générales en catachrèses, qu'à l'idéalisme qui les revêt d'un halo spirituel et mystique. Pour les idéalistes l'art constitue, selon Hoffmann, l'un des degrés de la grande échelle dressée vers le ciel ; échelle mystique qu'il s'agit d'escalader marche à marche si l'on veut atteindre les sphères supérieures de l'esprit. Sauf que, escalader l'échelle de l'esprit, c'est déjà chez lui parler la parole, raconter le récit : tout est dans le déroulement, dans le procédé, dans l'explication. Si, par le vendeur de baromètres Giuseppe Coppola, l'un des personnages de *L'Homme au sable*, la marchandisation des idées est bel et bien dénoncée, avec Johannes Kreisler, le « baromètre psychique » justifie l'étalon des émotions musicales à rendre par la technique de la modulation dont la gamme constitue le modèle formel :

Quant aux modulations, elles ne doivent être mises en usage que quand la situation les amène naturellement : elles dépendent des différentes émotions qui agitent l'âme successivement. De même que ces émotions sont tour à tour douces, fortes, violentes, qu'elles germent et se développent peu à peu, ou fondent sur nous à l'improviste, de même le compositeur, en qui la science des tons est innée et à qui l'étude technique a seulement donné la conscience raisonnée de ce don merveilleux de la nature, le compositeur, dis-je, s'attachera à prendre tantôt des tons homogènes et tantôt des tons distincts, par des transitions tour à tour brusques ou lentes et insensibles.¹¹⁸

¹¹⁶Voir la préface à *Les Rayons et les ombres* : « Il n'y a d'ailleurs aucune incompatibilité entre l'exact et le poétique. Le nombre est dans l'art comme dans la science. L'algèbre est dans l'astronomie, et l'astronomie touche à la poésie ; l'algèbre est dans la musique, et la musique touche à la poésie » (V. Hugo, *Les Rayons et les ombres*, in Id., *Œuvres complètes de Victor Hugo*, op. cit., p. 535).

¹¹⁷Parmi les 36 'génies', chez qui Lombroso avait trouvé les preuves de la 'folie' figurait Baudelaire. Cf. Cesare Lombroso, *Hypnotisme et spiritisme* (1909), trad. fr. Charles Rossigneux, Flammarion, Paris 1910 ; Id., *L'homme de génie II. Génie et folie* (1888), trad. fr. François Colonna d'Istria, Alcan, Paris 1889.

¹¹⁸E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 453. Voir aussi *ibidem*, p. 412 : « Comme cette merveilleuse composition conduit l'audition, par une gradation rapide, jusqu'au sentiment vague et infini! ».

Tout en utilisant l'étalon de mesure pour décrire les effets de l'art sur le monde moral¹¹⁹ (« *Le beau idéal* dans tous les genres n'a qu'une mesure raisonnable ; c'est le degré de notre émotion »¹²⁰), Stendhal n'est pas exempt de l'ironie syntaxique, qui survient parfois par des accollages incongrus : « la morale, l'histoire, les romans, la poésie, [...] occupent sur le clavier de nos plaisirs – écrit-il – tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra Buffa »¹²¹. Se réclamant d'Hoffmann, inventeur du « baromètre psychologique »¹²² à qui Stendhal et Balzac avaient emprunté les catachrèses analogistes sollicitées par la musique (« gamme de sensations », « clavier du sentiment » ...), Baudelaire fait cohabiter, par un « mystique chaînon »¹²³, les deux discours conquérants, l'idéalisme et la science. Ces deux mondes se trouvent, par le biais de leurs étalons de mesure respectifs – le cœur et/ou le cerveau¹²⁴ – tantôt dans l'alternative, tantôt dans leur co-présence : « dans l'ivresse cérébrale »¹²⁵ de l'art, écrit-il dans *Les Paradis artificiels*, l'artiste est à même de s'approprier les sentiments collectifs « et de les régler à son diapason »¹²⁶. Là où le mélange adiaphorique des contraires produit des tétalogies oxymoriques que son siècle utilise dans la plus crasse indifférence, par l'acte polémique de la citation Baudelaire obtient deux résultats à la fois : d'un côté il prend sa revanche sur la bêtise générale et, de l'autre, il dénaturalise, par son exposition même, le lieu commun et le donne ainsi à penser. Mais qu'à cela ne tienne : dans sa double critique à la raideur des sciences et à la liberté inconditionnée de la nature, Baudelaire vise en même temps la loi du Père et l'injustice soufferte au milieu de

¹¹⁹ Cf. chez Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, les expressions : « clavier de nos plaisirs » (p. 48) ; « clavier poétique » (p. 53).

¹²⁰ *Ibidem*, p. 403.

¹²¹ *Ibidem*, p. 48.

¹²² « Hoffmann avait dressé un singulier baromètre psychologique destiné à lui représenter les différentes températures et les phénomènes atmosphériques de son âme. On y trouve des divisions telles que celles-ci : Esprit légèrement ironique tempéré d'indulgence ; esprit de solitude avec profond contentement de moi-même ; gaieté musicale, enthousiasme musical, tempête musicale, gaieté sarcastique insupportable à moi-même, aspiration à sortir de mon moi, objectivité excessive, fusion de mon être avec la nature. Il va sans dire que les divisions du baromètre moral d'Hoffmann étaient fixées suivant leur ordre de génération, comme dans les baromètres ordinaires » (Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 378-379).

¹²³ Ch. Baudelaire, *Je te donne ces vers ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 40.

¹²⁴ Le terme 'cerveau' entré dans l'usage avec l'affirmation du paradigme médical dans l'*épistémè* du siècle, génère des dérivés abstrus tels que 'cérébration'. Chez Hugo, c'est « au fond du cerveau du poète » que naît « cette inspiration une et multiple, simple et complexe, qu'on nomme le génie » (V. Hugo, *Préface à Les Rayons et les ombres*, *op. cit.*, p. 530). On a pu constater la récurrence de ce substantif chez Wagner.

¹²⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 431.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 469. Sur le « baromètre spirituel », cf. *ibidem*, p. 401.

ses frères. Chez lui, les « systèmes idéologiques » sont perçus comme des « fantômes de théâtre »¹²⁷ à l'apparence familière :

Fantômes de la raison : équations ; fantômes de l'imagination : êtres et souvenirs.¹²⁸

C'est dans ce va-et-vient raide, parallèle, isochrone, toujours réversible entre la présence et l'absence que le sujet s'insinue ridiculisant (sur fond d'affect) toute notion, toute essence, toute généralisation ressentie comme privée d'amour : s'installant dans le pré-symbolique de la structure, il travaille à déconstruire l'« illusion symboliste »¹²⁹ du sens telle qu'elle ressort, par exemple, des textes du détesté Leroux. C'est au style formulaire de Leroux (voulant prouver, dans son traité intitulé *Du style symbolique*, l'identité entre l'art et le symbole)¹³⁰, que Baudelaire emprunte certaines formules mystico-scientistes, telles que « l'immense clavier des correspondances »¹³¹. C'est pour ridiculiser l'emploi que fait l'idéologue Delacroix du 'dictionnaire' en tant que comparant de sa 'palette', que Baudelaire reprend ce mot thématique en état de mention dans les écrits qu'il lui consacre ; c'est en se disant le semblable de Poe qu'il accuse ce dernier de son « entraînant aspiration vers l'unité ; il assimile les choses morales aux choses physiques »¹³² ; encore, c'est à propos d'Hugo qu'il éreinte Charles Fourier, « cerveau trop épris d'exactitude matérielle »¹³³ : ce dernier avait fait de l'analogie univer-

¹²⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 40.

¹²⁸ Ch. Baudelaire, *Prométhée délivré par L. Ménard*, OCII, p. 11.

¹²⁹ G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 39. Selon Genette (*ibidem*), l'illusion symboliste consiste en « la croyance spontanée en la ressemblance des mots aux choses », qui constitue la « théorie indigène » du langage poétique. Cette tendance « naturelle » à la valorisation (et parfois, dit-il, à la surestimation) du rapport analogique, refoulée « par l'objectivisme répressif propre à l'éthos classique, qui considérait la métaphore comme suspecte d'excès fantasmatique », revient à la surface au moment où les poétiques classiques perdent leur primauté dans l'épistémè occidentale.

¹³⁰ Pierre Leroux, *Du style symbolique*, in Id., *Œuvres*, Slatkine Reprints, Genève 1978, p. 33. Nous renvoyons à ce sujet à Patrick Labarthe, *Baudelaire ou la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999, p. 298-301.

¹³¹ Ch. Baudelaire, *Exposition universelle 1855*, OCII, p. 577.

¹³² Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 283. « Il faut lire ce livre [La Révélation magnétique] avec précaution et faire la vérification de ses étranges idées par la juxtaposition des systèmes analogues et contraires » (*ibidem*, p. 287).

¹³³ « Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'analogie. Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d'exactitude matérielle pour ne pas commettre d'erreurs et pour atteindre d'emblée la certitude morale de l'intuition... etc. » (Ch. Baudelaire, *Victor Hugo*, in *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, OCII, p. 132).

selle l'enseigne des « naturalistes », l'une des « classes des savants » de son gouvernement utopique. Mais c'est surtout autour du « dictionnaire » que s'articule volontiers la poétique ironique de Baudelaire. Le dictionnaire, « doué de vie »¹³⁴ et pourtant « tout prêt » à l'usage le plus paresseux (« ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s'ouvrent tout juste pour laisser jaillir le mot propre »¹³⁵) favorise tous les caprices de l'imagination romantique. La métaphore scripturale du dictionnaire tient lieu, à un niveau ultérieur, de réalisme hypertextuel : nous sommes expulsés de la nature, et nous sommes condamnés à la copie et au florilège. En même temps, le « mot propre », pivot autour duquel s'articule le mouvement de la pensée, n'est qu'un nom sec, pris dans son acception dénotative : une étiquette qu'on applique en l'occurrence aux choses de l'expérience. Ce « mot propre » ne coïncide pas moins, à un niveau ultérieur, avec la « propriété du nom » de ce qu'on aime : face à ceux qui en participent, partageant en égale mesure le sens qui l'habite, le sujet désirant est formellement exclu. Pour celui qui est expulsé du sens par la loi castratrice du Père il n'y a plus qu'à gloser, retravailler de son intérieur la propriété de l'autre, et notamment, les prérogatives symboliques de l'artiste à succès. Dans *Les Phares*¹³⁶ on a affaire à une simple liste de noms d'artistes par antonomase : puisque la nature et l'art ne sont, dans l'opinion commune, qu'une seule et même chose, leurs noms, universellement célèbres, seront suivis de leur propre glose : l'*ekphrasis* de leur tableau le plus célèbre. Écoles, disciplines, discours opératoires et d'autorité, taxés de raide didactisme, défilent deux à deux dans leur couplage forcé et ridicule :

il est bon de remarquer en passant le parallélisme de la sottise, et que les mêmes excentricités de langage se retrouvent dans les écoles extrêmes.¹³⁷

Comme c'était le cas pour l'ironie sérieuse des romantiques, ce qui apparaît le plus éloigné finit par s'accoupler. Étudiant, à côté de Flaubert¹³⁸, les procédés stylistiques les plus récurrents chez ses contemporains, Baudelaire reproduit à dessein leurs tics syntaxiques : symétries, parallélismes, antinomies, correspondances diverses, couplages synonymiques ou antonymiques, comparaisons, analogies, métaphores déterminatives déjouant

¹³⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 431.

¹³⁵ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 117.

¹³⁶ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 13-14.

¹³⁷ Ch. Baudelaire, *Les Dramas et les romans honnêtes*, OCII, p. 40.

¹³⁸ « Je suis dévoré de comparaisons comme on l'est de poux » ; « je me prive de métaphores, je jeûne de comparaisons », avouait Flaubert (Gustave Flaubert, *Correspondance*, tome II, éd. Jean Bruneau, Yvan Leclerc, Gallimard, Paris 1980, p. 220). Cf. Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 282.

la catachrèse¹³⁹ sont de son ressort. Par le procédé que Philippe Hamon qualifie d' « ironie syntagmatique » ces corrélations à froid sont questionnées soit par la dissociation ou dislocation des membres impliqués dans la relation, soit par le renversement des hiérarchies impliquées dans la succession. En jouant « sur les trajets préférentiels des contenus corrélés »¹⁴⁰, Baudelaire remonte et démonte « la chaîne des causalités, des généalogies »¹⁴¹. C'est surtout l'inversion du parcours indiqué par l'ordre progressif, cette transgression de la loi du Père, qui fait la jouissance du sujet. Dans ce cas, le modèle de la musique (qui permet, par la libre modulation des sons, d'en parcourir à rebours la chaîne) va constituer le moment (coupable et rejeté) de l'affranchissement du sujet de la machine économique, jugeante, castratrice et mortifère.

Dans sa traduction de *La lettre volée* de Poe, Baudelaire met à profit tout son savoir dans ce domaine pour venir à but des élucubrations analogistes que l'effort indiciaire demande. Dans le cadre de la « stratégie combinatoire »¹⁴² mise à l'honneur par l'écrivain américain s'articule l'alternative entre l'identification et l'antagonisme, entre le semblable et le contraire, tel que l'attestent ces deux passages¹⁴³ :

L'identification de l'intellect du raisonneur avec celui de son adversaire dépend [...] de l'exactitude avec laquelle l'intellect de l'adversaire est appréciée ;

leur propre ingéniosité est une représentation fidèle de celle de la foule ; mais, quand il se trouve un malfaiteur particulier dont la finesse diffère, en espèce, de la leur, ce malfaiteur, naturellement, les *roule*.

Les mathématiques, « science des formes et des quantités », fournissent au sujet des formules algébriques qu'on peut facilement appliquer au monde moral. Mais le protagoniste du récit, mathématicien qui, en l'occurrence, est aussi poète, fait état d'un certain « dogme de rhétorique » valable pour les deux activités à la fois : « une métaphore ou une comparaison peut fortifier un argument aussi bien qu'embellir une description »¹⁴⁴. Là où Poe voit dans l'équation « analyse-algèbre », par l'entremise du protagoniste du récit, une « tricherie française » héritée du cartésianisme, Baudelaire

¹³⁹ Voir, par exemple, la formule qui conclut *La Mort des artistes* : « les fleurs de mon cerveau » (Ch. Baudelaire, *La Mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 127).

¹⁴⁰ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 106.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

¹⁴² J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », op. cit., p. 7.

¹⁴³ E. Poe, *La lettre volée*, trad. de Ch. Baudelaire, *ibidem*, p. 26.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 27. Le monde matériel étant « plein d'analogies exactes avec l'immatériel », une « espèce d'analogie [...] reliait deux affaires ».

semble percevoir chez Poe ce que Poe lui-même définit « l'exagération, dans l'application, d'un des principes ou de plusieurs principes d'investigation »¹⁴⁵ : en insistant, comme Hoffmann, sur le ' déroulement ' des choses, il porte à la surface les obsessions de son semblable et rival.

Par la sophistique, art qui déjoue autant le miroir captivant de l'analogie que son contraire, l'antilogie, on échappe un moment à la machine du destin. D'où la jubilation qu'on en tire. La relation destinale est enjambée chez Baudelaire par « deux ironies » complémentaires par lesquelles, selon Roland Barthes, se manifeste au même titre la jouissance : le respect plat, ou plagiat d'un côté ; la déformation ou l'anamorphose de l'autre¹⁴⁶. Face au bord « sage, conforme, plagiaire » du sujet (copier la langue), il existe un « bord mobile », où le sujet peut s'éparpiller, se défaire¹⁴⁷. « La similitude que nous visons, disait Lacan, n'est pas faite de la simple réunion de traits choisis à la seule fin d'appareiller leur différence »¹⁴⁸. Et Barthes de lui faire écho : « Nous sommes scientifiques par manque de subtilité »¹⁴⁹.

6. L'art hiéroglyphique : allégorie et tautégorie

L'homme passionné échappe, par ses arabesques, par ses entorses faites à la logique, aux règles générales de la culture paternelle. Mais, de ce fait même, le vivant rechigne à tout classement. « Je voudrais bien », écrit Diderot,

vous parler de l'accent propre à chaque passion. Mais cet accent se modifie en tant de manières ; c'est un sujet si fugitif et si délicat, que je n'en connais aucun qui fasse mieux sentir l'indigence de toutes les langues qui existent et qui ont existé.¹⁵⁰

Il n'y a alors que la pantomime pour traduire les élans de l'âme passionnée¹⁵¹ : l'« art hypocritique », avec sa « mimologie gestuelle », en offre la seule transposition possible. Cette pantomime, signe mobile et spacieux où tous les arts cohabitent, on croit bien pouvoir la noter : il existerait un signe général et complexe, le hiéroglyphe, qui, par sa « formalisation al-

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 52-53.

¹⁴⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 13-14.

¹⁴⁸ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », op. cit., p. 11.

¹⁴⁹ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 193.

¹⁵⁰ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 50-51.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 51.

gébrisante »¹⁵² (selon l'expression de Derrida) serait à même d'en rendre compte. Par la métaphore visuelle du « hiéroglyphe » empruntée à Warburton¹⁵³ Diderot se réclame, dès la *Lettre sur les sourds et muets*¹⁵⁴, d'un mytheme cher aux romantiques : celui d'une écriture mouvante, originale, sacrée et universelle, dont la nature offrirait le modèle¹⁵⁵. Cette signature du corps vivant, peinture et caractère à la fois, est la « métaphore sauvage »¹⁵⁶ des âmes passionnées et héroïques : performatif et autoexplicatif, ce signe général prétend enjamber le péché de l'articulation se situant, dans son « rêve tautologique »¹⁵⁷, entre le déjà et le pas encore¹⁵⁸. Dans « l'écriture mimologique de l'organicité individuelle », telle que la préconise un Novalis¹⁵⁹, l'opacité de la langue serait le témoignage immédiat de l'indomptable productivité de la nature qui est dans l'esprit. Ce signe général et abstrait, à mi-chemin entre science formelle et mystique passionnelle, emblème de la pensée analogique dont F. Schlegel fait l'un des principes de son art, revient chez Schelling sous le nom de « tautégorie »¹⁶⁰. Si, par rapport à la tautégorie musicale, discours immanent au signe, la parole est indubitablement allégorique (transcendante et réflexive), la musique est considérée chez lui tantôt comme tautégorique (elle ne dit qu'elle-même par ses propres moyens) tantôt comme « allégorique » (elle ne serait que la métaphore,

¹⁵² J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 404. Sur l'« algèbre » en tant que signe passionné, cf. V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *Œuvres complètes*, V, *Critique*, éd. Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, Paris 1985, p. 32.

¹⁵³ William Warburton, *Essai sur les hiéroglyphes des égyptiens* (1744) paru en français par les soins de l'auteur en 1744. L'essai de Warburton, dont entre temps Condillac avait fourni la traduction, avait fait l'objet du second discours de Rousseau. Sur cette figuration, voir G. Genette, *Mimologiques*, Seuil, Paris 1972, scil. p. 133 et 159. En général, H. Blumenberg, *La Lisibilité du monde*, op. cit., passim.

¹⁵⁴ Cf. Béatrice Durand-Sendrail, *La musique de Diderot : essai sur le hiéroglyphe musical*, Kime, Paris 1994.

¹⁵⁵ Sur le hiéroglyphe lyrique, cf. V. de Laprade, *Psyché*, op. cit., p. 5.

¹⁵⁶ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 391. Chez Diderot, on s'en souvient, « la poésie veut quelque chose d'énorme, de barbare, de sauvage » (D. Diderot, *De la poésie dramatique* in Id., *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, Paris 1988, ch. XVIII, « Des mœurs », p. 259). Cf. J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁷ Cf. à ce sujet la notion d'« onto-tautologie » chez Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 312.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 346.

¹⁵⁹ Roger Ayrault, *La Genèse du Romantisme allemand*, Aubier, Paris 1969, p. 51.

¹⁶⁰ Comme le rappelle Derrida, la tautégorie est un signifiant qui renvoie à lui-même ; « il s'agit d'une dérive de la signifiante, qui n'a rien à faire avec le signifié ou le référent » (J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 337-339).

ou métaphore explicative d'un verbe originaire et inconnu)¹⁶¹. Sur ce malentendu le romantisme articule son idée de ' traduction ' : transposition en pure perte de ce signe général, immanent aux choses et par là même incompréhensible ; bon, autrement dit, pour justifier toutes les faiblesses de l'art. D'où l'ironie d'un Stendhal :

La musique est un art dont les moyens sont étroits et limités. Ôte-lui le secours des paroles qu'elle est chargée de traduire et qui la traduisent à leur tour, et vous en ferez une sorte d'idiome hiéroglyphique intelligible pour quelques adeptes, indéchiffrable pour le vulgaire des auditeurs.¹⁶²

Le hiéroglyphe de l'art, dont Lessing avait entre temps dénoncé l'inconvenance dans sa préface au *Laocoon* (1766) mettant en avant les prétentions de « cette fausse critique »¹⁶³, fait la risée d'Hoffmann. Situait l'art dans le point d'articulation entre l'immédiat et l'artifice, l'écrivain allemand raille la crédulité générale dans « l'art véritable » :

L'homme de génie ne songe nullement à frapper par un art *artificiel*, qui tue l'art véritable ; il ne fait que noter les tons dans lesquels, en ses moments d'inspiration, il a traduit les diverses situations du poème.¹⁶⁴

Face à la « réhabilitation de l'art hiéroglyphique »¹⁶⁵ chez ses contemporains, et nommément chez Hugo, Baudelaire dénonce le préjugé romantique de l'« art philosophique » : « plus l'art voudra être philosophiquement clair, plus il se dégradera et remontera vers l'hiéroglyphe enfantin ». Les poètes trouveront dans cette mythologie facile autant la beauté synthétique des arts abstraits que la commodité du lieu commun :

¹⁶¹ Sur ces aspects on se reportera à G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, I, *Immanence et transcendance*, Seuil, Paris 1994.

¹⁶² Stendhal, seconde réponse à M. Berton à l'occasion d'*Otello*, in *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 137-138.

¹⁶³ « Les anciens [...] eurent soin d'observer que, malgré cette ressemblance parfaite de leurs effets, elles [la poésie et la peinture] différaient non seulement dans le choix de leur objet, mais dans leur manière de les imiter. Mais, sans avoir égard à cette différence essentielle, plusieurs critiques modernes sont partis du rapport ainsi remarqué [...] pour en tirer les remarques [*sic*] les plus absurdes. [...] Rien n'appartient de droit à l'un de ces arts qu'ils ne veuillent l'accorder à l'autre. [...] pleins de cette idée, ils prononcent avec assurance les jugements les plus superficiels. [...] Cette fausse critique a séduit en partie les artistes mêmes » (Gotthold Ephraim Lessing, *Préface au Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. fr. Charles Vanderbourg, chez Antoine-Augustin Renouard, Paris 1802, p. xiii-xiv).

¹⁶⁴ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 391.

¹⁶⁵ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 599, 601.

la mythologie est un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants, hiéroglyphes connus de tout le monde. Ici, le paysage est revêtu, comme les figures, d'une magie hyperbolique ; il devient *décor*.¹⁶⁶

« Et qu'est-ce qu'un poète », s'exclame Baudelaire à propos d'Hugo, sinon « un traducteur, un déchiffreur ? »¹⁶⁷. La tautogorie bute sur la tautologie : le nominalisme et l'autotélisme pointent derrière le postulat de la sacralité du vivant.

Comme Jankélévitch le fait remarquer, le même « préjugé analogiste » a fait de la musique « une sorte de langue chiffrée dont les notes de la gamme sont l'alphabet », si bien que « la musique dit en hiéroglyphes sonores ce que le logos occulte ou non »¹⁶⁸. « La distinction même de la phrase et de la périphrase, de la locution et de la circonlocution, de la mélodie et de la fleurette ou fioriture, trahit encore le préjugé dogmatique et pragmatique selon lequel la musique, comme le langage, servirait à transmettre des pensées »¹⁶⁹. L'importance que Liszt confère soit à la paraphrase musicale qu'à la musique à programme rend compte d'un double préjugé logocentrique : d'un côté la musique serait, dans ses variations internes, auto-explicative d'elle-même ; de l'autre, elle aurait besoin d'un texte extérieur à elle, dont elle fournirait alors une explication. Et c'est ainsi que Liszt est à la fois musicien en lui-même et héraut de la musique de Wagner :

Ceux qui liront le texte en écoutant la musique de cet opéra, apprécieront les qualités exceptionnelles que nous devons nous borner à indiquer ; elles pourraient ne point se perdre en passant dans une autre langue, cependant elles échappent à un simple résumé.¹⁷⁰

Fournissant dans le *Richard Wagner*, sur l'exemple de Liszt, le « récit des impressions produites »¹⁷¹ par la musique de Wagner, Baudelaire exploite l'art musical de la paraphrase qui ressemble à la nature naturante. Car, comme il est écrit dans le *Salon de 1859*, où Baudelaire est volontairement 'hiéroglyphique' (le redoublement de l'adjectif le plus captieux chez lui : 'naturel', fait état de la tautologie en acte), « Quand le but naturel d'un art est méconnu, il est naturel d'appeler à son secours tous les moyens étrangers à cet art »¹⁷². La sacralisation du signe qui est le propre de l'« art hiéroglyphique »¹⁷³ implique en effet ce paradoxe : le signifié pre-

¹⁶⁶ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165.

¹⁶⁷ Ch. Baudelaire, *Victor Hugo*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 133.

¹⁶⁸ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 25.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹⁷⁰ Franz Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, Brockhaus, Leipzig 1851, p. 169-170.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 137.

¹⁷² Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 674.

¹⁷³ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 601.

nant « la place du tout »¹⁷⁴, le signifiant est sans cesse escamoté. C'est par le mépris du signifiant (de l'accidentel) que le concept se sépare de l'affect, et que le sujet n'a plus de place. Wagner ne faisant qu'universaliser le désir par la pensée, il ne pourra y avoir qu'un sujet empirique, accidentel, pour dire « ce qui échappe au signe »¹⁷⁵.

7. *L'étranger à l'Opéra*

Par rapport à la campagne, espace de l'idylle circulaire homme-nature et de la pacification analogiste, la ville est une lice, le lieu même de l'affrontement. L'étranger qui se trouve à Paris contre sa volonté, ayant été expulsé de son monde naturel, se rend compte, avec Saint-Preux, qu'on est dans le plus fastueux des faux-semblants : « L'Opéra de Paris passe à Paris pour le spectacle le plus pompeux, le plus voluptueux, le plus admirable qu'inventa jadis l'art humain »¹⁷⁶. Ce que l'étranger en habits de Saint-Preux observe à Paris, c'est que Paris se prend lui-même pour la capitale de la musique, alors que le Français, vu du côté de l'étranger, « paraît être de tous les peuples de l'Europe celui qui a le moins d'aptitude à la musique ». C'est que la magnificence du temple de l'art est censée remplacer, dans l'opinion, l'art lui-même :

la première chose qu'on insinue par forme de leçon à tous les étrangers qui viennent dans ce pays, c'est que tous les étrangers conviennent qu'il n'y a rien de si beau dans le reste du monde que l'Opéra de Paris.

L'Académie Royale de Musique qui est, elle aussi, une « cour souveraine », « juge sans appel dans sa propre cause » : ceux qui professent des idées réputées hétérodoxes « sont excommuniés, ce qui est précisément le contraire de l'usage des autres pays ». Et c'est ainsi que – objecte Rousseau toujours en habit de Saint-Preux – « les plus discrets s'en taisent, et n'osent rire qu'entre eux ». C'est un phénomène analogue qu'on observe, tout compte fait, à la campagne : Wolmar, le Père et le bienfaiteur, s'approprie les opinions des minorités pour former le consensus nécessaire à l'économie générale de la communauté. Et c'est ainsi que Paris et Clarens, contre toute attente, se ressemblent.

On représente à grands frais, à l'Opéra de Paris, « toutes les merveilles de la nature » et beaucoup d'autres « bien plus grandes que personne n'a

¹⁷⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 421, 438.

¹⁷⁵ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, op. cit., p. 241.

¹⁷⁶ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 201-207 pour le paragraphe suivant. Selon Ph. Hamon l'« étranger à Paris » est l'un des thèmes privilégiés du discours ironique (cf. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 58).

jamais vues ». Ce sont « les magies, les évocations, et toutes les fêtes du sabbat » qu'on y admire le plus. On obtient par ce moyen un consensus immédiat. Il suffit qu'un temple apparaisse, et le public « est saisi d'un saint respect » ; qu'une Vénus quelconque soit agréable à la vue, « le parterre est à moitié païen ». Et pourtant, aux yeux de Saint-Preux, tout est postiche à la ville comme à la scène, qui constitue, de la ville même, la métaphore : sur un « grand rideau peint », on admire des faux soleils, des faux cieux, des mers agitées en carton, et force animaux monstrueux de tout genre, par lesquels on séduit le parterre. C'est pourquoi, conclut Saint-Preux, « l'Opéra de Paris pourrait être une fort belle institution politique ».

Le plus grand défaut de l'Opéra de Paris, pour un étranger qui se confie à son amie campagnarde, est « le faux goût de magnificence » par lequel « on a voulu mettre en représentation le merveilleux, qui, n'étant fait que pour être imaginé, est aussi bien placé dans une poème épique que ridiculement sur un théâtre ». Comment se fait-il alors, se demande Saint-Preux, que des spectateurs soient « assez enfants pour aller voir cette imitation » ? C'est que « le mal les amuse plus que le bien » et qu'ils « aiment mieux railler qu'applaudir » :

le plaisir de la critique les dédommage de l'ennui du spectacle ; et il leur est plus agréable de s'en moquer quand ils n'y sont plus, que de s'y plaire tandis qu'ils y sont.

8. *L'œuvre d'art de l'avenir : rousseauisme de Wagner*

Un homme peut advenir, en tout oublier
— jamais ne sied d'ignorer qu'exprès.
S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*

L'idée wagnérienne de la *Feier* est en tout semblable à celle qu'avait proposé Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*¹⁷⁷ : il s'agissait de retrouver, dans des origines mythiques (l'enfance de la culture), une société organique fondée sur l'égalité implicite entre ses membres, constituant ainsi l'harmonie de la nature préalable à toute articulation du culturel. Dans les *Principes de la philosophie de l'avenir* de Feuerbach (1843) où Wagner repère les fondements de son *Œuvre d'art de l'avenir* (1849)¹⁷⁸, il

¹⁷⁷ J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, prés. Marc Buffat, Garnier-Flammarion, Paris 2003.

¹⁷⁸ R. Wagner *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), éd. J.-G. Prod'homme, Fritz Holl, in Id., *Œuvres en prose*, Delagrave Paris 1919, tome III, p. 59-254. Chez Feuerbach

est question d'une certaine symétrie entre le ciel et la nature dont le centre serait occupé par l'homme. Cette idée, qui fonde les spéculations mathématico-mystiques de la philosophie allemande, revient en France par le biais de Germaine de Staël, chez qui « le véritable observateur est celui qui sait découvrir l'analogie de cette nature avec l'homme, et celle de l'homme avec le ciel »¹⁷⁹. Cette position moyenne est, d'elle-même, un sacerdoce¹⁸⁰ : assumant le rôle de *pontifex* dans l'espace mystique de la nature, l'homme se fait le véhicule privilégié de l'échange métaphorique entre des mondes. Se situant entre les deux extrêmes symboliques de l'expérience, il les rend, par sa propre présence, analogues ; autrement dit, réciproques et réversibles.

Tout comme l'homme naît, selon Wagner, spontanément de la nature lorsque celle-ci est prête pour l'engendrer, l'art fleurit lorsque les conditions naturelles de l'homme le permettent. Puisque la nature engendre ses créations sans intention ni conscience, la spontanéité de l'homme est un bien nécessaire et incontournable. L'homme qui s'éloigne de ce principe, situant les causes des phénomènes en dehors de la nature même, est condamné à errer dans le monde. Seul l'art pourra racheter sa faute : celui-ci se doit, comme chez Rousseau, de ramener l'homme à la nécessité première d'une existence inscrite dans la nature. Le parcours accompli par l'art est donc circulaire : son but est de reparcourir à rebours l'histoire, retrouvant ainsi l'état d'origine. L'homme nouveau est le pur miroir de la nature ; dans sa nécessité intime et absolue, qui est la vie même, il doit résister contre toute soumission à une puissance extérieure déterminée par la société : car celle-ci impose à la vie une forme qui, toute despotique qu'elle puisse apparaître, est arbitraire et occasionnelle. Là où la vie, qui est vérité, sera l'infini ou l'immédiat, la forme, comme le mensonge, est finie et médiante : elle limite l'épanchement naturel de la vie. L'expression immédiate de la

Wagner découvre les fondements philosophiques de la libération radicale de l'individu, ainsi que l'inutilité de la philosophie : la meilleure des philosophies était justement, selon Feuerbach, de n'en point avoir ; ce qui, écrit Wagner dans *Ma vie*, « me facilitait énormément l'étude effrayante de cette science » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 337-338). Wagner dédie à Feuerbach *De l'art et de la religion*.

¹⁷⁹ « Il faut, pour connaître la nature, devenir un avec elle. Une vie poétique et recueillie, une âme sainte et religieuse, toute la force et toute la fleur de l'existence humaine sont nécessaires pour la comprendre, et le véritable observateur est celui qui sait découvrir l'analogie de cette nature avec l'homme, et celle de l'homme avec le ciel » (Germaine de Staël, *De l'Allemagne* (1813), in Id., *Œuvres complètes*, Firmin Didot frères, Paris 1836, 3 vol., p. 247).

¹⁸⁰ Voir, par exemple, le célèbre *À Olympio* de Victor Hugo : « Et je vois l'homme au loin, mage mystérieux, traverser la Nature ! » (V. Hugo, *À Olympio* (*Les voix intérieures*), *Œuvres complètes*, op. cit., vol. 17, p. 467-477, scil. p. 476). Laprade dans *Psyché* qualifie son siècle d'« âge sacerdotal » (V. de Laprade, *Psyché*, op. cit., p. 4). Sur « Hugo-Sacerdoce », cf. Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCl, p. 665.

nature et du sentiment est la voix humaine dans ce qu'elle a de plus originel : son cri primitif est, comme le hiéroglyphe, le préalable à toute articulation linguistique et culturelle. Par le cri de la nature, l'homme intérieur s'extériorise en peignant, en décrivant le monde sans le savoir. D'autant plus rapide et passionnée, d'autant moins claire sera cette peinture, d'autant moins, pense Wagner, elle s'éloignera de la nature ; car elle gardera la synthèse du premier cri.

Parmi les aberrations de la société, la plus puissante et la plus monstrueuse est, selon Wagner, la mode, qui impose à l'homme des modèles, des institutions, des monuments. La mode, excitant artificiel qui stimule vainement l'imagination, est une activité parasite : elle vit aux dépens de la nature elle-même, la revêtant d'arabesques inutiles. Par les vains ornements extérieurs qu'elle impose à la nature, la mode corrompt la vigueur primitive de l'homme : lui inoculant le germe de besoins imaginaires, elle provoque sa maladie. Là où règne la mode, tout a l'air ridicule et même criminel, y compris la nature, qui apparaît viciée. Si le propre du monde naturel est la génération, le dieu de la mode, dieu égoïste, est sans sexe : stérile et impuissant. C'est à la mode, représentée au plus haut degré par la mondanité française, qu'il faut imputer toutes les élucubrations les plus abstraites de la pensée. Celles-ci, dans leurs détours, ne font que répliquer ce qui existe déjà dans la nature : en essayant de la dominer, la mode déforme la nature sans toutefois la représenter. À la différence de la création qui est une fin en soi, la mode est machinale : c'est le règne de la médiation. Ainsi l'artiste doit, suivant l'immédiateté de la nature, récuser tous les moyens, qui feraient de l'art un caprice, une mode. Ce sont ces caprices, cette mode, qui ont fait qu'aujourd'hui le peuple s'identifie avec la populace triviale : l'égoïsme mondain a engendré une classe parasite qui tire de la richesse des autres les moyens de sa propre substance. Or, l'homme de l'avenir ne sera ni le riche, ni le pauvre : il sera l'homme moyen, l'homme universel, le purement humain.

Se retrouvant en deçà de la mode, et délivré de la souffrance, l'homme universel – ou le peuple – réalise dans le présent sa plénitude rédemptrice, ou l'avenir. Tous les hommes qui ne reconnaîtront pas cette nécessité commune au nom de l'égoïsme et du luxe personnel seront les ennemis du peuple. Mais puisque le peuple est l'universalité inconsciente d'elle-même en ce qu'elle est inscrite dans la nécessité de la nature, un bienfaiteur, homme-artiste, prendra sur lui la souffrance commune des hommes ; luttant contre le règne anti-naturel des moyens, il rachètera le peuple opprimé. Par l'artiste, le peuple réalisera sa propre nature : il deviendra l'être nécessaire, libre et sincère. Le procès de régénération par l'art est finalement une floraison riche et parfaite : son modèle est l'harmonieuse nature.

L'œuvre d'art sera, comme la création, totale : elle exploitera les moyens de tous les arts, pour les faire disparaître dans la plénitude du résultat. Ce

cercle sacré dans lequel se dessine le mouvement essentiel de l'art sera réalisé dans le drame, forme suprême du lyrisme universel. L'exemple à suivre est la Grèce, car les Héliènes ont été le peuple favori par la nature : bénis par l'amour universel, ils en ont reçu la beauté, la fécondité. Dans leurs temples, on admire la nature spiritualisée par l'art ; et le temple par excellence offert au peuple fut le théâtre. Puis, Plutus vint... et sanctifia, par l'architecture urbaine, l'être isolé et égoïste. La Bourse imita alors le temple grec avec ses colonnades : car l'architecture monumentale moderne ne fait que copier les monuments anciens, les privant ainsi de leur vérité et beauté originales. Lorsque la 'plastique' architecturale, art du mouvement, fut remplacée par le monument, immobilisation et pétrification de l'expression artistique, ce fut le début de la décadence. Car l'idée de l'art allait remplacer l'art lui-même, qui est action. Il en est de la peinture comme de l'architecture : idéalisant la nature, l'art du pinceau représente, comme sur un fond extra-humain, sa propre 'scène', ou paysage. La nature perd sa force : elle n'est plus vaste et synthétique, mais comprise et comprimée dans une forme, une image.

Et c'est alors que le paysage, ajustement de la nature et moindre mal de l'art, en vient à constituer le remède de cette déchéance : il devient lui-même la toile de fond du drame où agit l'homme vrai, représentant du peuple. Afin de rendre la vie intelligible, on restituera, sur ce fond scénique, l'image mythique de la nature, avec ses fraîches couleurs et une lumière éthérée. Et la scène deviendra la vérité artistique elle-même : par l'emploi savant de tous les ressorts optiques, les collaborateurs de l'artiste donneront vie à une illusion parfaite et la nature servira, vaste décor, la suprême intention de l'art ; ainsi l'illusion plastique devient à nouveau vérité. Cette surface scénique appartient, dans toute son extension et profondeur, à l'acteur. Il faut, dans une salle de spectacle, tenir compte du désir commun des spectateurs, en vue d'en encourager la participation vivante. Car la compréhension enthousiaste du public accomplit le miracle de la communauté. Il faudra, autrement dit, établir, entre le public et la scène, une 'communion'. D'un côté, le spectateur aura l'impression d'agir sur la scène ; de l'autre, l'acteur sera tellement vivant qu'il donnera l'impression de descendre dans la salle. L'œuvre d'art parfaite, telle qu'elle se présente maintenant sur la scène, rendra à nouveau l'artiste libre : car les moyens de sa représentation – à savoir l'histoire de son devenir artiste – auront disparu. Tous les moyens de l'art auront été volontairement mis de côté, et comme oubliés, pour que la vie soit représentée de la manière la plus véridique et la plus compréhensible. Situé en dehors du cadre scénique, dans un premier plan obscur, l'orchestre dessinera une surface mobile, éthérée, dont l'abîme insondable est la mer du sentiment : il représentera, pour la salle, l'amour infini. Grâce à la présence de l'orchestre l'espace aride, immuable, de la scène est élargi : car la musique est infinie comme la nature et comme le sentiment.

En même temps, le héros se trouvera au centre de la scène dans toute sa force de représentation : tous ses compagnons conformeront leur action à la sienne, car ils seront les émissaires de sa volonté. Le héros-acteur sur la scène est l'artiste même, pensée du peuple et 'dictateur' de sa volonté collective. Selon le modèle grec ainsi universalisé, l'art total et la religion ne seront plus qu'une seule et même chose, et l'artiste sera le représentant sacré de ce cercle donatif, en dehors duquel il n'y aura pas de vie possible : car celui qui est solitaire ne sera ni libre ni aimé.

Il en va de la solitude des arts comme de la solitude de l'homme : tout art solitaire est une contrefaçon de l'art lui-même car, en l'absence du cœur qui humanise la pensée abstraite, le cerveau n'est qu'un travailleur mécanique. Par rapport à l'esprit et à son activité noétique pure, la matière cérébrale, avec ce qu'elle comporte en termes de physiologie, est un dépôt d'images préformées prêtes à s'éveiller lors de la rencontre avec le monde de l'Autre¹⁸¹. Comme tout art égoïste, le cerveau absorbe sa sève étrangère de toutes parts, la décompose et la consume. D'un tel atelier, dit Wagner, ne sortira qu'un homme impuissant et factice, habillé de morceaux rapiécés ; et non pas l'homme naturel, sain et vigoureux. Face à l'Opéra italien ou français, monstrueuses créations fondées sur le contrat entre individualismes, le Drame accomplit le miracle : chaque art, né spontanément de la nature, se donnera amoureusement à l'autre dès qu'il aura atteint ses propres limites. Dans le cercle des arts se réalisera ainsi l'union des sens particuliers. L'égoïsme n'est plus : il veut maintenant s'appeler « amour fraternel » : amour entre les arts et les artistes.

Parmi les arts, il n'y a que la musique qui soit 'originale', en ce qu'elle jouit du privilège de la nature : celui de se régénérer sans cesse. Dans la triade sacrée – danse-musique-poésie – la musique occupe, comme l'homme situé entre la nature et l'art, le milieu. En tant que telle – et d'autant plus qu'elle s'est, maintenant, affranchie de toute forme lui donnant consistance (forme *a fortiori* reconnue dans la mécanique du contrepoint) – la musique est, en prêtresse des arts, garante de l'union universelle. Et ce, en vertu du fait qu'elle, à l'image de l'homme général, n'est que pur passage : dans son fluide élémentaire, fluctuant à l'infini, les autres arts se jettent et s'enlacent. La musique, les englobant tous dans son immense corps, comble le vide existant entre les choses. En l'absence des autres arts, la musique ne serait qu'une suite mécanique de morceaux isolés :

Chez les prédécesseurs de Beethoven, nous voyons encore ces lacunes fâcheuses s'étendre même dans les morceaux symphoniques entre les motifs mélodiques principaux.¹⁸²

¹⁸¹ Pour ces aspects, cf. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1895), Presses Universitaires de France, Paris 1939.

¹⁸² R. Wagner, *Lettre sur la musique, op. cit.*, p. 393.

Par le ressort primitif de la mélodie « unique et rigoureusement continue »¹⁸³, expression volontaire de la « mélodie de la nature »¹⁸⁴, la musique universelle englutit toutes les formes, et cache à l'homme les causes : ce « pourquoi » auquel le musicien « n'est pas en mesure de faire une réponse satisfaisante »¹⁸⁵.

« Plus la mécanisation avance », note Lukács, « plus l'activité de l'homme se mue en attitude contemplative »¹⁸⁶ : la finalité (idéologique) de cette nécessité est bien de « naturaliser le sens » pour accréditer la pensée.

9. *Le théâtre nocturne*

« Est-ce moi » – écrit significativement Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve* –

qui rêve la nuit? Ou bien suis-je devenu le théâtre où quelqu'un, quelque chose, déroule ses spectacles tantôt dérisoires, tantôt pleins d'une inexplicable sagesse? Lorsque je perds le gouvernement de ses images dont se tisse la trame la plus secrète, la moins communicable, de ma vie, leur assemblage imprévu a-t-il quelque rapport significatif avec mon destin, ou avec d'autres événements qui me dépassent? Ou faut-il croire que j'assiste simplement à la danse incohérente, honteuse, misérablement simiesque, des atomes de ma pensée, livrés à leur absurde caprice?¹⁸⁷

C'est, au dire de Roland Barthes, à Balzac, habile pasticheur de motifs hoffmanniens, qu'il revient d'avoir glissé, dans le « flux naturel du discours » romanesque, des signes implicites qui « citent le signifié [...] à comparaître »¹⁸⁸, tout en l'esquivant. « Cette citation fugitive, cette manière subreptice et discontinue de thématiser » n'avait pas, cependant, encore touché à l'art le plus récent, la critique. Il revient à Baudelaire de faire de toute activité d'écriture (y compris la poésie lyrique) une critique qui ne soit pas une simple paraphrase des phénomènes ou des contenus, mais un théâtre du signe. La performance, note Barthes, « consiste à jouer d'un certain degré d'impression : il faut que le trait passe légèrement, comme si son oubli était indifférent », pendant que le « lisible », effet fondé « sur des opérations de solidarité »,

¹⁸³ *Ibidem*, p. 395.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 401.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 396.

¹⁸⁶ György Lukács, *Histoire et conscience de classe*, cité par G. Debord, *La Société du spectacle* (épigraphe au chap. II, « La marchandise comme spectacle »), *op. cit.*, p. 22.

¹⁸⁷ Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Le Livre de poche, Paris 1993, p. ix-x.

¹⁸⁸ R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 26.

« paraît intelligent », rassurant et créditant le lecteur de sa propre bonne foi. Cette naturalisation n'est possible « que parce que les informations significatives, lâchées – ou appelées – à un rythme homéopathique », sont « charriées par une matière réputée ' naturelle ' » : le langage. Le langage, donné à priori comme un « système intégral du sens », acquiert la fonction idéologique implicite de « désystématiser les sens seconds, de naturaliser leur production et d'authentifier la fiction ». La connotation s'enfouit « sous le bruit régulier des ' phrases ' », et sous une syntaxe fluide qui a toute l'apparence de l'inspiration lyrique¹⁸⁹ :

Comme tout se range sans art dans cette simple composition, comme tout s'ordonne naturellement! Point de maigres accords, point de choses cherchées, le chant coule avec abondance, comme un ruisseau limpide [...] avec le sentiment, je dirais presque avec le pressentiment religieux de la félicité invisible que décèle cette mélodie.¹⁹⁰

La forclusion du travail et du réel dans l'art fait de l'art lui-même l'équivalent régressif de la nuit où l'on rêve : sauf que cette naturalisation et ce refoulement sont l'œuvre diurne et consciente de tout pourvoyeur d'illusion. Cette forclusion est à la base du miracle de la musique et du miracle industriel : « suprématie simultanée de la musique et de l'industrie », note Baudelaire, « – signe de décadence »¹⁹¹. Ainsi, Wagner lisait Hoffmann en pourvoyeur de rêves : son ironie hypocritique mise à part, il apparaissait à ses yeux le plus inspiré et le plus sérieux parmi les écrivains. Si, comme l'écrit Hoffmann, le rapport du musicien à la nature n'est que le rapport « d'un magnétiseur avec un somnambule »¹⁹², Wagner prend ce rapport au pied de la lettre : la musique se doit de reproduire, avec son *legato*, son fondu primesautier connu sous le nom de rêve, ce qui n'est chez Hoffmann qu'une technique hypnagogique. Et là où un Stendhal pouvait reconnaître que « le demi-jour était nécessaire à la musique »¹⁹³, l'auteur romantique de *Tannhäuser* s'appropriait le précepte schopenhauerien de la « mise en sommeil »¹⁹⁴ de l'art. Et ce n'est donc pas un hasard si l'œuvre

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 27.

¹⁹⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 407.

¹⁹¹ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 603.

¹⁹² Cf. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 441. Voir aussi Baudelaire, *Du vin et du hachisch*, OCI, p. 398 : « Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui par le pur et libre exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule ». La découverte du somnambulisme magnétique par Puysegur remonte à 1784.

¹⁹³ Stendal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁴ On reviendra sur cette notion, formulée par Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 272. Philippe Lacoue-Labarthe parle à propos

de Wagner est accusée, par nombre de contemporains français¹⁹⁵, de cette *virtus dormitiva*¹⁹⁶ dont la taxerait, plus tard, Nietzsche.

10. L'espace de la relation : musique, amour, ironie

« L'ironie », dit Hamon, « n'est pas fiction, mais un autre réel »¹⁹⁷. L'ironie, l'amour et la musique ont un point en commun : elles récusent tout savoir général, positif ou opératoire. Lorsqu'on essaie de prédiquer des choses qui échappent autant à la préhension qu'à la compréhension, on finit par les revêtir d'un appareil substitutif, métonymique, paraphrastique. C'est la nappe du sens par laquelle on les capture. La musique est l'art métonymique par excellence : chez elle tout est accident, passage et relation. C'est par son *metapherein* (par son transport du sens) que la musique est efficace ; d'où la « force métaphorique »¹⁹⁸ que lui reconnaît Roland Barthes. En voulant parler musique, nous sommes enfin condamnés au posthume et au postiche.

Le « Socrate, fais de la musique ! », injonction adressée *in extremis* par Apollon à Socrate mourant¹⁹⁹ acquiert, dans ce contexte, un statut emblématique. Charlatan, sophiste et 'droguiste', tel qu'il est qualifié par Diotime dans le *Banquet* de Platon, Eros, fils de Richesse et de Pauvreté, est un héros parasite ; il vit de la vie des autres. Pareil à Eros, Hermès est le voleur mythique ; faisant son trésor du bien symbolique d'autrui, il est également celui qui confond tous les chemins, tous les discours. Comme Eros, comme Hermès, Socrate est *atopos* ; il ne repose nulle part. D'où sa nature démonique, qui lui consent d'opérer la traversée des codes, provoquant ainsi « le malaise d'Aporia ». Socrate, qui laisse son Alcibiade patauger « dans la narcose de la mauvaise conscience » est tout à la fois, comme le voit Jankélévitch, lo-

de Wagner de « somnambulisme techniciste » (Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta. Figures de Wagner*, Christian Bourgois, Paris 2007, p. 173).

¹⁹⁵ À propos de *Tannhäuser* Jacques-Leopold Heugel parle de « torpeur prolongée » (« Académie impériale de la musique : *Tannhäuser* », *Le Ménestrel*, 28, 16, 1861, p. 121-123) ; Ernest Gebauer d'un art provoquant des « bâillements » (« *Tannhäuser*, opéra en 3 actes et 4 tableaux, de M. Richard Wagner. – Première représentation, le 13 mars 1861 », *Monde dramatique*, 10, 21 mars 1861, p. 1-2) ; Bénédicte Jouvin de « somnambulisme » et « catalepsie » (« *Le Tannhäuser* », *Le Figaro*, 21 mars 1861). Cf. Erick de Rubercy, *La Controverse Wagner*, Pocket, Paris 2012, p. 59-60.

¹⁹⁶ Friedrich Nietzsche, *Le Cas Wagner*, in *Le Crépuscule des idoles. Le Cas Wagner*, Garnier-Flammarion Paris 2017, p. 16.

¹⁹⁷ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 110.

¹⁹⁸ R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 272.

¹⁹⁹ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 166-167.

gique et emporté, « prosaïque et dionysiaque, géomètre et bacchant »²⁰⁰. Hoffmann, en paraphrasant le fameux portrait de Socrate par Alcibiade, voit que le poète qu'est Socrate (son alter ego) a voulu « tenter une verve d'ironie amère, et rendre ridicules le pathos, la poésie qui n'est pas poétique »²⁰¹. Pour ce faire, « le dieu s'est caché derrière un masque bizarre, mais des regards puissants percent avec audace cette enveloppe »²⁰². C'est le même démon de Socrate qui pousse Baudelaire, on s'en souvient, à « assommer le pauvre », son semblable et frère, dans le poème en prose homonyme²⁰³, en faisant ainsi bifurquer la relation solidaire. Ce pauvre de circonstance, selon le Socrate du *Banquet*, c'est Eros incarné : l'Autre qui nous habite nous faisant pressentir le manque qui est toujours à côté. Face à l'angélisme des Abel, qui ne s'approprient le ' bien ' de Socrate (l'ironie, l'antilogie) que pour renverser des trônes et faire la révolution, la race de Caïn, elle, souffre la faim²⁰⁴. Face au duel mécanique entre la *doxa* et le paradoxe, qui est le propre de l'ironie résolue ou antiphrase, Baudelaire pratique l'ironie tactique ou complexe qui agit, comme on l'a vu, par déplacement de la position d'énonciation attendue. Son discours épideictique exploite en même temps le pluriel des codes qui multiplient les cibles ; ces dernières, croisées, se confondent « comme par réverbération ou écho, blâme ou louange »²⁰⁵. Gardant toujours l'allusion à la référence que le contexte de substitution lui offre (la critique musicale est une activité que l'homme de lettres est censé pratiquer) il provoque, par un « système redondant et autosuffisant de signes »²⁰⁶, le brouillage des sphères d'évaluation les plus convenues de son siècle²⁰⁷. Parmi tous ces hommes occupés à faire l'histoire des idées, Baudelaire est le sujet du désir par lequel la critique devient possible. C'est le troisième degré de l'ironie : celle qui questionne l'ironiste lui-même²⁰⁸.

²⁰⁰ V. Jankélévitch, *Traité des vertus II, Les vertus et l'amour*, tome I, Flammarion, Paris 2011, p. 84.

²⁰¹ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 419.

²⁰² *Ibidem*, p. 431.

²⁰³ Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 357.

²⁰⁴ Ch. Baudelaire, *Abel et Caïn*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 122.

²⁰⁵ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 33-34.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 40.

²⁰⁷ Comme Dandrey le fait remarquer à ce sujet, là où au moyen âge prime la sphère de l'interprétation, c'est l'évaluation (*genus iudiciale*) qui domine dès l'âge classique. « Perturber les modalités expressives du jugement, c'est le but de la glose classique » (P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal*, op. cit., p. 172).

²⁰⁸ Pour ces aspects, cf. M. Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, op. cit., p. 20.

11. *L'amour, la critique*

Dans le *Banquet* de Platon Eriximaque remarque, au nom de la science médicale qu'il représente, qu'il y a dans la nature un très grand nombre de choses prises dans l'inimitié des contraires ; le rôle de la musique est bien celui de les accorder. En tant que principe de relation, elle s'insinuerait dans ce 'milieu', y instituant ainsi le consentement de l'amour. Or, Socrate n'est là que pour dialectiser cet espace affectif idéal et pacifique : la critique, en tant que principe 'travailleur', agite sans cesse le mi-lieu ou l'entre-deux de la relation : l'*eros* – ou l'*eiron* – est, par définition, le 'sans patrie' : erratique et atopique, il est le refoulé de la Beauté qu'on contemple dans sa plénitude. Car l'Amour, loin d'être cette plénitude à l'image de l'Aimé, est un vide, une faim qu'éprouve l'Amant : *eros* est un quémendeur, un mendiant, un sophiste sans scrupules. L'Amour, loin d'être comme chez Wagner ou Hugo l'expérience universelle de l'Un, est surtout le drame du sujet : le drame du Deux et de la limite. Il ressemble, en cela, à la critique.

« Le langage musical » – note Stendhal – « est ingrat et insolite » ; comme pour l'amour, à chaque instant les mots manquent, et quand on aurait « le bonheur d'en trouver », « ils présenteraient un sens peu clair à l'esprit du lecteur »²⁰⁹ :

Que sera-ce de parler musique ! À quelles phrases singulières et ridicules ne sera-t-on pas conduit ?²¹⁰

Il semble que la musique, comme l'amour, « nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre ». Lesquelles, cependant, « ne sont pas calmes et sublimes »²¹¹ comme celles qui se doivent, par exemple, à la « plastique ». Chez Stendhal, homme passionné qui craint dans son désir la castration du Père, les fiascos musicaux sont les comparants élus des fiascos amoureux, autant linguistiques qu'érotiques. Ce parvenu, qui serait fait à Paris, après Rousseau, l'objet du jugement et du ridicule²¹², projette dans l'espace social son déchirement entre la pulsion désirante et le surmoi qui la censure. Si, comme Baudelaire le voit avant Lacan, l'amour est un « véritable magasin de comique peu exploité »²¹³, ce comique n'est, thé-

²⁰⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 391.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 424.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Cf. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 176.

²¹³ Ch. Baudelaire, *Les Martyrs ridicules par L. Cladel*, OCII, p. 185. J. Lacan, *Le Séminaire*, livre V, *Les formations de l'Inconscient (1957-1958)*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1988, p. 332.

tiquement, ni dans l'Un, ni dans l'Autre, mais dans leur relation, qui est toujours déviée.

Il en va, pour l'histoire culturelle de la musique, comme pour l'histoire culturelle de l'amour : tant qu'elle garde son statut assuré par des formes transcendantes, elle assure à l'homme général une sublimation intellectuelle et morale de ses pulsions. Mais dès qu'elle abandonne ce statut transcendant, elle se trouve déchirée entre Scylla et Carybde. Ce qui fait qu'on échoue à parler musique comme on échoue, pour le dire avec Roland Barthes, « à parler de ce qu'on aime »²¹⁴ :

Qu'est-ce que je pense de l'amour? – En somme, je n'en pense rien. Je voudrais bien savoir ce que c'est, mais, étant dedans, je le vois en existence, non en essence. Ce dont je veux connaître (l'amour) est la matière même dont j'use pour parler (le discours amoureux). La réflexion m'est certes permise, mais, comme cette réflexion est aussitôt prise dans le ressassement des images, elle ne tourne jamais en réflexivité : exclu de la logique (qui suppose des langages extérieurs les uns aux autres), je ne peux prétendre *bien penser*.²¹⁵

Si le mystificateur qu'est Baudelaire est obligé de parler, à propos de Wagner, un métalangage de couverture²¹⁶, et s'il se voit à tout moment dans cette position de scène, c'est que tout surmoi scriptural n'a plus droit au survol, mais se voit impliqué dans la chair de son écriture même. Puisque, comme Baudelaire l'écrit dans *Fusées*, l'amour ressemble « à une opération chirurgicale »²¹⁷, il ne s'agira plus de regarder l'objet en tant qu'exposant, mais d'entrer dans son corps désiré et détesté, et de lui « infuser son venin »²¹⁸. Il s'agit, autrement dit, d'abandonner le privilège symbolique du regardant, qui est celui du Père dans sa 'majesté', pour entrer dans le réel de la relation qui, elle, est constitutivement mimétique, traversée par l'Autre. Affranchie de sa prison surmoïque, « cette nouvelle critique » expérimente, selon Jankélévitch, « la maniabilité suprême des signes de langage » :

²¹⁴ R. Barthes, *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime*, in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV, op. cit.*, p. 353-363.

²¹⁵ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1978, p. 71.

²¹⁶ R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.

²¹⁷ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCL, p. 659. Selon la thèse benjaminienne, telle qu'elle est formulée dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936), le critique, comme l'opérateur, doit délaissier sa fonction de « mage » pour adopter la perspective du « chirurgien » (Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. fr. Pierre Klossowski, Alcan, Paris 1936, p. 44-60, *scil.* p. 57).

²¹⁸ « Et de t'infuser mon venin, ma sœur » (Ch. Baudelaire, *À celle qui est trop gaie*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 156).

Les concepts ne sont-ils pas de tous les symboles les plus indifférents, les plus portatifs ? L'homme use de ses alphabets comme l'instrumentiste de son instrument, comme l'organiste, le démiurge des sons, maître souverain de ses claviers, de sa pédale et de ses jeux, use des possibilités infinies de combinaison et d'improvisation : le carrefour se ramifie en chemins innombrables. [...] Volubiles, multivoques et 'ployables en tous sens' – tels apparaissent les signes pour une conscience jongleuse, et devenue virtuose dans l'art de tourner l'organe en obstacle. Ce langage qui était fait pour exprimer et révéler, voilà qu'il nous sert à dérober.²¹⁹

Mettant entre parenthèses l'illusion critique, Baudelaire est plus musicien que Wagner : là où ce dernier leste la musique d'un fardeau philosophique (autant vague qu'assertif), Baudelaire habite, comme l'anonyme Neveu du Grand Rameau, l'espace jongleur de la musique elle-même²²⁰. Interpréter Baudelaire selon le musical (le signifiant), et Wagner selon le verbal (le sens, le symbolique), voilà le paradoxe avec lequel la critique se doit de se confronter, renonçant à l'attitude d'un surmoi paternaliste qui, veillant à la tutelle du symbolique²²¹, comble les failles et justifie les fautes.

12. *Le regard jongleur*

Dans son essai introductif à *L'Esthétique de la réception* de H.R. Jauss, Starobinski joue le rôle quelque peu incommode du « citoyen de Genève » qui, de sa position excentrique, peut jeter un regard critique sur les veilleurs du symbolique. Il se réjouit en effet de ne pas trouver, chez ce théoricien de la réception, excentrique lui aussi par rapport au canon critique de la capitale, « ni l'étalage indéfini et neutre de la simple doxographie, ni le dogmatisme clos des systèmes qui sortent tout armés de la tête d'inventeurs solitaires ». Si le champ théorique et historique est, chez Jauss, aussi vaste, « c'est qu'il lui importe de faire le point de sa propre position par rapport au plus grand nombre possible de positions repérables dans le domaine de la pensée »²²². Car c'est bien avec Jauss que la critique se pose enfin, dans ce que l'on appelle le cercle herméneutique, le problème du tiers-exclu, le récepteur. *L'intentio lectoris* se trouvant incluse dans ce cercle, tout exposant devient panoramique.

²¹⁹ V. Jankélévitch, *Traité des vertus II*, op. cit., p. 193.

²²⁰ C'est pour cette raison que Diderot est considéré, avec le Neveu, le *Paradoxe* et *Jacques le Fataliste*, comme le père de l'ironie romantique dont Schlegel se réclame, et dont Heine se veut le continuateur. Cf. M. Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, op. cit., p. 102.

²²¹ F. Orlando, *Illuminismo, barocco, e retorica freudiana*, op. cit., p. 22-23.

²²² J. Starobinski, *Preface*, in H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 7-9.

Dès ce moment, une tradition critique ' nationale ' qui s'attache, pour ainsi dire, à des objets internes, est mise en question : des points de vue extérieurs dénoncent, plus ou moins ouvertement, certains acquis culturels influençant la perspective locale qui, se naturalisant, passe pour universelle et revendique de ce fait son autorité. Rien, d'ailleurs, ne viendrait à bout, en fait d'élargissement de perspective, sans ces préalables : car, c'est par le brouillage des codes que la critique commence à se renouveler. Si ce n'est que les positions excentriques sont vite résorbées et domestiquées par une *doxa* universalisante qui, fidèle au dogme ancien selon lequel la lettre tue et l'esprit vivifie, n'aime pas s'insinuer dans les plis du texte, qui étouffent la pensée. Adoptant une perspective à vol d'oiseau, celle-ci pourra jouir à moindres frais du miracle de sa réussite. La critique impressionniste, à vocation ' paternaliste ', marche donc sur les traces de l'illusionnisme romantique : elle contemple le texte de la même manière qu'Hugo en exil contemplait la France, pendant que Baudelaire était assiégé de toutes parts par les débris du chantier haussmannien.

La critique procédant volontiers au simple survol des textes, qu'elle traite au premier degré, la doxographie va son cours. Ainsi, le prédicat ambiant de ' décadent ' dont Baudelaire est affublé depuis la célèbre préface de Gautier, est encore destiné à lui servir de couronne ; pareillement, on prend au premier degré la dédicace ironique de Baudelaire au « poète impeccable »²²³. Il en va de même pour l'épithète moraliste de ' maudit ' qu'on attribue à Baudelaire en raison du fait que celui-ci avait été utilisé par Verlaine. Ce dernier, en quête d'une famille symbolique, reconnaissait chez Baudelaire le Père putatif du groupe. Plus tard (car la philosophie, qui travaille le sens, ne peut que survoler la littérature) Nietzsche n'a pas pu saisir la position ironique de Baudelaire à l'égard de Wagner : il fallait certes qu'un poète aime la musique, et que la philosophie seule soit à même de dénoncer ce mensonge. D'ailleurs, le lecteur paresseux est plus que rassuré : Nietzsche étant un penseur radical, il doit avoir tout dit au sujet de Baudelaire. Et ce jusqu'à ce que Philippe Lacoue-Labarthe, philosophe radical, publie en 1981 un article intitulé : « Baudelaire contra Wagner ». La formule en question, qui reprend à son compte celle que Nietzsche avait utilisée pour s'opposer frontalement à Wagner²²⁴, n'a aucun effet propulseur : malgré les attentes, on voit encore chez Baudelaire une « reconnaissance éperdue » pour Wa-

²²³ Voir à ce sujet, Luca Pietromarchi, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », *Cahiers de l'AIEF*, 55, 2003, p. 519-531 et Michela Landi, *La critique ou la vie : Baudelaire essayiste*, in Pierre Glaudes, Boris Lyon-Caen (éds.), *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*, Classiques Garnier, Paris 2014, p. 95-109.

²²⁴ Philippe Lacoue-Labarthe, « Baudelaire contre Wagner », *Études françaises*, 17, 3-4, 1981, p. 23-52. Une nouvelle version de cet article figure dans Id., *Musica Ficta, op. cit.*, p. 27-90 (« I-Baudelaire »). Cf. *ibidem*, p. 22.

gner et, chez Mallarmé, qui est, suppose-t-on, plus avancé, simplement une « rivalité réticente »²²⁵. Encore une fois, la philosophie n'est pas la rhétorique ; elle questionne les énoncés, et non pas les positions d'énonciation.

Surchargé par tous ces prédicats moraux, Baudelaire acquiert tout le charme bourgeois de l'opposition frontale à la bourgeoisie et, au nom de cette opposition, il aurait vu en Wagner, avancé et anti-bourgeois comme lui, l'homme qui, libérant les pulsions, libère l'art. L'épigraphe que Pierre-Jean Jouve déposa sur le *Tombeau de Baudelaire* – « Baudelaire est du petit nombre de ceux qu'il faut toujours racheter d'une ignominie déposée sur eux par la grossièreté humaine »²²⁶ doit solliciter la critique.

Il y a, selon Jauss, une « sociologie du savoir »²²⁷ selon laquelle toute position critique est historique : ce qui demande (comme l'ont vu, dans leur point du monde, un Sartre ou un Benjamin), des catégories herméneutiques toujours nouvelles²²⁸ pour comprendre le même objet. Encore, pour qu'une 'situation de Baudelaire' soit possible, il faut se défaire de la tentation d'apprendre l'objet par la voie du mimétisme. Cette approche narcissique, par laquelle l'objet est perçu sous l'espèce affective de l'ami ou de l'ennemi, ne sert que le critique lui-même. La critique mimétique, que René Girard qualifie à juste titre de « critique symboliste » ou « néo-romantique »²²⁹, par le fait même qu'elle reste en deçà du phénomène, traite les mythes individualistes et les mythes collectivistes de la même manière²³⁰. Faisant primer les catégories préconçues du sujet regardant, elle adhère à l'illusion d'immanence du texte (ce que dit l'auteur est vrai, on n'a qu'à le paraphraser), récusant ainsi toute latéralité du sens, nécessaire à l'examen d'une « transcendance déviée ». « Romantiques et symbolistes », note Girard, « veulent un désir transfigurateur mais ils le veulent parfaitement spontané. Ils ne veulent pas entendre parler de l'*Autre* »²³¹. D'où ce fait, que l'antériorité chronologique de l'œuvre de Baudelaire par rapport à la poésie dite critique (qui commence avec Mallarmé) joue en faveur des interprétations romantiques²³². Alors que la critique immanentiste se détourne « de la face obscure du désir », la prétendant étrangère au « rêve poétique », le rêve, comme Girard le voit, ne va pas sans rivalité, ni la passion sans

²²⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 21.

²²⁶ Pierre-Jean Jouve, *Le Tombeau de Baudelaire* (1942), Seuil, Paris 1958, p. 13.

²²⁷ H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 270.

²²⁸ Selon Benjamin, l'un des devoirs principaux de l'art a toujours été d'engendrer des exigences qu'il n'est pas à même de satisfaire dans son temps.

²²⁹ René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 54-55 ; p. 279-280.

²³⁰ *Ibidem*, p. 241.

²³¹ *Ibidem*, p. 54-55. Sur la « transcendance déviée », *ibidem*, p. 244 ; p. 308-309.

²³² *Ibidem*, p. 312.

haine²³³. Car c'est le désir rival (qui est toujours, selon Lacan, « un désir selon l'Autre »²³⁴) qui fait l'histoire des idées. Le Neveu ne serait jamais tel sans l'oncle Rameau, ni l'oncle sans le Neveu : « Non, jamais tu n'aurais pensé à commettre une pareille indignité si tu avais été seul », rétorque Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*²³⁵. Ce n'est donc pas le questionnement du sujet ou de l'objet qui nous intéresse, mais le questionnement du principe de relation : métaphores, métonymies, prédications à vide, parallélismes secs ou déjoués, antonomases affichées, attestent que chez Baudelaire c'est l'Autre qui parle. Nous le verrons se réclamer de l'ancienne éristique : l'art rhétorique de s'insinuer dans le discours (dans le corps) de l'adversaire pour l'anéantir de l'intérieur et triompher ainsi de son innocence. La « fascination haineuse » que Baudelaire éprouve à l'égard de ses contemporains à succès, métonymes artistes, est un « désir d'emprunt », « copié sur un autre désir »²³⁶. D'où la manipulation de ce corps métaphorique, l'écriture : emprunt, pastiche, traduction. Ces pratiques parasites, chères à la tradition romantique dans ce qu'elle prétend avoir de plus spirituel, ne sont plus qu'un acte matériel, tel que l'attestent les quelques métalepses lâchées ci et là par Baudelaire (« si nous traduisons bien »)²³⁷. Par ces notations procédurales éparpillées dans ses textes il montre du doigt son théâtre : dans l'illusion paradisiaque du monde il y a toujours une « partie cachée du palimpseste »²³⁸. Baudelaire lui-même avoue, « avec la même candeur », avoir copié, emprunté, quelques « fleurs » au brave De Quincey, homme « à la candeur tragique » chez qui il trouve « un charme presque fraternel »²³⁹ :

Généralement, les rares individus qui ont excité mon dégoût en ce monde étaient des gens florissants et de bonne renommée.²⁴⁰

Ainsi, « les chercheurs de Paradis font leur Enfer »²⁴¹.

²³³ *Ibidem*, p. 54-55.

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 171.

²³⁶ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 56.

²³⁷ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 495.

²³⁸ *Ibidem*, p. 506-507.

²³⁹ *Ibidem*, p. 404. Comme Baudelaire lui-même le rappelle, De Quincey avait sept ans quand son père mourut. *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 445.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 516. Cf. « Il faut que le personnage soit connu et apprécié » (*ibidem*, p. 445).

²⁴¹ *Ibidem*, p. 519.

13. *Fausses pistes wagnériennes : de Gautier à Nietzsche*

Quant à moi j'ai toujours mieux compris que l'homme 'cultivé', en tant qu'il n'est en toutes choses que le produit de ce temps, ne peut toucher qu'au moyen de la parodie à tout ce que Wagner fait et pense.
F. Nietzsche, *Considérations inactuelles, IV : Richard Wagner a Bayreuth*

Baudelaire et Gautier étaient des frères rivaux. Aux yeux du premier, le « bon Théo » n'est qu'un ironiste jovial et débonnaire, « gros, paresseux et lymphatique » qui « n'a pas d'idées, et ne sait qu'enfiler et perler des mots en manière de colliers d'Osages »²⁴². « Tasseur » de « grandes colonnes de mots », il est parmi les responsables de ces « longs échos » qui, de loin, se confondent ; et ce n'est peut-être pas un hasard si l'un des articles que Baudelaire consacre à Gautier était destiné à *L'Écho*... « À la gloire du plus grand homme de notre siècle »²⁴³, « maître impeccable » de l'école païenne ; journaliste dévoué, comme ses congénères, à Madame Industrie et comptant parmi ceux qui, « sans fatigue, comme sans faute », se sont faits les représentants de la doctrine des correspondances²⁴⁴, Baudelaire dédie son florilège et lui consacre deux essais²⁴⁵ : de quoi rendre suspecte son admiration...

De son côté Gautier nous a légué, par une notice de 1862 accompagnant une édition des *Fleurs du mal*, un Baudelaire métaphysique, morbide et décadent, hanté par des « pénombres mystérieuses » et des « effrois énigmatiques » ; aux prises avec « ses maladies, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations »²⁴⁶. La faute est vraisemblablement à l'hommage paradoxal que Baudelaire lui avait adressé : le don envenimé de ses « fleurs malades »²⁴⁷, bouquet placé 'hors texte', se répand méto-

²⁴² Ch. Baudelaire, *Comment on paie des dettes quand on a du génie*, OCII, p. 8.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 117. Dans les écrits consacrés à Gautier Baudelaire finit, en « citeur automate », par choisir les nombreux passages où il est fait référence à la doctrine des correspondances. Cf. *scil.* p. 112-116, 127.

²⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 103-128 ; *Théophile Gautier II, ibidem*, p. 149-152.

²⁴⁶ Th. Gautier, *Charles Baudelaire*, préface aux *Fleurs du mal*, in *Les Fleurs du mal par Charles Baudelaire, précédés d'une notice par Théophile Gautier*, Michel Lévy, Paris 1868, p. 1-78. Cf. L. Pietromarchi, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », art. cité, p. 523-524.

²⁴⁷ « La muse de Baudelaire s'est longtemps promenée dans ce jardin avec impunité ; mais un soir, faible et languissante, elle est morte en respirant un bouquet de ces fleurs fatales » (*ibidem*, p. 526).

nymiquement sur le recueil entier. Comme Proust l'avait vu²⁴⁸, et comme Pietromarchi le montre dans l'article qu'on a cité plus haut, le déni, de la part de Gautier, du côté réaliste de la poésie de Baudelaire²⁴⁹ est à l'origine du mythe idéaliste des *Fleurs du mal*. Or nous savons, avec l'auteur de l'article, que « toute offrande en dit plus sur le donateur que sur son destinataire »²⁵⁰ ; et comme chacun projette dans son objet ses propres hantises, ce sont bien « les fondements idéalistes de la poétique de Gautier » qui furent « prêtés à Baudelaire »²⁵¹. Mais il y a plus. Gautier avait construit la légende d'un Baudelaire musicien : « il jouait du violon, organisait des quatuors, déchiffrait Bach, Beethoven, Meyerbeer et Mendelssohn »²⁵². Lorsque Nietzsche découvre *Les Fleurs du mal*, en 1885, la rupture avec Wagner, survenue en 1878, s'était consumée depuis longtemps déjà. Le philosophe allemand, qui avait rapproché entre temps Hugo de Wagner²⁵³ en leur attribuant la même inaptitude à la critique, est surpris par une curieuse ressemblance : « Il y a beaucoup de Wagner chez Baudelaire »²⁵⁴. À tel point que Baudelaire serait « une espèce de Richard Wagner sans musique »²⁵⁵. C'est que l'édition des *Fleurs* qui lui était tombée sous les yeux était préfacée par Gautier²⁵⁶. Cette orientation interprétative allait confirmer à Nietzsche ce qu'il avait pu, deux ans auparavant, apprendre à la lecture du chapitre consacré à Baudelaire par Paul Bourget dans les *Études de psychologie contemporaine*. Dans ce chapitre, précise Robert Kopp, Nietzsche « avait trouvé une définition de la décadence qu'il avait immédiatement

²⁴⁸ M. Proust, *Essais et articles*, Gallimard, Paris 1994, p. 102, 104.

²⁴⁹ L. Pietromarchi, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », art. cité, p. 522.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 520.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² Voir à ce sujet Giovanni Macchia, *Baudelaire critico*, Sansoni, Firenze 1939, p. 265.

²⁵³ « Tant qu'on est encore naïf et au surplus wagnérien, on tient Wagner pour l'opulence même, pour un parangon de prodigalité, voire pour un grand propriétaire foncier au royaume des sons. On admire chez lui ce qu'admirent les jeunes Français chez Victor Hugo, la 'munificence royale' » (F. Nietzsche, *Le cas Wagner*, op. cit., p. 52). Cf. Jacques Le Rider, *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Presses Universitaires de France, Paris 1999 (première version en allemand, 1997, avec une postface d'Ernst Behler).

²⁵⁴ F. Nietzsche, *Fragments posthumes (Automne 1884 - Automne 1885)*, vol. XI, in Id., *Œuvres philosophiques complètes*, éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, trad. fr. Michel Haar, Marc de Launay, Gallimard Paris, 1975, p. 335. Cf. Robert Kopp, *Préface*, in Id., *Sur Richard Wagner*, Les Belles Lettres, Paris 1994, p. ix.

²⁵⁵ F. Nietzsche, *Œuvres philosophiques complètes*, op. cit., p. 205.

²⁵⁶ Cf. J. Le Rider, « Nietzsche et Baudelaire », *Littérature*, 86, 1992, p. 85-101, *scil.* p. 87.

appliquée à Wagner », tout en ignorant que Baudelaire avait consacré une étude à *Tannhäuser*²⁵⁷. Reprenant en main, au début de 1888, les *Œuvres posthumes* de Baudelaire publiées en 1887 par Eugène Crépet, Nietzsche « tombe sur des documents qui lui prouvent que le rapprochement fait spontanément entre le poète et le musicien était fondé », tel que l'atteste une lettre adressée à Peter Gast, datée du 26 février 1888 :

Ce que vous me dites dans votre lettre du style de Wagner me rappelle une remarque que j'ai moi-même consignée quelque part : que son ' style dramatique ' n'est qu'une variante du ' mauvais ' style, voire de l'absence de style musical. Mais nos musiciens y voient un ' progrès '. En réalité, rien n'a été dit, je soupçonne même que rien n'ait été pensé de ce genre de vérités : que Wagner lui-même, en tant qu'homme, animal, dieu et artiste dépasse mille fois l'entendement et le mécontentement de nous autres Allemands. En est-il de même pour les Français?²⁵⁸

Nous retiendrons, de ce passage, un fait : la toute-puissance du musicien se fonde sur l'absence de style, lequel est du ressort du sujet. C'est donc au nom de l'anonymat artistique qu'on devient universel : on sera à la fois partout et nulle part. Cette absence de style est imputée, par analogie, à Baudelaire. « J'ai eu le plaisir, aujourd'hui », écrit Nietzsche dans la même lettre,

de me voir donner raison à propos d'une réponse que j'avais donnée à une question qui, à elle seule, pouvait sembler osée, à savoir : ' Qui jusqu'à présent a été le mieux préparé à Wagner? Qui a été le plus naturellement et le plus intimement wagnérien malgré et sans Wagner? ' A cette question, j'avais depuis longtemps répondu pour moi-même : ce fut ce personnage bizarre, ce trois-quarts fou de Baudelaire, le poète des *Fleurs du Mal*.

Et Nietzsche de regretter alors « que cet esprit profondément wagnérien n'eût pas connu Wagner de son vivant ». Ce témoignage indirect attire un moment notre attention : s'il ne se fonde sur aucune source, il ne soulève pas moins des soupçons quant à une rencontre qui, contrairement à l'opinion commune, n'aurait pas eu lieu. « J'ai souligné pour moi dans ses poèmes », continue le philosophe,

des passages d'une espèce de sensibilité wagnérienne, qui n'a pas trouvé d'expression ailleurs en poésie (Baudelaire est libertin, mystique, satanique, mais avant tout, il est wagnérien). Et que m'arrive-t-il aujourd'hui! Je feuillette une collection récemment parue des *Œuvres posthumes* de ce génie si profondément admiré, voire aimé en France. Et là, parmi d'inappréciables

²⁵⁷ R. Kopp, *Préface*, in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. ix.

²⁵⁸ Nous renvoyons ici à J. Le Rider, « Nietzsche et Baudelaire », art. cité, p. 85-101.

remarques sur la psychologie de la décadence (*Mon cœur mis à nu*, du genre de ce qui, dans le cas de Schopenhauer et de Byron, a été brûlé), me saute aux yeux une lettre inédite de Wagner, qui se rapporte à une lettre que Baudelaire avait publiée dans la *Revue européenne*, en avril 1861. Je vous la recopie [...].

Suit – et nous suivons à notre tour Robert Kopp – « la copie de la lettre de remerciement que Wagner avait adressée le 15 avril 1861 à Baudelaire après avoir pris connaissance²⁵⁹ de son article sur *Tannhäuser* ». Et Nietzsche de commenter : « Une telle lettre, de gratitude voire d'enthousiasme, Wagner n'en a écrit, si je ne me trompe pas totalement, qu'une seule fois encore : après avoir reçu la *Naissance de la tragédie* ». Il n'y aurait, finalement, que Baudelaire et lui-même qui aient fait l'objet d'un tel enthousiasme de la part du musicien. Or, ces deux penseurs paradoxaux se trouvent à partager, quoique à des âges différents, un même destin : tous les deux inactuels et choisissant le mal pour un autre bien, ils auront méprisé la pédagogie de la décadence et des crépuscules ; tous les deux se seront rapprochés de Wagner pour pouvoir le dépasser. Finalement, écrit Robert Kopp, « un des hommes qui a sans doute le mieux compris Wagner (parce qu'il l'a profondément aimé, sinon il ne lui aurait pas voué plus tard la haine que l'on sait), nous invite à voir dans Baudelaire non seulement le défenseur d'un artiste peu connu en France à l'époque, mais un poète dont les préoccupations seraient proches de celles d'un musicien appartenant à un univers culturel totalement différent »²⁶⁰. Comment ne pas remarquer, en effet, cette différence? Robert Kopp, critique suisse, est le seul à notre connaissance qui se soit posé la question :

Comment Baudelaire, le poète le plus parisien, sans doute, de toute la littérature française, a-t-il pu se reconnaître dans ce génie profondément germanique, ce compositeur qui avait horreur de la France en général et de Paris en particulier? N'est-ce pas précisément son opposition à Paris qui faisait prendre conscience à Wagner de sa germanité [...] ? Rien, a priori, ne rapproche Baudelaire de Wagner. Ni l'horizon culturel, ni l'horizon politique. [...] Il faut donc commencer par s'étonner de cette rencontre, se demander par quoi et par qui elle a pu être préparée.²⁶¹

²⁵⁹ Cf. R. Kopp, *Baudelaire et Wagner : 'une extase faite de volupté et de connaissance'*, in Carminella Biondi, Carmelina Imbroscio, et al. (éds.), *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Droz, Genève 1995, p. 125-137.

²⁶⁰ R. Kopp, *Préface*, in Id., *Sur Richard Wagner, op. cit.*, p. xii.

²⁶¹ *Ibidem*, p. xiii.

14. *Le tribunal du cœur*

La très chère était nue, et connaissant mon cœur...
Ch. Baudelaire, *Les Bijoux*

En cherchant dans son dictionnaire « certains objets » lyriques, Diderot n'aperçoit que des « mots de réclame » :

C'est un grand malheur qu'il n'en soit autrement ; car si le mot *plaisir* prononcé ou médité réveillait en nous quelque sensation, quelque idée, et si ce n'était pas un son pur, nous serions heureux autant et aussi souvent qu'il nous plairait.²⁶²

« Ne croyez pas », écrit-il plus tard dans le *Paradoxe sur le comédien*

que ce soient ces mots parasites du style lyrique [...] qui fassent le pathétique de ce morceau ! C'est la passion dont il est animé [...] il n'y a ni *lance*, ni *victoire*, ni *tonnerre*, ni *vol*, ni *gloire*, [...] qui feront le tourment d'un poète tant qu'elles seront l'unique et pauvre ressource du musicien.²⁶³

Tout comme la voix d'avant l'articulation de la parole, le cœur n'est pas, selon Derrida, « inscrit dans un système de différences »²⁶⁴ : il baigne simplement dans l'autoaffection. « Âme », « sentiment », « cœur », sont, selon R. Barthes, « les noms romantiques du corps ». Tout est plus clair, dans le texte romantique, « si l'on traduit le terme effusif, moral, par un mot corporel, pulsionnel »²⁶⁵. Que le « cœur », mot dont on abuse à l'époque romantique pour signifier la sublimation du pulsionnel soit devenu, chez Baudelaire, un « bloc dur et glacé »²⁶⁶, autrement dit un engin de simulation lyrique ou un nom d'objet vide qui résonne dans un théâtre sentimental, n'a donc pas de quoi nous surprendre.

À l'époque de Baudelaire, le cœur, mot de passe bourgeois, justifie encore « l'impertinence dans la béatitude »²⁶⁷, dans la vie comme dans l'art. « Depuis quelque temps », écrit-il en 1857, « une grande fureur d'honnêteté s'est emparée du théâtre » : « Les débordements puérils de l'école dite romantique ont soulevé une réaction que l'on peut accuser d'une coupable maladresse, malgré les pures intentions dont elle paraît animée ».

²⁶² D. Diderot, art. « Locke », *Encyclopédie*, vol. 9, 1751, p. 625-627, *scil.* p. 626.

²⁶³ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 112-113.

²⁶⁴ J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 354.

²⁶⁵ R. Barthes, *La musique, la voix, la langue*, in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 273.

²⁶⁶ Ch. Baudelaire, *Chant d'automne*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 56.

²⁶⁷ Ch. Baudelaire, *Les Drames et les romans honnêtes*, OCII, p. 38.

L'école du bon sens traite les notaires en poètes, au point que leurs femmes, « honnêtes bourgeoises », diront innocemment à leurs maris : « Ô poète ! je t'aime ».

Voyez-vous tous les notaires de la salle acclamant l'auteur qui traite avec eux de pair à compagnon, [...] et qui croient que le métier de poète consiste à exprimer les mouvements lyriques de l'âme dans un rythme réglé par la tradition ! Telle est la clef de beaucoup de succès.²⁶⁸

Comment ne pas compter d'ores et déjà Wagner parmi la « cohue de poètes abrutis par la volupté païenne » ? Ces derniers emploient sans cesse, aux yeux de Baudelaire, « les mots de *saint, sainte, extase, prière, etc.*, pour qualifier des choses et des êtres qui n'ont rien de saint ni d'extatique, bien au contraire, poussant ainsi l'adoration de la femme jusqu'à l'impiété la plus dégoûtante »²⁶⁹. De tels mots extatiques, figurant souvent en état de mention ou d'emprunt dans le *Richard Wagner*, dénonceront d'eux-mêmes la teneur de l'essai. C'est, en effet, dans l'air du temps qu'un mot répété traduise une « idée fixe »²⁷⁰ ou monomanie, selon le jargon médico-philosophique du siècle. Si selon certains critiques le mot qui revient ' traduit ' de manière algébrique, infaillible, l'âme du poète (« Je lis dans un critique : ' Pour deviner l'âme d'un poète, ou du moins sa principale préoccupation, cherchons dans ses œuvres quel est le mot ou quels sont les mots qui s'y représentent avec le plus de fréquence. Le mot traduira l'obsession ' »²⁷¹), arborant par raillerie les tics linguistiques des poètes qu'il déteste, Baudelaire nous parle de la sienne. Pour masquer son hantise de l'Autre, il déplace volontiers son idée fixe sur des tiers de circonstance, comme c'est le cas de Théodore de Banville, poète fécond dont la jeunesse lyrique est tout autant proverbiale qu'intemporelle :

Si, quand j'ai dit ' Le talent de Banville représente les belles heures de la vie ', mes sensations ne m'ont pas trompé (ce qui d'ailleurs, sera tout à l'heure vérifié), et si je trouve dans ses œuvres un mot qui, par sa fréquente répétition, semble dénoncer un penchant naturel et un dessein déterminé, j'aurai le droit de conclure que ce mot peut servir à caractériser, mieux que tout autre, la nature de son talent.²⁷²

À côté de *l'école du bon sens*, « dont les nombreux ouvrages sont comme un dictionnaire des croyances humaines », figure *l'école de la vengeance*, qui,

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 39.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 40.

²⁷⁰ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 104.

²⁷¹ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, OCII, p. 164.

²⁷² *Ibidem*.

par la même méthode, opposée et complémentaire, déverse sa haine contre ces braves représentants de la médiocrité²⁷³. Puisqu'il faut « que le petit public se soulage », les ouvrages de la vengeance « sont des caresses serviles adressées à des passions d'esclaves en colère »²⁷⁴. Il suffit, pour ceux qui s'en réclament, de remplacer le vrai nom du sujet éreinté par un nom de circonstance.

Injustement accusée de fratricide, Elsa de Brabant est entourée, dans *Lohengrin* (acte I, scène 2), des trompettes du jugement dont elle ne perçoit que l'écho lointain :

De mes lamentations s'éleva un son plaintif, dont les puissants échos s'enflèrent au loin dans les airs ; je les entendis retentir et s'éloigner, ils arrivaient à peine à mon oreille.²⁷⁵

Là où Elsa, femme pure, est enfin acquittée et rachetée, la « note plaintive » qui, un jour, s'échappa du « confessionnal du cœur » d'une « enfant chétive »²⁷⁶ ne cesse de se répercuter aux quatre coins du monde par les infâmes mirlitons des échetiers :

Et elle emboucha alors une gigantesque trompette, enrubannée, comme un mirliton, des titres de tous les journaux de l'univers, et à travers cette trompette elle cria mon nom, qui roula ainsi à travers l'espace avec le bruit de cent mille tonnerres, et me revint répercuté par l'écho de la plus lointaine planète.²⁷⁷

15. La lyre et les fleurs

Le lyrisme est un genre sérieux, le sujet se trouvant « engagé dans la quête de son identité »²⁷⁸. Capricieux, crédules et despotiques à la fois, les poètes lyriques ont, aux yeux de Baudelaire, des « têtes d'enfant »²⁷⁹ :

²⁷³ Ch. Baudelaire, *Les Drames et les romans honnêtes*, OCII, p. 40.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 2, *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française, précédés d'une lettre sur la musique*, Bourdilliat, Paris 1861, p. 183. C'est à cette édition que Baudelaire fait référence.

²⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Confession*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 45 (« De vous, riche et sonore instrument où ne vibre / Que la radieuse gaieté, / De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare / Dans le matin étincelant, / Une note plaintive, une note bizarre / S'échappa [...] / [...] confidence horrible chuchotée / Au confessionnal du cœur »). Voir aussi *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 14.

²⁷⁷ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 307.

²⁷⁸ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 51.

²⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165. Dans

tout ce que l'Idylle a de plus enfantin.²⁸⁰

Le poète lyrique est, à n'en pas douter, « amoureux du surhumain »²⁸¹ : il n'admet pas de limites à l'expansion de son moi. Or Baudelaire serait, au dire de Philippe Lacoue-Labarthe, de la partie : il « sait très bien ce qu'il dit lorsqu'il parle de ' surhumain ' . L'humanité de l'homme consiste dans sa surhumanité. Telle est, de fait, la leçon (métaphysique) de la pensée du sublime »²⁸². Pensée qui fait le tour d'elle-même, tout en attribuant à Baudelaire le privilège de son quant à soi.

Le mot qui revient le plus souvent sous la plume des poètes, écrit Baudelaire à propos de Banville²⁸³,

c'est le mot *lyre*, qui comporte évidemment pour l'auteur un sens prodigieusement compréhensif. La *lyre* exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau, et la mer.²⁸⁴

À propos d'un parodiste qui, dès ses préfaces aux *Odes funambulesques*²⁸⁵ avait fait de la jonglerie poétique sa prérogative, le passage en question a de quoi surprendre. Le ton de Baudelaire est sérieux, à la fois didactique et emporté ; par ces deux postures d'emprunt il se propose, ici comme ailleurs, de ridiculiser à la fois le positivisme et l'idéalisme. L'italique, par lequel le mot éponyme *lyre* est mis en état de mention, dessine le scénario postiche où se joue le spectacle du sens²⁸⁶. Le sens du mot, qui est tautologique, est travaillé de l'intérieur : c'est d'une glose du mot-thème qu'il est ici question. Le « programme » est, par cela même, en représentation : le

son ode À *Charles Baudelaire*, Banville évoque la « tête d'enfant » dans ces termes : « Tu poses d'un air triomphant / Ta petite tête d'enfant / Sur ma poitrine » (Th. de Banville, *Poésies complètes 1841-1854*, livre 4, *Les Stalactites*, Poulet-Malassis, Paris 1858, p. 224).

²⁸⁰ Ch. Baudelaire, *Paysage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 82. Allusion probable de Baudelaire à Prosper Enfantin, le chef de file du saint-simonisme.

²⁸¹ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165.

²⁸² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 74.

²⁸³ Dans l'ode À *Charles Baudelaire* citée plus haut, Banville peint Baudelaire en semblable et frère, autrement dit en parnassien : amant de la jeunesse et de la matière. Baudelaire lui fait 'écho' par le sonnet intitulé À *Théodore de Banville*, où il lui lance son vénin (Ch. Baudelaire, À *Théodore de Banville*, in *Poésies de jeunesse*, OCI, p. 208).

²⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 164.

²⁸⁵ Banville, qui avait collaboré en 1846, avec Baudelaire et Auguste Vitu, à un « salon caricatural, critique en vers et contre tous, illustré de 60 caricatures » (C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 497) explique, dans ses préfaces aux *Odes funambulesques* (1845-1859), comment il avait pu rendre une langue comique versifiée semblable à la caricature.

²⁸⁶ Sur la fonction ironique de l'italique, cf. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 85.

poète est « volontairement lyrique »²⁸⁷, alors que l'adverbe en style protocolaire (« évidemment ») confirme cette évidence formelle. En même temps la lyre, cette catachrèse de l'âme romantique, est un hypéronyme fourre-tout : l'oxymoron « prodigieusement compréhensif », par lequel le mysticisme et la pédagogie ne font qu'un, en atteste. Si la lyre a la faculté de tout comprendre, de tout embrasser, de tout justifier, c'est qu'on est en présence d'un phénomène d'autoinvestiture de la part du poète : la lyre dont il s'affuble est, à l'égal de l'auréole dont on dénonce la perte dans le poème en prose homonyme²⁸⁸, un simple attribut matériel. Ainsi, la poésie lyrique n'est plus qu'une métaphore sclérotisée, une *façon de chanter* l'affection générale de l'homme pour son monde :

Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre.

Il y a « nécessairement » un style-nature, un style-vie farci d'exagérations et d'hyperboles qu'il convient de « constater », autrement dit d'étudier, d'épier :

Tout d'abord constatons que l'hyperbole et l'apostrophe sont des formes de langage qui lui sont non seulement des plus agréables, mais aussi des plus nécessaires, puisque ces formes dérivent naturellement d'un état exagéré de la vitalité.²⁸⁹

La « goinfrerie de l'hyperbole »²⁹⁰ est en effet la marque la plus assurée de l'égotisme sentimental ; c'est le cas de Laprade qui, en accord avec les « facultés lyriques de la nature » se piquait de « faire parler les plantes »²⁹¹. Hoffmann qui avait, de son côté, mis en spectacle l'illusion d'immanence naturaliste (« J'étais dans un vallon ravissant ; et les fleurs y chantaient ensemble »²⁹²), raillait les chantres (métaphoriques) de la nature en affublant les substantifs d'épithètes dits, justement, « de nature ». Ces derniers n'ajoutent rien à la substance qu'ils prédisent : ils se bornent à fournir l'explication du nom, dénonçant ainsi le nominalisme en acte. Dans ce scénario langagier, le chant donné comme primitif et essentiel devient un signe en représentation :

²⁸⁷ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 167.

²⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le Spleen de Paris*, OC I, p. 352

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 164.

²⁹⁰ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCI, p. 554.

²⁹¹ V. de Laprade, *Psyché*, *op. cit.*, p. 22 et 24. Voir aussi Id., *Questions d'art et de morale*, Didier et Cie, Paris 1861.

²⁹² E.T.A. Hoffmann, *Le chevalier Gluck*, in *Contes fantastiques II*, trad. fr. F.-A. Loève-Veimars, Garnier-Flammarion, Paris 1980, p. 290.

Rien ne désigne mieux le véritable caractère de la mélodie, prise dans le sens le plus élevé, que l'épithète : « *chantante* ». La mélodie, en effet, est un chant ; elle doit surgir librement et sans effort de l'âme humaine, qui est elle-même l'instrument qui fait résonner les sons les plus mystérieux de la nature.²⁹³

« L'admiration que l'on éprouve » – remarque l'ironiste Hoffmann en cachant et montrant à la fois les moyens de la dissimulation artiste – « pour tout ce que notre talent produit sans le moindre effort, voilà les signes infaillibles auxquels on reconnaît un génie exercé »²⁹⁴. Étant donné que la mélodie « n'est pas chantante en ce sens », elle « ne peut être qu'une suite de tons isolés qui s'efforcent en vain de devenir musique »²⁹⁵.

C'est, tout comme chez Rousseau, dans la paresseuse Italie, patrie de l'imagination sans contraintes, que Stendhal trouve les raisons primitives du chant : la cause y adhère à l'effet pour créer la suggestion d'une plénitude dans laquelle le sujet se possède sans se questionner lui-même : « La cause n'en est-elle pas uniquement dans le chant magnifique, vraiment *chantant*, qui les distingue? »²⁹⁶ L'antidote à cette expansion du sujet dans l'espace-miroir de la nature est, comme on l'a vu, l'ironie. Comme la note plaintive, dissonante, dont il était question plus haut²⁹⁷, l'ironie est le trait déceptif qui dénonce ce paradis d'enfance récréé à loisir. En tant que telle, elle est surtout l'affaire du « cerveau » de l'artiste : « *s'échappèrent de mon front* des sons harmonieux qui se répandaient au milieu des fleurs et semblaient les raviver [...] »²⁹⁸. Là où Laprade entendait la « sérieuse inspiration » comme une « excitation matérielle du cerveau »²⁹⁹, les « fleurs du cerveau » que Baudelaire fait épanouir sous un « Soleil nouveau »³⁰⁰ ne sont, comme on le verra, que les floraisons parasites d'un terrain calciné par l'ironie : l'ombre que fait l'adjectif idéologique « nouveau » à la toute-puissance du substantif « Soleil » en fournit la preuve. C'est ce sens même qu'il convient alors d'attribuer aux *Fleurs du mal* : le sens négatif, pervers, du mot-thème s'épanche et se dissémine, par métonymie, sur le 'bouquet'

²⁹³ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 452-453.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 445.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 453.

²⁹⁶ E.T.A. Hoffmann, « Sacchini, ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 453. Plus loin nous lisons : « quand j'entendais cette chanson, mes souvenirs me retraçaient l'image de ces mousses et de ces herbes ; de sorte que les plantes et la chanson ne faisaient plus qu'un pour moi et que j'avais de la peine à les séparer de ma pensée » (*ibidem*, p. 469).

²⁹⁷ Ch. Baudelaire, *Confession*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 45.

²⁹⁸ E.T.A. Hoffmann, *Le chevalier Gluck*, *op. cit.*, p. 290-291. Nous soulignons.

²⁹⁹ V. de Laprade, *Préface à Psyché*, *op. cit.*, p. 1.

³⁰⁰ Ch. Baudelaire, *La Mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 127.

entier. Baudelaire paraphrase librement à ce sujet le célèbre propos nominaliste de Bernard de Cluny (« stat Roma pristina nomine, nomina nuda tenemus », *De contemptu mundi* (1144), livre I, v. 952) ; propos ensuite repris par Mallarmé qui en fit le centre d'irradiation de toute sa poétique :

La fleur oubliée ou ignorée ajoute à son parfum naturel le parfum paradoxal de son obscurité, et sa valeur positive est augmentée par la joie de l'avoir découverte.³⁰¹

Dans la lettre à Arsène Houssaye qui sert de dédicace au *Spleen de Paris*, Baudelaire donne en pâture à un journaliste et poète dilettante son 'programme' :

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler quelque chose) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillerait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire.³⁰²

L'adverbe « juste » en état de mention est ici à même de jeter une ombre nouvelle sur le vieux soleil. Une autre intervention polémique de Baudelaire à l'égard du lyrisme ouvre d'ores et déjà des perspectives inédites sur le cas Wagner :

Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu. Tout, hommes, paysage, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé*, [...] et cela dans un mélange de gloire et de lumière.³⁰³

C'est l'un des cas où Baudelaire dépareille et croise entre elles les différentes postures énonciatives de ses pairs : à propos de Banville, il cite en effet Liszt, qui parle très vraisemblablement de Wagner, musicien paroxyste. S'il est fort probable que Baudelaire vise, exploitant la voix de l'intermédiaire Liszt, l'« apothéose » wagnérienne, on connaît ses propres 'apothéoses' d'emprunt : qu'il suffise de citer, parmi d'autres, *La Vie antérieure*³⁰⁴, où le décor du ciel est « déroulé » devant les spectateurs comme un panorama devant les Grands magasins parisiens. Lacoue-Labarthe cite, à titre d'exemple du lyrisme baudelairien, quelques-uns de ces passages, les

³⁰¹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 629.

³⁰² Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, OCI, p. 276.

³⁰³ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165.

³⁰⁴ Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17-18.

faisant suivre de considérations presque tautologiques : « D'où la généralité ou l'universalité du mode lyrique – et l'on reconnaît là sans peine des propositions très proches de celles qu'on pouvait lire dans Wagner »³⁰⁵. « Autrement dit », s'explique-t-il, « comme la musique pour Wagner, le lyrisme repose sur une langue universelle, immédiatement accessible et compréhensible. Le lyrisme est en réalité une lyrique »³⁰⁶. Faut-il ajouter après cela que « Le lyrisme en ce sens, c'est-à-dire la littérature selon Baudelaire, n'est donc pas autre chose que le chant du sujet, ou le sujet s'accomplissant – en s'outrepassant – comme chant : l'homme hyperbolique », comme dit encore Baudelaire, se révélant dans et par le chant » ? S'agit-il d'un discours critique, ou bien d'un pastiche de Baudelaire pastichant du Wagner ? De ces prémisses découle, chez Lacoue-Labarthe, une conclusion philosophique, confirmant *a posteriori* (en tant que résultat nécessaire du parcours tautologique qu'accomplirait la pensée moderne) l'*a priori* qu'on s'était donné : « C'est pourquoi la soumission de Baudelaire à Wagner, dans un premier temps, la soumission des 'lettres' à la musique, ne pouvait être que totale »³⁰⁷.

L'ironie de Baudelaire à l'égard du lyrisme s'attache principalement à la fausse idée universellement répandue d'une 'correspondance' entre les arts. Ce corollaire idéologique, prétextuel, de la fraternité universelle, permettrait l'osmose, ou transvasement du sens d'un art à l'autre ; ce qu'on est convenu d'appeler 'traduction' au sens large. La musique, écrit Pierre Dupont, est « cette traduction en langue universelle de tous les idiomes connus »³⁰⁸ ; propos que Baudelaire pastiche dans ses deux essais consacrés au chansonnier³⁰⁹. Ernest Reyer, wagnérien, ne s'exprime pas différemment dans son introduction des *Chants et Chansons* de Dupont :

chez Dupont, l'inspiration musicale n'est que la conséquence de l'inspiration poétique ; il se sert de la musique comme d'une langue plus éloquente, plus voluptueuse et plus sonore pour traduire sa pensée : il est musicien parce qu'il est poète.³¹⁰

³⁰⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 66-67.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 67-68.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 68.

³⁰⁸ Pierre Dupont, *Préface* in Id., *Chants et chansons*, Alexandre Houssiaux, Paris 1851-1854, 4 vol. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 54.

³⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont I*, OCII, p. 26-36 ; *Pierre Dupont II*, *ibidem*, p. 169-174.

³¹⁰ Ernest Reyer, *Pierre Dupont musicien*, préface in P. Dupont, *Chants et Chansons*, op. cit. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 59. Sur les rapports entre Baudelaire et Reyer, cf. *ibidem*, p. 55-56. Champfleury avait également publié des *Chansons populaires des Provinces de France*, dont Gounod avait arrangé la musique (*ibidem*, p. 67).

De la même teneur est le républicanisme « fonctionnel et émotionnel »³¹¹ de Béranger, saint-simonien qui, dès 1833, avait publié cinq recueils de chansons satiriques, patriotiques, burlesques et sentimentales à succès. Baudelaire puise dans ces textes de circonstance, mêlant entre eux le pathétique et le burlesque, nombre de ‘poncifs’ qu’il ‘traduit’ (autrement dit : qu’il adapte) à son propre discours. Face à l’épanchement sans limite de ces « mélodies végétales »³¹² la voie est ouverte à la célèbre proclamation de Nietzsche : « la mélodie est immorale »³¹³. Après lui, le XIXe siècle mélomane cédera la place à la ‘mélophobie’ et à la ‘mythoclastie’ accompagnées d’un ‘graphocentrisme’ grandissant³¹⁴.

16. Le poncif de l’universel

Nous sommes au temps, j’ose le dire, où
il faut qu’un poète soit philosophe.
Voltaire, *Épître à Mme du Châtelet*

Pour donner de l’envergure à son discours positif et lyrique à la fois, Baudelaire s’appuie sur des valeurs réputées universelles et générales, qu’il affuble de l’apprêt d’une logique « contraignante », répondant aux nécessités mêmes de la nature : « Nous observons que tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels »³¹⁵. L’ironie romantique allemande prônait-elle un « rapprochement continu des choses les plus contraires »³¹⁶? Dans le cadre rhétorique à l’apparence contraignant de la *praxis* lyrique on va pouvoir jongler, se déplacer « avec agilité »³¹⁷. En effet, comme Baudelaire l’a écrit

³¹¹ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 97.

³¹² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 393.

³¹³ « Et surtout de la mélodie! Calomnions, mes amis, calomnions, si nous tenons encore quelque peu à l’idéal, calomnions la mélodie! [...] Axiome : la mélodie est immorale » [...] L’absence de mélodie sanctifie même... » (F. Nietzsche, *Le Cas Wagner*, op. cit., p. 45).

³¹⁴ Sur ces aspects, cf. Timothée Picard, *Âge d’or, décadence, régénération : un modèle fondateur pour l’imaginaire musical européen*, op. cit., p. 542, p. 631. Heidegger a reconnu dans la rupture entre Nietzsche et Wagner « un tournant nécessaire de notre histoire » (Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris 1986, p. 133).

³¹⁵ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165.

³¹⁶ A.W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, vol. II, trad. fr. Albertine Necker de Saussure, Paschoud, Paris 1814, 3 vol., p. 238.

³¹⁷ Ch. Baudelaire, *Élévation*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 10.

encore à propos de son alter-ego rival, Banville, « l'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses »³¹⁸ ; des enjambées, autrement dit, « vastes comme la nuit et comme la clarté », pour reprendre le célèbre vers des *Correspondances*. Puisque « Les élégiaques sont des canailles »³¹⁹, Baudelaire construit autour du vaste spectacle du lyrisme un scénario ironique où l'hyperbole dénonce à chaque pas l'hypermédiation, la surdétermination consciente : « le paysage est revêtu d'une magie hyperbolique ; il devient *décor* »³²⁰. La où l'hyperbole cachait, l'hyperbole affiche ; l'infini lyrique dont on pare le sujet dans sa singularité est encadré dans un théâtre de l'énonciation :

Une âme de mon choix. Le Décor. Ainsi la nouveauté.³²¹

Les mythes, à côté d'autres arguments généraux, offriront la matière « infinie » à finitiser. Ils révéleront ainsi leur mauvaise infinité ; ce que Baudelaire qualifie, dans *Mon cœur mis à nu*, d'« infini diminutif »³²² :

Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
Berçant notre infini sur le fini des mers.³²³

Face à cette « sorcellerie évocatoire »³²⁴ dont « rien ne prouve la fausseté », Baudelaire entre par le verbe de tout le monde dans la chair de l'autre : *Et verbum caro factum est*, selon l'Évangile de Saint-Jean (1, 14)³²⁵

³¹⁸ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 165. Cf. F. Schlegel, *Fragment n. 121*, où l'on évoque une « synthèse absolue des antithèses absolues », trad. fr. Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, in *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, op. cit., p. 113.

³¹⁹ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, III, OCI, p. 182.

³²⁰ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII p. 165.

³²¹ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, II, OCI, p. 183.

³²² Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 696. Cf. Novalis, *Fragmente I, Blütenstaub* (1798) : « Nous cherchons partout l'infini et nous trouvons seulement le fini » (« Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge », Novalis, *Blütenstaub, Glauben und Liebe, Die Christenheit oder Europa*, IPP, Charleston 2013, p. 5). Sur le couple fini-infini et le mauvais infini chez Hegel, cf. Grégoire Franz, « L'attitude hégélienne devant l'existence », *Revue Philosophique de Louvain*, 30, 1953, p. 187-232, *scil.* p. 206.

³²³ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 129.

³²⁴ « Manier savamment une langue... » (Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 118 et *Les Paradis artificiels*, OCI p. 439).

³²⁵ *La Sainte Bible d'après les textes originaux*, trad. fr. Augustin Crampon, Société de Saint-Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, Paris-Tournai-Rome 1923. Éd. numérique, relecture et vérification par Jean-Marie Weber, <www.mission-web.com>, p. 118.

qu'il se plaît à citer dans l'un de ses projets de préface aux *Fleurs du mal*³²⁶. Ce verbe d'emprunt s'incarne à tel point dans le sujet de son choix que personne ne l'en démêle :

On m'a attribué tous les crimes que je racontais. Divertissement de la haine et du mépris.³²⁷

17. Les échelons de la conscience

Selon Lacoue-Labarthe l'auteur du *Richard Wagner* se trouverait encore sous l'emprise d'une fiction métareprésentative de la musique. Le progrès de l'esprit aidant, cette illusion va graduellement se dissipant, jusqu'à se voir remplacée par l'âge critique. Dans ses quatre médaillons formant un double dyptique (Baudelaire et Mallarmé, poètes français, d'un côté ; Heidegger et Adorno, philosophes allemands, de l'autre), le philosophe envisage, en élève d'Hegel, un « parcours cathartique » de la conscience qui, prisonnière d'abord de l'illusion d'immanence, finirait par déchirer le voile et instituer le rideau³²⁸. Dans cette optique la poésie française se trouverait à occuper les deux cases de l'enfance-adolescence, tandis que la philosophie allemande gagnerait les postes de la conscience critique. La première section reste orpheline de sa réponse, qu'il faut aller chercher au delà du Rhin, dans la patrie de la philosophie : Nietzsche, Heidegger, Adorno s'affranchiraient enfin des illusions lyriques de la musique pour assigner à cette dernière un rôle politique, atteignant ainsi le perfectionnement de l'esprit. L'attitude de Baudelaire est, selon le philosophe, « d'une simplicité désarmante ». Elle se résumerait, de façon péremptoire, par le substantif : « soumission » dont les effets sont pourtant gradués et, comme il faut, tripartites : « il est subjugué, il acquiesce – il se soumet »³²⁹. D'autant plus que cette soumission serait – « puisque le mot y est »³³⁰ – « incontestable »³³¹. Ce Baudelaire enfant apprendrait de Wagner sa bonne leçon de métaphysique, jusqu'à ce que la métaphysique innocente ne se voie remplacée par le matérialisme

³²⁶ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, II, OCI, p. 182.

³²⁷ Ch. Baudelaire, *ibidem*.

³²⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 21-22. Elles « organisent une sorte de récit ou d'histoire dont, après coup, je m'aperçois qu'elle n'est pas sans analogie avec l'histoire de mon propre rapport à Wagner. Affaire de *katharsis*, peut-être ».

³²⁹ *Ibidem*, p. 58.

³³⁰ *Ibidem*, p. 60. Baudelaire parle justement, comme nous le verrons, de « soumission » au génie de Wagner.

³³¹ *Ibidem*, p. 70.

adulte. « Et plus surprenant encore » – poursuit Lacoue-Labarthe – « ce n'est pas seulement ce discours qu'il accepte, c'est-à-dire cette 'théorisation' » : Baudelaire accepte et reconnaît « le terrain même sur lequel s'est édifié tout ce discours et construite toute cette œuvre » : Bref, il « accepte, sans la moindre réserve, le primat inconditionné de la subjectivité »³³². Et ce, afin de réagir en *sujet* devant la musique de Wagner (dans le double sens de l'identité et de la soumission), inaugurant par ce *je* enfin constitué le parcours de l'esprit que le phénoménologue se propose d'illustrer :

Baudelaire ne retient au fond de la musique de Wagner que ce qui, en elle, excède la *musica ficta*. La représentation, au sens où l'on peut dire que le *stile rappresentativo* culmine dans Wagner – mais au sens, aussi, où il faut à cette musique un théâtre, des figures et une illustration – n'intéresse pas réellement Baudelaire. De là qu'au bout du compte son Wagner n'est pas Wagner.³³³

Un tel 'excès' de subjectivité pourra être réinvesti dans les médallions successifs, qui se proposent d'illustrer le progrès de l'esprit vers la reconnaissance d'une vanité 'tautologique' de la représentation musicale. En effet, remarque le philosophe, « la musique [...] conduit l'*aisthesis* à sa limite : elle donne la sensation, infiniment paradoxale, de la condition même de toute sensation, comme s'il lui incombait, tâche impossible, de présenter le transcendantal, c'est-à-dire la pure possibilité de la présentation elle-même en général »³³⁴. C'est bien la dimension « extatique » du sujet (l'*ex-stare*, signifiant vraisemblablement un début d'excentricité réceptrice) qui suscite, au dire de Lacoue-Labarthe, « le soupçon »³³⁵ dont les successeurs de Baudelaire se feront les interprètes. Par la force du métalogisme, Lacoue-Labarthe conclut que cette subjectivité est « indissociable d'une fiction et ne se soutient, en définitive, que d'une mythologie »³³⁶. Si la musique en tant que telle (à son premier degré qui est présentatif) porte en elle une figuralité latente, à savoir l'imitation de quelque mouvement de la conscience du sujet, la musique de Wagner, en ce qu'elle est saturée de ces mouvements, occasionnerait d'elle-même un début de réalité métafigurale qui, thématifiée par la critique, ouvrirait à une « *restauration* esthétique »³³⁷. Délaissant sa fonction instrumentale par rapport à la scène, la musique de Wagner acquiert, avec ou sans Baudelaire pour le remarquer, un statut métareprésentatif autonome : elle entre 'en scène'

³³² *Ibidem*, p. 58.

³³³ *Ibidem*, p. 77.

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*, 78.

³³⁶ *Ibidem*, p. 88-89.

³³⁷ *Ibidem*, p. 188.

en tant que fiction. Notamment, la mélodie infinie en tant que procédé récurrent porte en elle « l'indice d'une volonté de *littérialisation* »³³⁸ de la musique. Baudelaire, certes, « ne se serait certainement jamais exprimé en ces termes, qui seront ceux de Mallarmé »³³⁹ ; toutefois il aurait perçu que la thématization des procédés musicaux pouvait constituer un « défi » pour la poésie. L'inconscient baudelairien serait donc bientôt porté à l'état de conscience – et, avec Heidegger, le contenu serait porté « à la présentation » (*Darstellung*)³⁴⁰ – par les auteurs successifs. Le « soupçon » surgi à l'égard de Wagner aurait, selon Lacoue-Labarthe, quelques conséquences dans la conception même du lyrisme baudelairien³⁴¹. Car, si Baudelaire « ne peut faire dire au livret, ni même à la musique, ce qu'ils ne disent pas », en les racontant dans son essai, il « écrit Wagner »³⁴². Ceci revient à dire que Baudelaire commence à « re-écrire Wagner » : la paraphrase (prise au premier niveau qui est celui des effets de la musique) est une « traduction des sentiments » à même de révéler à la conscience du poète que la musique peut, à elle seule, susciter des images « inspirantes ». « Cet autre lyrisme », poursuit le philosophe, « on ne peut pas le qualifier proprement d'objectif », en ce qu'il « ne renverse en rien les valeurs du lyrisme » ; il est simplement la « réécriture – la traduction – du lyrisme lui-même, qu'il prive, pour cette raison, de son *aura* ». Ainsi, Baudelaire, à son insu, « désacralise le lyrisme », ou mieux, il le « littéralise : il en détruit, par explicitation et recomposition à froid, l'emportement ou le 'transport' figural » ; ce faisant, il « corrode la métaphore dans le temps même où il doit faire l'aveu, sous le signe de la perte du 'grand art', de l'impossible présentation du métaphysique ». Baudelaire se rattacherait alors implicitement – quoique de son côté du Rhin – à Hölderlin, le maître de Heidegger, dans la reconnaissance que « l'Idée de la poésie est la prose »³⁴³. L'écriture, en somme, remplace désormais – avec Benjamin que Lacoue-Labarthe cite – la littérature en tant que paraphrase de concepts. Et « un tel pas s'est franchi, imperceptiblement » – ajoute le philosophe – « lorsque la *lyrique* de Wagner a contraint le *lyrisme* de Baudelaire »³⁴⁴. Se confrontant à la musique de Wagner, lyrisme au premier degré, lyrisme en action, Baudelaire aurait perçu la facticité de ce lyrisme même : son état d'emprunt, qui n'est que « réécriture » et calque de ses procédés. Il en découle,

³³⁸ *Ibidem*, p. 89.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 182.

³⁴¹ À la différence de Mallarmé, chez Baudelaire « il y va tout simplement de l'accomplissement du lyrisme » (*ibidem*, p. 128).

³⁴² *Ibidem*, p. 80.

³⁴³ *Ibidem*, p. 81.

³⁴⁴ *Ibidem*.

par voie paradoxale, que « Baudelaire a toujours déjà dit, au fond, la vérité de Wagner » : si la musique de Wagner est l'effet de retour, l'effet second, d'un discours premier qui sature l'art des sons de son prétexte, à savoir de l'« esthétique » en tant que réflexion sur l'art, le discours de Baudelaire n'est que discours du discours³⁴⁵. Par cet acte encore inconscient Baudelaire prépare ce que Adorno appelle, dans *Quasi una fantasia*³⁴⁶, la *Ret-tung*, à savoir, la « salvation ». Par la « mortification » des œuvres qui se découvrent produites par une « conscience fausse », on en arrive enfin à une « seconde beauté » :

Je te frapperai sans colère, comme Moïse le rocher...³⁴⁷

Par cette « philosophie à coups de marteau » avant la lettre, Baudelaire aurait anticipé, finalement, le nihilisme nietzschéen³⁴⁸. Là où – c'est la pensée de Benjamin reprise par Adorno que Lacoue-Labarthe cite³⁴⁹ – on veut briser le cycle infernal de la « fatalité mythique », « c'est à la césure que revient le rôle essentiel »³⁵⁰ : cette césure n'est que « la libération par défaut [...] de la vérité de l'œuvre »³⁵¹. De ce rideau – soubresaut de la conscience qui rompt le « nappé » de l'illusion – on va voir apparaître la « vérité tragique », autrement dit la « séparation, le désaccouplement du dieu et de l'homme »³⁵² nécessaire à la *katharsis*. Cette rupture, que nous préférons nommer « le désaccouplement de l'homme et du monde » a lieu, à notre sens, par le défi sournois que Baudelaire lance à Wagner au nom d'une critique qui ne veut et ne peut pas (encore?) être frontale. L'inexprimable, nous signifie Hölderlin,

est cette puissance critique qui peut, non point sans doute séparer, au sein de l'art, le faux semblant de l'essentiel, mais empêcher, du moins, qu'ils se confondent. [...] : la fausse totalité, la trompeuse – l'absolue. N'achève

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 83.

³⁴⁶ Th. Adorno, *Quasi una fantasia, Écrits musicaux II*, trad. Jean-Luis Leleu, Gallimard, Paris 1982. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 224. Comme le rappelle Lacoue-Labarthe, ce motif était déjà présent chez Benjamin, notamment dans *L'Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. Sibylle Muller, Flammarion, Paris 1985.

³⁴⁷ Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 78.

³⁴⁸ Laprade chantait, dans les végétaux, les « nobles figures tombées sous le marteau de l'initiateur philosophique » (V. de Laprade, *Psyché, op. cit.*, p. 17).

³⁴⁹ Walter Benjamin, *Les affinités électives de Goethe*, cité par Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 253.

³⁵⁰ Th. Adorno, *Quasi una fantasia, Écrits musicaux II, op. cit.*, p. 260. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 253.

³⁵¹ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 257.

³⁵² *Ibidem*, p. 259.

l'œuvre que d'abord il la brise, pour faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole.³⁵³

Les débris d'un symbole ou d'une fête du sens³⁵⁴ portent en eux la conscience (dit Lacoue-Labarthe avec le poète allemand) que « l'immédiat est interdit » et que la « médiateté » est la loi³⁵⁵. Ce qui nous oblige à repenser radicalement, avec Baudelaire, l'acte critique. Ainsi, Baudelaire est retrouvé par l'extérieur : à savoir, par le discours philosophique autour de la musique et de la poésie. Dans son *Discours sur la poésie lyrique et la société*³⁵⁶ Adorno condamne, chez quelques intellectuels, « l'outrecuidance de remplacer l'expérience de [ces] textes tels qu'ils sont ». Chez ces derniers, le surmoi critique embrasse « du regard l'ensemble » et « se place au-dessus de l'existence dont il parle », en faisant abusivement de ces textes « l'objet de démonstrations sociologiques ». Toute détermination de la pensée sur l'art (et, dirons-nous, de la pensée sur la critique en tant qu'art), ne peut pas être « une réflexion étrangère ou extérieure à l'art » ; son matériau propre, [...] ne s'épuise pas dans la simple vision intuitive». C'est pourquoi « le travail sur la forme » sert à « démasquer la fausse spiritualité »³⁵⁷, qu'elle soit lyrique ou critique.

Du fait que l'individuel est « médiatisé par l'universel et inversement », à savoir que « au-delà de l'individu et de sa spontanéité, des forces objectives sont actives dans l'art » par « la suprématie de la forme linguistique du lyrisme »³⁵⁸ Baudelaire était évidemment, contre ce qu'Adorno pensait à son sujet, conscient : son mimétisme ironique des formes de la musique le prouve. En voyant tous les débris de l'« homme primitivement bon et juste restauré »³⁵⁹, Baudelaire illustre « le paradoxe du lyrisme au début de l'ère industrielle » : à savoir, « l'immédiateté restaurée »³⁶⁰ par la technique.

³⁵³ Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Œdipe*, 1, *Remarques sur les traductions de Sophocle*, in Id., *Œuvres*, éd. Philippe Jaccottet, trad. fr. Michel Deguy, André du Bouchet, François Féder, et al., Gallimard, Paris 1967, p. 952. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 257.

³⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 437 (le lendemain de la musique ressemble aux « mélancoliques débris d'une fête »).

³⁵⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 260.

³⁵⁶ Th. Adorno, *Discours sur la poésie lyrique et la société*, in Id., *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Flammarion, Paris 2009, p. 45.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 46-47.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 52.

³⁵⁹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 466.

³⁶⁰ Th. Adorno, *Discours sur la poésie lyrique et la société*, op. cit., p. 59.

18. *Des coexistences merveilleuses...*

À côté de la comparaison, la coordination a une fonction épistémique de premier ordre : elle confirme, rassemblant le semblable, un savoir sur le monde ; établissant des affinités paradigmatiques entre des classes d'objets, elle les associe dans la chaîne syntagmatique. Un principe d'uniformité descend de cette symétrie, qui satisfait parfois trop facilement des attentes. La surprise qu'on peut tirer d'assemblages incongrus finit, elle aussi, par se sclerotiser et se banaliser. En revanche l'inconscient qui, comme on l'a dit, est logique et habite, en tant que tel, l'entre-deux des structures questionnant leurs relations, ne peut pas être récupéré par le sens. Par ce qu'on appelle la conversion métaphorique des symboles de l'inconscient deux destins s'apparentent (comme c'est le cas des « cerveaux congénères »³⁶¹, Wagner et Baudelaire) par l'accroc sur un point précis, alors que le reste est déjoué, dévié.

Là où l'individualisme petit-bourgeois s'achève, selon René Girard, « par l'apothéose bouffonne de l'Identique et de l'Interchangeable »³⁶² le retour du refoulé formel agit chez Baudelaire, comme chez Flaubert, par la manipulation des relations établies entre les choses et les hommes. Ainsi, « Les antithèses grotesques de Flaubert » caricaturent « les antithèses sublimes de Hugo »³⁶³. À l'époque où s'affrontent plusieurs idéologies conquérantes et, comme le voit Baudelaire, tout « se fait antithèse »³⁶⁴, des codes éloignés entre eux échangent leurs prédicats respectifs : il n'y a plus, poursuit Girard, de différence appréciable entre la forêt de symboles de *Correspondances* et les comparaisons tirées de « la libre nature du prodigieux jardin de *Bouvard et Pécuchet* »³⁶⁵. Au nom de la « loi de corrélation » Baudelaire reproche au prolifique Jules Janin l'emploi constant d'une phraséologie convenue ; notamment, des couplages tel celui, plus incongru qu'on ne le soupçonne, entre le dédicataire et le dédicateur des *Fleurs du mal* : « Votre paquet de poètes accouplés comme bassets et lévriers, comme fouines et girafes. Analysons-les, un à un. Et Théophile Gautier? Et moi? »³⁶⁶. Là où le couplage est une forme d'animalisation (la bêtise du stéréotype) la *distinctio* qu'on demande polémiqement au publiciste est une dissociation, une bifurcation du sens : le moi, par le fait même qu'il *ex-siste* hors du langage, est excentrique, est hors-la-loi. Ainsi parle, dit Barthes, le discours du

³⁶¹ Ch. Baudelaire, *Les Petites vieilles*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 91.

³⁶² R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 176-177.

³⁶³ *Ibidem*, p. 176.

³⁶⁴ Voir, entre autres, *L'Art philosophique*, OCII, p. 600.

³⁶⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, p. 176-177.

³⁶⁶ Ch Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 239.

désir : « Et moi, qu'est-ce que je fais dans tout ça ? »³⁶⁷. L'opposition n'est jamais, comme on l'a vu, une logomachie, mais la monstration d'une différence ; elle n'a pas lieu entre « deux contraires consacrés, nommés, mais entre l'exception et la règle »³⁶⁸. De même Paul de Kock, cet autre auteur à succès, avait été poussé à voir, selon Baudelaire, « une pensée dans le choc fortuit de toute antithèse »³⁶⁹, comme c'est le cas pour *Toujours et Jamais* d'Émile Hébert, « titre logogryphique », facilement renversable en *Jamais et Toujours*³⁷⁰... On pourrait multiplier les exemples, les dyades baudelairiennes se « pensant », tout comme les dyades flaubertiennes, « dans leur grotesque accouplement », tels « deux bibelots sur une cheminée bourgeoise ». Dans la manie égotiste de la ressemblance fraternelle, même les oppositions, rétorque Baudelaire, « sont dévorées par la symétrie »³⁷¹. En ressort primaire de la logique associative, la conjonction copulative devient, chez Baudelaire et Flaubert, ces deux sujets qui, expulsés de la loi du Père, marchent côte à côte tout en se détestant, le 'pivot' de la réciprocité et du renversement. Elle consent, par d'innombrables variations et permutations, de déjouer le traumatisme de la castration. Mais c'est justement par le détournement d'une logique raide et mécanique qu'une nouvelle conscience de l'être au monde peut être enfin thématisée.

Nietzsche, en adversaire de la philosophie idéaliste de son pays tout comme de la grammaire de Dieu, dénonce la mauvaise foi qui se niche dans ce « 'et' douteux » :

les Allemands disent ' Goethe et Schiller ', - j'ai bien peur qu'ils ne disent ' Schiller et Goethe ' [...] Il y a des ' et ' pires encore ; [...] ' Schopenhauer et Hartmann ' .³⁷²

³⁶⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 42.

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 57.

³⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 677.

³⁷⁰ *Ibidem* ; voir aussi la note 4 à p. 1412.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² F. Nietzsche, *Incursions d'un inactuel*, §16, *Le Crépuscule des idoles*, op. cit., p. 185. Cette méfiance à l'égard du « et mou » figure également dans le §346 du *Gai Savoir*, cf. *ibidem*, p. 287. Lacan notait de son côté que « ces sortes de titres à double nom [...] ça peut servir à tout et n'importe quoi, parce que cet 'et' dont nous nous servons est ce qu'on pourrait appeler un 'et mou' » (*Lettres de l'école freudienne de Paris*, n. 6, octobre 1969, p. 42-43). Voir aussi R. Barthes à propos de son rapport à Proust : « Proust et moi. Quelle prétention ! Nietzsche se moquait sur l'usage que les Allemands faisaient de la conjonction 'et' : 'Schopenhauer et Hartmann', raillait-il » (R. Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, op. cit., p. 333). Sur la conjonction copulative comme opérateur de « neutralisation » et de « confusion », cf. R. Barthes, *Système de la mode*, Seuil, Paris 1983, p. 231-233.

Cette « conjonction du disjoint », selon le mot d'Adorno³⁷³, rend compte au premier degré, qui est subjectif, d'une disruption, d'un traumatisme survenu dans la relation d'objet. Comme toute particule partitive, la conjonction copulative signifie le partiel par rapport au Tout (à l'Un). Là où le signifiant est le symbole d'une absence, la conjonction extériorise la différence : le sujet « sera *et* ne sera pas là »³⁷⁴. Lacan voit nommément dans le *vel* latin l'« articulation signifiante » qui, marquant dans l'union la séparation, fonde la dialectique du sujet dans les termes d'une liaison aliénée, expulsée de sa nature. « Point faible en tant qu'elle est aliénante », cette articulation se constitue par le couplage de signifiants bruts, par lesquels le couple lui-même « se solidifie, s'holophrase »³⁷⁵.

À un degré ultérieur, ce questionnement mine de l'intérieur les couplages les plus soudés dans la chaîne signifiante, questionnant ainsi les automatismes formels sur lesquels s'appuie le sens partagé, et, par extension, l'histoire de la culture. Le sujet, en effet, est seul à l'exception de Tout, ce 'Tout' étant perçu, on l'a vu, comme l'image même de l'Un. De l'autre côté du monde, où Tout apparaît comme pacifié, ce Tout s'exprime, selon le Valéry de « Romantisme », par des couplages heureux : « des coexistences merveilleuses, que l'on peut comparer à des accords dissonants, qu'enrichissent encore des différences savoureuses de timbres » : « Degas *et* Renoir ; Monet *et* Cézanne ; comme il y avait Verlaine *et* Mallarmé... »³⁷⁶. Ce discours, se composant « de phrases que l'on peut, en général, intervertir... *car* la vérité c'est le hasard... »³⁷⁷, rejoignait « la richesse de cette époque de Paris »³⁷⁸, favorisant la liberté de l'invention à côté de la libre initiative dans le domaine économique et industriel. Mais, ajoute Valéry dans son point du monde, « nous avons vu la fin de ce beau concert d'hommes et d'idées »³⁷⁹. Si Baudelaire n'a pas pu voir la fin de ce concert, Valéry donne son jugement sur le grand spectacle romantique :

tous ou presque tous les ' Romantiques ' étaient empoisonnés de légendes et d'histoire, qui leur étaient aussi indifférentes dans le fond, qu'excitantes

³⁷³ Th. Adorno, *Théorie esthétique*, trad. fr. Mark Jimenez, Klincksieck, Paris 1995, p. 265. Comme le rappelle Pierre Schoentjes, « Thomas Mann estime que l'intellectuel doit choisir entre le *aut* du radicalisme ou le *et* de l'ironie » (P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris 2001, p. 273). L'ironie, poursuit Schoentjes, « exprime toujours l'un *et* l'autre, le oui *et* le non » (*ibidem*, p. 94).

³⁷⁴ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *op. cit.*, p. 15.

³⁷⁵ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 235-237 ; 262-264.

³⁷⁶ P. Valéry, « Romantisme », in Degas, *Danse, Dessin*, *op. cit.*, p. 197-203, *scil.* p. 197.

³⁷⁷ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, *op. cit.*, p. 184.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 197.

³⁷⁹ *Ibidem*.

ou séduisantes par le dehors. Les plus grands d'entre eux traînent des armures, des caparaçons, des chapelets et des narghilés, tout un vain matériel de théâtre et de carnaval, et une collection d'idoles, d'âmes absurdes et naïvement excessives, qu'ils se donnaient et échauffaient de leur mieux.³⁸⁰

Un véritable Romantique est, ajoute-t-il, « sur toute chose un acteur » : « La simulation, l'exagération (qui est simulation par l'intensité de l'expression), la facilité, où tombent toujours ceux qui ne visent qu'à produire des sensations immédiates, sont les vices de ce moment des arts »³⁸¹. Le langage, qui est une nature, « erre où il veut » ... *spiritus flat ubi vult*, selon la Bible d'occasion que Hugo appose en exergue au livre quatrième de ses *Odes et Ballades*³⁸². La formule est un sacre : elle agit, de l'extérieur, comme un encensoir, jetant sa bénédiction sur le recueil entier. Banalisée, elle revient ci et là sous la plume du poète. « Cruelle et humiliante maxime », rétorque Baudelaire à son sujet, qui « perd ses droits en matière d'art »³⁸³. Une banalisation analogue a eu lieu dans ce sacre postiche qu'est le théâtre musical ; ce que Diderot mettait autrefois entre parenthèses comme un rideau a franchi le seuil de la représentation. L'espace opératique est, comme Valéry lui-même le voit (le décor « est à la nature ce que l'opéra est à l'ordinaire de la vie »³⁸⁴) envahi par des « paysages » sublimes, constituant la toile de fond des événements. Exploitant « presque exclusivement la sensibilité sensorielle », excitant l'attention par « intensités, contrastes, énigmes, surprises », l'art moderne joue avec « des valeurs irrationnelles, sensations à l'état naissant, résonances, *correspondances*, pressentiments d'une instable profondeur... ». « Nous payons », conclut Valéry, « ces avantages » : « l'allure de la modernité est toute celle d'une *intoxication*. Il nous faut *augmenter la dose*, ou *changer de poison*. Telle est la loi »³⁸⁵. Ces mots que Valéry consacre à la poésie romantique (et qui avaient eu chez Baudelaire un prédécesseur lucide : il s'agit déjà chez lui, comme on le verra, de « doubler, tripler la dose » pour parfaire l'illusion), ces mots enfin pourraient, selon Adorno, être compris « en Allemagne plus qu'ailleurs, en les appliquant à Richard Wagner, dont ils esquissent, sans le vouloir, le portrait »³⁸⁶. Car le malheur venant d'Allemagne a bien été, selon le philosophe des *Minima moralia*, celui de considérer des textes profanes comme des textes sacrés.

³⁸⁰ *Ibidem*.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 197-202.

³⁸² V. Hugo, *Odes et Ballades*, Livre IV (1819-1827), Ollendorf, Paris 1912, vol. 24, p. 175.

³⁸³ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 629.

³⁸⁴ P. Valéry, *Degas, Danse, Dessin*, *op. cit.*, p. 175.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 187.

³⁸⁶ Th. Adorno, *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 80. Cf. Th. Adorno, *Essai sur Wagner*, trad. fr. par Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1993.

D'où l'éloge, de la part d'Adorno, de l'auteur de *Monsieur Teste*, fustigateur des artifices « psychotechniques » menant l'homme vers la « nouvelle barbarie ». Si ce n'est que chez Adorno, comme chez Nietzsche, Baudelaire reste ' accolé ' à Wagner dont il partage le projet :

Pour lui, construire des œuvres d'art, c'est refuser l'opium qu'est devenu le grand art sensoriel depuis Wagner, Baudelaire et Manet ; se défendre contre le sort honteux qui change les œuvres en médias et fait des consommateurs les victimes d'une manipulation psychotechnique.³⁸⁷

En louant – à quelque soupçon de métaphysique près – la lucidité de Valéry pour avoir perçu l'« insuffisance esthétique » du XIXe siècle due à l'« intronisation du génie »³⁸⁸ (ce qui lui permet de renouveler l'impératif lancé, après Nietzsche, contre Wagner : « ne pas se laisser abêtir, ne pas se laisser bercer de mots »³⁸⁹) Adorno unit dans la chaîne de la solidarité organique propre des décadences trois artistes censés illustrer le mythe romantique de la correspondance des arts : Baudelaire, Wagner, Manet. Ce tiers ici convoqué au nom de la peinture est, tout compte fait, un semblable de Baudelaire, l'incompréhension du public face à un art qui dépasse largement les moyens de son interprétation pouvant être réputée comme un sacre à l'envers : le peintre n'est, aux yeux de Baudelaire, que le « dernier » dans la décrépitude de son art ; ce qui équivaut à faire de lui l'initiateur d'une nouvelle race³⁹⁰. L'histoire, récit panoramique, néglige parfois quelques relations et en construit d'autres. Là où Adorno unit dans un même destin les trois « empoisonneurs » du siècle, on peut reprocher à Valéry d'avoir

³⁸⁷ Th. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 80.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 81.

³⁸⁹ *Ibidem* p. 80.

³⁹⁰ « *On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent ; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc...* Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner? On s'est bien moqué d'eux cependant. Ils n'en sont pas morts. Et, pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un monde très riche ; et que vous, vous n'êtes que le premier, dans la décrépitude de votre art. J'espère que vous ne m'en voudrez pas du *sans-façon* avec lequel je vous traite. Vous connaissez mon amitié pour vous » (Ch. Baudelaire, lettre à Édouard Manet du 11 mai 1865, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 497). Baudelaire répond à une lettre de Manet qui demandait son soutien face aux critiques des académiciens contre son art (« Je voudrais bien vous avoir ici mon cher Baudelaire, les injures pleuvent sur moi comme grêle, je ne m'étais pas encore trouvé à pareille fête. [...] J'aurais voulu avoir votre jugement sain sur mes tableaux car tous ces cris agacent, et il est évident qu'il y a quelqu'un qui se trompe »). Ici Baudelaire, comme de coutume, bouscule toutes les postures exploitant les similitudes et les oppositions, les succès et les insuccès.

reconnu chez Hugo le « métier » et non pas « le poison »³⁹¹. Il n'y eut que Nietzsche pour saisir la parenté entre Hugo et Wagner³⁹² en tant que responsables de la « psychotechnie » romantique ; mais Baudelaire aussi était, comme on l'a vu, de la partie.

19. « L'ingénu, c'est le sentimental » : génie, musique et hypnose

Il n'est pas donné à tout le monde de se poser et de se représenter comme sujet : c'est pourquoi le discours sentimental est le plus général et le plus universel qui soit. C'est avec Schiller que la poésie en vient à identifier, selon Peter Szondi³⁹³, l'ingénu et le sentimental. Dans sa *Philosophie der Kunst* (publiée en France en 1859), Schelling considère l'art comme une compénétration si profonde entre le fini et l'infini que ces deux dimensions ne peuvent plus se distinguer : le génie sensible, organe de la nature, a conquis, par un mouvement d'empathie, tout l'espace de la relation³⁹⁴. Comme Freud le voit dans « État amoureux et hypnose »³⁹⁵, l'amour ressemble en cela à l'hypnose : « Même soumission humble, même docilité, même absence de critique vis-à-vis de l'hypnotiseur comme de l'objet aimé ». Puisque « l'hypnotiseur a pris la place de l'idéal du Moi », le Moi narcissique vit « sur le mode du rêve ce que l'hypnotiseur exige et affirme »³⁹⁶. L'état hypnotique, qui suppose « un abandon amoureux sans restriction

³⁹¹ P. Valéry, *Victor Hugo, créateur par la forme, Variétés, Œuvres*, vol. I, *op. cit.*, p. 583-589.

³⁹² Victor Hugo compte, comme on l'a vu, parmi les « impossibilités » de Nietzsche : « Victor Hugo : ou le Phare de l'océan du non-sens » (F. Nietzsche, *Incursions d'un inactuel*, §1, *Le Crépuscule des idoles, op. cit.*, p. 174). Comme J. Le Rider le rappelle, Victor Hugo apparaît à Nietzsche comme un représentant de la « décadence romantique » européenne dont il analyse les symptômes dans le cas de Richard Wagner. Ce « Wagner français », fut un des « histrions démagogues et meneurs de foules » qui marquent les époques de décadence culturelle (Jacques Le Rider, « Nietzsche et Victor Hugo », *Romantisme*, 132, 2, 2006, p. 11-20).

³⁹³ Peter Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische, Lektüren und lektionen*, Frankfurt, Suhrkamp 1973, p. 47-99. Voir aussi, pour les questions de poétique allemande, W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand, op. cit.*, et Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, op. cit.*

³⁹⁴ Le fait que Fichte et Schelling soient cités dans le *Mangeur d'opium* de De Quincey traduit par Baudelaire, est significatif. Cf. Ch. Baudelaire, *Le mangeur d'opium*, in *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 275.

³⁹⁵ S. Freud, « État amoureux et hypnose », in *Psychologie de masse et analyse du moi, op. cit.*, p. 115-123. Cf. aussi J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 298 et p. 303-304.

³⁹⁶ S. Freud, « État amoureux et hypnose », in *Psychologie de masse et analyse du moi, op. cit.*, p. 120.

avec exclusion de la satisfaction sexuelle »³⁹⁷, peut prendre une dimension sociale. L'hypnose collective consisterait dans la mise entre parenthèses du sujet au profit d'un universel qui serait alors appréhendé comme infini ; par cela, elle comporte « un supplément de paralysie induit par le rapport d'un être surpuissant à un être impuissant »³⁹⁸. Finalement l'hypnose résoudrait, au dire de Freud, « l'énigme de la constitution libidinale d'une masse », dont « bien d'éléments sont incompris, mystiques »³⁹⁹. Une telle masse, dont le principe de constitution est totémique, est formée d'une quantité d'individus qui, ayant mis un seul et unique objet à la place de leur idéal du Moi, se sont « identifiés par la suite les uns avec les autres »⁴⁰⁰ : « l'identification a remplacé le choix de l'objet, et le choix de l'objet a régressé vers l'identification »⁴⁰¹. Cet objet, comme Guy Debord le voit, est aussi la « vedette » de la société du spectacle, « en qui le système se personnifie »⁴⁰². Cet homme, « image imposée du bien », est le seul « maître de sa non-consommation »⁴⁰³, tandis que le spectateur, perdu dans sa contemplation, oublie son aliénation et l'« abondance de la dépossession »⁴⁰⁴. Les maîtres qui détiennent, en termes marxistes, « la propriété privée de l'histoire, sous la protection du mythe », écrit Debord, « la détiennent eux-mêmes d'abord sur le mode de l'illusion : [...] Tout ceci découle du simple fait que [...] les maîtres se sont chargés de garantir mythiquement la permanence du temps cyclique »⁴⁰⁵. L'hypnotiseur, en tant que dépositaire du trésor métonymique de la masse, à savoir du « bien » collectif, est aussi le « Père idéal » : celui qui, libérant les masses de leur esclavage par la voie de la fascination et de la suggestion⁴⁰⁶, manipule leurs rêves et les tient ainsi – comme le diable d'autrefois – dans ses filets. Le même Baudelaire rappelle dans son « Éloge du maquillage » que la faute du dix-huitième siècle a bien été de prendre la Nature (qui ne fait que *contraindre* l'homme « à dormir, à boire, à manger ») « comme base,

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 121.

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 122.

³⁹⁹ *Ibidem*.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁰¹ S. Freud, « L'identification », in *Psychologie de masse et analyse du moi*, *op. cit.*, p. 107-108.

⁴⁰² G. Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 37.

⁴⁰⁴ *Ibidem*, p. 21. « Les forces mêmes qui nous ont échappé », précise Debord, « se montrent à nous dans toute leur puissance ».

⁴⁰⁵ *Ibidem* p. 85.

⁴⁰⁶ Sur « l'induction primaire de l'affectivité par la suggestion », cf. S. Freud, « Suggestion et libido », in *Psychologie des masses et analyse du moi*, *op. cit.*, p. 79-86.

source et type de tout bien et de tout beau possibles »⁴⁰⁷. Ces hommes de bonne foi que furent les *philosophes* des Lumières, suivis par les Allemands du *Sturm und Drang*, auraient répandu dans l'esprit collectif un spinozisme facile : « tout un verbiage sur la divinité des impressions champêtres »⁴⁰⁸ à l'usage des « bourgeois sentimentaux ». Dans cet « opium » des idées

la personnalité disparaît et [...] l'objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement, que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux.⁴⁰⁹

C'est sur fond de spinozisme que se développe, selon Baudelaire, l'idée prédatrice du génie, l'acception du terme ne s'appuyant plus, désormais, sur *ingenium*, mais sur *ingenuus*. Si ce bien de la nature, dit Kierkegaard, on l'a « pour rien », il ne détermine pas moins, par son propre vouloir, « la destinée » d'un homme :

Le génie est un omnipotent *An sich* qui comme tel ébranlerait le monde entier. Aussi pour la bonne règle entre-t-il en même temps que lui en jeu une autre figure : le destin. Figure qui n'est rien ; c'est lui qui la découvre, et la profondeur même de sa découverte mesure toujours sa propre profondeur. [...] Le génie peut tout, et pourtant il dépend d'un rien que nul ne comprend, d'un rien à quoi lui-même par sa toute-puissance donne à son tour une omnipotente importance.⁴¹⁰

Le génie, « subjectivité prédominante »⁴¹¹ qui n'est pas encore esprit (car l'esprit limiterait forcément celle-ci) est, comme la nature, un « valant-pour » : autrement dit, un interprétant ouvert qui peut être prédiqué par tout ce qui lui ressemble. Le génie se prend au sérieux ; mais, comme le voit encore Kierkegaard, l'ironie, « jalouse du sérieux », le démasque et découvre derrière ce sérieux, qui est crédule, le comique du désenchantement :

que le sérieux se loge à telles enseignes, l'ironie le découvre et y trouve de quoi faire ; car toujours devenir sérieux hors de propos est *eo ipso* comique. [...] L'homme [...] devenu sérieux [...] sur quelque grandeur tapageuse,

⁴⁰⁷ Ch. Baudelaire, « Éloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 715.

⁴⁰⁸ Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, 10-18, Paris 2001, p. 226.

⁴⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 419. Pour l'adjectif péjoratif « panthéistique », cf. *ibidem*, p. 387, 393.

⁴¹⁰ Søren Kierkegaard, *Le Concept de l'angoisse* (1935), trad. fr. Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau, Gallimard Paris 1990, p. 267.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 266.

c'est, nonobstant tout son sérieux, un farceur, et même si quelque temps il trompe l'ironie, il finira toujours [...] par devenir comique ; car l'ironie est jalouse du sérieux.⁴¹²

20. La banalisation spectaculaire

L'approche au monde que Baudelaire nomme la « distinction »⁴¹³ nuit certes à la « contemplation »⁴¹⁴ du spectacle ; nuit au plaisir illusoire de jouir d'un bien qui nous appartient. Car le spectacle demande, pour rester tel, une vue anecdotique, extérieure à lui, adhérent à l'effet ; une participation au sens et non pas au procès de production de ce sens. Le sens étant, aux yeux de Guy Debord, l'apanage des « maîtres », il faudra à tout prix en garder le mystère : autrement dit, sauvegarder avec tous les moyens possibles la propriété du propre, conjurant l'appropriation des moyens de la part d'autres catégories conquérantes. S'appropriant le bien symbolique de la communauté, l'Artiste le lui restitue en tant que rêve d'universalité. Les « fausses oppositions archaïques »⁴¹⁵ seront montrées et résolues ; par des spectacles « concurrentiels et solidaires » on donnera l'illusion que chacun est, comme l'Orphée de Baudelaire, « le maître de la Nature »⁴¹⁶. L'identité fichtéenne entre esprit et nature justifie alors, sur le plan politique, *L'Unique et sa propriété* de Max Stirner⁴¹⁷.

Comme Hegel le voit dans *La différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et Schelling*, « lorsque [...] les contraires perdent leur relation et leur interaction vivantes et acquièrent l'autonomie »⁴¹⁸, le mouvement impérialiste de l'art marque aussi son déclin : son domaine, note Debord, s'étend et – au sens étymologique du terme – se banalise⁴¹⁹. La ' banalisa-

⁴¹² *Ibidem*, p. 322.

⁴¹³ Ch. Baudelaire, « Le dandy », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 709-712.

⁴¹⁴ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 46.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 35-36.

⁴¹⁶ Cf. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 384. « Avec un pareil secret on ne meurt jamais de faim. On le suivait comme Jésus-Christ » (*ibidem*).

⁴¹⁷ Max Stirner (Johann Caspar Schmidt), *L'Unique et sa propriété*, trad. fr. Henri Lasvignes, La Table Ronde, Paris 2000. Il s'agit d'un réquisitoire contre toutes les puissances supérieures auxquelles l'individu aliène son ' Moi '. L'individu serait propriétaire de son Moi unique, ce qui justifie son égoïsme. C'est de Stirner, proche de Nietzsche, que Wagner se réclame en concevant le personnage de Siegfried.

⁴¹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, trad. fr. Bernard Gilson, Vrin, Paris 1986. Cf. G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 111.

⁴¹⁹ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 103.

tion ' du sens est, du point de vue étymologique, une extension de l'utilisation de celui-ci à tous les membres de la société du spectacle. Dans son « anéantissement formel », la société du spectacle procède ainsi, comme le voit Debord, à l'auto-consommation⁴²⁰. Là où cette deuxième nature qu'est le spectacle refoule le travail de la civilisation (avec les « outils » qui, pour le dire avec Hegel, ont mené à ce « miracle »⁴²¹) pour ne montrer au public que les effets miraculeux de l'art, ce sont ces mêmes outils qu'expose Baudelaire dans son « réveil » ou soubresaut de la conscience, sorte de crépuscule à l'envers :

Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux.⁴²²

Puisque « tout ce qui est conscient s'use », tandis que « tout ce qui est inconscient reste inaltérable »⁴²³, Wagner se réclame d'un temps fictif, à la fois mythique et cyclique⁴²⁴ : le temps des époques dites organiques où repose l'« histoire réelle inconsciente »⁴²⁵. Et ce seront alors les temps heureux de la Grèce ancienne et du Moyen Âge. Là où la Grèce, mise à l'honneur par Rousseau, Diderot et Goethe, offre à Wagner le modèle somptuaire de « pseudo-fêtes vulgarisées »⁴²⁶, le Moyen Âge valorise la fidélité et le prestige des fonctions. « L'homme abstrait »⁴²⁷ du christianisme entretient, de surcroît, la valeur symbolique, religieuse de l'art. Le « chevalier de la foi » trouve toujours, selon Debord,

son accomplissement dans la sphère du pouvoir, dans la participation aux luttes menées par le pouvoir et aux luttes pour la dispute du pouvoir ; mais le temps irréversible du pouvoir est partagé à l'infini, sous l'unification générale du temps orienté de l'ère chrétienne, dans un monde de la *confiance armée*, où le jeu des maîtres tourne autour de la fidélité et de la contestation de la fidélité due.⁴²⁸

⁴²⁰ *Ibidem*, p. 174, p. 187.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 124.

⁴²² Ch. Baudelaire, *Le Crépuscule du matin*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 103.

⁴²³ G. Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 30.

⁴²⁴ Face au temps cyclique, « illusion immobile vécue réellement », le temps « spectaculaire », est un « temps de la réalité vécu illusoirement » (*ibidem*, p. 98).

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 24.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 98. Sur le modèle de la fête rousseauienne, de laquelle se réclament les festivals saint-simoniens, Liszt envisage d'organiser, tous les cinq ans, un festival où seraient jouées les meilleures œuvres dans le domaine de la musique religieuse, dramatique et symphonique. Le festival de Bayreuth se réclame de cette idée.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 93.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 88.

Là où l'Église et l'Armée, ces deux « masses artificielles » selon Freud⁴²⁹, assurent, contemplées à distance, la permanence de la valeur symbolique de l'acte de foi dans une société marchande, la chevalerie, en tant que porte-parole mythique de l'incompatibilité de la loi du travail avec la liberté de l'homme, évoque les temps de la paresse guerrière et amoureuse, les temps heureux du nomadisme d'avant la propriété : temps héroïques des « voyageurs sacrés », autant « familiers » que peu connus⁴³⁰, destinés à fonder la Loi. Conjurant apparemment la dissolution des « liens de la consanguinité »⁴³¹, ces voyageurs 'familiers' sont en passe de structurer un « temps séparé » dont ils se feront les maîtres. D'un côté le *Hollandais volant*, qui cherche en mer des 'trésors' matériels fabriqués par d'autres ; de l'autre, le 'pèlerin' *Tannhäuser* porteur, dans des pays étrangers, d'une vérité prophétique⁴³². Si Gautier voit bien que Wagner, loin d'avancer dans l'art comme il le prétend, ne propose qu'un retour au Moyen Âge⁴³³, Baudelaire va plus loin, et met en cause le procédé. Il remarque notamment que, comme Rousseau, comme Chenavard, ce peintre idéologue de la révolution, Wagner « refait la tragédie grecque qui fut créée spontanément par la Grèce »⁴³⁴. Deux artifices sont, en même temps dénoncés : la réfection industrielle de l'objet passant pour original (ce dont atteste l'italique) et le mythe de la spontanéité qui légitime la valeur de cette nature seconde. Chenavard et Wagner, ces deux artistes du Temple moderne ne répondent que tardivement au vœu napoléonien : « diriger monarchiquement l'énergie des souvenirs » par une manipulation du passé collectif⁴³⁵. Cette « plus-value temporelle » n'est de fait, comme Debord le voit, qu'« une dilapidation du temps historique »⁴³⁶ : acte apparemment *généreux* de la part des propriétaires mythiques, car, par rapport au temps réel qu'on soustrait au peuple, on lui restitue la plus-value du temps rêvé : ce ne sont que des « forces supplétives »⁴³⁷ purement passives et simplement administrées qui sont restituées bel et bien à la communauté. Cette « mauvaise conscience du temps », en

⁴²⁹ S. Freud, *Psychologie des masses*, op. cit., p. 87.

⁴³⁰ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 41.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 84.

⁴³² *Ibidem*, p. 87-88.

⁴³³ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857; in François Brunet, *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, in Sylvie Triaire, François Brunet (éds.), *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2002, p. 4.

⁴³⁴ Ch. Baudelaire, *Notes diverses sur L'Art philosophique*, OCII, p. 606.

⁴³⁵ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 66.

⁴³⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 28.

tant que reproduction d'un « présent étranger »⁴³⁸ (l'« apparence fautive de présent » dont parlera Mallarmé dans *Mimique*⁴³⁹) on la retrouve chez Wagner soit au niveau formel (par la mélodie continue alternant avec le *grundthema*), soit au niveau du contenu narratif et scénique (par la priorité accordée aux ' époques nues '). La manipulation du temps mythique dont Wagner se veut le propriétaire a lieu, chez Baudelaire, à deux niveaux : le niveau thématique (par le questionnement axiologique des âges organiques) et le niveau procédural. Il s'agit de dessiner, dans ce dernier cas, un temps mythique, cyclique, spiral, par repli périodique du temps discursif ; à chaque avancement suit un canon rétrograde. L'hyperbate est, à ces fins, une des stratégies rhétoriques les plus récurrentes dans le *Richard Wagner* de Baudelaire. Rappelons-en les caractéristiques :

Figure de rhétorique par laquelle on ajoute un syntagme à la fin d'une phrase qui semblait se terminer. L'accent affectif tombe sur ce rajout qui, par sa position même, se trouve souligné.

L'hyperbate, qui garde à un premier coup d'œil « quelque chose de la spontanéité du style oral, où l'hésitation et l'autocorrection sont de mise », et qui convient particulièrement, selon Littré, « pour exprimer une violente affection de l'âme »⁴⁴⁰ simule, à un premier niveau, le « style emporté » de l'admirateur enthousiaste. Dessinant un canon par augmentation en mouvement contraire, il génère une spirnalité envoûtante, en tout semblable à celle que poursuit le compositeur : le désir est mimétique. Mais à un niveau plus profond, le désir est rival : cette rallonge artificielle, hors temps, par rajout d'un groupe de mots dans une phrase qui semble terminée, a quelque chose de traumatique. Elle figure en même temps une dyschronie, un contretemps, un soubresaut ; bref, l'esprit de la lutte. Si le plaisir de l'imprévu et de l'impromptu qu'occasionne l'élément incident peut se réclamer des procédés mêmes de la musique (roulade, fioriture, mélisme), sa fonction est vraisemblablement de souligner la valeur surajoutée de la différence par rapport à celle, idéologique et universelle, de

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 100.

⁴³⁹ Stéphane Mallarmé, *Mimique, Crayonné au théâtre*, in Id., *Œuvres complètes*, éd. Henry Mondor, Georges Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945, p. 310.

⁴⁴⁰ Nous nous réclavons, pour la définition de cette figure de rhétorique, de la voix : « Hyperbate », dans *Encyclopaedia Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/hyperbate-rhetorique>> (06/2019). « Selon le groupe Mu, on n'a pas affaire à une adjonction, mais à la projection de l'un des constituants fixes de la phrase en dehors de son cadre normal. Les linguistes de Liège rejoignent par là l'avis des grammairiens antiques pour lesquels d'autres figures procédant par permutation (telles que l'anastrophe, l'épiphrase ou la tmèse) relèvent aussi de l'hyperbate ». Voir aussi à ce sujet Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012.

l'unité. Portant à la surface, par le retard qui est écart, l'ironie⁴⁴¹ (Baudelaire est toujours 'en retard' avec Wagner comme Socrate est en retard chez Agathon), l'hyperbate n'a d'autre fonction que de décaler, disloquer, disjoindre, segmenter la phrase, en y inscrivant la présence d'un sujet intercalaire. Là où la musique de Wagner, « musique du sens » et « plaisir pour tous », exclut le sujet désirant tout en lui montrant en image le plaisir, ce sujet fait irruption dans ce théâtre. Par ce « bout de phrase qui surgit latéralement à ce qu'on dit »⁴⁴² (contretemps occasionnant à plusieurs reprises un contresens : *contradictio in adiecto*) le phrasé se bifurque et s'échelonne. Les motifs « secondaires » et « adjacents » par lesquels Mallarmé enjambe dans son *Coup de dés*⁴⁴³ la linéarité phrastique, il les reprend certes à la musique, comme il le dit ; mais c'est vraisemblablement à partir de sa lecture de Baudelaire qu'il devine cette possibilité de « dériver ». L'hyperbate, greffe surnuméraire, est alors le plus efficace multiplicateur du pouvoir du sujet : par l'effet « d'une conjonction de forces et d'une diversité de formes » elle transmue, comme Dandrey le voit bien, « l'addition en progression arithmétique »⁴⁴⁴ ; par « l'addition incidente » qui remplace « l'enchaînement contigu », le sujet se veut incident, surnuméraire, intercalaire ; le parasite du système. Procédant par « farcissures, sauts et gambades »⁴⁴⁵ il s'inscrit lui-même dans le discours général comme « greffe » ou « rejeton ». Assumant, dans les « procès vitaux » d'une langue donnée comme naturelle, un rôle périphérique, excentrique⁴⁴⁶, il les parasite, les articule et les questionne. Par le va-et-vient sur l'axe syntagmatique (avancements et rétrogradations, corrections et redites), Baudelaire balise son itinéraire : accélère ou ralentit le rythme du discours ; anticipe les fins postiches ou diffère la fin réelle. Ce membre ajouté, nouveau pivot de la phrase, devient en effet le « dévidoir » excentrique autour duquel la phrase elle-même n'arrête plus de tourner⁴⁴⁷ :

Tant l'écheveau du temps lentement se dévide!⁴⁴⁸

⁴⁴¹ Sur l'ironie comme retard, cf. Ph. Hamon, *L'Ironie, op. cit.*, p. 53 et surtout Sébastien Rongier, *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, Paris 2007, *scil.* p. 10, 19, 37. Selon Rongier, le retard est « une méthode », celle de l'ironie elle-même (*ibidem*, p. 19).

⁴⁴² R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes, op. cit.*, p. 113.

⁴⁴³ S. Mallarmé, *Le Coup de dés*, in Id., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 455.

⁴⁴⁴ P. Dandrey, *L'Éloge paradoxal, op. cit.*, p. 250.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 151.

⁴⁴⁶ *Ibidem*. Cf. Michel Serres, *Le Parasite*, Grasset, Paris 1980, p. 49-54, *scil.* « Décider, trancher. Le tiers exclu, inclus ».

⁴⁴⁷ I. Serça, *Esthétique de la ponctuation, op. cit.*, p. 208.

⁴⁴⁸ Ch. Baudelaire, *De Profundis clamavi*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 32.

Là où Wagner isole des morceaux mythiques du temps et les propose « en blocs »⁴⁴⁹, ces « blocs » mêmes, durcis et formalisés, remplaceront chez Baudelaire le « cœur » des choses⁴⁵⁰ : ce trésor volé au sujet par l'idéologie de l'amour.

21. De l'opportunité du travail, et d'en cacher les moyens

Quelqu'un veut-il plonger son regard jusqu'au fond du mystère, où se cache la fabrication de l'idéal sur la terre? Qui donc en aura le courage!

Et bien, regardez! Voici une échappée sur cette ténébreuse usine.

F. Nietzsche, *Généalogie de la morale*, I, 14

Dans *La Nouvelle Héloïse* Wolmar montre au lecteur le moyen pour cacher les moyens : un grand effort collectif est mis en place pour simuler les biens de la nature. Il faut que cet effort constant de la part du Bienfaiteur reste masqué, pour que la communauté jouisse du miracle.

Il y a dans tout homme, selon Hegel⁴⁵¹, un Sentiment de soi (*en-Soi*) et une Conscience de Soi (*pour-Soi*). L'homme qui contemple est, comme le moi animal, 'absorbé' par l'objet : il persiste dans son Sentiment de soi, à savoir dans son identité et égalité avec soi-même. Puis vient le Désir, qui rend l'homme inquiet et le pousse à l'action. Le « Moi du désir » est, en effet, « un vide qui ne reçoit un contenu positif réel que par l'action négatrice qui satisfait le Désir en détruisant, transformant et 'assimilant' le non-Moi désiré ». Désirer l'objet de la Nature signifie vouloir rester où l'on est : pour qu'il y ait Conscience de soi, il faut, par contre, que le Désir « porte sur un objet non-naturel, sur quelque chose qui dépasse la réalité donnée ». Cet objet non-naturel est le Désir lui-même, saisi dans son état pur, avant sa satisfaction : à savoir, son « néant révélé », son « vide irréel », sa faim. Désirer le désir de l'Autre – le Désir médiatisé – serait finalement le premier pas que le sujet accomplit pour atteindre la Conscience de Soi : au nom de ce Désir on risque sa vie qui n'était, auparavant, que pure conservation.

L'être désirant engage avec le désir de l'Autre « une lutte à mort en vue de la 'reconnaissance' ». Cette lutte montrera nécessairement l'« inégalité » des deux termes mis en relation, elle rendra manifeste, autrement dit, « l'expansion du moyen-terme » entre l'entité reconnue et l'entité reconnaissante : cette « copule » qui, nous l'avons vu, marque l'identifi-

⁴⁴⁹ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 152.

⁴⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Chant d'automne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 56.

⁴⁵¹ Alexandre Kojève, *Traduction commentée de la Section A du chapitre IV de la Phénoménologie de l'Esprit* : 'Autonomie et dépendance de la Conscience-de-soi : Maîtrise et Servitude', in Id., *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Gallimard 1947, p. 11-34.

cation déviée entre les « lutteurs éternels »⁴⁵². Car, pour que cette différence continue à exister, et la critique à travailler, on ne peut pas détruire la force de l'Autre : il faut que l'Autre ne soit pas supprimé et qu'il reste vivant, agissant librement, en positif. La survie de l'antagoniste permet à ce « moyen-terme »⁴⁵³ de rester négatif ou négateur, assurant ainsi son activité de lutteur dans sa « particularité isolée ». Car, dans cette lutte, la reconnaissance reste toujours unilatérale : quelqu'un sera reconnu par quelqu'un d'autre qui ne le reconnaît pas. « Et c'est là l'insuffisance – et le tragique – de sa situation ». Car celui qui devrait reconnaître l'Autre n'est pas digne de le faire, ou n'en a pas les instruments, dans la mesure où il ne travaille pas. Celui qui a gagné, le Maître, reste en définitive autonome et libre, ignorant la médiation qui est sa vérité, tandis que l'autre, l'Esclave, sera dépendant de l'Autre et, condamné à travailler pour lui, fera des moyens ses fins. D'Esclave de la Nature qu'il était, celui-ci en devient secrètement le Maître en se désolidarisant d'elle. Cette dissymétrie entre l'Un positif, qui est le Grand, et l'Autre antagonique qui est le Petit, dissymétrie fondant tout acte critique, n'est jamais prise en compte par Wagner. En lecteur de Schopenhauer, il voit la « lutte éternelle » comme la répétition du même, toujours revenant à un point différent de la ligne :

une guerre incessante entre les manifestations d'une volonté toujours une et toujours la même ; elle montre nettement l'antagonisme de cette volonté avec elle-même. La musique a quelque chose d'analogue.⁴⁵⁴

Par rapport à cette idée du propre toujours réaffirmée par ses propres forces, Baudelaire lutte pour la reconnaissance de Soi comme Autre. Avec l'*en-soi* immédiat de Wagner Baudelaire engage son combat herméneutique en vue de conquérir son *pour-Soi* : le sujet exclu du sens fonde sa valeur dans la relation et la médiation. Là où l'Artiste romantique reste le Maître, lui, l'Esclave, ne prend conscience de soi que par l'idée d'être, d'après Kojève, un « cadavre vivant » : « vaincu épargné », il est la vie survivante, la vie du paradoxe. Il n'y a que l'angoisse et le tragique inspirés par le Maître (ou le Père) qui puissent constituer pour l'Esclave, ou le Fils, le début de la conscience ; et cependant, il faut que le seuil ne soit pas franchi, car la révolution n'est que l'appropriation des moyens de l'Autre et une substitution de système par lequel l'Esclave devient Maître à son tour. Il faut, en d'autres termes, que l'Esclave reste esclave tout en dissimulant les moyens de son

⁴⁵² Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

⁴⁵³ A. Kojève, *Traduction commentée de la Section A du chapitre IV de la Phénoménologie de l'Esprit : 'Autonomie et dépendance de la Conscience-de-soi : Maîtrise et Servitude'*, in Id., *Introduction à la lecture de Hegel*, op. cit., p. 11-34.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

esclavage, qui sont aussi les moyens de sa victoire. Car le Travail est sauveur. D'abord, la « Conscience servante, prise en tant qu'*Être-pour-soi*, est la seule positivité », car à travers elle le sujet se constitue comme existant. Deuxièmement, le travail en tant que « Désir refoulé » et « évanouissement arrêté », préserve le sujet de la tendance instinctive à « consommer immédiatement l'objet en général », et l'objet de l'art en particulier. Troisièmement, par l'objet artificiel – par l'objet technique – qui ressemble à la Nature, l'Esclave a créé du réel, qui s'ajoute ainsi à la Nature possédée par le Maître ; par ce réel secrètement obtenu par le travail, le sujet a pu remédier à l'angoisse de l'esclavage et triompher du Maître sans devenir Maître à son tour. C'est, finalement, « en servant un autre », et donc « en s'extériorisant » que l'on s'affranchit de la terreur asservissante de la mort. L'« entité-négative objective » devant laquelle « la Conscience servante a tremblé », a été détruite par le travail qui permet à cette Conscience de se poser elle-même en tant qu'entité-négative « dans l'élément du maintien-stable ». Finalement, l'avenir et l'Histoire appartiennent « non pas au *Maître guerrier*⁴⁵⁵, qui ou bien meurt ou bien se maintient indéfiniment dans l'identité avec soi-même, mais à l'*Esclave travailleur* »⁴⁵⁶, catalyseur du processus historique. Car, « Seul l'Esclave peut transcender le Monde donné (asservi au Maître) et ne pas périr ».

Certes, ce travail à lui seul ne le libère pas. Mais en transformant le Monde par ce travail, l'Esclave se transforme lui-même et crée ainsi les conditions objectives nouvelles qui lui permettent de reprendre la Lutte libératrice pour la reconnaissance. [...] Et c'est ainsi qu'en fin de compte tout travail servile réalise non pas la volonté du Maître, mais celle – inconsciente d'abord – de l'Esclave qui – finalement – réussit là où le Maître – nécessairement – échoue.⁴⁵⁷

22. *L'homme et la mer*

Vous étiez fier de vos mers aux ondes bouillonnantes et écumeuses ...
(E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*)

À propos de « la mer qui écume et mugit », Diderot n'y voit qu'un sujet d'imagination pour le « poète » : « l'art ne l'imité point »⁴⁵⁸. Par rapport à ce qu'on appelle le système figuratif des connaissances, la mer

⁴⁵⁵ Nous soulignons.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁵⁸ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le fils naturel*, op. cit., p. 94.

représente l'état de l'origine : la matière pure d'avant toute articulation formelle⁴⁵⁹. C'est pourquoi la mer permet tous les mouvements imaginaires, toutes les relations possibles. Hoffmann, qui n'a de cesse de dénoncer « le bavardage de l'art »⁴⁶⁰, revient à la surface de l'eau par son regard ironique, l'œil étant parfois traité en exposant : « Des flots de mélodie débordaient de toutes parts, et moi, je nageais délicieusement dans ce frais torrent qui menaçait de m'engloutir » ; « l'œil » – écrit-il – « se dirigea vers moi, et me soutint à la surface des ondes écumantes »⁴⁶¹. Hoffmann se sauve du naufrage du sens – pour paraphraser Blumenberg – en tant que « spectateur » (*theorein*) du spectacle⁴⁶² : par la sortie et la plongée alternées dans cette mer-rideau, il fait état de la parabase. Ainsi a lieu le combat herméneutique entre l'universel, qui est l'Un, et le singulier, qui est l'Autre ; entre ce que Schopenhauer nomme, dans son *Essai sur le libre arbitre*, le *nihil negativum*, ou l'Absolu sans limites, et le *nihil privativum*, néant relatif qui limite l'Absolu de l'extérieur⁴⁶³. Puisqu'il faut faire de rien quelque chose, le rien n'est qu'un moment dans le mouvement de l'Être, qui est le tout : comme Baudelaire le voit à propos de la magie de l'adjectif prédiquant la substance, « Le rien embellit ce qui est »⁴⁶⁴.

Le romantisme moniste, hostile à la critique et à l'ironie limitatrices, fait de l'Océan l'image même du moment fusionnel entre l'art et la nature. Le « surmoi maternel »⁴⁶⁵ cher à Hugo trouve sa dimension idéale dans la représentation du naufrage⁴⁶⁶ : métaphore sémiologique par laquelle toute limitation, tout exposant critique, sont absorbés et neutralisés dans l'Un. Wagner, prenant à son compte le « naufrage des contraires » préconisé par Schlegel ou Novalis (autodestruction ou anéantissement réciproque de tous les contenus objectifs) voit dans la mer « l'universel de la volonté »⁴⁶⁷. Un passage de *L'Œuvre d'art de l'avenir* résume cette métaphorique liquide :

⁴⁵⁹ Cf. les articles : « Encyclopédie » et « Intelligence », de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

⁴⁶⁰ « Mais les artistes! ... les compositeurs! – Loin de moi ces gens-là! [...] au bout de tous ces bavardages sur l'art et le génie des arts, ils ne peuvent arriver à produire » (E.T.A. Hoffmann, *Le chevalier Gluck*, *op. cit.*, p. 291).

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 290.

⁴⁶² H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur*, *op. cit.*

⁴⁶³ A. Schopenhauer, *Essai sur le libre arbitre*, trad. fr. Salomon Reinach, Librairie Germer Baillière, Paris 1880, p. 428.

⁴⁶⁴ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 715.

⁴⁶⁵ Charles Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Imago, Paris 2008, p. 218.

⁴⁶⁶ Voir, par exemple, *Oceano nox*, in *Les Rayons et les ombres*, *op. cit.*, p. 660.

⁴⁶⁷ R. Wagner, *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt (1857)*, Librairie Fischbacher, Paris 1904, p. 26.

Nous ne pouvons pas encore abandonner cette image de la mer pour dire l'essence de l'art musical. Si le rythme et la mélodie sont les rivages où la musique saisit et aborde en les fécondant les deux continents des arts qui lui sont les plus proches, le son lui-même est son élément fluide originel ; l'étendue infinie, illimitée de ce fluide est la mer de l'harmonie. L'œil ne reconnaît que la surface de cette mer ; seule la profondeur de notre cœur en saisit la profondeur. L'homme se plonge dans cette mer, pour renaître, beau et rafraîchi, à la lumière du jour ; son cœur lui paraît merveilleusement élargi quand il plonge le regard dans ces profondeurs recelant les possibilités les plus imprévisibles, dont son œil ne pourra jamais saisir le fond et dont l'im-pénétrabilité le remplit ainsi d'étonnement et du pressentiment de l'infini.⁴⁶⁸

Par rapport à l'« Hellène » mythique qui, traversant la mer, « ne perdait jamais de vue le rivage » et « voguait, entre les rives familières, au rythme mélodieux des rames », le Chrétien

abandonna les rivages de la vie. – Il chercha une mer plus large et plus illimitée, pour se retrouver seul et sans limites sur un océan situé entre ciel et terre.⁴⁶⁹

Cette métaphore « nouvelle » représentant la « musique absolue »⁴⁷⁰, sans rythme ni repère formel, est restituée par l'orchestre, qui

dissout en quelque sorte le plateau inerte, inanimé de la scène réelle en une étendue liquéfiée, sans résistance, réceptive, impressionnable, éthérée, et dont l'incommensurable fond est la mer du sentiment même.⁴⁷¹

Pour l'homme des âges organiques cette surface liquide était, comme Wagner l'écrit dans *Une communication à mes amis*, « le sol de la vie »⁴⁷². L'artiste se doit de s'identifier avec cet homme :

Lance-toi sans crainte dans les flots sans limites, dans la pleine mer de la musique!⁴⁷³

⁴⁶⁸ R. Wagner, *L'Œuvre d'art de l'avenir*, op. cit., p. 81-82.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ C'est à Wagner qu'on doit la notion de 'musique absolue'. Cf. à ce sujet Carl Dalhaus, *L'Idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Contrechamps, Genève 2006. Ces passages sont cités à la p. 20.

⁴⁷¹ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 195. Ce passage, rappelle le philosophe, avait été cité par Heidegger en vue de le confronter avec le n. 839 de la *Volonté de puissance* de Nietzsche, où il est fait référence au caractère « hypnotiseur » de la musique de Wagner.

⁴⁷² R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 238.

⁴⁷³ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, in *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 398. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 34. Wagner avait qualifié de « mer immense » les symphonies de Beethoven. R. Wagner, *Opéra et drame*, vol. I, op. cit., p. 87.

Et c'est à dessein que Champfleury, critique fidèle, qualifie, dans son *Richard Wagner*, la musique de Wagner de « vaste mélodie, semblable au spectacle de la mer »⁴⁷⁴. Ce prédicat, « vaste », évoque à la fois le vide et l'illimité, image d'infini. Par la force de la commutation logique, toute créature participe de cette indétermination dont les pluriels attestent : c'est le cas des « vastes oiseaux des mers » évoqués par Baudelaire dans *L'Albatros*⁴⁷⁵. Liszt rappelait d'ailleurs, à propos de la musique wagnérienne, l'« insondable profondeur des flots amers »⁴⁷⁶ anticipant ainsi les « gouffres amers » sur lesquels plane l'oiseau. Cette autre hypallage rend compte d'une primauté du point de vue (moralisé) de l'observateur par rapport à l'objet observé : dans son approche physiologique au monde, l'homme fait de la mer son propre miroir, son simulacre d'infini. Baudelaire, qui se plaît à parasiter cette image (on la retrouve à plusieurs reprises dans les *Fleurs*, y compris *L'Albatros*) expose, dans *L'Homme et la mer*⁴⁷⁷, le couple rimique *mer/amer* à un jeu d'articulation interne. En vertu du préfixe privatif *a-* inscrit dans l'adjectif « amer », la mer n'est plus qu'un *nilhil privativum* : par sa glose interne, elle s'affirme et se nie elle-même. Par l'effet de ce « naturel excessif »⁴⁷⁸, l'Océan-Hugo et l'Océan-Wagner ne sont plus qu'une catharsis : le poète et le musicien, participant nominalement d'une même « rhétorique de la mer »⁴⁷⁹, sont au même titre tributaires de l'« Océan de trivialité »⁴⁸⁰ du siècle.

À côté de Mallarmé, qui évoque à propos de Wagner le « vivifiant effluve qu'épand la musique »⁴⁸¹ sous l'espèce du « flottant » et de l'« infus »⁴⁸², Nietzsche regrette la « régression thalassale »⁴⁸³ que procure sa musique

⁴⁷⁴ Champfleury, *Richard Wagner*, Bourdilliat et Cie, Paris 1860, p. 7.

⁴⁷⁵ Ch. Baudelaire, *L'Albatros*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 9.

⁴⁷⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, op. cit., p. 153. Le titre de la première section : LOHENGRIN. GRAND OPÉRA ROMANTIQUE DE R. WAGNER ET SA PREMIÈRE REPRÉSENTATION À WEIMAR AUX FÊTES DE HERDER ET GOETHE, 1850, rend compte d'une exécution dont Liszt était le directeur d'orchestre sous l'instante prière de Wagner. Qu'il nous suffise de citer un exemple de cette dévotion : « Très cher Richard, tu es vraiment un homme divin ! et ma joie consiste à éprouver ce que tu as senti et à te suivre » (F. Liszt, R. Wagner, *Correspondance*, éd. Georges Liébert, trad. fr. Leopold Schmidt, Jacques Lacant, Gallimard, Paris 2013, p. 210).

⁴⁷⁷ Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

⁴⁷⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 417.

⁴⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Notes diverses sur L'Art philosophique*, OCII, p. 607.

⁴⁸⁰ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 417.

⁴⁸¹ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 542.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 543.

⁴⁸³ Th. Adorno, *Sur Wagner*, op. cit., p. 134. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 221.

(avec la musique de Wagner, « l'on flotte et l'on nage »)⁴⁸⁴. L'effet hypnotique de la mélodie continue semble susciter chez le « solitaire amoureux du *comfort* »⁴⁸⁵, ce que Freud dénomme « le sentiment océanique »⁴⁸⁶. Principe de toute religiosité naturelle, le « débordement »⁴⁸⁷ du Moi, qui est le propre de l'enfant, se repropose chez le sujet narcissique qui projette son Moi confortable à l'extérieur, dans un espace qu'on suppose illimité. Pour l'enfant comme pour l'homme, dit Freud, il est naturel de « personifier tout ce qu'il veut comprendre pour, ensuite, le maîtriser » (la domination psychique anticipant dans ce cas la domination physique)⁴⁸⁸. Cette expansion idéale, angélique, du Moi (« l'expansion des choses infinies » dont parle Baudelaire dans les *Correspondances*) a son pendant, comme le poète le voit bien, dans la voracité dominatrice (onomastique, encyclopédique) de la science⁴⁸⁹. Là où la science est prédatrice, l'Océan est, au dire d'Hugo, le « grand lyrique »⁴⁹⁰ : par sa force métonymique il dévore l'autre en l'englobant entre ses spires. Si la mer, « eau enchanteresse » selon Baudelaire⁴⁹¹, devient l'une des « métaphores obsédantes » du siècle, c'est que son « valant pour » est universel : son image, catalysable à l'infini, se prête à toute comparaison.

Or, comme le dit Lacan, un domaine entier pour l'un fait pour l'autre frontière⁴⁹². Contrairement à ce que Lacoue-Labarthe a pu penser, à la toute-puissance des forces fluides de la musique Baudelaire oppose, bien avant Nietzsche et Mallarmé, la « force figuratrice » (*Gestaltung*)⁴⁹³. Comment un tel 'infini' pourra-t-il être montré dans sa finitude ; ou, autrement dit, comment engager la lutte avec ce simulacre d'infini ? C'est, sur l'exemple

⁴⁸⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 197.

⁴⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 474.

⁴⁸⁶ S. Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, éd. Clotilde Leguil, trad. fr. Bernard Lortholary, Point, Paris 2010, p. 10 et p. 83-84. Voir aussi J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 39.

⁴⁸⁷ Chez Hoffmann, l'analogie est on ne peut plus récurrente ; cf. *Kreisleriana*, op. cit., *passim*.

⁴⁸⁸ S. Freud, *L'Avenir d'une illusion* (1927), éd. Pierre Pellegrin, trad. fr. Dorian Astor, Garnier-Flammarion, Paris 2011, p. 162.

⁴⁸⁹ Cf. *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 129 : « L'univers est semblable à son vaste appétit ».

⁴⁹⁰ V. Hugo, *Critique*, vol. V, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 342.

⁴⁹¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 431.

⁴⁹² « La lettre n'est-elle pas... littorale plus proprement, soit figurant qu'un domaine tout entier fait pour l'autre frontière, de ce qu'ils sont étrangers, jusqu'à n'être pas réciproques ? » (J. Lacan, *Lituraterre*, in *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, p. 14).

⁴⁹³ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 208.

d'Hoffmann, par l'ironie qu'on reste à la surface. Face à Champfleury, dont l'ironie pro-wagnérienne se ressent quelque peu de son Hoffmann⁴⁹⁴,

Quel est celui qui, jetant les yeux sur l'Océan troublé ou la bleue Méditerranée, s'aviserait de vouloir y bâtir une petite maison blanche à volets verts? Une fois entré dans ces flots d'harmonie souveraine dont Wagner a le secret, ne serait-ce pas d'un idiot que de demander un petit air de la *Fanchonnette*?⁴⁹⁵

L'approche baudelairienne au mythe de la mer va dans le sens d'une *demi-nutio* radicale :

Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? [...] Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe, s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total? Douze ou quatorze lieues de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire.⁴⁹⁶

La où l'Océan dans son *en-soi* est, à l'égal du mythe et de la musique (ressentie, selon Meschonnic, « comme [...] matière symbolique du continu »⁴⁹⁷) une liberté sans contrainte qui existe par la simple répétition de sa mêmété⁴⁹⁸ :

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.
Tu te plais à plonger au sein de ton image...⁴⁹⁹

le sujet ordalique en quête de son *pour-soi* engage, avec lui, sa lutte. Ce combat herméneutique est sans espoir, à cause de la force inégale entre les deux frères rivaux ; car l'un est l'Un, et l'autre l'Autre. Dans *L'Homme et la mer*, la copule exprime dès le début la conjonction du disjoint : elle fait bifurquer la relation *homme/mer* entre symétrie directe et renversée ; entre mimétisme et rivalité. Selon Nietzsche,

⁴⁹⁴ Sur Champfleury traducteur d'Hoffmann, cf. *infra*, II, note 72.

⁴⁹⁵ Champfleury, *Sur Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 7-8.

⁴⁹⁶ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 696.

⁴⁹⁷ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 378. Meschonnic parle de « évocation mimétique de la masse par répétition de l'unité » (*ibidem*, p. 389).

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 386.

⁴⁹⁹ Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

Toute l'attitude ' homme contre monde ', l'homme comme principe de ' négation du monde ', l'homme formidable ineptie de cette attitude en tant que telle, et elle nous dégoûte, – il nous suffit pour rire, de trouver ' homme et monde ' placés côte à côte, séparés par la sublime présomption de ce petit mot ' et ' !⁵⁰⁰

Ce « et douteux » équivaut au rire que suscite chez un observateur excentrique « l'antagonisme majestueux des forces égales »⁵⁰¹ : par rapport à ces deux *en-soi* – l'homme et la mer qui se regardent pour se retrouver l'un dans l'autre – le sujet est le tiers, le *pour-soi* qui les regarde de l'extérieur percevant, dans ces lutteurs acharnés, le comique et le tragique de situation.

Dans *Le ' confiteur ' de l'artiste* Baudelaire (dont on connaît l'« obsession de l'eau »⁵⁰²), confie ironiquement sa pensée à la mélodie de la mer :

Grand délice que celui de noyer son regard dans l'immensité du ciel et de la mer ! Solitude, silence, incomparable chasteté de l'azur [...] mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions.⁵⁰³

L'*aphanisis* du sujet n'est pas sans conséquence : par leur naturel excessif « ces pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses »⁵⁰⁴ ; et, comme c'était le cas pour Hoffmann, voici, après l'« ondulation de la rêverie », le « soubresaut de la conscience »⁵⁰⁵ qui sauve le sujet du naufrage :

L'insensibilité de la mer, l'immuabilité du spectacle, me révoltent... [...] Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi ! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil ! L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.⁵⁰⁶

Le combat est, comme il est montré dans *Duellum*, dans *Le Gâteau*, ou dans *Assommons les pauvres* !⁵⁰⁷, à l'origine de toute critique. Pourtant, l'in-

⁵⁰⁰ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 346, *op. cit.* Cf. *Le Crépuscule des idoles*, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁰¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 471.

⁵⁰² *Ibidem*, p. 482.

⁵⁰³ Ch. Baudelaire, *Le ' Confiteur ' de l'artiste*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 278.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ Ch. Baudelaire, à Arsène Houssaye in *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 276.

⁵⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Le ' Confiteur ' de l'artiste*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 278-279.

⁵⁰⁷ Ch. Baudelaire, *Duellum*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 36 ; *Le Gâteau* ; *Assommons les pauvres* !, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 297, 357.

conscient étant « *le discours de l'Autre, qui est toujours au-dehors* »⁵⁰⁸, la lutte, toujours différée et empêchée, se fige dans une « crise conceptuelle permanente »⁵⁰⁹ : « obsession » agonique et ordalique du sujet-Baudelaire face à la mer-Hugo ou à la mer-Wagner qui, dans leur majesté, s'ignorent et l'ignorent.

23. Automaton et tuchê

Dans *La Musique* comme souvent ailleurs chez Baudelaire, le « beau navire »⁵¹⁰ (image récurrente se réclamant vraisemblablement du *Vaisseau fantôme* de Wagner) ne fait que frôler la surface. Son avancement est sans obstacles : déroulement prévisible du discours-mer.

Dans la *Physique*⁵¹¹, Aristote traite de la différence entre les comportements spontanés de la nature (*automaton*) dont les lois sont prévisibles en ce qu'elles peuvent être restituées par des formules mathématiques ou physiques (règles probabilistes qui président tout aussi bien au jeu, à la psychométrie, à la finance), et un certain imprévu ou *tuchê*, qui interrompt la chaîne associative de cause à effet. La *tuchê* peut relever aussi, aux yeux d'Aristote, d'une causalité intentionnelle, qui est « assujettie à un choix de la pensée, choix certes insu, qui a pour effet une *rupture de l'ordre* »⁵¹². Lacan prend en compte cette distinction pour l'appliquer aux lois de l'inconscient⁵¹³ : la *tuchê* est la « rencontre du réel » en tant que rencontre manquée, toujours différée par le sujet⁵¹⁴. Si dans l'*automaton* le signifiant est maîtrisé et stable, et tend à se reproduire en tant que tel le réseau des signifiants étant réglé comme une équation, dans la *tuchê* l'« homme libre » se double d'une

⁵⁰⁸ J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 147.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Ch. Baudelaire, *Le Beau Navire*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 51.

⁵¹¹ « On dirait au contraire que c'est du hasard, si c'était de ces choses qui se produisent fortuitement dans les actes libres des êtres qui sont donnés de libre arbitre » (Aristote, *Physique*, Librairie philosophique de Ladrance, Paris 1862, II, ii, 6). Voir à ce sujet Agnès Sofiyana, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur 'La Lettre volée' », *La clinique lacanienne*, 8, 1, 2005, p. 199-220, <www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm> (06/2019).

⁵¹² A. Sofiyana, « Tuchê et automaton », art. cité, p. 205.

⁵¹³ Lacan reprend ces deux concepts aristotéliens dans le *Séminaire XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Il précise à ce sujet que l'*automaton* est proche de l'arbitraire, *Willkür*, tandis que la *tuchê* est proche du hasard, *Zufall* (J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 48, 64, 81). Cf. A. Sofiyana, « Tuchê et automaton », art. cité, p. 204.

⁵¹⁴ J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 64. Cf. A. Sofiyana, « Tuchê et automaton », art. cité, p. 206.

volonté inconsciente qui « le parle » et qui opère, dans le *continuum*, une béance – un trou. Ce réel concret, qui est le « nouveau », et qui ressemble à l'« impossible »⁵¹⁵, est le « heurt » de la rencontre, que le vrai comme impossible produit dans ce qui va de soi. Le réel, qui occupe le bord de l'illusion, « borne autour de quoi on tourne », dénonce le « tour d'escamotage »⁵¹⁶ que le désir construit autour de cet impossible.

Ce « heurt », c'est aussi le principe d'une critique sociale, dénonçant la « fausse conscience » spectaculaire ou « illusion de la rencontre », telle que Debord la définit avec Gabel⁵¹⁷. Là où, pour la pensée bourgeoise, « les deux fusionnent en un » (l'objet bourgeois étant un objet interne)⁵¹⁸, dans la dialectique matérialiste le un, comme on sait, se bifurque et « se divise en deux »⁵¹⁹. Le penchant ordalique de Baudelaire est dans la provocation, et la déviation, de cette rencontre. Figurant parmi l'« interminable série des affrontements dérisoires »⁵²⁰, « la passion du joueur n'est autre que cette question posée au signifiant que figure l'*automaton* du hasard »⁵²¹.

24. *Le Père et ses rejetons, ou le complexe des générations*

La vieille souche se ramifie en une énorme tige de sots...

D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*

Parler du bien équivaut, selon Derrida lecteur de Platon, à parler du Père. Dans la *République* de Platon, Socrate renonce à parler du bien en soi (*agathon*) et propose de le remplacer par son *ekgonos*, son « fils rejeton »⁵²². Car, du Père, on ne peut pas en parler : de le regarder en face, il nous tue, comme le soleil nous aveugle. *Ekgonos* signifie « né de quelqu'un » : on est toujours le fils et on est toujours mis dehors. On est, autrement dit, l'effet dont la cause est dissimulée, ou détournée : « Je connaîtrai le chemin que suivent les images dans la dernière minute de leur trajet infini, mais j'ignorerai toujours leur origine », écrit A. Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*⁵²³. Il en va pour le mystère du rêve comme pour le mystère de l'origine,

⁵¹⁵ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 188.

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 188-189.

⁵¹⁷ Joseph Gabel, *La Fausse conscience, Essai sur la réification*, Minuit, Paris 1962. Cf. G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 130.

⁵¹⁸ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 80.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 36.

⁵²¹ J. Lacan, « Le Séminaire sur 'La lettre volée' », op. cit., p. 22.

⁵²² J. Derrida, *La Dissémination*, Seuil, Paris 1972, p. 100-101.

⁵²³ A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, op. cit., p. x.

dans lequel se projette le fantasme narcissique de l'autofondation ou autocréation du sujet.

Chez Diderot et chez Rousseau la forêt est comme la mer : elle est souvent traversée de mouvements parallèles et des rencontres fortuites annonçant ainsi le devenir-espace du chaos primordial. Il s'agit d'un système autosuffisant et autorégulateur, fondé sur un modèle biologique pré-institutionnel et sur l'autoaffection du groupe : système qui ne prévoit pas d'extériorité ni de négativité limitatrices. Dans ce présent idéal, qui met entre parenthèses le travail de la différence (car la structure n'est pas dissociée de l'origine ou genèse)⁵²⁴ les séquences généalogiques sont enjambées à l'égal des circuits de causalité⁵²⁵. Il y a dans la forêt des rencontres casuelles, finalisées à former des familles et assembler le semblable : tout, dans la nature a, pour citer les *Correspondances*, un « regard familial ». La liberté de mouvement étant totale, les faits, comme les conjonctions, sont compossibles ; idée que Fourier a reprise pour ses phalanstères. Ainsi Victor de Laprade, fouriériste et harmoniste, qui a « pour les forêts des amours fraternelles », se plaint surtout du fait que « l'homme fait la guerre aux forêts pacifiques »⁵²⁶.

Comme Wagner le revendique dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*, la première et la plus ancienne communauté humaine, la famille, fut l'œuvre de la nature. Les premières familles, qui se crurent descendantes des dieux, luttèrent entre elles pour garder ce privilège, jusqu'à ce qu'une famille ne gagne le combat en se l'appropriant. Ainsi s'articule le mythe de l'origine en tant que « roman de la famille » qui, projeté métonymiquement dans l'histoire générale, dessine sur fond de ressentiment⁵²⁷, comme Nietzsche l'a vu, une généalogie de la morale : les gagnants, héritiers des dieux, en imposent aux perdants, expulsés ainsi de toute descendance.

L'amour constitue, au dire de Freud, le fondement de la famille autant que de la culture. Si ce n'est que « au cours de son développement, le rapport de l'amour à la culture perd son univocité » :

D'un côté, l'amour s'oppose aux intérêts de la culture ; de l'autre, la culture menace l'amour de restrictions sensibles.⁵²⁸

D'où, certes, la lutte, dans l'espace du sujet, entre le principe de plaisir et le principe de réalité, mais aussi la lutte, entre le sujet et le monde, pour la conquête du plaisir : c'est par la maîtrise de ce dernier qu'un Maître peut gouverner.

⁵²⁴ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 356 et p. 366.

⁵²⁵ *Ibidem*, p. 350.

⁵²⁶ V. de Laprade, *Psyché*, op. cit., p. 17-18.

⁵²⁷ Sur la « névrose de destinée », cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 81.

⁵²⁸ S. Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, IV, op. cit., p. 122-123.

Nombre d'artistes, « cerveaux congénères »⁵²⁹, se voient concernés par ce que Ch. Baudouin définit, à propos d'Hugo, le « complexe des générations »⁵³⁰. Il s'agit pour eux de mettre à mort le Père de famille et de s'affirmer dans leur autonomie biologique et idéologique ; bref, de se vouloir *causa sui*, effet sans cause. Aux cas célèbres de Rousseau et d'Hugo, « solitaire apprentif de nature et de vérité »⁵³¹, se rattache le cas de Wagner. Le musicien se peignant en autodidacte⁵³², c'est un tableau fidèle que son émissaire, Liszt, retrace de lui :

L'originalité de cette charpente lui a permis d'aborder son sujet comme s'il n'avait point eu de dévanciers et de s'élever dans les régions d'un symbolisme encore inaffronté.⁵³³

Ces hommes nouveaux, « enfants de la disgrâce héréditaire »⁵³⁴, rejets des Pères historiques et biologiques reniés⁵³⁵ revendiquent, selon Liszt, la logique rigoureuse et inébranlable des passions. Ces passions seront déployées contre des ennemis-amis, « adversaires d'égale nature » qui ne sont que le miroir de nous-mêmes :

Comme il n'existe aucun intermédiaire entre l'erreur et le malheur de l'homme, les conséquences suivent impérieusement leurs prémisses, et nous assistons profondément émus, à cette carrière parcourue par les passions, alors qu'elles ne se heurtent qu'à des adversaires d'égale nature, d'égale grandeur, qu'elles ne luttent qu'avec des sentimens jaillis des mêmes replis du cœur.⁵³⁶

⁵²⁹ « Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères! » (Ch. Baudelaire, *Les Petites vieilles*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 89).

⁵³⁰ Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 58, p. 231.

⁵³¹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 4.

⁵³² « À ma naissance, mon père, Friedrich Wagner, était secrétaire à la direction de la police de Leipzig. Il avait l'espoir de devenir directeur, quand il mourut au mois d'octobre de cette même année. Surmené par l'énorme travail que lui valurent les affaires résultant des troubles de ce temps-là et de la bataille de Leipzig, sa constitution ne put résister à la fièvre typhoïde, alors épidémique. Il y succomba. Son père [...] s'était distingué des gens de sa classe en faisant donner une solide éducation à ses fils. [...] Mon père, que je devais perdre si tôt, s'était de son vivant épris de poésie et de littérature ; il portait au théâtre, très prisé par les classes cultivées d'alors, un intérêt passionné » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 43).

⁵³³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 174-175.

⁵³⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 510.

⁵³⁵ Sur le père ridiculisé, cf. Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris 1964.

⁵³⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 172.

Contre la « fatalité œdipienne », péché originel fondant « l'alibi de la culpabilité »⁵³⁷, chacun travaille à sa liberté compensatrice : contre les infériorités destinales, on prend sa revanche par une « nouvelle naissance » dont le messianisme constitue l'alibi philosophique et politique. Wagner, continuateur du parti de l'« innocence immolée »⁵³⁸ croit, avec Rousseau et avec Hugo, que l'homme est né bon et que la faute est à la Loi du Père⁵³⁹, coupable d'avoir apporté dans le monde innocent de la mère la conscience et le jugement castrateurs. Ainsi, châtement nécessaire de la faute originelle causée par l'aïeul, les « générations successives » « forment une chaîne qui va se dégradant »⁵⁴⁰. Si le progrès humain n'est que dégradation, finitisation de l'infini des origines, l'Artiste est appelé à racheter cette faute : prenant sur lui l'expiation du malheur ancestral, il opère le « renversement imaginaire de l'ordre des générations »⁵⁴¹ et reconstruit à rebours l'époque archaïque et nomade où l'homme, libre et innocent, « se meut avec agilité »⁵⁴² :

Il y a des familles, et pas de peuples ; des pères, et pas de rois. Chaque race existe à l'aise ; point de propriété, point de loi, point de froissements, point de guerres. Tout est à chacun et à tous. Rien n'y gêne l'homme.⁵⁴³

Dans ce monde édénique, paradis artificiel « si propice aux contemplations solitaires, aux capricieuses rêveries », l'homme « se laisse faire, il se laisse aller » : il est « jeune, il est lyrique »⁵⁴⁴. Lui-même « Père idéal » qui aime tous ses fils d'un « amour égal »⁵⁴⁵ va compenser les anciens méfaits d'un Père tyran⁵⁴⁶ et, renversant le sort de l'histoire, proclamer la rédemption de l'homme. La Fatalité, ou *ananke*, en tant que contrainte au travail⁵⁴⁷, est enfin vaincue par l'« Ange Liberté »⁵⁴⁸ : après une servitude séculaire, qui était la marque anticipatrice de sa rédemption, aura lieu, pour

⁵³⁷ D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., p. 340.

⁵³⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442.

⁵³⁹ Sur la métaphore paternelle chez Hugo, cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 276.

⁵⁴⁰ Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 56.

⁵⁴¹ Ernest Jones, *Traité théorique et pratique de psychanalyse*, ch. XXVIII et XXXIX, cit. par Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 58.

⁵⁴² Ch. Baudelaire, *Élévation*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 10.

⁵⁴³ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 5.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, p. 2-3.

⁵⁴⁵ S. Freud, *Psychologie des masses*, op. cit., p. x.

⁵⁴⁶ Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 231.

⁵⁴⁷ S. Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, IV, op. cit., p. 120. Cf. l'obsession de l'*ananke* chez Victor Hugo dans Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., *passim*.

⁵⁴⁸ Sur ces aspects, cf. Ch. Baudoin, *ibidem*, p. 166-167. « L'Ange Liberté » marque la conclusion de *La Fin de Satan* chez Victor Hugo (1855 et 1860-1862).

cet individu d'exception béni par la Grâce et exempté du travail, l'affranchissement des Lois castratrices au nom de la toute-puissance de l'amour. L'Eros créateur n'est, en effet, que l'aspect sublime que prend l'Eros génital, visant d'abord à fonder des familles⁵⁴⁹. De toute façon, la raison biologique triomphe et le patrimoine génétique est élu en patrimoine civil : la morale naturelle demande l'affirmation d'une race saine et vigoureuse. Race héroïque destinée à triompher et à continuer l'espèce. Cette race, intolérante à toute forme de répression est, nécessairement, hors-loi : car c'est elle qui doit fonder la Loi nouvelle. Une épopée racontera les gestes du héros appartenant à cette race primordiale, ses persécutions, ses luttes, sa conquête de la primauté dans le nouveau monde ; et ce, à partir d'un mythe antérieur : naissance fabuleuse⁵⁵⁰ d'abord ; ensuite, inéducation et innocence sans contrainte ni conscience. C'est bien ce récit qui est à l'origine de la 'famille' saint-simonienne, à laquelle Liszt est 'affilié' avant Wagner.

Le genre dramatique se prêtant, à côté du genre épique, aux conflits œdipiens⁵⁵¹, le héros d'avant le travail projette son « complexe spectaculaire »⁵⁵² dans un théâtre qui raconte et avère sa propre histoire : son élaboration mythique du complexe paternel. Le proscrit de l'histoire, venant d'on ne sait où, va révéler, vers la fin du mythe, son identité privilégiée, au nom de laquelle il a rédimé le péché de l'origine : fils d'un roi ou de parents nobles⁵⁵³, il sera exilé à cause d'une injustice subie pour être ensuite racheté. Ce chevalier ou navigateur errant procède au travers d'une série d'obstacles vers le destin inexorable auquel il est appelé : refonder une civilisation nouvelle, plus vraie et plus juste. Dans ce cadre idéal, l'antithèse joue un rôle de premier ordre : en tant qu'« association primitive » chargée d'investissement affectif⁵⁵⁴, elle s'avère nécessaire pour opérer le renversement de l'ordre et la détronisation du Père : les injustes seront condamnés, et les justes récompensés. Pour cette catégorie d'hommes nouveaux le sens, identifié au plaisir dont ils sont les dépositaires légitimes, n'est pas négociable : là où Hugo « proteste d'avance contre toute interprétation de ses idées »⁵⁵⁵, Wagner ne tolère pas qu'un jugement vienne châtrer le libre épanchement du sujet, et appelle contre les juges, comme on l'a vu, sa cohorte de fidèles.

⁵⁴⁹ S. Freud, *Le Malaise dans la civilisation*, op. cit., p. 118-127.

⁵⁵⁰ Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 207-208.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 59.

⁵⁵² Sur le complexe spectaculaire, cf. *ibidem*, p. 90. Sur le complexe de la noblesse : *ibidem*, p. 205-206.

⁵⁵³ Sur la relation entre la représentation des nobles et le complexe paternel, *ibidem*, p. 60.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, p. 187, p. 199. Freud précise à ce sujet que « dans les masses les idées antithétiques peuvent coexister l'une à côté de l'autre, et se supporter réciproquement, sans aucun conflit, ce qui arrive dans la vie mentale des individus isolés, des enfants, des névrotiques » (S. Freud, *Psychologie des masses*, II, op. cit., p. 74).

⁵⁵⁵ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 3.

Si l'inconscient est, avec Lacan, « ce qui se referme dès que ça s'est ouvert »⁵⁵⁶, quelques rejets de cette idéologie, dont Baudelaire, restent dans l'impasse : renonçant autant à l'argument rédempteur de l'innocence primitive qu'au tribunal du progrès – autant au Père injuste qu'à la Mère traîtresse –, travaillent en secret l'entre-deux de l'antithèse elle-même, qui est comme on l'a vu l'espace où s'enracine la relation d'objet. Leur « complexe spectaculaire » est à froid : sous couvert d'une énonciation sérieuse, se joue l'« opéra bouffe »⁵⁵⁷ d'un discours paradoxal. Jouant sa « fantasque escrime »⁵⁵⁸ contre les titans de l'ère de l'innocence, contre les héros de ce nouveau monde sans Pères, qui « seuls, pauvres, nus » apportent « de la bonne foi à défaut de bon goût »⁵⁵⁹, Baudelaire joue le jeu de la soumission. L'esclave paresseux des « époques nues » n'a qu'à exploiter l'illusion de la puissance du Maître, mettant à profit son arsenal célébratif :

Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs ...⁵⁶⁰

La rivalité, débordant de toutes parts comme le désir, s'appliquera à faire des trous dans ce roman de fondation et de rédemption ; la ' malédiction du Père ' est, pour Baudelaire, autant dans l'Un que dans son revers symétrique : à savoir, dans la « communion et les relations égales »⁵⁶¹ qui excluent le sujet de l'amour universel. Le Père idéal – le Soleil⁵⁶², ou le Bien – aura toujours à ses côtés ses satellites rampants, ses rejets qui, grimaçants, feront des pirouettes autour de son piédestal :

L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare.⁵⁶³

Si la vérité, comme le dit Lacan, « ne se fonde que de ce que la parole, même mensongère, y fait appel et la suscite », c'est par le « cercle de la tromperie » que seule pourra surgir « la dimension de l'amour »⁵⁶⁴. Usant son âme « en de subtils complots » Baudelaire s'attachera, « morne caricature »⁵⁶⁵,

⁵⁵⁶ J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 160.

⁵⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Le Couverture*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 141.

⁵⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Le Soleil*, *ibidem*, p. 83.

⁵⁵⁹ V. Hugo, *Préface du Cromwell, op. cit.*, p. 4. L'association de la solitude et de la nudité avait été revendiquée par Rousseau dans les *Rêveries du promeneur solitaire* (Ve promenade).

⁵⁶⁰ Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17.

⁵⁶¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 456-457.

⁵⁶² Ch. Baudelaire, *Le Soleil* in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 83.

⁵⁶³ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 653.

⁵⁶⁴ J. Lacan, *Le Séminaire XI, op. cit.*, p. 149-150.

⁵⁶⁵ Ch. Baudelaire, *La Mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 127.

à déconstruire le mythe paternel de l'Artiste-Roi légitimé par le trésor métonymique dont il s'est paré : son « cercle » d'amis fidèles. Comme Nietzsche le verra (Wagner étant devenu son ennemi), ce n'est pas le surmoi philosophe qui fait l'histoire des idées, mais le ressentiment : c'est en son nom que des énergies se déploient dans la lutte toujours renouvelée entre le dépositaire attiré du Bien symbolique et celui qui en a été exclu.

25. *L'Artiste-Roi*

Le dieu étranger se place humblement sur l'autel à côté de l'idole du pays...

D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*

La revue *L'Artiste*, née en 1831 par la volonté du polygraphe Jules Janin, se rend responsable de la 'banalisation' de l'étiquette : tous Roi, tous Artistes. Puisque la musique est l'art le plus général et le plus immédiat qui soit, le compositeur est le Roi de la fête du sens : c'est autour de lui que les hommes viennent pour avoir du plaisir.

Stendhal présentait, dans sa *Vie de Rossini* (1824) ses excuses au lecteur : le sujet de la musique est trop « futile » – son but étant, somme toute, de donner du plaisir⁵⁶⁶ – pour qu'on prenne, à son égard, une attitude grave, la lestant d'un appareil philosophique. En fait, « il n'est point nécessaire d'aller chercher bien loin des causes métaphysiques pour cet effet tout simple »⁵⁶⁷; et, « chose bien avantageuse – continue Stendhal – la plupart du temps il n'est pas nécessaire d'avoir ce que les gens romanesques appellent de l'âme »⁵⁶⁸. Ainsi, il se censure lui-même à propos de certains mots romantiques dont il n'est que trop prodigue :

Je sens bien qu'il est fort possible que le lecteur se scandalise de me voir faire gravement un nombre infini de petites remarques [...] surchargées de ces grands mots de *beau idéal*, de *bonheur*, de *sublime*, de *sensibilité*, que je prodigue trop.⁵⁶⁹

Ce trop-plein expressif qu'il critique en présence, est le propre de la rêveuse et innocente Italie, où la musique jouit pleinement de son propre Bien. Même « les gens les plus froids et les plus âgés s'écriaient dans les

⁵⁶⁶ « Ce manque d'intérêt sérieux me plaît dans la musique » (Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 377). Sur la musique en tant qu'« essence du plaisir » cf. *ibidem*, p. 381.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 385.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 426 : « Il ne faut que le plus léger degré d'attention possible pour avoir du plaisir ».

⁵⁶⁹ *Ibidem*, p. 377.

loges : *O bello ! o Bello !* », et ce mot, qui « était répété vingt fois de suite », « on ne l'adressait à personne ». Là où le plaisir unit, le ridicule sépare : si « une telle répétition eût été ridicule », poursuit Stendhal, « on avait perdu toute idée d'avoir des voisins » : « chacun se parlait à soi-même »⁵⁷⁰. Pour l'Italie, c'est une sorte de paresse royale qui commande de jouir sans raisonner ; pour la France, l'excès d'esprit critique à l'égard des prestiges de la royauté tend à ridiculiser tous les transports de l'âme libre. Tandis que l'Italie jouit de sa propre sensualité sans entraves, la France est un sujet dédoublé qui regarde et juge son propre plaisir ou le plaisir des autres ; lequel n'est pas exempt d'un certain ridicule : « Je n'ai pas assez de vivacité dans le cœur aujourd'hui [...] pour me plaire à être trompé avec esprit »⁵⁷¹. Face à l'Italie, paradis de l'innocence et lieu élu du principe du plaisir, la France porte donc la marque du principe de réalité, qui est castrateur : ce pays est « avant tout menteur »⁵⁷². Face à ce mensonge social, la musique revêt, pour Stendhal héritier de Rousseau, une fonction réparatrice : la « promesse »⁵⁷³ du bonheur, qui est le plaisir des solitaires, se réalise pour le commun des hommes dès que celui-ci se rend à l'opéra. Là où l'opéra est la « vue du bonheur »⁵⁷⁴ (elle semble pouvoir offrir au spectateur les mêmes « moyens de multiplication de l'individualité »⁵⁷⁵ qu'il trouve dans l'opium), « le plaisir du spectateur »⁵⁷⁶ est un fantasme de royauté : ce qui se ' déroule ' devant moi m'appartient. Mais, ajoute Stendhal, de même qu'« une *opera seria* peut se muer en *opera buffa* », un critique pourrait poindre à tout moment derrière ce spectateur. Car ce dernier, en vue de se procurer du plaisir, met son jugement entre parenthèses :

Souvent un *gorgheggio* commence d'une manière légère et rapide, et dans le style tout à fait bouffe, pour finir bientôt après par la tragédie, et par tout ce qu'il y a de plus sérieux et de plus emporté ; ou bien, après avoir commencé avec toute la gravité et le sérieux possibles, ne sachant plus que faire à moitié che-

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 295.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 378.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 377.

⁵⁷³ Sur la « promesse du bonheur » chez Stendhal, cf. *De l'Amour*, XVII, Michel Lévy, Paris 1854, p. 34. « Stendhal, esprit impertinent, taquin, répugnant même, mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation, s'est rapproché de la vérité plus que beaucoup d'autres, en disant que le *Beau n'est que la promesse du bonheur*. Sans doute cette définition dépasse le but ; elle soumet beaucoup trop le beau à l'idéal infiniment variable du bonheur » (Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 686).

⁵⁷⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 378.

⁵⁷⁵ Cf. le sous-titre de *Du vin et du haschish* (« moyens de multiplication de l'individualité »), in *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 377.

⁵⁷⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 379.

min, on voit le chanteur se jeter dans la légèreté bouffe. Le même *manque d'âme* inspire ces fautes au chanteur et empêche le spectateur de s'en apercevoir.⁵⁷⁷

La suspension de l'incrédulité est une aubaine. Sauf que Baudelaire, comme Sartre l'a bien vu, ne s'oublie jamais.

26. *Le Prince et le Génie*

Sur l'exemple rival des Italiens, les Français s'étaient faits les maîtres incontestés de l'*opera buffa* : rira bien qui rira le dernier. Puis Gluck⁵⁷⁸ vint : cet allemand sut pacifier, par son éclectisme musical, les deux pays qui avaient tant lutté pour la suprématie en Europe. Au nom de Gluck, dont ils se réclament, les Allemands succèdent aux Français sur la scène musicale de l'Europe, et l'*opera seria* reprend ses droits. Dans cette lignée s'inscrit Wagner, artiste errant qui, venant du Nord, fait sur la scène française son apparition triomphale. Son arrivée est pompeusement annoncée aux hommes libres par l'un de ses hérauts :

LE HÉRAUT D'ARMES :

Écoutez, comtes, nobles, hommes libres [...] ! Henri, roi des Allemands, est venu pour traiter avec vous [...] Promettez-vous paix et obéissance à ses ordres?

Dès son entrée en scène, le Roi rappelle aux hommes libres les persécutions que son pays a subies :

LE ROI :

Vous dirai-je d'abord les insultes que la terre allemande a subies tant de fois du côté de l'Orient? [...] Que tout ce qui s'appelle terre allemande, lève des combattants, et personne alors n'insultera plus l'Empire allemand.

Frédéric, *nomen omen*, est le vassal qui, au nom du Roi, ne mentira jamais : car il représente, contre toute félonie venant de l'extérieur, la Justice.

FRÉDÉRIC :

Merci à toi d'être venu, ô roi, nous rendre la justice! Ja vais proclamer la vérité, l'infidélité m'est étrangère.⁵⁷⁹

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 398-399.

⁵⁷⁸ Comme le rappelle T. Picard, Gluck, devenu francophobe, donne le la à la « germanité musicale » (T. Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 493). Hegel voyait chez Gluck « la réalisation parfaite d'un idéal que la tragédie grecque n'avait fait qu'entrapercevoir » (*ibidem*, p. 465).

⁵⁷⁹ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 1, in *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 172-179.

« Peu d'instants après » – raconte quelque part Hoffmann – « le prince parut, en grand uniforme, beau et fort comme le dieu qui envoie ses flèches au loin ». Le duc, « rayonnant d'affabilité », lui adressa « les phrases spirituelles et profondément pensées dont on se sert dans ces occasions »⁵⁸⁰. « Qu'on dise encore que les Allemands » – s'écriait Baudelaire en 1846 – « sont un peuple naïf ! »⁵⁸¹.

« Le Prince était le Génie. Le Génie était le Prince. La musique savante manque à notre désir » tranche, dans l'un de ses poèmes en prose, Rimbaud⁵⁸². Le Génie élargit des plaisirs à tout le monde mais il manque au désir de chacun. Le Génie est solitaire, car il vit dans l'antonomase : la majuscule allégorisante est la marque même de son pouvoir. Le Génie est victimaire : persécuté par sa folie et éloigné de la cité, il y revient triomphalement pour s'en faire le Prince. Ce « prince qui jouit partout de son incognito », « fait du monde sa famille » : « son moi insatiable du *non-moi* »⁵⁸³ résorbe tous les antagonismes et neutralise tous les adversaires. « L'homme de génie », écrit Baudelaire, « veut être *un*, donc solitaire » : « la gloire, c'est rester *un* »⁵⁸⁴.

« Il n'y a que le méchant qui soit seul »⁵⁸⁵, rétorquait un jour Diderot face à l'isolement de Rousseau. Car, comme Stendhal l'aurait vu plus tard, « c'est une terrible chose en France que d'être seul de son opinion »⁵⁸⁶. Et pourtant un solitaire, sincère par dessus-tout, parvient à nouveau dans la ville la plus mondaine et la plus mensongère d'Europe pour y affirmer sa bonne foi. La « pluie germanique de capitales »⁵⁸⁷, foisonnement de majuscules qui accompagne toujours le discours de l'Étranger, Prince ou Génie, n'était pas une nouveauté en France : comme Baudelaire le voit, l'antonomase y règne depuis longtemps en souveraine par l'emploi massif de « capitales très constitutionnelles »⁵⁸⁸.

S'il n'y a « dans tout un royaume », comme l'écrit Diderot dans le *Neveu de Rameau*, « qu'un seul homme qui marche », tandis que « quiconque

⁵⁸⁰ E.T.A. Hoffmann, *Les méditations du Chat Murr*, in *Contes fantastiques III*, op. cit., p. 354.

⁵⁸¹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 471.

⁵⁸² A. Rimbaud, *Conte*, in *Illuminations*, éd. André Guyaux, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 2008, p. 293.

⁵⁸³ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 692.

⁵⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 700.

⁵⁸⁵ D. Diderot, *Le Fils naturel*, a. IV, sc. 3, in Id., *Œuvres complètes*, VII, éd. Jules Assézat, Garnier, Paris 1877, 20 vol., p. 33.

⁵⁸⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 329.

⁵⁸⁷ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 199.

⁵⁸⁸ *Ibidem*. Baudelaire fait référence au *Constitutionnel*, le journal officiel des républicains qu'il raille à plusieurs reprises.

a besoin d'un autre est indigent et prend une position »⁵⁸⁹, l'Artiste, supplantant le Roi⁵⁹⁰, se laisse admirer sur un socle : par sa baguette, il élargit à ses sujets ses bienfaits, ses miracles. La Gloire de ce nouveau souverain est purement nominale : elle est formée par l'essaim d'admirateurs et de détracteurs assurant la stabilité de son piédestal. Comme c'était autrefois le cas pour le Roi, c'est la « posture contrainte où nous tient le besoin » qui dessine des pirouettes d'admiration autour du Génie :

L'homme nécessaire ne marche pas comme un autre ; il saute, il rampe, il tortille, il se traîne ; il passe sa vie à prendre et à exécuter des positions.⁵⁹¹

Puisque, comme l'écrit encore Diderot cette fois dans le *Paradoxe*, « pour un poète de génie qui atteindrait à cette prodigieuse vérité de Nature, il s'élèverait une nuée d'insipides et plats imitateurs »⁵⁹², n'est-il pas permis à quelqu'un, « sous peine d'être insipide, maussade, détestable, de descendre d'une ligne au-dessous de la simplicité de Nature? »⁵⁹³. Là où Wagner va faire résonner, dans l'ouverture de *Tannhäuser*, les trompes guerrières d'Allemagne destinées à célébrer son nom dans ce nouveau Régime⁵⁹⁴, les violons du vieux Roi vont être condamnés, comme nous le verrons, à faire leur pirouettes autour de l'Artiste en majesté.

À propos de Stendhal, cet autre fils de la Nature persécuté par le jugement de son pays, Baudelaire évoque « l'humeur française qui craint surtout d'être dupe » : humeur « qu'a si cruellement raillée l'écrivain français qui en était le plus singulièrement obsédé »⁵⁹⁵. Au nom de Stendhal, Baudelaire en appelle ironiquement à la « tolérance » en matière d'art, convenable aux nouveaux régimes : « L'esprit du vrai critique, comme l'esprit du vrai poète, doit être ouvert à toutes les beautés ». Cette ouverture en matière d'art est, semble-t-il, favorable au Grand comme au Petit :

⁵⁸⁹ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 147.

⁵⁹⁰ Sur les relations entre Wagner et Louis II de Bavière en 1864, changeant le destin du musicien, cf. D. Astor, *Avant-propos* in R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 7.

⁵⁹¹ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 148.

⁵⁹² D. Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 188.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ Cf. *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 310 : « Elle emboucha alors une gigantesque trompette, enrubannée, comme un mirilton, des titres de tous les journaux de l'univers, et à travers cette trompette elle cria mon nom [...] et le son rauque du cuivre apporta à mes oreilles je ne sais quel souvenir d'une trompette prostituée ».

⁵⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 629-630). Voir aussi *L'Œuvre et la vie de Delacroix* : « On peut dire de lui, comme de Stendhal, qu'il avait grande frayeur d'être dupe » (OCII, p. 757).

avec la même facilité il jouit de la grandeur éblouissante de César triomphant et de la grandeur du pauvre habitant des faubourgs incliné sous le regard de son Dieu.⁵⁹⁶

Derrière la jonglerie tragique du quémandeur, « enfant grotesquement habillé qui tortille avec gaucherie sa casquette dans le temple de Dieu », se cache la demande d'amour à laquelle, certes, il n'y a pas de réponse. Car cette réponse est dans l'obéissance à une loi « infaillible » autant qu'« ingouvernable », la loi du Père qui veille sur les frères rivaux (« les lois sont au-dessous du sentiment, [...] l'amitié est, de sa nature, infaillible et ingouvernable », écrit Baudelaire à Victor Hugo)⁵⁹⁷. La « confiance du pauvre dans le Dieu juste »⁵⁹⁸ rend compte d'une « association mystérieuse » que seuls « les esprits délicats comprendront ».

27. Dialectique instrumentale : les trombones guerriers et les violons du bal

Il faut considérer la déclamation comme une ligne et le chant
comme une autre ligne qui serpenterait sur la première.
(D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*)

Comme si le violon n'était pas le singe du chanteur,
qui deviendra un jour [...] le singe du violon.
(*Ibidem*)

« Je compte pour peu », écrit Stendhal à propos de Rossini, « l'enthousiasme des âmes communes, adoratrices des broderies et du pouvoir, et qui vénèrent un roi parce qu'il fut roi »⁵⁹⁹.

Il suffit, au théâtre, qu'un chanteur en vienne à « exagérer » son naturel, en commençant à « broder » sur le *canto fermo*⁶⁰⁰ et la « richesse de la broderie » finira par avoir le dessus sur la ligne du chant. D'abord, écrit Stendhal, « Les *floriture*, les agréments feront partie *intégrante* du chant,

⁵⁹⁶ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 630.

⁵⁹⁷ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 597. Le mot 'infaillible', très à la mode, revient très fréquemment chez Baudelaire traducteur de Poe.

⁵⁹⁸ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 630.

⁵⁹⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 351-352.

⁶⁰⁰ Voir, à ce sujet, la *Lettre sur la musique* de Wagner : avec les compositions vocales de Bach, « chacune des voix soumises à la mélodie proprement dite, qu'on appelait *canto fermo*, put se mouvoir avec une expression indépendante » (R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 367). Cf. aussi E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 35.

et seront *tous* écrits dans la partition »⁶⁰¹. Les chanteurs, une fois accoutumés « à broder et à toujours charger une cantilène de grands ornements fort travaillés et étouffant l'œuvre du compositeur », se trouveront bientôt « hors d'état [...] d'exécuter le chant *spianato* »⁶⁰². Le naturel du chant italien cher à Rousseau a été supplanté petit à petit par l'artifice du chant français qui rend, par ses excès, inappréciable la mélodie. Et c'est ainsi que la musique vocale en vient à être remplacée par la musique instrumentale venant d'Allemagne. « À la rapidité de la révolution qui s'opère sous nos yeux » – se plaint Stendhal – « dans quinze ans cette terre inconnue d'aujourd'hui sera la seule à la mode » : les instruments, avec leur « patience allemande » supportent tous les caprices du chanteur qui est encore le roi de la scène : imitant d'en bas leur idole, ils reproduisent dans leur « discours ordinaire » les miracles du chant qu'ils sont, pourtant, « incapables de faire naître »⁶⁰³. Les instruments à vent, machines plus fiables que la machine à vent humaine, finiront donc par la remplacer :

Un cor de chasse s'entend dans les montagnes d'Écosse, bien au-delà de la portée de la voix de l'homme. Voilà le seul rapport sous lequel l'art soit parvenu à surpasser la nature, la force du son.⁶⁰⁴

Si par rapport au chant, qui est primitif, l'instrument est, selon Rousseau, un « dangereux supplément »⁶⁰⁵, c'est qu'il peut être asservi à plusieurs fonctions à la fois : d'où la « multiplication de l'individualité » dont il serait responsable. Là où la voix est forcément sérieuse (en raison de son innocence et de sa primauté), l'instrument à vent est souvent comique et parodique. Il peut, d'un côté, célébrer pompeusement le pouvoir du roi ; de l'autre, signifier par ses broderies, pirouettes et fioritures, la pantomime des gueux, des besogneux, des esclaves et des quémandeurs. Doté ensuite de tout le charme romantique, de la « couleur ossianique » et d'une « certaine énergie sauvage extrêmement piquante »⁶⁰⁶ que lui avait entre

⁶⁰¹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 364.

⁶⁰² *Ibidem*, p. 362-363. « L'agilité plus ou moins brillante de l'organe ne servait que pour les gorgheggi, c'est-à-dire, n'était employée que pour le luxe, que pour l'apparat, en un mot que pour ce qui brillait, et jamais pour ce qui faisait les délices du cœur » (*ibidem*, p. 374).

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 366-367.

⁶⁰⁴ *Ibidem*, p. 387. « Sous le rapport bien autrement important de l'accentuation et de l'agrément, la voix de l'homme est encore supérieure à tous les instruments, et l'on peut même dire que les instruments ne plaisent qu'à proportion qu'ils parviennent à se rapprocher de la voix humaine » (*ibidem*).

⁶⁰⁵ J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 203-234.

⁶⁰⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 409.

temps conféré Berlioz⁶⁰⁷, l'instrument à vent devient petit à petit un objet autonome, mystérieux et sérieux. Le travail de sa « noble machine »⁶⁰⁸, dûment caché dans le ' golfe mystique ' wagnérien, soutient d'en bas le miracle artiste. Parallèlement le violon du roi, ayant perdu ses prérogatives mondaines, revient à la nature : « vibrant derrière les collines »⁶⁰⁹, il sert le grand spectacle romantique de l'antériorité. Si « la nature a lieu » (selon le mot de Mallarmé)⁶¹⁰ comme un *en-soi* (*an sich*), et la civilisation constitue son *pour-soi* (sa conscience, sa glose, son commentaire), c'est l'innocence de l'Italie que l'Allemagne, culturellement, s'approprié. L'Italie, ayant été doublée par la machine allemande, est désormais hors jeu : tout le profit herméneutique est dans la dialectique entre l'innocence seconde des Allemands et l'artifice des Français.

Wagner aura donc beau jeu en opposant la « nature » (allemande)⁶¹¹ et la « mode » (française) comme la vérité et son faux-semblant. C'est contre la mode et ses arabesques futiles que le musicien travaille, à côté des saint-simoniens, à l'avènement d'une « nouvelle religion » de l'art : « message rédempteur de la sublime innocence » où, selon Wagner interprète d'Hegel,

le Bienfaiteur du Monde doit avoir le pas sur le Conquérant.⁶¹²

C'est à ce titre qu'Adorno évoque dans son *Richard Wagner*, de l'autre versant de l'hégélianisme, la lutte entre « Dieu et Mendiant »⁶¹³.

L'un des méfaits de la civilisation est, selon Wagner, la division du travail. Démultipliant l'effort d'une « performance singulière » par le biais de ses répliques mimétiques⁶¹⁴, la division du travail non seulement dévalorise l'original au profit de la copie : elle est aussi un puissant multiplicateur d'individualité. Wagner thématise donc un choix esthétique, l'idéologisant : une distinction de rôles relèverait d'un préjugé rationaliste, et ce qui vaut pour la société vaut aussi pour l'orchestre. Se réclamant de l'esprit homophonique propre de la musique romantique (l'unisson cher à Rousseau),

⁶⁰⁷ Hector Berlioz, *De l'Instrumentation* (1844), éd. Joël-Marie Fauquet, Le Castor Astral, Paris 2003. C'est avec la *Symphonie fantastique* (1830) que Berlioz inaugure la « surcharge » instrumentale de l'orchestre romantique.

⁶⁰⁸ Ch. Baudelaire, *J'aime le souvenir ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11.

⁶⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, *ibidem*, p. 63.

⁶¹⁰ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 647. « La nature a lieu, on n'y ajoutera pas ».

⁶¹¹ R. Wagner, *Beethoven*, in *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 169-171.

⁶¹² C'est la conclusion de l'essai sur Beethoven (*ibidem*, p. 177).

⁶¹³ Th. Adorno, *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 177-193.

⁶¹⁴ G. Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13.

il récuse l'effet multivoque de la polyphonie, dans laquelle il perçoit l'effet même de la civilisation. Contre la pluralisation des voix et la multiplicité aspectuelle de la polyphonie, Wagner dessine deux motifs principaux – deux axiologies – s'opposant l'une à l'autre. Cet affrontement n'a qu'un objectif, qui est de produire la synthèse finale : le Deux doit revenir à l'Un.

Ce système oppositif est institué au niveau de l'instrumentation dans l'Ouverture du *Tannhäuser*, où deux classes d'instruments, massives, unies et homogènes à leur intérieur, se font antithèse. Cette idée générale se réclame vraisemblablement de l'approche physionomiste de Schopenhauer qui, en romantique, établissait une analogie entre certains procédés musicaux et certains mouvements de l'âme :

Les motifs courts et faciles, d'un air de danse rapide semblent nous parler d'un bonheur vulgaire et facile ; [...] *l'allegro maestoso*, avec ses longs motifs, ses longues périodes et ses écarts lointains, nous décrit les grandes et nobles aspirations vers un but éloigné, ainsi que leur satisfaction finale.⁶¹⁵

La ruse wagnérienne consiste non seulement dans l'instrumentalisation politique de cette esthétique binaire, mais aussi dans la réversibilité des rôles respectifs joués par les classes d'instruments. Par les effets de cette polarisation renversée, la tradition classique exemplifiée par la France se trouve du côté du vulgaire ; la tradition romantique, du côté des 'nobles aspirations'. Notamment, les cuivres, autrefois destinés à l'accompagnement par la basse (*tenor* : lent et grave), deviennent des instruments diégétiques aptes à évoquer, par leur son continu, lié, solennel, la gloire guerrière de l'Allemagne ; supportés par les timbales, ils en célèbrent la force militaire. Ainsi, les cuivres dessinent ce que Wagner nomme à plusieurs reprises, dans ses écrits théoriques, « le monumental ». En contrebas de ce plateau poudront les violons : les instruments frivoles de la mondanité et du divertissement du roi, délaissant leur tradition diégétique (due au fait qu'ils imitaient le chant), se voient condamnés à singer, par leur trilles et triolets (*triplum* : aigu et rapide) les effets frivoles, trotte-menu, de la « mode ». Par rapport à la valeur sémantique, thématique, représentée par les cuivres, investis d'une fonction mnémonique, les violons, expulsés du discours, sont condamnés à jouer la pantomime. De ce renversement imminent de valeurs Diderot s'était bien avisé lorsqu'il avait mis le violon (méprisé par Rousseau en tant que supplément de la voix)⁶¹⁶ entre les mains du Neveu : cet exclu de la voix du Père ne pouvait que singer la Gloire de l'autre. Baudelaire reprend à son compte cette dialectique en ridiculisant le wagnériste Janin :

⁶¹⁵ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 272.

⁶¹⁶ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 81.

cela fait l'effet d'une sérinette ou d'une épinette comparée à un puissant orchestre. [...] Vos flonflons français. Épinette et orchestre. Poésie à fleur de peau.⁶¹⁷

Avec son « scintillement » qui trouble la compacité grave des cuivres, le violon ressemble maintenant « à un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs du gouffre »⁶¹⁸. La métaphore en question, par laquelle Baudelaire raille la fausse profondeur de l'art romantique, est un emprunt de Gautier, décontextualisé et détourné. Critiquant l'excès de liberté de ses arabesques, l'auteur des *Émaux et camées* louait chez Wagner (pour la désavouer peu après)⁶¹⁹, la « carrure » rythmique, à même de « traduire » fidèlement le sens des mots :

Le système de Wagner, qui est celui d'un récitatif perpétuel traduisant avec fidélité le sens des paroles, n'admet pas la mélodie ailée et capricieuse voltigeant au-dessus de l'idée comme un papillon au-dessus d'une fleur ; la note se pose exactement sur le mot et ne s'élanche pas toute seule vers le ciel.⁶²⁰

Dans l'une des strophes des *Phares* le nom de Watteau, épitomé de la frivolité Ancien Régime, est le comparant paradoxal de ce monde renversé. Des « cœurs illustres » sont asservis à un « carnaval » dont ils ne constituent, avec leur trotte-menu scintillant, que le « décor » :

Watteau, ce carnaval où bien des cœurs illustres
Comme des papillons, errent en flamboyant,
Décors frais et légers éclairés par des lustres
Qui versent la folie à ce bal tournoyant.⁶²¹

Saisies de ce point du monde, qui est la France dominée par la mode, les « fanfares » allemandes de Weber font, avec leur sérieux et leur innocence, un effet bizarre : c'est en raison de leur dépaysement spatial et temporel – ironie de situation – qu'elle deviennent « étranges ». Mais les violons du roi, derniers dans l'échelle des rieurs, finissent par faire sauter cette polarisation. Réduisant « en miettes », comme le voit Jankélévitch, les « généralités pathétiques »⁶²² représentées par les trombones, ils dénoncent le symbolisme dont on affuble, de l'extérieur, la musique. Dansant autour d'une plénitude nominale qui s'autocélèbre dans l'emphase, les *fio-*

⁶¹⁷ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 239.

⁶¹⁸ Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OCII, p. 761.

⁶¹⁹ Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 106.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 103.

⁶²¹ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 13.

⁶²² V. Jankélévitch, *L'Ironie*, Flammarion, Paris 2011, p. 158.

*riture*⁶²³ des instruments frivoles illustrent la vanité de la vanité⁶²⁴ ; ainsi la musique, asservie au discours et au sens, récupère son état propre, sa pure motilité. L'art des sons, écrit le même Schopenhauer, est « la floraison de la vie, dans toute l'acception du mot »⁶²⁵. C'est la musique toute entière, lui fait écho Jankélévitch, « qui est une fioriture, un détour, une [...] efflorescence de la vie »⁶²⁶.

Dans *Le Thyrses*, poème en prose dédié à Liszt⁶²⁷, Baudelaire défie, par les caprices de la mode, le monumental wagnérien. Le motif est puisé, semble-t-il, chez Heine : dans sa réécriture burlesque de la légende de Tannhäuser il est question des Ménades qui, « dans leurs postures impossibles » et « dans leurs gambades burlesques », ne se maintiennent en équilibre « qu'à l'aide du thyrses »⁶²⁸. Liszt lui-même décrit la scène à sa manière à propos de Wagner :

La première scène nous introduit dans cette grotte secrète, que le Hörselberg renfermait, disait-on. Nous y voyons, dans un clair-obscur rosé, les Nymphes, les Dryades, les Bacchantes agitant leurs thyrses et leurs pampres au son de ces rythmes de l'ouverture, qui formaient les cinquante premières mesures de l'Allégo. Elles entourent la Déesse étendue sur sa couche, vêtue de la tunique grecque qui flotte en drapant sa taille [...] Dans les cavités de la grotte, les eaux calmes des lacs réfléchissent les ombrages des bosquets, où errent des couples heureux ; là aussi, se voient les syrènes charmeresses. Aux pieds de Vénus, son amant est assis, triste, morne, et tenant sa lyre d'une main distraite.⁶²⁹

L'image est connue : le thème majestueux de l'Un (ici au féminin) est entouré de son cortège, tout comme la gloire du nom se compose de ses

⁶²³ « C'est Rossini qui s'est avisé le premier d'écrire exactement tous les ornements, toutes les *fioriture* que le chanteur doit exécuter ». La où le « *canto spianato* » est l'image de la nature, Rossini le cède à l'esprit étranger, s'appropriant selon Stendhal l'artifice en musique ; comme les allemands, « il fit de l'accessoire le principal » (Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 203). Sur les '*fioriture*', cf. V. Jankélévitch, *L'Ironie*, op. cit., p. 288-289 et 362-363.

⁶²⁴ Cf. A. Schopenhauer : « c'est le spectacle dans un spectacle, la scène sur la scène, comme dans Hamlet » (*Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 279).

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 88. Selon Ph. Hamon *Le Thyrses* de Baudelaire est, en raison du jeu établi entre la ligne droite et le mouvement excentrique qui s'y dessine autour, la représentation même de l'ironie (Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 52). Adorno considère Wagner, par son « monde d'images », comme l'un des fondateurs du *Jugendstil* (Th. Adorno, *Richard Wagner*, op. cit., p. 203).

⁶²⁷ Ch. Baudelaire, *Le Thyrses*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 335-336.

⁶²⁸ Heinrich Heine, *De l'Allemagne*, trad. fr. par l'auteur révisée par Claude Roëls, éd. Pierre Grappin, Gallimard, Paris 1998, p. 406.

⁶²⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 146.

multiples prédicats⁶³⁰. Or, Liszt, qui avait lancé le fameux mot : « Le concert c'est moi »⁶³¹, avait fini par se faire l'émissaire le plus fidèle de la volonté de Wagner. Un autre figurant s'ajoute à ce cortège : Gérard de Nerval. Ce dernier raconte, dans ses *Souvenirs d'Allemagne*, son expérience à Weimar lors de la représentation de *Lohengrin* dirigée par Liszt :

Listz [*sic*] dirigeait l'orchestre, et, lorsqu'il entra les artistes lui remirent un *bâton de mesure* en argent ciselé, entouré d'une inscription analogue à la circonstance. C'est le sceptre de l'artiste-roi, qui provoque ou apaise tour à tour la tempête des voix et des instruments.⁶³²

Tous ces éléments contextuels concourent à conférer à Liszt, sous les yeux de Baudelaire, le rôle d'officiant de la liturgie wagnérienne. D'abord Liszt, génie mélancolique et sentimental, prétend 'traduire' tout type de tableau par des sons : tableau dont la déchiffrement est tout de même réservée aux seuls élus, en mesure de sentir et de comprendre Wagner. Deuxièmement, par le biais de l'illustre chantre de « mélodies végétales »⁶³³ l'auteur des *Fleurs du mal* peut s'adresser aux esprits « paresseux » passionnés de botanique (de Rousseau à Schelling et Goethe, auteur d'une *Métamorphose des plantes*) qui « s'attendent sur les végétaux »⁶³⁴. Troisièmement, l'opium est, des végétaux, le roi ; c'est à cette substance que les paresseux doivent leur imagination. Ainsi, par exemple De Quincey, le mangeur d'opium que Baudelaire 'traduit' en 1861,

compare, en un endroit, sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe.⁶³⁵

Dans *Le Thyrses* Baudelaire tisse, sur l'exemple orphique de la Grèce ancienne, l'éloge paradoxal de la baguette orchestrale de Liszt. L'attribut

⁶³⁰ Voir à ce sujet Federica Locatelli, *Une figure de l'expansion : la périphrase chez Baudelaire*, Peter Lang, Bern 2015.

⁶³¹ L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 13.

⁶³² Gérard de Nerval, *Lohengrin, Souvenirs de Thuringe*, in Id., *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, D. Giraud et J. Dagneau Libraires-Éditeurs, Paris 1852, p. 86.

⁶³³ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 393.

⁶³⁴ Voir la lettre de Baudelaire au saint-simonien Fernand Desnoyers (fin 1853 ou début 1854) : « Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la Nature, n'est-ce pas? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes, le soleil sans doute? mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux » (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 248).

⁶³⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 444.

symbolique de ce « Prêtre du Beau »⁶³⁶, illustre représentant de l'« âge sacerdotal », est l'« emblème » du pouvoir absolu exercé par la musique, autrement dit de l'emprise somnambulique qu'elle exerce sur ses sujets. Le caducée, objet mythique qui induit le sommeil en tant qu'« ivresse végétale »⁶³⁷, est le dispositif élu de la « sorcellerie évocatoire » que Liszt, maître des cérémonies, met au service de la gloire de Wagner⁶³⁸. En se faisant l'émissaire de la musique du maître et le desservant de son culte, Liszt se soumet à tous ses caprices : il fait ses pirouettes autour du socle où sied le Prince. Dans cette nouvelle dialectique politico-musicale, le *tenor* est joué par la baguette orchestrale de Liszt, figurant la ligne droite, despotique, de la volonté artiste, et le *triplum* par les arabesques, ou « efflorescences » végétales de la musique dansant autour d'elle. Cependant, la « baguette magique de l'art »⁶³⁹ (selon le mot d'Hugo), n'assujettit par son emprise que les « adulateurs d'un sceptre imaginaire »⁶⁴⁰ : si on fait abstraction de la fonction sacrée dont elle est investie, la baguette orchestrale n'est qu'un simple bâton tiré de la nature, morceau de bois sec détaché de son tronc. Désinvesti de son halo mythique et comme arraché de l'arbre de la vie, ce « bâton de mesure », ou « bâton de rythme » (image qui revient à plusieurs reprises dans la poésie de Baudelaire⁶⁴¹), est l'équivalent concret de la règle que la loi du Père impose à la vie vivante. Dans la *Lettre sur la musique française*⁶⁴² Rousseau déplorait l'absence de rythme du français dans les termes d'un relâchement moral et politique (« chaque segment de la musique suivrait la mesure qui lui est propre »), le bâton de mesure étant « le signe d'une volonté d'imposer de l'extérieur une unité à des maté-

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 432.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 405-406.

⁶³⁸ « Je vis Liszt diriger une répétition de *Tannhäuser* et je fus stupéfait de reconnaître en lui, à travers son travail, un second moi ; ce que j'avais senti en inventant cette musique, il le sentait en l'exécutant ; [...] Grâce à l'amour de cet ami rare entre tous et dans le moment même où je devenais *sans patrie*, j'obtenais, depuis si longtemps désirée, si mal cherchée et jamais trouvée, une véritable *patrie pour mon art*. [...] le cœur grand ouvert à chacun de mes désirs, avec l'amour le plus dévoué pour toute ma personne, Liszt fut pour moi ce que je n'avais jamais rencontré encore avec cette plénitude : pour me comprendre il faut en avoir été réellement entouré comme moi » (R. Wagner, *Franz Liszt*, in *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 333).

⁶³⁹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 432.

⁶⁴¹ Ch. Baudelaire, *Le serpent qui danse ; Avec ses vêtements ondoyants et nacrés ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 29-30.

⁶⁴² J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française*, in Id., *Œuvres complètes*, tome V, *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1995, p. 148. Voir pour ces aspects T. Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, *op. cit.*, p. 88.

riaux qui tirent à hue et à dia ». La cadence étant ressentie par Rousseau comme la marque de la corruption intervenant dans le libre épanchement de la voix naturelle, la coupe prosodique est l'expression d'un gouvernement arbitraire qu'on impose à la paresse naturelle du sujet. Dans le poème en prose que Baudelaire dédie à Liszt, épigone du rousseauisme, la paresse est dans la culture et nommément dans le synchrétisme religieux. S'échangeant leurs prérogatives, la Grèce orphique et la tradition chrétienne, ces deux cultures organiques chères aux romantiques, sont ici au service d'un mysticisme de pacotille. C'est, semble-t-il, *Tannhäuser* qui est visé dans *Le Thyrsé*. À l'image de la crosse de l'évêque qui fleurit après le repentir du personnage éponyme, l'attribut allégorique d'Orphée est entouré « de tiges et de fleurs ». Le thyrsé, « emblème sacerdotal dans les mains des prêtres et des prêtresses célébrant la divinité dont ils sont les interprètes et les serviteurs », est forcément doté d'un « sens moral et poétique » : il annonce une époque nouvelle.

Les saint-simoniens avaient établi une distinction entre le prêtre et l'artiste. « Le prêtre gouverne, l'artiste parle par sa bouche » et, « réduisant la parole du prêtre en symboles, il la divulgue au peuple ». L'artiste est donc « le représentant de la faculté sympathique à laquelle on attribue la direction des sociétés »⁶⁴³. Le saint-simonien Franz Liszt est l'auteur d'un pamphlet intitulé *De la situation des artistes et de leur condition dans la société* que Wagner et Proudhon se doivent d'avoir lu et apprécié. Dans cet écrit, il souligne l'ambivalence du progrès qui, « tout en civilisant, aurait fragmenté une unité et une totalité originelle sacrées »⁶⁴⁴. Liszt convoque à ce sujet la figure d'Orphée, héros civilisateur qui soumet le monde naturel par le pouvoir de sa lyre : Orphée est reconnu par le musicien hongrois comme l'artiste-mage représentant de la religion de l'art, ce dernier étant vu comme l'égal d'un culte ésotérique⁶⁴⁵. Qualifiant Orphée, dans *Les Paradis artificiels*, de « maître de la nature »⁶⁴⁶, Baudelaire lui confie ironiquement cette puissance mystique. Physiquement, littéralement, écrit Baudelaire, le thyrsé n'est « qu'un bâton, un pur bâton, perche à houblon, tuteur de vigne, sec, dur et droit ». Ce bâton, comme toute règle, est un simple « valant pour » : sa force réside dans les prédicats dont il s'entoure pour exercer sa force. Semblablement aux adjectifs qui s'entassent autour de la majesté nominale de l'Artiste, des repousses, des greffes végétales s'enroulent autour de l'objet nu et nul :

⁶⁴³ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 85.

⁶⁴⁴ F. Liszt, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », *Gazette musicale de Paris*, 19, 10 mai 1835, p. 157-159. F. Liszt, *Artiste et Société*, Flammarion, Paris 1995, p. 18-19. Cf. T. Picard, *Âge d'or, décadence, régénération*, op. cit., p. 55.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 56. Liszt est également l'auteur d'un *Orphaeus*.

⁶⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 384.

Autour de ce bâton, dans des méandres capricieux, se jouent et folâtrant des tiges et des fleurs, celles-ci sinueuses et fuyardes, celles-là penchées comme des cloches ou des coupes renversées. Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes. Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration? Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique? Et quel est, cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton, ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs? *Le thyrses est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée.*⁶⁴⁷ Jamais nymphe exaspérée par l'invincible Bacchus ne secoua son thyrses sur les têtes de ses compagnes affolées avec autant d'énergie et de caprice que vous agitez votre génie sur les cœurs de vos frères. — Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme et inébranlable ; les fleurs, c'est la promenade de votre fantaisie autour de votre volonté ; c'est l'élément féminin exécutant autour du mâle ses prestigieuses pirouettes. Ligne droite et ligne arabesque, intention et expression, roideur de la volonté, sinuosité du verbe, unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?⁶⁴⁸

L'un des thèmes les plus exploités par le romantisme allemand et français (de Goethe à Hugo)⁶⁴⁹ est le foisonnement végétatif élu en modèle de la libre pensée. L'architecture classique, dans sa « raideur » rationnelle désormais surannée, est envahie par la nature naturante : tout ce qui était raide, linéaire, est maintenant proliférant et volumineux. Baudelaire déconstruit ce lieu romantique ramenant la baguette à son degré zéro : figurant la règle nue et crue, la règle abrutissante, ce bâton de mesure ou bâton de rythme est « un primitif : noyau dur et insécable » comme la bêtise⁶⁵⁰. C'est à partir de ce *rien* que tout devient possible. Et ce n'est pas un hasard si Baudelaire propose, pour la couverture des *Fleurs du mal*, un « squelette arborescent »⁶⁵¹. Cette arborescence paradoxale, provenant d'un « terrain calciné, sans verdure » (comme il est dit dans *La Béatrice*)⁶⁵² est l'image même du parasite qui fait bifurquer le sens (la direction) entre la mort et

⁶⁴⁷ Nous soulignons.

⁶⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Le Thyrses*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 335.

⁶⁴⁹ Dans l'architecture en style renaissance où Heine situe la nouvelle Vénus, les chapiteaux se muent en arbres, avec leurs nombreuses branches figurant des arabesques. C'est de cette image que se réclame Wagner dans la première scène de *Tannhäuser*.

⁶⁵⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 61.

⁶⁵¹ Ch. Baudelaire, lettre à A. Poulet-Malassis, fin août 1860, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 85-88.

⁶⁵² Ch. Baudelaire, *La Béatrice*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 116.

la vie. Le pilier d'Hermès, ou pilier hérmaïque, présidait, dans la Grèce ancienne, aux carrefours⁶⁵³. Ce « dieu trivial » est pluriel, anonyme et asémique : son corps aniconique, en bois non taillé (*atechnos*), figure un dieu anémique et atopique : il est partout et nulle part. Fiché en terre et érigé en colonne, le « dieu végétal »⁶⁵⁴ est muni d'un phallus et d'un caducée, signe distinctif des hérauts d'Hermès et d'Hermès lui-même. Souvent situés à mi-chemin entre deux lieux, ces piliers « les articulent l'un à l'autre : ce sont des médiateurs spatiaux, civiques et sociaux »⁶⁵⁵. Hermès, qui confond, comme on sait, tous les chemins, dieu des voyageurs et héros culturel, porte sur son corps des inscriptions, des messages : « Le discours qu'il doit faire circuler, et qui peut être ambigu, sinon trompeur et mensonger, se trouve pétrifié en parole de vérité, pédagogique, morale et apologétique »⁶⁵⁶. Liszt, roi des bohémiens et voyageur anecdotique, n'est pas le dernier des héritiers d'Hermès : Baudelaire, héraut d'Hermès et Hermès lui-même, brouille tous les codes existants et en fait, comme il est dit dans *Les Paradis artificiels*, l'« amalgame ». Ce dieu trivial, déjouant la physionomie et la familiarité, se situe dans l'entre-deux du divisé et de l'indivis, de l'articulé et du diffus, du pédagogique et du mystique. Face à la solidarité et solidité positive du binôme Liszt-Wagner, Baudelaire occupe l'entre-deux : la relation antonymique faisant partie de l'affinité⁶⁵⁷, il s'insinue entre la ressemblance et la différence. Condamné au rôle excentrique du tiers dans ce que Michel Serres appelle la « chaîne parasitaire », il est, par rapport au retour de l'identique, le moment de l'articulation. En thématissant les relations, il interrompt leur répétition et fait bifurquer, comme Michel Serres le dit bien dans son *Parasite*, la série du même⁶⁵⁸. Là où l'ornement est destiné à « transiter vers la forme canoniale »⁶⁵⁹, le désir est une dérive autour d'un primitif, le signe : « à force de paraître emporté ici et là, je reste immobile, pivotant sur la jouissance intraitable »⁶⁶⁰.

⁶⁵³ Les premiers hermès de pierre, marqueurs des étapes du voyage, apparaissent en Attique au VI^e siècle. Cf. Charles Malamoud, Jean-Pierre Vernant édés., *Corps de dieux*, Gallimard, Paris 2003, p. 268.

⁶⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 387.

⁶⁵⁵ Ch. Malamoud, J.-P. Vernant édés., *Corps de dieux*, op. cit., p. 271.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 272.

⁶⁵⁷ Cf. R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 134.

⁶⁵⁸ M. Serres, *Le Parasite*, op. cit. Le parasite thématise les relations. Si le parasitisme n'avait pas lieu, l'échange serait mutuel : reproduction du système sans perte. Par la bifurcation des motifs, note Roland Barthes, la structure est « plus forte que le sens » (*Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 74-75).

⁶⁵⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 59.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 28.

28. *Le héraut d'armes*

Liszt, le héraut d'armes du Prince, son vassal et fidèle exécuter de ses volontés⁶⁶¹, s'engage à acclimater l'histoire du chevalier Tannhäuser en France. D'ailleurs, Berlioz, qui fait opinion, en considère déjà l'ouverture comme « le plus populaire des morceaux d'orchestre de Wagner »⁶⁶². Le théâtre musical français étant à ce moment encombré par « une quantité d'objets » et par des « personnages » parasites, souvent perfides, et privés de « valeur intrinsèque », la musique de Wagner s'élevant au-dessus « d'intérêts vulgaires », « de basses haines », et « de grossiers désirs »⁶⁶³, atteint aux yeux de Liszt « quelque chose de singulièrement noble » : l'« auguste simplicité » du « purement humain » (*rein menschlich*). Étant donné que dans l'art wagnérien « les plus violentes passions et les plus déplorables transgressions ne procèdent point de viles scélératesses », dans ce drame si pur « on respire à l'aise en si bonne et si honnête compagnie »⁶⁶⁴ :

Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.⁶⁶⁵

Comme le tout est dans la partie et la partie est dans le tout, *Tannhäuser* est, poursuit Liszt, « une œuvre à part qui, détachée du reste, garderait toujours sa valeur intrinsèque, et serait comprise et admirée de ceux mêmes qui ne connaîtraient pas le drame dont elle est le magnifique résumé »⁶⁶⁶. Wagner se propose en effet, selon Liszt, de concentrer les « rayons de la passion » autour d'un seul « foyer » qui est le cœur de l'homme⁶⁶⁷ : pour faire triompher l'homme général (« c'est-à-dire chacun »⁶⁶⁸, selon Baudelaire) les objets et les personnages seront remplacés par des Idées à tel point « mouvantes » et « compréhensives » que chacun pourra y mettre du sien :

⁶⁶¹ Voir, à ce sujet, Richard Wagner, Franz Liszt, *Correspondance*, op. cit.

⁶⁶² Hector Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner, La Musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats*, 9 février 1860, <<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600209.htm>> (06/2019).

⁶⁶³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 172.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 184.

⁶⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Élévation*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 10.

⁶⁶⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 48.

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 177.

⁶⁶⁸ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 665.

Il [Wagner] a donné assez de vie à ses personnages pour les dramatiser, et a laissé flotter assez de vague sur leurs contours, pour que chaque intelligence compréhensive y pût dessiner ses propres traits.⁶⁶⁹

Et Liszt de rendre hommage à cette « deuxième moralité » de Wagner, épurée et légendaire, « philosophiquement poétique », qui coïncide avec « le véritable Orient de la vérité »⁶⁷⁰. La tautologie est la marque extérieure d'une tautégorie fondatrice : essentielle à l'humain saisi à son origine elle atteste, selon le vœu des saint-simoniens, l'appartenance de l'homme à l'humanité générale. Pour signifier cette appartenance, survient la réversibilité des contraires : l'homme a cherché son Artiste autant qu'il en était cherché⁶⁷¹. « Comme il n'existe », poursuit Liszt, « aucun intermédiaire entre l'erreur et le malheur de l'homme », « les conséquences suivent impérieusement leurs prémisses ». Absorbés par cette logique irrémissible autant qu'imperscrutable dans ses détours, nous assistons impuissants à la lutte de l'homme avec soi-même dans le tumulte de ses passions :

à cette carrière parcourue par les passions, alors qu'elles ne se heurtent qu'à des adversaires d'égale nature, d'égale grandeur, qu'elles ne luttent qu'avec des sentimens jaillis des mêmes replis du cœur.⁶⁷²

29. L'ouverture de *Tannhäuser* : charmes de la mode, hantise du sérieux

L'ouverture d'opéra est une invention récente. Dans le cadre d'une musique à programme, elle joue le rôle rhétorique de l'exposition du thème : idée générale dont l'œuvre constituerait alors le développement narratif. L'ouverture de *Tannhäuser*, à laquelle Liszt reconnaît le prestige d'une inatteignable originalité⁶⁷³, est, comme on l'a vu, un programme tout aussi bien esthétique que politique. Dans sa charge idéologique représentée par la dia-

⁶⁶⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 175.

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

⁶⁷¹ « en s'écartant ainsi des *moralités* rebattues, Wagner a encore doublé d'une main ferme et hardie, ce que nous nommerions la portée philosophiquement poétique de son sujet. L'homme qui dans l'incertaine nuit de son existence ne s'est point tourné, par une subite divination, vers le véritable Orient de la vérité, n'est point, victime infortunée ! écrasé par elle, sans miséricorde, et peut-être sans justice ! Une soudaine manifestation rapproche ce qui se cherchait mutuellement, puisqu'il est vrai de dire que la vérité cherche l'homme autant qu'elle en est cherchée » (*ibidem*, p. 182-183).

⁶⁷² *Ibidem*, p. 172.

⁶⁷³ « L'ouverture de cet opéra extraordinaire, est une œuvre non moins admirable en elle-même. Elle résume le pensée du drame » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 130).

lectique instrumentale, elle porte en elle-même toute la valeur (le ' valant pour ') de l'œuvre, si ce n'est de la musique entière : elle illustre l'art des sons dans son pouvoir à la fois, comme on l'a vu, « philosophique et poétique »⁶⁷⁴. Toute la musique de Wagner est, aux yeux de Liszt, dans la lutte entre deux motifs spirituellement déterminés : identifiés comme le chant des pèlerins et le chant des sirènes⁶⁷⁵ – ces deux motifs ' incarnent ' la lutte éternelle du Bien et du Mal. Ces deux « postulations simultanées »⁶⁷⁶, parfaitement symétriques, se neutralisent en vue de faire triompher le Bien, qui se trouve du côté de l'Allemagne. Par rapport au pèlerin, homme sérieux marchant vers son destin, le chant menteur des sirènes représente la mode : par leurs pirouettes, par leurs mouvances sensuelles, par leurs scintillations attrayantes, ces créatures représentent l'obstacle nécessaire que l'homme de bonne foi rencontre dans la droite voie de son salut. Dans l'ouverture de *Tannhäuser* la dialectique instituée entre les cuivres guerriers et religieux et les violons du bal qui exécutent à l'unisson, par leur tissu « presque ininterrompu de trémolos et de trilles »⁶⁷⁷, leurs pirouettes serviles offre la synthèse physionomique de l'âme double de Wagner, telle qu'elle a été formulée par lui-même dans *Une communication à mes amis* :

à la gravité liée au sentiment du sacré, qui était dans la nature première de ma sensibilité, venait s'opposer, nourri des impressions de la vie, un goût hardi pour les emportements de la sensualité, une joie insolente, qui semblait en flagrante contradiction avec l'autre tendance.

Contre l'empire frivole de la mode qui, caractérisé par « l'astuce et l'insolence », ne cause pas moins « un plaisir enfantin », il fallait la noblesse virile de la philosophie allemande, identifiée avec l'âge adulte. Il s'agissait avant tout, pour l'artiste allemand parvenu à Paris, de « sortir de cette situation mesquine, pitoyable qui m'était imposée »⁶⁷⁸. Selon le propos wagnérien que Berlioz cite dans un article publié le 9 février 1860 dans *Le Journal des débats*,

Les vocalisations rapides, les ornements du chant, le trille vocal, une multitude de rythmes, sont inconciliables avec l'expression de tous les sentiments sérieux, nobles et profonds.⁶⁷⁹

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 175.

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 26.

⁶⁷⁶ « Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan » (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 682).

⁶⁷⁷ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 132-133. « Ça et là des mordantes de violon s'échappent de l'archet comme des étincelles phosphoriques » (*ibidem*, p. 133).

⁶⁷⁸ R. Wagner, *Une communication à mes amis*, *op. cit.*, p. 224-226.

⁶⁷⁹ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner, La Musique de l'avenir », *art. cité*.

Là où « l'éclat et la pompe superbe » des cuivres exprime, selon Berlioz, « le mouvement d'hommes vaillants et forts, et couverts de brillantes armures », les violons se caractérisent par leur « trait obstiné », qui « se répète nécessairement avec une persistance terrible pour l'auditeur »⁶⁸⁰. En remarquant, à côté de Berlioz⁶⁸¹, l'insistance répétitive de ce motif dans l'ouverture du *Tannhäuser*, Scudo y voyait

un grand corps mal bâti, où l'on remarque une interminable phrase, dessinée par les violons, qui dure plus de cent mesures. Sur ce trait persistant qui paraît avoir un sens profond, puisque l'auteur le fait revenir plusieurs fois dans le cours de sa légende, les instruments à vent, particulièrement les trombones, jettent une sorte de clameur accentuée qui forme la péroraison de cette mystérieuse préface.⁶⁸²

D'un tout autre ordre est le commentaire de Liszt :

le motif religieux apparaît calme, profond, à lentes palpitations, comme l'instinct du plus beau, du plus grand de nos sentiments, mais il est submergé peu à peu par les insinuantes modulations de voix pleines d'énergiques langueurs, d'assoupissantes délices, quoique fébriles et agitées : agaçant mélange de volupté et d'inquiétude!⁶⁸³

Le manichéisme est un mal nécessaire : dans la lutte entre le Mal et le Bien, entre la France et l'Allemagne, le parvenu malheureux sera racheté en raison du crédit qu'il aura accumulé auprès de la société française ; l'empire tout-puissant des fanfares royales écrasera toutes les voix agaçantes trouvées en chemin, les pacifiant en une seule, vaste, grave harmonie. L'Allemagne et la France, « la nuit et la clarté » se réuniront enfin dans l'aspiration triomphale vers l'Infini de la Lumière que les cuivres représentent :

⁶⁸⁰ « [le trait de violon] a déjà été entendu vingt-quatre fois dans l'andante ; on l'entend dans la péroraison de l'allegro cent dix-huit fois. Ce dessin obstiné, ou plutôt acharné, figure donc en somme cent quarante-deux fois dans l'ouverture » (*ibidem*, p. 2).

⁶⁸¹ « Le même procédé de composition étant ensuite constamment employé, le trémolo succédant au trémolo [...] l'attention de l'auditeur se lasse » (*ibidem*).

⁶⁸² P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes* du 1er avril 1861, 32, 3, p. 759-770. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 93-113. Une remarque analogue est faite par Léon Escudier dans « La musique de l'avenir à Paris », *La France musicale*, 29 janvier 1860, p. 49-50 : « L'effet qu'a produit le premier concert de M. Wagner a été un effet soporifique. [...] L'ouverture de Tannhäuser [c'est] une page symphonique prétentieuse, mal conçue, bruyante à vous assourdir, répétant pendant dix minutes les mêmes effets » (*ibidem*, p. 50).

⁶⁸³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 130.

Les notes vibrantes et pantelantes, tantôt gémissent, tantôt commandent dans une alternative désordonnée, jusqu'à ce que l'immense aspiration de l'infini, le thème religieux, revienne graduellement, s'empare de tous ces sons, de tous ces timbres, les fonde dans une suprême harmonie, et déploie dans toute leur vaste envergure les ailes d'un hymne triomphal!⁶⁸⁴

« Ce principe religieux, cette Lumière radieuse », figurés dans l'ouverture par le thème des cuivres allemands, invite despotiquement l'assistance, selon Liszt, à déposer ses armes critiques, et à arrêter d'investiguer la cause pour adhérer à la toute-puissance des effets : « l'esprit s'abandonne sans résistance à l'illusion, où il s'affranchit de toute entrave, laisse échapper à sa vue l'économie matérielle du spectacle, la foule d'une part et les coulisses de l'autre, où il s'absorbe dans l'art tellement sans réserve, qu'il croit y voir, y sentir, y saisir l'impossible, ou la Rome mystique », vers laquelle tend, « espérante et aspirante », « l'Humanité entière »⁶⁸⁵. Les deux pensées principales, après avoir exprimé, comme deux fleuves, « leur entière portée », se réunissent enfin dans « leur immense confluent »⁶⁸⁶ : la vaste mer de la musique où toute dialectique se neutralise. Car les instruments « peignent si vivement les émotions qu'ils interprètent que pour comprendre leur nature il n'est pas besoin d'un texte explicatif » : il est inutile, aux yeux de Liszt, « de connaître les paroles qui s'y adaptent plus tard ». Alors que dans la tentative « de surplomber majestueusement des gouffres si brillantes de volupté et de plaisir » Wagner s'élève « à une hauteur peu ordinaire »⁶⁸⁷, Liszt, qui le suit dans ses « méandres »⁶⁸⁸ filandreux, flotte, emporté, dans la mer métaphorique de sa paraphrase. En l'absence d'un surmoi artiste articulant la sinueuse matière musicale autour d'un bâton, les motifs, *disjecta membra* qui « se détachent en débris »⁶⁸⁹, s'envoûtent, se superposent, s'entrelacent comme la danse des satires et des ménades autour de Vénus et Tannhäuser dans le premier acte du drame. En célébrant les « motifs aisés et libres »⁶⁹⁰ de Wagner, Liszt s'est, semble-t-il, égaré lui-même dans le « récit des impressions produites »⁶⁹¹. Le « thème religieux » auquel est confié le rôle-guide, à savoir le salut de l'âme de Wagner contre les attraits du plaisir et de la mode, finit par s'engouffrer au milieu des rap-pels obsédants venant des sirènes françaises :

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 131.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 185.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 131.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 135-136.

⁶⁸⁸ *Ibidem*, p. 102.

⁶⁸⁹ *Ibidem*, p. 136.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 134.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 137.

déjà englouti une première fois par ce susurrement de notes, qui frôlent l'oreille comme des haleines embrasées, chatouillent le bout des doigts, troublent le cerveau, agacent les nerfs comme des promesses fabuleuses et des enchantemens incompréhensibles.⁶⁹²

Comme le bâton dur et sec décrit par Baudelaire dans *Le Thyrses*, le « motif saint »,

devant surgir encore devant ce délire halluciné, cette pâmoison voluptueuse, risquait d'apparaître froid, morne, sec, aride, aussi vide qu'une négation en face d'une félicité ; de n'être qu'une sorte de ressort usé, d'antagonisme commun, de contraste brusque, mais peu concluant.⁶⁹³

S'il aurait pu se dresser, ce motif peu concluant, « comme un rude maître, imposant durement silence aux licencieux chuchottements [*sic*], qui grouillent en cet antre de joies terribles »⁶⁹⁴, il ne se présente pas moins

toujours calme et placide, il étend son domaine malgré ces résistances, en transformant, en s'assimilant les éléments contraires.⁶⁹⁵

Toutes les « discordances répulsives », « comme des parfums en décomposition », viennent en effet « se fondre dans l'auguste magnificence du Cantique, qui inonde de sa pompe et de son éclat tout le luxe attractif qui avait précédé »⁶⁹⁶. Le bon maître a tout pardonné à soi et à ses semblables.

Liszt, travaillant de l'intérieur Wagner dont il imite les capricieux détours verbaux et musicaux sera à son tour, comme nous le verrons, parasité par Baudelaire. Ce médiateur interne de l'amour rival hante Baudelaire qui, comme « la chienne inquiète » d'*Une Charogne*, reste caché « derrière les rochers »⁶⁹⁷. Se servant dans son florilège de cette matière « vénéneuse », il s'amusera à jongler avec ses arabesques et ses fioritures : cette « mythologie profane, spiritualiste d'intention », est déjà, d'elle-même, « une corbeille de fleurs cueillies partout »⁶⁹⁸.

⁶⁹² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 136.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

⁶⁹⁵ *Ibidem*, p. 136. De même, Hugo considérait la poésie proprement dite, dans sa Préface de *Cromwell*, comme l'harmonie des contraires (V. Hugo, *Préface de Cromwell op. cit.*, p. 17).

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 31.

⁶⁹⁸ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 210.

En « *amant de la ligne courbe en matière d'éreintage* »⁶⁹⁹, Baudelaire va emprunter à Liszt, ce rival de circonstance, son discours emporté : de nombreux motifs, non hiérarchiquement disposés, s'enchaîneront entre eux, se modifiant « *musicalement* » en cours d'exposition. Ce dont s'apercevra Mallarmé illustrant, dans *La Musique et les Lettres*, ce procédé emprunté à la musique : il s'agira d'articuler le discours autour de plusieurs motifs concomitants, « *selon un thyrsé plus complexe* »⁷⁰⁰.

30. *L'Homme-Dieu ou l'égotisme du spectateur*

nous n'aurons jamais assez bafoué
l'impudence de cet accouplage
[Les dieux et les hommes]
M. de Montaigne, *Essais*, II, xii

L'homme de la nature, « *seul entre tous les mortels* », est, selon Rousseau, « *maître de sa propre félicité, parce qu'il est heureux comme Dieu même, sans rien désirer de plus que ce dont il jouit* »⁷⁰¹. « *Les enfants de la nature* », glose l'ironiste Hoffmann dans *Le Poète et le compositeur*, « *vivaient indolemment dans l'inaction ; ils ne faisaient pas attention aux dons magnifiques qu'ils avaient sous la main* »⁷⁰². En même temps que la confusion entre la nature et l'esprit⁷⁰³ justifie la bonté de ses intentions, l'homme, se faisant l'écho immédiat de son propre paradis, abolit entre lui et l'Autre, pour le dire avec Derrida, toute *différance*⁷⁰⁴. L'humanisme est de ce fait le plus œcuménique et le plus boulimique des codes : au nom de cette entité abstraite, l'homme, pivot idéal autour duquel tout le sens tourne, les dis-

⁶⁹⁹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 471.

⁷⁰⁰ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 644.

⁷⁰¹ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 350. Cf. le commentaire de Nietzsche, qui considère Rousseau, après Baudelaire, comme l'une de ses « *impossibilités* » : « *Rousseau : ou le retour à la nature in impuris naturalibus* » (F. Nietzsche, *Incursions d'un inactuel*, §1, *Le Crépuscule des idoles*, op. cit., p. 174).

⁷⁰² E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, traduit par Champfleury, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 4 juin, 21, 23, 1854, p. 183-184 ; 11 juin, 21, 24, 1854, p. 193-194 ; 18 juin, 21, 25, 1854, p. 201-202 ; 2 juillet, 21, 27, 1854, p. 214-216 ; 9 juillet, 21, 28, 1854, p. 224-225.

⁷⁰³ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, op. cit., p. 170.

⁷⁰⁴ Par *différance* on entend avec Derrida, il convient de le rappeler, « *ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit 'présent' [...] se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur* » (J. Derrida, *La différence*, conférence prononcée à la Société française de Philosophie le 27 janvier 1968, in M. Foucault, R. Barthes, J. Derrida et al. (éds.), *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968, p. 51).

cours partiels sont absorbés et neutralisés ; l'homme lui-même, enivré de son opium, « est passé Dieu »⁷⁰⁵ :

« *Je suis devenu Dieu!* », qu'un cri sauvage, ardent, s'élançait de sa poitrine avec une énergie telle, une telle puissance de projection, que, si les volontés et les croyances d'un homme ivre avaient une vertu efficace, ce cri culbuterait les anges disséminés dans les chemins du ciel : « *Je suis un Dieu!* » Mais bientôt cet ouragan d'orgueil se transforme en une température de béatitude calme, muette, reposée, et l'universalité des êtres se présente colorée et comme illuminée par une aurore sulfureuse.⁷⁰⁶

Avec la complicité occasionnelle de Wagner (la célèbre « aurore sulfureuse » qui entoure, nous le verrons, Vénus dans *Tannhäuser*) « l'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher participent également à ce progrès. Les yeux visent l'infini »⁷⁰⁷. L'Homme-Dieu flotte, comme Proust l'aurait vu plus tard, « de l'immoralité théorique » à la « bonté instinctive »⁷⁰⁸. L'« homme » – ce « on » dont Baudelaire fait déjà, dans *Correspondances*, un objet de langage traversant tous les codes – veut être, note Sartre dans son *Baudelaire*, « lui-même son propre poème, et c'est là sa comédie »⁷⁰⁹. Le drame wagnérien, en se voulant le poème de l'« homme », n'est, au dire d'Adorno, que la « transfiguration métaphysique de l'individualisme bourgeois »⁷¹⁰. Simulant, par son appareil caché, la fraternité organique entre des pairs, il sert la cause des villes industrielles, vivre ensemble chacun pour soi :

Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi.⁷¹¹

Le théâtre, métonymie de la ville, est le lieu élu de la dialectique résolue entre la multitude et la solitude : ces deux termes « égaux et convertibles pour le poète actif et fécond », constituent l'« incomparable privilège » du poète lui-même, qui, comme le roi didérotien, peut « à sa guise être lui-même et autrui »⁷¹².

Le mélomane Stendhal, qui a honte de sa jouissance, justifie le plaisir musical en ce que ce plaisir n'est qu'un plaisir social, sublimé et partagé.

⁷⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 394.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 437.

⁷⁰⁷ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 419.

⁷⁰⁸ M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1993, p. 170.

⁷⁰⁹ J.-P. Sartre, *Baudelaire, op. cit.*, p. 146-147.

⁷¹⁰ Th. Adorno, *Quasi una fantasia*, *op. cit.*, p. 261. Cf. P. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 227, 254.

⁷¹¹ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 651.

⁷¹² Ch. Baudelaire, *La Solitude*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 313.

À mi-chemin entre l'esprit solitaire de l'individu de la nature et l'esprit de socialité qu'on demande à l'amour, il recommande l'isolement au théâtre : « Pour trouver des sensations délicieuses en musique, il faut être isolé de tout autre corps humain [...] il faut être en quelque sorte isolé comme pour les expériences électriques [...] La chaleur animale d'un corps étranger me semble fatale au plaisir musical »⁷¹³. Dans cet isolement consentant l'expansion du moi, la musique nous maintient, selon Liszt,

dans la suprême sphère du sentiment, où il est donné à cet art mieux qu'à tout autre de nous emporter sur les ailes de la tempête, ou de nous enlever jusqu'aux confins de l'Éther, jusqu'aux portes du Ciel que nous lui faisons franchir.⁷¹⁴

Par contre, aux yeux de Stendhal, « les bonheurs de vanité sont fondés sur une comparaison vive et rapide avec les autres » :

Il faut toujours les autres ; cela seul suffit pour glacer l'imagination, dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli des autres.⁷¹⁵

Si l'homme solitaire jouit de la liberté et du plaisir illimité que lui accorde la nature, la présence d'Autrui à ses côtés – inscrivant son plaisir dans la rivalité – limite, introduit dans cette plénitude la conscience castratrice de la finitude :

Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon ;
Il nage autour de moi comme un air impalpable...⁷¹⁶

Cette finitude équivaut au jugement qui encadre et circonscrit le Moi-monde : « rien n'est pénible » – note Stendhal – « comme d'examiner, de douter, quand on a des plaisirs »⁷¹⁷. Donc, s'« il faut juger pour sentir l'esprit », « il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique »⁷¹⁸. La musique, « promesse du bonheur », demande, on l'a vu, la suspension de l'incrédulité. Et pourtant, en France on est obligé au jugement, à cause de l'apprêt philosophique dont on revêt un simple plaisir sensuel :

La plupart des règles qui oppriment dans ce moment le génie des musiciens, ressemblent à la philosophie de Platon ou de Kant ; ce sont de billevesées

⁷¹³ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 50.

⁷¹⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 19.

⁷¹⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 271-272.

⁷¹⁶ Ch. Baudelaire, *La Destruction*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 111.

⁷¹⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 162.

⁷¹⁸ *Ibidem*, p. 178.

mathématiques inventées avec plus ou moins d'esprit et d'imagination, mais dont chacune a grand besoin d'être soumise au creuset de l'expérience.

Ces « règles impérieuses qui ne sont appuyées sur rien », « conséquences qui ne partent d'aucun principe », doivent leur pouvoir despotique à la toute-puissance de l'opinion : « par malheur il en est de l'autorité de ces règles comme de celles des rois ; elles sont environnées de beaucoup de gens en crédit, qui ont le plus grand intérêt du monde à soutenir leur infaillibilité »⁷¹⁹.

La sensualité coupable de Stendhal fait tout l'esprit religieux de Liszt. Insistant, à propos de Wagner, sur l'aspect métaphysique de la musique ce dernier condamne, au nom de l'« apôtre de l'amour » qui est son maître, « l'espérance de trouver sur cette terre une jouissance absolue, [...] dans les plaisirs qui simulent l'amour en y substituant, imperceptiblement, l'égoïsme à l'effusion »⁷²⁰. Pour ce faire, il faut que la musique soit vraie ; qu'elle soit la vérité elle-même ; et qu'un sauveur venu de loin libère, en son nom, l'homme de tous les faux-semblants de cette terre.

L'homme particulier cherche dans la musique son 'universel'. Ce dont Hoffmann s'avise : « les personnages n'en sont point individualisés d'après leur état ni d'après leur caractère, ce qui leur donne une espèce de généralité ». L'auditeur pense innocemment, poursuit-il, que « les émotions subites du musicien, la naissance des mélodies dans son sein, ne seraient autre chose que la perception obscure ou plutôt indéfinissable de la musique secrète de la nature comme principe de la vie ou de toute activité de la vie »⁷²¹. De là vient, ajoute-t-il ironiquement, « que l'attention du spectateur est moins distraite et que les détails ne lui font pas perdre de vue la tendance principale »⁷²².

31. *Paradis d'occasion*

« Il y a dans la musique », note Schopenhauer, « quelque chose d'ineffable et d'intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l'image d'un paradis familial quoique éternellement inaccessible »⁷²³. Il n'y a pas de différence, quant aux effets produits, entre l'opium et la musique. Ces deux « paradis d'occasion »⁷²⁴, adjuvants artificiels de l'expansion du sujet, sont

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 161.

⁷²⁰ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 181.

⁷²¹ E.T. A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 471-472.

⁷²² *Ibidem*, p. 477.

⁷²³ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 276.

⁷²⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCl, p. 441.

parfois cumulés : on s'enivrait avant d'aller à l'opéra, on redoublait l'ex-tase, on redoublait la crédulité. Balzac, opiomane et auteur d'un *Traité des excitants modernes* (1838) se donnait en pâture aux mélomanes avec des nouvelles musicales où l'opium côtoie avec le concert ; et ce, tout en affichant son ignorance en fait de musique. Gautier, cet autre opiomane, tout en se déclarant un ' âne ' en musique, écrivait des articles sur les concerts et les spectacles ; et fréquentait de même l'hôtel Pimodan, quartier général du Club des Haschischins. De la *Pipe d'opium* (1838) de Balzac Baudelaire tire, vraisemblablement, son poème intitulé *La Pipe*, faisant de l'objet « fumiste » l'instrument en abyme de la médiation rivale (« Je suis la pipe d'un auteur... »⁷²⁵). On compte parmi ceux qui faisaient usage de l'opium à l'occasion des spectacles, et qui doublaient ainsi, dans la « distraction », les ruses de l'innocence⁷²⁶, l'auteur des *Confessions of an English Opium-Eater* (1821), Thomas De Quincey. Tombé victime, tout comme cet autre voyant, Edgar Poe, de l'admiration rivale de Baudelaire, De Quincey est fait l'objet d'une traduction ' au sens large ' : par son pastiche, ou « amalgame », Baudelaire propose le récit mimétique des effets de la substance sur son consommateur. L'écrivain anglais se trouve dans la condition de médiateur externe dans le cadre d'un désir antagonique : il s'agissait pour Baudelaire de triompher sur le pastiche ironique qu'avait donné de ce texte l'hédoniste, capricieux et opiomane Alfred de Musset (*L'Anglais mangeur d'opium*, 1828). Là où la consommation de drogue, adjuvant occasionnel de notre sensibilité, « pousse à l'extrême la généralisation » nous montrant simplement « ce qui était déjà là »⁷²⁷, la « rhétorique de l'opium »⁷²⁸ de Baudelaire est un dispositif logique et, plus précisément, un commutateur énonciatif : opérant la traversée du discours, elle permet de questionner, sous couvert de quelques hallucinations provoquées par la substance, l'illusion d'immanence dans laquelle baigne le commun des hommes. Là où la substance ne fait que doubler l'illusion, la rhétorique artificielle ôte ses voiles. Notamment, la substance devient, comme déjà chez Hoffmann, un dispositif déceptif : en opérateur de glissement, elle permet d'articuler le récit selon l'alternance *vérité/fiction*⁷²⁹. Le traducteur, affichant son propos

⁷²⁵ Ch. Baudelaire, *La Pipe*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 67. On repère dans *L'Albatros* le même traitement relationnel de la pipe.

⁷²⁶ L'opium, dispositif métonymique qui double les effets expansifs de l'harmonie, double aussi la « distraction » (Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 418-419 et 465). Sur la musique à l'opéra « interprétée » par l'opium, cf. *ibidem*, p. 467.

⁷²⁷ H. Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 371.

⁷²⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442.

⁷²⁹ Voir par exemple l'expression : « jardins véritables et décors peints » (*ibidem*, p. 403) ; « véritables fous ou simulateurs » (*ibidem*, p. 412-413) ; « état extra-naturel » (*ibidem*, p. 394).

qui est de « décalquer les raisonnements du rêve »⁷³⁰, met, d'entrée de jeu, la suspension de l'incrédulité à jour. Ce faisant, le sujet se met à part dans ce 'brouillard' généralisé : *Et moi, qu'est-ce que je fais dans tout ça? C'est ce qui ressort également de l'incipit de La Fausse monnaie*, où la fausse littérature est associée à l'achat du tabac⁷³¹ ; le rendu sera réemployé et mis à profit...

Le quatrième chapitre du *Poème du hachisch (Les Paradis artificiels)*, qui date de la même période de la rédaction de l'essai sur Wagner et qui porte significativement le titre de « L'homme-dieu », en vient à ridiculiser en même temps les effets soporifères de la substance, le récit de ces effets mêmes, et le ridicule du traducteur, empêtré à son tour dans cet amalgame : il n'est que le dernier dans la chaîne des emprunteurs... La croyance de l'hachischin « en sa propre divinité »⁷³² étant « poussée à outrance » par un dispositif extérieur, la conscience s'en dégagera, en montrant l'artifice de ce qui est pris pour la nature. La lutte est engagée par le sujet avec cette Unité postiche.

Les ressemblances entre les effets de la musique et les effets de l'opium ou du hachisch sont surprenantes. D'abord, le discours de l'extase est tellement flou qu'il ne peut être compréhensible que par des esprits semblables sur la base d'un partage de croyance :

Bientôt les rapports d'idées deviennent tellement vagues, le fil conducteur qui relie vos conceptions si ténu, que vos complices seuls peuvent vous comprendre. Et encore, sur ce sujet et de ce côté, aucun moyen de vérification ; peut-être croient-ils vous comprendre, et l'illusion est-elle réciproque.⁷³³

Comme l'opium ou le hachisch, la musique dépose une nappe sur le réel et raconte à l'individu ce qui est de son propre ressort. D'où la paresse dont elle serait coupable :

La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle.⁷³⁴

Vu de l'extérieur, vu du côté de l'Autre, l'homme « enivré » aurait l'air d'un fou, et serait ridicule :

⁷³⁰ Ch. Baudelaire, *La Double Vie par Asselineau*, OCII, p. 89.

⁷³¹ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 323.

⁷³² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCl, p. 430.

⁷³³ *Ibidem*, p. 412.

⁷³⁴ *Ibidem*, p. 431.

Cette folâtrerie et ces éclats de rire, qui ressemblent à des explosions, apparaissent comme une véritable folie, au moins comme une niaiserie de maniaque, à tout homme qui n'est pas dans le même état que vous. De même la sagesse et le bon sens, la régularité des pensées chez le témoin prudent qui ne s'est pas enivré, vous réjouit et vous amuse comme un genre particulier de démence.⁷³⁵

Il suffit d'un seul regard lancé du dehors – d'une traversée des signes – pour mettre à nu l'autotélisme de l'Homme-Dieu :

Son sang-froid vous pousse aux dernières limites de l'ironie. N'est-ce pas une situation mystérieusement comique que celle d'un homme qui jouit d'une gaieté incompréhensible pour qui ne s'est pas placé dans le même milieu que lui? Le fou prend le sage en pitié et dès lors l'idée de sa supériorité commence à poindre à l'horizon de son intellect. Bientôt elle grandira, grossira et éclatera comme un météore.⁷³⁶

Ce carnaval, en effet, ne dure qu'un temps ; son « lendemain »⁷³⁷ ressemble, comme l'avait vu Stendhal, aux débris d'une fête. Et c'est alors qu'à lieu le récit posthume du plaisir. C'est, comme le voit Hoffmann, puis Balzac dans ses nouvelles musicales, dans l'après-coup, ou le lendemain du spectacle que se situe, dans son 'développement' discursif, le jugement. Et ce sera, justement, au lendemain de l'échec de *Tannhäuser* que Baudelaire s'amusera à reproduire, dans l'après-coup que lui accorde la critique, les effets posthumes du transport musical. En parlant musique, ou en parlant opium, on ne parlera que de soi, car c'est de soi qu'on jouit dans l'autoaffection narcissique selon les lieux les plus communs du discours, que la substance métaphorise et vivifie :

[Elle parle] de votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie.⁷³⁸

Dans un chapitre des *Paradis artificiels* intitulé : « Le théâtre de séraphin »⁷³⁹, Baudelaire fait du guignol un analogue de l'« idylle enfantin » de

⁷³⁵ *Ibidem*, p. 412.

⁷³⁶ *Ibidem*.

⁷³⁷ *Ibidem*, p. 437.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 431.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 408-426.

l'opéra. Il n'y a pas de différence entre « l'égoïsme de spectateur »⁷⁴⁰ et celui de l'opiomane : tous les deux s'arrêtent « aux superficies de la nature »⁷⁴¹. D'où « l'embarras grotesque, inextricable »⁷⁴² dans lequel s'engouffre leur discours. Le « naturel excessif »⁷⁴³ avec ses « miroirs grossissants »⁷⁴⁴ porte parfois, même lorsque l'artiste s'ignore soi-même (ou feint de le faire) le dispositif à la surface : le même Liszt hésite parfois, à propos de Wagner, entre la « vérité pathologique » et la « science toxicologique »⁷⁴⁵.

32. *La nature réencadrée*

Il revient au sensualisme des Lumières d'avoir désencadré la nature, qui avait fourni jusqu'à présent un théâtre pour la pensée et pour l'art. Par rapport au « cri de la nature »⁷⁴⁶ d'un Diderot ou d'un Rousseau, Stendhal lui-même prend ses distances :

Il me semble que les spectateurs sont émus au point de sentir distinctement quel est le véritable cri de la nature. Des spectateurs amenés à ce point d'émotion sont dangereux ; ils repoussent avec horreur toute entreprise que l'art pourrait tenter pour embellir la nature.⁷⁴⁷

Comme il le craint, ce cri passionné, point limite de toute articulation⁷⁴⁸, est un danger pour l'art, dont le rôle reste après tout celui « d'embellir la nature ». Sans cadre, pas de profit. Il faut donc réencadrer la nature, en faire à nouveau un théâtre, comme Baudelaire le suggère dans *Le Cadre*⁷⁴⁹. Dans un quatrain qu'il avait griffonné en bas d'un billet galant pour remercier une dame de son hommage floral, et qu'il avait librement emprunté de Stendhal, le jeune Baudelaire faisait état de cette hantise :

⁷⁴⁰ Sur l'égoïsme de spectateur, cf. Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 431.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 432.

⁷⁴² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 413.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 409.

⁷⁴⁵ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 161.

⁷⁴⁶ Sur le « cri de la nature », cf. parmi d'autres occurrences D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, *op. cit.*, p. 110, *passim*.

⁷⁴⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 318. Sur le « cri passionné de la Nature » à l'origine du sensualisme des Lumières et du Romantisme, cf. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.* et Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*

⁷⁴⁸ Cf. R. Barthes, *On échoue toujours à parler de ce qu'on aime* in *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 360.

⁷⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Un fantôme III: Le cadre*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 39.

Je vis, et ton bouquet est de l'architecture ;
 C'est donc lui la beauté, car c'est moi la nature.
 Si toujours la nature embellit la beauté,
 Je fais valoir tes fleurs... me voilà trop flatté!⁷⁵⁰

La bifurcation du sens est ici patente : les deux termes de la relation nature/architecture sont réversibles, en même temps que la nature 'ajoute' de l'extérieur à la beauté. Plus tard, dans l'« Éloge du maquillage », Baudelaire reprend ce motif « trivial » qui, pourtant, l'obsède :

Il est une chanson, tellement triviale et inepte qu'on ne peut guère la citer dans un travail qui a quelques prétentions au sérieux, mais qui traduit fort bien, en style de vaudevilliste, l'esthétique des gens qui ne pensent pas. *La nature embellit la beauté*. Ce qui équivaut à cette *vérité*, d'un genre tout à fait inattendu : *Le rien* embellit ce qui est.⁷⁵¹

Le paradoxe sérieux bute, *in cauda*, sur l'inattendu : la « critique adjectivique » entoure par des « prédicats émotifs » une « essence », une « généralité »⁷⁵² qui est, d'elle-même, nulle et vide. Le substantif n'est rien : tout est dans l'adjectif qui est le rempart de l'imaginaire et du mythe. C'est ce que la musique enseigne à la littérature. Ce motif, qui fait comme on l'a vu l'objet du *Thyrse*, est repris dans les *Paradis artificiels* : ce n'est que par l'effet postiche de l'opium que « l'aride grammaire » prend un air volumineux, physionomique : l'adjectif est le vêtement bariolé du substantif, que seul l'artifice permet de saisir « dans sa majesté substantielle »⁷⁵³.

33. *Le Génie épié*

Le génie moderne a déjà son parasite
 (V. Hugo, préface de *Cromwell*)

Baudelaire se moque de « ce que l'école romantique nommait l'homme incompris », et « que les familles et la masse bourgeoises flétrissent géné-

⁷⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Sur l'album de Mme Émile Chevalet*, in *Poésies de jeunesse*, OCl, p. 209.

⁷⁵¹ Ch. Baudelaire, « Éloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 714-715.

⁷⁵² R. Barthes, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 237. « Il faut exorciser », note R. Barthes, « le commentaire musical » et « le libérer de la fatalité prédicative » (*ibidem*).

⁷⁵³ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCl, p. 431. Cf. aussi Projets de préface aux *Fleurs du mal*, III, OCl, p. 183, où il est question de dosage et de couplage d'adjectifs et de substantifs, analogues ou contraires.

ralement de l'épithète d'original »⁷⁵⁴. Tel était l'« insipide » Constantin Guys, « peintre de la vie moderne », dont on n'a qu'à exploiter le prétexte en vue « d'entretenir le public » :

Je veux entretenir aujourd'hui le public d'un homme singulier, originalité si puissante et si décidée, qu'elle se suffit à elle-même et ne recherche même pas l'approbation.⁷⁵⁵

Sainte-Beuve partageait les poètes en deux catégories : les poètes d'inspiration et les poètes de cabinet, qui glanent les fleurs des autres. C'est vraisemblablement à cette distinction que Baudelaire se réfère dans son écrit de jeunesse, *Du travail journalier et de l'inspiration*⁷⁵⁶. Si l'inspiration, comme la nature, n'est rien, tout est dans le travail qui la simule. Le travail journalier est un travail parasite : il s'agit d'épier des rapins qui ne savent pas ce qu'ils font et d'en tirer matière à poésie ou à critique. Il s'agit, également, d'obtenir quelque crédit par la négative : en éreintant ceux qu'on parasite. Les « partisans de la ligne courbe en matière d'éreintage », écrivait Baudelaire dans le *Salon de 1846*,

me reprocheront d'être maladroit. Cependant il n'est pas imprudent d'être brutal et d'aller droit au fait, quand à chaque phrase le je *couvre* un nous, nous immense, nous silencieux et invisible, – nous, toute une génération nouvelle, [...] ; une génération pleine de santé, parce qu'elle est jeune, et qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous, – sérieuse, railleuse et menaçante!⁷⁵⁷

Là où la ligne droite est le négatif, ce n'est que par le détour qu'on obtient quelques avantages. Du Génie épié le poème *Une Charogne* fournit la métaphore procédurale⁷⁵⁸. Le je parasite caché derrière le nous de circonstance est en tout semblable à la chienne qui épie sa charogne derrière le rocher : le corps qui se défait et se disloque devant nos yeux ressemble à un épanchement d'âme : l'œil du critique rayonne, pour paraphraser le texte, sur cette pourriture, en rendant « au centuple à la grande Nature », « tout ce qu'ensemble elle avait joint ». On comprend, de ces vers célèbres, l'intention du sujet : faire sa pâture de ceux qui se donnent, se prostituent nonchalamment. Par la disjonction, la dislocation, la bifurcation de ce que la Nature donne comme uni, naît le sujet : de cette « carcasse superbe » le guetteur vit « une fleur s'épanouir » :

⁷⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 429.

⁷⁵⁵ Ch. Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 687.

⁷⁵⁶ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 18.

⁷⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 471.

⁷⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Une Charogne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 31.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
 Ou s'élançait en pétillant ;
 On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
 Vivait en se multipliant.⁷⁵⁹

L'œil critique, œil parasite, est « une vermine » qui mange sa victime de baisers, ayant gardé « la forme et l'essence divine » de ses « amours décomposés »... Puisque Wagner recommandait, dans sa *Communication à mes amis*, que ses commentateurs soient de ses amis, il faut d'abord être de la partie. Le « témoin prudent » se manifeste par un signe amical adressé au musicien : acte purement phatique par lequel, jouant le rôle attendu du « sage enivré », il atteste sa fidélité inconditionnée. Il s'agira de cacher, « entre deux intelligences supposées égales », « la différence énorme de diapason », comme il est dit dans *Le Poème du hachisch* :

J'ai été témoin d'une scène de ce genre qui a été poussée fort loin, et dont le grotesque n'était intelligible que pour ceux qui connaissaient, au moins par l'observation sur autrui, [...] la différence énorme de diapason qu'elle crée entre deux intelligences supposées égales.⁷⁶⁰

L'ironie de situation dans la relation entre le poète et le musicien se déploie sur deux axes : temporel et spatial. Tantôt Baudelaire joue le jeu de l'artiste-prophète, avancé dans ses idées esthétiques, à savoir du romantique se moquant des jugements vétillieux de l'académie ; tantôt il questionne les stéréotypes nationalistes peignant les Allemands comme naïfs et les Français comme juges, topique qui va lui être favorable pour créditer Wagner en France. Car, « ce qu'il y a de surprenant dans la vie du rêve », dit-il à propos de *L'Enfer du musicien* d'Asselineau,

ce n'est pas tant de se trouver transporté dans des régions fantastiques, où sont confondus tous les usages, contredites toutes les idées reçues ; [...] Ce qui me frappe encore bien davantage, c'est l'assentiment donné à ces contradictions, la facilité avec laquelle les plus monstrueux paralogismes sont acceptés comme choses toutes naturelles.⁷⁶¹

L'histoire de ces effets combinés lui avait été racontée par bon nombre d'artistes enivrés, que Baudelaire s'attachait à pasticher, en vue de s'approprier la substance anecdotique de leur art :

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 412.

⁷⁶¹ Ch. Baudelaire, *La Double vie par Asselineau*, OCII, p. 89-90.

Un musicien célèbre, qui ignorait les propriétés du hachisch, qui peut-être n'en avait jamais entendu parler, tombe au milieu d'une société dont plusieurs personnes en avaient pris. On essaie de lui en faire comprendre les merveilleux effets.⁷⁶²

Il s'agit d'exploiter, dans l'emportement simulé, les ressources fournies par la substance, cette rhétorique capable d'intervertir les codes et de faire passer les fous pour des sains et les sains pour des fous :

Ne sachant s'il a affaire à de véritables fous ou à des gens qui simulent la folie, notre homme croit que le parti le plus sage est de se retirer ; mais quelqu'un ferme la porte et cache la clef. Un autre, s'agenouillant devant lui, lui demande pardon au nom de la société, et lui déclare insolemment, mais avec les larmes, que, malgré son infériorité spirituelle, qui peut-être excite un peu de pitié, tous sont pénétrés pour lui d'une amitié profonde.⁷⁶³

Le musicien de circonstance « se résigne à rester, et même il condescend, sur des prières instantes, à faire un peu de musique ». Mais, comme il arrive souvent chez les deux maîtres de l'ironie musicale, Hoffmann et Balzac, la musique convulsionnaire « *empoigne* » (le mot en italique, note Baudelaire dans une parenthèse railleuse, « n'est pas trop fort »), « tantôt un malade, tantôt un autre » :

c'était des soupirs rauques et profonds, des sanglots soudains, des ruisseaux de larmes silencieuses. Le musicien épouvanté s'arrête et, s'approchant de celui dont la béatitude faisait le plus de tapage, lui demande s'il souffre beaucoup et ce qu'il faudrait faire pour le soulager.⁷⁶⁴

« Comme on le voit par cette anecdote », conclut Baudelaire jouant à côté de De Quincey le moraliste, « la bienveillance tient une assez grande place dans les sensations causées par le hachisch ; une bienveillance molle, paresseuse, muette, et dérivant de l'attendrissement des nerfs ». La substance, comme la musique, produit en effet « cette jouissance suprême de se sentir plein de vie et de se croire plein de génie »⁷⁶⁵. Génie crédité par le « tapage » enthousiaste dont on l'entoure :

Hallucination formidable, où se trouverait un compositeur condamné à entendre simultanément toutes ses compositions exécutées, bien ou mal, sur tous les pianos du globe.⁷⁶⁶

⁷⁶² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 412.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

⁷⁶⁵ *Ibidem*, p. 413-414.

⁷⁶⁶ Ch. Baudelaire, *La Double vie par Charles Asselineau*, OCII, p. 91.

34. *Le désir selon Soi et selon l'Autre*

Comme Jacques Lacan et René Girard l'ont montré, le désir selon Soi est un mensonge romantique. Le romantisme avait de quoi entretenir ce leurre : si jusqu'à présent on ne s'occupait que de Pères, avec qui on engageait la lutte des générations, on en vient, maintenant, à s'« entregloser » entre frères⁷⁶⁷. La glose peut être pacifique ou rivale, selon qu'elle travaille le Même ou l'Autre. Là où Wagner glose des sources qui lui ressemblent, Baudelaire, glose par rivalité fratricide. Par rapport à une « médiation externe », ou exogamique, où le médiateur et le sujet n'entrent pas en contact (c'est, comme on sait, le cas de la littérature dite 'classique' dont la fonction modelisante est, pour ainsi dire, transcendante, sublimée et abstraite) c'est, dès le XIXe siècle, la « médiation interne » ou endogamique qui occupe la première place : les modèles ne sont pas supérieurs à nous, ils sont nos semblables. Ces vivants, nos égaux en droit et en justice, n'ont que des prestiges, des grâces arbitraires ; tout leur crédit est dans l'opinion qu'ils savent mobiliser. Comme René Girard le fait remarquer, les rapports adelphiques au XIXe siècle sont « plus solides que jamais » car ils se ressentent d'un modèle primaire, biologique, celui de la « médiation familiale »⁷⁶⁸. D'où les « regards familiers »⁷⁶⁹ que Baudelaire adresse à ses pairs. Comme le voit encore Girard, tout ce qui vient du médiateur – Père symbolique divinisé, idolâtré, et dont l'influence est ressentie comme une malédiction – est « systématiquement déprécié bien que toujours secrètement désiré » afin de « changer d'être »⁷⁷⁰. Ceci détermine, chez le sujet, un sentiment déchirant « formé par l'union de ces deux contraires que sont la vénération la plus soumise et la rancune la plus intense »⁷⁷¹ : « Ruines – ô ma famille », s'exclamait Baudelaire dans *Les Petites vieilles*, séparant sa ruine propre de celle de ses proches par l'espace d'un tiret. La haine impuissante contre cet Autre dépositaire de l'Idéal de soi impossible à conquérir – car il en est à jamais séparé – provoque chez le sujet l'« auto-empoisonnement psychologique »⁷⁷².

C'est bien Stendhal qui le premier, dans les *Mémoires d'un touriste*, met ses lecteurs en garde contre « cet impérieux besoin d'imitation » dont le

⁷⁶⁷ Sur cette notion et sur la différence entre solidarité mécanique (fondée sur la naissance) et solidarité organique (fondée sur l'alliance), cf. C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, op. cit. Lévi-Strauss se réclame à son tour de Durkheim. Voir aussi J.-P. Sartre, *Baudelaire*, op. cit., p. 130.

⁷⁶⁸ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 57.

⁷⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 11.

⁷⁷⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 25 et 71.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 24.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 25.

XIXe siècle serait tout entier possédé. Et ce désir d'imitation s'avère être d'autant plus marqué que la spontanéité se fait dogme : « les individualismes bruyamment professés cachent une forme nouvelle de copie »⁷⁷³. Ne revendiquer aucun modèle ou désirer l'objet sans médiation, cela va de pair : « subjectivismes et objectivismes, romantismes et réalismes⁷⁷⁴, individualismes et scientismes, idéalismes et positivismes s'opposent en apparence mais s'accordent, secrètement, pour dissimuler la présence du médiateur » et pour afficher conséquemment « ce mensonge qu'est le désir spontané ». C'est, en effet, à cette illusion d'autonomie que « l'homme moderne est passionnément attaché »⁷⁷⁵. Roland Barthes encadre efficacement le mythe de la spontanéité dans l'espace d'une parenthèse :

(la spontanéité : grand rêve : paradis, puissance, jouissance).⁷⁷⁶

En dehors de ce double fond, en dehors de la traversée des signes, on retombe dans la mécanique de l'antithèse, qui alimente l'illusion d'immanence. Par l'antithèse que Girard lui-même a établie entre « mensonge romantique » et « vérité romanesque », on retombe à plat dans l'idéologie, qui suppose des cloisons entre les classes et les genres. Le « vaniteux romantique » est, au dire de Girard, le bourgeois par excellence, qui se veut « l'émanation d'une subjectivité sereine, la création *ex nihilo* d'un Moi quasi divin »⁷⁷⁷. Se persuadant « qu'il est infiniment *original* »⁷⁷⁸, il ne se veut plus « le disciple de personne » : son désir, d'essence métaphysique, est simplement « inscrit dans la nature des choses ». Il est, en cela, le Maître, détenteur de la pensée symbolique. Par contre, les romanciers révéleraient « la nature imitative du désir »⁷⁷⁹ et s'opposeraient ainsi, esclaves en lutte, à l'« orgueilleuse subjectivité symboliste »⁷⁸⁰ comme au mensonge s'oppose la vérité. L'affrontement du monologisme romantique et du dialogisme réaliste fait état d'un préjugé essentialiste : comme l'ironie le donne à voir, chacun est pris, tour à tour, dans un rôle. Ainsi, la poésie, qui passe pour monologiste par préjugé romantique peut être, autant sinon plus que le roman, le lieu de l'ironie positionnelle. Si pour Mallarmé le sonnet est,

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁷⁴ Le discours réaliste « s'attache mythiquement à une fonction expressive : il feint de croire à l'existence antérieure d'un référent (d'un réel) qu'il a charge d'enregistrer, de copier » (R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 174).

⁷⁷⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷⁶ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁷⁷ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 29 et 31.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 42.

comme on sait, « allégorique de lui-même », c'est que le ' Père ' affiché du ' symbolisme ', étiquette qui ne fonctionne qu'à contresens, est celui qui a fait de la poésie le ressort principal de la dénonciation du mensonge romantique. Les poètes se sont faits, depuis Baudelaire, ouvertement critiques ; et cela à partir du texte réputé comme le plus représentatif de toute la ' Paternité ' symboliste : *Correspondances*.

Contrairement à ce que Girard pourrait en penser, le jardin poétique de Baudelaire « n'est jamais un jardin solitaire »⁷⁸¹. Évoquant, dans l'un des projets de préface des *Fleurs du mal* un poncif romantique⁷⁸², celui du ' lotissement ' de l'espace poétique entre les nations, Baudelaire fait état de sa méthode d'écriture :

Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique. Il m'a paru plaisant, et d'autant plus agréable que la tâche était plus difficile, d'extraire la *beauté* du Mal.⁷⁸³

L'extraction, métaphore tellurique si chère au romantisme allemand, ne désigne plus que le plagiat : c'est de la bêtise angélique de quelques artistes à succès que le parasite tire sa matière. Si, comme le remarque Girard à propos de Proust, « les images et les métaphores peignent le médiateur comme le gardien implacable d'un jardin fermé où les seuls élus jouissent des béatitudes éternelles »⁷⁸⁴, la déprédation d'un bien dont l'Autre se veut le seul légitime propriétaire – *tamquam ab iniustis possessoribus* – est, comme le vol d'Hermès, un acte initiatique. Cette effraction opère en effet, sur la chaîne héréditaire, une suspension abrupte dont on ne reviendra pas.

Dans le *Banquet* de Platon l'Amour se pose, selon l'optimiste Agathon, sur des fleurs, et il y demeure ; ces fleurs abstraites ' représentent ' le Bien symbolique dont cet Amour n'a de cesse de se nourrir. Chez Socrate, par contre, l'Amour est la conscience du manque et le désir du bien de l'Autre.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 47.

⁷⁸² Voir par exemple E.T.A. Hoffmann qui évoque, dans *Le Poète et le compositeur*, *op. cit.*, p. 194, les « allées fleuries du pays romantique ».

⁷⁸³ Ch. Baudelaire, Projets de préfaces aux *Fleurs du mal*, I, OCL, p. 181. Ce passage, suggéré à Baudelaire par Sainte-Beuve, auteur des *Petits moyens de défense tels que je les conçois*, est le pastiche d'un topos déjà utilisé par Crébillon père pour justifier le recours à l'horreur en littérature. Cf. note à l'édition, p. 790 et 1168. Cette même topique avait été à la mode dans l'Allemagne romantique pour évoquer le partage de l'art en Europe (les Allemands ont eu le royaume de l'air, etc.). Voici le texte de Sainte-Beuve pastiché par Baudelaire : « Tout était pris dans le domaine de la poésie. Lamartine avait pris les *cieux*, Victor Hugo avait pris la *terre* et plus que la *terre*. Laprade avait pris les *forêts*. Musset avait pris la *passion* et l'*orgie* éblouissante. D'autres avaient pris le *foyer*, la *vie rurale*, etc. Théophile Gautier avait pris l'*Espagne* et ses hautes couleurs. Que restait-il ? Ce que Baudelaire a pris. Il y a été comme forcé » (*ibidem*, p. 790).

⁷⁸⁴ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 95.

Les « fleurs » du cerveau⁷⁸⁵ dont Baudelaire se réclame à plusieurs reprises dans ses textes sont, de même, extorqués, arrachés, du jardin protégé de l'Autre : florilège dont relève principalement sa poétique. Comme Baudelaire l'a écrit à Hugo (« Les vers que je joins à cette lettre se jouaient depuis longtemps dans mon cerveau »)⁷⁸⁶, c'est en « pensant à quelqu'un » parmi ses semblables qu'il s'approprie son Bien. Expulsé du paradis du sens, et condamné à défricher un « terrain calciné, sans verdure » (*La Béatrice*)⁷⁸⁷ Baudelaire, toujours surconscient, hypermnésique, ne survit qu'au moyen d'une nourriture paradoxale : ce qu'il appelle, laconiquement, l'« art mnémonique »⁷⁸⁸.

Finalement, tout comme « le romancier »⁷⁸⁹ Flaubert, et différemment des poètes lyriques de son temps, Baudelaire « n'est pas un réaliste de l'objet mais il est un réaliste du désir »⁷⁹⁰. À côté de l'auteur de *L'Éducation sentimentale* il travaille à la construction de signes formels, de « règles techniques d'un pathos »⁷⁹¹ qui lui permettent de simuler l'illusion. On revient tout de même à René Girard pour observer, avec lui, que toute insignifiance logique apparente revêt une fonction rituelle⁷⁹². Tout est faux, en effet, dans le désir, « tout est théâtral et artificiel excepté la faim immense de sacré »⁷⁹³. D'où la « transcendance déviée »⁷⁹⁴ qui est à l'œuvre chez Baudelaire. Chez lui, « le besoin de transcendance se 'satisfait' dans la médiation »⁷⁹⁵.

Masquant l'obscénité du sujet en tant que celui-ci reste toujours charnellement collé au désir de l'Autre, Baudelaire fournit aux « jeunes littérateurs »,

⁷⁸⁵ Ch. Baudelaire, *La Mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 127.

⁷⁸⁶ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 598.

⁷⁸⁷ Ch. Baudelaire, *La Béatrice*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 116.

⁷⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 697.

⁷⁸⁹ « Le génie romanesque s'élève au-dessus des oppositions engendrées par le désir métaphysique. Il cherche à nous montrer leur caractère illusoire. Il dépasse les caricatures rivales du Bien et du Mal que nous proposent les factions. Il affirme l'identité des contraires au niveau de la médiation interne. Mais il n'aboutit pas au relativisme moral » (R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 219).

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 96.

⁷⁹¹ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 51. Sur les « signes de la littérature » et la « flaubertisation de l'écriture » cf. *ibidem*, p. 52. Aux yeux de Barthes, Flaubert « a constitué définitivement la Littérature en objet, par l'avènement d'une valeur travail : la forme est devenue le terme d'une 'fabrication' comme une poterie ou un joyau » (*ibidem*, p. 11).

⁷⁹² « Les gestes les plus insignifiants prennent, face aux images, une valeur de rituel » (R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 96).

⁷⁹³ *Ibidem*, p. 97.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 95.

⁷⁹⁵ *Ibidem*, p. 78.

les conseils qu'il pratique lui-même depuis toujours : s'esquiver, différer la frontalité, jouant son jeu d'escrime entre vérité déviée et mensonge affiché. Convoquant des tiers de circonstance dans l'espace de son discours, public et privé, il permute, selon les cas, les interlocuteurs et les référents tout comme il pervertit les pseudo-valeurs en vogue : de l'inspiration (Hugo), de l'art (Gautier), de la doctrine philosophique (Villemain), du mysticisme débonnaire (Laprade), de la perfection formelle (Banville) du positivisme démonstratif. Entre le Ciel, « habitacle classique de tous les grands hommes »⁷⁹⁶, et l'Enfer, royaume immanent de la « bêtise universelle »⁷⁹⁷ (« mon goût diaboliquement passionné pour la bêtise me fait trouver des plaisirs particuliers dans les travestissements de la calomnie »)⁷⁹⁸, il n'a plus qu'à constater l'interdépendance réciproque des corrélés ; et notamment, « l'organisation des mêmes éléments en une structure symétrique et inverse » :

Ce qu'est défini comme Bien dans un volet du diptyque est automatiquement défini comme Mal dans l'autre volet et vice versa.⁷⁹⁹

35. *Économie domestique*

Évoquant dans *Situation de Baudelaire* le passage cité plus haut (« Des poètes illustres s'étaient partagé depuis longtemps les provinces les plus fleuries du domaine poétique »...) ⁸⁰⁰ Valéry constate, avant Girard, que le jardin poétique de Baudelaire n'est qu'un lieu d'emprunt : le lieu d'un « florilège », justement, en tout similaire au « sottisier » flaubertien. De ses pairs détestés il emprunte, selon Valéry, des « morceaux »⁸⁰¹, des « passages » :

Il est nourri de ceux que son instinct lui commande impérieusement d'abolir. Son existence littéraire qu'ils ont provoquée et alimentée, que leur gloire a excitée, que leurs ouvrages ont déterminée, toutefois, est nécessairement suspendue à la négation, au renversement, au remplacement de ces hommes qui lui semblent remplir tout l'espace de la renommée et lui interdire, l'un, le monde des formes ; l'autre, celui des sentiments ; un autre, le pittoresque ; un autre, la profondeur.⁸⁰²

⁷⁹⁶ Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 589.

⁷⁹⁷ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* IV, OCl, p. 185.

⁷⁹⁸ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* II, OCl, p. 182.

⁷⁹⁹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 216.

⁸⁰⁰ P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, vol. I, in Id., *Œuvres*, op. cit., p. 598-613, scil. 600.

⁸⁰¹ Voir la lettre de Baudelaire à Victor Hugo du 23 septembre 1859 : « Le second morceau a été fait en vue de vous imiter » (*Correspondance*, tome I, op. cit., p. 598). Sur l'emploi tendancieux du substantif « morceau », cf. *supra*.

⁸⁰² P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, op. cit., p. 599.

Il s'agit, continue Valéry évoquant vraisemblablement les *Conseils aux jeunes littérateurs*, de « faire l'économie des forces »⁸⁰³, et en même temps « de se distinguer à tout prix d'un ensemble de grands poètes exceptionnellement réunis par quelque hasard, dans la même époque, tous en pleine vigueur » ; de « s'opposer de plus en plus nettement au système, ou à l'absence de système, que l'on appelle le romantisme » en remplaçant « une action réfléchie à une action spontanée »⁸⁰⁴. Baudelaire aurait, selon Valéry, « le plus grand intérêt – un intérêt vital – à percevoir, à constater, à s'exagérer toutes les faiblesses et les lacunes du romantisme, observées de tout près dans les œuvres et dans les personnes de ses plus grands hommes »⁸⁰⁵. Il regardait surtout Victor Hugo :

il n'est pas impossible de conjecturer ce qu'il en pensait. Hugo régnait ; [...] le vaste registre de ses mots, la diversité de ses rythmes, la surabondance de ses images écrasaient toute poésie rivale. Mais son œuvre parfois sacrifiait au vulgaire, se perdait dans l'éloquence prophétique et dans les apostrophes infinies. Il coquetait avec la foule, il dialoguait avec Dieu. La simplicité de sa philosophie, la disproportion et l'incohérence des développements, le contraste fréquent des merveilles du détail avec la fragilité du prétexte et l'inconsistance de l'ensemble, tout enfin ce qui pouvait choquer [...] un observateur jeune et impitoyable, Baudelaire devait le noter en soi-même.⁸⁰⁶

Poète d'une fécondité prodigieuse, Hugo

pèche de plus en plus contre le choix, il perd de plus en plus le sentiment des proportions, il empâte ses vers de mots indéterminés, vagues et vertigineux, et il y place l'abîme, l'infini, l'absolu, si abondamment et si aisément que ces termes monstrueux en perdent jusqu'à l'apparence de profondeur qui leur est accordée par l'usage.⁸⁰⁷

À la fin du troisième projet de préface aux *Fleurs du mal*, une liste de noms à exploiter aboutit au plus influent parmi ses « contemporains »⁸⁰⁸, tantôt évoqué comme « le grand cygne » (dans le poème éponyme des

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 601.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 600.

⁸⁰⁵ *Ibidem*, p. 601.

⁸⁰⁶ *Ibidem*, p. 602.

⁸⁰⁷ *Ibidem*, p. 603.

⁸⁰⁸ « Note sur le plagiats. Thomas Gray. Edgar Poe (2 passages) ; Longfellow (2 passages). Stace. Virgile (tout le morceau d'Andromaque). Eschyle. Victor Hugo » (Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, III, OCl, *op. cit.*, p. 184). Cf. la série des médaillons : *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, OCII, p. 129-181 qui n'est qu'un florilège de plagiats et d'auto-citations.

« Tableaux parisiens » qui lui est dédié)⁸⁰⁹, tantôt comme un albatros : deux créatures « ailées » qui, pourtant, ne dédaignent pas la foule ni les marins brutaux... Face à Victor Hugo, poète « paternel » et frère « redresseur de torts » artistiques⁸¹⁰, qui patauge tout aussi bien dans de « grandes solitudes »⁸¹¹ (le pluriel est bien ironique) de son héroïsme victimaire que dans de vastes antithèses ; face à celui pour qui « la passion et l'inspiration se persuadent qu'elles n'ont besoin que d'elles-mêmes »⁸¹², Baudelaire se raproprie, selon Valéry, « l'esprit français » :

Les romantiques [...] recherchaient les effets de choc, d'entraînement et de contraste. La mesure, ni la rigueur, ni la profondeur ne les tourmentaient à l'excès. Ils répugnaient à la réflexion abstraite et au raisonnement, et non seulement dans leurs œuvres, mais encore dans la préparation de leurs œuvres. [...] On eût dit que les Français eussent oublié leurs dons analytiques.⁸¹³

Baudelaire est aussi, poursuit Valéry, « l'un des premiers écrivains français qui se soient passionnément intéressés à la musique proprement dite » en la questionnant :

Je fais mention de ce goût, qui s'est manifesté par des articles célèbres sur *Tannhäuser* et sur *Lohengrin*, à cause du développement ultérieur de l'influence de la musique sur la littérature... « *Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes de reprendre à la musique leur bien...* ».⁸¹⁴

Entendre la musique *stricto sensu*, la questionner, signifie déjà aux yeux de Valéry ne plus céder à la tentation métaphorique du romantisme. Deuxièmement, Baudelaire se situe dans la droite ligne qui mène, dans l'imitation rivale de Wagner, à Mallarmé⁸¹⁵ et, vraisemblablement, à lui-même. Or, nous semble-t-il,

⁸⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 85.

⁸¹⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 115.

⁸¹¹ « Ils prennent en songeant les nobles attitudes / Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, / Qui semblent s'endormir dans un rêve sans fin » (Ch. Baudelaire, *Les Chats*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 66). Ici, l'« allongement » est à notre sens une métaphore sémiologique indiquant la relation cachée (« au fond ») entre des « solitaires ».

⁸¹² P. Valéry, *Situation de Baudelaire*, op. cit., p. 603.

⁸¹³ *Ibidem*, p. 605.

⁸¹⁴ *Ibidem*, p. 611-612.

⁸¹⁵ « La musique proprement dite, que nous devons piller, démarquer ; si la nôtre, propre, tue, est insuffisante » (S. Mallarmé, lettre à P. Valéry du 5 mai 1891, *Correspondance (1862-1872)*, suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1995, p. 611-612). Voir aussi le passage de *Crise de vers* : « Je me figure [...] que nous sommes là, précisément, à rechercher [...] un art d'achever

personne n'a commenté jusqu'à présent cette « paralipse »⁸¹⁶, que les points de suspension pourtant signalent : ce « développement ultérieur » n'est-il pas celui de la rivalité entre les arts ? La précision autonymique : « proprement dite », semble alors encore plus révélatrice : la musique n'étant plus qu'un discours pré-textuel, extérieur à elle, il faut ramener cet art à la 'propriété du nom'. Mais Valéry ne compte pas en France parmi les penseurs radicaux. Et ce, malgré l'avis d'Adorno, qui a considéré Valéry comme un intellectuel plus 'avancé' (plus 'inactuel') par l'esprit que les polémistes de son temps qui, par des antilogies faciles, se disputaient l'espace de parole. Comme Valéry le voit bien, depuis Baudelaire l'idylle lyrique n'est plus qu'un « reliquat » : triomphant des vestiges du romantisme Baudelaire demande, avant Mallarmé, une « juste restitution »⁸¹⁷ de son bien. L'« étrange lutte intellectuelle »⁸¹⁸ avec la musique dont Valéry voit, chez Mallarmé, la nécessité, c'était à Baudelaire qu'on la devait.

36. La quête du Père

Je suis comme les musiciens de l'impasse quand mon oncle parut.
(D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*)

La dispute éternelle entre le Père et le Fils, telle que Diderot l'évoque dans *Le Neveu de Rameau* :

le vrai qui est le père, et qui engendre le bon qui est le fils ; d'où procède le beau qui est le saint-esprit, s'établit tout doucement. Le dieu étranger se place humblement sur l'autel à côté de l'idole du pays ; peu à peu, il s'y affermit ; un beau jour, il pousse du coude son camarade ; et patatras, voilà l'idole en bas⁸¹⁹

la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien » (S. Mallarmé, *Crise de vers*, vol. II, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 212). Le passage cité dans *Situation de Baudelaire* (1924) est tiré de *l'Avant-propos à la Connaissance de la déesse* (1920), où Valéry rend compte de la fraternité rivale : « Ce qui fut baptisé : le 'Symbolisme', se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes (d'ailleurs ennemies entre elles) de 'reprendre à la Musique leur bien' » (P. Valéry, *Avant-propos à la connaissance de la déesse*, vol. I, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1272). Le passage en question interprète l'intention de Mallarmé telle qu'elle est évoquée dans le passage de *Crise de vers* cité ci-dessus.

⁸¹⁶ Genette définit la paralipse comme la « rétention d'une information logiquement entraînée par le type (de point de vue) adopté » (G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983, p. 44).

⁸¹⁷ S. Mallarmé, lettre à René Ghil du 7 mars 1885, *Correspondance (1862-1872)*, suivi de *Lettres sur la poésie*, op. cit., p. 577.

⁸¹⁸ P. Valéry, *Avant-propos à la Connaissance de la déesse*, vol. I, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1271.

⁸¹⁹ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 125.

illustre tout autant le double destin de l'œuvre en question que le mouvement spiral de l'histoire. Traduit par Goethe⁸²⁰, qui y voit l'antichambre de l'Idéal romantique, et repris par Hegel qui, dans sa *Phénoménologie de l'Esprit*, perçoit dans le binôme oppositif oncle/neveu le diastème de référence pour la dialectique du maître et de l'esclave, ce dialogue annonce à son tour, comme on sait, la lutte des classes selon les théories marxistes. Mais il y a aussi, à côté de ce devenir-sérieux, de ce devenir-politique, un côté histrionique, hoffmannien du *Neveu*⁸²¹, fondé sur la jonglerie, le dilettantisme, le parasitisme, l'ironie positionnelle. Ces deux moments semblent ne pas pouvoir s'exclure chez Baudelaire, qui se propose de donner le ' coup de coude ' au Romantisme au nom d'une « génération toute nouvelle, [...] pleine de santé, parce qu'elle est jeune, et qui pousse déjà à la queue, coudoie et fait ses trous »⁸²² :

Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique forte, franche, savante, une critique du siècle qui commence à pousser des jets vigoureux sous les vieilles branches desséchées de l'ancienne école.⁸²³

Repoussant, dans le combat œdipique, « l'objet au second plan » (le Père) et installant le médiateur du désir sur le devant de la scène ; réhabilitant en d'autres termes, selon la formule de René Girard, la « hiérarchie véritable du désir »⁸²⁴, Baudelaire se voit toujours comme le Petit menaçant le Grand. Et ce n'est pas un hasard s'il se représente, dans *Le Cygne*, comme l'Arc du Carrousel face à l'Arc de Triomphe : Hugo avait chanté la magnificence de ce monument dans l'ode éponyme pour célébrer Napoléon le Grand.

« Qui peut-on imiter » – se demande Girard – « lorsqu'on n'imité plus le tyran » ? « La démocratie est une vaste cour bourgeoise dont les courtisans sont partout et le monarque nulle part ». Le médiateur sacré, catalyseur de tous les désirs, une fois descendu de son piédestal se diffracte et se multiplie au fur et à mesure que diminue la distance entre lui et le sujet qui le désire⁸²⁵. La distance s'annulant petit à petit entre les médiateurs, « on

⁸²⁰ Pour les différentes versions et traductions de ce texte, on se reportera à D. Diderot, *Le Neveu de Rameau / Rameaus Neffe / Satire seconde*, éd. Jacques Berchtold, Michel Delon, Fayard, Paris 2017.

⁸²¹ *Le Neveu de Rameau* traduit par Goethe fut l'une des œuvres les plus appréciées de la part d'Hoffmann, surtout en ce qui concerne le dilettantisme du musicien. Hoffmann appréciait notamment, du *Neveu*, les « digressions musicales ». Cf. à ce sujet, Roland Mortier, *Diderot en Allemagne (1750-1850)*, Slatkine, Genève 2000.

⁸²² Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, op. cit., p. 471.

⁸²³ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 37.

⁸²⁴ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 59.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 110.

se copie les uns les autres », et « l'idolâtrie d'un seul est remplacée par la haine de cent mille rivaux »⁸²⁶ : ce seront, tour à tour, Poe, Hugo, Gautier, Delacroix, Monet, Wagner... et, comme Baudelaire le dit par une prétention éloquentes à la fin du *Cygne*, « bien d'autres encore »⁸²⁷. Baudelaire, se voulant 'petit' face à tous ces Grands du moment, tourne autour de chacun d'eux comme une planète autour du soleil. Et les « soleils » de Baudelaire, on le sait, sont pluriels⁸²⁸... Ainsi, là où « Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant »⁸²⁹, le Baudelaire des années quarante voit déjà que le sujet est encerclé dans un espace pluriel et mouvant qui n'a que l'apparence de la liberté :

Je fais la part des milles circonstances qui enveloppent la volonté humaine, et qui ont elles-mêmes leurs causes légitimes ; elles sont une circonférence dans laquelle est enfermée la volonté ; mais cette circonférence est mouvante, vivante, tournoyante, et change tous les jours, toutes les minutes, toutes les secondes son cercle et son centre. Ainsi, entraînées par elle, toutes les volontés humaines qui y sont cloîtrées varient à chaque instant leur jeu réciproque, et ce ce qui constitue la liberté.⁸³⁰

Pastichant Pascal qui citait, à propos du Dieu mouvant, Alain de Lille (« Sa circonférence est partout, son centre nulle part »), Baudelaire critique le pouvoir divin que l'artiste se reconnaît en se 'répandant' dans le monde. Si le pouvoir que la pluralité des hommes confère à l'Un se multiplie et se répartit selon le public et les occasions, le sujet doit orchestrer une par une ses stratégies. Comme Baudelaire l'écrit dans ses *Conseils aux jeunes littérateurs*, « il y a lente agrégation de succès moléculaires ; mais de générations miraculeuses et spontanées, jamais »⁸³¹.

37. Une fantasque escrime

Un contre plusieurs – *e pluribus unum* – Baudelaire combat sur de nombreux fronts en même temps sa « fantasque escrime »⁸³². Il s'agit, selon la recette donnée aux jeunes littérateurs, de se multiplier, de se pluraliser, pour être partout et nulle part. Une stratégie d'éparpillement du sujet dans l'espace de l'écriture est dans le traitement aspectuel des mots. En élève de

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 142.

⁸²⁷ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 87.

⁸²⁸ Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure ; La Géante*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17, 22.

⁸²⁹ Ch. Baudelaire, *Le Gouffre*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 142.

⁸³⁰ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 14.

⁸³¹ *Ibidem*, p. 13.

⁸³² Ch. Baudelaire, *Le Soleil*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 83.

Rousseau, Stendhal conférait aux mots, remarque Girard, le sens spirituel et le sens social en même temps⁸³³. Par cet usage elliptique du mot le sujet dévie, décale, s'échappe prenant, comme le *Neveu*, des postures toujours nouvelles. La où la critique romantique est « une arme contre les *Autres* » (elle « isole un contraste et ne voit plus que lui. Elle exige une opposition mécanique qui désigne le héros à une admiration ou une haine sans réserves »)⁸³⁴, la critique baudelairienne se prévaut des différentes positions co-présentes dans le discours social. Elles, axiologiques à l'apparence au nom de la sincérité, ne sont plus qu'actancielles :

la même loi de franchise et de naïveté qui régit les sympathies, en tant que fondées sur des « rapports essentiels », doit régir les antipathies. Il y a cependant des gens qui se fabriquent des haines comme des admirations, à l'étourdie.⁸³⁵

Ce jeu, ajoute-t-il exploitant la logique bourgeoise de l'économie et de la rentabilité, « est très imprudent ; c'est se faire un ennemi, – sans bénéfice et sans profit » ;

la haine est une liqueur précieuse, un poison [...] fait avec notre sang, notre santé, notre sommeil, et les deux tiers de notre amour ! Il faut en être avare!⁸³⁶

Il faut donc, comme Valéry l'avait vu, faire surtout économie de ses propres moyens. Les « amants de la ligne courbe en matière d'éreintage » doivent apprendre d'abord à esquiver les coups venant de toutes parts en les tournant à leur profit : ils s'agit de dévier de ses fins l'énergie déployée par les adversaires. Ces coups se croiseront et de ce fait multiplieront d'eux-mêmes leur énergie respective : l'éreinteur n'a qu'à les intercepter et les exploiter à son avantage. On obtient ainsi un certain nombre de triangulations qui va permettre à l'escreimeur de profiter de plusieurs coups à la fois : « Un coup qui ne porte pas n'en blesse pas moins au cœur le rival à qui il était destiné, sans compter qu'il peut à gauche ou à droite blesser l'un des témoins du combat ». Le brave éreinteur saura profiter d'un Hugo pour blâmer un Gautier ; d'un Laprade pour ridiculiser un Wagner... ou soi-même⁸³⁷.

⁸³³ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 163.

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 167. Sur les illusions de la critique romantique, cf. aussi Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.

⁸³⁵ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 16.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 15-16.

⁸³⁷ « Un même personnage », écrit Hamon, « peut cumuler plusieurs de ces postes actanciels (par exemple être à la fois le naïf et la cible, ou être à la fois le gardien de la loi et l'ironisant, ou le gardien et l'ironisé » (Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 124). Hamon répertorie cinq actants dans la scène ironique : le gardien de la loi, l'ironisant, l'ironisé ou cible, le complice, le naïf (*ibidem*).

Ces conseils ne sont d'ailleurs que la forme détournée des recommandations édifiantes des saints-simoniens, prêchant la franchise à tout prix : le fondateur du *Nouveau Christianisme*, persuadé, en « novateur », « que l'espèce humaine n'est point condamnée à l'imitation »⁸³⁸, recommande, en accord avec sa doctrine du « christianisme rajeuni », d'aller « droit au but » :

Les forces intellectuelles de l'homme sont très petites ; [...] c'est en les dirigeant vers le même point qu'on parvient à produire un grand effet. [...] Pourquoi commencez-vous à employer vos forces à critiquer, au lieu de débiter par doctriner? Pourquoi n'attaquez-vous franchement [...] la question du nouveau christianisme?⁸³⁹

Selon l'hégélianisme de Saint-Simon, à l'origine du christianisme la société « se trouvait partagée en deux classes », « celle des maîtres et celle des esclaves », « ce qui constituait [...] deux espèces humaines distinctes ». S'il était alors « absolument impossible [...] d'établir une réciprocité complète dans les relations morales entre les deux espèces », aujourd'hui, se plaint-il, « il n'existe plus que des hommes de la même espèce politique », et « les classes ne sont plus séparées que par des nuances »⁸⁴⁰. Ce seront maintenant ces nuances subtiles qui feront la *différence* entre les hommes. Exploitant ces transitions graduées, la « transcendance déviée » de Baudelaire « tisse les hommes à contre-fil, séparant ce qu'elle prétend unir, unissant ce qu'elle prétend séparer »⁸⁴¹. Puisque (comme Don Juan le dit dans la pièce de Molière, et Jean-François le Neveu lui fait écho dans la pièce de Diderot) l'hypocrisie est (toujours) un vice à la mode ; puisque l'homme de toujours est « avant tout *menteur* »⁸⁴², le mensonge détourné constitue non seulement le seul aveu possible pour le sujet, mais sa seule possibilité d'aimer : « Vous voyez qu'avec vous » – écrit Baudelaire à Mme Sabatier – « j'aime la médisance. S'il est vrai qu'on doit toujours ménager ses complaisances, je voudrais vous dire trop de mal de tout le monde, *afin de ne plus*

⁸³⁸ Henri de Saint-Simon, *Nouveau christianisme : Dialogues entre un conservateur et un novateur, Premier dialogue*, Bossange Père, A. Sautelet et Cie, Paris 1825, p. 13.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 74. « Il fallait commencer par vous faire de nombreux partisans pour vous assurer un appui dans votre attaque [...] Enfin, dès que vous aviez conscience claire de la force, de la fécondité, de l'irrésistibilité de votre conception, vous deviez sur-le-champ l'ériger en doctrine, sans aucune précaution préalable et sans aucune inquiétude d'en voir la propagation entravée par quelque obstacle politique ou par quelque réfutation importante » (*ibidem*, p. 75).

⁸⁴⁰ *Ibidem*, p. 72.

⁸⁴¹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 220.

⁸⁴² *Ibidem*, p. 377.

pouvoir me séparer de vous »⁸⁴³. Baudelaire s'adresse souvent dans ces termes à ses correspondants et interlocuteurs privilégiés, afin de pouvoir garder à ses côtés le réel qu'il ne (qu'on ne) connaît pas. Dans l'espace intime de la lettre, lieu député à la sincérité, il articule dans la co-présence l'alternative entre la vérité et le mensonge (« atmosphère de vérité » ; « accent inimitable de sincérité »)⁸⁴⁴. Le mensonge occasionnel, qui est une maïeutique subjective, finit tout de même par démasquer le « mensonge organique »⁸⁴⁵ dans lequel baignent ses correspondants.

Hermès meurt, comme on sait, en disant de dire la vérité : « Zeus père, certes je vais te dire la vérité : je suis franc et je ne sais point mentir ». De même, Baudelaire se situe dans l'espace mitoyen entre la négation du mensonge et l'affichage sophistique de la sincérité. Par le biais de quelques modalisateurs adverbiaux, souvent intercalaires (*sincèrement, franchement*) il donne en spectacle le sens comme sérieux : autrement dit, le « régime du dire vrai » revendiqué, depuis Rousseau, comme valeur axiologique. Dans une lettre adressée à Victor Hugo où Baudelaire éreinte un tiers, Gautier (auquel il s'adresse pourtant avec la même jovialité qu'il reçoit), la véridicité affichée est une simple 'mention' des prétentions de son destinataire ; mention au nom de laquelle la métaphore rousseauienne du « tribunal du cœur » est 'citée en justice' :

Je n'ai pas menti, j'ai esquivé, j'ai dissimulé. Si j'étais appelé à témoigner en justice, et si mon témoignage, absolument véridique, pouvait nuire à un être favorisé par la Nature et aimé par mon Cœur, je vous jure que je mentirais avec fierté [...] Mais vis-à-vis de vous, il me semble absolument inutile de mentir.⁸⁴⁶

Dans le *Salon de 1859*, Baudelaire écrit que « la plupart de nos paysagistes sont des menteurs, justement parce qu'ils ont négligé de mentir »⁸⁴⁷. Le réalisme est un mensonge paternaliste ; il suppose une réalité préexistante, qu'il s'agit maintenant de maltraiter. Puisque aucune négation ne

⁸⁴³ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Sabatier, du 4 mars 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁴⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 490.

⁸⁴⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 225. Le « mensonge organique », précise Girard, « fonctionne chaque fois que l'homme ne veut voir que ce qui sert son 'intérêt', ou telle autre disposition de son attention instinctive, dont l'objet est ainsi modifié jusque dans son souvenir ». « L'homme qui s'abuse ainsi n'a plus besoin de mentir » (*ibidem*). C'est, semble-t-il, de la « mauvaise foi » sartrienne qu'il est question.

⁸⁴⁶ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 597.

⁸⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 668.

peut nier sans nommer⁸⁴⁸, dans l'affirmation ou le déni du mensonge l'antithèse devient mutation, transmutation, métalogisme : vérité et mensonge alternés ; véridiction du faux, et falsification du vrai. Hegel avait formulé dans sa *Science de la logique* (1812) un rapport de disjonction et de contradiction entre le sujet et le prédicat. Ce rapport, instituant selon Hegel le moment négatif, est nécessaire à la dialectique, car il rend la relation entre les deux termes dynamique et interchangeable. Force lui est néanmoins de constater que ce moment disjonctif relève purement et simplement d'une logique formelle de la phrase : il ne touche en aucune manière le sujet de l'énonciation. Il faut attendre Freud pour que le sujet se voie impliqué dans la formation de compromis, entre l'acceptation et le déni du réel : les névroses, les lapsus, les tabous, sont au même titre des phénomènes de dénegation dans l'espace logique de l'affirmation. C'est, selon Lacan, autour de la question non résolue : « Pourquoi me mens-tu? » que s'articulent toutes les apories, les énigmes, les éristiques, les paradoxes, les boutades⁸⁴⁹. Parmi tous les « opérateurs d'incertitude » figure le *je*, l'embrayeur par excellence, le point de départ de toutes les fuites de la subjectivité par la fiction énonciative : « Je suis celui qui ne parle pas de moi »⁸⁵⁰. Puisque, comme Lacan le voit, « à l'intérieur de l'homme » il y a le « petit homme qui le gouverne »⁸⁵¹, « il est tout à fait faux de répondre à ce *je mens* que, si tu dis *je mens*, c'est que tu dis la vérité, et donc tu ne mens pas et ainsi de suite ». Ce genre d'argumentation, strictement logique dans sa symétrie renversée, ne tient pas compte de la présence de l'Autre qui authentifie la parole du sujet et l'inscrit dans l'aspectuel. Une fois authentifié par l'Altérité, « le *je mens*, malgré son paradoxe, est parfaitement valable » : « *ce que tu envoies comme message, c'est ce que moi je t'exprime, et ce faisant, tu dis la vérité* »⁸⁵². Si « c'est dans l'espace de l'Autre » que le sujet se voit, « le point d'où il se regarde », dit Lacan, « est lui aussi dans cet espace ». Ce point, qui est aussi « le point d'où il parle », est le point d'articulation et de bifurcation de la chaîne signifiante : « c'est au lieu de l'Autre qu'il commence à constituer ce mensonge véridique par où s'amorce ce qui participe du désir au niveau de l'inconscient »⁸⁵³. Et puisque le sujet n'est pas là où on le prédique, l'enjeu du mensonge n'est pas dans le sens entier de la proposition, voire dans la séparation médiane – faisant ' la part des choses ' – entre l'énoncé et l'énonciation : là où *mens* est un signifiant qui, faisant partie du vocabulaire de l'Autre, est situé dans l'aspectuel, dans le conjonctuel de la mention, le

⁸⁴⁸ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, op. cit., p. 13.

⁸⁴⁹ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », op. cit., p. 13-14.

⁸⁵⁰ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 199, 202.

⁸⁵¹ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 158.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 156-157. Cf. aussi *ibidem*, p. 46, 310.

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 162.

je reste une signification située au niveau de l'énoncé où il est posé. Ainsi, comme il arrive dans *Correspondances*, où l'« homme » général (« l'on ») « passe à travers des forêts des symboles », le sujet qui ment « passe à travers » des axiologies, ces « solitudes »⁸⁵⁴, pour les questionner du dedans. Le discours baudelairien n'est, finalement, aucunement dans le mensonge, dans l'*en-soi* qui serait le Mal, mais dans l'authentification impossible de ce mensonge, systématiquement dévié auprès de ses interlocuteurs 'de bonne foi'. Car le *pour-soi* du mensonge est l'autre versant du *pour-soi* de la vérité qui ne sera jamais authentifié par l'acte d'amour.

38. *Petits moyens de défense*

Les préceptes qu'on va lire sont le fruit de l'expérience ; l'expérience implique une certaine somme de bévues ; chacun les ayant commises, – toutes ou peu s'en faut – j'espère que mon expérience sera vérifiée par celle de chacun.

C'est par cet 'avis au lecteur' que Baudelaire ouvre ses *Conseils aux jeunes littérateurs*⁸⁵⁵. Sainte-Beuve s'approprie ces conseils et les tourne à la faveur de son destinataire : en médiateur de circonstance, il va en effet s'en servir pour bâtir sa défense du poète à l'occasion du procès contre *Les Fleurs du mal*⁸⁵⁶. Ces conseils pratiques de survie littéraire, « vérifiés » *a contrario* par les « bévues » que son auteur a commises, mettent au point une stratégie de défense par la négative. Il s'agit de déployer « une force égale et supérieure dans un sens contraire » à l'égard de l'accusateur, et nommément, du *bourgeois*, qui n'est, comme on le voit, qu'une entité abstraite, en représentation :

doublez, triplez, quadruplez la dose jusqu'à une égale concentration, et vous n'aurez plus le droit de médire du *bourgeois*, car le *bourgeois* sera avec vous.⁸⁵⁷

Déjà Diderot recommandait, dans le *Troisième Entretien sur Le Fils naturel*, de « porter les choses à l'excès » pour rejoindre à nouveau la nature, qui mélange tout :

⁸⁵⁴ Ch Baudelaire, *Les Chats*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 66 : « ils prennent en songeant les nobles attitudes / des grands sphinx allongés au fond des solitudes ».

⁸⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 13.

⁸⁵⁶ Charles-Augustin de Sainte-Beuve, *Petits moyens de défense tels que je les conçois* (1857), in Ch. Baudelaire, *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, Maison Quantin, Paris 1887, p. 283-285.

⁸⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 14. Cf. *Une Charogne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 31 : « et de rendre au centuple à la grande Nature / Tout ce qu'ensemble elle avait joint ». Ici, de même, les « essences » cachent les relations.

Mais voulez-vous être convaincu du danger qu'il y a à franchir la barrière que la nature a mise entre les genres? Portez les choses à l'excès ; rapprochez deux genres fort éloignés, tels que la tragédie et le burlesque.⁸⁵⁸

« Parlez beaucoup », ajoutait plus tard Hoffmann, « de la tendance du siècle – du but de l'art, – de l'idéal, etc. ». Car, dans « le sublime des conversations »⁸⁵⁹, le sujet saisira le naturel des fortunes trouvées au hasard :

Apprenez à parler, à parler, à parler ; le reste viendra seul. Parlez couramment, adroitement, abondamment, voilà tout le secret. Vous vous étonnerez vous-même en voyant comme les pensées vous viendront en parlant, comme la sagesse se révélera en vous. [...] Souvent, vous ne vous comprendrez pas vous-même : c'est précisément alors que vous vous trouverez dans l'enthousiasme véritable qui produit la parole.⁸⁶⁰

La multiplication des forces rivales est obtenue chez Baudelaire par le même procédé qu'utilise Wagner en musique, à savoir par reduplication mimétique du semblable et du contraire, de l'éloge et du blâme selon le précepte diderotien :

Multipliez les âmes sensibles, et vous multiplierez en même proportion les bonnes et les mauvaises actions en tout genre, les éloges et les blâmes outrés.⁸⁶¹

Si la littérature telle que le bourgeois l'entend est « un remplissage de colonnes » avec des sujets insipides, étant donné que « ce n'est que par les beaux sentiments qu'on parvient à la fortune »⁸⁶², il suffira de simuler la sympathie qui, étant chose « involontaire », et régie par « la même loi de franchise et de naïveté », doit forcément fonctionner en sens contraire, à savoir, « régir les antipathies »⁸⁶³. Il s'agit de mettre à point un « catalogue apologétique »⁸⁶⁴, brevet de tout homme de bien qui permette d'aller rapidement droit au but : car, à l'avènement de la littérature industrielle, « il faut produire beaucoup ; – il faut donc aller vite »⁸⁶⁵. L'impératif rationnel, technique de la production, qui impose au littérateur l'adoption de « la ligne droite qui est le plus court chemin », entre en conflit avec une nécessité

⁸⁵⁸ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, op. cit., p. 82.

⁸⁵⁹ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 343.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p. 442.

⁸⁶¹ D. Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 158.

⁸⁶² Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 15.

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 16.

⁸⁶⁴ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 37.

⁸⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 17.

égale et contraire : celle d'éviter, en matière d'éreintage, l'attaque frontale. Là où la ligne droite, qui consiste à démontrer à l'appui d'exemples précis pourquoi un certain X « est un malhonnête homme, et de plus un imbécile », n'est réservée qu'aux gens qui « ont la foi de la raison, et le poing solide » (« un éreintage manqué est un accident déplorable » : « une balle dont le ricochet pout vous tuer »)⁸⁶⁶, la ligne courbe consiste en une force contraire augmentée : hyperbole, surenchère de *sympathia malevolens*. Pour en témoigner, il faudra d'abord étudier en profondeur et en détail le style des contemporains, dont on tirera des « échantillons de style allusionnel »⁸⁶⁷ tout prêts. Ce sera, par exemple, le « style académique »⁸⁶⁸ fondé sur « l'amour de la périphrase »⁸⁶⁹, lequel consiste « à fournir au lecteur le plaisir de deviner ce qui est évident »⁸⁷⁰, et qui peut être tiré de l'observation minutieuse de la plume de quelques hommes à succès, tels Abel Villemain le spiritualiste⁸⁷¹ ou Jules Janin le publiciste⁸⁷² :

Les idées se succédaient à la hâte, filaient avec la rapidité du son, s'appuyant au hasard sur des rapports infiniment ténus. Elles s'associaient entre elles par un fil excessivement frêle, selon une méthode de penser exactement analogue à celle des gens qu'on enferme pour cause d'aliénation mentale ; vaste courant d'idées involontaires.⁸⁷³

Puisqu'il s'agit de « raconter pompeusement des choses comiques »⁸⁷⁴, ce sera par ce style enthousiaste et emporté, « brouillon » et décousu, « comique et solennel » en même temps⁸⁷⁵, farci de périphrases, de parallélismes, d'endyadis, de pléonasmes, en somme de toutes les ressources de l'amplification sémantique et syntaxique que Baudelaire confectionne la caricature histrionique du mélomane. Une phrase de Villemain, que Baudelaire copie soulignant par l'italique l'emprunt, lui fournit par exemple un échantillon de discours oblique où se côtoient, par simple variation métagraphique, le sujet de l'énonciation et des prédicats de circonstance ; des propos fades et des commentaires apposés : « On peut réserver [de la vie de Rancé de Chateaubriand] seulement quelques pages charmantes,

⁸⁶⁶ *Ibidem*, p. 16-17.

⁸⁶⁷ Cf. *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 197, 199.

⁸⁶⁸ *Ibidem*, p. 198.

⁸⁶⁹ *Ibidem*, p. 206.

⁸⁷⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁸⁷¹ *Ibidem*, p. 197 et p. 199-200.

⁸⁷² Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 233 : « je fais ma pâture de vos feuillets ».

⁸⁷³ Ch. Baudelaire, *Jules Janin et « Le Gateau des Rois »*, OCII, p. 24.

⁸⁷⁴ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 652.

⁸⁷⁵ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 200.

qu'une spirituelle et sévère critique a justement louées »⁸⁷⁶. Suit, à un troisième niveau, le commentaire de l'emprunteur : « Impossible de deviner. Nouvel exemple de périphrase »⁸⁷⁷. Et peut-être – comme l'écrivait l'innocent Villemain à propos de Chateaubriand qui commentait Bernardin de Saint-Pierre – « dans sa lutte avec ce rare modèle, devait-il, par là-même, ne pas échapper au danger d'exagérer ce qu'on imite et de trop prodiguer les couleurs qu'on emprunte ». Car « le grand écrivain », Villemain *dixit*, « n'était encore que copiste »⁸⁷⁸. L'originalité viendrait après.

39. Défilés d'idées reçues

Quelle confusion comique entre l'auteur et le sujet!
(Ch. Baudelaire, lettre à N. Ancelle, 13 octobre 1864)

L'ironie, nous dit Philippe Hamon, « peut annuler ou cumuler » ; l'énumération est l'un des signaux de sa présence⁸⁷⁹. Résolues ou non résolues, chaotiques ou ordonnées, univoques (protoculaires) ou multivoques (passionnées) les énumérations sont de mise : elles répondent, sur le plan de l'expression, à l'entassement d'objets et de voix dans la ville industrielle. Ces objets, étalés tout au long de la chaîne syntaxique, simulent l'inventaire d'un côté, la marchandise de l'autre. Comme Flaubert qui invente, selon Girard,

le style des fausses énumérations et des fausses antithèses. [...] Ces éléments ne s'additionnent pas, ils ne s'opposent pas non plus concrètement. Ils s'affrontent symétriquement et retombent au néant. C'est la juxtaposition impassible qui révèle l'absurdité.⁸⁸⁰

Baudelaire fait état, dès ce poème-manifeste qu'est *Au lecteur*⁸⁸¹, de son intérêt pour les énumérations. Il se met alors à épier les grands orateurs de son temps, dont, une fois de plus, le « bureaucrate » Villemain, chez qui il remarque l'accumulation casuelle d'idées hétéroclites : « exposition universelle » d'artefacts industriels que des « disciples de philosophes »

⁸⁷⁶ *Ibidem*, p. 207.

⁸⁷⁷ *Ibidem*.

⁸⁷⁸ *Ibidem*, p. 204.

⁸⁷⁹ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 90. Sur l'énumération disparate et sa relation avec l'ironie, cf. également Leo Spitzer, *Études de style*, trad. fr. Alain Coulon, Michel Foucault, Éliane Kauffholz, Gallimard, Paris 1970, p. 426.

⁸⁸⁰ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 175.

⁸⁸¹ Ch. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 5-6.

reviennent au détail. Chez Villemain, le progrès n'apparaissant « que sous la forme d'une série indéfinie »⁸⁸², « la phrase est faite par agrégation » :

La phrase de Villemain, comme celle de tous les bavards qui ne pensent pas (ou des bavards intéressés à dissimuler leur pensée, avoués, boursiers, hommes d'affaires, mondains) commence par une chose, continue par plusieurs autres, et finit par une qui n'a pas plus de rapport avec les précédentes que celles-ci entre elles.⁸⁸³

Des « énumérations interminables »⁸⁸⁴ défilent sous sa plume comme les allégories animales d'*Au lecteur* : le langage est une ménagerie allégorique où le bourgeois stupide court contempler son propre bien. Ce défilé paresseux d'animaux immondes : « les chacals, les panthères, les lices / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents »...⁸⁸⁵, n'est qu'un simple « bêtisier » : étalage de choses semblables, topologie toute faite et prête à l'usage. Les villes industrielles ne sont-elles pas, selon la pensée positive et physiologiste à la mode, de « vastes animaux dont l'organisme est adéquat à leur milieu »⁸⁸⁶. Le monstre le plus détestable est, on le comprend, le discours paternel de la science : discours conquérant qui fait valoir sa rigueur taxinomique pour en imposer. Les étiquettes apposées aux choses, compilation paresseuse du « dictionnaire de la nature », organisent le monde selon un système raide de symétries ou d'oppositions. Le discours de la science est si endémique et vorace dans le monde industriel, qu'il dépasse tout naturellement ses barrières disciplinaires : se banalisant, se métaphorisant, il conquiert d'autres domaines et d'autres codes. Abel Villemain, dont la « maladie » consiste « à accoupler des mots qui jurent »⁸⁸⁷ est, au dire de Baudelaire, « comique involontairement et solennel en même temps, comme les animaux : singes, chiens et perroquets. Il participe des trois ». Procédant, à côté de Janin, par « paquets de poètes accouplés – par trois et par quatre »⁸⁸⁸ – comme on dit « bassets et lévriers », « fouines et girafes »⁸⁸⁹, Abel Villemain, se déclarant « chrétien »⁸⁹⁰ comme Abel Hugo, le bon frère de Victor⁸⁹¹, ne fait que profaner, par le goût bourgeois des

⁸⁸² Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 581.

⁸⁸³ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 197.

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁸⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Au Lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 5-6.

⁸⁸⁶ Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 575.

⁸⁸⁷ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 202.

⁸⁸⁸ Sur la personnification de ce stéréotype, cf. *Les Sept vieillards* et *Les Petites vieilles*, in *Les Fleurs du mal*, p. 87, 89.

⁸⁸⁹ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 239.

⁸⁹⁰ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 200.

⁸⁹¹ Le frère de Victor Hugo s'appelait Abel, l'autre Eugène ; lui, justement, Victor.

symétries triadiques, la Trinité. De quoi nourrir les entrailles de la « race de Caïn »⁸⁹²... Villemain, *semper eadem*, « Sahara d'ennui, avec des oasis d'horreur »⁸⁹³, est le « rocher » d'où doivent jaillir, comme il est dit dans *L'Héautontimorouménos*, « les eaux de la souffrance »⁸⁹⁴. Dans ce « canevas banal »⁸⁹⁵ se greffe, en parasite, le lyrisme en tant que bouffonnerie technique dont voici la recette :

Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féérique, pour une pantomime [...] Noyer le tout dans une atmosphère anormale et songeuse, — dans l'atmosphère des grands jours. — Que ce soit quelque chose de berçant, — et même de serein dans la passion. — Régions de la Poésie pure.⁸⁹⁶

40. De l'amitié parmi les hommes

À l'égal de Dieu, « être immense », l'homme heureux, dit Rousseau,

ne songe pas à amplifier ses possessions, mais à les rendre véritablement siennes par les relations les plus parfaites et la direction la mieux entendue : s'il ne s'enrichit pas par de nouvelles acquisitions, il s'enrichit en possédant mieux ce qu'il a. [...]. Son domestique lui était étranger ; il en fait son bien, son enfant, il se l'approprie. Il n'avait droit que sur les actions ; il s'en donne encore sur les volontés. Il n'était maître qu'à prix d'argent ; il le devient par l'empire sacré de l'estime et des bienfaits. Que la fortune le dépouille de ses richesses, elle ne saurait lui ôter les cœurs qu'il s'est attachés ; [...] C'est ainsi qu'on apprend à jouir véritablement de ses biens, de sa famille et de soi-même ; [...] c'est ainsi [...] qu'il tire de ses touchantes et nobles fonctions la gloire et le plaisir d'être homme.⁸⁹⁷

Le sujet à l'« innocence immolée »⁸⁹⁸ a un crédit immense : le monde entier lui appartient, lui ressemble. Il devient de ce fait le « roi de la pen-

Sur le complexe des frères ennemis chez Hugo cf. Ch. Baudoin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, op. cit., p. 25.

⁸⁹² Ch. Baudelaire, *Abel et Caïn*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 122.

⁸⁹³ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 200.

⁸⁹⁴ « Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher, / [...] / Et je ferai de ta paupière, / Pour abreuver mon Sahara, / Jaillir les eaux de la souffrance... » (Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 78).

⁸⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 5-6.

⁸⁹⁶ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 664.

⁸⁹⁷ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 350.

⁸⁹⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442.

sée »⁸⁹⁹. Le Bienfaiteur vivait dans la paresse dans son domaine, d'où il contemplait ses biens. Exproprié, il a été condamné à l'errance. L'amitié fidèle, multiplication narcissique du moi idéal, est le trésor métonymique auquel il a droit par voie de compensation : elle est destinée à remplacer le fief ou vassalage par lequel il exerçait son pouvoir sur les autres hommes. En l'absence d'une « exception légitime »⁹⁰⁰, qui limiterait du dehors ce droit à la propriété du moi par la sympathie universelle, ce jardin est de nouveau un paradis : le moi est racheté. Baudelaire, qui sait qu'il ne serait « compris » (dans les deux sens du mot) que plus tard⁹⁰¹, voit entre temps cette 'incompréhension' sous l'aspect d'une appréhension manquée : « rire énorme »⁹⁰² de l'Un qui, de toutes parts, le hante.

Dans son narcissisme victimaire Baudelaire s'intéresse à Stendhal. « Esprit impertinent, taquin, répugnant même », « mais dont les impertinences provoquent utilement la méditation »⁹⁰³, Stendhal est un métonyme du sujet : en même temps qu'il fait de la musique et de l'amour le signe erratique de la jouissance, il se masque et fait écran, par sa cryptographie, à son manque et à son désir. Stendhal voit bien, avant Baudelaire et avant Freud, que l'amitié en tant que *philia* dont quelqu'un fait le principe même de la légitimation de l'art, n'est qu'un désir refoulé, « inhibé quant au but », pour le dire avec le père de la psychanalyse⁹⁰⁴. Puisque, comme le fait remarquer Girard à propos de Stendhal, « tout désir qui se montre peut susciter ou redoubler le désir d'un rival », il faudra, dans l'amitié, « dissimuler le désir pour s'emparer de l'objet »⁹⁰⁵. L'ami hypocrite, tel que Stendhal l'avait peint, « réprime, dans son désir, tout ce qui *peut être vu*, c'est-à-dire tout ce qui est élan vers l'objet »⁹⁰⁶ : c'est ce qu'on appelle le *dandysme* stendhalien. Baudelaire énonce cette même théorie tout aussi bien dans les *Fusées*⁹⁰⁷ que dans le poème en prose *Les Foules*⁹⁰⁸, où il se réclame de deux semblables, démagogues et fréquentateurs des foules : Edgar Poe et Victor Hugo. Pour

⁸⁹⁹ *Ibidem*, p. 435.

⁹⁰⁰ *Ibidem*, p. 443.

⁹⁰¹ Cf. Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* II et IV, OCI, p. 182 et 184.

⁹⁰² Ch. Baudelaire, *Obsession*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 75.

⁹⁰³ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 686.

⁹⁰⁴ S. Freud, *Psychologie de masse et analyse du moi*, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁰⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 179.

⁹⁰⁶ *Ibidem*.

⁹⁰⁷ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 649-650. Voir aussi « L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito » (*Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 692). Constantin Guys, dans sa « modestie », n'est que la parodie de l'« original ».

⁹⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Les Foules*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 291.

tout fréquentateur « solitaire » des « multitudes »⁹⁰⁹ les contraires sont « convertibles » au nom de « l'universelle communion » :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque.⁹¹⁰

En même temps, comme on l'a vu, « infaillible et ingouvernable », l'amitié est, selon Baudelaire, l'égale du « génie » qui, harmonisant toutes les contradictions et supprimant les limitations, « contient *naturellement* tout l'esprit critique et toute l'indulgence nécessaire »⁹¹¹ :

Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie.⁹¹²

Dans *Une communication à mes amis*, Wagner joue sur l'étymologie de *cum-munus* (bien commun) pour revendiquer le droit à posséder des hommes. L'amitié fidèle de ses semblables est l'égal de la grâce communicative dont l'art seul est capable. Cette prérogative, que Baudelaire ne manque pas d'associer au « don de plaire » (*Les Dons des fées*)⁹¹³ se réclame vraisemblablement du « don » de l'inspiration que Wagner atteste avoir reçu, dans ce même écrit, des mains de fées bienveillantes. L' élu des Nornes⁹¹⁴ se prétendait, par les effets immédiats de ce don, à l'abri de toute critique, et destiné à l'amitié et à la complaisance universelles. Baudelaire exploite le sujet, en en faisant la matière anecdotique de l'un de ses apologues :

Une fée s'intéresse à Harlequin : c'est l'éternelle protectrice des mortels amoureux et pauvres. Elle lui promet sa protection et, pour lui en donner une preuve immédiate, elle promène avec un geste mystérieux et plein d'autorité sa baguette dans les airs.⁹¹⁵

⁹⁰⁹ « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond » (Ch. Baudelaire, *Les Foules*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 291).

⁹¹⁰ *Ibidem*.

⁹¹¹ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 597. Nous soulignons.

⁹¹² Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 661.

⁹¹³ Ch. Baudelaire, *Les Dons des fées*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 305.

⁹¹⁴ R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, *op. cit.*, p. 218-219. Cf. aussi R. Wagner, *Die Feen (Les Fées)*, composé en 1833, mais joué pour la première fois le 29 juin 1888 à Munich.

⁹¹⁵ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 540.

Chez le Bienfaiteur, dont la « main heureuse » élargit ses biens au tout-venant, la grâce pactise avec la rentabilité... Contre l'art donné comme *acheiropoieton* (chose produite sans mains, ce qui revient à dire sans cause), Baudelaire montre le caché, extériorise la dissimulation :

Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne? Montre-t-on au public affolé aujourd'hui, indifférent demain, le mécanisme des trucs [...] les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art?⁹¹⁶

Puisqu'idéalisme il y a et qu'il faut faire abstraction des 'moyens' (« que m'importe à moi la source », selon la vulgate de l'époque, « si je jouis du génie! »⁹¹⁷), la panoplie de ces derniers, mise entre parenthèses, est exhibée dans l'espace de sa négation rhétorique. En même temps que la modalité interrogative-négative tient lieu de rhétorique profonde, les instruments du « don de plaire », entassés dans une accumulation multivoque, forment l'arsenal de l'artiste :

Lui explique-t-on les retouches et les variantes improvisées aux répétitions, et jusqu'à quelle dose l'instinct et la sincérité sont mêlés aux rubriques et au charlatanisme indispensable dans l'amalgame de l'œuvre?⁹¹⁸

Dans cette rature en présence, les dispositifs du travestissement et du mensonge sont niés et affirmés, occultés et affichés. « Je sais » – écrit Baudelaire au début de l'un des projets de préfaces aux *Fleurs du mal* qui n'ont jamais été publiés sa vie durant – « que l'amant passionné du beau style s'expose à la haine des multitudes. Mais aucun respect humain, aucune fausse pudeur, aucune coalition, aucun suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle »⁹¹⁹. Baudelaire est toujours, comme on sait, l'*in-comparable*.

⁹¹⁶ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, IV, OCI, p. 185. Voir aussi la lettre à Michel Lévy à propos de la troisième édition des *Fleurs du mal* : « Dans la troisième édition que j'appellerai 'Édition définitive', j'ajouterai dix ou quinze pièces, plus une grande préface où j'expliquerai mes trucs et ma méthode et où j'enseignerai à chacun l'art d'en faire autant » (Ch. Baudelaire, lettre à Michel Lévy, août-septembre 1862, *Correspondance*, tome II, p. 257).

⁹¹⁷ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 195.

⁹¹⁸ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, IV, OCI, p. 185.

⁹¹⁹ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, I, OCI, p. 181.

41. *De l'amitié entre les arts*

Puisque « L'humanité est analogue à l'homme »⁹²⁰, il en va pour la société comme pour l'individu et il en va pour les arts comme pour la société : pour « parachever le caractère utopique » du siècle⁹²¹ il faudra travailler, avec Janin, Liszt ou Wagner, à la « fraternité des arts ». Cette pensée, puisée selon Baudelaire « dans les répertoires de la pensée humaine générale »⁹²², prend des proportions inouïes dans son siècle suite à l'idéologie fraternelle de la Révolution. « Est-ce par une fatalité des décadences », se demande-t-il,

qu'aujourd'hui chaque art manifeste l'envie d'empiéter sur l'art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture, les sculpteurs, de la couleur dans la sculpture, les littérateurs, des moyens plastiques dans la littérature, et d'autres artistes [...] une sorte de philosophie encyclopédique dans l'art plastique lui-même?⁹²³

Ce passage polémique (qui frappe par ricochet un Victor de Laprade ou un Gautier dans leur vœu respectif d'une poésie plastique) est, parmi d'autres, un emprunt à Wagner et notamment à la *Lettre à Frédéric Villot sur la musique*. Dans cette lettre-manifeste, adressée à un interlocuteur de circonstance et destinée à accompagner l'édition française des livrets majeurs du compositeur sous le titre *Quatre poèmes d'opéras*, on lit ceci :

chaque art tend à donner la main à l'art voisin [...] il faut embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer.⁹²⁴

En 1861, lorsqu'il se consacrait à l'essai sur Wagner et à *L'Art philosophique*, l'écrivain le plus polémique à l'égard de ses contemporains, Baudelaire avait sous les yeux cette lettre qui reprend, à l'usage des Français, les théories principales exposées dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*.

« Toute bonne sculpture, toute bonne peinture, toute bonne musique », rétorque Baudelaire faisant acte de nominalisme, « suggère les sentiments et les rêveries qu'elle veut suggérer »⁹²⁵. Le « philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité », jette « des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ». « Tant les choses de l'ordre matériel

⁹²⁰ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 602-603.

⁹²¹ *Ibidem*, p. 603.

⁹²² *Ibidem*, p. 602.

⁹²³ *Ibidem*, p. 598.

⁹²⁴ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, in *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 358-359.

⁹²⁵ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 598.

et de l'ordre spirituel s'y sont si bizarrement confondues »⁹²⁶, qu'il faudra, écrit-il, qu'un « fanal perfide »⁹²⁷ veille sur « l'enfance des peuples »⁹²⁸.

42. Wagner en Don Quichotte

Personnage romanesque, occupé à construire le mythe d'une vie aventureuse et artiste, Wagner met un point d'honneur à lutter, tel Don Quichotte, contre un « univers de mensonges »⁹²⁹. « Voyant en Don Quichotte une superbe exception » – écrit Girard – « les critiques embrassent aveuglément sa cause » et, l'opposant à une santé préexistante, « rompent les lances en sa faveur contre les autres personnages du roman et contre l'auteur lui-même ». « Tous ces sauvetages intempestifs » d'une victime, ajoute le critique, « finissent par nuire à ce qu'ils prétendent sauver »⁹³⁰. Contre « les nobles défenseurs d'une cause littéraire »⁹³¹, thuriféraires du poète-chevalier, incompris et exilé, l'ironiste Baudelaire joue le jeu de l'auteur du Quichotte : il fait état de la simulation tout en la cachant. Il affiche, notamment, de la sympathie pour un héros conquérant ; et ce, par un « coefficient d'illusion à la puissance supérieure »⁹³² qui soit à même de provoquer, par son excès, le déséquilibre et, par conséquent, la lutte :

L'amour veut sortir de soi, se confondre avec sa victime, comme le vainqueur avec le vaincu, et cependant conserver des privilèges de conquérant.⁹³³

Lors de la représentation de *Tannhäuser* à Paris deux partis s'affrontent : celui des critiques musicaux, plutôt conservateurs et nationalistes, partisans de la distinction des arts, tels Scudo ou Fétis qui condamnent l'œuvre par ce qu'elle a d'allemand – de touffu, d'abstrus, de naïf –, et celui des poètes ou littérateurs enthousiastes et éclectiques qui, héritant du romantisme et se croyant par cela plus avancés et prophétiques par rapport à l'« Ancien Régime littéraire »⁹³⁴, se piquaient de comprendre en profondeur le poète

⁹²⁶ Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 580.

⁹²⁷ *Ibidem*.

⁹²⁸ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 598.

⁹²⁹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 164.

⁹³⁰ *Ibidem*, p. 168.

⁹³¹ *Ibidem*, p. 169.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 250.

⁹³⁴ « Il y a aujourd'hui l'ancien régime littéraire comme l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique » (V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 314).

Wagner. Parmi les wagnériens (Nerval, Gautier, Champfleury) Baudelaire est réputé comme l'antonomase même, si l'on s'en tient au témoignage de Nietzsche : « Qui a été, de sa propre nature interne, le plus wagnérien, sans Wagner et malgré Wagner? C'était Charles Baudelaire »⁹³⁵. Mais comment peut-on être wagnérien? Comment peut-on, autrement dit, se laisser bercer par son propre rêve? L'Allemagne idéaliste, « le pays qui a le plus donné dans l'erreur de l'art philosophique »⁹³⁶ n'est tout compte fait que l'autre versant du Rhin, où la France progressiste et philosophe se regarde. Ces deux ennemis ne se ressemblent que trop. La seule bataille que Baudelaire peut jouer est celle de l'« inactuelle actualité »⁹³⁷ :

Pourquoi les choses ont-elles changé? Grave question que je n'ai pas le temps de vous expliquer ici. Mais vous n'avez même pas songé à vous la poser. Elles ont changé parce qu'elles devaient changer.⁹³⁸

Car, il ne s'agit, pour la bataille de Tannhäuser comme pour toute quelle des Anciens et de Modernes, que de « choses qui règnent et qui sont jeunes ; qui se chassent et se remplacent elles-mêmes »⁹³⁹. Toute défense, tout parti pris, toute levée de boucliers n'est qu'une posture identitaire qui se répète à chaque moment de la spirale. Ainsi, contre le grand « gentilhomme des décadences » qui voudrait retourner, comme Chateaubriand, « à la vie sauvage »⁹⁴⁰, Baudelaire est, par-dessus tout, l'intempestif : pratiquant, contre la dépense des idées « l'ascétisme pour le désir »⁹⁴¹ ; méprisant la « répugnante utilité » d'une cause quelconque, ainsi que la fausse « distinction »⁹⁴² que donnerait au partisan l'appartenance à son parti ; dédaignant ce que toute posture idéologique entraîne en termes d'étiquettes, d'enseignes, de poncifs, il survole toutes les positions. Sa surconscience est celle des hommes « déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native » qui peuvent « concevoir le projet de fonder une espèce nou-

⁹³⁵ F. Nietzsche, lettre à Peter Gast du 26 février 1888, in Id., *Lettres à Peter Gast*, trad. fr. Louise Servicien, Éd. du Rocher, Monaco 1957, tome 2, p. 298-299. Cf. J. Le Rider, « Nietzsche et Baudelaire », art. cité, p. 93 et R. Kopp, *Baudelaire et Wagner : 'une extase faite de volupté et de connaissance', op. cit.*, p. 125-126.

⁹³⁶ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 599.

⁹³⁷ R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 53.

⁹³⁸ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 237. Par contre Delacroix « croyait que rien ne change, bien que tout ait l'air de changer, et que certaines époques climatiques, dans l'histoire des peuples, ramènent invariablement des phénomènes analogues » (Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OCII, p. 758).

⁹³⁹ G. Debord, *La Société du spectacle*, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁴⁰ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 195.

⁹⁴¹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 188.

⁹⁴² Ch. Baudelaire, « Le dandy », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 710.

velle d'aristocratie »⁹⁴³ : par leur force d'opposition, ces antagonistes allument un « feu latent » « qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner »⁹⁴⁴. Comme le voit Girard, le vrai dandy, parasite de l'« âme bourgeoise »⁹⁴⁵, « capitalise » le désir des Autres.

43. *L'Europe du désir : triangulations rivales*

À l'heure, si sombre encore, de la civilisation où nous sommes, le misérable s'appelle l'homme ; il agonise sous tous les climats, et il gémit dans toutes les langues.
(V. Hugo, *Les Misérables*)

C'est aux philosophes des Lumières qui revient d'avoir construit une Europe du désir : par le déplacement de l'instance énonciative de son espace identitaire assuré ; par l'intrusion de l'étranger dans le familier, ils ont creusé une distance ethnographique imaginaire dont le « jeu actantiel » de l'ironie saura tirer un profit herméneutique. Puisque le discours du désir est guerrier, toute topographie, réelle ou imaginaire, sert à questionner une axiologie⁹⁴⁶.

Trois actants se profilent, comme on l'a rappelé, dans la géographie musicale du siècle : l'Italie, la France et l'Allemagne. Sauf que les deux nations rivales de toujours, l'Italie et la France, pacifiées après la querelle des Bouffons, s'allieront contre ce tiers, le Nouveau arrivant d'outre-Rhin qui les associait dans son mépris. Face à la tradition civilisatrice représentée par la France, patrie de la logique progressive, l'Allemagne joue le rôle de la régression idéologique : par le primitivisme dont elle se réclame, elle justifie aux yeux des Français toutes les faiblesses et les naïvetés de la raison⁹⁴⁷. La théorie des climats héritée de Montesquieu, que Rousseau applique à la poésie et à la musique dans son *Essai sur l'origine des langues*, est un motif naturaliste qui se répand partout en Europe : après Madame de Staël, qui s'en fait le porte-parole, Stendhal l'adapte à sa défense de Rossini : le fait que « *le beau idéal* [...] varie comme les climats »⁹⁴⁸ tourne, on s'en doute, une fois de plus en faveur de l'Italie ; mais le même argument sert à Wagner (*Kunst und Klima*, 1850) pour défendre la musique allemande. Du triomphe de l'Allemand sérieux (« qui met tout en doctrine » et qui

⁹⁴³ *Ibidem*, p. 711.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, p. 712.

⁹⁴⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, *op. cit.*, p. 188-189.

⁹⁴⁶ Cf. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 114-115.

⁹⁴⁷ Sur ce motif ethnographique (« l'Allemand naïf, le Parisien railleur ») élu en motif formel (l'antithèse), cf. Roland Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁴⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 285.

traite « la musique savamment »⁹⁴⁹) sur l'Italien frivole Paris est encore une fois l'arbitre. La ville qui « juge souverainement en France des arts et de la musique »⁹⁵⁰ occupe, dans l'antithèse, le « moyen terme » :

Ces deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école [...] dans ce Paris qui [...] est plus que jamais la capitale de l'Europe.⁹⁵¹

Face à Stendhal-Eudémon Baudelaire joue, dans la querelle du goût que nous empruntons à Pierre Brunel⁹⁵², le rôle de Polymathe. Exploitant, en parisien, la dualité qui est au milieu, il fait la part des choses : « entre les deux partis », écrit Diderot, « Calchas s'est avancé »⁹⁵³. Calquant à quelques syllabes près, dans le *Salon de 1846* (« Qu'est-ce que le Romantisme? »)⁹⁵⁴, la question climatérique posée par Stendhal en 1823 dans son *Racine et Shakespeare* (« Ce que c'est que le Romantisme »)⁹⁵⁵, il en reprend le motif général et se borne à le varier, à le gloser : « Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur »⁹⁵⁶. Ainsi Stendhal, ce « grand peintre des temps modernes » – ironise Baudelaire – « donnera à chacune de ses personnes la beauté idéale tirée du tempérament fait pour sentir le plus vivement l'effet de cette passion »⁹⁵⁷. Ce motif éternellement redit est le noyau dur, le pivot de l'histoire : comme le bâton du thyrses, il articule autour de lui toutes les variations occasionnelles de la pensée.

44. Les Allemands à Paris

Comme les Italiens, et à la différence des Français, les Allemands sont, selon Rousseau, capables de « sentir la cadence » sans aucun effort, « et n'ont jamais besoin de la battre ». Ils sont, comme les cousins d'outre-Alpes,

⁹⁴⁹ *Ibidem*, p. 235.

⁹⁵⁰ *Ibidem*, p. 232.

⁹⁵¹ *Ibidem*, p. 157.

⁹⁵² P. Brunel, *Préface* in Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁵³ Cf. D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 93. Diderot glose : « Grandval s'avancera d'un pas noble et fier, entre les deux partis » (*ibidem*).

⁹⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 420-422.

⁹⁵⁵ Stendhal, « Ce que c'est que le Romantisme », in *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁵⁶ Ch. Baudelaire, « Qu'est-ce que le Romantisme? », in *Salon de 1846*, OCII, p. 420.

⁹⁵⁷ Ch. Baudelaire, « De l'idéal et du modèle », in *Salon de 1846*, OCII, p. 457.

musiciens par nature⁹⁵⁸. La rivalité musicale entre la France et l'Allemagne se développe sur deux axes : un axe géographique exploitant les différences culturelles entre deux nations à vocation universaliste (le conflit bien connu entre *kultur* et *civilisation*⁹⁵⁹) et un axe herméneutique qui fait valoir l'antagonisme entre parole et musique. Derrière ce que Lacoue-Labarthe appelle « l'illusion supranationale » de la musique, où beaucoup se joue en fait de « scènes nationales » respectives⁹⁶⁰, les positions ne sont pas, comme on l'a vu, aussi nettes. Là où en France certains courants politico-mystiques tel celui des saint-simoniens voient dans la civilisation la maladie dont souffre l'art à leur époque, et, par des philosophèmes spiritualistes, chargent la musique d'une fonction rédemptrice, d'autres revendiquent, au nom de la raison cartésienne, le droit à la critique et à la primauté de la parole jugeante. Il s'agit alors, pour Baudelaire, de se déplacer tout au long de ces deux axes pour épouser l'un ou l'autre parti, selon sa convenance.

Parmi les 'artistes' qui soutiennent Wagner lors du tintamarre suscité par la représentation du *Tannhäuser* à Paris en 1861 compte Jules Janin. Or, il se trouve qu'une des balles lancées par Janin avait frappé par hasard Henri Heine, de qui Wagner s'était inspiré pour son drame⁹⁶¹. Heine, allemand parisianisé, détesté par Baudelaire en raison de son ironie joviale, journalistique et mondaine en tout semblable à celle d'un Gautier ou du même Janin, se voit alors un moment réhabilité dans la lettre polémique que Baudelaire adresse à Jules Janin. « Usant l'âme en de subtils complots » Baudelaire, qui travaille en secret à la « mort des artistes »⁹⁶², se forge un Henri Heine 'd'occasion' assumant le rôle de médiateur interne dans la polémique contre Janin. Baudelaire affiche, par la même ironie antiphrastique de ses adversaires, son parti pris contre la « légèreté » française, se situant du côté des « plaintes puissantes » de *Tannhäuser* :

Vous n'aimez pas la disrépance, 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.⁹⁶³

Dans l'apposition en italique réside, comme dans la maxime classique, la queue vénimeuse : par ce morceau d'emprunt, venant vraisemblablement de la bouche de son interlocuteur, Janin aime avec Wagner le paradoxe

⁹⁵⁸ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 205.

⁹⁵⁹ Cf. J. Starobinski, « Le mot civilisation », in *Le Remède dans le mal*, op. cit., p. 11-59.

⁹⁶⁰ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 130 et p. 132.

⁹⁶¹ Pour la légende de *Tannhäuser*, cf. H. Heine, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 14.

⁹⁶² Ch. Baudelaire, *La Mort des artistes*, in *Les Fleurs du mal*, OCI p. 127.

⁹⁶³ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 234.

oxymorique d'une musique 'plaintive' et virile à la fois qui, se réclamant d'un mythe germanique (Thor aspirant son âme par son instrument plongé dans les profondeurs telluriques) fait d'une douleur d'apparat sa seule visée héroïque. Baudelaire a compris que la musique de Wagner retravaille les mythes archaïques de sa nation pour les tourner en démagogie revan-chiste : « un art », dira Mallarmé se réclamant de Baudelaire (qui, on s'en souvient, avait défini le lyrisme un art « prodigieusement compréhensif »),

le plus compréhensif de ce temps, tel que par l'omnipotence d'un total génie encore archaïque il échut et pour toujours aux commencements d'une race rivale de nous.⁹⁶⁴

La « fausse religion esthétique » qui s'affirme en France, « aussi fré-nétique que menteuse »⁹⁶⁵ selon le mot de Girard, se nourrit de « repré-sailles spectaculaires » qui, comme le critique le voit bien, « font toujours place à une tentative de fusion lorsque les circonstances paraissent favo-rables »⁹⁶⁶. Car le romantisme, qui est toujours double dans ses préten-tions de spontanéité, « cherche ce qui est irréductiblement nôtre dans ce qui nous oppose le plus violemment à autrui » : il distingue « deux parts dans l'individu, une part superficielle où l'accord avec les *Autres* est possible et une part plus profonde où l'accord est impossible »⁹⁶⁷. Bau-delaire, qui aurait fait sienne la pensée de Gide (« penché sur l'apparence du Monde, il sent vaguement en lui, résorbées, les générations humaines qui passent »⁹⁶⁸), voit que c'est par le mimétisme réciproque entre « races rivales » que se construit la conscience de l'Europe. Au temps de Proust, rien n'est changé :

La Grande guerre, comme la guerre des salons, est le fruit de ce désir. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer les deux camps. Ce sont les mêmes indignations, les mêmes gestes de théâtre. Tous les discours se ressemblent : pour les rendre admirables ou atroces, au choix de l'auditeur, il suffit d'in-tervertir les noms propres. Allemands et Français se copient servilement.⁹⁶⁹

⁹⁶⁴ S. Mallarmé, *Parenthèse*, in Id., *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 323. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta, op. cit.*, p. 133.

⁹⁶⁵ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit.*, p. 229.

⁹⁶⁶ *Ibidem*, p. 235.

⁹⁶⁷ *Ibidem*, p. 240.

⁹⁶⁸ André Gide, *Traité du Narcisse*, in Id., *Romans - Récits et soties - Œuvres lyriques*, Gallimard, Paris 1958, p. 11.

⁹⁶⁹ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque, op. cit.*, p. 254.

45. *Le diable, ce théâtre...*

Dans deux théâtres sur trois on représente en France, dit Rousseau en habit de Saint-Preux, « des êtres chimériques » : « sur l'un, des arlequins, des pantalons, des scaramouches » ; « sur l'autre, des dieux, des diables, des sorciers »⁹⁷⁰. Si l'*opera seria* et l'*opera buffa* se partageaient au XVIII^e siècle l'espace chimérique du théâtre, le Romantisme et notamment l'esprit louis-philippien⁹⁷¹, avaient signé le triomphe incontesté du diable, en littérature comme au théâtre : le succès du *Don Juan* de Mozart, du *Freischütz* de Weber, de *Robert-le-Diable* de Meyerbeer et de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz en attestent. Le diable, d'abord diminué et ridiculisé par les philosophes rationalistes, puis naturalisé, mondanisé et innocenté par Goethe, est désormais un personnage folklorique et un argument à succès dans les discours matérialistes, comme Baudelaire le voit à propos de George Sand⁹⁷². Sur le modèle du *Faust* goethéen Heine avait fait de la diablerie mondaine et innocente son cheval de bataille : « enfer ou ciel – qu'importe », comme l'avait dit Rousseau? Puisque « l'élément angélique et l'élément diabolique fonctionnent parallèlement »⁹⁷³, « l'école satanique » devint, dit Baudelaire, « une des subdivisions de l'école romantique »⁹⁷⁴. Ce couplage axiologique, si cher aux saint-simoniens⁹⁷⁵, reviendra couramment chez Liszt panégyriste de Wagner ; Baudelaire n'aura qu'à s'en réclamer.

Chez Hoffmann, le diable n'est rien que la conscience de l'homme, portant avec elle une vision dépaysée des choses. Il en va de même pour Aloysius Bertrand :

⁹⁷⁰ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 178. Voir aussi *ibidem*, p. 201 : « Pope a voulu désigner ce bizarre théâtre [l'Opéra de Paris] par celui où il dit qu'on voit pêle-mêle des dieux, des lutins, des monstres, des rois, des bergers, des fées, de la fureur, de la joie, un feu, une gigue, une bataille et un bal ».

⁹⁷¹ Dans *Le Diable amoureux* de Cazotte (1835), publié avec l'introduction de Nerval, Belzébuth était un personnage suscitant l'admiration.

⁹⁷² « Les abolisseurs d'âmes (*matérialistes*) sont nécessairement des abolisseurs d'enfer ; ils y sont à coup sûr intéressés » (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 684-685). De son côté, George Sand « prétend qu'un vrai chrétien ne peut pas croire à l'Enfer. Elle a de bonnes raisons pour vouloir supprimer l'Enfer ». Car, « c'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon Cœur et à son bon sens, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens » (*ibidem*, p. 686-687).

⁹⁷³ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 533. Il est probablement fait référence à la « féerie » d'Eugène Barré, *Le ciel et l'enfer*, Paris, 1853.

⁹⁷⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 531.

⁹⁷⁵ Saint-Simon fonde deux sortes de festivals publics : les uns pour glorifier l'avenir (fêtes d'espérance), les autres pour rappeler aux hommes le pénible passé de leurs ancêtres (fêtes de souvenir). Ces deux types de fêtes émanent du principe : « au-ciel-ou-en-enfer » inscrite sur le fronton du temple de Newton (1802). Cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, *op. cit.*, p. 58.

– Je réfléchis que, puisque Dieu et l’amour étaient les premières conditions de l’art, ce qui dans l’art est sentiment, – Satan pourrait bien être la seconde de ces conditions, ce qui dans l’art est *idée*.⁹⁷⁶

Ainsi, chez Baudelaire lecteur d’Hoffmann et de Bertrand, le diable – *ennoia* – n’est que la conscience dans le mal : « on n’est jamais excusable d’être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu’on l’est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise »⁹⁷⁷. Le « goût diabolique » de Baudelaire est d’usurper la place convenue du diable (ou d’Hermès) ; à savoir, d’être comme lui, à la fois, *logique* et *atopique* : l’espace de la relation est son domaine. L’écriture est le théâtre où le *je* – qui se croit en représentation sur l’estrade – descend dans la chair de l’*Autre* pour y tisser ses liens subtils.

C’est par le biais d’un métonyme ‘ infernal ’ malgré son nom philanthropique, Philibert Rouvière, que Baudelaire joue son rôle au milieu des « pompes condamnables du théâtre »⁹⁷⁸. Le théâtre étant un « laboratoire du sens », le lieu de l’apprentissage de l’artifice et de la simulation, Philibert, acteur « très brillant », « très illustre », fut « torturé à l’école » en raison de sa « diction » et « gesticulation traditionnelle ». C’est à l’école que cet héritier de Rousseau perd « toute sa *grâce* native, tout en acquérant aucune des *grâces* pédagogiques »⁹⁷⁹. Des lacunes, commente Baudelaire, « qui ne se correspondent pas ! » :

Tantôt le poète cherche son comédien, [...] tantôt le comédien soupire après son poète.⁹⁸⁰

Ici commence, à côté de Rouvière, « l’abominable épopée du comédien errant » ... que nous connaissons.

L’art hypocritique de Baudelaire exploite très souvent des procédés scéniques tels la parabase. C’est le cas, parmi d’autres, d’un passage des *Histoires extraordinaires* d’Edgar Poe, extrapolé de son contexte et porté sur les planches en vue de doubler, à propos de Rouvière, sa vérité :

Je lis dans un singulier philosophe quelques lignes qui me font rêver à l’art des grands acteurs :

‘ Quand je veux savoir jusqu’à quel point quelqu’un est circonspect ou stu-

⁹⁷⁶ Louis (Aloysius) Bertrand, *Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, nouvelle éd. avec préface de Ch. Asselineau, Muquardt-Pincebourde, Bruxelles-Paris 1868, p. 16.

⁹⁷⁷ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 324.

⁹⁷⁸ Ch. Baudelaire, *Philibert Rouvière*, OCII, p. 61.

⁹⁷⁹ *Ibidem*.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, p. 62.

pide, jusqu'à quel point il est bon ou méchant [...] je compose mon visage après le sien, aussi exactement que possible, et j'attends alors pour savoir quels pensers ou quels sentiments naîtront dans mon esprit ou dans mon cœur, comme pour s'appareiller et correspondre avec ma physionomie.⁹⁸¹

Par ce naturel excessif, le semblable se dissemble, ou le dissemblable s'assemble ; parfois, des objectivations parfaites sont prêtes à sortir de l'anonymat :

Et quand le grand acteur, nourri de son rôle, habillé, grîmé, se trouve en face de son miroir, horrible ou charmant, séduisant ou répulsif, et qu'il y contemple cette nouvelle personnalité qui doit devenir la sienne pendant quelques heures, il tire de cette analyse un nouveau parachèvement, une espèce de magnétisme de récurrence. Alors l'opération magique est terminée, le miracle de l'objectivité est accompli, et l'artiste peut prononcer son *Eurêka*. Type d'amour ou d'horreur, il peut entrer en scène.⁹⁸²

Le portrait de Rouvière (et d'Edgar Poe, son métonyme) que Baudelaire retrace sur le sillage du paradoxe diderotien est, on s'en doute, en tout ressemblant au sien dans la dissemblance. Comme il le dit dans une lettre, on l'a souvent comparé tantôt à un monstre, tantôt à un singe⁹⁸³.

46. *La musique, le mythe*

Y aurait-il des « structures élémentaires de parenté »⁹⁸⁴, autrement dit des homologies formelles entre la poésie, la musique (éventuellement, la peinture) et le mythe?⁹⁸⁵ La musique peut-elle, grâce à son statut mitoyen entre « l'exercice de pensée logique et la perception esthétique »⁹⁸⁶ être coextensive à l'acte critique? C'est à ces interrogatifs que Lévi-Strauss essaie de répondre dans sa célèbre *Ouverture à Mythologiques I, Le Cru et le cuit*⁹⁸⁷. L'analogie, qui relève du subjectif, du substantiel et de l'anecdotique établit selon lui, sur la base de structures homologiques fondées sur des affinités

⁹⁸¹ *Ibidem*, p. 65.

⁹⁸² *Ibidem*.

⁹⁸³ Ch. Baudelaire, lettre à Narcisse Ancelle du 13 octobre 1864, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 409.

⁹⁸⁴ C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*

⁹⁸⁵ La cause profonde de l'homologie entre la musique et le mythe est, selon Lévi-Strauss, due à leur homologie structurelle. Cf. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, *op. cit.*, p. 23. « Le but dernier de l'anthropologie est de contribuer à une meilleure connaissance de la pensée objectivée et de ses mécanismes » (*ibidem*, p. 21).

⁹⁸⁶ *Ibidem*, p. 22.

⁹⁸⁷ *Ibidem*, p. 9-40.

de structure relevées par l'intuition, une « objectivité seconde » qu'on va ensuite élever en système. C'est bien ce qui arrive, on l'a vu, avec les *Correspondances* baudelairiennes où une perception, une intuition physiologique se mue en système taxique. Et c'est, nous semble-t-il, dans cette ' confusion ' entre l'analogie (fondée souvent sur la synesthésie) et l'homologie (symétrie logique) ou, autrement, entre la vie foisonnante et la vie réglée que le *je* baudelairien s'insinue pour en tirer son profit. C'est bien la distance anecdotique que l'histoire des idées perçoit entre Bach et Wagner ; entre la structure raide et la vie vivante. Là où, selon Lévi-Strauss, Bach serait un « musicien du code » (faisant primer la fonction logique et cognitive et l'historicité du code lui-même), et Beethoven un « musicien du récit » (sa musique, foncièrement diégétique, valorise la fonction métanarrative et virtuellement sémantique de ce code), Wagner est bien le « musicien du mythe »⁹⁸⁸, en ce que la musique est donnée chez lui comme homologue au mythe lui-même. Sauf que derrière le mythe se cachent, comme on sait, la structure et son fonctionnement ; comme Liszt l'avait prévu, après avoir aimé Wagner avec transport on se mettrait à le disséquer⁹⁸⁹. Par le démenti qu'il inflige au temps⁹⁹⁰ Wagner est, aux yeux de l'anthropologue, « le père irrécusable de l'analyse structurale des mythes ». Par un acte critique, qui est d'émanciper la musique de sa sécondarité par rapport au *logos*, Wagner aurait inventé son propre métadiscours organique, où « fonction émotive et langage musical sont coextensifs »⁹⁹¹. C'est à partir de ce moment que la critique prend conscience de la fonction fabulatrice du musical, inaugurant ce que Lévi-Strauss nomme la « séquence inverse » du processus culturel : la déconstruction, la défiguration et le désinvestissement.

Là où Stendhal voyait, à propos de Rossini, que « la mythologie est la providence des mauvais poètes »⁹⁹², Wagner comprend donc que la musique est le mythe même ; à savoir, une structure en représentation. Comme le mythe, la musique peut abolir la diachronie, avec tout ce qu'elle entraîne en termes de civilisation (le mal de la mondanité, de l'industrie, et de la valeur-travail) pour simuler un présent absolu et toujours renouvelable, non pas progressif mais récuratif, à « structure permanente »⁹⁹³.

⁹⁸⁸ *Ibidem*, p. 38.

⁹⁸⁹ « Lorsqu'elle sera plus connue on disséquera le squelette de cette belle œuvre, et on ne manquera point d'en compter toutes les articulations » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 167).

⁹⁹⁰ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁹¹ *Ibidem*.

⁹⁹² Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 279.

⁹⁹³ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, *op. cit.*, p. 24 : « On voit déjà comment la musique ressemble au mythe, qui, lui aussi, surmonte l'antinomie d'un temps historique et révolu, et d'une structure permanente ».

Avec Wagner la musique s'est posée un moment, à l'image de la nature, comme art ontologiquement vrai, avant de laisser tomber son échafaudage. « L'art comme la Nature » – écrit Franz Liszt – « embrasse dans ses lois, les règnes, les développements, les procédés les plus dissemblables. L'éphémère et le majestueux lui appartiennent également. Comme elle il existe et se perpétue par des transformations constantes, même alors que sa vie apparente est engourdie. Il se réveille, il renaît après des décadences momentanées. Il surgit sous de nouveaux aspects »⁹⁹⁴.

Si le propre du mythe est, comme Lévi-Strauss le voit⁹⁹⁵, d'être anonyme, Wagner assume, comme on l'a vu, cet anonymat au nom du « purement humain » : le roi, l'artiste, est quiconque et personne. Et là où la musique de Wagner s'attache à rendre intraçable son origine, Baudelaire guette les faiblesses de l'art mythique ; art panoramique qui, flottant dans la facilité, ne sait point cacher ses ruses :

Barbarie inévitable, synthétique, enfantine, qui reste souvent visible dans un art parfait [...] et qui dérive du besoin de voir les choses grandement, de les considérer surtout dans l'effet de leur ensemble.⁹⁹⁶

Dans la paraphrase rhétorique que Wagner offre des effets mythiques de la musique, Baudelaire détecte la machine, le déroulement. Dans sa « traduction *légendaire* de la vie extérieure »⁹⁹⁷ cette musique est un « art mnémorique » : l'équivalent idéologique des grands tableaux illustratifs du progrès humain d'un Delacroix ou d'un Chenavard. C'est apparemment pour les mêmes raisons (le récit du sens, la mimèse de la pure extériorité) que Mallarmé « répugne »⁹⁹⁸ à la légende wagnérienne.

47. *Un seul soupçonneux*

Il n'y a eu, à l'époque, qu'un seul soupçonneux quant au 'culte' que Baudelaire vouait à Wagner : son compagnon de parodies Auguste Vitu⁹⁹⁹. Au dire de ce dernier,

⁹⁹⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 180.

⁹⁹⁵ C. Lévi-Strauss, *Le Cru et le cuit*, op. cit., p. 26.

⁹⁹⁶ Ch. Baudelaire, « L'art mnémorique », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 698.

⁹⁹⁷ *Ibidem*, p. 699.

⁹⁹⁸ S. Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 544.

⁹⁹⁹ Auguste Vitu avait collaboré au *Salon caricatural* avec Baudelaire et Banville (Ch. Baudelaire, Th. de Banville, Auguste Vitu, *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous*, Charpentier, Paris 1846).

Baudelaire s'était donné des admirations qu'il célébrait pompeusement, à la manière d'un culte : Delacroix, Théophile Gautier, Daumier, en dernier lieu Wagner. Ce qu'il y avait de sincère à la fois et d'artificiel dans ces affinités électives, bien fin qui le discernerait ! Il m'a cependant confessé que n'étant pas musicien et n'aimant pas la musique, il caressait dans Wagner de certaines idées générales, abstraction faite de son œuvre lyrique et dramatique qui le laissait indifférent.¹⁰⁰⁰

La « confession » de Baudelaire, entre le ' sincère ' et l' ' artificiel ', se fonde sur une idée générale qui est posée, pour ainsi dire, à l'exception de tout. Joycelinne Loncke, en citant ce passage dans son essai intitulé *Baudelaire et la musique* en atteste, à son grand malaise, la véridicité¹⁰⁰¹. Mais – s'empresse-t-elle de préciser – « à la lueur des faits circonstanciels, le témoignage de Vitu perd sa saveur ». Car si l'attitude ambiguë de Baudelaire à l'égard d'un Victor Hugo est désormais admise (l'apport épitextuel de la correspondance ayant fourni des preuves suffisantes) « la charge concernant Wagner » serait « plus sérieuse ». La raison de cette inquiétude de la part de Loncke est due au fait qu'un tel témoignage « compromet non seulement l'essai sur Tannhäuser, mais aussi bon nombre de lettres et d'ouvrages où Baudelaire parle de la musique et des rapports entre la musique et la poésie »¹⁰⁰². D'admettre qu'Auguste Vitu ait pu dire la vérité, un édifice probatoire s'effondrait d'un seul coup. Il faudra donc s'attacher à repérer dans les textes des preuves du contraire ; notamment, « l' ' aveu ' fait à Vitu » (et les guillemets d'auteur attestent à juste titre que la prudence est de mise) serait « contredit » par des poèmes tels que le sonnet *La Musique*¹⁰⁰³ où, justement, Baudelaire ' traduit ' en vers le même motif qu'il développe dans la lettre à Wagner et dans l'essai. De plus, la leçon de Vitu, *lectio difficilior* qui ne se conformerait ni au consensus général ni à l'épreuve des textes, aurait été en partie désavouée, selon Loncke, par Vitu lui-même¹⁰⁰⁴, en raison du doute que le témoin insinue quant à la facilité d'interpréter les intentions de Baudelaire ; et J. Loncke d'écarter alors définitivement de son essai ce doute fâcheux. Ce « faux accord », quel qu'il

¹⁰⁰⁰ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 60-61. L'auteur puise ce témoignage dans Ch. Baudelaire, *Souvenirs. Correspondance...*, Pincebourde, Paris 1872, p. 118.

¹⁰⁰¹ « À moins que la mémoire de Vitu ne défaille » – écrit-elle – « on doit accepter que l'affirmation est sinon entièrement, du moins en grande partie exacte. Le style et le ton de l'article sont très convaincants. Comme l'éditeur Pincebourde le note, c'est un article ' remarquable par la vivacité et la précision des souvenirs qui y sont consignés ' » (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 61).

¹⁰⁰² *Ibidem*.

¹⁰⁰³ *Ibidem*, p. 62. Cf. Ch. Baudelaire, *La Musique*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 68.

¹⁰⁰⁴ « [Vitu] jette lui-même un doute sur la déclaration de Baudelaire en admettant : ' Ce qu'il y avait de sincère à la fois et d'artificiel dans ces affinités électives, bien fin qui le discernerait ! ' C'est la position d'énonciation critique de l'auteur » (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 61).

soit, ne trouble pas selon Loncke l'« universelle symphonie »¹⁰⁰⁵ des opinions, s'appuyant toutes sur une attitude impressionniste de Baudelaire face à Wagner, fixée sur les effets. Car il s'agit surtout de démontrer que « c'était à Baudelaire [...] de tenter d'annexer à la poésie le caractère immédiat de la musique »¹⁰⁰⁶. Nous pouvons tourner à notre profit – *more baudelairiano* – l'effort que fait J. Loncke pour contourner le témoignage de Vitu, nous limitant à mettre en relief le passage de Vitu qui a été censuré : « l'habitude de la mystification était délibérément cultivée par Baudelaire. Ceux qui le connaissaient ont souvent parlé des paradoxes qu'il aimait débiter, et de son désir de choquer ses interlocuteurs »¹⁰⁰⁷. Tel est, dit Lacan, « le prestige immanquable du testament : la fidélité du témoin est le capuchon dont on endort en l'aveuglant la critique du témoignage »¹⁰⁰⁸.

48. *L'écriture rivale : l'homme et la musique*

« La musique me prend souvent comme une mer ! », s'écriait pompeusement Baudelaire dans *La Musique*¹⁰⁰⁹. Ici comme ailleurs, la conjonction comparative est le garde-fou ironique de l'identification déjouée et secrètement affirmée ; pivot logique autour duquel s'articulent l'identité et la différence. Conjonction-disjonction, elle marque la barrière, l'impossible union entre le *nihil negativum* de la mer-musique et le *nihil privativum* du sujet. Alors que l'Un de la mer-musique tend à effacer toute limite (« la vaste mer/console nos labeurs... »¹⁰¹⁰) le sujet de l'énonciation exploite, en « beau navire »¹⁰¹¹, tous les courants pour surnager :

J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile.¹⁰¹²

Profitant des poussées et contrepoussées des vagues, il reste toujours à la surface de cette montagne d'illusions accumulées. De ce fait il aura, selon le vœu de Schopenhauer, « toujours raison »¹⁰¹³.

¹⁰⁰⁵ Ch. Baudelaire, *L'Heautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 78.

¹⁰⁰⁶ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 20.

¹⁰⁰⁷ *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁰⁸ J. Lacan, « Le Séminaire sur 'La lettre volée' », op. cit., p. 14.

¹⁰⁰⁹ Ch. Baudelaire, *La Musique*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 68. Nous renonçons ici à reproduire ce texte, auquel pourtant nous renvoyons.

¹⁰¹⁰ Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 63.

¹⁰¹¹ Ch. Baudelaire, *Le Beau Navire*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 51.

¹⁰¹² Ch. Baudelaire, *La Musique*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 68.

¹⁰¹³ A. Schopenhauer, *L'Art d'avoir toujours raison*, trad. fr. Dominique-Laure Miermont, Mille et une Nuits, Paris 1998.

Dans *La Musique* Baudelaire ' raconte ', l'expérience dangereuse de l'écoute à travers la métaphore convenue d'un voyage en mer. Mais il n'est question que d'une fausse aventure du sens : alors que le brouillard éthéré de la musique se brise au plafond du théâtre, la voile n'est plus qu'une toile de fond où s'aplatit l'illusion d'un espace volumineux. Occupant, par sa position d'énonciation, le même « vaisseau » que le matelot maudit, protagoniste du *Vaisseau fantôme* wagnérien, il travaille à vanifier la logique économique du rachat. Le « déroulement » du voyage (« Le bon vent, la tempête et ses convulsions ») agit en effet, comme dans *L'Albatros*, par la négative : les vagues fonctionnent comme un dispositif textuel qui, tantôt fait progresser le discours enthousiaste (« Sur l'immense gouffre / Me bercent »), tantôt montrent le « calme plat » de la banalité (« grand miroir / De mon désespoir »). Ce jeu rythmique entre les deux moments de la rêverie et de la conscience, « jardins véritables » et « décors peints »¹⁰¹⁴, est une « tapisserie déroulée »¹⁰¹⁵ devant les yeux du lecteur, dénonçant la « dépravation du sens de l'infini »¹⁰¹⁶. De l'alternance entre rêverie et conscience, avancement et rattrapage, ondulation et soubresaut, rend compte la dissymétrie des vers, qui produit, avant que Mallarmé ne reprenne ce phénomène à son compte, le « tangage » du sujet-navire. Par l'effet combiné d'avancements et des rétroactions, de cumulations et décumulations, le sujet dans le texte se balise : ce qui équivaut à écrire ' selon ', ou ' avec ' la musique et non plus ' sur ' elle.

Il y a bien, chez Baudelaire, une rhétorique de la mer, ou mieux, une allure discursive imitant le mouvement de la mer. À côté de l'hyperbate qui génère, à chaque avancement, une contrepoussée syntaxique et logique compte l'épanode, figure d'élocution qualifiée par le dictionnaire de l'Académie Française de 1847 comme une « espèce de répétition qui se fait en reprenant tour à tour plusieurs mots qui précèdent, pour développer l'idée contenue dans chacun d'eux »¹⁰¹⁷ : des mots ou des groupes de mots qui semblent fonctionner de manière autonome dans leur contexte, reviennent en arrière pour relancer un développement possible ; procédé homologue à l'anacrouse wagnérienne. Par l'épistrophe (« retour en arrière » : reprise autonymique d'un mot ou d'un groupe de mots), Baudelaire met en scène la bifurcation du sens : *contradictio in adiecto*, ou annulation par ajout. Le discours se double d'un surmoi réflexif qui contrôle et corrige le sujet emporté surveillant, en cours d'émission, les effets de son discours.

¹⁰¹⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 403.

¹⁰¹⁵ *Ibidem*, p. 504 et p. 444 ; Baudelaire parle de « coefficient naturel », ou de « naturalisation de l'artifice ». Sur le « livre déroulé », cf. *ibidem*, p. 444.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*, p. 403.

¹⁰¹⁷ *Complément du dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, Paris 1847, vol. 1, p. 421.

Par ce mouvement cyclique, éternel retour du même qui confère une teinte tautologique et autoréflexive à l'acte discursif, Baudelaire en vient à questionner à la fois la logique progressive-déductive du discours positif de la science et le lyrisme hypnotique des romantiques.

Ce qu'on appelle la « poétique de l'épiphrase » est donc au centre de la poétique baudelairienne : cette « parole à côté »¹⁰¹⁸, parole excentrique, institue toujours un dialogisme implicite avec d'autres voix : comme dans l'art de la fugue – *punctum contra punctum* – des motifs concomitants donnés en co-présence produiront tantôt des consonances provisoires ou déjouées, tantôt des dissonances passagères ou entretenues. Là où Liszt mettait l'accent, à propos de Wagner, sur la « vaste synthèse », « accord gigantesque, résolvant toutes les dissonances, ne laissant muette aucune corde de l'âme, et les touchant toutes, non pour les briser, mais pour les faire résonner dans une immense harmonie »¹⁰¹⁹, l'accord suspendu, non résolu, constitue à notre sens la métaphore formelle de l'écriture baudelairienne :

Ne suis-je pas un faux accord dans l'universelle symphonie
Grâce à la vorace ironie...¹⁰²⁰

La dérive du sens se prévaut souvent d'une stratégie graphique : l'italique, qui articule le passage de la référence à la mention, soit-elle autonymique ou hétéronymique (citation ou autocitation). D'autres stratégies typographiques récurrentes (parenthèses, points de suspension, tirets, capitales, astérisques) par lesquelles la mode journalistique physionomise le discours¹⁰²¹ vont servir la cause de la pluralisation du sujet.

¹⁰¹⁸ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, Paris 1966, p. 326. Macherey nous fait remarquer que les épiphrases chez Balzac, en « énoncés séparables », « ne sont pas des énoncés séparés : ils sont dans l'œuvre non comme des énoncés véritables, mais comme des objets en état de désignation, ou monstration » (*ibidem*).

¹⁰¹⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁰²⁰ Ch. Baudelaire, *L'Heautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 78.

¹⁰²¹ Dans le *Livre Nouveau* de Saint-Simon, où triomphe la mystique de l'industrie, on peut observer, avec J. Loncke, « un système typographique extrêmement varié où des mots et des phrases [...] sont soulignés, mis en italiques, en petites capitales, etc., afin de fournir une indication quant à la variation d'emphase dont le langage parlé devrait s'enrichir » (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 103).

49. « *Voici venir le temps...* »¹⁰²²

Je vous vois venir. Je sais où vous tendez
(Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*)

« Espère, car voici venir / le jour où tous seront unis » ;
« voici venir / Les temps heureux pour tous »
(Chant saint-simonien)

« Le temps peut venir, écrit Rousseau en habit de Saint-Preux, qu'on cherchera dans les fleurs tout le contraire de ce qu'on y cherche aujourd'hui, et avec autant de raison ; alors vous serez le docte à votre tour, et votre curieux l'ignorant » ; car les fleurs « sont faites pour amuser nos regards en passant, et non pour être anatomisées »¹⁰²³.

Cependant, le palimpseste des florilèges s'enrichit à chaque pas de nouvelles gerbes. En littérature :

Et puis... (c'est ainsi que Diderot commençait un conte, me dira-t-on)
-Allez toujours!
-Vous avez imité Diderot lui-même
- Qui avait imité Sterne...
- Lequel avait imité Swift.
- Qui avait imité Rabelais.
- Lequel avait imité Pétrone.
- Lequel avait imité Lucien. Et Lucien en avait imité bien d'autres...¹⁰²⁴

comme en musique :

Je suis allé ce soir au *Devin du Village* (5 mars 1823) ; c'est une imitation assez gauche de la musique qu'on avait en Italie vers l'an 1730. Cette musique fit place, jadis, aux chefs-d'œuvre de Pergolèse et de Logroscino, qui furent remplacés par ceux de Sacchini et des Piccini, qui ont été effacés par ceux des Guglielmi et des Paisiello, qui à leur tour pâlisent devant Rossini et Mozart.¹⁰²⁵

L'alternance entre des tendances rivales – l'une arriérée, l'autre avancée – est le pivot autour duquel s'articule l'histoire des idées. C'est le combat entre les âges de l'homme, si ce n'est le combat que chacun engage avec

¹⁰²² Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 47.

¹⁰²³ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁰²⁴ G. de Nerval, *Angélique (Les Filles du feu)*, in Id., *Les Filles du feu. La Pandora. Aurélia*, éd. Béatrice Didier, Gallimard, Paris 1972, p. 127 ; Nerval emprunte ce passage à Diderot. Cf. D. Diderot, *Jacques le Fataliste*, Garnier-Flammarion, Paris 1970, p. 251.

¹⁰²⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 324.

son propre âge. À chaque période, poursuit Stendhal, « on a cru être arrivé au terme de la révolution » :

À chaque nouveau génie qui paraissait, il s'engageait une dispute générale fort vive, et surtout impossible à terminer, entre les gens de quarante ans qui avaient vu de *meilleurs temps*, et les jeunes gens de vingt ; car un homme de talent écrit toujours dans le *style* (dans le mélange proportionnel de la mélodie et d'harmonie) qu'il trouve à la mode dans son entrée dans le monde.¹⁰²⁶

Existe-t-il – se demande Hoffmann ironisant sur le sublime qu'on peut tirer à tout moment de toute « râclerie » humaine – « une musique originale? ».

Et, d'un autre côté, est-il une musique parfaite autre part que chez les anges? [...] Une belle râclerie [...] nous fait souvenir des plus belles harmonies qui sont au fond de notre cœur, et nous inspire des chants d'amour et de génie.¹⁰²⁷

Lorsque la musique allemande débarque en France, une nouvelle « guerre de l'harmonie contre la mélodie »¹⁰²⁸ est engagée. Stendhal oppose, à côté d'Hoffmann, l'enfance de l'Italie et la maturité allemande, qui plonge les « fleurs » de l'imagination italienne dans les « sombres régions du Nord » où, « à côté d'un beau point de vue, se trouve l'*horreur* d'un précipice profond »¹⁰²⁹. Puisque le romantisme n'est que l'« actualisation » du classicisme « calculé sur nos besoins actuels », la musique actuelle ne peut être qu'« éminemment romantique »¹⁰³⁰. Le même Stendhal propose au lecteur « la liste des enchanteurs » qui passent « pour avoir atteint le dernier terme de l'art et de la perfection du vrai beau » et « dont le nom a successivement servi d'anathèmes pour leurs successeurs immédiats »¹⁰³¹.

50. Propriété littéraire et pastiche

La parodie qui est, tout comme la métaphore ou le commentaire, du ressort de la métatextualité, atteste d'une rivalité mimétique, désirante,

¹⁰²⁶ *Ibidem*, p. 152.

¹⁰²⁷ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 433-444.

¹⁰²⁸ Stendhal, *Vie de Rossini* (ch. VII, « Guerre de l'harmonie contre la mélodie »), *op. cit.*, p. 150-157, *scil.* p. 150.

¹⁰²⁹ *Ibidem* p. 173 ; « cette *horreur* fait partie intégrante de ce nouveau genre de beau ». Voir *ibidem*, le chapitre XLVI : « Des gens du Nord, par rapport à la musique », p. 481-494, *scil.* p. 481.

¹⁰³⁰ *Ibidem*, p. 370.

¹⁰³¹ *Ibidem*, p. 154.

entre les artistes : s'approprier l'Autre, le supposant sérieux et innocent, et triompher de celui-ci par la surenchère de l'ironie. Traditionnellement classifiée, à côté de l'ironie, parmi les tropes¹⁰³², et donc considérée en régime logocentrique comme une figure de pensée, la parodie est, comme l'ironie, un procédé relevant plutôt de la transposition des formes ; raison pour laquelle la musique peut être tout aussi bien ironique que parodique.

Si le mot *paròdia*, « jeu de mots sur *rhàpsodia* »¹⁰³³, signifie, comme on sait, contre-chant (*para-odè*), pour chanter-contre (à contretemps, à contresens) il faut, comme le rappelle Daniel Sangsue, chanter à côté (*para*)¹⁰³⁴ : les deux ' chanteurs ' doivent se trouver en co-présence. Là où la parodie suppose une relation asymétrique (de Père à fils) et, pour le dire avec Girard, un médiateur externe, le pastiche, qui est le propre de la modernité, suppose un médiateur interne à la relation : un combat entre semblables et frères. N'ayant plus à faire avec une société patriarcale, hiérarchisée, le pastiche prend son bien là où il le trouve.

Au fur et à mesure que se développe l'industrie culturelle et que le procédé de transformation des codes se mécanise et se sérialise¹⁰³⁵, l'enjeu de la propriété intellectuelle occupe de plus en plus l'opinion publique. Il est, partout, question de « littérature légale »¹⁰³⁶ défendant, depuis Beaumarchais, le droit d'auteur à la mort de l'auteur symbolique. Cette morale formelle qui, remplaçant l'autorité, continue à autoriser l'auteur, est un tribunal qui dénonce à tout bout de champ supercheries, impostures, contrefaçons, plagiat¹⁰³⁷. Cependant, aucune époque n'a été plus riche, Balzac en témoigne, en « usurpateurs de réputation », en « ouvriers littéraires à façon »¹⁰³⁸. D'où les conseils que Baudelaire octroie « aux jeunes littéra-

¹⁰³² Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, Paris 2007, p. 33.

¹⁰³³ *Ibidem*, p. 29.

¹⁰³⁴ *Ibidem*, p. 80.

¹⁰³⁵ *Ibidem*, p. 55-56.

¹⁰³⁶ Cf. Charles Nodier, *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, Barba, Paris 1812.

¹⁰³⁷ Cf. Joseph-Marie Quérard, *Supercheries littéraires dévoilées*, Paris 1845-1853. Quérard retrace 22 sortes de supercheries.

¹⁰³⁸ Cf. J.-M. Quérard, *ibidem*, ch. V, « Des imposteurs en littérature », cité par D. Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 93. Il est fort probable que Baudelaire ait eu sous les yeux cette œuvre. Curieusement, elle est complétée en septembre 1860, juste avant la parution du *Richard Wagner*. Au sujet des *Liaisons dangereuses*, Baudelaire rappelle, non sans ironie, la nécessité d'une « juste restitution » de Quérard : « Il faut, disent-ils, [sic] ajouter à ses ouvrages Le Vicomte de Barjac. Erreur, selon Quérard, qui rend cet ouvrage au marquis de Luchet » (Ch. Baudelaire, *Notes sur les Liaisons dangereuses*, OCII, p. 67). Quérard ayant dénoncé un plagiat de Baudelaire concernant un sonnet publié dans *L'Événement* le 2 avril 1866, Baudelaire réagit : « Il y a là une supercherie littéraire signalée par MM. A. de la Fizelière et G. Decaux dans leurs Essais bibliographiques contemporains » (*ibidem*, p. 63). Les raisons innocentes de Quérard

teurs » en vue de les initier à la bataille. Usurpant le point de vue de l'Autre pour se dessiner lui-même, Baudelaire rapporte et manipule les opinions qui se forment sur sa personne : voleur de mots¹⁰³⁹, « rapin », copiant « les ouvrages des maîtres », tel qu'il se définit dans une lettre à Victor Hugo¹⁰⁴⁰, ou encore, on l'a vu, « singe ». Faisant cyniquement sien le principe du détesté Proudhon, « la propriété c'est le vol »¹⁰⁴¹, Baudelaire se prétend l'avatar de l'auteur anonyme du *Livre abominable*¹⁰⁴², florilège de parodies et de médisances :

Dans ce livre *atroce*, j'ai mis tout mon cœur, toute ma *tendresse*, toute ma *religion* (travestie), toute ma *haine* ...¹⁰⁴³

51. *Le pastiche et la musique*

Le propre de la musique est, selon Schopenhauer, d'être sérieuse et de n'admettre « en aucune manière l'élément risible » qui, seul, a lieu dans la représentation :

c'est qu'elle n'a pas pour objet la représentation – la représentation seule entraîne l'erreur et le ridicule – elle a, au contraire, directement pour objet la volonté, chose essentiellement sérieuse, puisque d'elle tout dépend.¹⁰⁴⁴

Ce sérieux, est un primitif et un original : il voit les choses en essence. D'où le mépris que tous les romantiques affichent pour les copistes, ces menteurs. Et pourtant, non seulement la musique, dans son jeu de formes, a toujours pratiqué le pastiche : ce dernier, sans se nommer ainsi, est coextensif à sa nature, fondée sur la répétition et la variation. Le code de la représentation dans la musique étant interne et immanent à l'objet, ce mi-

ne peuvent plus nous surprendre : « Avec son goût inné pour la perfection, Baudelaire n'aurait pu écrire ainsi, même dans sa jeunesse » (*ibidem*).

¹⁰³⁹ Voir, à ce sujet, Michel Schneider, *Voleurs de mots*, Gallimard, Paris 1985.

¹⁰⁴⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 598.

¹⁰⁴¹ Pierre-Joseph Proudhon, *Qu'est-ce que la propriété?* (1840), Le Livre de Poche, Paris 2009, p. 10.

¹⁰⁴² Sur la reprise parodique du motif du *Livre abominable* (1663) dans la lettre de Baudelaire à Narcisse Ancelle, cf. D. Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁴³ Ch. Baudelaire, lettre à Narcisse Ancelle du 18 février 1866, *Correspondance*, tome II, p. 610.

¹⁰⁴⁴ A. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 276.

métisme est innocent. Mais le libre jeu des formes peut parfois franchir les limites assignées par son code et toucher au langage. La « paraphrase éclectique »¹⁰⁴⁵ d'un Liszt, qui reproduit plus ou moins consciemment dans son discours critique la libre variation musicale, sert de modèle à Wagner, qui fait de cette liberté mimétique du langage, paraphrase seconde des effets de la musique, l'expression philosophique de la volonté et de la liberté du moi à ses origines. C'est ainsi que Baudelaire copie et glose Liszt qui chante, dans l'espace franc que la musique concède au discours, la gloire de Wagner.

Si le terme *pastiche* est emprunté, comme le rappelle Paul Aron¹⁰⁴⁶, à l'Italie et à sa « cuisine » (où ce premier niveau gustatif se transpose parfois au monde de l'art), c'est que le plagiat semble pouvoir rentrer à plein titre dans le « comique innocent »¹⁰⁴⁷ de la tradition opératique italienne, que seule le regard hoffmannien peut doter, comme Baudelaire le voit dans *De l'Essence du rire*, d'un double fond. Si Mozart, à son aise dans le pays du *farfallone amoroso*, se plaisait à l'autocitation (comme c'est le cas pour le *Don Giovanni*)¹⁰⁴⁸, c'est que les stéréotypes formels des livrets se prêtaient facilement au réemploi. D'où l'ironie transtextuelle d'Hoffmann et de Balzac, où des ' morceaux de bravoure ' du librettiste figurent dans l'espace du récit.

Rossini, reconnu comme le maître du pastiche autocitationnel par lequel il répondait amusé à l'impératif de la rentabilité des théâtres, n'est pas moins fidèle que d'autres à l'esprit de la musique : l'insouciance, en se nommant telle, devient consciente. En même temps, cette ' paresse ' ludique devient un fait mondain ; demandée, en raison du plaisir que le public tire de morceaux ' familiers ', elle se double chez Rossini de la nécessité de rencontrer des attentes. D'où le charme – et en même temps le malaise – que l'autodidacte Rossini exerce sur l'esprit de Stendhal :

Le système des variations, *variazioni*, a souvent porté Rossini à se copier soi-même ; comme tous les voleurs, il espérait cacher ses larcins.¹⁰⁴⁹

¹⁰⁴⁵ Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 81.

¹⁰⁴⁶ Paul Aron, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, PUF, Paris 2008, p. 7.

¹⁰⁴⁷ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, op. cit., p. 541.

¹⁰⁴⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, Lorenzo Da Ponte, *Don Giovanni*, a. V, sc. 1, in *Don Juan. Opéra en cinq actes de Mozart*, trad. fr. Émile Deschamps, Henri Blaze, Calmann-Lévy, Paris 1879. Le troisième air que les musiciens sur la scène jouent pendant le dîner du commandeur est, justement, « Le Farfallone amoroso » tiré de *Le nozze di Figaro*. D'où le mot de Leporello, en parabase : « Pour cet air j'en ai mémoire ... » (*ibidem*, p. 61).

¹⁰⁴⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 368, ch. XXXI « Rossini se répète-t-il plus qu'un autre? ».

Mais, se dit Stendhal en justifiant l'attitude du musicien pourvoyeur du plaisir dans la paresse, « après tout, pourquoi ne serait-il pas permis à un pauvre *maestro*, qui doit composer un opéra en six semaines, malade ou non, bien ou mal disposé, d'user de cet expédient dans les moments où l'inspiration se tait? ». Cette casuistique est d'autant plus motivée que l'opinion commune reste convaincue de l'inspiration du musicien : « tout le monde convient de la fécondité d'imagination de Rossini ». Et pourtant, « quatre ou cinq journaux obscurs » en quête de gloire eux aussi, proposent, dit Stendhal, l'ancien motif de la décadence des arts, répétant « tous les matins aux demi-savants que Rossini se répète, qu'il se copie, qu'il manque d'invention, etc. etc. »¹⁰⁵⁰. D'où la question que, légitimement, Stendhal se pose : « Combien les grands maîtres d'autrefois plaçaient-ils de morceaux capitaux dans chacun de leurs ouvrages »?¹⁰⁵¹ Puisqu'il est impossible d'obtenir du public « l'attention *continue* » et le « silence scrupuleux »¹⁰⁵², ce sont en effet « les morceaux capitaux », appréciés du public¹⁰⁵³, qui seront reproposés et variés : le public, les reconnaissant, va les « nommer », en leur apposant, dit Stendhal, des « étiquettes »¹⁰⁵⁴. D'où la naissance de la musique à programme, demandant au public des petits dictionnaires portatifs.

52. Les convulsionnaires

La joie est une. Le rire est l'expression d'un sentiment double, ou contradictoire ; et c'est pour cela qu'il y a convulsion.
(Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*)

Si au Moyen âge le moment solennel de la messe avait son contre-chant carnavalesque dans la « *parodia sacra* »¹⁰⁵⁵, il existe au XIX^e siècle un genre dramatique hybride appelé *féerie-vaudeville* où le sujet sérieux, mythique de la *féerie* (la grâce personnifiée par les fées récompensant les bons et punissant les méchants) est « travesti » pour assurer le *divertissement* populaire :

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*, p. 368-369.

¹⁰⁵² *Ibidem*, p. 370.

¹⁰⁵³ « À Louvois, un opéra qui n'a que six morceaux, tous très beaux, va aux nues ; si ces six morceaux sublimes sont entourés de sept ou huit morceaux inférieurs [...] l'opéra n'a pas de succès » (*ibidem*).

¹⁰⁵⁴ Sur « l'étiquette du sentiment », cf. *ibidem*, p. 389.

¹⁰⁵⁵ D. Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 71-72. Voir aussi Paul Zumthor, *La Lettre et la voix*, Seuil, Paris 1973.

car, semble-t-il, le public raffole autant des imitations dégradantes du bonheur des autres que de la grandeur héroïque persécutée : le héros accompli dans l'indifférence ce que les Autres, dit Girard, accomplissent par désir¹⁰⁵⁶.

Il en va de même pour le théâtre musical, où le code sérieux et le code plaisant se confondent. C'est bien le cas du concert spirituel, liturgie musicale laïque non scénique, dite aussi « hiérodrame », qui a lieu au Palais des Tuileries entre 1725 et 1791. Lesueur, l'inventeur de ce culte auquel Diderot prenait part, fut également l'inventeur de la musique dite « hypocritique » ou « contrefaiseuse » qui, à l'exemple des mimes grecs, introduisait la pantomime au sein du mélodrame sérieux¹⁰⁵⁷. Jouant ce que Diderot appelle la « pantomime de l'homme de nature »¹⁰⁵⁸, les cuivres graves – clarinettes, hautbois, cors, trombones – entrent de droit dans ces offices. Et ce, au détriment progressif des cordes, qui restent asservies au plaisir frivole et au divertissement mondain de l'Ancien Régime en passe de s'éteindre. C'est de cette nouvelle composition instrumentale que prend vie l'orchestre romantique dont Berlioz, élève de Lesueur, est le pionnier en France¹⁰⁵⁹. En même temps que cette tradition sérieuse, ayant fait son temps, revient doucement vers l'opéra bouffe, un nouveau mouvement pathétique, dit des « convulsionnaires », prend la relève du mysticisme spectaculaire précédent. Cette fois-ci Diderot n'est plus de la partie : il le ridiculise dans *Le Neveu de Rameau*¹⁰⁶⁰. Toujours est-il que cette nouveauté très ancienne, soutenue par une imposante critique favorable à l'union entre les arts¹⁰⁶¹, se trouve à jouer un rôle de premier ordre dans ce qu'on va bientôt appeler la « religion de l'art ». Si la messe devient – comme le rappelle Lacoue-Labarthe – le prototype de l'« œuvre d'art absolue »¹⁰⁶², une musique religieuse ne peut pas, comme Adorno le voit, « être voulue. La rechercher soi-même, c'est porter atteinte à son concept »¹⁰⁶³. Là où Schelling se fait l'initiateur, par sa *Philosophie de l'art* (1802), de ce que

¹⁰⁵⁶ R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, op. cit., p. 307.

¹⁰⁵⁷ Cf. Jacqueline Waeber, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005, p. 107.

¹⁰⁵⁸ D. Diderot, *Second entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 51.

¹⁰⁵⁹ L'usage berliozien du hautbois et du cor anglais place ces instruments au sein des pratiques pré-révolutionnaires, révolutionnaires et impériales.

¹⁰⁶⁰ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁶¹ Voir, par exemple, François-Jean de Chastellux, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, chez Merlin, Paris 1765 ; Conte Étienne de Lacépède, *Poétique de la musique*, imprimerie du M., Paris 1785 ; André-Ernest-Modeste Grétry, *Mémoires, ou essais sur la musique*, Prault-Desoer, Paris-Liège 1789.

¹⁰⁶² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 109.

¹⁰⁶³ Th. Adorno, *Quasi una fantasia*, p. 248. Cf. *ibidem*, p. 249.

Baudelaire appelle avec mépris l'« art philosophique »¹⁰⁶⁴, où la religion de l'art acquiert une importance toute nouvelle, quelques années plus tard, dans un chapitre de la *Phénoménologie de l'esprit* intitulé « La religion révélée » Hegel relance, bien avant Nietzsche, le mot de Luther : « Dieu lui-même est mort »¹⁰⁶⁵. Dès ce moment, la liberté absolue de l'artiste-Dieu procède à ce que Debord appelle la « reconstruction matérielle de l'illusion religieuse »¹⁰⁶⁶. D'où la teneur désormais extatique, sinon hypnotique, du spectacle musical sérieux, en tout ressemblant à la liturgie. « Gardien du sommeil » ce spectacle vient consoler, selon Freud, la « névrose universelle »¹⁰⁶⁷.

Si, avec Baudelaire, « La Nature est un temple »¹⁰⁶⁸, la sacralisation de la musique va de pair avec la mondanisation et la spectacularisation du sacré : la musique profane empiète tout doucement sur le domaine du religieux simulé et le remplace par le divertissement grave. La tradition du concert dominical (tels les Concerts Lamoureux ou les Concerts Colonne chers à Mallarmé) en atteste. En même temps, le spectacle, s'il ne réalise pas la philosophie, « philosophise la réalité » : les choses de la vie concrète, comme Debord le voit, sont dégradées « en univers spéculatif »¹⁰⁶⁹.

À peu près dans la même période où paraît l'essai de Schelling on présente, à partir d'une farce française de 1779, la pièce *Che originali!* de Simone Mayr¹⁰⁷⁰, qui inaugure une tradition florissante, celle des « monomanies » artistiques. Occupant la première place parmi ces idées fixes étudiées par les physiologues, la mélomanie est la cible élue des parodistes. Là où, comme Stendhal le rappelle, « Le Mélomane véritable » est un « ridicule assez rare en France, où d'ordinaire il n'est qu'une prétention de la vanité », alors que cette figure « se trouve à chaque pas en Italie »¹⁰⁷¹, le protagoniste de la pièce de Mayr est justement un mélomane italien innocenté par son milieu, le pays du chant et du soleil. Don Febeo, 'musicomaniaco' avec sa fille Rosina, 'ipocondriaca', marquent le triomphe

¹⁰⁶⁴ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 598-605.

¹⁰⁶⁵ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 112.

¹⁰⁶⁶ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 16.

¹⁰⁶⁷ S. Freud, *L'Avenir d'une illusion*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁶⁸ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11.

¹⁰⁶⁹ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁷⁰ Simone Mayr, *Che Originali ! Farsa per musica* (1798), représentée pour la première fois le 18 octobre 1798 au Teatro San Benedetto de Venise. Ce fut, avec *I virtuosi* (1801), son plus grand succès vénitien dans l'opéra bouffe. Comme c'était l'usage pour les opéras bouffes, *Che Originali !* fut reproposé avec différents titres : *Il pazzo per la musica*, *La melomane*, *Il trionfo della musica*, *Il fanatico per la musica* ou *La musicomania*. Cf. Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 55.

¹⁰⁷¹ *Ibidem*, p. 56.

du théâtre bourgeois tel que le souhaitait Diderot : il ne fait, dit Stendhal, « que répéter sur la scène des actions que l'on voit tous les jours dans la salle »¹⁰⁷². Ainsi, « le *beau* naturel paraît un jour et l'on s'étonne d'avoir pu être dupe si longtemps »¹⁰⁷³ ...

La métaphore religieuse de l'art fournit le prétexte à un grand nombre de récits et nouvelles parodiques. Dans *Le Poète et le compositeur* d'Hoffmann Louis, le « frère » idéaliste, propose jusqu'à « l'union intime de la musique d'église avec l'opéra tragique » : « c'est de cette union que les compositeurs anciens ont tiré ce style sublime particulier dont les modernes n'ont aucune idée », tel les « chœurs des prêtres de la nuit dans la *Didon* de Piccini »¹⁰⁷⁴ ou, ajouterons-nous, le « chœur des pèlerins » dans *Tannhäuser* ... Dans les *Kreisleriana*, Hoffmann renverse le rapport entre l'art (naturel) et la messe (artificielle), dénonçant ainsi la supercherie « des effets » dans le théâtre religieux, qui recrée un moyen âge postiche au service de l'assistance mondaine. À l'avènement de Sacchini le théâtre et le culte religieux s'échangeant leurs prérogatives, la liturgie est chargée d'effets sensuels, sinon parfois vulgaires : notamment, elle se pare des procédés de la modulation et du chromatisme, jadis interdits par le code liturgique qui recommandait la sévère diatonie :

Nous modulons dans la musique religieuse, dit-il ; l'attention, n'étant pas distraite par le spectacle, peut suivre à l'église les variations des tons liés entre eux avec art ; au théâtre, il faut du naturel et de la simplicité ; il faut plutôt toucher qu'étonner et se rendre intelligible aux oreilles moins exercées.¹⁰⁷⁵

Et, par un curieux renversement, l'« invisible Église » des gens sensibles et « profondément romantiques », se met « à militer contre le *trivial* », réputé l'« ennemi naturel » de la poésie¹⁰⁷⁶ ... car « il est tout à fait conforme à l'esprit du catholicisme de s'adresser aux sens en symbolisant les idées religieuses »¹⁰⁷⁷. À chaque représentation régnait parmi les spectateurs, poursuit Hoffmann, « une émotion, une exaltation pieuse très visible » : « véritable dévotion » qui est « certes, de nos jours, un [...] effet est assez rare au théâtre »¹⁰⁷⁸.

¹⁰⁷² *Ibidem*.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. 58.

¹⁰⁷⁴ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁷⁵ E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 447.

¹⁰⁷⁶ *Ibidem*, p. 473-474.

¹⁰⁷⁷ *Ibidem*, p. 476.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, p. 476-477.

53. *Le poète et le compositeur*

Le « comique innocent » de la pièce de Mayr où Métastase, poète et compositeur, est l'incarnation de la mélomanie portée sur scène, trouve chez Hoffmann son double, sa profondeur réflexive conformément à l'esprit allemand. La « bouffonnerie transcendante » (selon Schlegel), l'« ironie spirituelle » (selon Hoffmann), ou le « comique absolu »¹⁰⁷⁹ (selon Baudelaire) qui sont le propre de l'esprit nordique font de l'autocitation et du pastiche la forme suprême de l'ironie poétique. Avec Hoffmann qui se prend pour Métastase dans *Le Poète et le compositeur*, le fantastique est désormais cité à comparaître dans l'espace de l'énonciation :

« Tiens, voilà le voisin avec lequel je parle tous les jours ; voilà l'étudiant qui va chaque matin au collège et qui soupire d'une manière si colossale sous les fenêtres de sa cousine, etc.. Et c'est alors que le fantastique, qui saisit les personnages comme par des crises, doit commencer ; ce qui survient doit au contraire réagir sur nous comme si une folle apparition venait de naître et nous chassait devant elle dans le cercle de ses malices amusantes.¹⁰⁸⁰ »

En présentant sa traduction du conte hoffmannien dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*¹⁰⁸¹, Champfleury voit dans les « dissertations esthétiques » du maître allemand une « mine féconde pour les artistes », car Hoffmann aurait « discuté avec bonne foi et science l'alliance du poème et de la musique ». Par une telle « étude instructive, les poètes dramatiques apprendront à se plier docilement sous le joug du génie musical ». Au dire de Champfleury, Hoffmann, « l'artiste par excellence », « ne connaissant rien de la vie matérielle »¹⁰⁸², n'est que le fidèle continuateur de Schelling.

Le Poète et le compositeur est, comme le laisse entendre le titre du recueil dont il fait partie (*Frères Sérapion*), un dialogue entre deux « frères en art »¹⁰⁸³ : pendant le siège de Dresde de 1813 dont l'auteur fut témoin¹⁰⁸⁴ (il y en eut un autre en 1849 auquel Wagner, comme on sait, prit part en posture héroïque mais sans aucune action effective), ces « frères séra-

¹⁰⁷⁹ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, op. cit., p. 538.

¹⁰⁸⁰ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, op. cit., p. 215.

¹⁰⁸¹ Cf. *supra*, n. 701 sur Champfleury traducteur d'Hoffmann. Cf. aussi L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 189-194.

¹⁰⁸² *Ibidem*.

¹⁰⁸³ L'un d'eux « avait fait des poèmes pour des musiciens et de la musique pour des poètes ; il avait fait également poème et musique ensemble » (*ibidem*, p. 183). Cf. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, *Les Épanchements d'un moine ami des arts*, José Corti, Paris 2009.

¹⁰⁸⁴ Disparu en 1822, Hoffmann fut témoin du deuxième siège de Dresde, qui suivit celui de 1760.

phiques », méprisant les bombes qui tombaient de toutes parts, s'engageant « sous l'empire d'un désir inexprimable » dans une discussion « romantique » (sérieuse) et « fantastique » (bouffe)¹⁰⁸⁵ sur le rôle respectif de la musique et de la poésie dans la composition d'un opéra. Les deux adjectifs *sérieux-bouffe*, en état de mention et en co-présence, sont là pour attester l'ironie métathéâtrale de ce récit héroï-comique. Les deux positions, respectivement soutenues par les deux frères selon la loi physiologique de la symétrie, se font, selon l'expression baudelairienne, « antithèse » : d'un côté, il s'agit de recommander l'« application soutenue » et la « pratique mécanique » de l'art, autrement dit la nécessité de « descendre des régions élevées pour arriver dans la région des mots et pour mendier les besoins de son existence » ; de l'autre, d'embrasser, « avec un feu pénétrant et vif, le tout avec toutes ses parties »¹⁰⁸⁶, se soumettant à la magie spontanée de l'inspiration musicale qui élève l'âme dans les plus hautes régions. Face à Ferdinand, qui se confie humblement au « noviciat subalterne de l'école » musicale¹⁰⁸⁷, Louis l'idéaliste est persuadé qu'on peut comprendre « l'essence de la musique sans avoir ces notions », et cette essence « peut vous pénétrer au point que dans l'espèce, on est un meilleur musicien » que celui qui travaille « à la sueur de son front »¹⁰⁸⁸. Au nom de ces principes, Louis peint « les poètes et les musiciens » en « membres intimement unis d'une église », où « des voix magiques descendent vers nous » : il y aura, dans ce monde mystérieux, « une communication entre les artistes et la félicité de ce paradis ». C'est le paradis « de la science et de l'art », qui conduit les hommes « à s'unir en une seule église ». Dans ce club idéal, tous les hommes seront « éternellement amis dans l'existence suprême »¹⁰⁸⁹, marchant ensemble vers un avenir radieux :

Ô la belle alliance de Sérapion ! Elle nous enveloppera éternellement de ses liens. Charmant club de Sérapion, puisses-tu verdier et fleurir à jamais ! Comme aujourd'hui, nous continuerons dans l'avenir à nous rafraîchir et à nous élever par toutes sortes de moyens intellectuels en nous affranchissant de toute espèce de contrainte.¹⁰⁹⁰

¹⁰⁸⁵ « Ainsi, dans l'opéra buffa, ce serait, à proprement parler, le fantastique qui joue le rôle indispensable que tu attribues au romantique dans l'opéra » (E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, *op. cit.*, p. 215).

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁸⁷ Cf. Ch. Baudelaire, « Des écoles et des ouvriers », in *Salon de 1846*, OCII, p. 490-492.

¹⁰⁸⁸ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, *op. cit.*, p. 194.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, p. 224.

¹⁰⁹⁰ *Ibidem*, p. 225.

54. La destruction du temple

Les « moyens » de l'art, qui disparaissent au fur et à mesure que l'âme s'élève, feront à leur tour « disparaître le précipice » qui « séparait autrefois le poète du musicien »¹⁰⁹¹. Dans ces régions sublimes on n'aura plus devant les yeux

Des esprits couverts de haillons et sans vie, où l'on accumule le merveilleux sur le merveilleux sans raison, afin de donner une pâture aux yeux d'un peuple paresseux.¹⁰⁹²

Par un coup de théâtre, ces pauvres en haillons, pourvoyeurs obscurs du bonheur artiste, rentrent dans l'espace métalectique de la fiction : ce sont les ouvriers permettant au génie, ou maître, de tisser à son profit le voile de l'illusion pour le « peuple paresseux » ; auditoire que la musique « entraîne bien facilement [...] dans d'autres régions », à tel point qu'« il n'y a moyen de le retenir dans la réalité »¹⁰⁹³... Car nous « croyons aux merveilles », et « sous l'empire de cette influence », poursuit Hoffmann, « le merveilleux apparaît [...] comme nécessaire », et « si poétiquement vrai qu'on n'a pas de peine à y croire »¹⁰⁹⁴. Et c'est ainsi que le miracle de l'avenir peut avoir lieu dans l'espace protégé, et désormais séparé, de la croyance : « ces puissances [...] y réveillent la foi qui contient le secret de notre existence ; déjà paraît l'aurore, et des chanteurs inspirés se balancent dans les airs embaumés et nous annoncent la Divinité en la louant dans leurs chants »¹⁰⁹⁵. Ce chant n'est là, aux yeux d'Hoffmann, que pour couvrir de son rideau d'idéal la souffrance humaine :

la *Vox populi*, qui, en matière de théâtre, est le plus souvent la vraie *Vox Dei*, couvre les esprits chagrins, grognons, parsemés de ça et là.¹⁰⁹⁶

Et si Baudelaire pouvait écrire, en 1846 :

Cette immense popularité, qui ne durera d'ailleurs pas plus longtemps que la guerre, et qui diminuera à mesure que les peuples se feront d'autres joies, — cette popularité, dis-je, cette *vox populi*, *vox Dei*, est pour moi une oppression,¹⁰⁹⁷

¹⁰⁹¹ *Ibidem*, p. 194.

¹⁰⁹² *Ibidem*.

¹⁰⁹³ *Ibidem*, p. 216.

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*, p. 202.

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*, p. 224.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, p. 215.

¹⁰⁹⁷ Ch. Baudelaire, « Horace Vernet », in *Salon de 1846*, OCII, p. 469.

c'est que le système déceptif d' Hoffmann, accumulant « le merveilleux sur le merveilleux » a permis à l'échafaudage de l'illusion de s'effondrer :

Le musicien le plus habile, dans ce moment de commotion profonde, oubliera tous ces détails techniques ; l'échafaudage qui lui a servi à atteindre les hauteurs de l'art s'est écroulé [...], et il se rencontre au même point avec le profane.¹⁰⁹⁸

La communauté religieuse, autorisée par le sacré qu'elle représente par contrat avec l'artiste est, selon la périphrase correctrice qui tombe sous les yeux du lecteur, la dispensatrice de son propre culte et le « sacre » est déjà – la tautologie en témoigne – un « simulacre »¹⁰⁹⁹ :

la vraie musique d'église, celle qui accompagne les rites du culte, ou qui est plutôt un culte elle-même, est une musique surhumaine, une langue divine. Les pressentiments de l'Être suprême, que les accords sacrés éveillent dans l'âme de l'homme, sont l'Être suprême lui-même qui, du haut des régions sublimes de la croyance et de l'amour divin, se fait entendre dans la musique.¹¹⁰⁰

« Dans le romantique vrai », poursuit Hoffmann, où « le comique se mêle au tragique, avec une telle complaisance que les deux se fondent en un pour l'effet total »¹¹⁰¹, le « Paillasse en évidence », est « revêtu de son habit de chevalier »¹¹⁰². De quoi relire *Tannhäuser*...

En l'absence de la nappe lisse de l'illusion pourvue par l'artiste-mage, l'opéra tombe en morceaux : sous les yeux du critique paranoïaque il n'est plus « qu'un concert donné sur un théâtre avec costumes et décorations », avec sa « masse inerte de plusieurs scènes cousues les unes au bout des autres »¹¹⁰³. Dans son intérieur, qu'un couvercle protège, l'« opéra bouffe » de Baudelaire piétine, comme on sait, « sur un sol ensanglanté ». Par terre, à ses côtés, gît « l'appareil sanglant de la destruction »¹¹⁰⁴. Il s'agit chez lui

¹⁰⁹⁸ E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 449. Cf. *ibidem*, p. 460 : « Pour faire disparaître aux yeux des spectateurs ce personnage dramatique et ne plus leur laisser voir que la personnalité de l'acteur, on peut aussi faire écrouler les échafaudages qui se trouvent sur la scène ».

¹⁰⁹⁹ S. Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 542.

¹¹⁰⁰ E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 449.

¹¹⁰¹ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, op. cit., p. 202.

¹¹⁰² *Ibidem*, p. 194.

¹¹⁰³ *Ibidem*, p. 202.

¹¹⁰⁴ Ch. Baudelaire, *Le Couvercle ; La Destruction*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 141, et p. 111.

d'accumuler les strates de l'illusion à l'envers, d'« ironiquement accumuler les lieues » qui le séparent de « la froideur » « implacable et cruelle »¹¹⁰⁵.

55. *La lutte artiste, de Diderot à Hegel*

Après Don Quichotte et Sancho, Don Juan et Sganarelle, c'est à Voltaire qu'il revient d'exploiter philosophiquement la dialectique du Grand et du Petit, du maître et du valet : par rapport à son satellite, représentant du passé renié, qui halète et se trompe toujours, la Planète-Micromégas avance dans sa vérité conquise et mesurée à l'épreuve du bon sens. C'est par l'affirmation de ce bon sens qu'on en arrive à Bouvard et Pécuchet, parfaite copie fraternelle et cruelle de la bêtise innocente. L'auteur de *Jacques et son Maître* et du *Neveu de Rameau* se dépasse par le sort de ses personnages. Il doit son succès posthume à une traduction rivale qui, désirant prendre la place de l'original, l'avait mépris pour faire de lui un héros romantique. Entre le philosophe et l'histrion, en effet, qui est le Grand et qui le Petit ? Si, comme on l'a vu, dans la *Phénoménologie de l'Esprit* le Neveu incarne le *pour-soi* de l'artiste en lutte pour la reconnaissance¹¹⁰⁶, cette lutte est déjà la lutte de l'ouvrier qui vise à s'approprier les moyens du miracle dont dispose librement l'« artiste » bourgeois. L'*editio princeps* du *Neveu* n'ayant été retrouvée qu'en 1891¹¹⁰⁷, c'est toutefois à partir de 1823, date de la découverte d'un deuxième manuscrit, que la ' bataille du Neveu ' se déclenche. Les conservateurs nationalistes verront dans le Neveu, précurseur de l'« école organique », l'égarement de Diderot « dans le culte de la nature » ; les novateurs (dont Sainte-Beuve), y reconnaîtront « le génie le plus synthétique du siècle » et « la plus allemande de toutes nos têtes »¹¹⁰⁸. N'empêche que le ' vitalisme confus ' de Diderot laisse quelque peu perplexes même les ' esprits français ' les plus ouverts et les plus avancés. Ainsi Stendhal reconnaît dans le *Paradoxe* (publié en 1830)¹¹⁰⁹ le modèle du théâtre moderne, mais n'arrive pas à reconnaître la valeur de *Jacques le Fataliste* ; et Balzac, esprit hoffmannien, ne voit dans l'anti-roman diderotien qu'« une misé-

¹¹⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Je t'adore à l'égal ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 27.

¹¹⁰⁶ Cf. Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études réunies et publiées par Raymond Queneau, op. cit.*, p. 11-34.

¹¹⁰⁷ C'est en 1891 que Georges Monval (directeur de la Comédie française) découvre chez un bouquiniste le manuscrit original à partir duquel seront établies les éditions successives du *Neveu de Rameau*.

¹¹⁰⁸ Ch.-A. de Sainte-Beuve, « Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot », *Le Globe*, 20 septembre 1830.

¹¹⁰⁹ Le *Paradoxe sur le comédien* fut édité à Paris en 1830 par le libraire Sautélet.

nable copie de Sterne »¹¹¹⁰. Abel Villemain, secrétaire perpétuel de l'Académie et ministre de la 'bande orléaniste' dont, comme on l'a vu, Baudelaire s'amuse à pasticher le style pompeux et 'de bonne foi' – donna en 1827-28 un célèbre cours sur le XVIIIe siècle où Diderot était considéré comme l'emblème même de la « décadence » morale de l'époque. Son argument fit rage parmi la bourgeoisie cultivée. La revanche « moderniste » fut prise par Champfleury qui considéra Diderot, dans *Le Réalisme* (1857), comme son maître. Le « démon de la réalité » diderotien fut reconnu alors comme le principe de la nouvelle doctrine dont Champfleury s'était fait l'initiateur et le codificateur contre son adversaire, le Romantisme :

Champfleury [...] rêvait un mot [...] d'ordre, ou de passe, pour enfoncer le mot de ralliement : Romantisme. Il croyait qu'il faut toujours un de ces mots à l'influence magique, et dont le sens peut n'être pas bien déterminé.¹¹¹¹

Entre temps Arsène Houssaye, poète et directeur de *L'Artiste* et de *La Presse* (sur qui Baudelaire avait déversé tout son sarcasme par sa lettre-préface du *Spleen de Paris*¹¹¹²), avait fait l'éloge de Diderot en le dessinant, rappelle Trousson, comme « panthéiste » : « douter, en effet, écrit-il, c'est croire encore »¹¹¹³... Le fondateur et animateur de *L'Artiste* Jules Janin, proche d'Houssaye, s'enticha alors de fournir à son public une paraphrase du *Paradoxe* et, qu'à cela ne tienne, de « refaire » le *Neveu* : il en donna en 1861, dans la même *Revue européenne* où paraissait le *Richard Wagner* de Baudelaire, une « suite » intitulée *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau* où Diderot jouait le rôle de maître du jovial Hoffmann ; et ce fut ainsi qu'on appela Janin, cet héritier d'Hoffmann, « le petit fils de Diderot ». Diderot, enfant du siècle et Fils naturel, finit ainsi par jouer le rôle de Père littéraire de tous ces rejetons... plus ou moins légitimes¹¹¹⁴. Baudelaire se demande, à propos d'*Est-il bon?, Est-il méchant?* paru en 1834 et récusé par le théâtre sérieux¹¹¹⁵, si le théâtre de Boulevard ne serait pas à même de l'apprécier. Car la pantomime se jouait à ce moment Boulevard du Temple,

¹¹¹⁰ Sur la réception de Diderot en France, voir Raymond Trousson, *Préface in Diderot*, Gallimard, Paris 2007, p. 20-28.

¹¹¹¹ Ch. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*, OCII, p. 57.

¹¹¹² Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, OCI, p. 275-276.

¹¹¹³ R. Trousson, *Préface in Diderot, op. cit.*, p. 26.

¹¹¹⁴ Charles Asselineau propose en 1862, chez Poulet-Malassis, une nouvelle édition du *Neveu de Rameau* « revue et corrigée sur les différents textes ». En ce qui concerne la tradition de Diderot, on peut distinguer une tradition sérieuse, éthico-politique qui du *Neveu* passe par Hegel et Marx, et une tradition ironique, nihiliste, qui arrive jusqu'à Nietzsche.

¹¹¹⁵ Pierre Frantz, *Préface*, in D. Diderot, *Est-il bon? Est-il méchant?*, éd. P. Frantz, Gallimard, Paris 2012, p. 7.

dont l'entrée, comme on l'a rappelé, « refaisait » le Temple grec, avec ses « vivants piliers » :

Que l'homme enlace sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait?¹¹¹⁶

C'est bien ce spectacle que Baudelaire ' rejoue ' dans son « opéra bouffe » ; mais, pour y assister il faut traverser le seuil du temple postiche, et payer l'entrée :

Il n'y a que deux endroits où l'on paye pour avoir le droit de dépenser, les latrines publiques et les femmes.¹¹¹⁷

56. *L'orchestre, parfait machiniste*

En théoricien du « tragique domestique et bourgeois »¹¹¹⁸ Diderot en habits de Moi entame avec Dorval, son alter-égo dans les *Entretiens sur le Fils Naturel*, une querelle sur le théâtre qui annonce, par le rôle poétique qu'on demande à l'orchestre, le projet wagnérien. Selon Diderot, toute la puissance de représentation vient de ces suppléments, les instruments, à qui on reconnaît, contre Rousseau, un rôle lyrique : « C'est à l'orchestre à parler ; c'est à lui à rendre les discours, à imiter les actions. Le poète a dicté à l'orchestre ce qu'il doit dire »¹¹¹⁹. Il y aurait en d'autres termes une poétique propre à l'orchestre dont la fonction est de présentifier la scène et entretenir l'illusion : si elle « ne sait pas parler », « tout est perdu » et la fiction finit en parabase : « les spectres ôtent leur masques ; ils se mettent à rire ; ils font toute la pantomime qui convient à des scélérats enchantés du tour qu'ils ont joué »¹¹²⁰. Plus tard, Hoffmann remarque que l'opéra n'est, privé de musique, qu'« une masse inerte de plusieurs scènes cousues les unes au bout des autres, n'ayant aucune liaison ni aucune vérité poétiques »¹¹²¹ : « On ne vit que les matériaux qui avaient servi à la construction de l'édifice musical, on n'aperçut pas le génie qui les avait mis en œuvre »¹¹²². L'orchestre, comme l'imagination, fait de l'opéra un artefact lisse : en rassem-

¹¹¹⁶ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 663. Voir aussi, pour le Boulevard du Temple, OCI, p. 327 ; OCII, p. 394 et 445.

¹¹¹⁷ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 661.

¹¹¹⁸ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 95.

¹¹¹⁹ *Ibidem*, p. 106.

¹¹²⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹¹²¹ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, op. cit., p. 202.

¹¹²² E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 450.

blant et en reliant entre eux les morceaux détachés de la réalité, il donne l'impression de la vie vivante. En l'absence du « vivifiant effluve qu'épand la Musique »¹¹²³, effluve « dispensateur du Mystère »¹¹²⁴, dira Mallarmé, l'acteur sur la scène est un signe nu, un simulacre : « Si l'orchestre cessait de déverser son influence », remarque l'auteur de *Mimique*, « le mime deviendrait, aussitôt, statue »¹¹²⁵. D'où, avec Roland Barthes, la « force métaphorique » qu'on reconnaît à la musique.

« Tout est vrai, tout est faux », comme le voit Jankélévitch, « selon qu'on attribue ou refuse au Melos la fonction communicative du Logos »¹¹²⁶. C'est dans l'entre-deux métaphorique des effets « vrais » (le « présent » donné en représentation) et des effets simulés (l'après-coup de l'écoute, où le discours reprend ses droits) que se situe le conteur Hoffmann en « parfait machiniste »¹¹²⁷. Puisque « Le poète seul comprend le poète » et « les âmes qui ont reçu la consécration dans le temple devinent seules ce qui reste ignoré des profanes »¹¹²⁸, c'est le musicien italien Antonio Sacchini¹¹²⁹ qu'il prend en prétexte pour dénoncer la « bouffonnerie transcendante » du théâtre musical. À la différence de Stendhal qui, sur le sillage de Rousseau, situe la « vérité » du côté de l'Italie, Hoffmann ironise sur l'ingénuité et la crédulité de ce peuple. Les Italiens, dit-il,

n'ont pas su comprendre que dans un opéra les paroles, l'action et la musique doivent former un tout, et que ce tout indivisible doit agir dans son ensemble sur le spectateur.¹¹³⁰

Sacchini, par « la simplicité la plus nue » qui est le propre de l'Italie, a renouvelé le théâtre musical : émancipant la « langue générale » des sons du « langage individualisé » du théâtre, il laisse « les ressources inépuisables que possède la musique » « à la disposition du compositeur » qui, émancipé de la volonté absolue du poète, « les met en usage à son gré, selon

¹¹²³ S. Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 542.

¹¹²⁴ S. Mallarmé, *Crayonné au théâtre*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 297.

¹¹²⁵ S. Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 543.

¹¹²⁶ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 88.

¹¹²⁷ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 456.

¹¹²⁸ E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, in Id., *Contes fantastiques II*, Garnier-Flammarion, Paris 1980, p. 280.

¹¹²⁹ Le musicien préféré de Marie-Antoinette, Antonio Maria Gasparo Sacchini (1730-1786), florentin, fit fortune à Paris, où il fut considéré par les piccinistes l'un des rivaux possibles de Gluck.

¹¹³⁰ E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 447.

que la situation l'exige »¹¹³¹. La musique, discours autonome, peut créer, à elle seule, des effets de théâtre. « Mais quelle vérité », poursuit Hoffmann, « n'est pas quelquefois faussement comprise et ne donne pas lieu aux plus singuliers errements! ».

57. *La force des choses*

« Il faut, se disait Diderot en regardant le Neveu, qu'il y ait un grand nombre d'hommes qui s'y appliquent, pour faire sortir l'homme de génie. Il est un dans la multitude »¹¹³². Anticipant les théories sociales sur l'art de Liszt et Proudhon dont Wagner se réclame, Diderot voit que « l'argent des sots est le patrimoine des gens d'esprit »¹¹³³. L'impératif déterministe que le siècle hérite des physiologistes entre en composition avec le relativisme climatérique : si tout advient forcément, infailliblement, sans exceptions, tout s'adapte en même temps aux circonstances. C'est sur cette co-occurrence d'idées que se fonde l'idée partagée de génie. En effet, glose Diderot, « l'homme de génie qui décrit une erreur générale ou qui accrédite une grande vérité » peut être au même titre « la victime du préjugé et des lois » ; et ces lois sont, tout comme la beauté, de deux sortes : « les unes d'une équité, d'une généralité absolues », les autres « bizarres qui ne doivent leur sanction qu'à l'aveuglement ou la nécessité des circonstances »¹¹³⁴. Ces dernières « ne couvrent le coupable qui les enfreint que d'une ignominie passagère », comme le montre le cas de Socrate...¹¹³⁵

Stendhal, héritier des Idéologues dont il se réclame pour traiter sèchement de l'amour qui l'obsède¹¹³⁶, fait confiance à Cabanis en vue d'étudier les « effets moraux » de la musique de Mozart ; effets qui, venant d'une cause déterminée, la volonté de l'artiste, ne sont que la conséquence la plus évidente de la tendance climatérique du moment, ou la mode. « Quant à la partie morale », écrit-il, « Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui, dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes ». Car « la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie ». Gracieux syllogisme...

¹¹³¹ *Ibidem*, p. 448.

¹¹³² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 49.

¹¹³³ *Ibidem*, p. 51.

¹¹³⁴ *Ibidem*, p. 52.

¹¹³⁵ *Ibidem*.

¹¹³⁶ L'auteur du *Traité de la volonté* avait publié *De l'Amour*, dernier volume des *Éléments d'idéologie*, en 1815. Stendhal se réclame officiellement, dans *De l'Amour* (1823) des théories déterministes de Destutt de Tracy.

Ainsi, Mozart « est à la mode dans la haute société, qui, quoique nécessairement sans passions, prétend toujours faire croire qu'elle a des passions, et qu'elle est éprise des grandes passions »¹¹³⁷, le « luxe des passions » étant forcément, Hoffmann en témoigne, le trésor symbolique dont les classes riches aiment à se parer :

tout homme bien élevé prétend aujourd'hui avec raison qu'après l'art de saluer convenablement et l'art non moins nécessaire de parler de ce qu'on ignore, on doit aimer et cultiver la musique.¹¹³⁸

Cette même société, « nécessairement sans passions », et « dévastée par l'ironie et la terreur du ridicule » ne peut, en effet, que simuler la passion, ou exiger que quelqu'un la simule pour elle. Tant que cette mode durera, se lamente Stendhal, l'on ne pourra pas juger avec sûreté du « véritable effet de sa musique sur le cœur humain »¹¹³⁹. Les adjectifs et les adverbes axiologiques dont Stendhal, avec les idéologues, abuse trahissent son malaise argumentatif : tout est socialisé en France, et la vérité n'est qu'un masque prenant des formes toujours différentes. La posture de Dorval dans le *Paradoxe* diderotien (paru, on s'en souvient, en 1830) devient la prémisse générale de Stendhal : s'« Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour exceller dans les beaux-arts »¹¹⁴⁰, le feu de la musique, tout comme le feu de la passion, ne dure qu'un moment : « les reflets de l'arc-en-ciel ne sont pas plus délicats et plus faciles à s'évanouir que les effets de la musique »¹¹⁴¹. Dès que cet effet momentané se retire, il n'y a plus qu'un silence perplexe qu'on s'attache à combler par le discours.

58. Musiques à programme

Deux conceptions apparemment opposées de la musique s'affrontent au XIXe siècle : la musique diégétique ou à programme, dont Liszt revendique la paternité¹¹⁴² (la musique offrirait la variation, ou paraphrase explicative d'un thème poétique donné), et la musique non diégétique ou absolue (la musique portant un sens – une idée – en elle-même). Apa-

¹¹³⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 61-62.

¹¹³⁸ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 400.

¹¹³⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 68-69.

¹¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 77.

¹¹⁴¹ *Ibidem*, p. 103.

¹¹⁴² Par la notion de « musique à programme » Liszt se proposait de montrer que toutes les modulations, les variations, les altérations d'une musique donnée sont la conséquence d'une « idée poétique » préalable. Cette idée sera à la base du poème symphonique, s'affirmant dans la seconde moitié du XIXe siècle.

nage privilégié d'une tradition logocentrique, la première a son domaine élu en France : Lesueur, maître de Berlioz (qui illustre la « musique à programme » avec sa *Symphonie fantastique* de 1830) distribuait, à partir de 1786, un programme avant l'exécution, destiné à faire comprendre à l'assistance l'intention poétique de l'auteur dont la musique fournirait alors le développement ou explication fidèle. La seconde, qui se développe de préférence en Allemagne et qui privilégie la musique instrumentale, part de l'acquis que le sens de la musique est implicite dans le libre développement de ses formes en dehors de tout conditionnement. Entre nécessité didactique et ineffable mystique, entre transcendance et immanence se situe, dans son double statut, la musique romantique. Wagner a su composer ces deux moments et ' doubler la dose '. Dans ce que l'empire déterministe de la science fait passer pour nécessaire et programmatique, se greffe en effet la ' fatalité ' romantique, inexplicable en elle-même, comme Liszt lui-même le voit à propos de Wagner :

Les événements y découlent immédiatement de leur source première, le cœur humain. Toujours engendrés par des impulsions spontanées, ils se déroulent forcément et fatalement.¹¹⁴³

59. *Les grimaces du Neveu*

Évoquant les « convulsionnaires » de Locatelli dans son *Neveu de Rameau* Diderot s'aperçoit que quelques virtuoses sur la scène ont les mêmes convulsions que l'assistance. Jean-François Rameau le Neveu offre au philosophe qui le regarde « l'image du même supplice » ; il cause « à peu près la même peine » en l'absence d'un rideau¹¹⁴⁴. Il est reconnu que la « folie classique » du *Neveu de Rameau* a influencé, à travers Goethe, Hoffmann, qui se réclame de Jean-François Rameau pour concevoir le personnage de Johannes Kreisler. Ses gestes, connus sous l'appellatif mi-parodique mi-sérieux de *Kreisleriana*¹¹⁴⁵ calquent sous bien d'aspects les ormes de l'énergumène du Palais-Royal, en proie à ses extases et souffrances musicales sous les yeux des passants : en l'absence d'un rideau classique encadrant la nature, la folie de la scène et la folie du parterre ne font plus qu'un. Si nous sommes, avec Diderot, dans l'interrègne entre deux âges (si « le carême et

¹¹⁴³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 171.

¹¹⁴⁴ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 69.

¹¹⁴⁵ Sur ces aspects, voir David Charlton, *Introduction to 'Kreisleriana'*, in Id. (éd.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings : 'Kreisleriana, The Poet and The Composer'*, *Music Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1989, p. 41. Et L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, *op. cit.*, p. 190.

les Rois sont passés », la poésie lyrique est « encore à naître »¹¹⁴⁶), c'est que le philosophe ouvre une parenthèse qui ne pourra plus se refermer. Une « certaine étoile », dit Hoffmann, « s'est levée » : c'est « l'introduction du fantastique dans la vie ordinaire », qui n'est rien que l'esprit de l'opéra bouffe dans un monde prétendu sérieux :

Figure-toi une honorable société de vieux parents, accompagnés de leurs jeunes demoiselles sentimentales, et quelques étudiants par-dessus le marché. [...] Tout à coup l'esprit *Droll* se jette au travers de la compagnie pour s'y livrer à ses farces, et chacun se remue, bouleversé par des idées plus ou moins folles, faisant de côté et d'autre des gambades singulières et des grimaces plaisantes.¹¹⁴⁷

De cette naturalisation du fantastique, de cette irruption de l'imaginaire dans l'espace réel de la performance attesteront bientôt les contorsions lyrico-diablesques de Paganini s'exhibant, tout seul, sur les planches :

Il contrefaisait l'homme qui s'irrite, qui s'indigne, qui s'attendrit, qui commande, qui supplie, et prononçait, sans préparation, des discours de colère, de commisération, de haine, d'amour ; il esquissait les caractères des passions avec une finesse et une vérité surprenantes.¹¹⁴⁸

De même, si Baudelaire s'attache à « bien dire le mensonge » en littérature ; à « fagoter » un livre où il s'agit de « bien enivrer un sot de son mérite »¹¹⁴⁹, c'est que son statut, en l'absence de ce rideau, n'est plus appréciable. En prenant congé du philosophe, le Neveu lui lance cette provocation : « n'est-il pas vrai que je suis toujours le même ? »¹¹⁵⁰. La folie du Neveu est placée sous le signe de Vertumne¹¹⁵¹, dieu des saisons et des marchands, se métamorphosant à l'infini pour séduire la vertueuse Pomone, productrice innocente des fruits de la nature :

Sa Pomone de plâtre et sa vieille Vénus
Dans un bosquet chétif cachant leurs membres nus.¹¹⁵²

¹¹⁴⁶ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 129.

¹¹⁴⁷ E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*, in *Frères Sérapion*, op. cit., p. 215.

¹¹⁴⁸ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 141.

¹¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 138. Diderot emprunte ce mot à Montaigne, qui parle de « fagotage de tant de diverses pièces » (Michel de Montaigne, *De la ressemblance des enfants aux pères*, in Id., *Essais de Michel de Montaigne*, tome 4, chez Lefèvre, Paris 1818, p. 95).

¹¹⁵⁰ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 153.

¹¹⁵¹ « Vertumnis, quotquot sunt, natus iniquis » (Horat., Lib. II, Satyr. VII), *ibidem*, p. 45. Pour le mythe de Vertumne et Pomone, cf. Ovide, *Métamorphoses*, trad. fr. François Fariau de Saint-Ange, Pommeret et Guénot, Paris 1847, tome IV, p. 267-275 (XIV, vv. 622-694).

¹¹⁵² Ch. Baudelaire, *Je n'ai pas oublié ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 99.

60. *Le Père de famille et le Fils naturel* (Wagner en Dorval)

Un vieillard, dit Diderot dans son introduction aux *Entretiens sur Le fils naturel*¹¹⁵³, va remplacer sur la scène son corps vieillissant. Cette copie vivante remplace ainsi l'original : « quelque sublime que vous soyez, un autre peut vous remplacer »¹¹⁵⁴.

Le Père n'est plus. Le Fils lui succède et prend sa place pour être vite détrôné. De ne pas avoir eu « le courage d'être gueux »¹¹⁵⁵ le Neveu sait, comme plus tard Baudelaire, qu'il n'est personne. De même, de celui qu'on aura appelé « pendant une dizaine d'années le grand Rameau », « bientôt on ne parlera plus »¹¹⁵⁶.

Moi et Dorval incarnent l'ancienne dialectique : face à ce dernier, représentant sérieusement du nouveau génie poétique, le Père n'est plus qu'une figure comique :

Le Fils naturel a des nuances de la tragédie ; *le Père de famille* prendra une teinte comique.¹¹⁵⁷

Dorval le Fils est, au nom de la Nature, l'initiateur de l'avenir, « séjour sacré de l'enthousiasme »¹¹⁵⁸. En tant que tel, il doit renoncer au discours suivi¹¹⁵⁹ et ne peut que s'exprimer par des cris « signifiant » la passion : « Mais ce qui émeut toujours, ce sont ces cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents ». Ainsi « La violence du sentiment coupant la respiration et portant le trouble dans l'esprit, les syllabes des mots se séparent », et, sans s'en rendre compte, « l'homme passe d'une idée à une autre » : « il commence une multitude de discours ; il n'en finit aucun »¹¹⁶⁰. Les artistes, formant à côté des amants la « troupe enthousiaste et passionnée » de l'avenir, « sentent vivement et réfléchissent peu » : ce « précepte » (qui n'en est pas un en ce qu'il est, en même temps, « immédiat et intime », « obscur et certain »)¹¹⁶¹ « guide et éclaire » ses

¹¹⁵³ D. Diderot, *Introduction*, in *Entretiens sur Le Fils naturel*, op. cit., p. 28.

¹¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 62.

¹¹⁵⁵ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 64.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 139-140.

¹¹⁵⁷ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 115.

¹¹⁵⁸ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 45.

¹¹⁵⁹ « un homme de génie [...] se permettra rarement un discours suivi, quelque court qu'il soit » (*ibidem*, p. 63).

¹¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 49. Il n'y aurait que la pantomime qui soit, à ces fins, efficace.

¹¹⁶¹ *Ibidem*, p. 51. « Ce n'est pas le précepte ; c'est autre chose de plus immédiat, de plus intime, de plus obscur et de plus certain qui les guide et qui les éclaire ».

adeptes. Le nouveau théâtre préconisé par Diderot, puisant son modèle chez Eschyle, le Père de tous les hommes de théâtre, semble annoncer le projet hugolien et wagnérien :

Je ne demanderais, pour changer la face du genre dramatique, qu'un théâtre très étendu, où l'on montrât, quand le sujet d'une pièce l'exigerait, une grande place avec les édifices adjacents, tels que le péristyle d'un palais, l'entrée d'un temple, différents endroits distribués de manière que le spectateur vît toute l'action, et qu'il y en eut une partie de cachée pour les acteurs.¹¹⁶²

La fonction de ce théâtre de l'avenir est d'actualiser les potentialités prodigieuses de la nature. Si, poursuit Diderot, dans nos théâtres on ne peut « jamais montrer qu'une action », « dans la nature il y en a presque toujours de simultanées » : et « ces représentations concomitantes, se fortifiant réciproquement, produiraient sur nous des effets terribles » : on verrait « la tragédie ancienne [...] se renouveler parmi nous »¹¹⁶³. La levée du rideau symbolique entre la scène et le parterre dont Hugo se ferait, dans la *Préface* de *Cromwell* le pionnier, n'attend plus, chez Dorval l'enthousiaste, qu'un « messie » de l'art¹¹⁶⁴, à même de réaliser ce projet : « Un homme de génie qui sache combiner la pantomime avec le discours, entremêler une scène parlée avec une scène muette ». « Voilà – s'exclame-t-il –, la tragédie ; mais il faut, pour ce genre [...], peut-être un peuple ». Car, « Ce ne sont plus des raisons, c'est une production qu'il nous faut »¹¹⁶⁵ : « nous verrons sur la scène des situations naturelles qu'une décence ennemie du génie a prosrites ». Le « peuple » aurait la fonction d'authentifier l'acte artistique en apportant l'unité recherchée. C'est pourquoi il faudrait « le concours d'un grand nombre de spectateurs ». Et Dorval de se plaindre au sujet de l'absence « à proprement parler, de spectacles publics » : « Quel rapport entre nos assemblées au théâtre dans les jours les plus nombreux, et celles du peuple d'Athènes ou de Rome? Les théâtres anciens recevaient jusqu'à quatre-vingt mille citoyens ». Et « on employait, à la construction de ces édifices, tous les moyens de faire valoir les instruments et les voix. On en avait l'idée d'un grand instrument »¹¹⁶⁶. La pièce imaginée devait

¹¹⁶² *Ibidem*, p. 60.

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 60-61.

¹¹⁶⁴ « il faut espérer que, quelque jour, un homme de génie sentira l'impossibilité d'atteindre ceux qui l'ont précédé dans une route battue, et se jettera de dépit dans une autre ; c'est le seul événement qui puisse nous affranchir de plusieurs préjugés que la philosophie a vainement attaqués » (*ibidem*, p. 64).

¹¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 63-64.

¹¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 67. L'ethnologue André Schaeffner forge l'expression : « organologie du théâtre », pour se référer au théâtre grec ancien, considéré, justement, comme un

marcher « sans appareil »¹¹⁶⁷ : ce dernier ne serait constitué, en fait, que par la « ressource naturelle » des spectateurs (« qui ne sent pas augmenter sa sensation par le grand nombre de ceux qui la partagent? »¹¹⁶⁸). Il faudrait, autrement dit (la négation de l'appareil fonctionnant de parabase), un vaste ressort instrumental qui, en 'parfait machiniste', disparaîsse, englobant toute la fiction et reproduisant ainsi au second degré l'idée même, première, du théâtre ancien. Ce nouveau théâtre reconstituant l'ancien, le décor serait sauvage et le héros représenté à l'état de nature : « couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés ». La Nature sur la scène demande finalement, chez Diderot comme chez Rousseau, le 'refoulement' de l'appareil en vue de donner à voir le miracle de la présence : « une nation entière dans ses jours solennels », constituée d'une « multitude innombrable »¹¹⁶⁹. De l'autocélébration de la « nation entière » dont il est question dans le *Paradoxe*¹¹⁷⁰ tout comme dans la *Lettre sur les spectacles* de Rousseau, Wagner se ferait bientôt le chantre. Sauf que la nation 'universelle' en question n'est plus évidemment la France, nation des Pères, mais l'Allemagne, exemple pour tous les enfants du siècle à venir.

Dans ce théâtre idéal, théâtre sérieux de l'avenir qui prend déjà le nom de « drame », il n'y aura plus, selon Dorval, de « valets », car « les honnêtes gens ne les admettent point à la connaissance de leurs affaires »¹¹⁷¹. Cette altérité comique et critique disparue, le héros solitaire et en majesté prend, sur la scène, tout l'espace du moi, qui est sérieux. Quant aux règles, on n'en connaît aucune « qu'un homme de génie ne puisse enfreindre avec succès »¹¹⁷².

Le Moi diderotien en posture d'interlocuteur sceptique se demande, face au transport de Dorval, si la Grèce ancienne ne serait point l'invention de la modernité : « serait-ce ainsi qu'il faudrait entendre ce qu'on nous raconte de ces spectacles anciens où la musique, la déclamation et la pantomime étaient tantôt réunis et tantôt séparés? »¹¹⁷³. Et, encore, si ce ne sont pas « ces circonstances qui ont soutenu et peut-être introduit la poésie et l'emphase au théâtre »¹¹⁷⁴. Le paradoxe se muant avec le temps en

« vaste résonateur » (A. Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris 1994, p. 89.

¹¹⁶⁷ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 65.

¹¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 67.

¹¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹¹⁷⁰ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 158.

¹¹⁷¹ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 83.

¹¹⁷² *Ibidem*.

¹¹⁷³ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 61.

¹¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 68.

doxa, la « troupe enthousiaste et passionnée » des poètes, des acteurs, des musiciens et des amants tendres, qui « sent vivement et réfléchit peu »¹¹⁷⁵ va être ensuite remplacée, dans *Le Paradoxe*, par une troupe d'« imitateurs de la nature », constituée des « êtres les moins sensibles »¹¹⁷⁶. Dix ans au moins se sont écoulés entre ces deux écrits et, comme Laubreaux le fait observer, « aux spectateurs cultivés s'ajoutent de plus en plus, au parterre, des gens plus frustes »¹¹⁷⁷ en proie au diaphragme, dont on commence à craindre les effets de ces transports ; Diderot voit lui-même les conséquences « convulsionnaires » de l'application de sa pensée... Faudra-t-il revenir au tout-pouvoir du « cerveau »? À ce qui, autrement dit, « est contraire aux opinions reçues », mais est « vrai au fond »? Entre temps, comme dans tous les temps, on est dans l'entre-deux. Donc, « à quoi bon », dit le Premier dans le *Paradoxe* à propos d'un ouvrage « écrit d'un style tourmenté, obscur, entortillé, boursoufflé » et « plein d'idées communes » – « vous mettre dans l'alternative de mépriser ou son talent ou le jugement »? Dans l'impossibilité de prendre parti dans la diatribe, Diderot se définit comme l'« homme au paradoxe », dont les idées apparaissent décousues en l'absence d'« intermédiaires » pouvant assurer la « liaison » et, par cela, le continu :

Les idées de l'homme au paradoxe sont les seules dont je puisse rendre compte, et les voici aussi décousues qu'elles doivent paraître lorsqu'on supprime d'un soliloque les intermédiaires qui servent de liaison.¹¹⁷⁸

L'histrion Diderot, conscient « de tout ce que l'action dramatique a d'énorme », n'est pas dupe quant au fait qu'elle « se produit et disparaît en même temps »¹¹⁷⁹. Par son dédoublement entre le Père et le Fils naturel, entre Moi et Dorval, entre Jacques et son Maître, entre Rameau et son Neveu ; mais surtout entre la scène (comique) et le parterre (lyrique), Diderot annonce le portrait fatal de Baudelaire :

cet homme a de plus à trouver le discours et deux fonctions à faire, celle du poète et du comédien. Le poète sur la scène peut être plus habile que le comédien dans le monde.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁷⁶ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 127. Cf. R. Laubreaux, *Diderot et le théâtre*, préface à l'édition, in D. Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 11.

¹¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁷⁸ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 184.

¹¹⁷⁹ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 68.

¹¹⁸⁰ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 191.

Là où, selon l'opinion du Premier dans le *Paradoxe*, ce sont d'abord les fous qui occupent la scène et les sages le parterre¹¹⁸¹ ces derniers, se trouvant en bas, se mettront « à copier leurs folies »¹¹⁸² : là où « on est soi de nature, on est un autre d'imitation »¹¹⁸³ ; là où « l'original » mélomane est le fou qui s'ignore, la folie consciente, sagesse supérieure, s'attachera à falsifier cette innocence : c'est, dans sa position surplombante, « l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même »¹¹⁸⁴. Car le sage, homme blasé ne sentant rien, sait « rendre scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez » : « les cris de sa douleur sont notés dans son oreille »¹¹⁸⁵. Son talent de copieur et de rapin est de « bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes »¹¹⁸⁶. Ce ne sera plus, autrement dit, le comédien qui agit, « c'est l'esprit d'un autre qui le domine »¹¹⁸⁷.

De cette « grimace pathétique et singerie sublime »¹¹⁸⁸ Baudelaire donnerait un siècle plus tard, face à Wagner, le spectacle. Né comédien comme Samuel Cramer, mais cachant le point où le comédien commence, le protagoniste lyrique de *La Fanfarlo* est presque l'égal de ceux qu'il aime :

– Un des travers les plus naturels de Samuel était de se considérer comme l'égal de ceux qu'il avait su admirer ; après une lecture passionnée d'un beau livre, sa conclusion involontaire était : voilà qui est assez beau pour être de moi ! – et de là à penser : c'est donc de moi, – il n'y a que l'espace d'un tiret.¹¹⁸⁹

L'acteur Samuel Cramer semblait – note Baudelaire dans l'une de ses métalepses – « dans sa vie vouloir mettre en pratique et démontrer la vérité de cette pensée paradoxale de Diderot » :

¹¹⁸¹ *Ibidem*, p. 131-132.

¹¹⁸² « Le grand comédien observe les phénomènes ; l'homme sensible lui sert de modèle, il médite, et trouve, de réflexion, ce qu'il faut ajouter ou retrancher pour le mieux » (*ibidem*, p. 151). Celui-ci a la « facilité de connaître et de copier toutes les natures » (*ibidem*, p. 157).

¹¹⁸³ *Ibidem*, p. 170.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 132. Il y a des hommes qui ne sentent rien mais qui « figurent supérieurement la sensibilité » (*ibidem*, p. 152).

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 170.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 174.

¹¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 133.

¹¹⁸⁹ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCl, p. 552-553.

L'incrédulité est quelquefois le vice d'un sot, et la crédulité le défaut d'un homme d'esprit. L'homme d'esprit voit loin dans l'immensité des possibles. Le sot ne voit guère de possible que ce qui est. C'est là peut-être ce qui rend l'un pusillanime et l'autre téméraire.¹¹⁹⁰

« Quelques lecteurs scrupuleux et amoureux de la vérité vraisemblable », ajoute-t-il, « trouveront sans doute beaucoup à redire à cette histoire, où pourtant je n'ai eu d'autre besogne à faire que de changer les noms et d'accentuer les détails ». Car la « grande poésie » (autrement dit la « poésie philosophique » ou « panthéistique ») « est essentiellement *bête*, elle *croit*, et c'est ce qui fait sa gloire et sa force » ; force qu'elle puise dans « le culte de la Nature, cette grande religion de Diderot et d'Holbach, cet unique ornément de l'athéisme »¹¹⁹¹. Diderot est, par son dédoublement énonciatif, le remède et le mal à la fois. Suivi, dans ses « tentatives » de « rajeunir le théâtre »¹¹⁹² par un certain Villemain et un certain Janin il est, aux yeux de l'auteur du *Peintre de la vie moderne*, un homme de bonne foi dont l'éclectisme facile élu en principe justifierait tous ceux qui, après lui, ont fait confiance à une méthode improvisée ; méthode que chacun « crée par lui-même ». « Hasardeux et aventureux », autant que « tapageur »¹¹⁹³, Diderot, inventeur du hiéroglyphe de la passion, « s'appliqua [...] à noter et à régler l'improvisation » :

Tous ces gens, avec une volonté et une bonne foi infatigable, décalquent la nature, la pure nature. – Laquelle? – La leur.¹¹⁹⁴

Car, comme l'avait vu « le divin Hoffmann »¹¹⁹⁵, « L'esprit ne comprend que le langage de l'esprit »¹¹⁹⁶... Puisque, selon Hoffmann, « il est impossible d'établir des règles d'après lesquelles on puisse produire l'effet par la musique »¹¹⁹⁷, ce même effet, pris pour la cause, va fournir à ces gens à « méthode *privée* » le prétexte pour l'affirmation de leur génie. Ces « tapageurs », lorsqu'ils se font critiques, « entassent et alignent les événements sans les classer » ; et par leurs « singulières chevauchées à

¹¹⁹⁰ D. Diderot, *Pensées philosophiques*, XXXII, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., vol. I, p. 140-141. Cf. Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCI, p. 568.

¹¹⁹¹ Ch. Baudelaire, *Prométhée délivré par L. Ménard*, OCII, p. 11.

¹¹⁹² Ch. Baudelaire, *Les Dramas et les romans honnêtes*, OCII, p. 43.

¹¹⁹³ Sur le caractère « sanguin » et « tapageur » de Diderot, cf. Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 267.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 247.

¹¹⁹⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 378.

¹¹⁹⁶ E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou de l'effet en musique », *Kreisleriana*, op. cit., p. 452.

¹¹⁹⁷ *Ibidem*.

travers la philosophie », produisent des « morceaux » difficiles « à digérer »¹¹⁹⁸.

En vue d'expliquer, paraphraser son auteur, ajoute Baudelaire à propos de Poe, « il faut surtout bien s'attacher à suivre le texte littéral » : c'est par l'effet même de cette 'fidélité' paradoxale que « certaines choses seraient devenues bien autrement obscures ». C'est au nom de cette 'fidélité' qu'il a préféré, dit-il, « faire du français pénible et parfois baroque, et donner dans toute sa vérité la technic philosophique »¹¹⁹⁹. C'est de cette plantureuse substance que son être calciné peut se nourrir.

Ce n'est donc pas un hasard si Diderot est mentionné deux fois dans l'essai sur Wagner ; parmi tous ces « singes du sentiment »¹²⁰⁰, qui sont en général « des mauvais artistes », Wagner est un « fils naturel » de son temps, un Dorval enthousiaste et crédule, tombé sous les yeux du jugeur. Dans la *Lettre sur la musique* (préface aux *Quatre poèmes d'opéras*) que Baudelaire saccage, nombreux sont les « échos mnémoniques » des théories dramatiques diderotiennes, et notamment des « cris » ou « soupirs de la passion » que le musicien, par les ressources de sa propre langue, essaierait de « noter » et de « rythmer »¹²⁰¹. Puisque, comme Baudelaire le sait bien, « les mêmes problèmes scientifiques, poétiques, artistiques, se reproduisent sans cesse à travers les âges » Wagner, qui « ne se donne pas pour un inventeur » (jugement provisoire que le jugeur projette sur le jugé) n'est rien d'autre « que le confirmateur d'une ancienne idée qui sera sans doute, plus d'une fois encore, alternativement vaincue et victorieuse »¹²⁰². « Que j'aie ce malheur-là seulement encore une quarantaine d'années »¹²⁰³, s'écrit le Neveu ...

61. De la bonté naturelle au théâtre

Que faut-il maintenant, sinon retenir d'une prise forte ce qui se donne à moi si libéralement? Vous qui m'avez amené sur ces bords, ô vents, soyez bénis!
(R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*)

Le fantasme musical consiste, selon Roland Barthes, « à se situer soi-même, comme sujet, dans le scénario de l'exécution ». La pulsion mimé-

¹¹⁹⁸ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 248.

¹¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 249.

¹²⁰⁰ Ch. Baudelaire, « De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment », in *Salon de 1846*, OCII, p. 474-475. Diderot en fait partie.

¹²⁰¹ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 788.

¹²⁰² *Ibidem*.

¹²⁰³ D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 153. Cf. P. Scudo, *Philosophie du rire*, op. cit., p. 124-125.

tique devient orchestrale : « le corps veut être total », et l'acte musical est absorbé « dans une praxis sans reste »¹²⁰⁴. Le théâtre ressemble alors à la vie inconsciente du sujet ; mettant en scène ses fantasmes il est à la fois autobiographique et universel.

Ce fut le cas du mélologue *Pygmalion*, dont Rousseau composa, avant Wagner, la musique et le livret. Le mélologue, c'est le lyrisme au théâtre : histoire pathétique d'une auto-agnition, reconnaissance de soi de la part du sujet que la musique accompagne et avère. Ainsi, le poème, expression de la nature, apparaît comme « l'aboutissement de la comédie »¹²⁰⁵ : l'auteur des *Consolations des misères de ma vie*¹²⁰⁶ pourra faire valoir sur la scène du monde sa propre souffrance gagnant, comme il est dit dans *La Raçon* de Baudelaire, « le suffrage des anges »¹²⁰⁷.

« Pour l'auteur du *Devin du village* », dit Moi à Dorval dans le *Paradoxe du comédien*, « je me trompe fort, ou ses idées ne sont pas éloignées des vôtres »¹²⁰⁸ ... Si Diderot en habits de Dorval et Rousseau tel qu'en lui-même avaient d'abord soudé un lien d'amitié, leur rivalité se déclara suite au devenir-Moi de Diderot. La brouille ayant eu lieu, comme on sait, au lendemain de la fameuse estocade glissée par ce dernier dans la pièce *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu* (1757) : « il n'y a que le méchant qui soit seul »¹²⁰⁹, Diderot dut reconnaître, plus tard, l'instabilité conceptuelle de la notion de bonté, tel que l'atteste le titre de la pièce *Est-il bon ? Est-il méchant ?* (composée entre 1775 et 1774 et publiée en 1834), basée sur une « histoire véritable arrivée à M. Diderot lui-même »¹²¹⁰. Il n'empêche que Diderot en Dorval et Rousseau tel qu'en lui-même aspirèrent à un certain moment de leur vie et de l'histoire de France à refonder un théâtre national et populaire sur l'exemple esthétique et moral de la Grèce ancienne. Si nous avons vu les réserves du dernier Diderot face à une communauté sensible formant à la fois la scène et le parterre, idée qui était pourtant à l'origine de ses théories du drame bourgeois, Rousseau encourage cette fusion de ses vœux : « que le soleil éclaire vos innocents spectacles ; vous en formerez

¹²⁰⁴ R. Barthes, *Le corps de la musique*, in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, op. cit., p. 233.

¹²⁰⁵ J.-P. Sartre, *Baudelaire*, op. cit., p. 147.

¹²⁰⁶ J.-J. Rousseau, *Consolations des misères de ma vie. Recueil d'airs, romances et duos*, De Roullède, Paris 1781.

¹²⁰⁷ Ch. Baudelaire, *La Raçon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 173.

¹²⁰⁸ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, op. cit., p. 105.

¹²⁰⁹ D. Diderot, *Le Fils naturel ou les épreuves de la vertu*, a. IV, sc. 3, in *Œuvres complètes*, op. cit., tome VII, p. 66.

¹²¹⁰ Cf. Jacques Chouillet, *Diderot et le théâtre*, éd. de la Comédie française, Paris 1984, p. 66.

un vous-mêmes... il n'y a de pure joie que la joie publique »¹²¹¹. Il s'agit de fonder un théâtre du cœur qui remplace l'artifice du théâtre mondain :

vice ou vertu qu'importe, pourvu qu'on en impose par un air de grandeur?¹²¹²

Interrogation rhétorique qui fournirait à Baudelaire, on s'en doute, un morceau sérieux à succès¹²¹³. Si l'enseigne de Rousseau, au théâtre comme dans la vie, est « Justice et vérité »¹²¹⁴, c'est parce que la beauté, qui est d'ordre moral, réside surtout, Stendhal ne l'oublie pas, dans la douleur : « *il faut souffrir pour être beau* »¹²¹⁵. Et on va être sans effort de la partie en France, étant donné que, dans ce pays, on est volontiers l'objet de quelque jugement¹²¹⁶. Comme le rappelle le même Stendhal à propos de l'auteur du *Devin du village* qui fut sifflé par les partisans de la musique française lors de la querelle des Bouffons, « tout ce qu'il dit en 1765 est encore brillant de jeunesse et de vérité en 1823 » : l'orchestre français n'a pas cessé de se croire « le premier orchestre du monde »¹²¹⁷. Ce n'est, remarque l'héritier des Idéologues, que « le *physique* du talent » qui a changé ; à savoir, « le goût » artistique. Mais « la *morale* du talent » est toujours la même¹²¹⁸.

Suivant l'exemple moral de la Grèce¹²¹⁹ autant que celui de « l'innocence de la Nature »¹²²⁰, aucune négociation avec la vraisemblance (qui est l'imitation vraie de la vérité) ne sera, pour Rousseau, admise ; la conduite des comédiens se voit soumise en ce nom « à des lois sévères »¹²²¹. À ces mêmes lois répond, selon l'esprit calviniste du genevois, « le bon emploi du temps » ; le gaspillage de celui-ci étant l'affaire du diable¹²²². Il faudra, par

¹²¹¹ J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, op. cit., p. 233.

¹²¹² *Ibidem*, p. 84.

¹²¹³ Ch. Baudelaire, *Hymne à la Beauté*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, op. cit., p. 25 (« Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / Ô Beauté! Monstre énorme, effrayant, ingénu! [...] / De Satan ou de Dieu, qu'importe?... »).

¹²¹⁴ J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, op. cit., p. 43.

¹²¹⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 329.

¹²¹⁶ *Ibidem*.

¹²¹⁷ *Ibidem*, p. 326.

¹²¹⁸ *Ibidem*.

¹²¹⁹ « Leurs théâtres n'étaient point élevés par l'intérêt et par l'avarice ; ils n'étaient point renfermés dans d'obscures prisons ; leurs acteurs n'avaient pas besoin de mettre à contribution les spectateurs... » (J.-J. Rousseau, *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, op. cit., p. 161). « Chez les Grecs [...] tout était grave et sérieux, sitôt qu'il s'agissait de la patrie » (*ibidem*, p. 227).

¹²²⁰ *Ibidem*, p. 175.

¹²²¹ *Ibidem*, p. 45.

¹²²² *Ibidem*, p. 65.

la même loi de rentabilité qui s'était entre temps affirmée en France, faire l'économie des moyens, comme Baudelaire le dira aux jeunes littérateurs...

Encore, faudra-t-il que le spectacle, d'agréable qu'il était, devienne utile pour l'« instruction du parterre »¹²²³ : il s'agira, en même temps, de « renforcer le caractère national » et d'« augmenter les inclinations naturelles »¹²²⁴. Puisque tout le mal de l'homme naît de l'aliénation (renonçant à être soi, le comédien « met publiquement sa personne en vente »¹²²⁵) « l'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien [...] et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui »¹²²⁶, sera reconnue comme « l'arme favorite du vice »¹²²⁷. Au même titre que le comédien, qui représente son identité véritable, l'orateur ne doit représenter que soi-même : « il ne fait que son propre rôle, ne parle qu'en son propre nom, ne dit ou ne doit dire que ce qu'il pense » : « l'homme et le personnage étant le même être, il est à sa place »¹²²⁸. Il n'y aura plus ni maîtres sur la scène ni esclaves au parterre : le seul spectacle toléré sera la Fête nationale, où le peuple au premier chef représente sa propre identité collective : « Ne faut-il donc aucun spectacle dans une République? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête ». « Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut »¹²²⁹ ; rien, sauf « le cri de la Nature et la voix unanime du genre humain »¹²³⁰ :

donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis. Je n'ai pas besoin de renvoyer aux jeux des anciens Grecs : il en est de plus modernes, il en est d'existants encore, et je les trouve précisément parmi nous.¹²³¹

C'est à partir des théories rousseauiennes, interprétées par des penseurs révolutionnaires (Proudhon, Bakounine), que Wagner rêve d'une société organique, sans classes. Là où dans sa *Lettre sur la musique française* Rousseau avait pris, dans le cadre de la querelle des Bouffons, le parti de la musique italienne pour défendre les droits de la mélodie, expression lyrique

¹²²³ *Ibidem*, p. 91.

¹²²⁴ *Ibidem*, p. 71.

¹²²⁵ *Ibidem*, p. 163.

¹²²⁶ *Ibidem*.

¹²²⁷ *Ibidem*, p. 81.

¹²²⁸ *Ibidem*, p. 164-165.

¹²²⁹ *Ibidem*, p. 233.

¹²³⁰ *Ibidem*, p. 168.

¹²³¹ *Ibidem*, p. 234.

du peuple contre l'harmonie civilisatrice et raisonneuse, la *Lettre sur la musique* de Wagner reprend les mêmes thèmes pour défendre l'art allemand, art primitif et vrai. En dépit des variations climatériques, esthétiques, et socio-historiques, les vies de Rousseau et de Wagner se rencontrent sur quelques points : autodidactes et sans famille, étrangers à Paris, ils réclament l'attention qui leur est due en revendiquant le courage moral de la sincérité. Puisque, comme on l'a vu, c'est « une terrible chose en France » « que d'être seul de son opinion »¹²³², « quelques-uns de ces pauvres artistes, découragés par le bruit constant des sifflets », écrit Stendhal, s'isolent et « se font juges »¹²³³.

La philosophie rousseauienne de la bonté et de la vérité suscite, avant Baudelaire, l'ironie d'Hoffmann. Son attention tombe sur certaines pièces qui exigeraient « Un public instruit, dont le goût fût formé par la lecture des poètes romantiques, et qui comprît l'esprit de la chevalerie ». Voilà pourquoi, poursuit Hoffmann pastichant Rousseau à contresens, « ce genre de drame conviendrait beaucoup au théâtre d'une grande ville ; au lieu de tant de monstruosité, inventées seulement pour satisfaire la curiosité du peuple », ces pièces contribueraient, par le sens de l'honneur, « à épurer le goût »¹²³⁴. C'est la conclusion des *Kreisleriana*. L'esprit romantique de la chevalerie ironiquement recommandé par Hoffmann sera bientôt mis en scène par un génie qui avait pris ses conseils élargis aux jeunes artistes au pied de la lettre.

Dans son *Essai sur l'origine des langues*, Rousseau critique également la « mauvaise prosodie » du français où la quantité des syllabes « est peu marquée, sans exactitude et sans précision », et où « les longues et les brèves n'ont pas entre elles, en durées et en nombres, des rapports simples et propres à rendre le rythme agréable, exact, régulier »¹²³⁵. Là où à la « bonne prosodie » se rattache la « bonté » des origines que les Français auraient gâtée, Wagner s'approprie l'argument rousseuien dans *Opéra et drame*, affirmant à ce même titre la supériorité prosodique de l'allemand sur le français : vérité rythmique et étymologique ne font qu'un¹²³⁶. Baudelaire est, une fois de plus, dans l'entre-deux : reconnaissant à la langue française une « prosodie mystérieuse et méconnue »¹²³⁷ il fait alterner, selon ses nécessités mimétiques, la paresse arythmique (l'« ondulation de la rêverie ») et l'hyperrythmie qui atteste, dans la rêverie, le soubresaut de la conscience. Dans *Le comédien Rouvière*, Baudelaire ironise sur la formation

¹²³² Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 329.

¹²³³ *Ibidem*.

¹²³⁴ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 478-479.

¹²³⁵ J.-J. Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, op. cit., p. 514.

¹²³⁶ R. Wagner, *Opéra et drame*, op. cit., p. 46-59.

¹²³⁷ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, I, OCI, p. 182.

« rousseauienne » de cet acteur qui va ensuite – c'est la loi de l'histoire – prendre les distances de son propre rôle, devenant « bizarre jusqu'à l'excès, fait de raisonnement et d'exagération nerveuse »¹²³⁸. Rouvière, au caractère « paternel, doux, aimable, idyllique », marqué, à côté de quelques chansonniers à la mode dont Florian ou Berquin par « l'amour de l'utopie, des idylles révolutionnaires »¹²³⁹, est initié à la conscience de soi par quelques mauvais rôles joués sur les planches. Ayant acquis depuis lors la « haine concentrée » du « serviteur de Cromwell » il poursuit, à travers quelques « guerres civiles », « la satisfaction de ses vengeances personnelles et légitimes »¹²⁴⁰. De même, cherchant l'artifice extrême au théâtre Baudelaire souhaitait « que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles des femmes fussent joués par des hommes »¹²⁴¹.

62. *Puis Mozart vint : les dilettanti et les raisonneurs*

L'homme rêveur, plongé dans le présent pur de l'extase musicale est, selon Stendhal, l'image même du peuple dans ce qu'il a de plus immédiat : « un public vierge encore, dont l'émotion reste intacte »¹²⁴². Dans ses « notes », auxquelles on donnera plus tard le titre de *Notes d'un dilettante*¹²⁴³ (selon le néologisme mis à l'honneur par l'écrivain lui-même) Beyle revendique la supériorité de l'éclectisme romantique sur l'esprit d'académie. Le « génie écouteur » et « brasseur » dont l'Italie fournit entre temps l'exemple doit se défaire de tous les oripeaux du spécialisme. Stendhal sait, écrit Pierre Brunel, que le *dilettante*, pour exprimer toute son énergie créatrice « doit tuer le Français en lui » : l'« amateur sensible » serait ridicule « s'il y a encore en lui un peu du caractère français »¹²⁴⁴. La « note » justifie, avec sa prétextualité frivole, l'impromptu, la hâte, l'occasionnalité, et même la distraction propre du *dilettante*¹²⁴⁵. S'attachant à recevoir de la vie « le plus grand plaisir possible » et « tout entier à l'émotion

¹²³⁸ Ch. Baudelaire, *Le comédien Rouvière*, OCII, p. 241.

¹²³⁹ *Ibidem*, p. 242-243.

¹²⁴⁰ *Ibidem*, p. 241.

¹²⁴¹ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 682.

¹²⁴² P. Brunel, *Préface*, in Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 19.

¹²⁴³ *Ibidem*, p. 18.

¹²⁴⁴ *Ibidem*.

¹²⁴⁵ Sur la distraction au théâtre doublée par les effets de l'opium, cf. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 418-419.

qu'il éprouve », le *dilettante* « n'a que de la colère et de l'impatience à donner aux autres qui viendraient l'empêcher de jouir de son âme »¹²⁴⁶.

Lorsque la musique de Mozart triompha à Munich, en 1803, les *dilettanti* d'Italie en furent bouleversés et « refusèrent bravement », dans leur « patriotisme d'antichambre », d'y croire :

Un barbare venir moissonner dans le champ des arts!¹²⁴⁷

L'orchestre s'appliqua à exécuter cette musique, « mais il ne sortait rien de cet océan de notes, qui noircissait la partition de cet étranger. [...] Les paresseux appelèrent cela de la barbarie ; ce mot fut sur le point de prendre, et l'on faillit renoncer à Mozart »¹²⁴⁸. Grâce à quelques aristocrates qui s'entichèrent d'écouter une « musique difficile », « l'on donna enfin l'œuvre de Mozart » :

Pauvre Mozart! Des personnes qui se trouvaient à cette représentation, et qui, depuis, ont appris à aimer ce grand homme, m'ont assuré n'avoir jamais vu de tel charivari. Les morceaux d'ensemble, et surtout les finales, produisaient une cacophonie épouvantable ; on eût dit un sabbat de diables en colère. Deux ou trois airs, et un duetto, surnagèrent au milieu de cet océan de cris discordants.¹²⁴⁹

L'énième querelle se déclencha néanmoins entre les esprits domestiques et les esprits dépayés ; entre les conservateurs et les « plus avancés » :

Les gens à *honneur national* eurent recours à leur grand argument, ils déclarèrent qu'il fallait être *mauvais Italien* pour admirer de la musique faite par un ultra-montain. Au milieu de ces cris, les représentations de l'opéra de Mozart arrivèrent à leur fin, l'orchestre jouant plus mal chaque soir. Les gens supérieurs (et il y a souvent dans une grande ville d'Italie, deux ou trois hommes à vues profondes, mais génies à la Machiavel, défiants, persécutés, sombres, qui se gardent bien de parler à tout venant, et à plus forte raison d'écrire), ces gens dirent : ' Puisque le nom de Mozart excite tant de haine, puisqu'on met tant d'acharnement à prouver qu'il est médiocre, puisque nous lui voyons prodiguer des injures [...] il serait bien possible que cet étranger eût un coin de génie ' ¹²⁵⁰

On dit finalement de Mozart « ce que le parti des vieilles idées dit en France de Shakespeare »¹²⁵¹ :

¹²⁴⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 184.

¹²⁴⁷ *Ibidem*, p. 62. Cf. Stendhal, *Vie de Mozart*, Climats, Paris 1997.

¹²⁴⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 63.

¹²⁴⁹ *Ibidem*.

¹²⁵⁰ *Ibidem*, p. 64.

¹²⁵¹ *Ibidem*, p. 62.

C'est un sauvage qui ne manque pas d'énergie ; on peut trouver quelques paillettes d'or dans le fumier d'Ennius.¹²⁵²

Victime, hors patrie, d'invectives croisées venant de toutes parts, Mozart est, semble-t-il, l'alter-ego de Stendhal lui-même ; d'où le témoignage réitéré de sympathie et de compassion qu'il renouvelle à son égard : « Le pauvre Mozart [...] a été toute sa vie bien près de ce ridicule »¹²⁵³. Si « la cause de Mozart semblait perdue, et scandaleusement perdue », poursuit Stendhal, il y eut « un amateur de musique » bien bizarre,

un de ces gens qui se font une existence dans le monde en adoptant, tous les six mois, quelque paradoxe qu'ils répètent partout et à tue-tête, ayant su, par une lettre qu'une de ses maîtresses lui écrivait de Vienne, que Mozart était le premier musicien du monde, se mit à en parler avec mystère.¹²⁵⁴

Cet amateur, « péchant [...] par trop d'amour pour le tapage et le fracas germanique »¹²⁵⁵, « avait parié qu'il ferait exécuter quelques morceaux de Don Juan » ; « il vint enfin ce jour mémorable », et « fit du bruit »¹²⁵⁶. Maintenant, le public « pardonne tout au transgresseur en faveur de la joie que lui prodigue la musique de Mozart »¹²⁵⁷.

Au dire d'Hoffmann, Mozart aurait composé son Don Juan « pour ses amis, c'est-à-dire pour ceux qui le comprenaient le plus intimement »¹²⁵⁸ : c'est, explique-t-il, que la rivalité musicale entre l'Allemagne et l'Italie faisait rage en ce temps-là. Ce Mozart d'emprunt lui était bien favorable ; c'est de ce même motif ethnographique qu'il allait tirer profit :

L'Allemand, quoiqu'il se soit élevé à l'intelligence supérieure, [...] fera bien de se familiariser [...] avec les compositeurs italiens, afin qu'ils ne fécondent pas de féconder son génie par leur puissante musique, et d'y allumer le feu inspirateur de la mélodie. Mozart, [...] nous offre un magnifique exemple de cette alliance intime.¹²⁵⁹

Puisque le public italien ne voit les choses que de l'extérieur et qu'il ignore « les matériaux qui avaient servi à la construction de l'édifice musi-

¹²⁵² *Ibidem*.

¹²⁵³ *Ibidem*, p. 245.

¹²⁵⁴ *Ibidem*, p. 65.

¹²⁵⁵ *Ibidem*, p. 65. Cf. E.T.A. Hoffmann : « Quelquefois [...] il me paraît qu'on y fait [à l'Opéra] un tapage musical pour chasser l'ennui » (*Kreiseriana*, *op. cit.*, p. 400).

¹²⁵⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 66.

¹²⁵⁷ Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Colin, Paris 1978, p. 80-81.

¹²⁵⁸ E.T.A. Hoffmann, *Kreiseriana*, *op. cit.*, p. 417.

¹²⁵⁹ *Ibidem*, p. 453.

cal »¹²⁶⁰, « le vrai génie qui les avait mis en œuvre attribua l'effet prodigieux des ouvrages de Mozart à ses modulations », ainsi qu'« au fréquent usage des instruments à vent », prérogative bien connue des hommes du Nord. De cette musique nordique on obtint, à l'Opéra, des « effets » grandioses qu'on n'en finit plus de reproposer. D'où, justement, poursuit Hoffmann, « cette instrumentation surchargée, ces modulations bizarres et sans motif dont on a tant abusé depuis ». Puisque, conclut Hoffmann dans l'une de ses « expressions de coulisse »¹²⁶¹, « ce sont précisément ces efforts qui démontrent que l'effet est absent », on crut au pouvoir mystérieux de l'inspiration. Car l'artiste simule ce qu'il nous veut faire croire :

pour nous toucher, pour nous émouvoir puissamment, il faut que l'artiste lui-même soit puissamment ému : pour écrire des compositions d'un grand effet, il faut savoir s'emparer avec une force supérieure de ce que l'inspiration nous révèle au moment de l'extase, et l'enchaîner aux hiéroglyphes de tons – les notes.¹²⁶²

Par l'effet – autre conseil qu'Hoffmann octroie aux jeunes littérateurs – « tu obtiens en même temps les moyens, que tu emprisonnes comme des esprits soumis à ta puissance dans le livre magique de la partition ». Ce qui « revient à dire » : « Aie la bonté, mon cher, d'être un homme de génie ; le reste se trouvera facilement ». Que le mot remplace la chose et tout devient fatal : « il en est ainsi, il ne peut en être autrement »¹²⁶³. Le public, à la recherche de sensations de plus en plus « poivrées » (Stendhal parle de mets de plus en plus « épicés », ce qui revient au même)¹²⁶⁴, demandera de plus en plus d'effets¹²⁶⁵, poussant le compositeur « à chercher à surpasser, s'il est possible, l'effet des ouvrages des maîtres » :

Et c'est ainsi que naissent les compositions bizarres dans lesquelles les inspirations heurtées, les accords de tous les instruments à vent possibles, se succèdent sans motif [...] et roulent pêle-mêle comme des couleurs qui ne se coordonnent jamais en tableau.¹²⁶⁶

« Doublez, triplez la dose », selon le mot de Baudelaire, « et le bourgeois sera avec vous ». Les mots-clés du miracle musical étaient entre temps

¹²⁶⁰ *Ibidem*.

¹²⁶¹ *Ibidem*, p. 451.

¹²⁶² *Ibidem*, p. 450.

¹²⁶³ *Ibidem*, p. 451.

¹²⁶⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁶⁵ « De l'effet! Il nous faut de l'effet » (E.T.A. Hoffmann, « De Sacchini ou des effets en musique », *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 450).

¹²⁶⁶ *Ibidem*, p. 451-452.

lancés, et prêts à faire leur apparition sur la scène littéraire : à côté du mot *dilettante* comptaient déjà *charivari*, *morceaux*, *cacophonie*, *sabbat*, *cris* ; *océan*. En même temps que l'ironie de situation mozartienne s'acclimait en France, les trilles des violons illustrant, dans le *Don Juan*, la douleur des victimes du séducteur, paraissaient, aux Français mêmes, bien ridicules : l'instrument du divertissement de cour se pliait maintenant aux « cris de la nature ». De leur côté les Italiens cessèrent « d'être hypocrites en parlant de Mozart » et finirent par l'aimer : au dire de Stendhal on était prêt, en 1823, pour la querelle Rossini à Paris¹²⁶⁷.

63. Géométries du désir¹²⁶⁸

Pour jouir de la musique à l'âge romantique il faut être passionné et paresseux à la fois. Rossini, qui arrive à Paris en 1823, juste avant la parution de la biographie que Stendhal lui consacre, est « la belle paresse incarnée »¹²⁶⁹. Quoique l'attitude de Rossini demeure embarrassante pour un Français, elle est excusée pour deux raisons, ethnographiques et artistiques : par le climat italien d'un côté, et par l'art musical de l'autre. Car la musique est, dans sa belle paresse, l'équivalent de l'Italie. Rossini, en représentant du « comique innocent » italien ne tombe pas moins, une fois parvenu à Paris, victime du ridicule : il est fait l'objet, dit Stendhal, de cette « grande punition » de la part des Français, qui « rient souvent par vengeance »¹²⁷⁰. L'attitude du littérateur français face au musicien italien est, à la fois, mimétique et rivale : Stendhal cherche Rossini comme il cherche le plaisir, mais en le cherchant il se sent coupable. Cette culpabilité surmoïque, il n'a de cesse de la projeter sur les Français juges, contre lesquels il peut adresser ses invectives. En esprit français Stendhal critique Rossini pour ses excès ; en amateur de musique, il est disposé à tout lui pardonner. D'un côté, il prétend avoir fréquenté plus longuement le musicien que le musicien lui-même ne le reconnaît¹²⁷¹ ; de l'autre, il se vante de passer pour un ultra-an-

¹²⁶⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 67. Sur la diatribe en question, cf. le chap. V, « La conscription et l'envie », où Stendhal fait suivre les échanges d'opinions autour de Rossini suscitées par le pamphlet de Henri-Montan Berton : *De la musique technique et de la musique philosophique* (Alexis Eymery, Paris 1826, p. 133-139), où Rossini est du côté de la « musique mécanique ».

¹²⁶⁸ Nous empruntons cette formule à René Girard, *Géométries du désir*, L'Herne, Paris 2010.

¹²⁶⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 67.

¹²⁷⁰ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 33.

¹²⁷¹ Beyle prétend avoir fréquenté le musicien avant sa venue à Paris. Cf. P. Brunel, *Préface* in Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 30.

ti-rossinien¹²⁷² dénonçant le donjuanisme sexuel, alimentaire et artistique¹²⁷³ de l'auteur de la *Gazza ladra*. Par rapport au couple Stendhal-Rossini, le couple Baudelaire-Wagner est symétriquement renversé : Baudelaire érige, face au musicien allemand, des barrières ironiques ou prétextuelles ; il ne le cherche que pour le fuir. Là où Stendhal est prêt, au nom du bonheur que lui donne sa musique, à excuser Rossini pour son usage systématique de l'autocitation (le réemploi massif de ' morceaux de bravoure ', tout discutable qu'il est, est dû, comme on l'a vu, à la nécessité de plaire au public : donc, s'il se répète, « ce n'est pas exprès »¹²⁷⁴), Baudelaire met en représentation la même pratique paresseuse chez Wagner en vue de la forcer à se dénoncer d'elle-même. En dépit des différences qui peuvent subsister entre les deux cas (Stendhal cherche le plaisir chez son métonyme et l'accuse implicitement de le traiter comme les autres en lui refusant la grâce exclusive de l'amitié ; Baudelaire séduit son objet en quête de la même exclusivité mais, refoulant son désir, fuit le plaisir que cet objet risque de pouvoir lui donner) les deux relations ont un élément en commun : elles sont unidirectionnelles. Rossini ne cherche pas Stendhal comme Wagner ne cherche pas Baudelaire. En *Artistes et Rois* de la scène les deux musiciens jouissent, aux yeux de leurs admirateurs envieux, de la plénitude que leur confère l'innocence musicale. Exemptés par le besoin, ils restent immobiles dans leur majesté. Le *dilettante*, tout entier à sa « jouissance physique », arrive parfois, dit Stendhal, « à des conditions de plaisir presque triviales à écrire »¹²⁷⁵. Considération bien prophétique...

64. *Des mets indigestes : métaphores alimentaires de la musique*

Stendhal fixe, à côté de Schopenhauer qui est son contemporain, « cette condition de l'émotion musicale : l'absence de l'esprit critique, ou sa mise en sommeil »¹²⁷⁶. En fervent lecteur de Schopenhauer, Wagner revient

¹²⁷² « Je vous quitte pour aller dîner avec Rossini, je passe pour un ultra-anti-rossinien. [...] Il est fort drôle et il a de l'esprit ; [...] il crée sans savoir comment » (Stendhal, lettre à Maresté du 21 décembre 1819, cité dans Stendhal, *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 512).

¹²⁷³ « Ceux (les airs) que Rossini fabrique sont pour la Colbrand et étaient pour la Camporesi. C'est pour cela qu'aucun amateur de Paris ne les chantera jamais. [...] Considérez Rossini comme teint, il mange comme trois ogres et est gros comme Nourrit [ténor fort apprécié par Rossini] de l'Opéra, auquel il ressemble » (Stendhal, lettre à Maresté du 12 juillet 1820, *ibidem*, p. 513).

¹²⁷⁴ Stendhal, *Vie de Rossini, op. cit.*, p. 40.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, p. 48.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p. 19.

souvent dans ses écrits sur cette même nécessité. Un jour, il en parle à Berlioz. La réponse qu'il reçoit de son semblable et rival est un mot cynique, astéisme parisien que l'allemand de bonne foi ne comprend pas : « nous appelons cela digérer »¹²⁷⁷. Car pour les Français juges le discours sur la musique n'est rien d'autre, Balzac et Brillat-Savarin enseignent, qu'une « dégustation lyrique »¹²⁷⁸.

Un chapitre de la *Vie de Rossini* intitulé « La guerre de l'harmonie contre la mélodie » est consacré à la rivalité entre la France et l'Italie selon une triple articulation : ethnologique, musicale et culinaire. Il s'agit ici de faire état de la paresse créatrice de Rossini, qui n'a d'égal que sa voracité. Certains des « pastiches » rossiniens sont comparés à des plats indigestes, mêlant des ingrédients italiens et d'outre-Rhin, dont Stendhal nous fournit la recette :

Faites bouillir quatre opéras de Cimarosa et deux de Paisiello avec une symphonie de Beethoven ; mettez le tout en mesures vives, peu de croches, beaucoup de triples croches, et vous avez le Barbier.¹²⁷⁹

Ajoutant des ingrédients français et allemands à sa musique, Rossini prépare des mets compliqués, difficiles à digérer, provoquant ainsi le sommeil des auditeurs. Pour assaisonner son *canto spianato*, ingrédient original mais trop simple à ses yeux, le musicien de Pesaro recourt volontiers à des agréments venant d'outre-Alpes qui corrompent, avec le dangereux serpentement de l'harmonie, la pure ligne mélodique, ce fruit savoureux cueilli dans un paradis terrestre¹²⁸⁰. Ceci arrive par degrés successifs : à cette ligne mélodique toute naturelle s'ajoutent petit à petit des mélismes, puis des roulades à la française : « pirouettes », « singeries » d'un art qui va vers sa décadence. À cette combinaison franco-italienne se surajoutent parfois les riches effets de la manière germanique, comparée par Stendhal à de la « sauce piquante »¹²⁸¹. Dans tout cela, Rossini n'y est pour rien, ou presque. La faute est aux vicissitudes climatiques de l'art : chaque époque cherche, par surenchère, son propre plaisir. Ainsi, « le beau idéal change tous les trente ans, en musique »¹²⁸² :

¹²⁷⁷ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 579.

¹²⁷⁸ P. Brunel, *Préface* in Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 23.

¹²⁷⁹ Stendhal, lettre à Mareste du 19 avril 1820, *ibidem*, p. 513.

¹²⁸⁰ « Je compare la mélodie simple et charmante pour l'oreille, aux fruits parfumés et doux qui font tant de plaisir dans l'enfance. L'harmonie, au contraire, représente les mets piquants, âpres, fortement assaisonnés, dont le goût blasé éprouve le besoin en avançant dans la vie » (Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 89).

¹²⁸¹ Voir la lettre du 22 décembre 1820 à Mareste : « (Mlle Tosi) ne sait pas mettre tous ses airs, tristes ou gais, à la même sauce piquante (pour le dire en passant, mérite et défaut de Rossini) [...] (Mombelli) abhorre les ornements et la sauce piquante à la Rossini » (*ibidem*).

¹²⁸² *Ibidem*, p. 47. En effet, remarque-t-il, on est inconstant en musique comme en amour : « Comment le cœur humain pourrait-il aimer toujours ce qu'il aime avec cette

de 1730 à 1823 le peuple musical, semblable à un jeune enfant qui devient un brillant jeune homme, et ensuite un vieillard un peu blasé, s'est toujours éloigné du genre doux et suave, pour courir au genre piquant et fort. On pourrait dire qu'il a laissé les pêches et leur délicieux parfum pour demander du saur-craut [choux aigre], des sauces épicées et du kirsch waser.

L'ironiste Jules Janin publie en 1847 *Le Gâteau des rois. Symphonie fantastique*, où il associe l'indigeste gâteau consommé par les Français à l'occasion de la fête des Rois au chef-d'œuvre de Berlioz ; pièce dont le succès mondain serait dû, justement, au fagotage d'ingrédients stylistiques divers. Français pour le programme, allemand pour la musique... Dans son compte-rendu de l'œuvre de Janin, intitulé *Jules Janin et le gâteau du roi*¹²⁸³, Baudelaire ajoute son sel au pastiche indigeste de son rival : par l'ingrédient des ingrédients, la conjonction copulative, il obtient à peu de frais une investiture carnavalesque : l'Artiste-Janin est le Roi des gâteaux.

65. *Le dépassement des âges*

Diderot mettait déjà en avant, dans son *Paradoxe*¹²⁸⁴, la topique climatique du « dépassement des âges » ; à chaque époque son goût :

Poètes, travaillez-vous pour une nation délicate, vaporeuse et sensible ; renfermez-vous dans les harmonieuses, tendres et touchantes élégies de Racine ; elle se sauverait des boucheries de Shakespeare : ces âmes faibles sont incapables de supporter des secousses violentes.¹²⁸⁵

L'argument fait comme on sait l'objet principal du *Racine et Shakespeare* (1823) de Stendhal, où s'affrontent l'Académicien et le Romantique. Là où la modernité, 'forcément' plus raisonneuse par rapport à l'enfance délicate ou sauvage d'un Racine ou d'un Shakespeare¹²⁸⁶, demande la prose

fureur? » (*ibidem*). Cf. aussi p. 52. Ici, l'indication est objective, scientifique : « La vie d'une musique d'opéra devant, à ce qu'il paraît, se borner à trente ans... ».

¹²⁸³ Ch. Baudelaire, *Jules Janin et le gâteau des rois*, OCII, p. 24-25.

¹²⁸⁴ A propos de la dialectique Racine-Shakespeare, cf. D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 126-127 : « celui qui sait rendre parfaitement une scène de Shakespeare ne connaît pas le premier accent de la déclamation d'une scène de Racine ; [...] il s'ensuit évidemment que l'acteur français et l'acteur anglais qui conviennent unanimement de la vérité des principes d'un autre auteur ne s'entendent pas et qu'il y a dans la langue technique du théâtre une latitude, un vague assez considérable pour que des hommes sensés, d'opinions diamétralement opposées, croient y reconnaître la lumière de l'évidence ».

¹²⁸⁵ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 158.

¹²⁸⁶ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 5. Diderot ne s'exprimait pas autrement dans le *Paradoxe* (paru, on s'en souvient, en 1830) : « Notre vers alexandrin est trop

(le vers étant désormais considéré comme un « cache-sottise »), « tout porte à croire » à une réversion des âges, à un retour de l'homme à la poésie générale :

nous sommes à la veille d'une révolution semblable en poésie. Jusqu'au jour du succès, nous autres, défenseurs du genre romantique nous serons accablés d'injures. Enfin ce grand jour arrivera, la jeunesse française se réveillera ; elle sera étonnée, cette noble jeunesse, d'avoir applaudi si longtemps, et avec tant de sérieux, à de si grandes niaiseries.¹²⁸⁷

Le triomphe de Shakespeare sur le vieux Racine est dans l'air. Si on connaît le parti pris par Victor Hugo, il convient de rappeler que Wagner, dans *Opéra et drame* (1851), reconnaît dans le drame moderne une double origine : l'une, naturelle et domestique, se réclamant du barde anglais ; l'autre, 'étrangère' et donc réfléchie, sous l'égide du dramaturge français. « Entre ces deux extrêmes » de l'antithèse, écrit-il, « flotte tout le reste de notre littérature dramatique, indécise et errant de ci, de là »¹²⁸⁸. Cette polarisation justifie tout autant la notion de « décadence » que celle de « musique de l'avenir »¹²⁸⁹ : en même temps que du côté de Racine, où tout est discours, on en arrive à l'Opéra français, du côté de Shakespeare on retrouve la Grèce ancienne.

En l'an 1823 Stendhal, « occupé toute sa vie à d'autres travaux »¹²⁹⁰, annonce qu'il va prendre la voie la plus directe et rentable pour atteindre à la « simple vérité » : la critique journalistique. Il doit prendre parti contre le théâtre « raisonnable » à la française qui, à ce moment, triomphe :

Les deux articles suivants, écrits en quelques heures, et avec plus de zèle que de talent, ainsi que l'on ne s'en apercevra que trop, ont été insérés dans les numéros 9 et 12 du *Paris Monthly Review*. Éloigné, par état, de toute prétention littéraire, l'auteur a dit sans art et sans éloquence ce qui lui semble la vérité.¹²⁹¹

La franchise, pactisant chez Stendhal avec la rentabilité, annonce la « littérature industrielle »¹²⁹² qui, comme le voit Sainte-Beuve, va « droit

nombreux et trop noble pour le dialogue » (D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 172).

¹²⁸⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 6.

¹²⁸⁸ R. Wagner, *Opéra et drame*, *op. cit.*, p. 206.

¹²⁸⁹ Cf. P. Brunel, *Préface* in Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁹⁰ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁹¹ *Ibidem*.

¹²⁹² C.-A. de Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 19, 1839, p. 675-691 ; réédition Allia, Paris 2013.

au but » : « il est bon quelquefois d'écrire comme on cause et comme on pense »¹²⁹³. Puisque la franchise attire, on l'a vu, des ennemis et du ridicule de toutes parts, Stendhal recommande un mélange de sincérité et de travestissement :

Si, ne consultant qu'une juste défiance de ses forces, l'auteur eût entouré ses observations de l'appareil inattaquable de ces formes dubitatives et élégantes, qui conviennent si bien à tout homme qui a le malheur de ne pas admirer tout ce qu'admirent les gens en possession de l'opinion publique, sans doute alors les intérêts de sa modestie eussent été parfaitement à couvert, mais il eût parlé bien plus longtemps, et, par le temps qui court, il faut se presser, surtout lorsqu'il s'agit de bagatelles littéraires.¹²⁹⁴

Si on n'a pas besoin de montrer ici la ' droite ligne ' qui mène à Baudelaire, observons que la dispute à laquelle Stendhal entend apporter sa contribution tourne une fois de plus autour de la question du renouvellement du théâtre ; à savoir, « si on peut faire des pièces qui intéressent vivement des spectateurs du dix-neuvième siècle, des pièces qui les fassent pleurer et frémir, ou, en d'autres termes, qui leur donnent des plaisirs dramatiques, au lieu des plaisirs épiques »¹²⁹⁵. Contre l'unité de temps, règle classique supposant une durée égale, « raisonnable », entre le temps de l'action représentée et la durée de la pièce, le Romantique, « toujours plus avancé », envisage la possibilité d'entretenir l'illusion scénique d'une dilatation du temps :

Essayez d'écartier pour un moment le voile jeté par l'habitude sur des actions qui ont lieu si vite, que vous en avez presque perdu le pouvoir de les suivre de l'œil et de les voir se passer. Entendons-nous sur ce mot illusion. Quand on dit que l'imagination du spectateur se figure qu'il se passe le temps nécessaire pour les événements que l'on représente sur la scène, on n'entend pas que l'illusion du spectateur aille au point de croire tout ce temps réellement écoulé. Le fait est que le spectateur, entraîné par l'action, n'est choqué de rien ; il ne songe nullement au temps écoulé.¹²⁹⁶

En mettant entre parenthèses le temps réel de la représentation on risque toutefois, comme Stendhal le voit en Académicien, la « dérive » du temps historique, qui se voit remplacé par un temps achronique et mythique :

le spectateur peut se figurer qu'il se passe un temps plus considérable que celui pendant lequel il est assis au théâtre. Mais, dites-moi, pourra-t-il se

¹²⁹³ *Ibidem*, p. 675.

¹²⁹⁴ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 6-7.

¹²⁹⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁹⁶ *Ibidem*, p. 17.

figurer qu'il se passe un temps double du temps réel, triple, quadruple, cent fois plus considérable? Où nous arrêterons-nous?¹²⁹⁷

Ce modèle, vanté par Hugo cinq ans plus tard dans sa *Préface de Cromwell* (1827), est fourni autant par l'Angleterre que par l'Allemagne romantiques : en Allemagne, poursuit Stendhal, « depuis cinquante ans on donne des tragédies dont l'action dure des mois entiers et l'imagination des spectateurs s'y prête parfaitement »¹²⁹⁸. De la fortune en Europe de cette pratique barbare la faute est, se plaint-il, aux parisiens qui, en arbitres capricieux du goût, pratiquent depuis deux siècles le despotisme en art :

vous êtes des despotes gâtés par deux siècles de flatterie. Le hasard a voulu que ce soit vous, Parisiens, qui soyez chargés de faire les réputations littéraires en Europe.¹²⁹⁹

Parfois, en effet, continue Stendhal en *Romantique*, « même à Paris, même au théâtre français de la rue de Richelieu, l'imagination du spectateur se prête avec facilité aux suppositions du poète ». Ceci est très dangereux : le spectateur, même le plus raisonneur, une fois qu'il est entraîné par le plaisir « ne fait naturellement nulle attention aux intervalles de temps dont le poète a besoin »¹³⁰⁰. D'ailleurs le spectateur, « quand il n'est pas un pédant, s'occupe uniquement des faits et des développements de passions que l'on met sous ses yeux »¹³⁰¹. La poésie a ses raisons que la raison ne connaît pas. Dans de cas semblables, il faudrait alors supprimer l'horloge au théâtre. Ce dispositif castrateur, « Dieu sinistre, effrayant »¹³⁰², selon Baudelaire, représente la règle au milieu du plaisir :

Cependant, si, durant la dispute d'Achille avec Agamemnon il [le spectateur] tire sa montre, elle lui dit huit heures et un quart. Quel est le spectateur qui s'en étonne? Et cependant la pièce qu'il applaudit a déjà duré plusieurs heures. C'est que même votre spectateur parisien est accoutumé à voir le temps marcher d'un pas différent sur la scène et dans la salle.¹³⁰³

D'où le scepticisme de l'Académicien : est-ce que l'illusion de la scène doit investir la salle? Autrement dit « l'illusion théâtrale serait la même pour

¹²⁹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹²⁹⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹²⁹⁹ *Ibidem*.

¹³⁰⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁰¹ *Ibidem*.

¹³⁰² Ch. Baudelaire, *L'Horloge*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 81. Cf. aussi *L'Horloge*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 299.

¹³⁰³ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 17-18.

tous deux? »¹³⁰⁴. Oui, répond le Romantique, si le spectateur y consent. Puisque il y a « une illusion parfaite et une illusion imparfaite » il faudra, pour que l'illusion du spectateur soit totale, qu'il aille « au théâtre plusieurs fois » et qu'il « se voi[e] agir... »¹³⁰⁵. Et il sera, lui aussi, le maître, l'amant, le roi de la scène. En « triplant la dose » de l'illusion par la force de la coutume, la dernière *différence* – le dernier voile – tombera et l'illusion de la fête sera totale, dans la « réciprocité du mythe et de la salle » dont s'apercevra Mallarmé à propos de Wagner¹³⁰⁶. Lorsque *Tannhäuser* vint, tout était, en somme, déjà dit. Et voici donc une « génération nouvelle [...] pleine de santé », une génération qui « pousse déjà à la queue, coudoie et fait des trous, sérieuse, railleuse et menaçante! »¹³⁰⁷. Le « je » couvrira le « nous immense »¹³⁰⁸ et le « nu » poindra, comme le pressentait Diderot, sous la draperie¹³⁰⁹. Plus proche du Racine des *Plaideurs* ou du Corneille de l'*Illusion comique* que des diableries romantiques, Baudelaire est peut-être plus « français » qu'on ne le croit.

66. *Époques organiques, époques critiques : Wagner et le saint-simonisme*

L'histoire, entrant dans la répétition, porte à la surface un « récit structurel » qui, comme l'écrit Derrida, « repère des possibilités permanentes pouvant à tout moment réapparaître ». Il s'agit de l'alternance « de la genèse et de la structure » par laquelle la « sortie hors de la nature » peut être, alternativement, « progressive et brutale, instantanée et interminable »¹³¹⁰. Le récit structurel prévoit l'alternance de deux âges : l'âge organique de la nature, qui cache le supplément ou travail de la culture, et l'âge critique où le supplément fait, pour ainsi dire, surface¹³¹¹.

Les idées préconisées par Wagner se réclament en large partie, via Liszt, du socialisme utopique qui, entendant le progrès comme régression, avait remis à l'honneur la Grèce ancienne, dans son compromis avec l'industrie :

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p. 18.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹³⁰⁶ S. Mallarmé, *Richard Wagner, Rêverie d'un poète français*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 393.

¹³⁰⁷ Ch. Baudelaire, « Horace Vernet », in *Salon de 1846*, OCII, p. 471.

¹³⁰⁸ *Ibidem*.

¹³⁰⁹ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 81.

¹³¹⁰ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 359-360.

¹³¹¹ *Ibidem*, p. 379.

Proudhon¹³¹², Fourier, Saint-Simon¹³¹³. On n'a qu'à mentionner quelques écrivains et musiciens plus ou moins proches du saint-simonisme avec qui Wagner avait été en contact : Sainte-Beuve¹³¹⁴, Heine, Meyerbeer, Berlioz¹³¹⁵, Mendelssohn¹³¹⁶, Béranger¹³¹⁷, Maxime Du Camp, George Sand¹³¹⁸.

Le but principal du saint-simonisme, mouvement qui descend en droite ligne des idées de Rousseau¹³¹⁹, est la constitution d'une nouvelle religion sociale fondée sur l'amour entre égaux ; amour réciproque dans l'autoaffection. Il s'agit de reconstituer, sous l'égide de la science et de l'industrie, une société organique et sans classes où l'artiste, et notamment le musicien serait le fonctionnaire du prêtre et le pourvoyeur du culte¹³²⁰. Le *Nouveau christianisme, dialogues entre un conservateur et un novateur* (1825) de Saint-Simon présente une psychomachie finalisée à valider sa thèse : le Nouveau¹³²¹ l'emportera à la fin des temps. Le « conservateur », « par-

¹³¹² Nous renvoyons à notre article : M. Landi, « L'art comme révolution : Wagner et Proudhon », *Médiévales*, 55, 2013, p. 109-120.

¹³¹³ Comme R. Locke le rappelle, les saint-simoniens reprirent les idées de Fourier, qui les accusa de plagiat (R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 132).

¹³¹⁴ Sainte-Beuve, membre du mouvement saint-simonien (*Le Globe*) et auteur de *La Littérature industrielle* (1839) fréquente le jeudi (*ibidem*, p. 153). Sainte-Beuve avait envoyé à une revue rossinienne un article qui fut refusé pour être trop admiratif de Wagner. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 40-41.

¹³¹⁵ Voir le passage d'une lettre de Berlioz à Duveyrier (janvier 1831), l'un des chefs du saint-simonisme : « Mon cher ami, ou plutôt mon cher père! [...] la chaleur, la passion avec lesquelles vous m'avez d'abord prêché la doctrine... » (R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 173). « en ce qui tient à la réorganisation politique de la Société, je suis convaincu aujourd'hui » écrit Berlioz « que le plan de Saint-Simon est le seul vrai et le seul complet » (*ibidem*, p. 174). Ce plan prévoyait, à grand renfort de métaphores médicales et scientifiques, l'abolition des privilèges sociaux. Selon R. Locke Berlioz partageait les idées sociales des saint-simoniens mais pas la « mystique métaphysique » (*ibidem*). Euphonia, la ville musicale utopique rêvée par Berlioz dans ses *Soirées de l'orchestre* relève des utopies saint-simoniennes (*ibidem*, p. 179). En réponse à la plainte des choristes surchargés de travail, Berlioz médite sur la prédiction des saint-simoniens d'un monde d'amour fraternel, dans lequel chacun serait placé et récompensé selon ses aptitudes, comme devraient l'être les musiciens (*ibidem*, p. 180).

¹³¹⁶ Critique à l'égard de l'agressivité idéologique des saint-simoniens, dans la cantate *Humboldt* (1828), Mendelssohn évoque un avenir béni où l'homme et la nature unissent leurs forces pour « modeler et construire un monde magnifique ». Cf. *ibidem*, p. 164-172.

¹³¹⁷ Béranger, saint-simonien, servit de modèle aux autres chansonniers inscrits au mouvement qui, suivant le précepte de l'« Église », adaptaient leurs chansons à des airs connus (*ibidem*, p. 239).

¹³¹⁸ Liszt, affilié à l'Église, recommande à George Sand les lectures des saint-simoniens (*ibidem*, p. 159).

¹³¹⁹ *Ibidem*, p. 41. Saint-Simon, genevois, se voulait l'héritier de Jean-Jacques.

¹³²⁰ *Ibidem*, p. 35.

¹³²¹ Cet adjectif axiologique est récurrent dans la philosophie saint-simonienne. Cf.

faitement convaincu » dès le début, joue le simple rôle de porte-parole du novateur qui se propose de « rajeunir le christianisme »¹³²² : propos dont Hugo évidemment se souvient dans sa *Préface de Cromwell*¹³²³. Selon Saint-Simon l'histoire se développe par cycles, où alternent des époques organiques (religieuses) et des époques critiques (profanes)¹³²⁴. Au cours des périodes organiques, telles la Grèce antique ou l'Europe médiévale, la société tout entière est soudée par le partage d'une seule et même échelle de valeurs : polythéisme et patriotisme dans le cas des Grecs ; christianisme, féodalité et autorité papale au moyen âge. Dans les époques organiques la religion, qui est de l'ordre de l'universel, constitue la synthèse de toute activité humaine. À l'image d'un Dieu providentiel, l'autorité politique est « bienveillante par nature »¹³²⁵. Par contre les périodes critiques, où dominent les intérêts particuliers, sont instables et secouées par des conflits ; priment la destruction, le mensonge, la ruine de l'ordre moral et politique¹³²⁶. Les « formes sentimentales » prendront le nom de « culte » aux âges organiques, et de « beaux-arts » aux époques critiques¹³²⁷. Parmi les exemples historiques de dégénération critique compte la vie musicale de l'Europe de 1830, marquée par l'influence de l'opéra mondain, de style italianisant¹³²⁸ : à cette profanation du sacré s'oppose – sacralisation du profane – la musique sérieuse allemande, Beethoven ou Weber, en raison de son caractère religieux¹³²⁹.

Chaque période d'épanouissement organique est supérieure à la précédente ; et celle qui se prépare est l'ère définitive où le sentiment, guidant

le projet du « Livre nouveau », sorte de testament inachevé du mouvement ; et l'article de Duveyrier, « La ville nouvelle » (*ibidem*, p. 102-103).

¹³²² H. de Saint-Simon, *Nouveau christianisme, dialogues entre un conservateur et un novateur*, *op. cit.*, p. 60.

¹³²³ « Hugo-Sacerdoce a toujours le front penché ; — trop penché pour rien voir, excepté son nombril. Qu'est-ce qui n'est pas un sacerdoce aujourd'hui ? La jeunesse elle-même est un sacerdoce, — à ce que dit la jeunesse » (Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCl, p. 665).

¹³²⁴ Cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, *op. cit.*, p. 90-95. Cf. aussi J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, *op. cit.*, p. 44.

¹³²⁵ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, *op. cit.*, p. 114.

¹³²⁶ *Ibidem*, p. 78-79. Cf. H. de Saint-Simon, *Nouveau christianisme, dialogues entre un conservateur et un novateur*, *op. cit.*, p. 81-82.

¹³²⁷ H. de Saint-Simon, *Nouveau christianisme, dialogues entre un conservateur et un novateur*, *op. cit.*, p. 81.

¹³²⁸ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, *op. cit.*, p. 93.

¹³²⁹ *Ibidem*, p. 94. L'élite bourgeoise de l'Europe est divisée en deux camps : monde gai et monde sérieux. Les « gais » (représentés par Mme Girardin) imitent les goûts aristocrates et essaient de se les approprier ; les « sérieux » (Beethoven) dédaignent l'arrivisme et cultivent la vérité et l'universalité (*ibidem*, p. 95).

l'homme de l'antagonisme à l'association¹³³⁰, s'affirme. Le nouvel âge organique, qui sera donc définitivement 'religieux', est l'avenir radieux qui se prépare. Il faudra éduquer entre temps le peuple à l'amour du prochain :

Enfin il se trouva un impudent utopiste qui affirma que le plus grand plaisir de l'amour était de former des citoyens pour la patrie.¹³³¹

C'est de Rouget de Lisle, le célèbre auteur de la Marseillaise dont l'inspiration patriotique cache, comme on sait, le plagiat¹³³², que Saint-Simon se réclame pour ses théories politico-musicales. Aux alentours de 1820, il conçoit l'idée que la musique, exemplification de la pensée organique, pouvait être utilisée, à l'exemple de la Grèce ancienne, comme un « moyen d'action » pour un projet de rénovation sociale¹³³³.

Ainsi, Félicien David, se réclamant de deux musiciens allemands¹³³⁴, Beethoven et Weber, pouvait écrire, en 1833, que Dieu lui avait donné « de pressentir une musique nouvelle » : « Cette musique sera donnée à un prix très peu élevé ». Ce prix est purement symbolique : « c'est le denier de l'artiste et de l'amateur au pèlerin, écrit le musicien, que je demande en échange de mes œuvres »¹³³⁵. Ce pèlerin voué au rachat par la volonté artiste paraîtra sous peu sous le nom de Tannhäuser.

Dans la revue saint-simoniennne *L'Avenir musical*, l'éditorial du premier numéro (1852) exalte le progrès porté aux hommes par la musique ; les partisans du « culte de la nature » y blâment les représentants de l'époque critique en raison de leur recours à la « ravageuse ironie »¹³³⁶. *Le Désert* de David est élu entre temps en tant qu'exemple de cet art de l'avenir¹³³⁷. Félicien David était le musicien officiel de l'Église ou Temple, situé au milieu de la nature. Bâti par les fidèles sur la base du modèle organique fourni par

¹³³⁰ *Ibidem*, p. 79-80.

¹³³¹ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 651.

¹³³² L'air de la marseillaise, commandé à Rouget de Lisle par le maire de Strasbourg comme chant de guerre pour l'Armée du Rhin (1792) et composé, selon son auteur, en une nuit sous le transport de l'inspiration, est le plagiat presque littéral du *Tema e variazioni in Do maggiore* (1781) de Giovan Battista Viotti.

¹³³³ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 363.

¹³³⁴ Félicien David était persuadé que ses œuvres, d'inspiration allemande (Weber, Beethoven) pouvaient plaire au peuple allemand (*ibidem*, p. 318). D'inspiration allemande est la musique de deux musiciens proches du saint-simonisme : Liszt et Berlioz. L'un fut l'ami ; l'autre l'ennemi de Wagner.

¹³³⁵ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. x.

¹³³⁶ *Ibidem*, p. 90. Cf. Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 78.

¹³³⁷ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 333.

la Grèce, ce théâtre réunissait les adeptes, ou « congénères »¹³³⁸, pour les cérémonies du culte :

Les architectes doivent construire des temples de manière que les prédicateurs, que les poètes et les musiciens, que les peintres et les sculpteurs, puissent à volonté faire naître dans l'âme des fidèles les sentiments de la terreur ou ceux de la joie et de l'espérance.¹³³⁹

D'où ces notes de Baudelaire :

Le Prêtre est immense parce qu'il fait croire à une foule de choses étonnantes. Que l'Église veuille tout faire et tout être, c'est une loi de l'esprit humain. Les peuples adorent l'autorité. Les prêtres sont les serviteurs et les sectaires de l'imagination.¹³⁴⁰

Saint-Simon avait inspiré, au lendemain de 1848, l'architecture symbolique de la Révolution. C'est sous le signe de la franc-maçonnerie post-révolutionnaire, préconisant la 'fraternité des arts', que Chenavard fut chargé d'illustrer le Temple de la « palingénésie sociale » représentant l'histoire du progrès humain¹³⁴¹. Et c'est en fait l'utopiste Chenavard, amateur des « rébus » idéologiques, que Baudelaire ridiculise dans *L'Art philosophique*¹³⁴². En guidant les masses dans leur éducation morale fondée sur l'amour universel, les artistes seront les fonctionnaires autorisés des prêtres, dont la tâche principale est de 'traduire' la pensée inspirée

¹³³⁸ Cf. Ch. Baudelaire, *Les Petites vieilles*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 89 : « Ruines! Ma famille! Ô cerveaux congénères! ».

¹³³⁹ H. de Saint-Simon, *Le Nouveau christianisme*, op. cit., p. 59.

¹³⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 650. C'est, vraisemblablement, à Prosper Enfantin, prêtre de l'Église saint-simonienne, que Baudelaire se réfère allusivement dans *Paysage* (« et tout ce que l'idylle a de plus enfantin »), in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 82.

¹³⁴¹ C'est au lendemain de la révolution de 1848 que Paul Chenavard, élève d'Ingres, est chargé de décorer l'intérieur du Panthéon, que l'on souhaitait transformer, sur la base des idées de la franc-maçonnerie révolutionnaire, en temple de l'humanité. L'artiste, se réclamant largement de la philosophie de l'histoire de Hegel, qui avait fait également l'objet de la « fresque » hugolienne présentée dans la *Préface* du *Cromwell* (1827), doit représenter les étapes de la « marche du genre humain dans son avenir à travers les épreuves et les alternatives de ruines et de renaissance », ou « palingénésie ». Sa tâche prévoit 60 peintures en grisaille retraçant les moments historiques les plus significatifs depuis le chaos jusqu'à la Révolution française. Une mosaïque, installée sous la coupole, est censée figurer la Palingénésie sociale, « résumé impartial de toutes les traditions religieuses ». Le modèle général est triadique : le Passé, le Présent, l'Avenir. Ce dernier, par le retour du chaos, doit préluder à la renaissance d'une humanité supérieure. À la suite du coup d'État de 1851, le Panthéon redevient une église catholique, et le projet échoue.

¹³⁴² Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 601-602.

du prêtre lui-même dans la langue du commun des hommes. Puisque les « idées sensuelles » doivent, selon les saint-simoniens, remplacer les idées abstraites, l'artiste incarnera cette pensée, pour la rendre « sensible à tous », « sous toutes les formes qu'elle peut revêtir »¹³⁴³. C'est sur la base de ce précepte que David et Béranger adoptent un motif musical, ou « motif-clé »¹³⁴⁴, servant plusieurs 'chansons' et, par cela, plusieurs 'discours'. Wagner, qui était à Paris dans ces années-là, aurait pu bien s'en inspirer pour son *grundthema*.

Wagner, dont les idées se développent principalement en France, compte dans ce pays parmi les hommes qui se voient persécutés par l'injustice sociale. Exilé à la suite de sa 'participation' à la révolution de Dresde de 1849 et appartenant, en artiste, à la 'classe pauvre', il se décide, sur incitation de Liszt, à faire de sa musique le moyen de son propre rachat et de la société entière : bon nombre de ses idées sont un emprunt plus ou moins direct, comme des critiques l'ont montré, aux idées de Saint-Simon¹³⁴⁵. Ainsi Wagner sera, à Paris, le prêtre tardif du « nouveau christianisme » non encore réalisé, et Liszt le 'porte-voix' et 'traducteur' attiré de sa musique dans la langue du peuple. Chez eux comme chez les prêtres de l'Église saint-simonienne, la musique, « seule langue universelle »¹³⁴⁶, se réalise dans la choralité où les hommes sont le miroir l'un de l'autre¹³⁴⁷. Cette plénitude réfléchit, en même temps,

le monde que le prêtre a créé ou découvert, et le réduisant en symbole, il le dévoile à tous les yeux.¹³⁴⁸

De quoi soupçonner que les « puissants accords » donnés en image dans la *Vie antérieure*¹³⁴⁹, avec leurs reflets projetés sur une toile qui se déroule sous les yeux du lecteur, offrent une réalisation paradoxale de l'utopie saint-simonienne : la paraphrase artiste d'un tableau didactique. Les

¹³⁴³ H. de Saint-Simon, *Le Nouveau christianisme*, op. cit., p. 44.

¹³⁴⁴ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 239.

¹³⁴⁵ « Il est admis depuis longtemps que Wagner et les wagnériens ont une dette vis-à-vis du saint-simonisme et des autres socialistes de la première heure » (R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 354). Cf., pour la bibliographie de référence, *ibidem*, p. 361, en particulier : Maxime Leroy, *Les premiers amis français de Richard Wagner*, Albin Michel, Paris 1925, p. 125-134.

¹³⁴⁶ H. de Saint-Simon, *Le Nouveau christianisme*, op. cit., p. 57.

¹³⁴⁷ Ces chœurs avaient la fonction de « rendre tous les fidèles prédicateurs à l'égard les uns les autres » (*ibidem*, p. 58).

¹³⁴⁸ H. de Saint-Simon, *Doctrines de Saint-Simon. Exposition. Première année. 1829*, au Bureau de l'Organisateur et chez A. Mesnier, deuxième édition, Paris 1830. Cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 85.

¹³⁴⁹ Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 17-18.

saint-simoniens demandaient avec insistance aux artistes du Temple de décrire la richesse et la fécondité de la nature, donatrice d'art¹³⁵⁰...

67. La « communauté organique » de Wagner

L'un des fondements de la société organique saint-simonienne est la famille. Le lien de sang est transcendé par le lien sentimental (ou « harmonie ») unissant tous les « congénères », dont la société est le « reflet ». Cette solidarité organique entre les membres d'une communauté est figurée en musique par l'unisson. Cher à Rousseau et aux Révolutionnaires, le chant à l'unisson est, à côté du bal populaire, l'activité principale tout autant des saint-simoniens¹³⁵¹ que des associations orphéoniques¹³⁵². C'est de cette pratique populaire que Wagner semble se réclamer dans ses drames, non seulement pour la présence de chœurs sur scène, mais aussi, comme on l'a vu¹³⁵³, pour le traitement massif de l'instrumentation. Occultant la division du travail, apanage des ' époques critiques ', chaque ' famille ' d'instruments représente une catégorie politique et sociale à même de s'harmoniser avec les autres tout en gardant son identité propre. Pareillement l'artiste se dote, comme on l'a vu, d'une famille de semblables chez qui l'Un peut se multiplier dans son autoaffection et dans sa mêmeté.

Considéré, à côté de Paganini (en raison de l'aspect dégingandé dont l'a doué la nature), comme un musicien ' fantastique ', et sollicitant de ce fait l'imaginaire romantique qui se nourrit du mythe de l'artiste souffrant, Franz Liszt abdique à sa propre image artistique pour servir celle de Wagner. Comme Wagner lui-même le rappelle à plusieurs reprises dans *Ma vie*, Liszt s'attachera avec obstination à la défense de sa cause¹³⁵⁴. Connu pour être, parmi les musiciens, le plus préoccupé du rôle de l'artiste dans la société¹³⁵⁵, et illustrant par sa musique à programme la fonction « morale »

¹³⁵⁰ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 314.

¹³⁵¹ *Ibidem*, p. 385.

¹³⁵² Le mouvement des « orphéons » (« Sociétés chorales » ou « orphéoniques »), fondé en 1833, se propose d'organiser des moments festifs pour les masses. Le chant choral occupait la première place parmi les différentes activités de ces associations.

¹³⁵³ Th. Adorno, *Essai sur Wagner*, op. cit., p. 18.

¹³⁵⁴ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 422-423, *passim*. Voir à ce sujet, les échanges épistolaires entre les deux musiciens dans *Correspondance entre Richard Wagner et Franz Liszt*, op. cit.

¹³⁵⁵ Grand voyageur, Liszt a observé les mœurs musicales en Italie et en Allemagne, aussi bien qu'en France. Cf. F. Liszt, *Artiste et Société*, Flammarion, Paris 1995, p. 16-56.

et « transcendante »¹³⁵⁶ de cet art, Liszt, philosophe et porte-parole de l'humanitarisme mystique, néo-païen et panthéiste, fait de la musique l'art organique de l'avenir. Arrivé à Paris en 1823 comme Rossini, il publie entre mai et octobre 1835 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* une série d'articles d'inspiration saint-simonienne intitulée *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*¹³⁵⁷. C'est à la suite de la Révolution de juillet qu'il adhère définitivement au saint-simonisme, doctrine dans laquelle il voit le seul espoir de rachat pour l'artiste et, nommément, pour le musicien : persécuté par la société, ce porteur du feu céleste doit se faire le prêtre du peuple et le père d'une nouvelle religion. Dans ce but, il faut, dit-il, que la musique sorte de l'église, et que son message sacré se répande dans les théâtres, jusqu'à présent voués aux divertissements mondains. Il faut, autrement dit, une musique « engagée », qui soit à même d'illustrer la « trinité nouvelle de la science, de l'industrie et de l'art »¹³⁵⁸. Encensé dans les salons pour ses paraphrases musicales d'œuvres à succès, il méprise et pratique en même temps, comme Wagner, cette « besogne » qu'il qualifie de vraie « prostitution »¹³⁵⁹. Si Heine avait ridiculisé en lui le fustigeur sauvage de pianos¹³⁶⁰ avec ses sorcelleries scéniques destinées à obtenir, à côté de Paganini au violon, la célébrité, Balzac, qui dédie à Liszt *La Duchesse de Langeais*, ironise dans *Gambara* sur sa « décharge d'âme »¹³⁶¹. Dans des lettres privées, Balzac avoue ne pas être dupe des prestiges de sa musique « bohémienne »¹³⁶². Si c'est de l'épithète de « poète » que le décore Gautier¹³⁶³ c'est, comme on l'a vu, d'un thyrses grotesque que l'affuble, en nouvel Orphée, Baudelaire. Dans *Bohémiens en voyage*¹³⁶⁴, ce

¹³⁵⁶ Les 12 *Études d'exécution transcendante* de Liszt (S. 139), composées en 1852, sont réputées parmi les plus difficiles jamais écrites pour le piano.

¹³⁵⁷ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 156-163, scil. p. 160.

¹³⁵⁸ Cf., de Liszt, le *Arbeiter-Chor*, écrit peu avant la révolution de 1848, et *Le Forgeron*, d'après Lamennais (*ibidem*, p. 162).

¹³⁵⁹ F. Liszt, « Lettre d'un bachelier ès-musique », *Revue et Gazette musicale*, 29, 16 juillet 1837, p. 341.

¹³⁶⁰ H. Heine, article publié dans *Lutèce*, 25 avril 1844, t. 19. Cf. H. Heine, *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France* (1855), Michel Lévy, Paris 1878, p. 392-398.

¹³⁶¹ H. de Balzac, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, op. cit., p. 138.

¹³⁶² « J'ai quelque honte à vous dire que le Hongrois est un vrai Bohémien, qu'il a joué la comédie et la passion, comme je vous le disais. Hélas! C'est le saltimbanque, et cela se dit même un peu trop. [...] J'ai quelque chagrin à lui avoir dédié quelque chose. C'est même déjà comme une vieille coquette, à qui l'applaudissement est indispensable, et pour qui la vie sera impossible le lendemain du jour où quelques doigts se lèveront plus à la mode que les siens » (H. de Balzac, lettre à Mme Hanska du 10 juin 1844, vol. II, *Lettres à Madame Hanska*, Laffont, Paris 1990, 2 vol., p. 861).

¹³⁶³ T. Gautier, « Franz Liszt », *La Presse*, 22 avril 1844, p. 2.

¹³⁶⁴ Ch. Baudelaire, *Bohémiens en voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 18.

dernier ne manque pas de railler la « tribu prophétique » des « amis de la nature »¹³⁶⁵, pour qui s'ouvre « l'empire familial des ténèbres futures ».

Ayant obtenu, grâce à ses bonnes fréquentations, l'autorisation à la représentation de *Tannhäuser* à Paris, Liszt se propose, par sa brochure intitulée *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* de 1851, de préparer l'opinion publique française à l'appréciation de l'œuvre. C'est à titre personnel que Liszt envoie une copie de cet écrit à Baudelaire ; une deuxième copie lui parviendra plus tard, comme on le verra, par Wagner lui-même. Si l'on s'en tient au témoignage de Wagner¹³⁶⁶, Liszt avait beaucoup apprécié le *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* de Baudelaire. D'où le désir de le rencontrer dont il lui fait part. Baudelaire prend, à l'égard de Liszt, la même attitude qu'il prendra avec Wagner : celle qu'il recommande aux jeunes littérateurs. En homme « affairé »¹³⁶⁷, il s'engage à l'« esquiver » et lui envoie à son tour – significativement – une copie dédicacée des *Paradis artificiels*.

Le bohémianisme ambiant dont Liszt est le prince en musique est également tourné en ridicule par Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*¹³⁶⁸ en tant que mode littéraire. Après l'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier (1830) et *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo (1831), c'est Henri Murger qui, avec ses *Scènes de la vie de Bohême* (1851), se fait le porte-parole du genre. Suivent les *Petits Châteaux de Bohême* de Nerval (1853) et l'édition collective des *Chants et chansons de la Bohême*, où figuraient le même Murger, Vincent, et le chansonnier Dupont. C'est peut-être pourquoi, lorsque le hongrois Liszt envoie à Baudelaire en 1859 son essai *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*¹³⁶⁹ ce dernier s'amuse à en tirer la paraphrase lyrique : et ce sera, justement, *Bohémiens en voyage* qu'on vient de citer. En plus du *Thyrse*, dédié au musicien, Baudelaire avait conçu un écrit sur les *Raffinés et les Dandies*, où le même Liszt était de la partie¹³⁷⁰. Cet écrit, devant être ' combiné ' avec un deuxième intitulé *La Peinture*

¹³⁶⁵ Ainsi s'intitulait une nouvelle de Champfleury, publiée dans *Le Moniteur universel* en 1859 avec des illustrations de Courbet.

¹³⁶⁶ R. Wagner, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 711.

¹³⁶⁷ Ch. Baudelaire, lettre à Franz Liszt, (environ) 10 mai 1861, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 162 : « J'ai rencontré aujourd'hui Mme Wagner qui m'a instruit que vous aviez reçu une brochure de moi sur Wagner, et que vous seriez bien aise de me voir. J'ai voulu prévenir votre visite, craignant que vous ne me trouviez pas, car je suis plein d'affaires. [...] Il y a bien des années que je désirais trouver l'occasion de vous témoigner toute la sympathie que m'inspirent votre caractère et votre talent ». Il paraît tout de même que Baudelaire et Liszt se sont rencontrés au moins une fois.

¹³⁶⁸ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 701.

¹³⁶⁹ F. Liszt, *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie* (1859), Éditions d'Aujourd'hui-Les Introuvables, Paris 1982.

¹³⁷⁰ Ch. Baudelaire, lettre au directeur du *Pays* du 2 décembre 1863, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 334.

didactique, était, vraisemblablement, l'étude d'un « concetto », ou d'un « poncif » : car, aux yeux de Baudelaire, c'est plutôt dans le « poncif » que réside le vrai « génie »¹³⁷¹ ...

Traducteur de Goethe et profond connaisseur de sa langue, Nerval est sûrement, en France, le plus illustre représentant de la « barbarie tudesque »¹³⁷². Hostile, selon Baudelaire, à la « gaieté essentiellement française »¹³⁷³, Nerval le panthéiste se fait, côté littérature, le porte-parole du « panpoétisme » allemand : « doué d'une intelligence brillante, active, lumineuse, *prompte à s'instruire* »¹³⁷⁴, et donc évidemment sans instruction, il est, à l'égal de Poe, « un vaste génie, profond comme le ciel et comme l'enfer » où tout peut se mêler. Pour lui comme pour d'autres « exerçant allègrement leur profession », « le malheur et même le vice peuvent devenir une immense source de gloire »¹³⁷⁵. Car, dit Baudelaire à mi-voix, ces spectacles « ne sont pas nouveaux »¹³⁷⁶. Préconisant dans *Aurélia*¹³⁷⁷ la théorie swedenborgienne et mesmérisme des correspondances, ainsi que la théorie « communicationnelle » des réseaux chère aux saint-simoniens¹³⁷⁸ (autre source vraisemblable de *Correspondances*) Nerval, dans son penchant 'organique' pour le folklore franco-allemand et pour le moyen âge, se voudrait en même temps poète et musicien. Baudelaire le peint alors en double *dilettante*, et en artiste potentiel : « Tout poète ferait facilement la musique de ses vers s'il avait quelque connaissance de la notation »¹³⁷⁹.

¹³⁷¹ « Créer un poncif, c'est le génie. Je dois créer un poncif. Le concetto est un chef-d'œuvre » (Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 662).

¹³⁷² Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 43.

¹³⁷³ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 471. À remarquer cet adverbe, traduisant, à côté de l'adverbe « généralement », le poncif « essentialiste », que Baudelaire propose à foison (voir, par exemple : *De l'Essence du rire*, OCII).

¹³⁷⁴ Nous soulignons.

¹³⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Hégésippe Moreau*, in *Sur quelques-uns de mes contemporains*, OCII, p. 156-157.

¹³⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Edgar Poe*, OCII, p. 306.

¹³⁷⁷ Comme le rappelle C. Pichois (OCI, p. 841), la *Revue de Paris* a publié, le 15 février 1855, à quelques jours de distance de la mort de Gérard, la seconde partie d'*Aurélia* ; et c'est dans cette même année que Baudelaire formule son idée des « correspondances » les appliquant à l'art industriel (cf. Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle de 1855*, publié dans *Le Pays* le 16 mai 1855 ; OCII, p. 577).

¹³⁷⁸ « Tout vit, tout agit, tout se correspond ; les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des choses créées ; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles » (G. de Nerval, *Aurélia*, in Id., *Les Filles du Feu, La Pandora, Aurélia*, Gallimard, Paris 1972, p. 294). Cf. note de Pichois dans Ch. Baudelaire, OCI, p. 841.

¹³⁷⁹ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 59. Le commentaire de Loncke est le suivant : « c'est une forme de synthèse qui ressemble, à un niveau humble, à la contribution de Wagner » (*ibidem*, p. 59-60).

Ce qui lui donne ‘ forcément ’ une disposition d’âme favorable à la musique de Wagner.

Or, par la loi de la triangulation du désir, c’est Liszt qui ‘ montre ’ à Nerval l’amour pour Wagner. Quoiqu’il n’ait pas pu assister, pour des raisons de santé, à l’exécution de *Lohengrin* qui eut lieu sous la direction de Liszt¹³⁸⁰ le 28 août 1850 au Grossherzogliches Hoftheater de Weimar, « l’Athènes de l’Allemagne », à l’occasion de l’anniversaire de la naissance de Goethe, Nerval, enthousiaste, écrit à ce sujet plusieurs articles (*La Presse*, 18-19 septembre 1850 ; *Revue et Gazette musicale*, 22 septembre 1850 ; *L’Artiste*, 1er octobre 1850) qui, remaniés, seront recueillis plus tard dans ses *Souvenirs d’Allemagne* (1852)¹³⁸¹. Dans *Aurélia*, plusieurs passages évoquant la théorie des correspondances sont vraisemblablement le fruit de l’extase imaginative suscitée par la musique de Wagner¹³⁸² :

Je me jugeais un héros vivant sous le regard des dieux ; tout dans la nature prenait des aspects nouveaux, et des voix secrètes sortaient de la plante, de l’arbre, des animaux [...] des tours mystérieux dont je comprenais le sens.

C’est, comme nous allons le voir, le désir de Nerval qui suscite, chez Baudelaire, la vengeance contre Liszt. L’occasion de l’exécution, qui sert d’encadrement festif, est pompeuse et solennelle :

Le 25 Auguste, comme disent les Allemands – et nous savons aussi que Voltaire donnait ce nom au mois d’août –, a été le premier jour des fêtes célébrées dans la ville de Weimar, en commémoration de la naissance de Herder et de la naissance de Goethe. Un intervalle de trois jours seulement sépare ces deux anniversaires ; aussi les fêtes comprenaient-elles un espace de cinq jours. Un attrait de plus à ces solennités était l’inauguration d’une statue colossale de Herder, dressée sur la place de la Cathédrale. [...] Mais nous n’avons à parler ici que de ce qui concerne l’art dramatique.¹³⁸³

¹³⁸⁰ Voir la lettre de Wagner à Liszt du 21 avril 1850, *ibidem*.

¹³⁸¹ G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d’Allemagne*, op. cit., p. 86-90. L’ouvrage est dédié à Jules Janin. Cf. aussi R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 73-91.

¹³⁸² Comme le montre R. Kopp, c’est donc l’effet de la musique qui « fait comprendre les correspondances en mettant en rapport les différentes parties de l’univers » (*ibidem*, p. xx). Dans *Le ‘ Confiteor ’ de l’artiste* et *La Chambre double* Baudelaire semble se réclamer de Nerval (*Le Spleen de Paris*, OCI, p. 278, 280).

¹³⁸³ G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d’Allemagne*, op. cit., p. 76. Sur les « pompes idéales » (Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 251) de Wagner, Baudelaire insiste à plusieurs reprises dans son essai. Sur les « pompes » du drame musical, cf. R. Wagner, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 58.

Liszt, officiant principal du culte, est « adoubé » sur place ; en lui remettant la baguette orchestrale sur la scène de l'exécution, on lui offrait solennellement le « sceptre de l'artiste-roi »¹³⁸⁴.

Parmi les arguments que Liszt utilise pour 'acclimater' Wagner en France, quelques-uns sont puisés dans les comptes rendus de Nerval. Parmi ces arguments compte le génie épico-classique de Wagner. Les « vers nombreux des syllabes antiques »¹³⁸⁵ présents dans ses livrets vont sûrement plaire aux Français :

Presque tout l'opéra est écrit en vers carrés et majestueux, comme ceux des anciennes épopées. Il suffit de dire aux Français que c'est de l'alexandrin élevé à la troisième puissance.¹³⁸⁶

C'est, on le verra, ce faux argument que vise parmi d'autres l'ironie baudelairienne dans l'écrit sur Wagner. Face au transport romantique de Nerval, Baudelaire comprend que le mouvement de la baguette orchestrale de Liszt, venant après tous les jeux, est « le supplément de tous les discours : le signe de tous les signes »¹³⁸⁷. Dans *Le Thyrsé*¹³⁸⁸, poème en prose que Baudelaire dédie, comme on l'a vu, au poète-musicien et suprême « rhapsode », Liszt est en même temps le dédicataire et l'allocutaire ; son nom, en tant que représentant symbolique de la gloire de la musique, est « glosé » dans le texte, à savoir disséminé, divulgué, « prostitué », comme le nom crié par la trompette-mirliton dans *Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire*¹³⁸⁹.

Que *Le Thyrsé* soit, « à la manière des *Phares* », « une appréciation en forme poétique de l'œuvre de Franz Liszt »¹³⁹⁰, n'a plus de quoi nous surprendre, puisqu'elle provient d'une voix critique dont on a constaté l'approche moralisatrice. Plus surprenant est le commentaire d'Alain Vaillant, auteur d'un *Baudelaire comique*. À son avis, la dédicace du poème à Liszt est due chez Baudelaire « au charme proprement artistique de la musique, d'où viennent ses vertus sculpturales ou picturales » ; charme résidant « aussi dans les arabesques sonores » dont Wagner était le maître indiscuté¹³⁹¹.

¹³⁸⁴ G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, op. cit., p. 86. Ce compte rendu sera ensuite publié dans la *Revue Wagnérienne* du 15 février 1887. Cf. aussi R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 87-88. La fin de l'article est le fruit de l'imagination de Nerval. En effet, Nerval ne serait arrivé que le 31 août à Weimar.

¹³⁸⁵ Ch. Baudelaire, *La Muse malade*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 14.

¹³⁸⁶ G. de Nerval, *Lohengrin*, op. cit., p. 87.

¹³⁸⁷ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 334.

¹³⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Le Thyrsé*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 335-336.

¹³⁸⁹ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 307.

¹³⁹⁰ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 132.

¹³⁹¹ Alain Vaillant, *Baudelaire poète comique*, PUR, Rennes 2007, p. 218. Selon Vaillant, Wagner est le troisième alter ego de Baudelaire après Delacroix et Poe (*ibidem*, p. 153).

Cette interprétation se ressent du point de vue choisi par l'auteur : l'ironie de Baudelaire est une ironie sérieuse, morale, d'ascendance schlégélienne. Il est très vraisemblable d'ailleurs, comme Loncke le fait remarquer, que Baudelaire évoque, dans les deux forces s'opposant – l'une virile et ascétique signifiant, dans le langage de Schopenhauer, la volonté ; l'autre féminine et frivole qui séduit, par ses mouvements sensuels, le mâle – la double personnalité du musicien : tzigane et capricieux d'un côté, sévère et puritain de l'autre. Ce jeu de la règle et du caprice, que nous connaissons bien, se reflète d'ailleurs dans les écrits de Liszt sur la musique où l'ordre en tant que nécessité morale pactise avec la fantaisie et la passion¹³⁹². Mais n'oublions pas que Liszt hésite également, à côté de Wagner, entre les prestiges sérieux de l'art monumental et ceux, frivoles, de la mode. « Amoureux fervent » et « savant austère », pour le dire avec Baudelaire, toujours sérieux comme le sont tous les romantiques joignant la sentimentalité sensuelle avec la morale philanthropique¹³⁹³, ce double Liszt est involontairement comique par son innocence, tandis que « par une loi inverse », certains artistes le sont, suivant Hoffmann, « volontairement »¹³⁹⁴ :

Les artistes créent le comique ; ayant étudié et rassemblé les éléments du comique, ils savent que tel être est comique, et qu'il ne l'est qu'à la condition d'ignorer sa nature ; de même que, par une loi inverse, l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature.¹³⁹⁵

Or, le thyrses ou caducée, instrument qui induit le sommeil et abrutit la volonté, est, comme la musique et l'opium, un dispositif hypnotique. Comme J. Loncke le précise, l'hypotexte du *Thyrse* est à repérer dans un passage du *Mangeur d'Opium* de De Quincey, où l'éminent digressionniste anglais compare sa propre pensée, paresseuse et erratique sous l'effet de l'opium, à un caducée entouré d'une végétation foisonnante et envahissante¹³⁹⁶. L'auteur des *Paradis artificiels* s'affichant comme l'humble « traducteur » de l'opiomane anglais produit donc au second degré, par une digression de la digression, l'« amalgame » indigeste : plusieurs « motifs », librement variés, s'entrelacent à plusieurs niveaux autour de l'idée

¹³⁹² J. Loncke cite un passage de Ernest Newman (*The Man Liszt : A Study of the Tragi-comedy of a Soul Divided against Itself*, Cassell, London 1934, p. 14) : « Jusqu'à la mort, Liszt, le Zigeuner et Liszt, le Franciscain étaient en guerre... » (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 132).

¹³⁹³ On se souvient du « sens moral » attribué par Baudelaire, dans une préterition, au thyrses (Ch. Baudelaire, *Le Thyrses*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 335).

¹³⁹⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 542.

¹³⁹⁵ *Ibidem*, p. 543.

¹³⁹⁶ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 134.

principale. Dans une lettre que Baudelaire envoie à Poulet-Malassis le 16 février 1860, ses deux activités d'écriture parallèles – *Les Paradis artificiels* et la brochure sur Wagner – finissent par confluer en un seul discours. Baudelaire se moque, au sujet de l'écrivain anglais, de son désordre ; « mélange involontaire »¹³⁹⁷ induit par la substance :

De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. De plus il s'agissait de fondre mes sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables.¹³⁹⁸

Dans *Les Paradis artificiels*, Baudelaire résume cette idée par quelques mots laconiques, taxant De Quincey d'esprit « digressif » :

il compare, en un endroit, sa pensée à un thyrses, simple bâton qui tire toute sa physionomie et tout son charme du feuillage compliqué qui l'enveloppe.¹³⁹⁹

Ses élucubrations et ses fioritures sont excusables, pouvant être ramenées à une cause unique, extérieure à lui et artificielle : l'opium, justement, qui est « l'amalgame » de référence d'où toutes les variations émanent. « Une gloire étonnante jaillit » – observe le traducteur-Baudelaire dans l'une de ses métalepses – « de cette complexité de lignes et de couleurs »¹⁴⁰⁰. L'idée morale postiche dont on affuble le thyrses apparaît finalement comme le comparant concret de l'esprit digressif lui-même, tel qu'il est évoqué par De Quincey :

at the same time, by the eternal interest attached to the subjects of these digressions, no matter what were the execution, spread a glory over incidents that for themselves would be – less than nothing.¹⁴⁰¹

Henri Heine est aussi, malgré lui, ' de la famille '. Tudesque parisianisé et saint-simonien, introduit à Paris par Liszt qui va devenir son adversaire, il

¹³⁹⁷ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 542.

¹³⁹⁸ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février de 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁹⁹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 444.

¹⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 335.

¹⁴⁰¹ Thomas De Quincey, *Confessions of an English Opium-Eater* (1822), in Ch. Baudelaire, *Un Mangeur d'opium avec le texte parallèle des ' Confessions of an English Opium Eater ' et des ' Suspiria de profundis ' de Thomas de Quincey*, éd. critique commentée par Michèle Stäuble-Lipman Wulf, *Études baudelairiennes*, VI-VII, La Baconnière, Neuchâtel, 1976, p. 297. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 134.

traduit lui-même en français *De l'Allemagne*, dans le but de 'faire antithèse' à l'œuvre homonyme, germanophile, de Mme de Staël. À Paris, Heine fonde un mouvement analogue aux Jeunes-France, la « Jeune Allemagne » prônant, à côté de Liszt¹⁴⁰², la « réhabilitation de la chair »¹⁴⁰³. Baudelaire se sert, comme on l'a vu, de cet intermédiaire pour brouiller les cartes : dans la « jovialité ironique »¹⁴⁰⁴ de Heine, masquée par une « profondeur » de convention¹⁴⁰⁵, se rejoignent les deux versants climatériques du siècle : la musique française « à fleur de peau »¹⁴⁰⁶ et la musique grave des cuivres allemands. Wagner, qui rencontre Heine à Paris où il est émigré comme lui pour des raisons tout à la fois artistiques et politiques, prend, dans un article de 1841, la défense de son compatriote. Wagner sous-estime excessivement dans *Ma vie* le rôle joué par Heine dans ses idées dramatiques¹⁴⁰⁷ : il est certain que, outre le *Vaisseau fantôme*, la légende de *Tannhäuser*¹⁴⁰⁸ est empruntée non pas de sa source directe, la source médiévale, mais de la version qu'en fournit Heine dans *De l'Allemagne*¹⁴⁰⁹ acclimatant la légende allemande au goût français. Gautier lui-même le précise dans son *Richard Wagner* : « La légende du chevalier Tannhäuser est connue chez nous par l'Allemagne, de Henri Heine »¹⁴¹⁰. C'est bien ce motif d'emprunt que Bau-

¹⁴⁰² Dans un article publié en 1837 Heine révéla les fréquentations saint-simoniennes de Liszt ; Liszt répondit par une lettre ouverte, concédant qu'il avait aimé les idées saint-simoniennes, mais qu'il n'avait jamais été affilié à l'Église. Il fit remarquer, pour toute réponse, que Heine avait bien adhéré au mouvement (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 161).

¹⁴⁰³ *Ibidem*, p. 135.

¹⁴⁰⁴ Sur l'« ironie joviale » de Kreisler, cf. E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 403.

¹⁴⁰⁵ « Quant à toutes les citations de petites polissonneries françaises comparées à la poésie d'Henri Heine, de Byron et de Shakespeare, cela fait l'effet d'une serinette ou d'une épinette comparée à un puissant orchestre » (Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCIL, p. 231).

¹⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 239.

¹⁴⁰⁷ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 478.

¹⁴⁰⁸ Wagner souligne par contre, au sujet de Tannhäuser, l'héritage du père-Hoffmann : « Je connaissais aussi ce dernier récit [le Tournoi poétique de la Wartburg] par un conte d'Hoffmann dans *Les Frères Sérapion*. Seulement, je sentais que le motif en avait été fortement altéré par le poète, et je m'efforçai de trouver des éclaircissements sur la trame véritable de cette attrayante légende » (*ibidem*, p. 252). Il s'agit de *Der Kampf des Sängers [Le Tournoi des chanteurs]* publié dans le troisième volume des *Serapionsbrüder* (1819) (*ibidem*).

¹⁴⁰⁹ H. Heine, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 14.

¹⁴¹⁰ Th. Gautier, « Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857, p. 6. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, p. 100. La légende de Tannhäuser, qui fait partie d'un recueil de légendes folkloriques allemandes (*Des Knaben Wunderhorn*), se retrouve tout aussi bien chez Tieck (*Phantasia*) que chez Hoffmann (*Die Serapionsbrüder*). Une source ultérieure est repérée chez Novalis (*Henri d'Ofterdingen*).

de laire reprend dans son *Richard Wagner*, insistant sur les images d'apparat tirées de la mythologie grecque et médiévale et mises au goût du jour, où une « vieille Vénus »¹⁴¹¹ morbide et sensuelle vient faire ses pirouettes autour du chevalier chrétien. Parmi les auteurs panthéistes les plus appréciés par Heine compte le même Goethe, que la France connaît par les traductions de Nerval. Heine avait conçu, à la demande d'un impresario de Londres¹⁴¹², un ballet parodique inspiré de la légende de Faust ayant pour protagoniste un diable mondain ; il en rend compte dans *De L'Allemagne*. Dans le premier acte, une danse est prévue entre Faust et une diablesse, Méphistophéla ; cette dernière, qui « se met à voltiger coquettement autour du grave docteur », « tient à la main une baguette magique, et tout ce que touche cette baguette se métamorphose aussitôt de la façon la plus divertissante » : « vrai chaos fantastique » ; « immense, [...] prodigieuse arabesque »¹⁴¹³. De temps à autre Méphistophéla, « le thyrsé et le tambourin à la main, se livre, comme une bacchante, à des évolutions fugueuses », tandis que des « suivantes », « entraînées par l'exemple, [...] entrelacent des feuilles de vigne dans leurs nattes, qui se dénouent, et, agitant le thyrsé sacré, la chevelure flottante, elles s'abandonnent aux mêmes transports »¹⁴¹⁴. La danse de la « femme-satan », dansant autour de Faust « avec d'outrageantes grimaces », annonce une danse en spirale sur le gouffre du péché ; transformée en « serpent horrible », elle « enlace et étouffe » Faust, « tandis que le groupe entier [...] disparaît sous terre »¹⁴¹⁵. La « diablerie » mi-parodique, mi-grotesque ; mi-grecque mi-médiévale de Heine est reproposée dans ces termes par l'autre ironiste mondain et néo-païen, Gautier, à propos de la Vénus de *Tannhäuser* :

j'ai dans l'idée, ô Vénus, ma tendre et noble demoiselle, que vous êtes une diablesse.¹⁴¹⁶

¹⁴¹¹ Ch. Baudelaire, *J'aime le souvenir ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11.

¹⁴¹² Le ballet n'a jamais été représenté sur scène. Cf. H. Heine, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 344 et 537.

¹⁴¹³ *Ibidem*, p. 348-349.

¹⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 357.

¹⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 370.

¹⁴¹⁶ Th. Gautier, « Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857, p. 9. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 102.

68. *La sexualisation de l'art*

Parmi les grandes idées physiologiques de l'art romantique compte la sexualisation de l'art ; motif à succès que Baudelaire exploite, comme on l'a vu, dans *Le Thyrsé*. Wagner doit vraisemblablement à Liszt et aux saint-simoniens cette idée, qui occupe une place centrale dans sa poétique. L'Église concevait en effet l'avènement de la religion nouvelle sous l'égide de la femme salvatrice : par sa fidélité à l'homme, elle assurait sa rédemption. L'« enlacement » sensuel entre le principe mâle et le principe féminin de l'art, métaphore de la création, est au cœur de la poétique wagnérienne : l'homme ou poète est le principe fécondant ; la femme ou la musique celle qui accueille ce principe, en donnant vie à l'œuvre. Cette idée, formulée dans *Opéra et drame*¹⁴¹⁷, est thématisée dans l'Ouverture de *Tannhäuser* par le biais de la dialectique violons-trombones : il faut que l'homme viril ou la poésie ou encore le monument soient représentés par le grave, autrement dit par les cuivres allemands ; et que la femme, ou la France, ou la mode, qui abrute la volonté, danse autour du mâle avec ses trémolos aigus joués sur la chanterelle. « Cette différence de détermination » – commente Fétis, critique musical connu pour son conservatisme nationaliste et pour son aversion à Wagner,

provient de ce que la force vitale, qui se développe en faculté de conception, est composée de deux principes, dont un est masculin et l'autre féminin. Si le principe mâle domine dans le développement de la faculté de conception, on arrive à l'énergique, au grand, et l'on voit se produire *Rheingold*, *Lohengrin* et *Tannhäuser* : [...] Si, au contraire, le principe féminin de la force vitale prend le dessus dans le développement de la faculté de conception, celle-ci n'arrive qu'au sensuel, aux émotions qui tiennent plus de la sensibilité (il veut dire du sentiment) que de l'intelligence, et l'on voit naître les œuvres mondaines des autres.¹⁴¹⁸

Ces productions, continue polémiquement Fétis, « faisant une large part à la sensibilité, aux affections de la multitude, sont dans le domaine de la mode, et *diffèrent essentiellement* des créations wagnériennes »¹⁴¹⁹. La parenthèse explicative intercalaire produit entre temps un 'double fond' ironique qu'on retrouvera souvent chez Baudelaire. Dans le *Peintre de la vie moderne* où il est souvent question, comme on sait, de la 'mode', Baudelaire se réclame d'une vulgate kantienne pour évoquer ce même stéréotype

¹⁴¹⁷ « c'est l'intention poétique qui apporte à la femme magnifiquement aimante, la Musique, le sujet à enfanter » (R. Wagner, *Opéra et drame*, op. cit., p. 271).

¹⁴¹⁸ P.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol. IV, Les Introuvables, Paris 2001, p. 957-958.

¹⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 958. Nous soulignons.

sexuisemblant : il y aurait une beauté éternelle et une beauté circonstancielle¹⁴²⁰ tout comme il y aurait une substance, ou principe positif, et des accidents dont cette substance s'orne. Ce qui répond à la distinction, opérée par Wagner, entre la civilisation française corrompue et la vigoureuse nature allemande¹⁴²¹ :

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux...¹⁴²²

L'encadrement didactique représenté par l'Ouverture se repropose au premier acte de *Tannhäuser*, où la diablesse Vénus est entourée par un cortège de divinités païennes. Ce motif sensuel n'est là que pour montrer, s'explique ci et là Wagner, les dangers de la séduction. En d'autres termes, les risques que comporterait le triomphe de la femme (de la France corrompue) sur l'homme (l'Allemagne virile et féconde). C'est, évidemment, l'idéologie exposée dans l'Ouverture qui devra triompher dans la pièce. Dans *La Géante* de Baudelaire le triomphe de Vénus sur Tannhäuser, du principe féminin sur le principe mâle, revient sur fond d'affect : c'est l'adorateur ou le Fils qui s'assoupit « au pied de la montagne »¹⁴²³ : cette Idole n'est qu'une Mère silencieuse, stérile et indifférente, à jamais séparée de son adorateur :

Unité du but, variété des moyens, amalgame tout-puissant et indivisible du génie, quel analyste aura le détestable courage de vous diviser et de vous séparer?¹⁴²⁴

S'attachant aux rêves d'unité sensuelle et spirituelle dont il est exclu, protégé par « les brumes » vénusiennes, Baudelaire lance un défi à son adversaire, Liszt. L'artiste-prêtre, idéaliste et démagogue à la fois, subjugué comme il l'est par le sommeil qu'il procure, ne se distingue plus de son maître, alors que son 'élévation' réelle sur l'estrade, ou métaphorique dans les salons, n'est que 'prostitution' du nom :

¹⁴²⁰ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 685 : « Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine. Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas ces deux éléments ».

¹⁴²¹ Cf. R. Wagner, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 162, 165, 171.

¹⁴²² Ch. Baudelaire, *La Géante*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 22.

¹⁴²³ *Ibidem*.

¹⁴²⁴ Ch. Baudelaire, *Le Thyrs*e, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 336.

Cher Liszt, à travers les brumes, par-delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre sagesse [...] improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, [...] philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité!¹⁴²⁵

69. L'ironie ' joviale ' à la française

Le « rajeunissement » de la politique et de la culture était à la une dans l'Europe des années 30 : de la Giovine Italia de Mazzini à la Jeune-Allemagne d'Henri Heine, aux Jeunes-France de Gautier¹⁴²⁶. Du fait même que Gautier était le chef de file du mouvement en France, l'Artiste-Janin s'attache à mépriser son propre esprit, l'esprit Jeunes-France¹⁴²⁷, « caricature en retard ». Gautier, que Baudelaire qualifie d'ironiste « jovial »¹⁴²⁸, n'est pas moins pris dans la bifurcation des âges, flottant entre « avancement » et « rétrogradation »¹⁴²⁹. En cherchant à tout prix l'« acclimatation » de l'esprit aux nécessités mondaines de son temps, Gautier est tiraillé entre ses deux tentations concomitantes : la « beauté absolue » et la « beauté circonstancielle » ; la francité et la germanité ; la littérature et la musique ; le dessin et la couleur ; le romantisme et le réalisme. En suprême jongleur de la pensée, il flotte librement autour des contradictions et, en l'occurrence, il concède aux tristes nécessités de l'industrie. Tel est en bref, comme on l'a vu, le tableau ' rival ' que Baudelaire dessine du « maître impeccable », dans les deux essais qu'il lui consacre. À la mort de Berlioz, Gautier publie une nécrologie intitulée *La Musique, Mort d'Hector Berlioz*, où l'auteur de la *Symphonie fantastique* est peint en prophète ignoré du monde musical français, à qui on doit pourtant d'avoir toujours lutté contre l'académisme français et la superficialité italienne¹⁴³⁰. Gautier se plaint à ce propos du fait que « quelques-unes des plus intelligibles symphonies de Beethoven » soient ressenties comme « barbares, sauvages, délirantes, inexécutables, bien qu'on les jouât »¹⁴³¹. Un parallèle implicite est alors établi entre lui-même et un

¹⁴²⁵ *Ibidem*.

¹⁴²⁶ Françoise Joukovsky, *Jules Janin et son temps*, PUF, Paris 1974, p. 158.

¹⁴²⁷ Th. Gautier, *Les Jeunes-France et autres récits humoristiques*, Garnier-Flammarion, Paris 2013.

¹⁴²⁸ Sur la « riche jovialité » et les « puérides passions » de Gautier, cf. Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 111.

¹⁴²⁹ Th. Gautier, *Histoire du Romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, Gallimard, Paris 2011.

¹⁴³⁰ Cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 178.

¹⁴³¹ Th. Gautier, *Mort d'Hector Berlioz* (1869), in Id., *La Musique*, Fasquelle, Paris 1911, p.

autre redresseur de torts, Castil-Blaze. Ce dernier, pour faire admettre en France le *Freischütz* de Weber (où pourtant, au dire de Stendhal, la nature est « imitée avec vérité »¹⁴³²), se voit obligé « de le travestir en *Robin des Bois* et d'y ajouter beaucoup du sien »¹⁴³³. L'adaptation, l'acclimatation, la mondanisation française du sombre esprit allemand est dans l'air. Il suffit de prendre à cet égard une attitude de jovialité et de légèreté, en planant au-dessus des choses. L'ironie joviale d'un Gautier, d'un Heine ou d'un Janin jaillit spontanément de l'ironie de situation ; un simple dépaysement lui suffit. Ce dont Stendhal s'était avisé : [le *Freischütz*] « a son petit moment d'horreur fort bien rendu. Enfin, sans de grandes prétentions au tragique, ce morceau fait un charmant contraste dans un opéra buffa »¹⁴³⁴. Or, le fait que, selon Gautier, *Tannhäuser* de Richard Wagner soit « une espèce de *Robert-le-Diable* germanique », n'a pas de quoi nous surprendre : les similitudes sur le plan diégétique entre les deux drames sont objectivement assez surprenantes¹⁴³⁵ pour donner le soupçon que Meyerbeer, l'ennemi juré de Wagner, n'ait été plagié par son rival. Pareillement, note Gautier (qui, de son propre aveu, ne sait pas la musique), « Richard Wagner est une espèce de Berlioz, admiré des uns à outrance, contesté par les autres, et dont on n'a jamais rien entendu à Paris » ; aussi, au moment de sa représentation de *Tannhäuser*, « la curiosité était-elle vivement excitée »¹⁴³⁶. Invité en tant que publiciste à l'occasion de l'exécution de *Tannhäuser* à Wiesbaden en 1857¹⁴³⁷, Gautier est, dans l'article qu'il écrit le 29 septembre 1857 pour *Le Moniteur universel*, ironique à l'égard du public français, friand des nouveautés venant d'outre-Rhin, et d'un génie qu'il situe à distance égale entre le sublime et le trivial :

167. Sur des poèmes de *La Comédie de la mort* de Gautier (1838) Berlioz compose un cycle de six mélodies. Voir, à ce sujet, François Brunet, *Théophile Gautier critique d'Hector Berlioz*, in Triaire S., Brunet F. (éds.), *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle*, op. cit., p. 251-285.

¹⁴³² Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 284.

¹⁴³³ *Ibidem*.

¹⁴³⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 284.

¹⁴³⁵ Dans *Robert-le-Diable*, le protagoniste décide d'expier ses crimes afin de sauver son âme de la damnation. Il se rend à pied en pèlerinage à Rome pour être confessé. Chez Berlioz tout comme chez Meyerbeer alternent la musique diabolique et les chants célestes et religieux.

¹⁴³⁶ Th. Gautier, « L'Ouverture de *Tannhäuser* », *La Presse*, 2 décembre 1850. L'Ouverture de *Tannhäuser* fut écoutée à Paris le 25 novembre 1850. Voir F. Brunet, *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, in Triaire S., Brunet F. (éds.), *Aspects de la critique musicale au XIXe siècle*, op. cit., p. 341-356.

¹⁴³⁷ En septembre 1857 Léopold Amat, ancien directeur des Bouffes Parisiens et directeur actuel du Théâtre de Wiesbaden, avait invité la presse parisienne à une représentation de *Tannhäuser* en vue d'éveiller la curiosité pour Wagner à Paris. Voir E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 15. Ernest Royer écrivit lui-même un article paru dans *Le Courrier de Paris* le 30 septembre (*ibidem*).

À la première annonce d'une œuvre supérieure ou du moins vivement controversée, ce qui est presque la même chose, comme on s'empresse! [...] Nous avons une grande curiosité de connaître ce compositeur, génie sublime pour les uns, maniaque délirant pour les autres – un dieu-un âne – pas de milieu.¹⁴³⁸

Les Français se plaisent, somme toute, à retrouver chez Wagner le pittoresque de la « légende-Hoffmann » qui sévit en France suite à la traduction-adaptation de Loève-Weimars¹⁴³⁹ publiée en 1830 :

Nous nous figurions un génie compliqué et furieux, chaotique et fulgurant, mêlé de soufflés, de ténèbres et de lueurs, cédant au caprice d'une inspiration sauvage, un Kreisler à la Hoffmann. L'épithète « romantique » ajoutée au titre du T. n'avait pas peu contribué à fausser d'avance notre jugement.¹⁴⁴⁰

Or l'épithète « romantique » varie, écrit Gautier, selon l'idée que s'en sont faits les deux pays : en France, c'est, avec Hugo, « le libéralisme en littérature » ; en Allemagne, la « réfection » du Moyen Âge :

En France, ce mot « romantique » n'éveille pas la même idée qu'en Allemagne. Pour nous, il représente la liberté dans l'art ; [...] Romantique n'a pas du tout le même sens dans la patrie de Tieck [...] il implique seulement l'idée d'un retour au Moyen Âge. Donc l'opéra de T., très romantique dans le sens allemand, ne l'est que très peu ou pas du tout pour nous.¹⁴⁴¹

Il reste que la musique de Wagner

¹⁴³⁸ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, p. 96-97. Gautier relate, dans son *Journal officiel* à la date du 12 avril 1869, son voyage à Wiesbaden : « Un hasard de voyage nous fit assister, au théâtre de Wiesbaden, à une représentation du Tannhäuser, dans un temps déjà lointain où le nom de Richard Wagner était à peine prononcé en France. Cette musique, d'une brusque nouveauté pour nous qui ne connaissions absolument rien de ce maître, nous produisit une impression étrange et délicieuse ; nous venions d'entendre, pour la première fois, de la vraie musique romantique, telle que les poètes la conçoivent ». Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 52-53 et R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. xxii.

¹⁴³⁹ Le fourrier Toussenet compte parmi les traducteurs d'Hoffmann. Pour ces aspects, voir Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951.

¹⁴⁴⁰ Th. Gautier, *Tannhäuser* in R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. xxii et 97-98. Le sous-titre générique de *Tannhäuser* est justement : « drame romantique ».

¹⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 98-99.

n'a pas franchi le Rhin ; peut-être ne le franchira-t-elle pas de sitôt, car elle est trop allemande pour même beaucoup d'Allemands.¹⁴⁴²

La posture ironique et surplombante qu'il prend par rapport à la dialectique culturelle franco-allemande permet à Gautier de jouer tantôt le rôle de l'intellectuel avancé et germanophile, méprisant le peuple français victime de préjugés nationaux, tantôt celui du Français sceptique face aux diableries romantiques venant d'outre-Rhin. Manipulant, à côté de Heine et de Janin, le pour et le contre de l'antithèse, Gautier tire profit, quant au drame de Wagner, de « La lutte du principe spiritualiste et du principe matérialiste » qui « se disputent l'âme de T. »¹⁴⁴³. Tout compte fait, comme R. Kopp le fait remarquer, « Gautier n'adhère pas au système de Wagner, ni à la fusion de la poésie et de la musique, ni à la mélodie infinie ». Là où le romantisme français, tout libéral qu'il peut être, ne fait jamais abstraction des règles de l'art, chez Wagner « l'air de désordre vient de l'absence de rythme carré que de parti pris le maître évite, de même qu'il s'abstient de moduler »¹⁴⁴⁴. Ce qui fait, évidemment, antithèse avec le Wagner homérique qui doit, selon Liszt, plaire aux Français. Quant au dépassement de l'art français par la musique religieuse allemande prônée par Wagner, Gautier partage le célèbre *non credo* lancé par Berlioz :

L'idéaliste [...] est-il destiné à détrôner les grands maîtres de l'art? Nous ne le croyons pas.¹⁴⁴⁵

Comme R. Kopp le rappelle dans son introduction au recueil d'articles intitulé *Sur Wagner*, Baudelaire connaissait bien l'article de Gautier¹⁴⁴⁶.

70. Anticipations des « souffrances » wagnériennes : *Kreisler* et *Gambara*

« Les accords terribles de Kreisler retentirent comme un écho sombre et éloigné »¹⁴⁴⁷. Là où le musicien en proie à son ivresse croit aux effets mêmes de ses créations s'identifiant avec l'attente des auditeurs, l'auteur « consciencieux » se situe dans l'entre-deux des deux postures énonciatives : la distance toujours entretenue entre la production et la réception il assure, chez Hoffmann, le dépaysement nécessaire à la critique.

¹⁴⁴² *Ibidem*, p. 96-97.

¹⁴⁴³ *Ibidem*, p. 103.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. xxiii.

¹⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 99.

¹⁴⁴⁶ *Ibidem*, p. xxiii.

¹⁴⁴⁷ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 428.

Dans une lettre adressée à Maurice Schlésinger¹⁴⁴⁸ le 29 mai 1837 Balzac, tout en admirant le génie d'Hoffmann, lui reproche un défaut : comme tout « mangeur d'opium » ou « tériaki », il est trop « admiratif » pour la musique, se trouvant ainsi sous l'emprise de cet art. Bref, Balzac tombe dans l'illusion d'immanence identifiant Hoffmann à Kreisler. Il s'agissait là de triompher, en français et en écrivain, du stéréotype ethnographique de l'allemand mélomane et rêveur. Si Hoffmann comme Kreisler « sentait trop vivement », et était donc « trop musicien pour discuter », Balzac, qui a sur lui « l'avantage d'être Français et très peu musicien », se propose d'en fournir les causes, autrement dit « la clef du palais où il s'enivrait »¹⁴⁴⁹. Sollicité par la rivalité avec l'écrivain allemand le plus admiré en France, Balzac se pique de faire « du Hoffmann à la Française », en adaptant l'ironie hoffmannienne à l'esprit parisien.

Balzac se met alors à exploiter l'antithèse logique, que Derrida définit comme « la dissociation des contraires concomitants en deux simples logiquement contradictoires, [...] laissant au négatif et au positif leur pureté »¹⁴⁵⁰. Selon Pierre Barbéris,

que tout porte avec soi son contraire, sa négation, et que la vie soit, précisément, faite du jeu de ces contraires, c'est là qu'est la force de la vision balzacienne.¹⁴⁵¹

Dans *Gambara* le protagoniste éponyme, musicien italien fou, écrit un opéra intitulé *Les Martyrs*, dont le titre annonce les souffrances d'un étranger à Paris, et notamment d'un musicien se trouvant « sous l'empire tyrannique et jaloux que la Pensée exerce sur les cerveaux qui s'éprennent d'amour pour la musique »¹⁴⁵². Dans *Les Martyrs*, œuvre à programme, la musique, sublimant « la souffrance individuelle dans l'harmonie la plus

¹⁴⁴⁸ Maurice Schlésinger était le fondateur et le directeur de la *Gazette Musicale* qui fusionnera, par la suite, avec la *Revue musicale* de Pierre-Joseph Fétis prenant le nom de *Revue et Gazette musicale*. L'impresario avait confié à Wagner quelques 'besognes' pendant son séjour parisien entre 1839 et 1842. C'est dans sa revue que Wagner avait publié quelques nouvelles 'hoffmannesques', dont *Un musicien étranger à Paris* évoquant « ses souffrances musicales ». Cf. R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 227. À la demande de Schlésinger de lui fournir une nouvelle musicale à diffuser en feuilleton pour sa revue, Balzac accepte tout en affichant son ignorance en musique, se réclamant ainsi ironiquement du 'dilettantisme' d'Hoffmann en habit de Johannes Kreisler.

¹⁴⁴⁹ H. de Balzac, lettre à Maurice Schlésinger du 29 mai 1837. Cf. Pierre Brunel, *Préface* in H. de Balzac, *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, op. cit., p. 24.

¹⁴⁵⁰ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 349.

¹⁴⁵¹ Pierre Barbéris, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, tome 1, 1799-1829, Gallimard, Paris 1970, p. 74.

¹⁴⁵² H. de Balzac, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, op. cit., p.

étendue », « a pour but d'offrir une peinture de la vie des nations prise à son point de vue le plus élevé ». Ce survol supranational de la pensée serait troublé seulement « par les révolutions indépendantes de la volonté divine, comme les passions le sont de la volonté des hommes »¹⁴⁵³. De ce « programme », vaste fresque analogique et didactique illustrant le progrès humain universel, c'est Gambara lui-même qui en composera le *libretto*¹⁴⁵⁴.

Balzac apprend à tout écrivain, dit Baudelaire, qu'il faut d'abord se douer d'une « surface commerciale »¹⁴⁵⁵. C'est de Balzac, auteur de la célèbre phrase : « Qui paie ses dettes s'enrichit » que Baudelaire se réclame dans son bréviaire pour l'écrivain affairé, *Comment on paie ses dettes quand on a du génie* : il s'agit de proposer au lecteur des « entreprises hyperboliques et fantasmagoriques » dont on oublie toujours « d'allumer la lanterne »¹⁴⁵⁶. Ainsi, le style « diffus, bousculé et brouillon »¹⁴⁵⁷ que Baudelaire reproche au maître est bien le sien propre.

Faisant abstraction des barrières que la fiction littéraire dresse entre le théâtre et la vie, Wagner se peint volontiers en Kreisler, comme c'est le cas de la nouvelle autobiographique intitulée *Le musicien et la publicité* :

Ne suis-je pas vraiment un grand fou, de ne pas vivre toujours ainsi avec moi-même, de laisser là toutes ces félicités intimes, de me pousser à toute force au grand jour, et de me produire vaniteusement devant le public, dont les suffrages, si complets, si éclatants qu'ils puissent être, ne me donneront pas la centième partie des jouissances qui m'attendent dans la solitude? Pourquoi tous ces mortels privilégiés, dont le cœur brûle du feu de l'inspiration divine, quittent-ils leur sanctuaire? Pourquoi courent-ils ainsi haletants dans les rues boueuses de la capitale, et recherchent-ils avec tant d'empressement des hommes ennuyés ou blasés, auxquels ils sacrifient à tout prix un bonheur ineffable? Et que d'efforts, que d'agitation, que de déboires, pour avoir occasion de faire ce sacrifice? Que de machinations et d'intrigues ils sont obligés de mettre en œuvre pendant une bonne moitié de leur vie, pour faire entendre au vulgaire ce qu'il ne pourra jamais comprendre?¹⁴⁵⁸

Les lamentations de Johannes Kreisler et de Gambara, où le génie lutte avec le marché, ne ressemblent que trop aux jérémiades artistes d'*Un musicien étranger à Paris*, nouvelle que Wagner publie dans la *Revue et Gazette musicale* :

¹⁴⁵³ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*, OCII, p. 30.

¹⁴⁵⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 17.

¹⁴⁵⁸ R. Wagner, *Le musicien et la publicité. Caprices esthétiques. Extraits du journal d'un musicien défunt. Dix Écrits de Richard Wagner*, Librairie Fischbacher Paris 1898, p. 153-156, scil. p. 154.

c'était un homme excellent, un digne musicien, né dans une petite ville de l'Allemagne, mort à Paris, où il a bien souffert. Doué d'une grande tendresse de cœur, il ne manquait pas de se prendre à pleurer toutes les fois qu'il voyait maltraiter les malheureux chevaux dans les rues de Paris. Naturellement doux, il supportait sans colère de se trouver dépossédé par les gamins de sa part des trottoirs si étroits de la capitale. Malheureusement, il joignait à tout cela une conscience d'artiste d'une scrupuleuse délicatesse ; il était ambitieux sans aucun talent pour l'intrigue ; de plus, dans sa jeunesse, il lui avait été donné de voir une fois Beethoven, et cet excès de bonheur lui avait tourné la tête de telle sorte qu'il ne put jamais se retrouver dans son assiette pendant son séjour à Paris.¹⁴⁵⁹

71. Le médiateur externe : Hoffmann entre Wagner et Baudelaire

Wagner trouve chez Hoffmann la matière romanesque nécessaire pour confectionner le mythe personnel de l'artiste souffrant¹⁴⁶⁰. Avec Krespel et Johannes Kreisler il partage également l'image anecdotique de l'« original » : goût excentrique, penchant histrionique, complexe spectaculaire, délire narcissique et victimaire, hostilité face à toute normativité castratrice :

La musique était pour moi quelque chose de démoniaque, une monstruosité mystique et sublime : tout ce qui était règle me semblait la dénaturer. Je cherchai dans les *Fantaisies à la manière de Callot* de Hoffmann une éducation artistique. [...] C'est à cette époque de *Ma vie* que je pénétrai vraiment dans le monde fantastique de ses récits. La tête pleine de Kreisler, de Krespel et des autres personnages chimériques de mon auteur favori, je crus avoir rencontré enfin dans la réalité même un de ces originaux.¹⁴⁶¹

Comme le fait remarquer Jean-François Candoni, « la rédaction de *Ma vie* se nourrit des récits fantastiques de l'écrivain [d'Hoffmann] [...] tant dans la structuration du récit que dans les thèmes mis en avant »¹⁴⁶². Dans la triade : Wagner-Hoffmann-Kreisler, Hoffmann joue donc le jeu du médiateur interne : c'est lui qui montre à Wagner son modèle idéal.

¹⁴⁵⁹ R. Wagner, « Un musicien étranger à Paris », *Revue et Gazette musicale*, 31 janvier, 11 février 1841 ; Id., *Dix Écrits de Richard Wagner in Le musicien et la publicité. Caprices esthétiques. Extraits du journal d'un musicien défunt. Dix Écrits de Richard Wagner, op. cit.*, p. 113-152, *scil.* p. 113.

¹⁴⁶⁰ « Sous l'influence de la manière d'Hoffmann, qui a traité de semblables sujets dans ses récits, je traçai les grandes lignes d'une nouvelle dans laquelle je vis entrer le mysticisme musical qui m'était alors cher » (R. Wagner, *Ma vie, op. cit.*, p. 92).

¹⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁴⁶² J.-F. Candoni, notes à R. Wagner, *Ma vie*, Gallimard, Paris 2013, p. 479.

C'est dans l'espace de l'identification narcissique de Wagner avec des héros souffrants que s'insinue Baudelaire. Articulant la « coextension du Je et de la représentation »¹⁴⁶³, il questionne le mouvement d'identification, cette magie suggestive « contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même »¹⁴⁶⁴.

Son rapport à Hoffmann n'est pas moins ambigu que celui de Balzac. Dans le *Salon de 1846* il s'adresse à « ceux qui aiment sincèrement la nature » pour établir sa connivence rivale avec les lecteurs les plus innocents. Il entend en effet interroger tout d'abord ce modal : la sincérité. Il évoque à cet effet un souvenir mythique, la doctrine analogiste des *Kreisleriana* :

J'ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d'Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la nature : « Ce n'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons, et les parfums ».¹⁴⁶⁵

La traversée du sens opérée par les trois adverbes modalisateurs : « solidement », « parfaitement », « sincèrement », est une attaque indirecte aux imitateurs innocents de la manière d'Hoffmann, autrement dit les « poètes hoffmaniques »¹⁴⁶⁶ qui négligent le deuxième niveau, les coulisses panoramiques de l'ironie. Car Hoffmann, lui, « sait » tout en oubliant d'afficher son savoir : son « mélange involontaire, et quelquefois très volontaire, d'une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu », *ressemble* (nous soulignons) « souvent à des visions de l'ivresse »¹⁴⁶⁷. Et si, aux yeux de Baudelaire, « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie »¹⁴⁶⁸, y-a-t-il exemple plus efficace, concernant cette 'traduction', que l'autocitation d'un quatrain de *Correspondances* dans l'essai sur Wagner? Sonnet 'à programme' et 'morceau de bravoure' s'il en est...

C'est encore aux *Kreisleriana* que Baudelaire fait référence dans *Les Paradis artificiels* pour pasticher à son tour, l'encadrant dans la rhétorique

¹⁴⁶³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 163.

¹⁴⁶⁴ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 598.

¹⁴⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 425.

¹⁴⁶⁶ Ch. Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, OCI, p. 546.

¹⁴⁶⁷ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 542. Baudelaire raille, à propos du vin, l'éloge « matérialiste » et « utilitariste » qu'en donne Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*, identifiant le plaisir avec le travail. Cf. Ch. Baudelaire, *L'âme du vin*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 105.

¹⁴⁶⁸ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 418.

de l'ivresse, l'« amalgame » d'Hoffmann¹⁴⁶⁹. En se réclamant du *Faust* de Goethe, où Méphistophélès fait sortir par miracle du bois de la table des boissons « spiritueuses »¹⁴⁷⁰, Hoffmann y voit des effets « analogues » à ceux de l'opium : « accélérer, en les arrosant, les rouages de notre esprit »¹⁴⁷¹. Puisque Hoffmann « laisse chacun à son opinion individuelle », c'est dans une « libre interprétation » que Baudelaire cite ce passage, en vue de donner des conseils pratiques aux jeunes musiciens :

Le musicien consciencieux doit se servir du vin de Champagne pour composer un opéra-comique. Il y trouvera la gaité mousseuse et légère que réclame le genre. La musique religieuse demande du vin du Rhin ou du Jura-çon. Comme au fond des idées profondes, il y a là une amertume enivrante ; mais la musique héroïque ne peut pas se passer de vin de Bourgogne. Il a la fougue et l'entraînement du patriotisme.¹⁴⁷²

L'analogie s'enrichit d'un troisième élément : la comparaison ethnographique. Le « pétilllement » correspondrait à l'euphorie comique italienne ; le style méditatif est obtenu par les vins du Nord, et le « réchauffement » patriotique, encourageant la fraternité et l'amour, par le vin solide de Bourgogne... Car une « partie solide de la société » prend, comme le dit Hoffmann, tout cela « avec la même bonté que tout le reste »¹⁴⁷³. Là où Scudo avait associé le rire français et le vin de Champagne en raison d'un dénominateur commun, le « pétilllement »¹⁴⁷⁴, dans *Gambara* de Balzac l'effet

¹⁴⁶⁹ Voir, par exemple, la thèse de J. Loncke : « Il est évident que [cette théorie], par ses prolongements métaphysiques, gagne le suffrage de notre poète » (J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 141).

¹⁴⁷⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 421 : « On parle beaucoup de l'enthousiasme que se procurent les artistes par la jouissance des boissons fortes ; [...] lorsque l'esprit passe de la conception à l'enfantement, les breuvages spiritueux accélèrent l'élan des idées ». L'effet produit par l'artiste retombe en même temps sur l'artiste lui-même et sur l'assistance mondaine : « Avec le punch, le thé, le vin et le glaces, on a toujours soin de servir un peu de musique qui est prise par le beau monde avec la même bonté que tout le reste » (*ibidem*, p. 388).

¹⁴⁷¹ *Ibidem*, p. 422-423. Cf., pour cette scène, J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », op. cit., p. 9.

¹⁴⁷² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 378. Le passage en question des *Kreisleriana* est, dans la traduction de Loève-Weimers, le suivant : « Pour la musique d'église, le vieux vin du Rhin et les vins de la Franconie. Pour l'opéra seria, le meilleur vin de Bourgogne. Pour l'opéra comique, la liqueur jaunissante de la Champagne. Pour les canzonnettes italiennes, les vins de Grèce et de Sicile. Mais pour une composition romantique comme le Don Juan un verre de cette liqueur qui jaillit de la lutte des gnomes et des salamandres ! » (à savoir, le punch ; E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 423).

¹⁴⁷³ *Ibidem*, p. 388.

¹⁴⁷⁴ P. Scudo, *Philosophie du rire*, op. cit., p. 118.

combiné du vin, de mets indigestes et du discours sur la musique qu'on tient à table produit la « mise en sommeil » de la raison, prolongeant ainsi les effets de l'opéra romantique. Dans *Du Vin et du Haschisch*, ce que Baudelaire appelle « L'Âme du Vin » (âme qui chante par le fait même qu'elle est « contrainte de chanter »¹⁴⁷⁵) entraîne par des effets calculés la « fraternité évidente »¹⁴⁷⁶ :

Entends-tu s'agiter en moi et résonner les puissants refrains des temps anciens, les chants de l'amour et de la gloire? Je suis l'âme de la patrie...¹⁴⁷⁷

Dans l'ivresse artificielle il y a, écrit significativement Baudelaire, « de l'hyper-sublime »¹⁴⁷⁸, à même de démasquer le sublime (postiche) de l'âme passionnée. En remplaçant attiré de la musique par sa fonction enivrante, le vin tient à l'homme le même discours que Wagner attribue aux philtres magiques¹⁴⁷⁹ : sollicitatrice du rêve égalitaire, cette substance venant de la nature produit à peu de frais l'identification. C'est en vous parlant « de vous-même », en vous racontant « le poème de votre vie » que la musique, comme le vin, captive et (selon le mot de Wagner) « gouverne à son gré le sentiment »¹⁴⁸⁰ :

Mon lecteur comprendra que ceci est indescriptible ; un témoin vrai et sérieux m'a raconté la chose. Le public à la fin était plus ivre que lui.¹⁴⁸¹

Annulant toute barrière logique la musique, comme le vin, « s'incorpore à vous »¹⁴⁸² et vous cache l'« appareil sanglant de la destruction »¹⁴⁸³ :

L'ivresse de l'art est plus propre que toute autre à voiler les terreurs du gouffre ; le génie peut jouer la comédie au bord de la tombe avec une joie qui l'empêche de voir la tombe, perdu, comme il est, dans un paradis excluant toute idée de tombe et de destruction.¹⁴⁸⁴

Comme toute dichotomie se résout dans l'unité, « le vin et l'homme [...] font l'effet de deux lutteurs amis sans cesse combattant, sans cesse recon-

¹⁴⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCIL, p. 164.

¹⁴⁷⁶ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 379.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 380.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, p. 383.

¹⁴⁷⁹ D. de Rougemont, *L'Amour et l'occident*, op. cit., p. 415.

¹⁴⁸⁰ R. Wagner, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 48.

¹⁴⁸¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 386.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p. 431.

¹⁴⁸³ Ch. Baudelaire, *La Destruction*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 111.

¹⁴⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Une mort héroïque*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 319.

ciliés » : « le vaincu embrasse toujours le vainqueur »¹⁴⁸⁵. Dans le poème en prose *Enivrez-vous*, l'injonction « enivrez-vous sans cesse »¹⁴⁸⁶ a son pendant dans la structure du poème qui induit, par son mouvement spiral, l'état hypnotique du lecteur. On connaît, d'ailleurs, le recours fréquent de Baudelaire à des poèmes à forme circulaire ou à refrain¹⁴⁸⁷, ou bien encore à rythme impair : barcarolle ou berceuse, appelant ironiquement le sujet à l'abandon de ses facultés.

72. Puisque réalisme il y a : Champfleury, médiateur interne

Ô gentilshommes, la vie est courte... si nous vivons,
nous vivons pour marcher sur la tête des rois
(W. Shakespeare, *Henri IV*)

Fasciné par l'art de la caricature et le théâtre de boulevard, Champfleury se réclame des pères illustres du réalisme : Diderot, Hoffmann et Balzac¹⁴⁸⁸. Prenant son parti dans la bataille lancée par Courbet en 1851 il est, par son essai *Le réalisme* (1857), le représentant du mouvement. Le but que se propose ce proche de Proudhon est d'étudier, à contre-courant des mysticismes ambiants, « les causes et les moyens qui donnent les apparences de la réalité aux œuvres d'art »¹⁴⁸⁹. Musicien lui-même et traducteur d'Hoffmann il s'engage, au nom de la « sincérité dans l'art »¹⁴⁹⁰, à soutenir Wagner¹⁴⁹¹. Sa brochure intitulée *Richard Wagner*, rédigée au lendemain du premier des concerts donnés par Wagner en 1860 au Théâtre-Italien, est reproposée, dans une version mise à jour, l'année suivante à l'occasion de la querelle du *Tannhäuser* ; et ce, juste avant que Baudelaire ne se mette à son *Richard Wagner*¹⁴⁹². « Augmentée » de quelques pages, cette brochure s'enrichit-

¹⁴⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 387.

¹⁴⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Enivrez-vous*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 337.

¹⁴⁸⁷ Cf. *Harmonie du soir* pour le premier type ; *Moesta et errabunda* ; *La Musique* ou *L'Irréparable* pour le deuxième (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 47, 63, 68, 54).

¹⁴⁸⁸ « Aussi ne renierais-je jamais l'influence qu'ont exercée sur moi Diderot, Balzac et Hoffmann, plus particulièrement » (Champfleury, *Dédicace à Courbet* in E.T.A. Hoffmann, *Contes posthumes d'Hoffmann*, trad. fr. Champfleury, Michel Lévy, Paris 1856, p. 2.

¹⁴⁸⁹ Champfleury, *Le Réalisme*, Michel Lévy, Paris 1857, p. 1.

¹⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴⁹¹ Champfleury avait rencontré le musicien lors de son premier séjour en France entre 1839 et 1842. Cf. Léon Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 36.

¹⁴⁹² Champfleury, *Richard Wagner*, Librairie Nouvelle, A. Bourdilliat et Cie éditeurs Paris 1860, puis dans : *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui* : Balzac, Gérard de Nerval,

sait d'une concession directe faite au musicien : on présentait au lecteur, comme E. de Rubercy le rappelle, « la réponse de Wagner aux critiques de Berlioz relatives à la formule de ' musique de l'avenir ' »¹⁴⁹³. C'est, en effet, autour de cette formule, exposée aux interprétations les plus disparates, que se déclenche la querelle. La brochure, qui lançait des invectives croisées à tous les adversaires de Wagner (dont Scudo et Féty) accusés d'avoir tiré profit de la polémique, vaut à Champfleury d'être considéré parmi les fidèles du musicien. La « foi » inconditionnée que Champfleury témoigne à Wagner est, selon ce dernier, digne d'être comparée à celle de Franz Liszt :

je ne saurais oublier de noter le sentiment de profonde satisfaction que m'inspira le romancier Champfleury par une brochure extrêmement aimable qu'il écrivit sur moi et mes concerts. Quelques aphorismes au style léger prouvaient que l'auteur possédait de ma musique et de ma personnalité une compréhension telle que je ne l'avais encore rencontrée que dans les réflexions de Liszt sur *Lohengrin* et *Tannhäuser*, et que je n'ai plus jamais retrouvée sous une forme aussi éloquente et aussi caractéristique. Champfleury lui-même était un homme fort simple, naïf même, un homme dont l'espèce rare semble près de s'éteindre dans la population française.¹⁴⁹⁴

Que ce caricaturiste du monde moderne ait été considéré par Wagner lui-même non seulement comme « naïf », simple et débonnaire, – « espèce rare » en France – mais aussi comme un « aphoriste improvisé », signifie qu'il avait été admis dans la famille. Car la naïveté de la critique est, à côté de la partisanerie, la condition préalable pour l'admission au Temple. Ainsi, il est surtout question, pour Champfleury, « d'un génie et non pas d'un charlatan »¹⁴⁹⁵.

Dédiée à Charles Barbara, violoniste et publiciste¹⁴⁹⁶ (affublé pour l'occasion de l'épithète illustre de « romancier », ce qui équivaut à faire de lui un semblable de l'auteur), la brochure sur Wagner fut rédigée, de l'aveu de Champfleury, pendant la nuit insomniaque qui suivit le concert donné par Wagner au Théâtre-Italien, le romancier étant resté longuement sous l'emprise de la musique. Sauf que la didascalie : « Nuit du 27 janvier 1860 »,

Wagner, Courbet (1861), Slatkine reprints, Genève 1968. C'est à l'édition originale de 1860, tombée sous les yeux de Baudelaire, que nous ferons ici référence.

¹⁴⁹³ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 25. Sur Wagner et Berlioz cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 97-98.

¹⁴⁹⁴ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 666-667.

¹⁴⁹⁵ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 25. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 134.

¹⁴⁹⁶ Charles Barbara, considéré généralement comme l'un des proches de Baudelaire, est l'objet d'une attaque de la part de ce dernier ; ayant loué Nerval après sa mort, Barbara trouva, selon Baudelaire « l'aventure assez joviale pour la célébrer en un gros calembour » (Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 306).

apposée en bas de page, remonte à trois jours plus tard, le premier des trois concerts aux Italiens ayant eu lieu le 24 janvier¹⁴⁹⁷. D'entrée de jeu Champfleury expose, dans une concession, les raisons préalables de son aversion pour la musique, qu'il rattache à l'erreur de sa jeunesse. Cette aversion est due en effet à un préjugé réaliste, l'impératif de la rentabilité littéraire : « Les efforts nerveux dépensés au service de la musique étaient autant de perdu pour le roman »¹⁴⁹⁸. Il y aurait, finalement, selon son propos, une jeunesse réaliste, favorable au roman, et une maturité lyrique, favorable à la musique. Ce préjugé est retiré le « 24 janvier 1860, à l'audition du premier fragment de Richard Wagner », qui « restera une date dans l'éphéméride des arts »¹⁴⁹⁹, et qui a tout le charme d'une « Initiation » :

Je comprenais la pensée du maître et c'est ce qui motive la présente lettre pour laquelle j'interromps les travaux les plus pressants.¹⁵⁰⁰

L'homme affairé d'antan n'est plus : Champfleury a *compris* d'un bond la pensée de Wagner par le biais de sa musique (le verbe en italique a tous les charmes d'une épiphanie, tandis que l'imparfait journalistique évoque l'exceptionnalité de l'événement). Il est, à ce jour, « impatient de crier la vérité » :

ne pouvant échapper à la tyrannie de la pensée qui m'envoie au cerveau des phrases toutes faites sur l'œuvre de Richard Wagner et qui me commande enfin les lignes qui vont suivre frémissantes, laissant à peine à ma plume la peine de les tracer.¹⁵⁰¹

Sous l'emprise de cette musique, les « pensées » sortent toutes faites de son « cerveau ». Il s'agit maintenant de défendre Wagner contre ces « animaux malfaisants » que sont les critiques¹⁵⁰² : contre les attaques du conservateur Fétis d'abord. Ce dernier, qualifié pour la circonstance de « rat de bibliothèque », avait défini le musicien, avec mépris, le « Courbet de la musique »¹⁵⁰³. Le couplage entre le peintre et le musicien sous l'étiquette du « réalisme » n'avait rien d'adventice, car l'épithète réservée à Courbet,

¹⁴⁹⁷ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 5.

¹⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 3-4.

¹⁵⁰² Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 121. Baudelaire n'a de cesse de reproposer, comme on sait, cette topique physiocrate évoquée d'entrée de jeu dans *Les Fleurs du mal* (*Au lecteur*, p. 5).

¹⁵⁰³ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 4. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 110.

novateur en peinture, par les académiciens, était en tout point analogue à l'étiquette « *Musique de l'avenir* » dont on avait « affublé ironiquement Richard Wagner »¹⁵⁰⁴. Or, cette étiquette « ironique », que les journalistes paresseux auraient utilisée comme une « massue » pour accabler Wagner n'est, au dire de Champfleury, qu'une « massue de Funambules », « en toile peinte, avec du foin dedans » – un « bâton de comédie » aurait dit Baudelaire évoquant vraisemblablement cette même circonstance dans *La Femme sauvage et la petite-maîtresse*¹⁵⁰⁵. Les coups qu'on reçoit donnent (comme c'est le cas dans *Assommons les pauvres!*) des énergies nouvelles. Et voici en effet que l'artiste, « après avoir réparé ses forces [...] se relève fier, convaincu, fort »,

et d'un seul de ses regards il fait fuir les médiocrités, les jaloux, les impuissants, les inutiles les pâles seringueurs d'encre et il traverse triomphalement la voie sur laquelle s'empresse une foule enthousiaste¹⁵⁰⁶.

L'entrée en scène de Wagner a lieu, dans la brochure de Champfleury, selon la manière 'réaliste' : description physique et morale de l'artiste, que l'origine allemande semble disposer à la naïveté, à la modestie et au respect religieux de l'assistance ; chose rare, disons-le une fois de plus, en France, et si courante pourtant en Allemagne :

Il y a en lui de la timidité, de la naïveté, du contentement des murmures d'une salle qui paraît disposée à écouter religieusement ; de cette personnalité allemande et modeste jaillit une sorte de charme particulier auquel nous ne sommes guère habitués.¹⁵⁰⁷

Le motif attendu de la « souffrance du génie », « maladie du siècle »¹⁵⁰⁸, est sur place : le tourment de l'artiste serait visible (à l'égal d'un Beethoven, d'un Paganini ou d'un Liszt) sur son visage :

¹⁵⁰⁴ Champfleury, *Richard Wagner, op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁰⁵ « Considérons bien, je vous prie, cette solide cage de fer derrière laquelle s'agit, hurlant comme un damné, secouant les barreaux comme un orang-outang exaspéré par l'exil, imitant, dans la perfection, tantôt les bonds circulaires du tigre, tantôt les dandinements stupides de l'ours blanc, ce monstre poilu dont la forme imite assez vaguement la vôtre. [...] Allons ! un bon coup de bâton pour la calmer ! car elle darde des yeux terribles de convoitise sur la nourriture enlevée. Grand Dieu ! le bâton n'est pas un bâton de comédie, avez-vous entendu résonner la chair, malgré le poil postiche ? » (Ch. Baudelaire, *La Femme sauvage et la petite maîtresse*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 290).

¹⁵⁰⁶ Champfleury, *Richard Wagner, op. cit.*, p. 5.

¹⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 5-6.

¹⁵⁰⁸ « Les gens incompris sont la maladie du siècle » (Ch. Baudelaire, *Les Mystères galants*, OCII, p. 993).

On dit le grand compositeur brisé et portant des traces visibles d'altération sur sa physionomie. Ce ne sont pas les fatigues de ces derniers concerts, [...] mais ce sont des angoisses et des amertumes de quinze ans que le temps enlèvera difficilement.¹⁵⁰⁹

La topique d'un Beethoven solitaire, souffrant et pourtant héroïque, chère tout aussi bien à Hugo qu'à Wagner¹⁵¹⁰, sert à légitimer le mythe romantique de l'artiste proscrit :

Qui ne connaît les dernières années de la vie de Beethoven, quand aigri, hypocondriaque, maladif, il étonnait ses compatriotes par sa vie solitaire? [...] Richard Wagner a réuni en lui ces deux grands malheurs : sourd et aveugle [...] Proscrit d'Allemagne à la suite d'événements politiques, il y a plus de dix ans qu'on joue ses opéras et qu'il ne peut ni les voir ni les entendre. Ni Tannhœuser, ni Lohengrin n'ont pu lui ouvrir les portes de son pays natal.¹⁵¹¹

« Que se passe-t-il » – se demande Champfleury après Stendhal – dans l'esprit de l'artiste « qui va être jugé par des Parisiens, c'est-à-dire des êtres qui veulent être amusés avant tout »?¹⁵¹² « En cinq minutes un jugement peut-être rendu par ce jury frivole contre un homme qui donne en une heure le résultat de trente ans d'études, de souffrances et d'abnégation »¹⁵¹³. Ainsi, le destin de l'artiste en proie au jugement de gens mondains est pire que celui du condamné à mort : le moment « fatal », se « [répète] journalièrement ». Et puisque Wagner est plus avancé que Beethoven dans le romantisme, c'est lui qui incarne maintenant la souffrance artiste, dont il est l'antonomase même : on ne trouve nulle part « de martyre comparable à celui de Wagner ». Homme sans colère, « face au destin dont il a été l'objet, Wagner s'est montré plus noble » :

La beauté, la grandeur et le calme semblent les piédestaux sur lesquels il a posé ses légendes.¹⁵¹⁴

Et donc, « ne faut-il pas remercier le Destin qui pousse à son gré les hommes çà et là, les transplante de leur pays natal pour activer les idées nou-

¹⁵⁰⁹ Champfleury, *Richard Wagner*, p. 13.

¹⁵¹⁰ Dans son *William Shakespeare*, Hugo considère Beethoven comme le prophète de la musique mystique ; Balzac l'évoque dans *César Birotteau* et *Gambara* ; Delacroix écrit sur Chopin et Beethoven. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 28. Pour le mythe de Beethoven en France, cf. Marie Gaboriaud, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Garnier, Paris 2017.

¹⁵¹¹ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵¹² *Ibidem*, p. 6.

¹⁵¹³ *Ibidem*.

¹⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

velles sur une terre étrangère? » « L'homme est sacrifié, mais l'Art y trouve son compte »¹⁵¹⁵. Du mythe personnel de Wagner on glisse vers l'universel légendaire de son art : la musique de Wagner appartient à la communauté humaine, et cette communauté ne doit pas juger, mais sentir la musique dans son « unité d'ensemble » :

Sont-ce des fragments de *Lohengrin* ou de *Tannhäuser*?

Qu'importe? Je ne prétends pas donner une analyse régulière de chacun de ces fragments, mais la somme des sensations que j'ai recueillie de l'ensemble.¹⁵¹⁶

On verra donc Baudelaire confondre captieusement ces deux œuvres, qui se ressemblent trop.

L'attention à l'histoire dramatique préoccupe inutilement, au dire de Champfleury, l'auditeur, le soustrayant ainsi au plaisir pur de la musique : « un concert n'est pas une représentation », et « les vrais musiciens ne connaissent d'autre langue que la langue des sonorités »¹⁵¹⁷. Ainsi (comme c'était le cas pour Stendhal), Champfleury dit avoir renoncé une fois pour toutes aux « raisons » du livret pour s'abandonner aux effets sonores de la musique comme on s'abandonne au plaisir d'une boisson enivrante : « avant tout, j'avais soif de musique »¹⁵¹⁸. Cette recommandation a de quoi décourager les critiques musicaux : le droit absolu de la réception n'est pas négociable. Ainsi, dès le début, à savoir *dès les premières mesures* (nous soulignons à dessein cette indication, dont se souviendra Baudelaire) la description des « effets » doit remplacer les « causes », et l'esthétique passionnée tenir lieu de toute poïétique et de toute morale : « Dès les premières mesures les critiques chagrins qui trompent le public par esprit de dénigrement hostile et par une jalouse impuissance » durent reconnaître que « Wagner était applaudi par la foule frémissante » : foule qui ayant, naturellement, « le sentiment du Beau et du Juste », « se sentait remuée jusqu'au plus profond de son être par des ondes musicales qu'un navigateur venait de découvrir »¹⁵¹⁹. La métaphore du voyage en mer, si elle est justifiée sur le plan thématique pour l'auteur du *Vaisseau fantôme*, se prête de manière exemplaire à décrire sa musique. Semblable à la mer, l'orchestration de Wagner « est large, pénétrante, remplit la salle. L'attention n'est distraite par aucun instrument, ils sont harmonieusement fondus en un seul »¹⁵²⁰. La nouveauté de la musique de Wagner n'échappe pas à Champfleury : la

¹⁵¹⁵ *Ibidem*.

¹⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 7

¹⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 10.

¹⁵¹⁸ *Ibidem*.

¹⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁵²⁰ *Ibidem*.

mer est maintenant la métaphore la plus pertinente pour évoquer l'« unisson » et le fondu instrumental que le musicien a adopté. Car chaque morceau de musique représente, à lui seul, la totalité : « chaque fragment de chacun des opéras de Wagner n'est qu'une vaste mélodie, semblable au spectacle de la mer »¹⁵²¹. Contemplant à distance, poursuit Champfleury, cet « Océan troublé », « ces flots d'harmonie souveraine dont Wagner a le secret », l'auditeur regarde, situé sur des falaises imaginaires, « la mer toujours belle et toujours nouvelle, défiant l'ennui, et portant aux grandes pensées »¹⁵²². La posture épiphanique du sujet face à la mer (que Hugo se plut à incarner pendant son exil suscitant l'ironie de Baudelaire¹⁵²³) tient lieu, selon le dictionnaire des romantiques, d'élévation de l'esprit. Puisque, insiste Champfleury, « il y a un côté religieux dans l'œuvre de Wagner »,

le côté religieux que vous laissez une forêt épaisse, quand vous la traversez en silence. Alors se détachent une à une les passions de la civilisation : l'esprit [...] s'épure, grandit à vue d'œil, respire de contentement et semble grimper jusqu'à la cime des grands arbres,

comment rendre « sinon par des analogies de sensations, la langue mystique des sons enivrants ? »¹⁵²⁴. La nature de Wagner n'est pas, dit-il, la nature (seconde) des *Saisons* de Haydn, restituée par une « *musique imitative* ». Cette musique bonne pour les singes¹⁵²⁵ ne serait que l'« enjambement monstrueux d'un art sur un autre art » ... supplément du supplément, comme le dirait Derrida. La nature « première » de Wagner est, aux yeux de Champfleury, un art sans art ; supplément de présence, ajoutons-nous, cachant la supplémentarité. Suit l'exaltation des « époques nues » peuplées par des titans « plus grands que nature » : ce sont les temps héroïques chantés par les traditions populaires d'Allemagne, les temps de la « légende »¹⁵²⁶ à laquelle, évidemment, Champfleury (pour paraphraser Mallarmé) ne répugne pas. C'est la légende de l'avenir. Si « la bataille était gagnée », il restait toutefois encore des « esprits » d'arrière-garde dont l'artiste original a le plus grand besoin ; ces « singes » alimentent, avec leurs grimaces, la grandeur du génie :

¹⁵²¹ *Ibidem.*

¹⁵²² *Ibidem*, p. 8.

¹⁵²³ Cf. Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859 : « vous habitez une demeure haute, poétique, et qui ressemble à votre esprit » (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 598).

¹⁵²⁴ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁵²⁵ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵²⁶ *Ibidem*, p. 10. Champfleury cite ici, à titre d'exemple de la « légende », un passage de *Lohengrin*, à propos de l'apparition de la nacelle et du cygne, que Baudelaire reprend dans son *Richard Wagner*. Il sera question de cette reprise dans le chapitre suivant.

de même qu'aussitôt qu'un âne vient au monde, il pousse dix gourdin pour le rosser, à peine un grand esprit se montre-t-il dans l'arène, qu'il a à ses trousses cinquante aboyeurs.¹⁵²⁷

Par rapport aux critiques qui s'intéressent aux aspects les plus vils – autrement dit aux aspects techniques – de la composition musicale, l'« artiste » plane au-dessus d'elle avec son discours inspiré et prodigieusement « compréhensif » :

Il faut laisser aux critiques le soin de parler de dièses, de bémols, de tonalité, de modulations ascendantes, de chromatique [*sic*] etc. ; ce qui me reste à dire est plus intéressant.¹⁵²⁸

Après ce préambule partisan, Champfleury s'attache à 'paraphraser' les effets de la musique de Wagner. En un premier temps il se réclame, par une prétérition, à la plaquette de Liszt comme à une référence incontournable, qu'il faut pourtant dépasser (comme toute source livresque) par l'expérience directe de la musique : « Le livre de Franz Liszt eût suffi à lui seul à me donner la clé de la principale œuvre du compositeur ; mais, je l'ai dit, *assistant à un concert*, je voulais me rendre compte d'abord du pur effet musical, sans me préoccuper de l'esthétique du maître »¹⁵²⁹. Nous verrons Baudelaire se réclamer, en *dilettante*, de tous ces arguments. Encore, Champfleury s'arrête (comme l'avait fait Liszt et comme le fera Baudelaire), sur le 'morceau' du *Tannhäuser* le plus apprécié par le public, le « fragment du *Saint Graal* », qui est « un de ceux qui m'a le plus frappé par son mysticisme religieux » :

L'orchestre s'anime peu à peu, et arrive à une sorte d'apothéose rayonnante, dorée comme le soleil, qui transporte l'auditeur dans des mondes inconnus.¹⁵³⁰

Il s'agit bien, dit-il, d'un « morceau détaché », morceau de bravoure pouvant, à lui seul, compter pour l'œuvre entière.

Que pouvait penser Baudelaire de son « ami » réaliste et partisan de Wagner? Indirectement visé dans l'écrit satirique : *Puisque réalisme il y a*¹⁵³¹, Champfleury ne dédie pas moins à Baudelaire, au cours de la même année 1860, une édition des *Chansons Populaires des Provinces de France*¹⁵³². Ce

¹⁵²⁷ Champfleury, *Sur Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵²⁸ *Ibidem*.

¹⁵²⁹ *Ibidem*. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵³⁰ *Ibidem*, p. 12.

¹⁵³¹ Ch. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*, OCII, p. 57.

¹⁵³² On sait que Baudelaire était présent, en 1861, à un concert organisé par Champfleury pour célébrer cette parution. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 91.

que Baudelaire lui reproche entre les lignes, en accusant réception de ce recueil, c'est de « se contenter de la nature et avoir en elle une confiance illimitée », jusqu'à en faire « une religion »¹⁵³³. D'où la « parenté antique » de son interlocuteur avec « quelques écrivains allemands et anglais, esprits mélancoliques comme lui, doublés d'une ironie involontaire¹⁵³⁴ et persistante ». Car l'ironie allemande est, justement, « naïve », ainsi qu'en témoigne un personnage ingénu sorti lui aussi de la plume de Champfleury : « l'enfant musical », protagoniste de *Grandeur et décadence d'une sérénite*¹⁵³⁵. De l'esprit allemand dont il se réclame Champfleury prend, selon Baudelaire, les « hautes leçons empreintes d'une ironie [...] énorme »¹⁵³⁶. Mais, dans l'adhésion « réaliste » à la « vérité », il est victime et dupe de son temps¹⁵³⁷. Et « puisque réalisme il y a »...

73. *Le Père symbolique et les frères rivaux : Weber, Berlioz, Meyerbeer*

À des artistes « avancés » et germanophiles Wagner vint, en France, « reprendre son bien ». Nombre d'amis et semblables – poètes, compositeurs, polémistes, biographes et autobiographes – se firent pour cela ses adversaires.

Compositeur autant qu'écrivain autobiographe¹⁵³⁸ Weber, maître incontesté de l'opéra féérique et surnaturel, marque profondément Wagner dès sa jeunesse. Amant passionné du *Freischütz* (1821), grand sujet « germanique » et fantastique¹⁵³⁹, Wagner se considère – via Beethoven – comme son héritier et s'applique ainsi à achever sa mission artistique : fonder un Grand Opéra allemand. C'est Wagner qui célèbre pompeusement la mort de son prédécesseur avouant en même temps sa satisfaction pour la réussite du spectacle, digne de la grandeur du maître allemand¹⁵⁴⁰.

Que derrière la musique suggestive de Weber se cache un 'programme', Baudelaire en est bien conscient : dans *Les Phares*¹⁵⁴¹ l'*ut pictura* classique, faisant montre par effet de contraste de sa singerie, en vient à être 'dépassé' par l'âge romantique marqué justement par la primauté de la musique

¹⁵³³ Ch. Baudelaire, *Les Contes de Champfleury*, OCII, p. 21.

¹⁵³⁴ Nous soulignons.

¹⁵³⁵ Ch. Baudelaire, *Les Contes de Champfleury*, OCII, p. 22.

¹⁵³⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵³⁷ Ch. Baudelaire, *Puisque réalisme il y a*, OCII, p. 59.

¹⁵³⁸ Carl-Maria von Weber, *La Vie d'un musicien et autres écrits*, Lattès, Paris 1986.

¹⁵³⁹ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 46, 54, 59.

¹⁵⁴⁰ « J'étais en droit de me dire que jamais je n'avais mieux atteint le but que je m'étais proposé » (*ibidem*, p. 344-345).

¹⁵⁴¹ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 13.

sous le signe de Weber. Le quatrain consacré à Weber ne sent pas moins que les autres le théâtre et la manière : Delacroix et Weber, dont les noms sont disposés en chiasme (symétrie renversée), se ‘ répondent ’ en écho comme les couleurs et les sons dans *Correspondances* :

Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent, comme un soupir étouffé de Weber.¹⁵⁴²

Le « tableau auditif » est, dans sa vocation didactique, un tableau de genre : le « ciel chagrin » est peuplé de « fanfares » allemandes « étouffées » comme des cors de chasse. Ces deux instruments à vent se font antithèse comme la ville et la forêt, comme le roi et le chasseur. Delacroix, artiste « climatérique », « vrai peintre du XIXe siècle » (et donc « phare » du siècle de la sincérité) est quant à lui, comme on l’a vu, l’analogue de Weber ; lui aussi est spécialiste en poncifs romantiques, qu’il sait « traduire librement »¹⁵⁴³ :

‘ En effet ’, avait-il exclamé [...] ‘ Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies ? Un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants ? ’¹⁵⁴⁴

Baudelaire avait d’ailleurs fourni, de son quatrain en vers, une paraphrase en prose dans le *Salon de 1846 (De la couleur)* :

Cette haute et sérieuse mélancolie brille d’un éclat morne, même dans sa couleur large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber.¹⁵⁴⁵

La même ‘ analogie ’ physionomiste Weber-Delacroix revient dans le compte rendu de l’*Exposition universelle de 1855* :

un tableau de Delacroix a déjà produit sur l’âme une impression riche, heureuse ou mélancolique. On dirait que cette peinture, comme les sorciers et les magnétiseurs, projette sa pensée à distance. Ce singulier phénomène tient à la puis-

¹⁵⁴² *Ibidem*.

¹⁵⁴³ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 440.

¹⁵⁴⁴ Ch. Baudelaire, « Delacroix », in *Salon de 1845*, OCII, p. 353. Voir aussi au sujet de Delacroix, dans le *Salon de 1845*, p. 357 : « ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d’harmonie et de mélodie, et l’impression qu’on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale ». Déjà Diderot parlait d’« accords de couleurs », dans la *Lettre sur les sourds et les muets* (1851) et dans le *Neveu de Rameau*.

¹⁵⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 440.

sance du coloriste, à l'accord parfait des tons, et à l'harmonie (préétablie dans le cerveau du peintre) entre la couleur et le sujet. Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille.¹⁵⁴⁶

Le tableau de Delacroix a produit d'avance les effets que son auteur s'était proposé ; car « l'harmonie » est « préétablie dans le cerveau du peintre ». Les « admirables accords de sa couleur », qui donnent une impression « quasi musicale », renvoient forcément à un certain « poète » (lui-même) qui « a essayé d'exprimer ces sensations subtiles dans des vers dont la sincérité peut faire passer la bizarrerie » ... Suivent, comme ce sera le cas pour le quatrain de *Correspondances* cité dans le *Richard Wagner*, le quatrain des *Phares* dont il est question dans le texte et une « explication » didactique des poncifs romantiques¹⁵⁴⁷ où, dans l'adéquation forcée du texte au contexte (le salon de peinture) est dénoncée la visée didascalique des *Phares* eux-mêmes.

Dans le *Richard Wagner*¹⁵⁴⁸ Baudelaire cite Weber l'impliquant dans un couplage convenu : il marche côte à côte avec son maître Beethoven. Sauf que cet accolage passe pour être le résultat original de l'expérience auditive de l'auteur. Plus loin, Baudelaire désavoue la valeur absolue de cette expérience subjective en l'appuyant sur le témoignage personnel de Wagner : « La musique de Weber, et, plus tard, celle de Beethoven, agissent sur son esprit [de Wagner] avec une force irrésistible »¹⁵⁴⁹. Force est de constater dès à présent – nous y reviendrons – l'ironie syntagmatique de Baudelaire, consistant dans la manipulation de l'ordre chronologique à des fins anecdotiques : Weber et Beethoven sont en fait des contemporains. Baudelaire cite dans *L'Invitation au voyage* du *Spleen de Paris* « l'invitation à la valse »¹⁵⁵⁰, morceau à succès que Weber introduit dans son *Freischütz* pour plaire aux saint-simoniens. Berlioz, affilié à l'Église au moins pour un certain temps, l'avait transcrit pour orchestre en 1841. Ainsi, la valse de *Harmo-*

¹⁵⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, OCII, p. 595. À propos de Delacroix, qui aurait « gardé la trace de son origine révolutionnaire », Baudelaire s'exprime dans ces termes : « On peut dire de lui, comme de Stendhal, qu'il avait grande frayeur d'être dupe. [...] il ne connaissait la passion et le surnaturel que par sa fréquentation forcée avec le rêve » (Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OCII, p. 757).

¹⁵⁴⁷ « *Lac de sang* : le rouge ; - *hanté des mauvais anges* : surnaturalisme ; - *un bois toujours vert* : le vert, complémentaire du rouge ; - *un ciel chagrin* : les fonds tumultueux et orageux de ses tableaux ; - *les fanfares et Weber* : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur » (Ch. Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, OCII, p. 595).

¹⁵⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, op. cit., p. 785.

¹⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 787.

¹⁵⁵⁰ Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 302. Cf. *ibidem*, p. 1324.

nie du soir, singée par l'allure spirale du texte, mime, avec ses « langoureux vertiges »¹⁵⁵¹, les fêtes harmoniques des adeptes du Temple : fausse religion de l'avenir que la spirauté elle-même dénonce à chaque mouvement. Ainsi Baudelaire ridiculise, d'un seul coup d'escrime, les soirées de l'église nouvelle¹⁵⁵² et les diableries mondaines de Weber.

Si Weber et Beethoven sont des Pères, et donc des médiateurs externes du désir, il n'en va pas de même pour les « semblables et frères », avec qui on est obligé de partager le « jardin fleuri » de l'art. Se voulant, eux aussi, les héritiers de la tradition de Goethe et de Weber, Berlioz et Meyerbeer entrent en compétition avec Wagner. Pour Berlioz, comme pour Meyerbeer, le fantastique musical a son pendant didactique dans la musique à programme. D'un côté, la musique est censée provoquer, par son allure circulaire, le délire et l'extase ; de l'autre, elle fournit « l'explication » ou paraphrase (verbale et/ou musicale) du délire lui-même. L'« idée fixe », procédé technique conçu par Berlioz est, à la fois, une obsession du protagoniste-narrateur, artiste en souffrance, et une cellule thématique à développer. L'effet combiné de l'amour et de l'opium, mal et remède, produit en effet l'« obsession » thématique, qui va être développée à deux niveaux : musical, par le mimétisme instrumental, et verbal, par le « programme » explicatif distribué dans la salle. Si on n'a pas à relever l'artificialité de cet art, rappelons que l'« instrumentation » hyperbolique¹⁵⁵³ entrée désormais dans le programme de Berlioz renforce du point de vue rhétorique la toute-puissance évocatrice de la musique.

La rivalité commune vis-à-vis de Meyerbeer rapproche un moment Wagner et Berlioz¹⁵⁵⁴ ; mais leurs programmes sont trop semblables pour qu'ils puissent collaborer à un projet commun. Vaine est la tentative de Liszt de « réparer » leur rupture¹⁵⁵⁵. Visé dans *Opéra et drame* en tant que représentant de la musique française, trop « descriptive », et pas suffisamment « suggestive »¹⁵⁵⁶, Berlioz ne rate pas les trois concerts donnés par Wagner au Théâtre Italien en 1860 : il s'agit d'épier son rival pour l'éreinter ensuite. Berlioz signifie d'abord dans une lettre privée tout son malaise face à la « musique de l'avenir » :

¹⁵⁵¹ Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 47.

¹⁵⁵² Sur le culte de la valse chez les saint-simoniens, cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 89-90. Dans cet esprit, Wagner avait introduit une valse dans *Les Maîtres chanteurs*. Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 115.

¹⁵⁵³ Voir H. Berlioz, *De l'Instrumentation*, op. cit.

¹⁵⁵⁴ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 354.

¹⁵⁵⁵ Cf. Timothée Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud Editions, Arles 2010, p. 235.

¹⁵⁵⁶ Avec *La Musique de l'avenir. À un ami français* (1861), Wagner essaya de s'excuser avec Berlioz (*ibidem*, p. 234-236).

Wagner vient de donner un concert qui a exaspéré les trois quarts de l'auditoire et enthousiasmé le quatrième quart. Moi j'y ai souffert beaucoup, en admirant la véhémence de son sentiment musical dans certains cas. Mais les septièmes diminuées, les discordances, les modulations sauvages, m'ont donné la fièvre, et décidément ce genre de musique m'est odieux, il me révolte.¹⁵⁵⁷

Berlioz est en première ligne parmi les adversaires de Wagner. Par un article publié le 9 février 1860 dans le *Journal des débats* au lendemain du dernier des trois concerts donnés par le musicien allemand au Théâtre-Italien, il exploite à sa faveur le grand sujet de « la musique de l'avenir ». Puisque telle est la religion dont on fait grand cas, il faut répondre par un acte d'agnosticisme nationaliste : « *non credo* »¹⁵⁵⁸. Le 16 février Berlioz reçoit la réponse de Wagner. Ce dernier s'était senti offensé par le fait qu'un artiste et ami ait pu « se méprendre » sur sa musique, et « à tel point qu'il n'a pas craint d'envelopper mon œuvre de cette ridicule papillote : *musique de l'avenir!* »¹⁵⁵⁹. Là où Wagner tentait de se défaire de l'étiquette de « musique de l'avenir » qui allait lui valoir un franc insuccès dans le pays de la Révolution, Berlioz, affichant son esprit cartésien, accusait Wagner d'avoir répondu à son article « par une lettre prétendue explicative à laquelle personne n'a rien compris » ; car il s'agissait, comme de coutume, d'une lettre « amphigourique et boursouflée »¹⁵⁶⁰. Dans *Ma vie* Wagner réagit à l'article de Berlioz repérant, chez son antagoniste, un amphigouri analogue : l'écrit « commençait par des phrases entortillées et finalement m'attaquait par de perfides insinuations ». Wagner répond à cette attaque dans le même *Journal des débats*, obtenant d'attirer de son côté, raconte-t-il, tous ceux qui avaient été impressionnés par sa musique¹⁵⁶¹. S'il l'apprécie

¹⁵⁵⁷ H. Berlioz, lettre à Adolphe Samuel du 29 janvier 1860, *ibidem*.

¹⁵⁵⁸ H. Berlioz, « Concerts de Richard Wagner, la musique de l'avenir », repris en 1862 dans *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Michel Lévy, Paris 1862 ; Grund, Paris 1971, p. 321-333.

¹⁵⁵⁹ R. Wagner, lettre à Hector Berlioz, in *Lettres Françaises de Richard Wagner*, éd. et trad. fr. Julien Tiersot, Grasset, Paris 1935, p. 193. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 23-24. Comme le rappelle E. de Rubercy, Wagner n'a jamais accepté cette étiquette, tirée du titre même de son traité philosophique : *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'Œuvre d'art de l'avenir*, 1849).

¹⁵⁶⁰ H. Berlioz, lettre à Karl Halle du 4 avril 1860 (E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, p. 24 et 55).

¹⁵⁶¹ « Un article de Berlioz dans *Le Journal des débats* causa un véritable scandale [...] : je ne voulus pas laisser impunie la vilaine conduite de cet ancien ami et lui répondis par une lettre que j'eus grand-peine à faire traduire en bon français et plus encore à faire paraître dans ce même journal. Cette lettre attira précisément de mon côté tous ceux qu'avait impressionnés ma musique » (R. Wagner, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 666). Sur la rencontre de Wagner avec Berlioz en 1840, cf. *ibidem*, p. 227.

certaines 'morceaux de bravoure' de l'auteur de *Roméo et Juliette*¹⁵⁶², Wagner considère Berlioz, malgré son emphase romantique, comme un esprit cartésien : « Il m'était, note-t-il, moins facile de m'entretenir avec lui de questions artistiques plus profondes, j'avais alors affaire à un Français s'exprimant en termes catégoriques et définitifs ». La réponse cynique de Berlioz face à l'exposition, de la part de Wagner, de la théorie de la « mise en sommeil », considérée par celui-ci comme le « secret de sa création artistique » et son « sourire d'intelligente condescendance » accompagnant le *nous appelons cela digérer*, provoque la surprise de l'auteur de *Tannhäuser* : « Je fus très étonné de la rapidité avec laquelle il avait compris mes explications laborieuses »¹⁵⁶³. Paul Scudo, critique musical passéiste et frigidé selon l'opinion des plus avancés et des plus enthousiastes, n'avait pas moins remarqué que, si Berlioz « a un peu plus d'imagination et, en sa qualité de Français, plus de clarté que le compositeur allemand », « Wagner et Berlioz sont de la même famille : ce sont deux frères ennemis ». Ces « deux enfants terribles de la vieillesse de Beethoven » ne sont que deux « émules d'insubordination au sens de la Beauté »¹⁵⁶⁴.

Jakob Liebmann Meyer Beer, connu sous le nom de Giacomo Meyerbeer, maître incontesté, lui aussi, de l'opéra romantique, auteur de *Robert-le-diable* et du *Prophète* (1849) se trouva à jouer le rôle du bouc émissaire face au ressentiment de Wagner à l'égard des Français et des juifs¹⁵⁶⁵; mais Meyerbeer n'était qu'un semblable¹⁵⁶⁶. Après s'être situé dans son héritage¹⁵⁶⁷ et avoir loué ses *Huguenots*, Wagner finit par le qualifier de « flatteur », étant toujours à la recherche de la gloire personnelle¹⁵⁶⁸. Dans *Opéra et drame*, il l'accuse de figurer parmi les tenants de la « musique à effet » à la Française¹⁵⁶⁹. Ainsi, à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser*, il y avait, dit Wagner, à craindre « la presse, tout entière aux mains

¹⁵⁶² *Ibidem*, p. 578. Dans *L'Anniversaire de Shakespeare* Baudelaire accuse les « amis » modernes de Shakespeare de donner un peu dans le « lyrisme monarchique » et ajoute avec ironie : « Relativement [...] à Berlioz, auteur d'un *Roméo et Juliette*, je ne sais rien » (Ch. Baudelaire, *Anniversaire de la naissance de Shakespeare*, OCII, p. 227).

¹⁵⁶³ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 579.

¹⁵⁶⁴ Paul Scudo, « Les écrits et la musique de Wagner », in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 24-25.

¹⁵⁶⁵ Sur la rencontre de Wagner et Meyerbeer en 1839, cf. R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 201 et Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Christian Bourgois, Paris 2015.

¹⁵⁶⁶ Sur ces aspects, voir la notice de Nicolas Southon dans T. Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 1290.

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 1288.

¹⁵⁶⁸ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 579.

¹⁵⁶⁹ R. Wagner, *Opéra et Drame*, op. cit., p. 107-108.

de Meyerbeer »¹⁵⁷⁰. Le musicien allemand tant aimé par les Français ne constituera pas moins une source pour Wagner. Le célèbre porte-voix figurant dans *Robert-le-Diable* revient dans le *Vaisseau fantôme*, ce « drame maritime », selon la définition de Wagner où, justement, un matelot embouche cet instrument¹⁵⁷¹. Mais il se trouve que le « porte-voix » est aussi l'émissaire en chair et en os de la volonté de quelqu'un. Dans *Lohengrin*, le héraut qui accompagne le Roi est « à la fois son porte-voix, messager et chef de protocole » :

c'est lui qui ouvre l'opéra, annonçant aux nobles du Brabant la venue du souverain et s'assurant de leur écoute loyale avant que le roi ne parle. Il est l'ordonnateur du jugement de Dieu. C'est lui qui annonce les décisions royales.¹⁵⁷²

C'est bien à cette ambivalence que s'attache Baudelaire dans *Les Phares* et dans le passage de *Mon cœur mis à nu* cité plus haut :

Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix.¹⁵⁷³

L'ambiguïté énonciative rend compte de la formation de compromis qui l'habite : tout en raillant l'apparat hyperbolique dont se sert l'imaginaire romantique pour créditer ses mythes, Baudelaire ne fait pas moins état de son hantise de l'« appareil », qu'il montre et cache à la fois. Porte-parole, lui aussi, d'un moyen âge fabuleux gouverné par le mythe de la royauté, Meyerbeer « refait », comme Wagner, la « tragédie grecque » à grand renfort d'artifices : « les habits colossaux, les masques, les porte-voix », en tant que « parties nécessaires d'un système théâtral » selon Diderot¹⁵⁷⁴, semblent acclimater le monde païen à nos hantises chrétiennes. Par la voie oblique du mensonge affirmé et dissimulé (« je ne nie pas absolument »), Baudelaire fait état de la sienne :

C'est un cri répété par mille porte-voix...¹⁵⁷⁵

¹⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 691.

¹⁵⁷¹ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 83.

¹⁵⁷² Jean Spenlehauer, *L'argument*, in R. Wagner, *Lohengrin*, éd. de l'Opéra national de Lyon, Lyon 2006, p. 13.

¹⁵⁷³ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 682.

¹⁵⁷⁴ D. Diderot, *Deuxième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 13.

74. Wagner et la critique musicale française

Pierre-Joseph Fétis, compositeur et critique musical, professeur au Conservatoire de Paris¹⁵⁷⁶, directeur de la *Revue musicale* et auteur d'une *Galerie des musiciens célèbres*, est connu pour être – à côté de Paul Scudo, collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* et de *L'Art musical* et ennemi juré de Berlioz – l'adversaire le plus acharné de Wagner. Comme le rappelle R. Kopp, Baudelaire lit les commentaires de Paul Scudo dans la *Revue des Deux Mondes*, où il a publié des textes ; et il connaît Fétis, qu'il cite plusieurs fois¹⁵⁷⁷. Provenant du pays de Brabant chanté par Wagner dans *Lohengrin* Fétis, rappelle Jean-Claude Yon, « passe pour avoir toujours eu des positions bien arrêtées ». Cette attitude est cependant, selon Yon, « ce qui fait une partie de sa valeur ». En effet, Fétis « le premier dans l'histoire de la musique, a cherché à démontrer que les œuvres du passé avaient leurs qualités propres et qu'elles n'étaient pas automatiquement inférieures aux compositions contemporaines ». Auteur, en 1833, d'un article sur « La civilisation et la musique » dans lequel il entretenait le lecteur, contre le saint-simonisme triomphant, sur la 'décadence' de la musique au moment où elle s'adonnait aux nécessités de l'Industrie¹⁵⁷⁸, son seul défaut était apparemment la partisanerie polémique : car il « aimait trop la musique du passé pour juger avec impartialité celle de son siècle »¹⁵⁷⁹. La *Revue et Gazette musicale de Paris* (née en 1835 de la fusion entre la *Revue musicale* et la *Gazette musicale de Paris*) où Wagner avait publié plusieurs de ses essais, nouvelles et critiques musicales, devint le théâtre de la querelle de *Tannhäuser*.

La première escarmouche date de 1852, lorsque Fétis fait paraître des articles virulents contre le musicien allemand. La critique de Fétis s'avère dès le début prétextuelle : son « Richard Wagner »¹⁵⁸⁰ pour la *Biographie universelle des musiciens* s'appuie sur des raisons extramusicales (politiques et esthétiques), pour accuser Wagner (en raison de sa participation à la révolution de Dresde), d'athéisme révolutionnaire et le situer ainsi du côté des irréguliers français, qu'il vise en même temps. Qu'à cela ne tienne : Fétis met en avant, comme la plupart des critiques français, la carrière d'au-

¹⁵⁷⁶ Cf. T. Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 712-713.

¹⁵⁷⁷ R. Kopp (éd.), *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xiv.

¹⁵⁷⁸ « Les hommes du progrès ne voudront jamais admettre la possibilité de la décadence ; *décadence* est même un de ces vieux mots qu'il n'est presque plus permis de prononcer, et qu'on verra bientôt disparaître de nos dictionnaires. Pourtant, c'est de décadence que je viens entretenir mes lecteurs » (P.-J. Fétis, « La civilisation et la musique », *Revue musicale*, 44, 30 novembre 1833, p. 345).

¹⁵⁷⁹ Jean-Claude Yon, *Préface* in P.-J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1834-1835), vol. I, Tchou, Paris 2001, n.p.

¹⁵⁸⁰ P.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, op. cit., p. 949-959.

todidacte de Wagner, d'où découlerait son mépris pour toute règle et son dédain pour l'académisme. Dans le but de discréditer l'œuvre de Wagner qualifiée, à plusieurs reprises, de « monstrueuse », Fétis cite quelques ' morceaux ' tirés des écrits programmatiques de 1851 : *Opéra et Drame* et *Une communication à mes amis*¹⁵⁸¹. L'incipit de ce dernier écrit, que Fétis paraphrase et interpole malignement non sans avoir mis en évidence au préalable « le langage amphigourique » familier à Wagner¹⁵⁸², est voué à faire remarquer l'identité établie *a priori* entre l'homme et l'artiste ; identité au nom de laquelle Wagner refuse toute critique qui ne provienne pas de ses proches et amis :

J'adresse, dit-il, ces communications à mes amis, car je ne puis être compris que par ceux qui éprouvent le besoin et le désir de me comprendre, et ceux-là ne peuvent être que mes amis. Je ne puis considérer comme tels ceux qui disent m'aimer comme artiste, et qui croient devoir me refuser leur sympathie comme homme, parce qu'ils confondent le nom d'homme avec celui de sujet. Si la séparation de l'artiste de l'homme est aussi dépourvue de bon sens que la séparation de l'âme d'avec le corps (!)¹⁵⁸³, il est certain que jamais artiste n'a pu être aimé, jamais son art n'a pu être compris, sans qu'il fût aimé (du moins involontairement) comme homme, et sans qu'on comprît à la fois ses œuvres et sa vie.¹⁵⁸⁴

Aujourd'hui, conclut Fétis par une antilogie polémique, « la curiosité est satisfaite et l'indifférence est venue. Cette musique, qui devait être celle de l'avenir, est déjà celle du passé »¹⁵⁸⁵. Car « le profond ennui attaché à toutes les conceptions de Wagner en aurait bientôt amené l'oubli »¹⁵⁸⁶.

Scudo¹⁵⁸⁷, l'auteur de la *Philosophie du rire* qui avait écrit de la musique sur des textes de Victor Hugo et qui symbolisait à lui seul, selon François Lesure, « 'l'éternel obscurantisme' de la critique musicale »¹⁵⁸⁸, avait assisté en tant que publiciste, à côté de Gautier, à l'exécution de *Tannhäuser* à Wies-

¹⁵⁸¹ « Les éléments de la suite de cette notice vont être tirés de la longue préface placée par Wagner en tête du recueil des poèmes de trois de ses opéras (1852), et à laquelle il a donné le titre de *Communications à mes amis* » (*ibidem*, p. 949).

¹⁵⁸² P.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, *op. cit.*, p. 955.

¹⁵⁸³ Le point d'exclamation est une interpolation de Fétis.

¹⁵⁸⁴ Pour ce passage, avec les quelques variantes dues à une traduction différente, cf. R. Wagner, *Une communication à mes amis*, in *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 193-194.

¹⁵⁸⁵ P.-J. Fétis, « Richard Wagner », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, *op. cit.*, p. 956.

¹⁵⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁸⁷ Voir à ce sujet, T. Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, *op. cit.*, p. 1922.

¹⁵⁸⁸ François Lesure, *Préface* in P. Scudo, *Critique et littérature musicales* (1856), Minkoff, Genève 1986, n.p. .

baden en 1857. En rédacteur de la *Revue des Deux Mondes* il publiait le 15 décembre de la même année une note ironique¹⁵⁸⁹ au sujet d'une « étrange » musique de l'avenir se rattachant à des idées républicaines qui fascinait « philosophes, érudits, peintres, littérateurs, politiques, étudiants », mais évidemment pas les musiciens ni les critiques musicaux¹⁵⁹⁰. N'ayant pas été invité à l'occasion du concert donné par Wagner au Théâtre-Italien le 25 janvier 1860, il attaque dans sa chronique musicale du 1er février 1860 « le bruyant réformateur de l'opéra allemand » en quête de gloire à Paris :

M. Wagner est venu à Paris dans la louable intention de faire connaître ses œuvres et d'agrandir le cercle de sa renommée. [...] M. Wagner n'a pas daigné, comme c'est l'usage, nous convier à la fête de son esprit. Cet acte de haute urbanité de la part d'un démocrate et d'un proscrit ne troublera pas notre bonne humeur. Pour n'avoir jamais conspiré contre aucun gouvernement, nous n'en aimons pas moins la liberté, pour nous comme pour les autres.¹⁵⁹¹

Dans l'article intitulé « Les écrits et la musique de M. Wagner » publié dans la même revue le 16 février 1860, le lendemain des trois exécutions, Scudo avait repris à son compte les arguments de Fétis : prétendant, dans le sillage « de tous les *naturalistes* »¹⁵⁹², Diderot, Lessing, Gluck, Lesueur, « ramener la musique dramatique à la vérité absolue de la nature »¹⁵⁹³, Wagner n'atteint qu'à la confusion, au désordre, à l'impuissance. « Si je n'avais pas entendu trois fois¹⁵⁹⁴ ce monstrueux entassement de sons discordants, je ne le croirais pas possible », écrit Scudo ; « le chaos peignant le chaos, d'où il ne surgit que quelques bouffées d'accords exhalés par les trompettes

¹⁵⁸⁹ P. Scudo, « Revue musicale. Théâtres. Le mouvement musical de 1857 », *Revue des Deux Mondes*, 4, 15 décembre 1857, p. 897-898.

¹⁵⁹⁰ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 15 et 36.

¹⁵⁹¹ P. Scudo, « Chronique du 1er février 1860 », *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1860, p. 227-238. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 19.

¹⁵⁹² Cf. aussi l'opinion du critique musical Paul Smith, pour qui les chansons et les ballades de Wagner se veulent comme « le produit spontané de la nature » (P. Smith, « Théâtre Impérial Italien. Premier concert de Richard Wagner », *Revue et Gazette musicale*, 5, 29 janvier 1860, p. 33). « Toutes ces choses, note Smith, ont été racontées, exposées, discutées avec une telle autorité de science et de raison par notre illustre collaborateur, M. Fétis, que notre tâche est remplie d'avance » (*ibidem*).

¹⁵⁹³ P. Scudo, « Les Écrits et la musique de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 16 février 1860, p. 69-70. Cf. T. Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 1922 et E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 20-21.

¹⁵⁹⁴ Comme Scudo le rappelle dans ce même article, « Le programme, composé d'un choix de morceaux à grand orchestre, est resté presque invariable pour les trois soirées » (P. Scudo, « Les Écrits et la musique de M. Richard Wagner », *Revue des deux mondes*, 16 février 1860, p. 69-70). Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 67.

dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions »¹⁵⁹⁵. La musique de Wagner n'est, finalement, qu'une « vaste machine de musique symbolique et pittoresque »¹⁵⁹⁶, bonne pour attirer « des esprits faux, des femmes sans goût, rêveuses de néant qui jugent les beautés d'un art de sentiment [...] à travers un symbolisme creux et inintelligible »¹⁵⁹⁷.

Le lendemain de la représentation de *Tannhäuser* (13 mars 1861), Scudo se réjouit, dans « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner »¹⁵⁹⁸, de la réaction du public parisien face à la démesure wagnérienne mais, à court d'arguments pertinents, il reprend, comme le rappelle Candoni¹⁵⁹⁹, les anciens arguments des adversaires de Gluck et de tous les « naturalistes » du siècle passé : « Tout le galimatias de la poésie lyrique d'un ordre très inférieur, dont l'imagination de M. Wagner est empêtrée », note-t-il, « ne peut faire illusion à un public français qui veut tout comprendre, même ce qu'on lui chante ». Par la reprise littérale d'un passage de la *Lettre sur la musique* de Wagner, Scudo tourne en ridicule la métaphore de la « grande mélodie de la forêt »¹⁶⁰⁰ qui, à côté du « soleil couchant », a fait le succès populaire de tant de romantiques de la dernière heure¹⁶⁰¹. Scudo s'attache également à la « langue poétique » de Wagner dont il critique l'équivocité oraculaire, si contraire à l'esprit du « fini » et de la « détermination » des Français : « La langue poétique de M. Wagner est d'une obscurité, d'une densité [...] qui serait propre à transmettre la pensée équivoque d'un oracle ». En définitive Wagner est, selon Scudo, « un artiste de son pays et de son temps qui a les qualités et les défauts d'une époque de décadence ». « Décadence » qui se manifeste chez lui par la confusion toujours entretenue entre le poète et le critique :

[Wagner] c'est un quasi-poète enté sur un critique. [...] On dirait un sophiste cherchant à abuser le public sur la nature des choses et s'efforçant de trouver des raisons spécieuses pour masquer ses propres infirmités.¹⁶⁰²

¹⁵⁹⁵ Voir à ce sujet l'analyse de Scudo à propos de l'Ouverture de *Tannhäuser* dans E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 34.

¹⁵⁹⁶ P. Scudo, « Les Écrits et la musique de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 16 février 1860, p. 69-70.

¹⁵⁹⁷ *Ibidem*. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 36.

¹⁵⁹⁸ P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 32, 3, 1er avril 1861, p. 767.

¹⁵⁹⁹ Cf. T. Picard, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, op. cit., p. 1922.

¹⁶⁰⁰ Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 34.

¹⁶⁰¹ Cf., à ce sujet, Ch. Baudelaire, *Le Coucher du soleil romantique*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 149.

¹⁶⁰² P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 32, 3, 1er avril 1861, p. 767. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 97.

Si les opinions de Scudo, devenu fou de rage à l'occasion de la représentation de *Tannhäuser*¹⁶⁰³ – Baudelaire ne manquera pas de le peindre dans son transport – sont réputées peu influentes en ce qu'elles viennent d'un exalté autant que d'un « compositeur raté »¹⁶⁰⁴, elles ne sont pas moins dignes de l'attention du faux panégyriste. La métaphore naturaliste peignant Wagner en « quasi-poète enté sur un critique » fournira à Baudelaire l'un des arguments les plus efficaces de son pamphlet travesti : si, comme on le verra, « tous les grands poètes deviennent fatalement, naturellement, critiques »¹⁶⁰⁵, c'est que la nature et la fatalité ne sont que des synonymes de choix.

75. *Le critique, ce fâcheux...*

« Loin de prétendre à une impartialité ridicule et impossible dans les arts », écrit Stendhal, « je proclame hardiment un principe qui me semble, du reste, tout à fait à la mode : je me déclare partial ». La partialité est, selon lui, le propre de tout être sensible et tapageur qui est, par statut, « intolérant »¹⁶⁰⁶, car « il n'y a rien au monde d'intolérant comme l'homme sensible »¹⁶⁰⁷. L'Italien, enfant éternel chez qui la sensibilité prime toujours sur la critique, « dès qu'il peut être délivré du prêtre qui a tourmenté sa jeunesse, ne s'embarrasse pas de si longs raisonnements » ; « il a des passions, il s'y livre en aveugle ». Et si Rossini quant à lui fait « de la belle musique sur un sujet abominable », il « jouit de cette musique sans trop s'arrêter au sujet », et « fuirait bien vite comme un *seccatore*¹⁶⁰⁸ le critique qui viendrait lui faire voir les défauts de son plaisir »¹⁶⁰⁹. Mais les Français, blasés et ennuyés, voient toujours, chez les « débarqués »¹⁶¹⁰, mensonge et imposture, car la passion est depuis toujours chez eux, on l'a vu, un simple sujet de conversation :

Jamais l'expression directe de l'ennui, ce serait un ridicule à Paris, l'ennui ne s'y voit que sur les figures d'étrangers ou de nouveaux débarqués, où il alterne avec la mauvaise humeur. [...] Le Français de Paris apporte au spectacle une âme déjà usée, durant la journée, par mille nuances de passion.

¹⁶⁰³ Au sujet de la chute de *Tannhäuser*, cf. aussi P. Scudo, *La Musique en l'année 1862*, Hetzel, Paris 1862.

¹⁶⁰⁴ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 39.

¹⁶⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 793.

¹⁶⁰⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 148.

¹⁶⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁰⁸ En italien dans le texte : « Fâcheux ».

¹⁶⁰⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 293.

¹⁶¹⁰ Pour cette définition, cf. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 174.

Voilà, ce me semble, poursuit Stendhal, « la raison philosophique des succès fous que l'on voit si souvent au-delà des Alpes, et jamais en France » : « Un succès fou au théâtre c'est chez le public de Paris la curiosité de porter un jugement sur une pièce dont on va parler pendant un mois ; on y court pour la juger et non pour avoir des transports et des larmes »¹⁶¹¹.

Si, avec son « charme captivant » (où quelques-uns « pourraient voir peut-être des symptômes de dépravation ») la musique se doit d'englober, selon Wagner, toute autre forme d'expression jusqu'à complète absorption¹⁶¹², la critique ne fait pas exception : elle n'est qu'une émanation de la même pensée poétique. Face au « débordement de la poésie »¹⁶¹³ dans tous les domaines de l'art, Baudelaire aurait pu voir dans la critique musicale française nationaliste et conservatrice, qui travaille à défendre son espace propre, le seul garde-fou contre le « vaste appétit »¹⁶¹⁴ du Romantisme, pour qui (Hugo enseigne) la décadence n'est que « le suprême soupçon d'une personne robuste »¹⁶¹⁵.

76. L'« essence » du rire

Dans ses « péchés de vieillesse »¹⁶¹⁶ Rossini, parodiste jovial, met l'ironie à nu : aux « impromptus anodins » ou « inoffensifs » dignes de « l'innocence italienne » font écho des « préludes prétentieux » à la hauteur de « la grandeur française », en même temps que le goût venant d'Allemagne lui dictera des « valse lugubres ». Dans tous les cas les adjectifs volages font leurs allègres grimaces à côté de la grave majesté d'un substantif : le genre musical, jadis essentiel, n'est plus qu'une étiquette. Mettant le sérieux verbal et musical en représentation, Rossini confectionne l'antidote naturel aux « mélodies surchargées »¹⁶¹⁷ qui obsèdent Wagner.

¹⁶¹¹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 313.

¹⁶¹² R. Wagner, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 89

¹⁶¹³ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 46-47.

¹⁶¹⁴ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 129.

¹⁶¹⁵ Ch. Baudelaire, note à *Franciscae meae laudes* (in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 61-62), OCI, p. 940.

¹⁶¹⁶ G. Rossini, *Péchés de vieillesse* (1857-1868), 12 pièces : « Première communion » (no 1) ; « Thème naïf et variations idem » (no 2) ; « Saltarello à l'italienne » (no 3) ; « Valse lugubre » (no 5) ; « Impromptu anodin » (no 6) ; « L'innocence italienne. La candeur française » (no 7) ; « Prélude convulsif » (no 8) ; « La lagune de Venise à l'expiration de l'année 1861 ! » (no 9) ; « Ouf ! les petits pois » (no 10) ; « Un sauté » (no 11) ; « Hachis romantique » (no 12).

¹⁶¹⁷ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 245. « Mais lorsque je voulus me mettre à l'esquisse de la musique de *Lohengrin*, je fus poursuivi jusqu'au désespoir par l'écho des mélodies du *Guillaume Tell* de Rossini, que je venais de diriger et qui me poursuivaient

Le rire a-t-il une « essence »?, se demande, avant Baudelaire, Stendhal. Non, répond le futur auteur de la *Vie de Rossini* dans *Racine et Shakespeare* : « le comique [...] comme la musique » (et comme l'amour) « est une chose dont la beauté ne dure pas »¹⁶¹⁸. Puisque « on ne raconte pas le rire » (en raison du fait que, pour le raconter, il faut le reproduire)¹⁶¹⁹, « la musique doit vous donner directement le rire que ferait naître une bonne comédie jouée avec feu »¹⁶²⁰. Et pourtant le substantif « essence » occupe une place d'honneur dans les écrits de Wagner.

Tout en se réclamant, comme on l'a vu, de la *Philosophie du rire* de Paul Scudo¹⁶²¹, *De l'Essence du rire* de Baudelaire s'attaque, surtout pour le chapitre II (« Le rire »), au *Racine et Shakespeare* de Stendhal. Sur l'exemple d'Hoffmann, il fagote une « théorie générale » du rire qui n'est que l'« amalgame » des stéréotypes des trois pays musiciens¹⁶²². D'abord il convoque, sans la citer (car, comme il est dit entre les lignes, « tout le monde la connaît »), la thèse « physiologiste » de Hobbes dont Beyle se réclame dans son *Racine et Shakespeare* :

Qu'est-ce que le rire? Hobbes répond : *Cette convulsion physique que tout le monde connaît est produite par la vue imprévue de notre supériorité sur autrui.*¹⁶²³

Évoquant par un discours d'emprunt « l'accord unanime des physiologistes du rire sur la raison première de ce monstrueux phénomène », Baudelaire observe par une fausse concession que « leur découverte n'est pas très profonde et ne va guère loin », car les physiologistes, adhérant à l'effet des choses, ne se sont jamais posé la question de penser quoi que ce soit :

constamment » (*ibidem*, p. 386). L'antidote à cette obsession est reconnu par Wagner dans la *Neuvième Symphonie* de Beethoven (*ibidem*, p. 386-387). Wagner publie, sous le pseudonyme de H. Valentino, un article sur le *Stabat Mater* de Rossini dans la *Neue Zeitschrift für Musik* le 18 décembre 1841 et un *Souvenir de Rossini* dans l'*Allgemeine Zeitung* du 17 décembre 1868 (*ibidem*, p. 368, 671). Sur la rencontre entre Wagner et Rossini, cf. *ibidem*, p. 670-671.

¹⁶¹⁸ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁶¹⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 281.

¹⁶²⁰ *Ibidem*, p. 227.

¹⁶²¹ Les titres des chapitres du traité de Scudo sont éloquentes à ce sujet : à une « division des causes du rire » suivent deux exposés sur les « causes du rire général de l'humanité » et sur les « causes générales du rire ». Cette théorie générale constitue la prémisse de l'analyse du « rire de chaque peuple ». Paul Scudo, *Philosophie du rire*, *op. cit.* C'est à Walter Benjamin que nous devons la reconnaissance de cette source.

¹⁶²² Sur les « divisions locales du rire » (allemands, italiens, anglais, français), cf. P. Scudo, *Philosophie du rire*, *op. cit.*, p. 102, 106, 115-118.

¹⁶²³ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 29.

Le rire, disent-ils, vient de la supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fût mis à rire en pensant à sa propre supériorité.¹⁶²⁴

Ainsi le rire devient le thème et la variation du texte ; on rit sur le rire. Baudelaire s'approprie notamment l'argument facétieux de la supériorité du rire sur lequel se fonde la thèse de Scudo pour le muer en arme critique contre l'innocence grave.

Puisque, commentait Stendhal dans le même chapitre sur le rire, « l'on rit toujours à cause de la *vanité désappointée* »¹⁶²⁵, « si l'on veut me faire rire malgré le sérieux profond que me donnent la bourse et la politique, et les haines des partis, il faut que des gens passionnés se trompent, sous mes yeux d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur »¹⁶²⁶ :

Voyez passer ce jeune homme paré avec tant de recherche : il marche sur la pointe du pied ; sur sa figure épanouie se lisent également, et la certitude des succès, et le contentement de soi-même ; il va au bal ; le voilà déjà sous la porte cochère, encombrée de lampions et de laquais ; il volait au plaisir, il tombe et se relève couvert de boue de la tête aux pieds ; ses gilets, jadis blancs et d'une coupe si savante, sa cravate nouée si élégamment, tout cela est rempli d'une boue noire et fétide. Un éclat de *rire* universel sort des voitures qui suivaient la sienne ; [...] la foule des laquais rit aux larmes et fait cercle autour du malheureux.

L'« amalgame » ironique du propos de Stendhal est farci de quelques « échantillons » de style hugolien-lamennaisien :

Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur le verglas ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit.¹⁶²⁷

Ce passage, à côté de quelques vers de la « canaille »¹⁶²⁸ Hugo –

¹⁶²⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, OCII, p. 530.

¹⁶²⁵ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁶²⁶ *Ibidem*, p. 42.

¹⁶²⁷ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 530-531.

¹⁶²⁸ « Divertissement de la haine et du mépris. Les élégiaques sont des canailles » (Ch. Baudelaire, *Projets de préface aux Fleurs du mal*, II, OCI, p. 182.

Oh! N'insultez jamais une femme qui tombe!
 Qui sait sous quel fardeau la pauvre âme succombe!
 [...]
 La faute en est à nous. A toi, riche! à ton or!
 Cette fange d'ailleurs contient l'eau pure encor,¹⁶²⁹

vers qui reviennent, détournés, dans *Perte d'auréole*¹⁶³⁰, – montre le point d'accroc de Baudelaire à Stendhal : l'homme à succès, empathique et fraternel, marchant vers son Bonheur trouvera un certain nombre d'obstacles qui le feront chanceler¹⁶³¹. Il est certain, note Baudelaire dans une métalepse, « que si l'on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient »¹⁶³². Et, puisque il n'y a plus de rire, note Stendhal, « si le désavantage de l'homme aux dépens duquel on prétendait nous égayer, nous fait songer, dès le premier moment que nous aussi nous pouvons rencontrer le malheur »¹⁶³³, Baudelaire ne rit pas, il ricane. Car il lutte à tout moment dans sa boue contre l'or de l'Autre. Prenant dans *De l'Essence du rire*¹⁶³⁴ l'attitude de celui qui, comme Hermès ou le diable, « voulut multiplier son image » et qui, s'il « mord avec le rire », « séduit avec les larmes », Baudelaire fait sa pâture « de l'esprit orthodoxe » dans lequel « le comique disparaît au point de vue de la science et de la puissance absolues ». Autrement dit, de tous les discours sérieux, opératoires et paternels. Parmi les « charlatans de la gravité » qu'il imite « pour s'en débarrasser », figurent les « philosophes de la caricature », où le « naïf » Champfleury tient une place d'honneur.

Le dépaysement ethnographique et chronologique étant, depuis Montesquieu, le ressort le plus efficace du ridicule, Baudelaire prend l'attitude grave d'un Rousseau pour observer les effets d'une « âme *absolument* primitive »¹⁶³⁵ transplantée à Paris. Virginie, co-protagoniste du roman éponyme de Bernardin de Saint-Pierre sortant directement, comme la Sophie rousseauienne, « des mains de la nature », est une « grande et typique figure » qui « symbolise parfaitement la pureté et la naïveté *absolues* ». Cet *absolu*, thème à variations, majesté nominale toujours entourée de son cortège d'adverbes et d'adjectifs (l'« indescriptible azur » des origines ; la

¹⁶²⁹ V. Hugo, *Les Chants du crépuscule* XIV, in *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 17, p. 238.

¹⁶³⁰ Cf. Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le Spleen de Paris*, OCl, p. 352.

¹⁶³¹ Sur le « scandale », au sens étymologique chez Baudelaire : cf. *Le Goût du néant*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 76.

¹⁶³² Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 530-531.

¹⁶³³ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, op. cit., p. 30.

¹⁶³⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 527-529.

¹⁶³⁵ *Ibidem*. Nous soulignons.

« musique immortelle des forêts et des torrents »¹⁶³⁶), est mis à l'épreuve d'une « civilisation méphitique ». Virginie, cette « Vénus innocente » ayant le don naturel d'une intelligence hors pair n'a évidemment pas besoin, comme Julie et son père Rousseau, de bibliothèques : quelques *fleurs* cueillies ci et là dans les jardins où, heureuse, elle se promène, lui suffiront... Parvenue à Paris, Virginie est entourée par l'auréole indiscutable de la sainteté des origines et, dans la « civilisation turbulente, débordante », elle fait valoir son innocence aux senteurs orientales. Car l'Occident a besoin – selon les doctrines saint-simoniennes en vogue – de son Orient de circonstance, et de « certains prophètes mystiques » qui vous apportent la « purification *absolue* »¹⁶³⁷. Face à « l'esprit naïf » de Virginie, incarnant par son nom programmatique la Femme salvatrice attendue par les saint-simoniens, la « civilisation perspicace et ennuyée »¹⁶³⁸ n'a de son côté que l'« agaçante impureté » de la caricature. À la magnifique simplicité de la nature saisie dans sa majesté, Paris oppose « une complication d'éléments pénibles » :

Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine?¹⁶³⁹

Le ver est, désormais, dans la « pomme symbolique »¹⁶⁴⁰. Et « les créateurs du mélodrame », partisans d'un comique « sauvage », n'ont qu'à se rapprocher le mal « par un effort d'esprit à reculons dont le résultat s'appelle pastiche »¹⁶⁴¹.

En quoi ce pastiche consiste-t-il? La recette hoffmannienne s'articule en deux phases. On procède d'abord à la distinction, à l'individuation des moyens ou ingrédients ; ensuite, à leur multiplication, mélange ou « amalgame ». Selon la tradition physiologiste, qui établit « des genres, des sous-genres et des familles » on peut « établir une classification d'attitudes » « suivant les climats et les diverses aptitudes nationales », ce qui permettra d'apprécier les « facultés spéciales de chaque artiste »¹⁶⁴². Il est toujours possible de « compléter ou de nuancer » chaque classification « par l'adjonction d'un terme d'une autre », « comme la loi grammaticale nous enseigne à modifier le substantif par l'adjectif ». On ne connaît,

¹⁶³⁶ *Ibidem*.

¹⁶³⁷ *Ibidem*, p. 533.

¹⁶³⁸ *Ibidem*, p. 529.

¹⁶³⁹ Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 63.

¹⁶⁴⁰ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 530.

¹⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 533.

¹⁶⁴² *Ibidem*, p. 536. L'idée formulée par Hyppolyte Taine à la fin du siècle (race, milieu, moment, faculté maîtresse de l'artiste), n'est qu'une reprise presque littérale des théories physiologistes des idéologues.

désormais, que trop ce procédé : l'être ne se distinguant d'abord « ni de son acte ni de ses attributs », comme le dit Derrida¹⁶⁴³, sera soumis ensuite à l'articulation ou « division du discours » : le dépaysement est dans la bifurcation de ce qui est linéaire et uni. Ensuite, on procède à mélanger les ingrédients. Puisque, écrit Baudelaire en contrefaisant Stendhal, « Le public français n'aime guère être dépaycé » (« il n'a pas le goût très cosmopolite, et les déplacements d'horizon lui troublent la vue »¹⁶⁴⁴), il faudra d'abord le rassurer par une orthodoxie affichée. Au comique ordinaire (« moral » ou « significatif ») propre à la France, « pays de pensée et de démonstration claires, où l'art vise *naturellement* et *directement*¹⁶⁴⁵ à l'utilité »¹⁶⁴⁶, et où il est possible de rire « après coup », on ajoute une pincée de « comique innocent » venant de la « joyeuse, bruyante et oublieuse Italie », et une certaine quantité de « comique féroce » venant des peuples nordiques : de la « rêveuse Germanie » ou des « royaumes brumeux du spleen », chez lesquels le rire est « immédiat », irréfléchi, et comme « partant directement de leurs viscères ». Les combinaisons sont variables : « En exagérant et poussant aux dernières limites les conséquences du comique significatif, on obtient le comique féroce, de même que l'expression synonymique du comique innocent, avec un degré de plus, est le comique absolu ». Une fois la théorie exposée à la troisième personne Baudelaire annonce, par la première personne, qu'à la théorie succède la pratique : « Je *puiserai*¹⁶⁴⁷ tout à l'heure les exemples les plus éclatants, quand j'en viendrai à donner une série d'applications des principes ci-dessus énoncés et à coller un échantillon sous chaque titre de catégorie »¹⁶⁴⁸. Du mécanique plaqué, avant Bergson, sur du vivant : à chaque phénomène, son étiquette.

Dans la mesure où « un des signes très particuliers du comique absolu est de s'ignorer lui-même », l'« appareil de la séduction » de Virginie doit cacher l'« appareil de la destruction »¹⁶⁴⁹... On se souvient de l'un des projets de préface des *Fleurs du mal* cité plus haut :

Mène-t-on la foule dans les ateliers de l'habilleuse et du décorateur, dans la loge de la comédienne...?¹⁶⁵⁰

¹⁶⁴³ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 396.

¹⁶⁴⁴ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 538.

¹⁶⁴⁵ Nous soulignons.

¹⁶⁴⁶ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 536-538.

¹⁶⁴⁷ Nous soulignons.

¹⁶⁴⁸ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 536.

¹⁶⁴⁹ Ch. Baudelaire, *La Destruction*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 111.

¹⁶⁵⁰ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* IV, OCI, p. 185.

« Et pour conclure » – remarque l’auteur de l’essai ne quittant jamais sa posture didactique –

je ferai remarquer une dernière fois [...] que c’est spécialement dans le rieur, dans le spectateur, que gît le comique.¹⁶⁵¹

Car le créateur est toujours sérieux : il est un primitif. C’est dans le regard de l’Autre que le sujet se dédouble et déclenche l’ironie.

L’auteur de *Baudelaire poète comique*¹⁶⁵² ne tient compte, à notre sens, que d’un seul ingrédient présent dans l’« amalgame » baudelairien. Ou mieux, il voit les effets et non pas le procédé. Comme le remarque Elsa Jeandel dans son compte-rendu de l’essai, Vaillant centre son attention sur « le déchirement entre faiblesse du corps et force de l’esprit »¹⁶⁵³. Le « rire grave, sombre et esthétique »¹⁶⁵⁴ face à une « impasse métaphysique »¹⁶⁵⁵ fait de Baudelaire le semblable d’un Wagner « beethovenisé ». Wagner serait alors, dans cette perspective, le « troisième *alter ego* de Baudelaire après Delacroix et Poe »¹⁶⁵⁶.

Si le critique détecte quelques procédés baudelairiens portant le comique: l’« art de la concaténation »¹⁶⁵⁷ ou le recours à l’« anadiplose »¹⁶⁵⁸, son analyse s’arrête malheureusement à la constatation de ce phénomène stylistique. Sans prendre en compte le comique « positionnel » de Baudelaire, Vaillant parle d’« incongruité herméneutique »¹⁶⁵⁹ à propos de son recours à l’épiphraise: « une fantaisie de l’esprit, surnaturaliste et incongrue, est systématiquement creusée, continuée, approfondie, reproduite, transfigurée »¹⁶⁶⁰. Vaillant ne remarque pas moins (et nous empruntons ici

¹⁶⁵¹ Ch. Baudelaire, *De l’Essence du rire*, p. 542-543.

¹⁶⁵² A. Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, *op. cit.* Cf. aussi A. Vaillant (éd.), *Esthétique du rire*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre 2013.

¹⁶⁵³ Elsa Jeandel, « Baudelaire comique », *Acta fabula*, 8, 4, 2007, <<http://www.fabula.org/revue/document3461.php>> (06/2019).

¹⁶⁵⁴ Guillaume Pinson, « Relire Baudelaire, rire Baudelaire », *@analyses*, 2, 3, 2007, p. 22, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/issue/view/180>> (06/2019).

¹⁶⁵⁵ A. Vaillant, *Baudelaire, poète comique*, *op. cit.*, p. 77.

¹⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 153. Cf. p. 176-177, 201, 210, 218, où il est fait référence à Wagner.

¹⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 224.

¹⁶⁵⁸ « En termes de rhétorique, on parle d’anadiplose pour désigner la reprise en début de phrase d’un élément final de la phrase précédente, et de concaténation lorsque l’anadiplose est poursuivie tout au long du texte. La composition des *Fleurs du mal* repose sur un art, à la fois original, parfaitement maîtrisé et à visée ironique, de la concaténation » (*ibidem*, p. 273).

¹⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 138.

¹⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 141.

l'expression à E. Jeandel) que « ce que Baudelaire exècre le plus se trouve présent dans ses vers, par le moyen du retournement et de l'ambiguïté des significations »¹⁶⁶¹.

¹⁶⁶¹ E. Jeandel, « Baudelaire comique », art. cité.

II

LE BANC D'ESSAI : LA LETTRE À WAGNER DU 17 FÉVRIER 1860

J'ai voulu montrer que le grand poète savait dénouer une lettre de change aussi facilement que le roman le plus mystérieux et le plus intrigué.
(Ch. Baudelaire, *Comment on paie ses dettes quand on a du génie*)

Ce qu'on appelle le « réel » dans l'écriture est, on l'a vu avec Roland Barthes, « un code de représentation », et « jamais un code d'exécution »¹. Il faut alors, pour accréditer ce réel, « naturaliser la production du sens et authentifier la fiction »² ; cacher le temps nécessaire à préparer la fête du sens, pour que cette fête nous soit donnée dans sa plénitude, sans travestissement ni supplément. Il faut en d'autres termes, dirait Derrida, cacher la *différance*. Si l'écriture est en elle-même médiation, écran, de l'illusion de présence qu'elle fabrique la missive est peut-être l'exemple le plus probant³ : de l'acte causal, performatif, nous ne voyons que les effets posthumes. Préparée à l'avance pour une fête à venir, elle nous donne à jouir par procuration. Comme Lacan le précise, la lettre n'est pas l'esprit comme elle n'est pas le tout de son message⁴ ; lendemain de fête et fête à froid, elle se situe irrémédiablement dans l'après-coup de la jouissance de l'Autre, dont elle s'attache alors à fournir le compte-rendu :

Mais le lendemain! le terrible lendemain! [...] La hideuse nature, dépouillée de son illumination de la veille, ressemble aux mélancoliques débris d'une fête.⁵

Cet Autre qui, de loin, était immense, mythique, nous apparaît comme morcelé. Si le sujet Wagner montre à Baudelaire ce que sa musique – ce

¹ R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 80.

² *Ibidem*, p. 27.

³ J. Derrida, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 378.

⁴ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *op. cit.*, p. 1-44, *scil.* p. 15. Lacan critique le « vitalisme larvé de la notion du ' tout ' ». Il serait plutôt question d'une partie du tout jamais comblée : « de la lettre » (*ibidem*).

⁵ Ch. Baudelaire, « Morale », in *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 437.

que la musique – s'évertue à cacher par le sens (l'amour existant alors comme simulation, comme mensonge), par son comportement ordalique Baudelaire cherche chez Wagner le « point de non remplacement »⁶ (le *caput mortuum*, selon l'expression de Lacan), où le réel se montrerait en tant que tel.

Pour Baudelaire, qui est « contraint d'aller au spectacle »⁷, la lettre à Wagner constitue tout autant le mal de la présence que le remède de la médiation : elle devient elle-même un spectacle. Si tous les « représentants de la passion »⁸ sont là pour créditer la jouissance et cacher la médiation, cette fiction est l'espace même de la véridiction ; et aussi la seule jouissance possible.

1. « La lettre volée »

Nil sapientiae odiosus acumine nimio
(Sénèque, Épigraphe à *La lettre volée*)

Baudelaire traduit *La lettre volée* d'Edgar Poe en 1856. Et c'est, comme on sait, à cette traduction que fait référence Lacan dans le Séminaire homonyme. Il y est question d'une lettre qui, d'être trop visible, n'a pas été remarquée⁹. Si la vérité est sous les yeux, la « non-apparition de certains résultats », qui surgiraient si on s'emploie « en vue du but », est due à la « simplicité même de la chose »¹⁰, alors qu'il y a « dans chaque pièce une certaine quantité de volumes et de surfaces »¹¹.

Selon l'interprétation de Lacan cette « lettre unique », *fac-simile* quant à l'extérieur d'une vraie lettre, est « laissée pour compte » : elle serait, autrement dit, le « valant pour » de la vérité dans la dialectique intersubjective de l'expéditeur. Déchirée en deux, repliée dans le sens inverse, elle représente matériellement tout aussi bien le jeu spatial entre l'extérieur et l'intérieur (le ' revers ' et l' ' avers ') que la manipulation du temps : le *ante* et le *post*. Le sujet, occupant la place moyenne entre les extrêmes, remplit l'espace central, qu'il ne peut pas laisser en blanc :

⁶J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 376.

⁷Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 417. Sur le « spectacle à froid », cf. *ibidem*.

⁸J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 391-392. « L'écriture est le mal de la répétition représentative, le double ouvrant le désir et re-gardant la jouissance » (*ibidem*, p. 440).

⁹J. Lacan, « Le Séminaire sur *La lettre volée* », op. cit., p. 1.

¹⁰*Ibidem*, p. 21 et 24.

¹¹*Ibidem*, p. 25.

Comme je savais qu'il éprouvait une certaine curiosité relativement à la personne par qui il se trouvait joué, je pensai que ce serait vraiment dommage de ne pas lui laisser un indice quelconque.¹²

Il s'agirait, finalement, pour *La lettre volée*, d'une « lettre détournée » : le récepteur reçoit de l'émetteur « son propre message sous une forme inversée »¹³. De ce fait, le « roi » se voit investi, selon le mot de Lacan, « par l'ambibologie naturelle au sacré de l'imbécillité qui tient justement au sujet »¹⁴ : l'*imbecillitas regis*, côté obscur de toute plénitude, se déverse, par l'effet même de l'échange, sur son destinataire. Si, par le jeu du signifiant *litter/letter* auquel Lacan s'attache Baudelaire pourrait avoir envoyé à Wagner une « ordure » (le don, *gift*, est, comme on sait, toujours empoisonné) elle « n'appartiendrait pas tout à fait à celui à qui elle s'adresse » ; ou mieux, il se peut que ce dernier « n'en fut jamais le vrai destinataire »¹⁵. Toujours est-il que par l'« imitation interne » des attitudes de son destinataire, Baudelaire prétend « obtenir la juste appréciation de son objet »¹⁶. « Vous vous adressez à moi », dit le texte de la jouissance, « mais je ne suis rien d'autre pour vous que cette adresse ; [...] je ne suis le substitut de rien, ni corps ni figure, mais seulement un champ, un vase d'expansion »¹⁷. Dans l'échange désirant les malentendus se glissent même devant les yeux des plus avisés. Aux yeux de Lacan, Baudelaire (qui a, « malgré sa dévotion, trahi Poe ») « flotte en son langage »¹⁸. Il est encore, autrement dit, l'ouvrier du jeu des autres, et non pas l'actant du vol. Il est grand temps que Baudelaire soit reconnu comme le responsable de cette effraction : voler son bien à l'« homme de génie sans principes »¹⁹ qui faisait la révolution à côté de l'anarchiste Proudhon. Là où « la propriété c'est le vol », Wagner, qui exproprie l'autre pour s'approprier son bien, reçoit un bien volé. Ainsi, cette lettre aurait « comblé son destin sans avoir rempli sa fonction ». Dans l'annulation de ce qu'elle signifie, son « trajet a été prolongé »²⁰ : elle va constituer malgré elle l'avant-texte de l'essai. Ce que veut dire « la lettre volée », dit Lacan, c'est qu'elle « arrive toujours à destination »²¹.

¹² *Ibidem*, p. 29.

¹³ *Ibidem*, p. 23.

¹⁴ *Ibidem*, p. 21.

¹⁵ *Ibidem*, p. 16-17.

¹⁶ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 11. « Le texte que vous écrivez doit me donner la preuve qu'il me désire » (*ibidem*, p. 13).

¹⁸ J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », *op. cit.*, p. 17, 19.

¹⁹ *Ibidem*, p. 22.

²⁰ *Ibidem*, p. 17. Il s'agit de l'explication du signifiant dans le titre original de Poe : *The purloined letter*.

²¹ *Ibidem*, p. 23.

2. Sur quelques « morceaux de bravoure »

Wagner. Ricaner quand on entend son nom,
faire des plaisanteries sur la musique de l'avenir
(G. Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*)

Diderot rappelait l'utilité, au théâtre, de « mots parasites du style lyrique », lesquels font « le pathétique [du] morceau »²². « Qu'aurez-vous à dire », rétorque-t-il,

si je vous montre, sans sortir de mes poètes dramatiques, des morceaux sur lesquels le musicien peut déployer à son choix toute l'énergie de l'un ou toute la richesse de l'autre?²³

De même, Rossini voulut, selon Stendhal, « étourdir le public, faire un grand nombre de morceaux nouveaux, et se donna moins que jamais le temps de relire »²⁴. Le musicien de Pesaro avait néanmoins un avantage sur ses prédécesseurs : son « cri du cœur »²⁵, fidèlement reproduit par le « cri du *libretto* »²⁶, est tel qu'aucune « femme qui aime résiste »²⁷. Or, qu'est-ce qu'un livret d'opéra sinon, bien souvent, le fagotage de formules convenues du discours lyrique?

Pour restituer à Wagner une dose augmentée de la passion d'emprunt qu'il en a reçu, Baudelaire étudie un plan en deux étapes. Il s'agit d'abord d'établir, par un acte appellatif, le contact avec l'Artiste : de passer, en d'autres termes, de la généralité abstraite à la singularité concrète. La lettre, qui n'est qu'un moyen (mais qui devient une fin en elle-même) sert à autoriser l'essai. Déjà, dans une lettre qu'il adresse à Victor Hugo le 23 septembre 1859²⁸, une « jonglerie du cerveau » était présentée comme une offrande lyrique, en vertu d'une même sensibilité « familiale » :

Les vers que je joins à cette lettre se jouaient depuis longtemps dans mon cerveau. Le second morceau a été fait en vue de vous imiter (riez de ma fatuité, j'en ris moi-même) après avoir relu quelques pièces de vos recueils, où une charité si magnifique se mêle à une familiarité si touchante. J'ai vu quelquefois dans les galeries de peintures de misérables rapins qui copiaient les ouvrages des maîtres.

²² D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 112.

²³ D. Diderot, *Second entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, *op. cit.*, p. 110.

²⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 320.

²⁵ *Ibidem*, p. 290.

²⁶ *Ibidem*, p. 323.

²⁷ *Ibidem*, p. 290.

²⁸ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 598.

Le « lisible » du texte est régi, selon R. Barthes, par un principe de non-contradiction qui s'étale sur plusieurs niveaux. Dans son *glissando*, il « multiplie les solidarités »²⁹.

3. *Attestations amicales*

« De la fascination éprouvée par Baudelaire devant la musique de Wagner » il existe, selon J. Loncke, « plusieurs témoignages » venant d'amis du poète qui, à eux seuls, constitueraient une preuve suffisante, à même de dispenser le critique de la preuve du texte :

Il suffit d'examiner son essai sur le compositeur, sa correspondance, la correspondance et les mémoires de ses contemporains. Sainte-Beuve, Champfleury, Asselineau, Banville, Troubat, ont observé l'enthousiasme presque fanatique avec lequel il cherchait à écouter ou à parler Wagner.³⁰

Parmi ces témoignages, celui de Jacques Crépet³¹ évoque Baudelaire « parlant Wagner » chez les Hugo :

Baudelaire, sans souci de l'ennui probable de ses hôtes, disait parfois, après le dîner, à un ami de la famille Hugo, lequel avait lu et retenu le *Tannhäuser* : ' Allons, quelques nobles accords de Wagner '. Telle était sa formule habituelle, pour qu'on lui fit entendre le chœur des pèlerins, la marche des Chevaliers, ou la prière d'Elisabeth de ce *Tannhäuser* qu'il avait si passionnément défendu et si bien caractérisé à Paris.

Sans entrer dans la question de la véridicité de ce que Crépet relate, cette exhortation soulève quelques doutes quant aux intentions de Baudelaire : au niveau linguistique elle s'accompagne d'un prédicat convenu, « noble » qui, en état de mention, signale l'emprunt : cet adjectif est utilisé de manière récurrente par Wagner pour qualifier sa musique et ses sujets dramatiques. Ces « nobles accords »³² qui remplacent métonymiquement la musique entière, semblent donc pouvoir se référer par antiphrase aux « morceaux » les plus célèbres et les plus exploités du musicien. Ensuite, Baudelaire, qui se trouve dans le milieu-Hugo, ne manque pas d'adresser, dans sa « fan-

²⁹ R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 149.

³⁰ J. Loncke, *Baudelaire et la musique, op. cit.*, p. 60.

³¹ Jacques Crépet, *Baudelaire : étude biographique*, Varnier, Paris 1906, p. 168.

³² Cf. dans *La Vie antérieure* le syntagme : « les tout-puissants accords de leur riche musique [...] » (Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 18).

tasque escrime »³³, des « reproches » au Père de famille³⁴. Une fausse connivence est également établie par Baudelaire avec Mme Paul Meurice, qui faisait partie de l'entourage de Victor Hugo³⁵ et qui était connue pour être souvent 'enivrée' de musique. Dans une lettre il lui propose la même écoute mécanique, « forcée » par les circonstances :

Faut-il vous dire aussi combien de fois j'ai pensé à vous (chaque fois que je contraignais un Belge à exécuter un morceau de Wagner, chaque fois que j'avais à disputer sur la littérature française ...).³⁶

Baudelaire 'pense' malignement à Mme Meurice comme il 'pense' à Hugo dans la lettre que l'on vient de citer ; comme il 'pense' à Andromaque lorsqu'il dédie à son destinataire ses vers imités de l'imitateur de Virgile. Dans la lettre adressée à Mme Paul Meurice, la proverbiale « bêtise » belge³⁷ n'est là qu'à titre de décor allusif d'une stéréotypie de la pensée, littéraire ou musicale. Ce même 'motif' anecdotique reviendra, souligné par l'italique, dans la lettre à Wagner, en vue d'en marquer l'emprunt. Sauf que cet emprunt est détourné et décontextualisé. Plié à la circonstance d'écriture de la lettre, il se mue en une expression optative :

*Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!*³⁸

L'expression, en italique, dénonce l'emprunt mécanique : il s'agit bel et bien d'un stéréotype lyrico-sentimental. Elle cache, derrière le vœu formé par le sujet passionnel (avoir une consolation dans ses « mauvaises heures ») le besoin, machinal, de la dose. En même temps que le verbe 'entendre' indique, par rapport à son synonyme 'écouter', l'attitude passive du sujet, le partitif réifie la musique : elle est servie par morceaux.

³³ Ch. Baudelaire, *Le Soleil* in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 83.

³⁴ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 86.

³⁵ Voir la lettre de Baudelaire à Armand Fraisse du 18 février 1860 : « Je transmets *Le Salut public* à M. Paul Meurice, qui le fera infailliblement parvenir à Guernesey » (*Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 675).

³⁶ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Paul Meurice du 3 janvier 1865, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 437.

³⁷ Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, OCII, p. 819-961. C'est en Belgique que Hugo avait passé une partie de son exil.

³⁸ Ch. Baudelaire, lettre à Richard Wagner, du 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 672-674. Cf. aussi OCII, p. 1452-1453.

4. *Le duel esquivé : prétextes*

Comme le rappelle R. Kopp, Baudelaire s'était intéressé à Wagner dès 1849³⁹. La « connaissance » de Wagner de la part de Baudelaire remonterait-elle, toutefois, à 1845? Dans une lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860⁴⁰, l'auteur des *Fleurs du mal* avoue « n'avoir entendu, depuis quinze ans, pareil enlèvement ». Si le superlatif « pareil » pourrait nous mettre sur nos gardes, en ce qu'il est susceptible de cacher le faux-sens (il pourrait s'agir, en effet, de « la même musique » qui se répète depuis longtemps : *semper eadem*), l'expression « entendre un enlèvement » nous donne bien plus à penser : cela sent la catachrèse et le programme. Ce même laps de temps, vrai ou anecdotique, sera reproposé dans l'essai. Quoi qu'il en soit, c'est en 1845 que Nerval publie son écrit sur *Lohengrin*, donnant le la au wagnérisme littéraire. Quant à Champfleury, il avait rencontré Wagner lors de son premier séjour à Paris entre 1839 et 1842⁴¹ ; dans ces mêmes années Wagner publiait ses articles et ses nouvelles musicales dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* et travaillait, comme Balzac, pour Maurice Schlésinger.

Vraisemblablement, Baudelaire connaît l'analyse de *Tannhäuser* (donné, on s'en souvient, pour la première fois à Dresde en octobre 1845) que Liszt a publiée dans le *Journal des débats* le 18 mai 1849 (avec un chapeau de Berlioz), ainsi que celle de *Lohengrin*, parue dans la même revue le 22 octobre 1850. Ces deux textes seront complétés et repris en volume par Liszt lui-même dès le mois d'août 1851 : il s'agit du volume intitulé *Lohengrin et Tannhäuser*, que Baudelaire cite à foison dans son *Richard Wagner*. C'est juste quelques mois après la parution de l'essai sur *Tannhäuser* de Liszt, et notamment le 13 juillet 1849, que Baudelaire écrit une lettre à un nommé M. Schoman, musicien de grand talent⁴² qui a dû, comme Wagner, quitter Dresde suite à la révolution⁴³. Le mystère enveloppe ce

³⁹ Baudelaire, rappelle Kopp, « n'a sans doute pas eu connaissance du passage de Wagner à Paris en 1849, mais le 13 juillet 1849 il recommande à un destinataire inconnu un nommé Schoman qui a également dû quitter Dresde et qui désire publier une étude sur *Tannhäuser* » (R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xv-xvi).

⁴⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 670-671.

⁴¹ Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 36.

⁴² Cf., pour la lettre recommandant Schoman, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 157 : « En lui donnant [à Wagner] satisfaction », écrit Baudelaire, « vous servirez la cause de celui que l'avenir consacrera le plus illustre parmi les maîtres ». Selon Pichois, on peut penser soit à un critique musical, soit au directeur d'une revue musicale favorable à Wagner (C. Pichois, notes à l'édition des OCII, p. 783).

⁴³ Le mandat d'arrestation de Wagner à Dresde est daté 16 mai 1849. Grâce au soutien de Liszt, Wagner se réfugie à Zürich, où il se consacre à ses essais théoriques.

« tiers »⁴⁴ qui envisage d'écrire une étude sur *Tannhäuser*, et à la faveur duquel Gautier s'était engagé. Baudelaire revendique dans cette lettre l'« admiration pour Wagner » qu'il est censé partager dès à présent avec le « maître impeccable » : en répondant au vœu de Gautier – écrit Baudelaire à son destinataire – il servira « la cause de celui que l'avenir consacrera le plus illustre parmi les maîtres ». Baudelaire croise, comme on le voit, les différentes positions actantielles : par rapport au destinataire anonyme, il simule une connivence avec les deux « maîtres », Wagner et Gautier, qui s'échangent ainsi leurs prérogatives. Déjà, le mot-étiquette « avenir » sent l'emprunt ; c'est dans cette période que Wagner se consacre à la rédaction de son essai *L'Œuvre d'art de l'avenir* où il formule ses théories à partir de la philosophie de Feuerbach. Si nous donnons, finalement, crédit à l'hypothèse de J. Loncke (il est fort probable que Baudelaire ait eu accès à *L'Art et la révolution* (1849) tout comme à *Opéra et drame* (1851)), l'intrusion, dans le contexte qu'elle considère comme « déjà favorable »⁴⁵ à Wagner, de quelques termes parasites, risque de saper l'édifice probatoire de l'admiration. C'est encore en 1850, le 24 novembre, qu'un des ' morceaux ' les plus célèbres de Wagner, l'ouverture de *Tannhäuser*, a été proposé en France par la Société Sainte-Cécile sous la direction de Seghers⁴⁶, et c'est de 1852 que date l'attaque de Fétis qui, comme le rappelle J. Loncke, avait contribué à créer « une atmosphère de controverse autour d'une musique qui était toujours inconnue par le grand public »⁴⁷.

Baudelaire aurait assisté au concert du 26 janvier 1860 (et probablement aux deux qui suivirent, le 1er et le 8 février)⁴⁸ dans la Salle Ventadour du Théâtre-Italien où l'on donnait, en vue d'acclimater le public français à la musique d'outre-Rhin, les « meilleurs morceaux » de Wagner⁴⁹. Le musicien lui-même évoque dans *Ma vie* la « curieuse rencontre » avec « le poète Baudelaire » en paraphrasant l'essentiel de la « fugueuse » lettre du 17 février, rédigée, justement, « au lendemain » des trois concerts :

Il se présenta à moi dans une lettre où il me disait les sensations que lui avait fait éprouver ma musique, à lui qui ne croyait posséder que le sens des

⁴⁴ Cfr. C. Pichois, notes à l'édition des OCII, p. 783.

⁴⁵ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 62.

⁴⁶ Cf. R. Wagner, *Lettres Françaises de Richard Wagner*, op. cit., p. 124, et R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xvii.

⁴⁷ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 63.

⁴⁸ Dans sa lettre à Wagner, Baudelaire évoque sa participation à l'événement dans ces termes : « La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages [...] » (Ch. Baudelaire, lettre à Wagner du 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 673).

⁴⁹ Cf. R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xiv.

couleurs et non celui des sons. Le ton singulièrement fantastique et hardi de ses épanchements me fit deviner en Baudelaire un esprit extraordinaire qui poursuivait avec une fougueuse énergie et jusque dans leurs dernières conséquences les impressions qu'il avait reçues de ma musique.⁵⁰

En dépit du post-scriptum contenant la célèbre provocation – à savoir l'omission volontaire, de la part du destinataire, de son adresse, afin que le destinataire puisse en conclure la gratuité de l'acte :

Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander.⁵¹

Wagner atteste avoir repéré sans difficulté le signataire de la lettre pour l'introduire « immédiatement » dans son cercle de proches :

À sa signature il n'ajouta pas son adresse afin, dit-il, que je ne pense pas qu'il désirait quelque chose de moi. Bien entendu, je parvins tout de même à le retrouver, et il ne tarda pas à se joindre au cercle de connaissance que désormais je réunissais chez moi le mercredi soir.⁵²

« Baudelaire se joignit-il au cercle? » se demande Léon Guichard⁵³. C'est autour de cet interrogatif suspendu, digne du meilleur Poe, que s'articule l'inconscient de la lettre. Si l'on n'a pas besoin de rappeler la nature anecdotique de l'autobiographie de Wagner, il faut supposer, avec R. Kopp, que Baudelaire « ne s'y est pas précipité »⁵⁴. À notre avis, non seulement Baudelaire « tarda » à rejoindre le cercle-Wagner, mais il rata opinément la rencontre qu'il avait provoquée, la différant systématiquement ; l'esquivant comme on esquive la rencontre avec le réel⁵⁵. Nous risquons donc cette hypothèse : la « curieuse rencontre » n'a eu lieu que par l'« écran » de la lettre, point d'articulation entre la présence et l'absence, entre l'amitié simulée et la haine dissimulée.

Wagner avait entre temps, comme le rappelle encore R. Kopp⁵⁶, envoyé à Baudelaire soit les *Quatre poèmes d'opéras* (parus chez Bourdilliat le 15

⁵⁰ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 667.

⁵¹ Ch. Baudelaire, lettre à Richard Wagner du 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 674.

⁵² R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 667.

⁵³ L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 201.

⁵⁴ Cf. R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xxxiii : « Dans *Ma vie*, Wagner raconte qu'il a fini par découvrir l'adresse de Baudelaire et l'a invité ; Baudelaire ne s'y est pas précipité ».

⁵⁵ Sur le « manque à la rencontre » cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 312-313.

⁵⁶ R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xxxiii.

décembre 1860 avec la date de 1861)⁵⁷, soit l'étude de Liszt sur *Lohengrin et Tannhäuser* (dont une copie lui avait été déjà envoyée, comme on l'a vu, par Liszt lui-même). Par cet envoi propitiatoire, Wagner manifestait son vœu : profiter de la plume favorable de l'ami Baudelaire. *Tannhäuser*, « grand opéra romantique », est « mis en répétition » à la fin de l'année 1860⁵⁸. Baudelaire avait été invité par Wagner à l'une de ces répétitions : nommé à la générale du 19 février. Nous ignorons s'il y fut. Si l'on s'en tient à la lettre qu'il envoie à Mme Sabatier le 4 mars, il est fort probable qu'il se soit privé de cette « distraction » pour la « reporter » à plus tard, comme il diffère l'explication qu'il doit à son amie et, peut-être, à lui-même :

Je suis si malheureux, et si ennuyé, que je fuis toute distraction. J'ai même tout récemment, malgré l'envie que j'ai de le connaître, refusé une charmante invitation de Wagner. Je vous raconterai plus tard ce que tout cela veut dire.⁵⁹

Le passage cité de cette lettre serait à même de nous confirmer qu'à cette date Baudelaire et Wagner ne s'étaient pas rencontrés. Sur le plan métadiscursif ce mot, 'distraction', que Stendhal avait utilisé à propos de la jouissance musicale et que Baudelaire rattache, comme on l'a vu, aux effets de l'opium au théâtre, est très suspect. Encore une fois l'ironie syntagmatique questionne l'articulation entre la prémisse et la conséquence, entre le sujet de l'énonciation et le prédicat : le malheur du sujet est bien l'« exception » qui limite l'infini du possible, dans lequel s'inscrit l'invitation en question. Suit la déviance, la *différance* de cette vérité.

En conclusion d'une lettre adressée à Poulet-Malassis et datée 10 février 1860, Baudelaire écrit, avec référence aux trois concerts donnés par Wagner au Théâtre-Italien les 25 janvier, 1er et 8 février⁶⁰ :

Si vous aviez été à Paris, ces jours derniers, vous auriez entendu les ouvrages sublimes de Wagner ; ç'a été un événement dans mon cerveau.

⁵⁷ R. Wagner, *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit.

⁵⁸ R. Kopp, *Préface*, in Id., *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. xxxiii-xxxiv.

⁵⁹ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Sabatier du 4 mars 1860, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 6.

⁶⁰ On avait exécuté à cette occasion des « pièces détachées » du *Vaisseau Fantôme*, de *Lohengrin*, et de *Tannhäuser* : celles qui font l'objet, avec *Tristan et Iseult*, des *Quatre poèmes d'opéras*, et qui retiennent justement l'attention de Baudelaire. Cf. C. Pichois, notes à Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 1063. Selon Kopp, Baudelaire assista aux trois soirées (cf. *Préface* in Id., *Sur Wagner*, op. cit., p. xxvi). Étaient au programme : l'ouverture du *Vaisseau fantôme* ; des morceaux choisis de *Tannhäuser* (Ouverture, Marche et chœur-introduction au III acte, Chant des pèlerins) ; des morceaux choisis de *Tristan et Iseult* et de *Lohengrin*.

Encore une fois, l'absence de Paris ' vraie ou prétextée apparaît à nos yeux comme un transfert métonymique de l'empêchement. Par la condition irréaliste située dans le passé Poulet-Malassis est, chez Baudelaire, le semblable qui fait écran au désir de ' manquer ' Wagner. L' ' événement ' dont il est question ici ne serait pas l'écoute de la musique, mais l'idée d'écrire un essai ' posthume ' autour des sensations musicales prévues par le ' programme ' : une paraphrase de ses effets. En même temps qu'un prédicat hyperbolique, ' sublime ', est accolé de manière inattendue à une tâche artisanale (' ouvrage '), le pluriel le réifie par banalisation ; le substantif atteste entre temps qu'il est ici question d'*excerpta* notables valant métonymiquement pour l'ouvrage entier : les « morceaux choisis » ne constituent que l'avant-goût de la soi-disant œuvre d'art total. Par le mélange des registres (le familier et le sublime), Baudelaire joue déjà le jeu du ' badaud ', passionné d'actualités journalistiques. Attitude qu'on retrouve plus tard dans l'essai. Quant à la référence à ce mot-clé, « cerveau », il s'agit d'un motif physiologiste, et notamment phrénologique qui, utilisé par Liszt, Champfleury, et « bien d'autres encore », sera repris tout aussi bien dans la lettre que dans l'essai. « Les larmes du comédien » – écrivait Diderot se rétractant dans son *Paradoxe* après avoir loué le diaphragme – « descendent de son cerveau : celles de l'homme sensible montent de son cœur »⁶¹. L'« ivresse cérébrale »⁶² que Baudelaire évoque dans les *Paradis artificiels* n'est plus qu'une ivresse construite, celle d'un « théâtre des rêves » : « second théâtre, allumé dans son esprit par l'opium et la musique »⁶³. Et si Hoffmann situe dans le cerveau « cet esprit d'imitation qui est propre à notre race », autrement dit le « génie d'imitation »⁶⁴, les « fleurs du cerveau » dont Baudelaire se réclame ici comme ailleurs attestent, on l'a vu, l'existence d'une « nature » d'emprunt : la conscience de soi acquise sur fond d'affect associe désormais « l'amour et le crâne »⁶⁵. Il s'agit donc surtout – comme Baudelaire le dit dans le *Richard Wagner* – « de s'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance »⁶⁶.

Ceci dit, et à la réserve du célèbre préjugé climatérique selon lequel « Le Mélomane véritable » est « assez rare en France »⁶⁷, faire de Baudelaire l'objet prétextuel d'une étude neuroscientifique sur « le cerveau mélomane »⁶⁸, nous apparaît pour le moins hasardeux.

⁶¹ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 133.

⁶² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCl, p. 431.

⁶³ *Ibidem*, p. 467, 504.

⁶⁴ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 441.

⁶⁵ Ch. Baudelaire, *L'Amour et le crâne*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 119.

⁶⁶ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 786.

⁶⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 56.

⁶⁸ Bernard Lechevalier, *Le Cerveau mélomane de Baudelaire. Musique et neuropsychologie*, Odile Jacob, Paris 2010.

Du fait que Baudelaire veuille prendre « ses distances » par rapport à l'Océan-Wagner comme par rapport à l'Océan-Hugo, atteste la lettre qu'il envoie le 10 février 1860 à Poulet-Malassis, à laquelle il joint le texte d'*Obsession* :

Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes...⁶⁹

Or, ce texte est un pastiche du *Prométhée* d'Eschyle, ce représentant illustre de la « tragédie grecque » dont (nous le verrons) Wagner se réclame à côté d'Hugo. Le texte, significativement copié par Baudelaire dans la lettre à Poulet-Malassis, est précédé d'une citation en grec translittéré qui constitue le thème ou motif à exploiter : « pontion te kymaton anerythmon gelasma » (« le rire innombrable des ondes de la mer »). La co-présence du thème et de la variation dans l'espace de la lettre est déjà l'indice du penchant métaphrastique du destinataire ; par l'ironie métatextuelle ce dernier semble faire écran au « rire de la mer » qui, de toutes parts, le menace. Il convient de remarquer, dans cette citation, l'épithète « anerythmon » évoquant vraisemblablement la mélodie infinie wagnérienne, « ondulation de la rêverie » à laquelle il s'agit d'opposer le « soubresaut de la conscience »⁷⁰. Dans *Obsession*, le « cerveau » est en effet la « toile » de fond sur laquelle des fantasmes d'affect se projettent en se multipliant :

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers.

Et ce n'est donc pas un hasard si, dans la même lettre envoyée à Poulet-Malassis (une semaine, notons-le, avant la lettre à Wagner), à un propos conclusif concernant le musicien fasse écho, encadré dans la parenthèse, un hors-texte, post-scriptum évoquant l'absence d'un tiers aux Concerts de Wagner :

⁶⁹ « Je te hais, Océan ! tes bonds et tes tumultes / Mon esprit les retrouve en lui ; ce rire amer / De l'homme vaincu, plein de sanglots et d'insultes, / Je l'entends dans le rire énorme de la mer » (Ch. Baudelaire, *Obsession*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 75). Ch. Baudelaire, lettre du 10 février 1860 à Poulet-Malassis, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 664-665. Le même texte est envoyé le même jour à Alphonse de Calonne (*ibidem*, p. 667).

⁷⁰ Ch. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, OCI, p. 276.

Je reprends la plume : Asselineau, qui sait la musique, n'est pas allé aux Concerts de Wagner, parce que *c'était trop loin de chez lui (Italiens)* et parce qu'on lui a dit que Wagner était un *Républicain*.⁷¹

La jouissance est « déviée », dirons-nous avec Barthes, à travers un échelonnement de négociations ou d'empêchements prétextuels⁷². Ce même post-scriptum, sorte d'écriture hors-temps et hors scène, est repris, avec quelques variations, dans une lettre postérieure adressée par Baudelaire au même correspondant et datée 16 février 1860⁷³, à la veille de ce « vendredi 17 février » où il osa écrire à Wagner. La hantise du ridicule est toujours aux aguets :

Riez un peu mais gardez-moi le secret : notre bon, notre admirable Asselineau m'a dit, comme je lui reprochais, à lui qui sait la musique, de n'être pas allé aux concerts Wagner, 1^o *que c'était si loin, si loin de chez lui (salle des Italiens)*! 2^o *qu'on lui avait dit d'ailleurs que Wagner était RÉPUBLICAIN!*

Dans la connivence que la lettre permet d'établir avec un correspondant, un tiers est éreinté. Asselineau (ami et rival en littérature)⁷⁴ fait écran à la volonté (inconsciente, ou bien « consciente mais non acceptée », selon la définition suggérée par F. Orlando)⁷⁵ du destinataire. Cette attestation, concernant « un troisième personnage », mettrait-elle en question, selon le mot de Lacan, « l'honneur d'une personne du plus haut rang? »⁷⁶. Wagner, destinataire potentiel mais esquivé est, entre temps, le sujet (le référent) de la lettre. Domesticqué et banalisé (tel que l'atteste l'omission du déterminant et la catachrèse qui s'ensuit : « concerts Wagner »), le sujet-Wagner est, en tant que sujet d'actualité, éloigné, 'escamoté' par quelques obstacles prétextuels : la distance idéologique tient lieu de distance affective. Baudelaire, avouant le lendemain à Wagner, par une prétérition également captieuse, ne pas « savoir la musique » (motif vraisemblablement emprunté à Balzac qui l'utilise, comme on l'a vu, pour ridiculiser en littérateur *dilettante*

⁷¹ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 10 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 666-667.

⁷² R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 30.

⁷³ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 670-671.

⁷⁴ À propos d'Asselineau, proche de Baudelaire et destinataire de tant de lettres de celui-ci, cf. le compte-rendu que Baudelaire donne de son œuvre (*La Double vie par Charles Asselineau*, OCII, p. 87-102). Asselineau est, de son côté, l'auteur d'un essai biographique sur Baudelaire (Charles Asselineau, *Baudelaire. Sa vie, son œuvre*, Lemerre, Paris 1869) destiné à répandre, juste après sa mort, le mythe romantique, idéaliste du poète. Cf. Ch. Asselineau, *Baudelaire et Asselineau*, textes recueillis et commentés par J. Crépet et C. Pichois, Nizet, Paris 1953.

⁷⁵ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, *op. cit.*

⁷⁶ J. Lacan, « Le Séminaire sur 'La lettre volée' », *op. cit.*, p. 24.

les mélomanes lecteurs de la revue de Schlésinger), osera pourtant l'entretenir à ce sujet... Car la posture d'énonciation obséquieuse qu'il choisit d'adopter à l'égard du Maître est bien celle du mélomane *dilettante*, pour qui la simple sensation tient lieu de savoir sur l'art. Entre temps, Baudelaire signifie à Poulet-Malassis sa propre réaction face au prétexte idéologique avancé par Asselineau en vue d'« esquiver » Wagner :

Je lui ai répondu que j'y serais allé quand même c'eût été un royaliste, que cela n'empêchait ni la sottise, ni le génie. – Je n'ose plus parler de Wagner ; on s'est trop foutu de moi. Ç'a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie ; il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement.⁷⁷

Plusieurs postures se mêlent dans ce compte-rendu. Dans la première partie du passage cité, isolée par le tiret, on comprend, à un premier niveau, que la voix du ' bon sens ' dit à quiconque ' sait ' la musique qu'il ne peut pas se passer d'aller écouter Wagner (et ce sera, comme nous le verrons, ce sujet que Baudelaire reprendra par voie paradoxale dans l'essai). Dans la deuxième partie on relève que le prétexte idéologique n'a rien à faire avec la musique ; et nous savons que Wagner faisait de la musique un enjeu politique associant, comme Baudelaire lui-même le fait remarquer dans l'essai, « la mauvaise musique aux mauvais gouvernements »⁷⁸. Nous savons aussi que les conservateurs parisiens, gens de « plus de quarante ans » chez lesquels, comme le dit Stendhal, « la faculté du *mépris* »⁷⁹ s'exerce à son plus haut degré, justifiaient leur mépris pour Wagner sur la base d'un prétexte idéologique : à savoir, sa participation à la révolution de Dresde en 1849. À un deuxième niveau, on comprend que chez Wagner (et chez ceux qui fréquentent ou détestent Wagner) le génie pactise toujours avec la sottise, les deux termes antinomiques se trouvant associés, comme souvent ailleurs, dans une corrélation. Dans cet entre-deux irréductible se situe la position d'énonciation de Baudelaire : elle profite tout aussi bien des raisons prétextuelles (pratiques et idéologiques) avancées par Asselineau que des raisons extramusicales alléguées par Wagner en vue d'acclimater son art à Paris. Le tiret, tenant lieu de ' rideau ', ouvre sur une fausse scène qui n'est qu'un double fond : la ' confession ' détournée du sujet. Ce sujet dit en effet, à la veille du 17 février, vouloir renoncer à parler de Wagner à cause du mépris qu'il ressent à l'égard de cette ' partisanerie ' hostile au musicien. Le même aveu ' familier ' adressé à son correspondant en vue d'établir avec lui une connivence – « Ç'a été, cette musique... » – est un motif syntag-

⁷⁷ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 671.

⁷⁸ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 787.

⁷⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 232.

matique qu'on copie et qu'on colle, le lendemain, dans la lettre adressée à Wagner. Cette *reprise* à l'identique, sorte de refrain signalant à la fois le mécanisme et l'obsession, évoque, en creux, une deuxième jouissance, à savoir, une deuxième musique : celle que Baudelaire envisage de restituer à l'expéditeur par la lettre qu'il médite. Sur l'exemple des *Paradis artificiels* il s'agira de restituer, en échange de l'opium qu'il reçoit du musicien, une dose « augmentée » : quelques « échantillons de ses jouissances »⁸⁰. Que l'« enlèvement » soit inscrit dans le ' programme ', nous en avons ici une preuve ultérieure. D'ailleurs, comme on l'a vu plus haut, on peut entendre l'expression « pareil enlèvement » (les fausses comparaisons étant l'un des motifs syntagmatiques les plus récurrents chez Baudelaire) tout aussi bien comme un superlatif que comme une banalisation répétitive.

Dans le refus d'Asselineau, médiateur du désir refoulé sur lequel Baudelaire insiste, ne faut-il pas lire, finalement, l'intention consciente mais inavouable de manquer le rendez-vous avec le musicien? C'est, du moins, ce qui ressort de la lettre du 28 février que le poète adresse à Champfleury⁸¹, son métonyme et rival autant dans le champ littéraire que dans l'intérêt pour la musique de Wagner. Comme le rappelle Pichois⁸², Wagner avait signifié à Champfleury la satisfaction qu'il avait éprouvée face au témoignage d'admiration de Baudelaire et avait témoigné à Baudelaire, par le biais du même intermédiaire, le désir qu'il avait à le rencontrer. Champfleury, qui avait dû transmettre à Baudelaire ce vœu de la part de Wagner, reçoit en échange une lettre qui ajoute quelques éléments probatoires à notre hypothèse :

J'écris immédiatement à M. Wagner pour le remercier de tout mon cœur. J'irai le voir, mais pas tout de suite. Des affaires assez tristes me prennent tout mon temps. Si vous le voyez avant moi, dites-lui que ce sera pour moi un grand bonheur de serrer la main d'un homme de génie, insulté par toute la *populace* des esprits frivoles.

Si, comme le précise R. Kopp, on ne connaît pas le contenu de la lettre de Wagner, sans doute transmise à Baudelaire par Champfleury⁸³, il est certain que les deux promesses faites seront sans suite. Baudelaire n'écrira à Wagner ni immédiatement ni plus tard : à la lettre du 17 février aucune autre lettre s'ensuivra. Car, cette lettre est *la lettre*. Deuxièmement, Baudelaire n'ira pas voir Wagner : ce report, dans lequel Champfleury joue encore une fois le rôle de personne interposée, est une annulation. Troisièmement,

⁸⁰ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 466.

⁸¹ Ch. Baudelaire, lettre à Champfleury du 28 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 680-681.

⁸² C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1072. Voir aussi *Lettres à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 395-400.

⁸³ R. Kopp, *Préface* in Id., *Sur Richard Wagner*, *op. cit.*, p. xxxiii.

s'il est fort probable, comme on l'a suggéré, que le musicien et le poète ne se soient jamais rencontrés auparavant, quelques indices présents dans cette lettre peuvent, en partie, en témoigner. Jouant le jeu du bourgeois sensible et attentionné, Baudelaire insinue en effet une fois de plus, dans l'espace de son discours, quelques « échantillons allusionnels » du discours rival : d'abord, l'adverbe « immédiatement », qui est une référence ironique à la philosophie de l'immédiateté de Rousseau et des saint-simoniens, et que Wagner hérite de Liszt ; deuxièmement, le mot « cœur », toujours en état de mention chez Baudelaire (en poésie comme ailleurs), atteste comme d'habitude le « bloc dur et glacé »⁸⁴ du stéréotype sentimental. De plus, Baudelaire se peint selon les deux représentations convenues de la bourgeoisie romantique, avancée ou résignée : celle de l'homme attristé et celle de l'homme affairé. Le « bonheur » de témoigner sa solidarité directement au musicien par une 'poignée de main' amicale est un geste convenu, bien bourgeois, rentrant à plein titre dans les conventions philanthropiques que Baudelaire récuse. La connivence 'fraternelle' que lui témoigna un jour Hugo par son *jungamus dextras*⁸⁵ était, à son dire, un propos déplorable, digne de celui qui l'avait avancé. Qu'on se souvienne d'un passage de *Fusées* où le « gant » tient lieu d'écran par rapport à la « rencontre avec le réel » :

Beaucoup d'amis, beaucoup de gants. Ceux qui m'ont aimé étaient des gens méprisés, je dirais même méprisables, si je tenais à flatter les honnêtes gens.⁸⁶

Renversant la cause et l'effet, l'actif et le passif, Baudelaire évoque, par sa double logique, les gens méprisés et méprisables qu'il a aimés, ou presque.

Pour revenir à la lettre adressée par Baudelaire à Champfleury, l'exemple des « épîtres à deux temps » de Hugo⁸⁷ lui suggère, une fois de plus, le recours à un post-scriptum qui, dans l'optique de Lacan, plie en deux la lettre, en fait bifurquer le sens. Là où le « sans dénouement »⁸⁸ (l'inachevé) qualifie le style emporté du romantique qui, à l'image de l'infini de la nature, récuse les formes finies, Baudelaire fait de cette dérive, de cet infini pos-

⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Chant d'automne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 56.

⁸⁵ Hugo envoie à Baudelaire les *Chansons des rues et des bois* en y joignant cette dédicace : « À M. Charles Baudelaire / *jungamus dextras* / Victor Hugo ». « Cela, je crois », écrit le même Baudelaire à Manet, « ne veut pas dire seulement : 'donnons-nous une mutuelle poignée de mains'. Je connais les sous-entendus du latin de Victor Hugo ». Le sous-entendu auquel on fait référence est l'amour pour le genre humain. Ch. Baudelaire, lettre à Édouard Manet du 28 octobre 1865, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 539.

⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 654. Cf. aussi la variation à p. 600 : « Beaucoup d'amis, beaucoup de gants – de peur de la gale ».

⁸⁷ Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, OCII, p. 884.

⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 490.

tiche obtenu par juxtaposition son moment de vérité. Se prévalant autant du décalage temporel que de la double logique spatiale de présence-absence (connivence établie à distance) que la lettre consent, il fait de ce dispositif le moyen des moyens, autrement dit le moyen de la *différance* : l'enjeu le plus apte à raconter l'escamotage de la rencontre. Une fois de plus, donc, ce rajout 'posthume' à contretemps est à même de compromettre les attestations de connivence fournies dans l'espace de la lettre. Qu'à cela ne tienne : donnant à Champfleury la possibilité de le raturer, et donc confiant à ce tiers de disposer de son destin, Baudelaire laisse flotter le post-scriptum dans sa présence-absence :

Vous pouvez, si vous le jugez à propos, effacer ces dernières lignes.⁸⁹

Cet effacement éventuel, requis par le contexte (éloigner de son destinataire le soupçon d'une louange intéressée) marque l'alternative non résolue (*vel*) entre le texte et le prétexte, le présent et le posthume⁹⁰. En ce qui concerne le syntagme : « ces dernières lignes », la péricope à censurer intéresse l'ensemble du propos concernant Wagner ou la dernière phrase seulement? Supposons que, dans les civilités que Champfleury est censé transmettre à Wagner, les « dernières lignes » à rater soient les suivantes :

dites-lui que ce sera pour moi un grand bonheur de serrer la main d'un homme de génie, insulté par toute la *populace* des esprits frivoles.

Dans ce passage, l'épithète « homme de génie » et l'apposition qui suit évoquent un procédé rhétorique facile, à savoir le discrédit partisan de l'adversaire dont le même Champfleury s'était fait le porte-parole dans sa brochure sur Wagner : l'homme de génie est « forcément » persécuté par la « populace ». Ce substantif est donc un emprunt polémique, tel que l'atteste l'emploi de l'italique ; cette mise en abyme lance en même temps un coup croisé à l'égard de son correspondant, écrivain « populacier ». Ensuite, l'adjectif « frivole » fait état, dans sa non-pertinence par rapport au substantif, d'un dépaysement : l'invective est déplacée sur le public mondain français que Wagner méprise plus que de droit. Cet acte illocutoire se répète dans la lettre, marquant ainsi la persévérance vendettale de Baudelaire.

⁸⁹ Ch. Baudelaire, lettre à Champfleury du 28 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 681.

⁹⁰ Sur la relation entre « postfacier » et « posteffacer », cf. J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 309.

5. Le « cri de reconnaissance »

Baudelaire s'amuse à copier Chateaubriand, qui lui fournissait quelques échantillons de style laudatif : « L'admiration pour le génie, le respect de la morale aiment à lire un [...] récit irréprochable des premiers sentiments du jeune poète »⁹¹. Reprenant à son compte le « rajeunissement » à la mode chez les poètes de la décadence, Baudelaire présente à Wagner un « récit irréprochable » de son travestissement.

« Rares sont », observe Lacoue-Labarthe en citant intégralement dans *Musica ficta* la lettre de Baudelaire à Wagner, « les témoignages d'une telle reconnaissance »⁹². L'italique signale, chez le philosophe, un questionnement en acte. Baudelaire reconnaît en effet quelque chose de lui chez Wagner, mais il le dénie et le déplace. Lacoue-Labarthe ne manque pas de remarquer, dans le texte de la lettre, « l'étrange promesse négative ou avortée que Baudelaire fait à Wagner », selon « la forme la plus pure du renoncement ». Cependant, le renoncement dont il est question ici semble pouvoir encore se rattacher à l'acquis métaphysique de l'ineffable musical (« j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire... »)⁹³. « La musique de Wagner est telle », selon la paraphrase de Lacoue-Labarthe, « et la jouissance qu'elle a su provoquer si grande, que la tâche d'en écrire se révèle interminable et, autant dire, impossible ». « L'aveu est net », conclut-il, « la musique déborde infiniment les possibilités de l'écriture », car « la puissance de la musique est infinie »⁹⁴. Baudelaire n'avoue-t-il pas à Wagner qu'il pourrait « continuer cette lettre interminablement ? »⁹⁵ L'analyse du philosophe s'arrête, comme on le voit, à la fête du sens, autrement dit au seuil du « grand travail »⁹⁶ qu'attend Baudelaire.

Dans 'la lettre' que Baudelaire adresse à Wagner – l'Unique, c'est l'Original⁹⁷ – la posture affichée est la même qu'on retrouve dans les lettres adressées au 'maître' Hugo : il s'agit d'établir un rapport asymétrique, fondé sur la dépendance et le 'besoin' du postulant à l'égard du Bienfaiteur, détenteur du

⁹¹ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 204.

⁹² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 29.

⁹³ *Ibidem*, p. 33.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ Ch. Baudelaire, lettre à Wagner du 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 674.

⁹⁶ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 33. Le philosophe fait référence à une lettre que Baudelaire adresse à Mme Aupick, où il évoque « un grand travail sur la musique de Wagner » (cf. *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 35).

⁹⁷ Le texte de la lettre à Wagner du 17 février 1860, ainsi que celui de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* sera reproduit en appendice de ce travail. Pour des raisons d'économie textuelle, les références à cette lettre ne seront pas suivies de notes en bas de page.

Bien symbolique. C'est, tout d'abord, par l'épithète de « grand artiste » que Baudelaire établit la connivence avec Wagner. Sauf que l'adjectif axiologique, adjectif parasite qu'on retrouve à plusieurs reprises dans la lettre et dans l'essai, ne prédique rien : cette épithète de nature ne fait que redire le même, ne fait que renchérir sur la valeur nominale de l'appellatif. Sa fonction est donc, comme il convient, purement phatique. Par l'intention déclarée d'adresser à Wagner un « compliment sincère », Baudelaire lance un défi à la ' noblesse de l'innocence ' vantée par son destinataire : il va lui offrir le poison d'une vérité détournée. Le détournement est d'ores et déjà inscrit dans cette expression bifurquée – *contradictio in adiecto* – par laquelle un bourgeois se félicite, selon les convenances mondaines, avec un poète lyrique, un primitif. Et d'autant plus que ce « compliment » en vient à être comparé, par celui qui traite l'enthousiasme en vice de domestique, à « un cri de reconnaissance » : quoi de plus convenu, quoi de plus lyrique, pathétique et spectaculaire, comme on a pu le montrer? L'homme « passionné », sujet empirique, restitué à son Bienfaiteur le don du ' cri de la nature '. Or Wagner, en romantique attardé, faisait du cri mis à l'honneur par Rousseau et Diderot l'expression de la plénitude auto-affective du sujet d'avant la conscience. Le sujet ne pouvant pas s'articuler, se dédoubler, l'« écho » qui revient à lui n'est rien d'autre que l'expression du moi dans sa propre ivresse :

La Volonté s'exprime en un cri, et dans l'écho de son cri se reconnaît encore : ces cris, ces échos, deviennent pour elle un jeu avec elle-même, jeu consolateur, jeu qui enfin la ravit.⁹⁸

En restituant à Wagner ce « cri de triomphe » que prononcent tous les « enivrés sans hachisch »⁹⁹, Baudelaire se fait l'écho parodique de la volonté de Wagner. Le cri « violent et inarticulé » dont Wagner fait la base de sa mélodie ; – ce cri qui, venant « du plus profond de notre être », signifie que « nous comprenons sans l'intermédiaire d'aucun concept »¹⁰⁰; ce cri absolument compréhensif qui exprime « le sentiment naïf de la joie retrouvée »¹⁰¹, en même temps que la manifestation « immédiate » de la Volonté¹⁰² – a l'air posthume et postiche de la pose romantique. Ce cri n'est finalement, aux yeux de Baudelaire, que l'expression triviale et convenue de la Volupté ; « voluptuosisme armé de mille instruments et

⁹⁸ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 104.

⁹⁹ Ch. Baudelaire, *Le Paradis artificiels*, OCI, p. 436.

¹⁰⁰ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 101.

¹⁰¹ D. Diderot, *Deuxième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 74.

¹⁰² « Le cri que nous exhalons, plainte ou volupté, est l'expression la plus immédiate de notre volonté » (R. Wagner, *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 99 et 102).

de mille ruses »¹⁰³ qui, émis par Wagner dans l'innocence (tel que l'atteste le jeu paronymique involontaire *volonté/volupté* qui se glisse dans la traduction de l'allemand) lui est restitué avec tous les signes de la médiation. La confusion entre la médiation (l'écho) et l'immédiat (la reconnaissance) que l'on peut déceler dans l'« explication » du « cri » chez Wagner se repropose en effet, dans la lettre, par une paraphrase de ses effets. Paraphrase auto-explicative, elle revient en tant que telle à l'émetteur, qui l'avait ainsi formulée :

nous nous représentons le cri, selon toutes les atténuations de sa violence, jusqu'à la plainte la plus tendre du désir, comme l'élément-base de toute manifestation humaine s'adressant à l'oreille.¹⁰⁴

Le pédantisme de la première personne du pluriel fait état, chez l'auteur, de sa posture didactique paradoxale : il s'agit de fournir une représentation de la représentation. C'est, en effet, d'une célèbre théorie physiologiste que Baudelaire se réclame : le thermomètre des émotions en tant qu'échelle graduée. Reprenant en écho le système de Wagner (faire du cri la base de la mélodie) Baudelaire conclut triomphalement par la tautologie. Ce « cri » de circonstance, « écho redit »¹⁰⁵, se repropose dans sa mécanique citationnelle : au sujet de deux poètes patriotiques et sentimentaux, Auguste Barbier et Marceline Desbordes-Valmore, Baudelaire avait écrit qu'ils « ne trouvent que par la spontanéité de leur âme l'expression, le chant, le cri, destinés à se graver éternellement dans toutes les mémoires »¹⁰⁶. Mais ce cri ne peut-il être, au niveau « de la rhétorique profonde »¹⁰⁷, l'expression d'une hystérie que le surmoi surveille et condamne par la réification et la répétition en écho? La mécanisation du lyrique vise souvent, chez Baudelaire, ce qui lui ressemble. Ainsi, traduisant *The Bells* de Poe, il a dû éprouver l'obsession d'un hurlement entré ensuite dans la répétition. La cloche réitère mécaniquement le cri primitif du fidèle : qu'on pense à *Sonnet*, au quatrième *Spleen* ou à *La Cloche fêlée*¹⁰⁸. De cette obsession pour le « déroulement répétitif » d'un primitif atteste, dans un passage sur Poe, la métalepse par laquelle le sujet qui articule est mis en spectacle :

¹⁰³ Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont I*, OCII, p. 27.

¹⁰⁴ R. Wagner, *Beethoven*, in *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 98-99.

¹⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 14.

¹⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont II*, OCII, p. 175.

¹⁰⁷ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, IV, OCI, p. 185.

¹⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Sonnet*, in *Poésies de jeunesse*, OCI, p. 202, (« Quand le clocher s'agite, et qu'il chante à tue-tête ... ») ; Id., *La Cloche fêlée*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 71 ; Id., *Spleen IV* in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 74.

Aucun homme, *je le répète*, n'a raconté avec plus de magie les *exceptions* de la vie humaine et de la nature.¹⁰⁹

Et ce n'est donc pas un hasard si Baudelaire « rêve toujours » à cette époque, comme il l'écrit à l'éditeur Bourdilliat dans une lettre du 8 novembre 1860, « WAGNER et POE »¹¹⁰ : les deux grands hommes, ici accolés, sont célébrés et réifiés à la fois par les capitales. Au premier des deux peut s'étendre par métonymie le plaisir, concernant le second, de « présenter un homme qui me ressemblait un peu, par quelques points, c'est-à-dire une partie de moi-même »¹¹¹. Le « cri de reconnaissance » que la victime voudrait lancer à la substance dans le *Mangeur d'opium* est empêché par l'effet dissuasif des « précautions oratoires » :

Avant que l'auteur ait trouvé l'audace de pousser, en l'honneur de son cher opium, ce cri violent comme la reconnaissance de l'amour, que de ruses, que de précautions oratoires !¹¹²

Ce cri mis entre parenthèses rend compte, nous semble-t-il, d'un complexe spectaculaire surveillé. Le « cri » des *Phares*, qui est « pour les cœurs mortels un divin opium! »¹¹³ s'écrase contre la barrière multiple du surmoi paternel, figuré par les « milles sentinelles ». Et survient alors, pour remplacer la trivialité impudique de ce cri, le discours explicatif ; prétexte rhétorique,

excuse pour avoir rompu cette délicate et honorable réserve, qui empêche la plupart d'entre nous de faire une exhibition publique de nos propres erreurs et infirmités.¹¹⁴

Ce cri pulsionnel, cri d'amour refoulé, dévié, peut être également déplacé, projeté sur un tiers ; dans la lettre à Champfleury c'est vraisemblablement, par un coup oblique, son destinataire que Baudelaire vise : esprit « grossier » qui s'applique à retenir, chez les êtres qu'il observe, « le cri de leur animalité »¹¹⁵.

¹⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 317. Nous soulignons par le premier italique. Le deuxième italique est de Baudelaire.

¹¹⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Achille Bourdilliat du 8 novembre 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 105. Bourdilliat est bien l'éditeur des *Quatre poèmes d'opéras* de Wagner, précédés de la *Lettre sur la musique française* dont Baudelaire se réclame.

¹¹¹ Ch. Baudelaire, *Avis du traducteur* pour la traduction d'*Eureka* d'Edgar Poe, OCII, p. 348.

¹¹² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442.

¹¹³ Ch. Baudelaire, *Les Phares*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 13.

¹¹⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442-443.

¹¹⁵ Ch. Baudelaire, *Les Contes de Champfleury*, OCII, p. 23.

C'est des stéréotypes nationaux les plus rabattus que Baudelaire se réclame pour faire ressortir, dans la lettre à Wagner, l'originalité de son cri : pour l'auteur d'*Art et climat*, ce témoignage apparaîtra d'autant plus appréciable qu'il provient d'un Français, « c'est-à-dire d'un homme peu fait pour l'enthousiasme » ... comment ne pas voir, dans la locution « c'est-à-dire », commutateur énonciatif, le stéréotype en représentation? La locution métadiscursive ne commute rien : articulation à vide, elle travaille de l'intérieur l'évidence. En France, poursuit Baudelaire parasitant le même poncif, « on ne s'entend guère plus à la poésie et à la peinture qu'à la musique ». Le poncif est, par l'art de l'épanode, renversé, et tout le profit neutralisé : le pays classique de l'*ut pictura poesis* s'est désormais vendu à la musique.

Après ce préambule, « précaution oratoire » servant d'encadrement épideictique, « l'épanchement d'âme », longuement comprimé, est donné comme une urgence (« avant tout »). Urgence pulsionnelle qui débouche sur une brutale franchise (« je veux vous dire ») :

Avant tout je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée.

Sauf que ce vouloir-dire, cet aveu intime, est dévié. Cette proposition n'est pas proférée, comme on le voit, par le même sujet : l'italique nous suggère qu'une voix hétéronome, de remplacement, travestit la jouissance. Wagner, qui se vantait de son rôle de « pourvoyeur de jouissance »¹¹⁶, demandait, en échange, « un peu de luxe » :

Est-ce donc d'une exigence inouïe que demander que le peu de luxe dont j'ai envie, vienne à moi? Moi qui prépare de la jouissance à des milliers et des milliers d'êtres!¹¹⁷

Baudelaire, qui s'exclut de cette jouissance universelle (laquelle n'est qu'un plaisir social) se procure une jouissance à lui, et contre Wagner : répondant au vœu du musicien dans le cadre d'un échange symbolique (d'un échange social), il prépare par une force « égale et contraire » ce que le musicien souhaite recevoir du monde. Remerciant le donateur qu'il ne connaît pas (comme il ne connaît pas la musique), son *je* empirique prend la position d'énonciation de l'anonyme récepteur pour insinuer dans la lettre des confessions très intimes. Dans le récit de la jouissance musicale qui aurait touché à son moment l'acmé, le paroxysme, il n'est pas difficile de

¹¹⁶ L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 38.

¹¹⁷ Eliza Wille, *Richard Wagner chez nous 1855-1864*, ch. III, in *Quinze lettres de Richard Wagner, accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements par Eliza Wille*, trad. fr. Augusta Steps, Veuve Monnom, Bruxelles 1894, p. 91.

voir le fantasme d'une jouissance sexuelle déviée et ridiculisée. L'« excès de pose »¹¹⁸ (le « cœur mis à nu ») est une provocation (hystérique?), une forme de séduction agressive de l'ennemi qui rentre dans le penchant ordalique (la prise de risque) du sujet-Baudelaire. Cette exposition spectaculaire du sujet a pu néanmoins être récupérée par un prétexte. La perception du monde de Wagner prenant l'aspect physiognomique d'une sexualisation des phénomènes, et notamment d'une sexualisation des arts (la musique relève du féminin, et la poésie du masculin : de leur union naît le drame)¹¹⁹ Baudelaire s'attache à cette image convenue pour évoquer l'échange entre les deux correspondants. Échange qui s'articule selon l'antinomie *actif/passif* (*viril/non viril*)¹²⁰ ; jeu paradigmatique qui, polarisant les contraires, rend compte d'un conflit sémantique, voire idéologique au cœur de la pensée wagnérienne. La séduction qui fait saillie, la lutte corps à corps, sont en somme travestis par le prétexte de l'échange symbolique (social, économique) entre l'artiste et son public. En même temps Baudelaire déjoue, à un troisième niveau, le binarisme du sens : il 'décompose' son discours et l'échelonne sur plusieurs plans, par lesquels il signifie sa différence décalée. Dans cette 'confession', en effet, l'emploi de l'italique plie en deux la phrase, qui se divise en deux membres : le sujet de l'énonciation est coupé de l'énoncé qui occupe la proposition infinitive. Par cette barre, ou point d'articulation, le sujet-Baudelaire semble questionner l'écoute en tant que celui-ci produit, avec l'« ouverture de l'inconscient », l'*aphanisis* ou « disparition du moi par la musique »¹²¹. Par rapport à l'acte de « se faire voir », qui permet un contrôle du moi pulsionnel (tant et si vrai que Baudelaire se soustrait et se dérobe à Wagner), celui de « se faire écouter » libère un moment, avec l'expansion métonymique du moi dans le monde, le « complexe spectaculaire » du sujet¹²². Quelle jouissance, finalement, Baudelaire *doit* à Wagner? Ce verbe modal semble annoncer la « juste restitution » du « valant pour » avec la plus-value. S'il est légitime de se demander si le sujet-Baudelaire, auquel un sujet empirique et d'apparat fait ici écran, peut avoir éprouvé une certaine joie musicale – cette « multiplication d'être » qui passe par l'oreille portant avec l'ouverture de l'inconscient l'abaissement des barrières du surmoi – toujours est-il qu'il n'accepte pas le cadeau et le renvoie à l'expéditeur. Cette jouissance, si elle existe, il l'objective et s'en sé-

¹¹⁸ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 161.

¹¹⁹ Cf. notamment R. Wagner, *Opéra et drame*, op. cit., p. 135-140.

¹²⁰ Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 160.

¹²¹ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 224, 244. Sur l'*aphanisis* ou *fading* comme « disparition du moi par la musique », *ibidem*, p. 241-244, 249.

¹²² *Ibidem*, p. 219.

pare. C'est toujours, comme Sartre le voit¹²³, son *je* objectivé que Baudelaire maltraite cyniquement à travers des métonymes pourvoyeurs de plaisir.

Pour faire ressortir une fois de plus l'exceptionnalité, l'originalité, l'unicité de l'acte d'admiration, Baudelaire a de nouveau recours à un stéréotype climatique, « à chaque âge, son goût » : « Je suis d'un âge où on ne s'amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres ». La négation est bien une affirmation masquée : un homme qui va avoir quarante ans – à mi-chemin, selon les théories stendhaliennes, entre le jeune enthousiaste et l'académicien vétillaux – s'accorde, ayant atteint l'âge critique, ce dernier « amusement ».

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage ...¹²⁴

Dans l'énoncé qui suit, le destinataire évoque la raison de cette dérogation aux commandements de l'âge ; mais cette raison n'est que le remplacement d'une autre raison cachée, occasionnant l'hésitation et un report ultérieur : « et j'aurais hésité longtemps encore à vous témoigner par lettre mon admiration [...] ». L'apodose anticipée, pédantisme rousseauien, est un rideau qui s'ouvre sur la scène de la protase : « si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie ». C'est donc une raison partisane apparente – défendre le génie de Wagner contre tous ceux qui font « tous les efforts possibles » pour le diffamer – qui pousse Baudelaire en posture de poète-méromane à lui témoigner son soutien.

« Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur », ajoute-t-il, « à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays ». L'aveu est des plus curieux. D'abord, la locution circonstancielle « à l'occasion de », vague en elle-même, permet à Baudelaire de laisser flotter la cause et la conséquence, l'objet et le sujet : c'est à cause de Wagner qu'il rougit? Et Wagner n'est certes pas le « premier homme » qui produise chez le sujet un tel spectacle. Deuxièmement les deux verbes coordonnés, « souffrir-rougir » associent la souffrance (mythe wagnérien, *a parte obiecti*) et la honte ou la rage (sentiment baudelairien, *a parte subiecti*) ; par le rougissement, la honte est mise en spectacle et déviée. Source de ridicule (surtout en France) le rougissement de l'innocence est, chez l'homme blasé, un code, un travestissement ; ce n'est, comme Baudelaire le dit ailleurs, qu'« un peu d'amphigouri sur le visage »¹²⁵.

Dans une récapitulation rhétorique des raisons justifiant l'occasionnalité de la lettre (« Enfin... »), Baudelaire dénonce l'esprit 'irréfléchi' des polémiques partisanes : il aurait donc été « poussé » à écrire la lettre par

¹²³J.-P. Sartre, *Baudelaire, op. cit.*, p. 21, 24.

¹²⁴Ch. Baudelaire, *L'Albatros*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 9.

¹²⁵Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 200.

des circonstances orageuses ; et ce, comme tout le monde. Et si le comique est patent dans la nécessité revendiquée d'une « distinction » de sa voix par rapport à la mêlée (« je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles ») étant donné que par le registre trivial, « populacier », toute distinction s'abolit d'elle-même, cette distinction n'est plus sociale, elle est pulsionnelle et exigée par le désir. Par cette mise en scène dans l'espace de l'énoncé, complexe spectaculaire surveillé, le sujet de l'énonciation semble vouloir s'affirmer face à l'Autre comme seul à l'exception de tout : dans cette posture, le sujet désirant demande l'attention exclusive qu'il ne peut pas demander.

La circonstance de cette lettre précisée – encadrée – par ce long préambule prétextuel, Baudelaire peut s'adonner enfin à la description des effets de la musique. Puisque on est, face à la musique comme face à l'amour, en même temps hyperbolique et plat, ce n'est que le discours d'emprunt le plus insipide qui défile sous nos yeux.

Dans la deuxième séquence de la lettre, l'encadrement est constitué par une donnée circonstancielle : Baudelaire commence par attester sa présence, le 26 janvier 1860, dans la Salle Ventadour lors du premier concert Wagner : « La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages [...] » Cette affirmation, qui a suggéré à quelques critiques l'hypothèse d'une présence de Baudelaire aux deux concerts qui suivirent celui du 26 janvier est tendancieuse, tel que l'atteste l'adjectif « premier » : elle demande d'être infinitisée. Wagner n'est, en d'autres termes, ni le premier artiste du monde ni le premier des musiciens s'exécutant à la Salle Ventadour. D'autant plus que l'occasion d'« entendre » Wagner, donnée comme inaugurale et marquée par l'exceptionnalité, est prise dans la sérialité : dans les trois concerts on ne fit que répéter les mêmes « morceaux » à succès. Par l'expression : « entendre vos ouvrages », Baudelaire fait état de l'auditeur quelconque : d'abord, comme on l'a vu, le verbe « entendre » – qui revient fréquemment chez Baudelaire à propos de Wagner – qualifie, par rapport à l'acte volontaire d'« écouter », une attitude passive et distraite ; deuxièmement, le substantif « ouvrage », le même que Baudelaire utilise dans la lettre à Poulet-Malassis du 10 février 1860 (« Si vous aviez été à Paris, ces jours derniers, vous auriez entendu les ouvrages sublimes de Wagner ») est couramment utilisé pour une tâche artisanale :

Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'art est long et le temps est court!¹²⁶

Or Wagner méprisait le travail, qui est médiation, au profit de l'inspiration. Baudelaire en vient à s'excuser une fois de plus auprès de Wagner pour

¹²⁶ Ch. Baudelaire, *Le Guignon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17.

ses préjugés de Français moyen : un Français qui va aux Italiens (le nom du théâtre cache déjà tout un programme d'hostilité à Wagner) pour écouter un Allemand est certes « assez mal disposé, et même, je l'avouerai, plein de mauvais préjugés ». Le poncif climatérique du Français jugeant et prévenu, discours d'emprunt, se double d'une correction augmentative. La formule modale incidente « je l'avouerai » marque en effet l'intrusion métalectique du sujet dans l'espace de l'énoncé : elle ment par l'aveu même de la sincérité. À cause de la campagne hostile préparée par les médias, qui oriente négativement l'opinion générale, la position personnelle de Baudelaire se trouve alignée avec celle de l'opinion moyenne des Français ; position de laquelle il tient, justement, à se distinguer. Pour ce « préjugé » dans les filets duquel il est pris malgré lui, le destinataire de la lettre est « excusable » ; d'ailleurs, lui-même a été (Stendhal à l'appui) « si souvent dupe » :

j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes prétentions. Par vous j'ai été vaincu tout de suite.

L'accusation voilée à Wagner, « charlatan à grande prétention », est une accusation que le sujet se renvoie par l'écran de la lettre : ne faut-il pas, dans l'éreintage comme dans la flatterie, un certain « charlatanisme indispensable à l'amalgame de l'œuvre ? »¹²⁷. En même temps, un tiers, Champfleury, fait écran aux deux interlocuteurs : Baudelaire lui emprunte vraisemblablement les propos figurant dans sa brochure sur Wagner. Considérant dans la prémisses son préjugé comme motivé par tant de mauvaises expériences musicales (Baudelaire, qui n'allait au théâtre que contre lui-même, entend parler de Wagner depuis quinze ans) il évoque dans la conséquence sa palinodie, qui serait, comme chez Champfleury lui-même, provoquée par l'effet de la musique. Suit à l'encadrement circonstanciel la prolepse servant de prétexte général à la métaphore (« traduction ») des effets de la musique :

Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire.

Le spectateur posthume est ici, pour le dire avec Baudelaire lui-même, « le traducteur d'une traduction », qu'il prétend en même temps « claire et enivrante »¹²⁸. La « force vitale » dont nous serons les témoins n'est que la conséquence d'une rhétorique : à savoir, de la « traduction *légitime* de la vie extérieure » qui doit être toujours « *coulante* comme la digestion pour le cerveau de l'homme bien portant »¹²⁹. D'abord, la posture énonciative

¹²⁷ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, IV, OCl, p. 185.

¹²⁸ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 698.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 698-699.

affichée articule à nouveau l'actif et le passif, le poétique et l'esthétique : Baudelaire joue le jeu du Petit et du Grand. Il fait ses pirouettes devant le piédestal de l'Artiste. La phrase, élégamment tripartite, et mimant un certain discours galant Ancien Régime, présente deux prémisses et une conséquence. La première prémisse évoque la topique romantique de l'ineffable musical – topique apophatique justifiant, par voie paradoxale, toutes les arabesques argumentatives : élucubrations qui ont fait la fortune d'un Hoffmann ou d'un Balzac. La deuxième prémisse est une prolepse concessive et précautionneuse face au comique qui s'annonce : cette fête du sens n'est pas exempte, comme l'amour chez Lacan, du ridicule. Ridicule qui point alors du dédoublement dégradé du sujet lorsqu'il peint la caricature de soi en homme passionné. La conséquence est une négation dans les termes des deux prémisses. Notons que la première prémisse et la conséquence sont présentées, en dépit d'un rire central, effraction du code, comme parfaitement corrélatives en l'absence de toute signalisation adversative. Le sujet, dans son transport simulé, ne se soucie pas des causes et des conséquences. De ce rire, qui se prétend sérieux (de l'ineffable de la musique on ne rit pas) la dépense, qui fait surface, est immédiatement réinvestie dans le code de référence. Sauf que l'emploi captieux de la conjonction copulative, « et mou » qui introduit souvent, chez Baudelaire, une formule conjonctive surnuméraire¹³⁰, ouvre un rideau inattendu : l'hyperbate – élément intercalaire parasite – décale la phrase, donnée comme unie, par la co-présence d'éléments logiquement et syntaxiquement incongrus qui, d'eux-mêmes, suscitent le rire thématifié. Cette manipulation des liens logiques et affectifs est, comme on l'a dit, la figure dominante de l'écriture de Baudelaire, dans *Correspondances* comme ailleurs. Le passage en question, si on le met en relation avec celui, plus connu, d'une lettre adressée par Baudelaire à Hugo le 23 septembre 1859 :

Le second morceau a été fait en vue de vous imiter (riez de ma fatuité, j'en ris moi-même) après avoir relu quelques pièces de vos recueils [...] ¹³¹

nous montre que le *tu* rhétorique, tout comme le *il* et le *je*, constituent souvent l'écran énonciatif du sujet empirique. Dans le passage cité plus haut, le verbe « essayer », avec sa marque métaphorique, semble pouvoir mettre l'accent sur deux attitudes : d'abord, l'homme passionné qui ne sait pas parler essaie d'articuler, d'expliquer à titre posthume (dans la culture, dans l'écriture), son cri d'avant toute parole ; deuxièmement, le critique *dilettante*, qui ne sait pas la musique, s'essaie dans une analyse de ses effets ; troisième-

¹³⁰I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 216.

¹³¹Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 598.

ment, un certain 'essai' est annoncé, justement, par un littérateur. La tentative présentée comme un ratage suivi d'un rattrapage ou correction, rend compte de la « censure positive (par le plein) » qui, aux yeux de Barthes, « caractérise la culture de masse sans qu'on la lui reproche jamais » : son art « expressif, dramatique, *sentimentalement* clair », correspond à la demande « d'une culture *moyenne* ». Culture définie par l'extension de l'écoute et la disparition de la pratique. Car cette culture « veut bien de l'art, de la musique, pourvu que cet art, cette musique soient clairs, qu'ils 'traduisent' une émotion et représentent un signifié (le 'sens' du poème) »¹³². Cette voix moyenne, réduisant la jouissance à une émotion connue et codée, réconcilie le sujet avec « ce qui, dans la musique, *peut être dit* » : « ce qu'en disent, prédicativement, l'École, la Critique, l'Opinion ». Cet art « exclusivement bourgeois » qui, séparé de l'histoire, tente « d'accomplir son devenir interne »¹³³ est pris au piège par Baudelaire. Articulant son discours autour du verbe métadiscursif le plus général, « traduire », il encadre, dans l'absence des limites du discours signalée par la coordination, la fête du sens ; cette expansion libre du sujet qui, par la transgression de la logique du Père, se prépare. Elle, voulue par Wagner dans l'idéologie, lui est restituée par l'ironie.

6. *Le spectacle (fini) de la mer*

Baudelaire qui parle comme le diable, Hermès ou Polichinelle, « toutes les langues »¹³⁴, donne libre cours à son transformisme discursif. L'innocence primitive, illimitée, du « poète » cache, comme il l'écrit à propos de Hugo, celle du « premier venu » :

s'abandonner à toutes les rêveries suggérées par le spectacle infini de la vie sur la terre et dans lesieux, est le droit légitime du premier venu, conséquemment du poète.¹³⁵

Le « premier homme » (primitif et quelconque) profite spontanément de tous les biens qu'il trouve autour de lui. En raison du privilège qu'il s'ac-

¹³² R. Barthes, *Le corps de la musique*, in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, *op. cit.*, p. 241.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Cf. *L'Horloge*, in *Les Fleurs du mal*, OCI p. 81 : « Mon gosier de métal parle toutes les langues ». Dans une lettre à Mme Sabatier (18 août 1857) Baudelaire se dit occupé à contrefaire sa voix (*Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 422). Sur Polichinelle et le plurilinguisme, cf. P. Scudo, *Philosophie du rire*, *op. cit.*, p. 188.

¹³⁵ Ch. Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains, I : Victor Hugo*, OCII, p. 139.

corde, il peut « traduire » librement « les conjectures éternelles de la curieuse humanité »¹³⁶.

Si l'acte 'traductif' au sens large que Baudelaire s'apprête à produire devant les yeux de Wagner dans l'après-coup de la jouissance est en lui-même un acte ekphrastique, en l'absence d'un 'tableau' de référence le sujet flotte dans la mer métaphorique des impressions sans cause : d'où l'opportunité de conjurer le ridicule. Le même Wagner proposait, dans ses *Quatre poèmes d'opéras* publiés en décembre 1860 dans la version 'en prose française' de Challemel-Lacour, et présentés aux Italiens à l'occasion des trois concerts, deux sortes de 'traduction' : celle, au sens propre, des livrets, dont la version française est en fait une adaptation au goût national et celle, au figuré, de la *Lettre sur la musique* qui, insérée à titre de périphrase dans les *Quatre poèmes*, se propose de 'traduire' en un discours programmatique ses idées musicales. De plus, Baudelaire ne pouvait pas ignorer que la traduction française de *Tannhäuser*, connue comme « version de Paris », avait causé tant d'inquiétudes au musicien.

La 'traduction' des effets de la musique est précédée, comme c'est le cas dans *Les Paradis artificiels* – « L'auteur, qui a entrepris d'intéresser vigoureusement l'attention avec un sujet en apparence aussi monotone que la description d'une ivresse [...] »¹³⁷ – d'une « précaution oratoire » : y a-t-il en fait, comme on l'a dit, quelque chose de plus ennuyeux et de plus ridicule à la fois que la « description d'une ivresse » ? L'effet combiné de la litote et de l'hyperbole a son pendant dans l'hybridation du discours lyrique et du discours positif, didactique qui se « déroulent » sous les yeux du musicien : juste restitution.

Le compte rendu ou traduction des effets de la musique est scandé une fois de plus selon plusieurs phases ou degrés. Les trois adverbes circonstanciels : *d'abord-ensuite-enfin*, marquant de manière symétrique les trois phases (les deux dernières se trouvant, en plus, à la ligne) calquent la progression tripartite de l'argumentation. Ceci permettra à un Français d'encadrer dans la tradition académique nationale son péché de vieillesse ; et d'obtenir, d'un seul coup, deux effets : ridiculiser la jeunesse et la vieillesse idéologiques. La symétrie cicéronienne de Baudelaire prévoit, à l'intérieur de cette structure périodique, une subdivision interne. La première phase est décrite à partir d'un énoncé tripartite, dessiné au moyen de virgules, certainement positionnées de manière peu orthodoxe :

D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 445.

La locution adverbiale « d'abord », mise en relation symétrique avec « plus tard » dans un énoncé bimembre, établit une fois de plus une conscience à deux temps : *l'ondulation de la rêverie / le soubresaut de la conscience*. L'énoncé bipartite, qui oppose un présent 'immédiat' et un passé 'réfléchi', dessine cependant un temps renversé ; le temps des impressions s'étale en longueur, alors que le temps de la conscience survient à contre-temps :

L'Art est long et le Temps est court!¹³⁸

Le moment déceptif arrive en fin de phrase, en guillotine, par le mot « mirage » pris, par syllepse, dans le sens objectif et subjectif. Par la stratégie de l'hyperbate Baudelaire « rattrape » visiblement le fil de son argumentation, apparemment conclusive, pour prédiquer ce « mirage » alors pris dans son sens exclusivement mythique : « il me semblait que cette musique était la *mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer ». La variation métagraphique du pronom possessif (en italique dans le texte) est un marqueur d'ironie : établissant une distance, un écran par rapport à la possession qu'on affiche, elle indique que la possession de la musique n'est qu'une fiction de langage : il ne s'agit, en effet, que d'une impression, d'un leurre (« il me semblait ») dont l'imparfait, temps psychologique, souligne la valeur anecdotique. Par rapport au temps de la jouissance, on est ici dans l'après-coup et dans la *différence* ; on assiste bel et bien à une 'réfection' de ce primitif. L'énoncé coordonné (« et je la reconnaissais [...] »), variation par épiphrase du motif précédent, souligne la modalité interne (tautologique) de cette *reconnaissance* : la musique de Wagner ne lui appartient qu'en vertu du fait qu'elle est la musique de tout le monde. Au sous-entendu politique (démocratique ou plutôt démagogique) s'ajoute le lieu commun scientifique, appuyé sur le déterminisme des phénomènes. La tautégorie (entretien du mystère dans les plis du sens) cache le mécanisme de la tautologie : chacun est 'destiné' à *reconnaître* ce qu'il *connaît* ; et à *aimer* ce qu'il *aime*. Le motif « anamnétique »¹³⁹ en musique est, d'ailleurs, bien connu depuis Hoffmann :

Il me semble alors que je suis moi-même la musique que j'ai entendue. Aussi je ne demande jamais le nom du compositeur. Que m'importe? Je crois alors que ce bruit m'a excité au plus haut degré, et que, dans mon délire, j'ai composé tout cela.¹⁴⁰

¹³⁸ Ch. Baudelaire, *Le Guignon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p.17.

¹³⁹ Sur l'« anamnèse » de Baudelaire face à la musique de Wagner, cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 61-63.

¹⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 400.

Pourtant, le fait qu'on ironise ici sur un ' destin ' douloureux fondé sur l'amour et la reconnaissance ne va pas sans nous interroger. L'anonymat de l'artiste est, certes, un argument nécessaire à la reconnaissance universelle de la musique. Mais la conscience intervient de l'extérieur pour finitiser cet infini sérieux et innocent par le comique et le ridicule : « Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule ». Cette dernière expression (« immensément ridicule ») sollicite notre attention du fait que le syntagme est une contradiction dans les termes par laquelle le sens se bifurque : un adjectif pathétique prédique un substantif comique. L'objet faisant écran au sujet, Baudelaire accuse les soi-disant hommes d'esprit de leur innocence face au ridicule de Wagner (et, à un deuxième niveau, face au ridicule de toute confession amoureuse toute déviée qu'elle peut être). L'épithèse successive limite d'ailleurs l'universel qu'on vient d'affirmer par la marque de la singularité : le sujet de l'énonciation – dont on ne perçoit pas, de l'extérieur, le ridicule – n'est (comme Wagner lui-même) qu'un *dilettante* (« surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, ne sait pas la musique »). En même temps que la comparaison cache, sous l'apparence de l'anonymat (« quelqu'un »), le sujet en question, celui-ci ne fait pas mystère de son dilettantisme, reconnu d'ailleurs, *a parte objecti*, comme une marque de génie. L'énoncé « qui [...] ne sait pas la musique », en italique dans le texte, accomplit donc plusieurs fonctions rhétoriques à la fois : objectiver le sujet accusant ainsi Wagner de dilettantisme ; discréditer le musicien par le biais de son critique *dilettante* ; ridiculiser ses pairs qui, en littérateurs enthousiastes, se piquent de parler musique en revendiquant les droits absolus de la réception ; valoriser par antiphrase celui qui parle avant de savoir parler, celui qui parle par le cri, avant l'articulation du langage. La tradition est bien connue. Si, en compositeur et en homme de théâtre, Hoffmann fait de Johannes Kreisler le paradigme du *dilettante* en proie aux voluptés et aux souffrances musicales, il ne manque pas de faire remarquer dans l'une de ses métalepses que « tout homme bien élevé prétend aujourd'hui avec raison qu'après l'art de saluer convenablement et l'art non moins nécessaire de parler de ce qu'on ignore, on doit aimer et cultiver la musique »¹⁴¹. Et Balzac, on s'en souvient, se définissait, dans la lettre à Schlésinger de 1831, « nul musicalement parlant » et d' « une ignorance hybride en fait de technologie musicale », comme tous ceux qui appartiennent « à la classe des *gens de lettres* »¹⁴². Il ne donnait pas moins en pâture aux mélomanes ses nouvelles musicales. Et nous nous souvenons de l'épisode d'Asselineau qui, tout en « sachant la musique » ne voulut pas

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² H. de Balzac, lettre à Maurice Schlésinger du 29 mai 1837, *Gambara*, in Id., *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni, op. cit.*, p. 271.

se rendre, par pure poltronnerie, aux concerts de Wagner¹⁴³. Si, affichant son ignorance en fait de musique, Baudelaire signifie qu'il n'y a qu'un *dilettante* exalté (un Stendhal, un Gambara, un Kreisler) qui puisse défendre Wagner, il profite du ricochet de cette balle pour lancer une invective contre Fétis. Cet adversaire de Wagner qui, 'sachant la musique' avait déclaré son hostilité face aux hommes de lettres qui, empiétant dans son domaine, lui volaient son bien, n'avait pas moins publié un traité intitulé : *La Musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudiée*¹⁴⁴ ; un florilège de sujets conversationnistes pour *dilettanti*, anticipant le *Dictionnaire* de Flaubert. Baudelaire s'en servira pour y puiser quelques 'morceaux de bravoure', quelques « échantillons de poésie tout faits ».

L'ignorance musicale dont s'accuse l'homme cultivé est compensée, selon l'éclectisme qualifiant mis à l'honneur par Rousseau, par quelques écoutes occasionnelles :

et dont toute l'éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven.

Plusieurs éléments sont, ici, à remarquer : d'abord, les deux noms illustres représentent les 'phares' (l'építome) du romantisme ; deuxièmement Wagner, en autodidacte, se réclamait de ces deux maîtres romantiques ; en troisième lieu, le sujet scripteur n'a écouté de ces compositeurs que quelques 'morceaux à succès' : l'allusion au cas Wagner est patente. Ensuite la parenthèse à laquelle on confie souvent le rôle de la métalepse contient une atténuation qui, tautologique en elle-même (les morceaux choisis n'ont d'autre fonction que de plaire au public) sert, apparemment, à justifier l'occasion de la lettre. En dernier lieu, le couple affiché n'est pas casuel ni référentiel : il s'agit bien des deux maîtres du destinataire de la lettre, qui sont ainsi pris dans la médiation.

Et nous en venons au deuxième point de l'argumentation, la « grandeur » :

Ensuite, le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur.

Une fois de plus l'énoncé tripartite rejette en fin de phrase le sujet principal. Sauf que, pour un homme bien élevé (telle est la posture d'énonciation revendiquée par le moi empirique de la lettre) le décalage du registre expressif ne peut être qu'ironique. La marque orale, familière, de la reprise

¹⁴³ Ch Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 10 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 666-667.

¹⁴⁴ P.-J. Fétis, *La Musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudiée*, deuxième éd., Duverger, Paris 1834.

anaphorique du sujet, associée à la forme apocopée du pronom neutre présenté dans sa forme abrégée (« ç'a été ») signale, sous prétexte de simuler une connivence avec son destinataire, l'intention de la parodie : cet admirateur est un homme du peuple, aux goûts assez rudes et sans culture. De plus, le 'thème fondamental' de la *grandeur* est employé dans une variation, ou glose morphologique attestant, si besoin, la tautologie la plus plate : « cela représente le grand, et cela pousse au grand ». La gradation descendante (de l'abstrait au concret), contraire à ce que l'on pourrait s'attendre, dénonce une fois de plus le rabaissement parodique du registre sublime, en même temps que le verbe « pousser » indique la passivité, l'attitude non réflexive du sujet, entraîné par les effets de la musique. La musique, « langue chère aux paresseux » étant « explicative par elle-même »¹⁴⁵, suit la variation ou articulation interne du motif en question :

J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme.

Que ce soit par une période tripartite et symétrique¹⁴⁶ que Baudelaire rend compte de la *grandeur* de Wagner – qu'il veuille, en d'autres termes, articuler la *grandeur* par des partiels – n'est pas sans attirer notre attention. L'homme positif et/ou passionné s'exprime par l'hyperbole. Et l'adjectif est, comme Barthes le voit, « la porte du langage par où l'idéologique et l'imaginaire pénètrent à grands flots »¹⁴⁷. En premier lieu, l'adverbe circonstanciel « partout » affiche la banalité : ces images sont des plus communes, et des plus rabattues. D'ailleurs y-a-t-il sujet plus banal que la Nature? D'où vraisemblablement l'étalage, dans l'essai, de deux quatrains de *Correspondances*. Deuxièmement, les termes les plus exploités par l'idéologie ne sont que des motifs formels à gloser, à varier. Alors que le motif de la *grandeur* est varié par l'adjectif axiologique *grand*, répété trois fois à l'identique, le substantif prädicatif *solennité* est répété deux fois : vertige de l'hyperbole non par le sens mais par la forme. Ce dernier substantif thématique, souvent 'accolé' à *pompes* (« Pompes et solennités », dans le *Peintre de la vie moderne*)¹⁴⁸, est captieux : c'est par cette solennité d'emprunt que l'artiste se célèbre soi-même.

Par une telle musique on se sent, poursuit Baudelaire, « tout de suite enlevé et subjugué ». L'action portée par le sens propre du verbe « enle-

¹⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 431.

¹⁴⁶ Sur la règle des trois adjectifs, et sur la tripartition en général, on se reportera aux études de Leo Spitzer, *Études de style*, *op. cit.*, p. 409, 425.

¹⁴⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 22. Cf. Roland Barthes par Roland Barthes, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴⁸ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 704-706.

ver », doublée ici par la périphrase adverbiale « tout de suite », se ressent de l'ironie paradigmatique : d'un côté, cette musique relève du pulsionnel et de l'irréfléchi ; de l'autre, il ne s'agit que d'une réaction physiologique, déjà prévue par le programme. On se souvient que, dans la lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860¹⁴⁹, Baudelaire avouait à propos de Wagner n'avoir entendu, depuis quinze ans (1845, date de la création et de la première représentation de *Tannhäuser* à Dresde, où il n'était pas), « pareil enlèvement ». Le même substantif, dans son jeu étymologique avec le corrélatif « élévation », reviendra dans l'essai pour marquer subrepticement la distinction entre les deux synonymes : là où l'élévation (de l'esprit) fait abstraction d'une cause, l'enlèvement suppose un ensorceleur, un ravisseur. Si, comme on l'a vu, l'élévation de l'esprit est l'un des lieux les plus battus du romantisme et, notamment du romantisme allemand qui avait eu en partage l'empire des cieux (le sentiment des Allemands n'est que « trop dégagé des liens terrestres » écrivait Stendhal¹⁵⁰), l'élévation de l'esprit avec ce qu'elle entraîne en termes de liberté pour le sujet, est ici associée à un 'phénomène' contraire, la subjuration, ou esclavage. En même temps, par l'effet captieux de la conjonction copulative, la dichotomie est neutralisée – ou mieux, naturalisée. Enfer ou ciel, qu'importe? L'effet auquel il est fait, par analogie implicite, référence ici, est pareil à celui que produisent les autres 'paradis artificiels'. Et d'autant plus que le destinataire de la lettre, après avoir évoqué la 'sensation générale' de l'« élévation », en vient à en détailler, selon le programme, les différentes phases successives : explication d'une ivresse. Pour ce faire, il juxtapose plusieurs morceaux citationnels (ce dont atteste le décousu de la lettre) censés représenter les meilleurs morceaux de Wagner. C'est à ce principe général que se rattachent les deux sensations évoquées, « l'étrangeté » et la « nouveauté » :

L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont¹⁵¹ apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse.

L'anacoluthie semble vouloir témoigner de l'état hypnotique du sujet. *Non sequitur* : les phrases sont décousues, disloquées. À l'originalité de la musique de Wagner s'associe, par la loi faible de l'analogie, sa vocation didactique qui, s'appuyant sur le déterminisme des sciences, vise à fournir à l'assistance le 'tableau' (« destiné à peindre ») d'une idée mystique, en même temps que le verbe « apporter » dénonce, une fois de plus, le programme. Il s'agit, en effet, de rendre compte de quelques 'morceaux à ef-

¹⁴⁹ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 670-671.

¹⁵⁰ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵¹ Nous soulignons.

fet' qui, proposés lors des trois concerts, ont fait la fortune populaire de Wagner : « L'effet produit par l'introduction des invités et par la fête nuptiale est immense ». L'omission du titre de l'œuvre – évidemment le *Lohengrin* avec sa marche nuptiale – est remplacé par le motif correspondant. Et voici donc l'effet attendu de ces morceaux sur l'auditeur anecdotique : « J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre ». Car, c'est d'un mariage qu'il s'agit. Le verbe « sentir » se rattachant, avec ses dérivés et ses dénominaux au sème général de la sensibilité (*sentir, éprouver, sensation, sentiment, etc.*), fournit à Baudelaire l'occasion d'introduire un nouveau morceau de bravoure. Il s'agit, une fois de plus, d'une épiphase complétive qui, à l'égal du post-scriptum de la lettre, parachève, dans un temps posthume, le tableau des sensations. Ce rajout dilatoire est annoncé par un segment proleptique à l'allure familière et expéditive qui, tout en signifiant la distraction chez le locuteur, ouvre le rideau :

Autre chose encore : j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer.

Par une telle prétérition – ou parenthèse – Baudelaire va restituer à Wagner son 'étrangeté'. Il présente d'abord, par la stratégie de l'énumération, une série de sensations graduées se rattachant, en tant qu'épiphénomènes, à la sensation générale. Dans cette articulation du motif, quelques marqueurs d'ironie sont à signaler : dans l'ordre, l'adverbe circonstanciel « souvent » qui atteste la répétition du phénomène relaté. Cet adverbe, utilisé par Baudelaire dans une position d'attaque dans *L'Albatros* (« Souvent, pour s'amuser... ») et dans *La Musique* (« Souvent la musique me prend... »), rend compte ici d'un paradoxe très wagnérien : l'accoutumance dans l'exceptionnalité. L'adverbe « assez », finissant l'adjectif métaleptique « bizarre », rentre dans la même intention ironique : signifier l'« événement » ou mieux l'« avènement » actif de la conscience (« l'orgueil et la jouissance de comprendre ») dans l'« ondulation de la rêverie » transmise par la musique. Mais cet événement est naturalisé par la coordination (« de me laisser pénétrer... »), qui replonge le discours dans la passivité et l'illusion d'immanence. À remarquer également la fausse correction, qui n'est qu'un jeu analogique fondé sur la synonymie en présence, ou variation du même (« pénétrer, envahir »). Dans ce jeu, la tautologie (« volupté sensuelle ») est renforcée par un adverbe modal (« vraiment ») qui, sous prétexte d'insistance pathétique, dénonce, par le pléonasma, la vanité du propos : affichant (disant doublement) le vrai, le sujet ment. Et d'autant plus que ces sensations sont restituées par des comparants de nature convenus (l'élévation par l'air et/ou le naufrage par l'eau). Par ailleurs, le syntagme « rouler sur la mer », récurrent chez Baudelaire, nous prévient

que le sujet reste à la surface de cet Océan de notes et de mots, suivant à distance le « mouvement infini de sa lame »¹⁵² : cette musique, « roulée » et « déroulée » dans sa platitude, est, comme les vagues marines, *semper eadem* ... Le rideau ouvert par Baudelaire ressemble à celui d'Hoffmann :

Un génie infernal les excite à entrer juste au moment où l'âme flotte dans la mer d'harmonie, et à la troubler par des questions grossières et absurdes, et c'est toujours au moment le plus propice, à l'instant où les portes du paradis, frappées par ces sons d'or, commencent à s'entrouvrir et à rouler sur leurs gonds bien lentement.¹⁵³

Des portes sans gonds qu'un « génie infernal » invite à franchir s'ouvrent sur une mer d'harmonie et le sujet, à la dérive, se laisse envahir par cette liquidité enivrante ...

La 'jouissance' et l'orgueil, ce couplage sexualisé, renvoie une fois de plus à la sexualisation de la musique chez Wagner : la poésie joue le rôle actif, fécondant ; la musique le rôle passif de la jouissance. Contre une telle volupté conquérante, induite, de la part du musicien, l'orgueil du récepteur-poète semble vouloir signifier sa revanche : « l'extase de la réappropriation » dont parle Lacoue-Labarthe¹⁵⁴.

7. Profondeurs harmoniques

Comme Stendhal l'avait vu, la nouvelle musique venant d'Allemagne « se noie dans l'harmonie »¹⁵⁵. Et, si on veut « étonner l'oreille », il faudra laisser « un peu courir au hasard vos vaisseaux sur les mers »¹⁵⁶ ... La mer, c'est l'universel, ou mieux le général. Dans la lettre de Baudelaire à Wagner, la « généralité » de l'harmonie est introduite par l'adverbe démonstratif correspondant. Cet adverbe positif, cher aux Idéologues, avait été repris polémiquement dans *De l'Essence du rire*, dont le sous-titre fournit, comme un scénario comique ajouté hors-temps, la glose du thème (« et, généralement, du comique [...] »)¹⁵⁷.

¹⁵² Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

¹⁵³ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 432-433.

¹⁵⁴ Selon Lacoue-Labarthe, si l'on exclut « la chute finale », « La musique » de Baudelaire est très « claire », au moins dans sa première strophe... (Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 63).

¹⁵⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 93.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 95.

¹⁵⁷ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire et, généralement, du comique dans les arts plastiques*, OCII, p. 523-543. À rappeler l'abus que Wagner fait du substantif « Essence », dans *Opéra et drame* et ailleurs.

Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination.

L' 'humeur démonstrative', exhibée en tête de phrase par l'adverbe que nous connaissons désormais comme le plus suspect d'ironie chez Baudelaire, entre en composition avec la 'sensation', ou 'impression', qui construit la « ressemblance ». Remarquons, tout d'abord, que l'adjectif « profond » est, par rapport au substantif auquel il se rapporte, une qualité interne, et donc tautologique. Deuxièmement, l'expression « me paraissent ressembler » est un pléonasma pour le moins frappant, tout naturalisé et innocenté qu'il est par la posture lyrique du sujet. Par ce pléonasma Baudelaire raille une fois de plus la mise en sommeil de la raison demandée par Wagner pendant l'écoute musicale ; état en tout semblable à celui provoqué par la consommation de l'opium. Si ce n'est que la 'substance' étant remplacée par un prédicat connu dans le milieu scientifique et que Balzac avait utilisé : « excitant », l'accélération du rythme cardiaque est l'effet paradoxal que ce transport provoque. L'analogie entre le physique et le moral est à l'origine de la métaphore déterminative « pouls de l'imagination », emprunt évident aux physiologistes. Dans cette catachrèse, qui combine un élément concret et un élément abstrait, le comique ressort du rehaussement factice (et visible) du corporel. Le rire que ces associations incongrues sont censées déchaîner chez le lecteur avisé est différé et réinvesti en tant que thème dans l'argument qui suit :

Enfin j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes.

Dans la dernière partie de l'argumentation on touche à l'acmé du ridicule : la reprise de l'argument du « rire » (précaution oratoire à nouveau inscrite dans une parenthèse) offre à Baudelaire l'occasion de dénoncer enfin certaines « tournures d'esprit » qui sont le fruit de ses « préoccupations fréquentes ». Dans la proposition incidente « et je vous supplie de ne pas rire », la modalité injonctive (pathétique) de la supplication unie à l'effet comique des « tournures d'esprit » contribue, si besoin était, à conférer déjà à ce banc d'essai le titre honorifique d'éloge paradoxal. Par la figure de l'hyperbate, le rire qu'on vient d'évoquer à titre conclusif acquiert à son tour une fonction proleptique dans la mesure où il annonce, par une gradation ultérieure dans la description hyperbolique, de nouvelles « tournures » inattendues :

Il y a partout *quelque chose* d'enlevé et d'enlevant, *quelque chose* aspirant à monter plus haut, *quelque chose* d'excessif et de superlatif.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Nous soulignons.

L'adverbe « partout », mis en relief par la reprise anaphorique, est un autre motif paradoxal à variation : rien ne se distingue dans la musique wagnérienne, en même temps que tout est indéterminé et indiscernable. Cette monotonie – car, on l'a vu, rien n'est plus monotone que la description d'une ivresse – est présente dans la reformulation corrective, ou expolition, du même thème : le thème indéfini du ' quelque chose ' répété à l'identique. En même temps que le sujet simule son assujettissement à l'emprise du mystère (le *nescio quid*) l'articulation discursive, scandée par l'italique, forme l'énième période trimembre, au sein de laquelle se déploient des subdivisions bimembres et notamment des couplages synonymiques, selon le principe de la *concinntas* cicéronienne. Dans le premier membre de cette période, le thème de l'enlèvement évoqué plus haut est repris et varié selon la double articulation morphologique de l'actif et du passif. Au jeu étymologique (*polyptoton*) occasionné par le couple flexionnel *enlevé/enlevant* (couple naturalisé par la conjonction copulative qui donne en co-présence les variantes morphologiques du thème : l'« enlèvement ») s'ajoute la tendancieuse parophonie évoquée plus haut : par l'adjonction d'une lettre épenthétique, délicate modulation qui frôle la ' consonance ', autrement dit l'autonymie, l'élévation attendue (« élevé ») est remplacée par la subjugation. Le couple morphologique *actif/passif* entraîne, innocenté qu'il est par le transport lyrique, des conséquences sur le plan sémantique dont le discours somnambulique de l'extase musicale ne se veut pas responsable : l'élévation que le récepteur est censé éprouver n'est, étymologiquement (l'étymologie tenant toujours lieu de vérité littérale) qu'un enlèvement. Par ce dernier substantif, qui peut évoquer tout aussi bien un ' ravissement ', on entretient, comme chez Wagner, l'ambiguïté ' tonale ' : à ce qui peut apparaître comme un lapsus (une substitution entre deux signifiants paronymes) suit le rattrapage correctif, représenté par le thème didactique de l'élévation dûment exposé : « quelque chose aspirant à monter [...] ». Suivant le parcours sémantique indiqué par le substantif « aspiration », lieu convenu du romantisme allemand et emprunté à la philosophie wagnérienne (le chevalier Tannhäuser, comme Baudelaire le rappelle dans la lettre à Janin, « aspire à la douleur »¹⁵⁹), Baudelaire monte, par degrés – *gradus ad Parnassum* paradoxal – vers son extase ; paroxysme coïncidant avec la spectacularisation du comique.

Reproduisant mécaniquement le procédé utilisé plus haut (« ce que j'éprouve est indescriptible et [...] »), Baudelaire contrevient immédiatement à l'impossibilité déclarée de définir la musique : il suffira de la comparer, par un tour de phrase didactique, à l'un des arts ' analogues ', la peinture, par le biais de ses corrélatifs chromatiques : « Par exemple, pour me servir

¹⁵⁹ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 234.

de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre ». Anticipée par le rougissement du sujet évoqué plus haut, la correspondance univoque entre la passion et le rouge est attendue et banale. À cette tonalité de base s'ajoute toutefois une nuance de noir, « comique féroce » venant des pays nordiques, qui dénonce, par le contraste brutal, l'emprunt aux maîtres de la peinture romantique et notamment au candide Delacroix ; emprunt d'ailleurs avoué moyennant le verbe « servir ». L'analogie entre la peinture et la musique, qui fera l'un des objets élus de l'essai sur Wagner, n'est qu'une « paraphrase démonstrative des sensations » pastichant les soi-disant « essais de visualisation »¹⁶⁰ proposés par la musique à programme. L'approche scientifique et déterministe aux sensations musicales, avec son système scalaire fait le reste : « si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose [...] ». La 'supposition' par laquelle le critique assume une posture démonstrative cache évidemment le stéréotype et le pédantisme à vide : rien de plus convenu qu'une telle association repérable dans le 'dictionnaire' analogiste. Or, suivant l'échelle tempérée des couleurs, ce « rouge » afflue « graduellement », emporté par le flux de la musique dans un *crescendo* pathétique jusqu'au paroxysme comparé à l'« incandescence de la fournaise » : c'est, vraisemblablement, au chromatisme ascendant de Wagner (celui du *Tristan*, l'un des quatre *Poèmes d'opéras*, dont quelques morceaux furent présentés aux trois concerts de janvier-février) que Baudelaire pense. Mais cette progression chromatique est empêchée par un contretemps ou soubresaut inattendu : suite à une inversion rhétorique, ou anastrophe, justifiée par l'emportement du sujet, les deux termes impliqués, le rose et le rouge, se trouvent renversés, marquant ainsi une rétrogradation. De l'ironie syntagmatique on en arrive à l'ironie par antiphrase : « il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ». La progression, ou climax, obtenue par la correction augmentative (*difficile, impossible même*) est, maintenant, située dans l'échec. La stratégie de l'hyperbate, avec son rajout dans un temps posthume, évoque une extase paradoxale :

Et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme.

Cette fusée retardée, à contretemps, apporte un degré ultérieur dans le blanc du délire paroxystique qui peut être également le blanc de l'échec ; l'*ekphrasis* de ce tableau imaginaire est, à son tour, 'expliquée' selon le ca-

¹⁶⁰ Lacoue-Labarthe parle, à ce sujet, d'un « essai de visualisation » de la part de Baudelaire (Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 65).

price de l'assistance, tel que l'attestent le futur hypothétique (« ce sera ») et la parenthèse modale : « si vous voulez ». Ce ' double fond ' de blanc ironique sur du blanc naturel (Frenhofer obtient, dans le *Chef d'œuvre inconnu* de Balzac, le blanc absolu en déposant du blanc sur le blanc de la toile) marque, avec la traversée de l'illusion d'immanence du tableau, une traversée de codes : il y a du réel derrière le réalisme.

8. Envoi

Avant de prendre congé de son interlocuteur Baudelaire annonce, par une épiphraise, un écrit à venir, contenant des « méditations » sur les « morceaux » écoutés des deux œuvres principales de Wagner, *Tannhäuser* et *Lohengrin* : couplage convenu, et déjà célébré par Liszt en l'état. Mais, avoue-t-il par une prétération qui marque la continuité entre le passé de la lettre et l'essai futur, « j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire ». Il suffit à Baudelaire, pour masquer son intention, de remplacer, par simple ajout de la marque flexionnelle, le futur par le conditionnel, et cette impossibilité à dire toute la musique va constituer la condition même de sa jouissance, enfin libérée par ses épiphraises illimitées :

Ainsi je pourrais continuer cette lettre interminablement.

Et voici l'estocade finale de ce premier tour de la « fantasque es-crime »¹⁶¹ baudelairienne. La formule de congé, ironique en elle-même : « Si vous avez pu me lire, je vous en remercie », loin de terminer la lettre relance, par épiphraise, un nouveau propos, mis en spectacle par la métalepse : « Il ne me reste plus à ajouter que quelques mots ». C'est exactement le même propos retardé et à contretemps qu'on retrouve dans l'essai, et par la même indication didactique. Ce contretemps est là pour présenter, l'annonçant par un long segment proleptique en style pathétique, un passage autocitationnel. Passage attestant qu'on va assister bientôt à une vraie performance dont la lettre n'est que la répétition générale :

Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : *Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!*

En ' citeur automate ' de lui-même – l'italique en témoigne – Baudelaire répète et varie à loisir la phrase qu'il aimait prononcer, selon Crépet, chez les Hugo ; sauf que la variation en question oblitère la « noblesse »

¹⁶¹ Ch. Baudelaire, *Le Soleil in Les Fleurs du mal*, OCl, p. 83.

ironique (« Allons, quelques nobles accords de Wagner! ») pour donner dans la parodie la plus crue : la comparaison de la musique à de la nourriture implique le rabaissement de la fonction de l'écoute à une fonction physiologique. Ici, le nom de Wagner, tenant lieu d'antonomase en raison de sa célébrité, est pris en même temps dans la modalité optative et dans la modalité référentielle : son interlocuteur extériorisé et désiré, devenu l'objet privilégié de la lettre dont il est le destinataire, est comme exclu d'une connivence que le destinataire semble vouloir établir avec un tiers. Wagner est, autrement dit, réifié, thématiqué. Le fait que Baudelaire répète (imitant Wagner) les mêmes motifs devant les yeux de Wagner lui-même, et, de surcroît, les mêmes propos wagnérolâtres, a de quoi susciter notre attention : Baudelaire « déroule » devant Wagner « le spectacle ennuyeux de l'immortel péché »¹⁶², ce dont atteste la locution adverbiale à valeur modale : « sans cesse ». L'expérience d'écoute-Wagner, passant pour exceptionnelle, est toujours la même pour monsieur tout le monde : « Il y a sans doute d'autres hommes faits comme moi ». « En somme » – Baudelaire semble finalement pouvoir conclure par une récapitulation,

vous avez dû être satisfait du public dont l'instinct a été bien supérieur à la mauvaise science des journalistes.

Répondant à l'aspiration de Wagner, l'« instinct » de l'homme passionné l'a emporté sur la « mauvaise science » de quelques écrivains ayant éreinté le musicien. Autrement dit : Baudelaire a payé sa rançon à Wagner avec la plus-value : « doublez, triplez la dose, et le bourgeois sera avec vous »¹⁶³. Se situant dans l'entre-deux de l'antithèse Baudelaire peut lancer, comme d'habitude, ses coups croisés : aux wagnéristes et aux journalistes, de la « mauvaise science » desquels il s'est souvent plaint (« J'avais mis », écrivait-il dans l'un des projets de préface aux *Fleurs du mal*, « quelques ordures pour plaire à M.M. les journalistes. Ils se sont montrés ingrats »¹⁶⁴). Mais voici qu'un nouveau propos est relancé par l'hyperbate ; et si Baudelaire réitère, à titre d'insistance, son propos précédent, contenant sa prière de 'réentendre' (et non point de 'réécouter') du Wagner, ce n'est que pour offrir de ce Wagner réifié une ultérieure modulation, plus articulée :

Pourquoi ne donneriez-vous pas quelques concerts encore en y ajoutant des morceaux nouveaux? Vous nous avez fait connaître un avant-goût de jouissances nouvelles : avez-vous le droit de nous priver du reste?

¹⁶² Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p.132.

¹⁶³ Ch. Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, OCII, p. 14.

¹⁶⁴ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* II, OCl, p. 183.

La demande est pour le moins tendancieuse :

Dorval, un de ces morceaux, s'il vous plaît ?¹⁶⁵

Baudelaire non seulement ironise sur la répétition des mêmes morceaux dans les trois concerts donnés aux Italiens mais, en demandant l'« ajout » posthume du « nouveau » au ' toujours-pareil ' provoque le contretemps dans la répétition et la bifurcation du même. Faisant côtoyer le nouveau et le même, la différence et la répétition, à savoir les deux moments de la dialectique musicale, Baudelaire met la musique de Wagner en état de monstration : dans sa paresse, elle, qui n'en finit jamais de varier l'identique, fait de cette paresse une valeur, pour ne pas dire qu'elle l'idéologise. Une fois de plus l'hyperbate, en tant que rajout parasite hors temps, montre que tout est avant-goût, tout est prolepse : on ne cesse jamais de préluder. D'ailleurs, c'est le destinataire lui-même qui, par l'effet-miroir de la lettre, s'offre lui-même un essai de l'essai.

Après la reprise de la formule des remerciements exposée plus haut survient l'énième rajout à contretemps pliant la lettre en deux, selon la formule lacanienne :

– Une fois encore, Monsieur, je vous remercie ; vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures.

Si on est encore dans le déroulement et la répétition, si on est encore dans l'espace prétextuel des bienséances, le tiret indique qu'on a changé de décor : c'est le moment phatique qui reprend ses droits. Ce dont Baudelaire remercie Wagner en prenant congé de lui, c'est la prise d'acte mémorielle (« rappelé ») d'une relation particulière du sujet avec lui-même et avec l'Autre : ce « grand » réifié (tel que l'atteste l'adjectif substantivé), dont Wagner n'est que le simulacre. Par l'expression « vous m'avez rappelé à ... », version déviée d'une formule de congé, Wagner entre un moment dans la complicité : à travers sa musique, art mnémonique, il a joué le rôle inattendu de « rappel ». Wagner rappelle Baudelaire, semble-t-il, au souvenir d'un tiers, ce Grand Autre qui n'est pas là et à qui, dans ses « mauvaises heures », il ne cesse de penser...

L'art oblique du report, par lequel Baudelaire esquive systématiquement l'affront du réel, se prévaut, *in extremis*, de l'énième épiphraise. C'est le fameux post-scriptum portant l'omission – ou mieux 'l'ajout manqué' – de l'adresse :

Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander.

¹⁶⁵ D. Diderot, *Second entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, op. cit., p. 110.

« Que la différence ne se paye, dit l'homme de la jouissance vendettale, d'aucune sujétion : pas de dernière réplique »¹⁶⁶. La déviance et la gratuité vont de pair. Cette omission, qui a été souvent interprétée au pied de la lettre en vue de souligner, dans un contexte édifiant, le comportement attendu du poète-Baudelaire (montrer, à son destinataire, que cette lettre était désintéressée comme la poésie elle-même), peut maintenant trouver ses raisons dans le cadre de notre hypothèse : par ce report, par cette *différance*, il s'agissait de provoquer, et de rater, la rencontre avec Wagner. Ce « manque à la rencontre » est un contretemps provoqué : il traduit, avec Lacan, l'« achoppement, l'accroc »¹⁶⁷. Entre temps, cette lettre est la preuve du masque ou, si l'on veut, du couvercle, que le panégyriste s'apprête à endosser dans son opéra bouffe à venir. Si, comme il est dit dans « À quoi bon la critique ? » (*Salon de 1846*), l'acte critique est né des « entrailles » de l'art, le fils oublié « unira à la condition demandée, [...] la naïveté – le plus de romantisme possible »¹⁶⁸. Et si Wagner obtint, selon Loncke, l'adresse du poète et lui envoya une réponse, suivie par une invitation¹⁶⁹, pas question de s'y rendre : le jeu avait réussi, et on était de la famille.

¹⁶⁶ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 60.

¹⁶⁷ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, op. cit., p. 62, 64, 69, 71, 276, 312-313 ; pour l'« achoppement », *ibidem*, p. 65-69.

¹⁶⁸ Ch. Baudelaire, « À quoi bon la critique ? », in *Salon de 1846*, OCII, p. 418-419.

¹⁶⁹ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 66.

III

UNE ANTITHÈSE IRONIQUE? RICHARD WAGNER *ET* TANNHÄUSER À PARIS

J'ajouterai simplement que pour Tannhäuser aussi le choix du sujet eut lieu sans aucune réflexion, c'est-à-dire sans conscience critique, d'une façon absolument involontaire
(R. Wagner, *Une communication à mes amis*)

Quant à ce qui s'est passé jusqu'aujourd'hui à Paris au sujet de mon œuvre, tenez pour certain que le présent récit est conforme à l'absolue et entière vérité ; bref, que ceci vous serve de garant : c'est qu'il m'est impossible de me contenter d'apparences ; [...] mes désirs ne peuvent être satisfaits que si j'ai la conscience d'avoir provoqué une impression franche et nette.
(R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du ' Tannhäuser '*)

L'auteur ne sait, écrit Victor Hugo dans l'incipit de sa préface de *Cromwell*¹, comment cela se fait, « ses préfaces, franches et naïves, ont toujours servi près des critiques plutôt à le compromettre qu'à le protéger » : « loin de lui être de bons et fidèles boucliers, elles lui ont joué le mauvais tour de ces costumes étranges qui, signalant dans la bataille le soldat qui les porte, lui attirent tous les coups et ne sont à l'épreuve d'aucun ». S'il est vrai que toute préface-manifeste s'expose à la controverse, elle se prête, quelquefois, à un certain ridicule. Car, on le sait, tout ce qui est sérieux, solennel, explicatif, positif, prête le flanc à l'art paresseux, jovial, de la parodie ou du pastiche, critique à peu de frais : profitant d'un changement de posture, elle triomphe de l'adversaire en retournant contre lui ses propres mots. Mais il y a des hommes qui s'acharnent dans l'éreintage, et à force de « faire éclater la poignante ironie, de jeter à flots le sarcasme et la raillerie sur nos infirmités », poursuit Hugo, « deviennent profondément tristes ».

¹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 3-4.

1. *Multitude, solitude : Wagner et Paris*

Le prophète cherche la solitude...
Il va dans le désert penser, à qui? Aux multitudes
(V. Hugo, *William Shakespeare*)

Multitude, solitude : termes généraux et
convertibles par le poète actif et fécond
(Ch. Baudelaire, *Les Foules*)

« Rira bien qui rira le dernier »² : l'épiphonème par lequel se conclut *Le Neveu de Rameau* est bien une ouverture. Comme l'écrit Paul Scudo, le dernier rieur est celui qui aura la supériorité sur l'autre dans la chaîne des imitations³. Sauf qu'il n'y a jamais de dernier rieur : quelqu'un viendra toujours après nous.

Il en est de même, écrit Stendhal, des conquérants : « que reste-t-il d'eux? Un nom, un bruit, quelque ville brûlée, bien peu de choses de plus que d'un acteur célèbre »⁴.

L'essai est, de son propre aveu, un écrit circonstanciel ; rien de plus provisoire. C'est d'une circonstance nue et crue, d'un accident, si ce n'est d'une fatalité, que se réclame en effet l'écrit baudelairien : « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris ». Wagner à Paris relève déjà de l'anecdote : « Un homme a-t-il reçu du génie? », nous rappelle Diderot. Eh bien, « Il quitte la ville et ses habitants »⁵.

Dès le titre de l'essai, l'auteur et son personnage ne font qu'un : par les vertus de l'analogie, ils forment un couple légendaire. Ce couple, chassé de son château de Westphalie, est jeté dans le monde, et notamment dans la ville la plus mondaine et la plus jugeante qui soit. Une identité pacifique se voit alors travaillée par la différence : le monumental est exposé aux caprices de la mode. Par le traumatisme de la chute, le couple angélique connaît l'adversité : « homme *contre* monde », écrit Nietzsche dans le *Gai Savoir* (il nous suffit pour rire, dit-il, de trouver « homme *et* monde » placés côte à côte, séparés par la sublime présomption de ce petit mot, 'et' ! »⁶). C'est de ce « faux accord dans l'éternelle symphonie »⁷ que naît, musicalement, le sens, et le plaisir de l'écriture.

² D. Diderot, *Le Neveu de Rameau*, op. cit., p. 153.

³ P. Scudo, *Philosophie du rire*, op. cit., p. 124-125.

⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 351.

⁵ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 44.

⁶ F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*, § 346, op. cit., *ibidem*, p. 287.

⁷ Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 78.

Puisque la bourgeoisie française aime, selon Baudelaire, se dépayser chez elle⁸, le théâtre en France avait tourné au nocturne : « l'Opéra » – écrit Gautier à propos de sa *Sylphide* –

fut livré aux gnomes, aux ondines, aux salamandres, aux elfes, aux nixes, aux willis, aux péris et à tout ce peuple étrange et mystérieux qui se prête si merveilleusement aux fantaisies du maître de ballet. [...] On ne commanda plus aux décorateurs que des forêts romantiques, que des vallées éclairées par le joli clair de lune allemand des ballades de Henri Heine.⁹

Ainsi, comme le voyait Hoffmann, « les esprits de l'enfer se montrent tout au milieu de la foule brillante des gens du monde »¹⁰. « Que viendrait faire » – se demande Gautier à propos d'Hoffmann – « le diable à Paris » ?

Il y trouverait des gens autrement diables que lui, et il se ferait attraper comme un provincial. On lui volerait son argent à l'écarté ; on le forcerait à prendre des actions dans quelque entreprise, et s'il n'avait pas de papiers on le mettrait en prison.

Si « le merveilleux d'Hoffmann n'est pas le merveilleux des contes de fées »,

des imitateurs sans esprit, des imitateurs enfin, ont cru qu'il suffisait d'entasser absurdités sur absurdités et d'écrire au hasard les rêves d'une imagination surexcitée, pour être un conteur fantastique et original...¹¹

Dans *Un musicien étranger à Paris*, la nouvelle qu'il avait publiée dans la *Revue et Gazette musicale*, Wagner se vengeait, on s'en souvient, de toutes les humiliations qu'il avait essuyées dans la capitale lors de son premier séjour. Et il avait été d'une telle causticité que, au dire de Heine (le témoignage est relaté par Wagner lui-même), « Hoffmann n'eût pas été capable d'écrire une chose pareille »¹². Après l'avoir aidé, suite à l'épisode de Dresde, à s'exiler à Zürich, Franz Liszt incite à Wagner à s'établir dans la capitale française. « Paris est donc pour moi la résidence indiquée par le destin »,

⁸ « Le public français n'aime guère être dépaycé. Il n'a pas le goût très cosmopolite, et les déplacements d'horizon lui troublent la vue » (Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 538).

⁹ Th. Gautier, *Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni*, in Id., *Écrits sur la danse*, éd. Ivor Guest, Actes Sud, Arles 1995, p. 161-164, scil. p. 163.

¹⁰ E.T.A. Hoffmann, *Le chevalier Gluck*, in *Contes fantastiques II*, op. cit., p. 291-292.

¹¹ Th. Gautier, *Les Contes d'Hoffmann*, in *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris 1883, p. 41-50, scil. p. 41-42.

¹² R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 181-182.

lui écrit-il le 23 février 1859¹³. Le 15 septembre 1859 Wagner prend sa demeure à Paris en vue d'y faire représenter, malgré les réserves du même Liszt¹⁴, *Tannhäuser*. Dans sa *Lettre au sujet de l'exécution du Tannhäuser à Paris*, publiée le 27 mars 1861 (juste quelques jours avant la parution du *Richard Wagner* de Baudelaire, le 1er avril)¹⁵, Wagner tient à préciser d'entrée de jeu les « vrais motifs » qui l'ont décidé « à aller à Paris plutôt qu'ailleurs »¹⁶ : par-dessus tout, la préparation technique des Français. Grâce à la « minutie » avec laquelle les Français s'adonnent à la mise en scène de son œuvre, il croit « pouvoir goûter la joie d'une représentation tout à fait parfaite, idéale même » :

les moyens dont je n'avais pu disposer, jamais et nulle part, se trouvaient à mes ordres, ici à Paris, d'une façon bien inattendue.¹⁷

À la différence de *Tristan et Isolde*, que Wagner considère inadapté à un public français, *Tannhäuser* lui semble « susceptible de plaire aux Parisiens »¹⁸. Après la première de Dresde en 1845, la nouvelle représentation à Wiesbaden en présence de la presse parisienne, et notamment de Gautier, Reyer et Scudo, avait créé des attentes outre-Rhin. On propose le drame au Théâtre-Lyrique de Paris mais Léon Carvalho, le directeur du théâtre, renonce à prendre en charge cette mise en scène après avoir vu, début octobre 1859, Wagner au piano exécutant quelques morceaux de *Tannhäuser* dans un emportement histrionique qui l'avait troublé¹⁹. On propose donc à Wagner, à titre de remplacement, les trois concerts de janvier-février 1860 au

¹³ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 17.

¹⁴ Selon Liszt, *Tannhäuser* est trop 'allemand' pour des français. Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 104.

¹⁵ Le compte rendu en forme de lettre est publié dans le supplément de la *Deutsche Allgemeine Zeitung* du 7 avril, et reproduit dans la *Neue Zeitschrift für Musik* du 21 avril 1861.

¹⁶ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du Tannhäuser à Paris* (27 mars 1861), in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 121-134, scil. p. 121.

¹⁷ *Ibidem*, p. 125.

¹⁸ *Ibidem*, p. 17 ; cf. R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du Tannhäuser*, in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 122.

¹⁹ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner* op. cit., p. 17. « Je vois encore Wagner affublé d'un veston bleu à brandebourgs rouges, coiffé d'un bonnet grec [...] Avec une flamme, avec un entrain que je ne puis oublier, il me fit d'abord entendre la première partie de *Tannhäuser* ; puis, ruisselant de sueur, il disparut pour revenir coiffé, cette fois, d'un bonnet rouge orné de tresses jaunes. [...] Il hurlait, il se démenait, il tapait à tort et à travers, et par-dessus le marché il chantait en allemand ! » (R. Wagner, *Lettres françaises de Richard Wagner*, op. cit., p. 179-180). Comme le rappelle E. de Rubercy, « l'écrivain Auguste de Gasparini, auteur d'un *Richard Wagner* (1866), raconte également la scène de 'vacarme inusité' », face à laquelle Carvalho resta impassible (E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p.17).

Théâtre-Italien auxquels Baudelaire fait référence dans la lettre du 17 février 1860. L'impresario de Wagner, Giacomelli, suggère à Wagner de proposer à cette occasion les morceaux les plus à effet de ses poèmes d'opéra. Wagner, tout en lamentant que *Tannhäuser*, pas plus que ses autres ouvrages, « ne saurait être découpé et servi par morceaux » dans la mesure où son idée générale ne jaillirait pas « de ces éléments épars »²⁰, finit par accepter. La Salle Ventadour du Théâtre-Italien était fréquentée par les élégants et les *dilettanti* amants du *bel canto*. Mais, afin d'éviter les critiques du lendemain, la presse n'avait pas été invitée. À l'instar d'Eris, déesse de la discorde tombée au milieu du banquet de noces de Pélée et Thétis, celle-ci ne manquera pas, comme on l'a vu, de se venger.

Le moment étant venu enfin de proposer *Tannhäuser* 'tout entier' aux Parisiens, Wagner s'adresse à l'Opéra de Paris ou Académie Impériale de Musique, alors régie par la Maison de l'Empereur. Le 3 mars 1860 Wagner écrivait à Mathilde Wesendonck : « Seul l'ordre d'un despote pourrait écarter les obstacles personnels qui empêchent mon entrée à l'Opéra de Paris »²¹. L'autorisation est enfin donnée, comme Wagner le rappelle dans sa *Lettre au sujet de l'exécution de Tannhäuser*²², de représenter l'œuvre le 12 mars 1860. Et ce, grâce à la médiation auprès de l'Empereur de la Princesse de Metternich, fervente admiratrice de Wagner. Là où dans la *Revue européenne* on avait évoqué à ce sujet « l'ordre d'un empereur », Baudelaire n'aura qu'à faire croiser deux voix – celle de Wagner à Mathilde et celle de la critique journalistique – pour obtenir à peu de frais l'ironie de situation recherchée : « Il a fallu en Allemagne l'ordre d'un *despote* pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire »²³.

Beaucoup d'efforts sont déployés par Wagner, traducteur lui-même, pour la version française du livret : par l'intermédiaire de Charles Nutter²⁴, vau-devilliste célèbre, il s'engage personnellement dans ce qu'on appelle « la

²⁰ R. Wagner, *Lettres françaises de Richard Wagner*, op. cit., p. 183. Cf. aussi L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 195.

²¹ R. Wagner, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres, 1853-1871*, trad. fr. Georges Khnopff, Parution, Paris 1986, p. 210. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 26 et 56.

²² R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de Tannhäuser*, in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 123 : « L'empereur, sur les instances d'une princesse allemande fort en faveur auprès de lui, et qui parla surtout de mon Tannhäuser avec les détails les plus engageants, donna immédiatement l'ordre de monter cet opéra à l'Académie impériale de Musique ».

²³ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 787.

²⁴ Charles Nutter était le nom de plume de l'avocat Charles-Louis-Étienne Truinet, chargé officiel de la traduction du livret ; mais le véritable traducteur de *Tannhäuser* est, comme le traducteur officiel le rappelle, Wagner lui-même : « Il n'avait besoin de collaborateurs que pour arriver à une versification correcte et à un arrangement des paroles sous la musique conforme à la prosodie française » (Charles Nutter, *Comptabilités des dépenses mensuelles*, mars 1861, Archives Nationales, Paris. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 114).

version de Paris ». Pour que les Français apprécient l'œuvre, « les moindres aspérités des paroles », écrit-il à Otto Wesendonck, « sont immédiatement aplanies »²⁵. La première de *Tannhäuser* a lieu enfin à Paris le 13 mars 1861.

Lors de la « bacchanale » de Vénus (deuxième scène du premier acte), aux cris de la scène font écho les huées de la salle. Les abonnés du Jockey Club, *dandies* et *dilettanti* virtuoses, comme on l'a vu, dans l'art de la caricature, s'étaient dotés d'instruments parodiques : sifflets et mirlitons. À plusieurs moments la pièce est interrompue et reprise. Les deux représentations successives ayant suscité, malgré de remarquables coupures²⁶, la même réaction de la part du public, *Tannhäuser* est retiré à l'issue de la troisième représentation²⁷. Le 27 mars, Wagner publie la lettre contenant des « renseignements circonstanciés » sur l'« affaire *Tannhäuser* à Paris »²⁸. Dans cette lettre le musicien remercie les membres du Jockey Club qui avaient par leurs huées sanctifié la victime émissaire ; amplifié par la presse, qui avait également contribué à creuser un fossé entre les dandies du Jockey Club et le monde des lettres, « l'événement musical le plus curieux de l'année 1861 »²⁹ allait entourer le musicien, comme il le dit lui-même, d'une « véritable auréole »³⁰. La caricature de l'artiste-Wagner est la plus célèbre des réussites du club. Car le paradoxe avait désormais assez de force pour se muer en préjugé.

2. « Les deux amateurs »³¹

« S'il est surrogatoire », écrit Liszt à propos de *Tannhäuser* en 1849, « de préconiser les œuvres applaudies avec justice », il faut militer, dans les batailles musicales, du côté des grandeurs méconnues destinées à une reconnaissance posthume :

Si nous nous étendons longuement sur le nouvel opéra de Wagner, c'est que nous avons la conviction que cette œuvre renferme un principe de vi-

²⁵ Lettre de Richard Wagner à Otto Wesendonck du 20 octobre 1860, in Id., *Lettres à Otto Wesendonck 1852-1870*, Calmann-Lévy, Paris 1924, p. 131-132. Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 27-28.

²⁶ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 57-58.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁸ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du ' Tannhäuser '*, in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 121.

²⁹ P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », *Revue des deux Mondes*, 32, 3 (1^{er} avril) 1861, p. 759-770.

³⁰ R. Wagner, lettre à Hans von Bülow du 4 avril 1861, in Id., *Lettres à Hans de Bülow*, trad. fr. G. Khnopff, Crès et Cie, Paris 1928, p. 129.

³¹ Stendhal, chap. XXV, « Les deux amateurs », in *Vie de Rossini*, op. cit., p. 333-338.

talité et d'éclat, qui lui sera un jour généralement reconnu. Les innovations qu'elle contient sont puisées dans les vraies puissances de l'art, et se justifient toutes, comme conquêtes du génie.³²

Si, d'après Liszt, le public est volage, « dégoûté d'une forme, il en adopte une autre, d'égale valeur ou moindre encore »³³, en France, lui fait écho Stendhal,

nous n'allons pas si vite ; rien de ce qui est généralement reçu ne peut passer *peu à peu*. Il faut *bataille*. Je veux admirer aujourd'hui ce que j'ai admiré hier ; autrement, de quoi parlerai-je demain?³⁴

On était passé déjà sur plusieurs querelles, littéraires et musicales, et si on donnait dès 1770 « des batailles ou des fêtes avec une égale légèreté »³⁵, rien n'a changé depuis, à tel point qu'on peut en proposer un récit structuré. Le schéma de la bataille, où s'affrontent à chaque moment de l'histoire les partisans de la thèse rationnelle et les partisans de la thèse passionnelle, se divise en trois temps. Premier mouvement, ingressif :

On arriva donc à... le soir de la première représentation [...] avec la bonne intention de siffler l'auteur du... pour peu que sa musique déplût. [l'auteur] n'ignorait pas cette disposition défavorable, et il avait grand peur.³⁶

Deuxième mouvement, inchoatif (on ouvre le rideau) :

L'ouverture commence : on entendrait voler une mouche.

Troisième mouvement, terminatif, subdivisé à son tour en deux temps successifs, le temps vivant de l'enthousiasme et le temps posthume du jugement :

Elle finit, et là éclate un vacarme épouvantable. Elle est portée aux nues, ou sifflée ou plutôt hurlée sans miséricorde. [...] Ce sont des énérumènes cherchant, à force de hurlements, de trépignements, de coups de cannes contre le dossier des banquettes, à faire triompher leur manière de sentir, et surtout voulant prouver qu'elle est la *seule bonne*.³⁷

³² Dans *Lohengrin et Tannhäuser* de Liszt, la partie concernant Tannhäuser n'est que la reprise de l'article publié par Liszt dans le *Journal des débats* en 1849, à la suite de la représentation à Wiesbaden. .

³³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 139.

³⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 324.

³⁵ *Ibidem*, p. 234.

³⁶ *Ibidem*, p. 293-294.

³⁷ *Ibidem*, p. 148.

Après avoir applaudi à outrance, crié et fait tout le tapage imaginable pendant cinq minutes, quand la force nécessaire pour crier n'exista plus, je remarquai que chacun parlait à son voisin.³⁸

Stendhal, reprenant à son compte la leçon de Rossini, repropose ce ' morceau ' avec de « légères variantes »³⁹ selon les circonstances⁴⁰. Car en France on passe « pour un homme d'infiniment d'esprit si on peut répéter une phrase célèbre avec une légère variante »⁴¹.

De l'un des deux côtés de l'antithèse se rangent donc les *dilettantes*, avec « quelque désordre dans la toilette » ; de l'autre, les amateurs pédants, qui sont « un chef-d'œuvre d'esprit d'ordre et de soins ». L'emporté, dans sa passion, oublie tout : « les noms, les dates », tout manque à l'enthousiaste, « tandis que le pédant sec brille à ses côtés et à ses dépens, en récitant [...] ' l'historique de la science ' », « [...] toutes les dates des débuts ou des mises en scène, etc., etc. ». L'homme sensible qui a « ordinairement l'imprudence d'entreprendre de parler dans ses moments d'émotion » encourt ainsi dans les « plaisanteries triomphantes des gens froids », et la colère des uns « redouble [le] bonheur » des *autres*⁴². S'il n'y a rien au monde « d'intolérant comme l'homme sensible »⁴³, celui-ci s'en prendra à l'« ennuyeux », qui limite son plaisir par son étalage d'érudition.

Au milieu, l'amateur. Ce dernier, qui garde « encore en lui un peu du caractère français »⁴⁴ est enthousiaste pour un certain éclectisme domestique. Lorsque quelqu'un vient de l'étranger lui voler son bien, il ne tarit pas « sur l'audacieuse témérité » du jeune homme⁴⁵. Ainsi l'amateur finira par jouer le rôle des pédants mêmes qu'il récusait.

Mais il y a une autre catégorie de jouisseurs selon Stendhal : celle des « simulateurs » qui, affichant leur amour pour la musique par des représentations conventionnelles, « jouent le sentiment, l'enthousiasme » et « parlent souvent de *génie* ». À Paris, poursuit Beyle, ces gens « n'ont pas même besoin d'esprit pour arriver à cet extérieur ; leurs phrases leur sont données par le journal »⁴⁶...

³⁸ *Ibidem*, p. 295.

³⁹ *Ibidem*, p. 328.

⁴⁰ Le morceau cité à propos de *La Gazza ladra* de Rossini est reproposé, *mutatis mutandis*, pour *Moïse* : « Les spectateurs des loges, debout et le corps penché en dehors pour applaudir, criaient à tue-tête : bello! Bello! O che bello! Jamais je n'ai vu une telle fureur, ni un tel succès, d'autant plus grand qu'on s'apprêtait à rire et à se moquer » (*ibidem*, p. 347).

⁴¹ *Ibidem*, p. 328.

⁴² *Ibidem*, p. 336.

⁴³ *Ibidem*, p. 148.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 336.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 331.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 337.

Si les raisonneurs, conservateurs et académiciens⁴⁷, autrement dit les Pères ont plus de quarante ans, et les enthousiastes ou les Fils se trouvent, selon Stendhal, en dessous de cet âge, Baudelaire avait, au moment de la représentation du *Tannhäuser*, quarante ans pile. Il se trouvait dans l'entre-deux. C'est l'âge fatal de Don Juan.

Faudra-t-il prendre, par rapport à ce « mérite relatif »⁴⁸, une position? Incarner, autrement dit, l'un des termes de l'antithèse ? Baudelaire « avait tout ressenti dès le départ »⁴⁹. D'ailleurs, son discours d'emprunt avait été déjà esquissé par Stendhal :

Tel amateur [...] ne connaît rien aux notes ; et cependant la plupart de leurs combinaisons, même les plus simples, représentent à ses yeux, *avec force et clarté*, une nuance de sentiment. Rien n'égale *pour lui*, l'évidence de ce langage ; [...] ce pauvre dilettante est hors d'état de résister à sa force entraînante.⁵⁰

En soulignant à des fins didascaliques certaines expressions d'emprunt, Stendhal ne manque pas d'ironie ni de mimétisme agonial. À plusieurs reprises, on l'a vu, il s'est amusé à contrefaire le paresseux Rossini, lequel imitait à son tour « la manière moitié burlesque, moitié pédante de l'homme de lettres »⁵¹.

3. « De l'admiration »⁵² : les gens de lettres et les compositeurs

Si en France « l'opinion publique a varié au moins vingt fois depuis 1765 », une seule classe « est restée immobile comme pour consoler l'orgueil national ; c'est le public de l'Opéra ». L'office principal des Français étant, selon Stendhal, « d'étonner à l'Opéra par des grands cris »⁵³, seul ce public « peut décliner avec dignité la girouette fatale que nous voyons voltiger sur tant de têtes »⁵⁴. « D'après les habitudes littéraires de la nation », les gens de lettres n'ont jamais pu résister à juger la musique :

Les gens de lettres, qui regardent comme une annexe de leur titre le privilège de juger des tableaux et de la musique, ne manquèrent pas, fidèles

⁴⁷ « Sans les aristarques de profession, la révolution des arts se ferait mieux et plus vite » (*ibidem*, p. 240).

⁴⁸ *Ibidem*, p. 340.

⁴⁹ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ Stendhal, *Vie de Rossini*, p. 337-338.

⁵¹ *Ibidem*, p. 345.

⁵² Cf. *ibidem*, chap. XXIV, « De l'admiration en France, ou du grand Opéra », p. 324-332.

⁵³ *Ibidem*, p. 235.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 326.

au métier, de faire des articles furibonds en faveur du compositeur d'il y a trente ans, contre le compositeur d'aujourd'hui. Il leur semblait encore de parler de Racine et de Boileau, opposés à Schiller et à Byron.⁵⁵

Par son éloge paradoxal qu'on interpréterait à contresens, Baudelaire travaille au rachat inéluctable de la nouvelle victime émissaire :

Si Wagner est devenu en France un phénomène littéraire et culturel majeur, c'est en grande partie à Baudelaire qu'il le doit. Dans des textes célèbres (notamment *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*) ce dernier rattache la musique de *Lohengrin* et celle de *Tannhäuser* à la théorie des correspondances. Ces écrits constituent à la fois l'acte de naissance du wagnérisme français et un point de départ du symbolisme.⁵⁶

Sachant que l'affront de la vérité arriverait plus tard, Baudelaire se « grime » entre temps et se rajeunit quelque peu selon l'une de ses *Maximes consolantes sur l'amour*⁵⁷ ; prenant l'« amphigouri » consolant de la passion, l'auteur de l'« Éloge du maquillage » délaisse la posture de l'« insensibilité divine » et se met à « plaire à ses contemporains »⁵⁸. La loi des lois dans la littérature industrielle étant la rentabilité, il s'agit d'abord d'autoriser une position d'énonciation ; ensuite, de réutiliser, à ces fins, certains « morceaux détachés » empruntés ci et là dans le palimpseste littéraire ou journalistique de l'époque. L'un des hypotextes lyriques que Baudelaire va parasiter pour son *Richard Wagner* est l'essai d'un critique déjà attitré en tant que compositeur, directeur d'orchestre et héraut de la musique de Wagner : Franz Liszt. Son essai, *Lohengrin et Tannhäuser*, où les deux « opéras romantiques » sont déjà bel et bien accouplés, fournira à Baudelaire la matière principale de la brochure. Dans ce texte que Liszt adresse personnellement, on l'a vu, à Baudelaire, et dont une deuxième copie lui est envoyée par Wagner lui-même à titre d'encouragement⁵⁹, le musicien hongrois avait, de son propre

⁵⁵ *Ibidem*, p. 331.

⁵⁶ « Notices biographiques des personnages de *Ma vie* », entrée « Baudelaire » (R. Wagner, *Ma vie*, choix et éd. Jean-François Candoni, *op. cit.*, p. 473).

⁵⁷ « Quiconque écrit des maximes aime charger son caractère ; — les jeunes se griment, — les vieux s'adonisent ». « Le monde, ce vaste système de contradictions, — ayant toute caducité en grande estime, — vite, charbonnons-nous des rides ; — le sentiment étant généralement bien porté, enrubannons notre cœur comme un frontispice » (Ch. Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, OCII, p. 546).

⁵⁸ « Tâche difficile que de s'élever vers cette insensibilité divine ! Car moi-même, malgré les plus louables efforts, je n'ai su résister au désir de plaire à mes contemporains, comme l'attestent en quelques endroits, apposées comme un fard, certaines basses flatteries adressées à la démocratie, et même quelques ordures destinées à me faire pardonner la tristesse de mon sujet » (Ch. Baudelaire, *Projets de préface aux Fleurs du mal*, I, OCl, p. 183).

⁵⁹ Dans une lettre envoyée à la fin de 1860 ou au début de 1861 Wagner « annonce l'envoi d'un livre et spécifie que c'est son propre exemplaire » ; à partir de cette dernière

aveu, « reproposé » une intervention élogieuse de Wagner, publiée dans le *Journal des débats* en 1849, à la suite de la première de *Tannhäuser* à Dresde en 1845⁶⁰. Liszt présente d'entrée de jeu le musicien allemand comme un artiste éclectique capable de résoudre des contradictions ; tout comme en musique « des mutuelles résistances occasionnent un duo »⁶¹, Wagner est capable de réunir en lui le poète et le musicien :

Le génie de ce compositeur, maître de diverses formes, lui permet d'écrire lui-même le livret de ses opéras et d'être à la fois le poète de sa musique et le musicien de sa poésie, avantage précieux pour l'harmonieuse unité de ses conceptions dramatiques.⁶²

La théorie de la correspondance des arts, justifiant la « perspective acoustique » de Wagner⁶³, en vient à constituer la base de son éclectisme :

De même qu'à un instant ne se contentant plus du sentiment répandu dans leurs tableaux par les maîtres de la première école, on demanda à la peinture la réalité du dessin, de la couleur, et de la perspective, aujourd'hui on exige de l'opéra un ensemble de qualités de plus en plus complet.⁶⁴

Tannhäuser, « écrit avec un grand sentiment poétique », est situé dans le château le plus poétique qui soit, à la Wartburg, près de Weimar, la ville idéale de la poésie : c'est, on s'en souvient, à l'occasion de la célébration de l'anniversaire de la naissance de Goethe que Liszt dirigea en 1849 *Lohengrin* dans cette ville. Cette même circonstance avait permis à des « Princes et des Princesses » qui y assistaient de remonter en esprit vers les âges d'or monarchiques, où les arts éclairaient la noblesse. Car, ce public élu est fait « pour comprendre ce qu'il y a de grandeur à apprécier le Génie, et à favoriser son libre essor »⁶⁵. Le pacte entre le public et le poète de la musique est vite signé : *Tannhäuser* (chez qui se cachait, selon quelques-uns, Henri von Ofterdingen, le barde célébré par Novalis), étant « chevalier-poète »⁶⁶, « choisit l'Amour pour thème »⁶⁷. Car, comme Schlegel le rappelle (dans

indication on a pu croire qu'il s'agissait de l'écrit de Liszt. Cf. C. Pichois, V. Pichois éd., *Lettres à Baudelaire*, *op. cit.*, p.395. Baudelaire et Liszt se seraient rencontrés en mai 1861 par l'entremise de Wagner. Cf. la lettre de Baudelaire à Liszt du 10 mai 1861 (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 1162).

⁶⁰ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 116.

⁶¹ *Ibidem*, p. 148.

⁶² *Ibidem*, p. 117.

⁶³ *Ibidem*, p. 145.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 119-120.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 153.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 122.

son *Cours de littérature dramatique*), à l'origine de toute vertu chevaleresque il y a l'amour pur et sacré⁶⁸. Or, l'Amour, comme la Poésie et le Génie, dit Tannhäuser paraphrasé par Liszt, « pour déployer son entière puissance, doit marcher dans toute sa force et dans toute sa liberté »⁶⁹ :

« Liberté!... » lui répond alors le captif, et saisissant vivement sa lyre, il entonne un chant où il lui promet de toujours vanter ses attraits.⁷⁰

4. L'âge mythique de la virilité : puissance et séduction

Le moyen âge, époque organique et mythique gouvernée par une noblesse virile qui jouissait du privilège d'une liberté sans conditions va servir, à côté d'une Grèce populaire remise à l'honneur par l'imaginaire folklorique du Romantisme, d'encadrement idéal pour les désirs de la bourgeoisie fréquentant les théâtres. Par rapport à la castration symbolique dont pâtit le citoyen, limité par les codes sociaux de la responsabilité morale et de la rentabilité économique, la régression à l'enfance mythique de l'histoire coïncide, depuis Rousseau, avec l'état pur de la virilité toute-puissante : passionné par « tout ce que l'Idylle a de plus enfantin »⁷¹ le public, composé en large partie de femmes, désire dans l'Autre le « chant d'une énergie mâle »⁷² représenté en l'occurrence par le chevalier et poète Tannhäuser. De Rousseau, le saint-simonisme avait hérité de ce rêve : l'homme industriel, homme vigoureux, vit par sa « noble machine »⁷³, dans l'exception et dans la grâce de son action réputée providentielle. Selon Liszt, saint-simonien et proche de Heine, le treizième siècle serait l'âge du plus heureux syncrétisme : « le paganisme mal effacé encore, laissait voir ses traces dans des croyances superstitieuses se liant tantôt avec le culte chrétien, tantôt avec les noms de la mythologie grecque, qui de chez les savants, arrivaient à travers des notions confuses jusqu'au peuple »⁷⁴. Parvenu à cet âge mythique, le peuple n'était plus capable de distinguer une déesse germanique d'une déesse grecque présidant à l'amour :

il advint qu'une déesse *Holda* qui jadis avait été le type de la beauté, et avait présidé au printemps, aux fleurs, et aux joies de la nature, se confondit peu à

⁶⁸ Cf. A. W. von Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, op. cit., vol. I, p. 25.

⁶⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 124.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 146-147.

⁷¹ Ch. Baudelaire, *Paysage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 82.

⁷² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 147.

⁷³ Ch. Baudelaire, *J'aime le souvenir ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11.

⁷⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 120.

peu dans l'imagination populaire avec la Vénus hellénique, et finit par représenter l'entraînement de la volupté et l'attrait des plaisirs sensuels.

Ce personnage mythique, « qu'on appela *Dame Vénus* »

fut supposé avoir des demeures cachées dans l'intérieur des montagnes. Une des principales devait se trouver dans le Hörselberg, avoisinant le château de la Wartbourg. Là, elle tenait cour plénière dans un palais féérique, entourée de ses nymphes, de ses naïades, de ses syrènes dont les chants étaient entendus au loin par les malheureux en proie aux désirs impurs, et qui alors, conduits par ces voix fatales, arrivaient à travers des chemins inconnus, à cette grotte où l'Enfer se déguisait sous des charmes décevants, pour entraîner dans une éternelle perdition ceux qui se livraient à leurs séductions damnables.⁷⁵

Dans ce monde heureux, doublement innocenté par le mythe et par la scène, le Ciel et l'Enfer coexistent comme deux motifs musicaux antithétiques qui, s'enlaçant réciproquement, aboutissent à la pacification et à la consonance : « Le chant des pèlerins et le chant des sirènes y sont posés comme deux termes, qui dans le final trouvent leur équation »⁷⁶. Ce sont d'ailleurs, selon Liszt, ces deux voix qui fournissent en même temps à la « lumineuse pléiade » des chanteurs de la Wartbourg le baume de l'Inspiration. Et comme il faut que quelqu'un y gagne enfin « la palme de l'art », c'est Tannhäuser, l'« illustre coupable »⁷⁷, qui finit par la remporter.

On s'en souvient, c'est dans une source de seconde main que Wagner puise son sujet : *De l'Allemagne* de Heine est un essai francophile destiné à « redresser des torts ». Or, le contraire est tout aussi bien admissible : si l'Allemagne, « comme on le sait et comme il serait facile de le deviner si on ne le savait pas » est, aux yeux malins de Baudelaire, « le pays qui a le plus donné dans l'erreur de l'art philosophique », « l'art philosophique n'est pas aussi étranger à la nature française qu'on le croirait »⁷⁸. La France « aime le mythe, la morale, le rébus, ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit »⁷⁹. Dans son antithèse ironique à Germaine de Staël Heine mondanisait, parisianisait le folklore allemand tout en préservant l'énigme et le mystère philosophique de la séduction amoureuse. Comme Gautier le rappelle dans son article paru dans *Le Moniteur*,

La légende du chevalier Tannhäuser est connue chez nous par l'Allemagne de Henri Heine [...] Les anciennes divinités germaniques ne se retirèrent

⁷⁵ *Ibidem*, p. 120-121.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 130.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 121, 128.

⁷⁸ Ch. Baudelaire, *L'Art philosophique*, OCII, p. 599.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 601.

pas volontiers devant le christianisme et, chassées de la religion, se réfugièrent dans la superstition populaire. Holda, la déesse bienveillante [...] fut obligée de se cacher avec Wotan et les autres dieux dépossédés au fond des bois. [...] Peu à peu, la pauvre Holda, le souvenir des divinités nationales se perdant, se trouva transformée en Vénus, la déesse la plus anathématisée du paganisme, comme aussi la plus séduisante et la plus dangereuse.⁸⁰

Le choix du terme « légende », fait dans l'innocence, devient captieux : les deux âges organiques, l'Antiquité et le Moyen âge, s'échangent, dans l'imaginaire romantique, leurs prérogatives. Chez Banville, chantre de *La Malédiction de Vénus*⁸¹, mythe (grec, païen) et légende (médiévale, chrétienne), se confondent. C'est bien ce mot vague et catalysable à l'infini, 'légende', qui constitue chez Baudelaire, on le verra, le 'thème' à exploiter. Il ne s'agit, en effet, que d'un écriteau (*legenda*) : simple didascalie dont on tire les effets les plus variés. Ironisant dans *L'École païenne* sur le néo-paganisme ambiant et notamment sur les différentes incarnations de Vénus⁸², Baudelaire se réclame ironiquement de la thèse célèbre de Heine quant à la disparition des dieux antiques à l'avènement du christianisme. Cette thèse, qu'il trouve « pourrie de sentimentalisme matérialiste »⁸³, n'a pas moins produit les effets attendus :

Depuis quelques temps, j'ai tout l'Olympe à mes trousses [...] ; je reçois des dieux sur la tête comme on reçoit des cheminées. [...] Impossible de faire un pas, de prononcer un mot, sans buter contre un fait païen.⁸⁴

Dans « Qu'est-ce que le romantisme? » l'interrogation rhétorique devient le thème principal : puisque, au fond, on ne sait pas ce que c'est que le romantisme, l'étiquette, affichée partout, garde à elle seule le mystère positif de la séduction. Par un coup croisé lancé une fois de plus aux sciences positives et à l'idéalisme lyrique, Baudelaire répond à cette fausse interrogation par une tautologie : le romantisme « n'est précisément ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir » : manière qui se justifie par elle-même. Exploitant l'antithèse romantique homme-monde, il recommande de ne plus chercher le romantisme, comme on l'a fait parfois, « en dehors » : c'est « en dedans qu'il était seulement

⁸⁰ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in Triaire S., Brunet F. (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 6. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. 100.

⁸¹ Ch. Baudelaire, *Théodore de Banville*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 163. Cf. Th. De Banville, *La Malédiction de Vénus*, in Id., *Poésies complètes*, op. cit., p. 406-428 ; cf. aussi *Vénus couchée*, *ibidem*, p. 153.

⁸² Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, OCII, p. 47.

⁸³ *Ibidem*, p. 45.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 46.

possible de le trouver ». Donc, si parfois « au nom du romantisme » on a « blasphémé les Grecs et les Romains », « on peut faire des Romains et des Grecs romantiques, quand on l'est soi-même »⁸⁵ ...

5. Sur la distraction

« La rencontre », écrit Pichois, « se passe de commentaires. On l'eût rêvée si elle ne s'était pas produite »⁸⁶. Dans la lettre que Baudelaire envoie à Mme Sabatier le 4 mars 1860, le refus à rencontrer Wagner n'est pas dû, comme dans les autres cas qu'on a traités, à l'ennui qu'il prétend, voire au report de la cause même.

Je suis si malheureux, et si ennuyé, que je fuis toute distraction. J'ai même tout récemment, malgré l'envie que j'ai de le connaître, refusé une charmante invitation de Wagner. Je vous raconterai plus tard ce que tout cela veut dire.⁸⁷

C'est l'objet ou le référent de la lettre qui est esquivé, et non pas l'événement. Par l'adjectif « charmante » Baudelaire insinue l'argument d'une rivalité amoureuse entre Wagner et son interlocutrice ; quitte à différer les raisons de son renoncement, en aigusant ainsi la curiosité de son amante. Le paralogisme qui se niche dans la première phrase est doublement captieux : d'abord, la « distraction » constituerait logiquement le remède attendu (« forcé », ou « nécessaire ») du malheur et de l'ennui et non pas le contraire ; deuxièmement, le substantif en question est marqué par une connotation péjorative. Baudelaire omet ici la raison générale et la raison contextuelle d'un tel choix terminologique : si la musique de Wagner est une distraction pour des malheureux et des ennuyés, l'événement sur lequel Baudelaire glisse ne fait pas exception à la règle : il est nommément question d'un concert de Maria Martinez, la 'Malibran noire' qui, profitant du succès qu'elle avait remporté au Théâtre-Italien lors des trois concerts donnés par Wagner, s'exécutait maintenant dans les cabarets et dans les cafés lyriques parisiens : ce que Baudelaire avait appris, comme le rappelle Pichois⁸⁸, dans une annonce parue dans *La Revue anecdotique* de la seconde quinzaine du mois de février. Cette annonce était immédiatement suivie d'une autre qui concernait personnellement Baudelaire. On attendait de lui « quelques morceaux » poétiques consacrés à Wagner :

⁸⁵ Ch. Baudelaire, « Qu'est-ce que le romantisme? », in *Salon de 1846*, OCII, p. 420.

⁸⁶ C. Pichois, note aux lettres de Wagner à Baudelaire, C. Pichois, V. Pichois éd., *Lettres à Baudelaire*, op. cit., p. 395.

⁸⁷ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Sabatier du 4 mars 1860, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 6.

⁸⁸ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 642.

Le poète Charles Baudelaire prépare quelques morceaux de poésie en l'honneur de l'auteur de *Lohengrin*.

Les deux événements se trouvent donc pris dans une ironie de situation que Baudelaire ne manque pas de saisir. C'étaient, en effet, des poèmes que la critique, et Wagner lui-même, attendaient de lui, tel qu'en atteste une lettre que le compositeur adresse à Mathilde Wesendonck⁸⁹. Déjouant l'attente générale, le poète Baudelaire écrit un essai. Se peut-il que Baudelaire renonce au spectacle de Maria Martinez pour se consacrer à l'essai, comme le suppose Pichois?⁹⁰ Qu'il remplace une distraction futile par une autre, ' sérieuse ' ? Le « genre sérieux »⁹¹ étant désormais à la mode auprès du public bourgeois, les poètes mêmes doivent s'y adapter, ainsi que Diderot le prophétisait dans ses *Entretiens* :

le poète prendra le ton que nous avons dans les affaires sérieuses, et où l'action s'avancera par la perplexité et par les embarras. Or, il me semble que ces actions étant les plus communes de la vie, le genre qui les aura pour objet doit être le plus utile et le plus étendu. J'appellerai ce genre *le genre sérieux*.⁹²

C'est bien, continue le philosophe, « dans le genre sérieux que doit s'exercer d'abord tout homme de lettres qui se sent du talent pour la scène ». Car si ce genre « est le plus facile de tous », il est aussi « le moins sujet aux vicissitudes des temps et des lieux »⁹³. Cependant, objecte Dorval, une pièce, toute sérieuse qu'elle peut être, « ne se renferme jamais à la rigueur dans un genre »⁹⁴ : on y trouvera des échantillons de style divers... Là où Wagner avait qualifié à plusieurs reprises de « sérieuse » sa musique pour l'opposer à la mondanité frivole de la musique française et italienne, le conseil de Diderot est de mise : l'auteur des *Conseils aux jeunes littérateurs*... et de *Comment on paie ses dettes*... délaisse les futilités et se consacre au sérieux de l'écriture.

L'homme de lettres et poète qui ne sait pas la musique va payer de sa « fausse monnaie » ses dettes économiques et morales ; s'accordant, dans son « incontestable candeur », le plaisir « de surprendre un homme en lui donnant plus qu'il n'espère », il va faire « à la fois la charité et une bonne affaire ; gagner quarante sols et le cœur de Dieu ; emporter le paradis économiquement ; enfin attraper gratis un brevet d'homme charitable ». « Je lui aurais presque pardonné », écrit Baudelaire à propos de son alter ego de circonstance,

⁸⁹ R. Wagner, *Richard Wagner à Mathilde Wesendonck : Journal et lettres, 1853-1871*, op. cit., p. 210. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 120.

⁹⁰ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 642.

⁹¹ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 80.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*, p. 82.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 81.

le désir de la criminelle jouissance dont je le supposais tout à l'heure capable ; j'aurais trouvé curieux, singulier, qu'il s'amusât à compromettre les pauvres ; mais je ne lui pardonnerai jamais l'ineptie de son calcul. On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise.⁹⁵

Samuel Cramer, s'étant consacré à des études sérieuses dans le double objectif de conquérir la Fanfarlo et de gagner de l'argent, « entreprit [...] – lui qui ne savait pas un mot de musique, – la spécialité des théâtres lyriques ». Il adopta à cette fin la tactique des journalistes, « qui consiste à comparer des choses dissemblables ». Dès lors, « la Fanfarlo fut hebdomadairement éreintée au bas d'une feuille importante »⁹⁶.

Parmi les lieux de « distraction » on en comptait de bourgeois – de sérieux et d'élevés – et de triviaux : lieux bruyants où se réunissait la « populace ». Quelques 'artistes' se produisaient tour à tour dans les uns et dans les autres. Baudelaire exploite à ce sujet l'effet dépayçant de la co-présence. Dans une lettre à Poulet-Malassis de la mi-mars 1860⁹⁷, il écrit :

Si l'épithalame de *Lohengrin* est exécuté ce soir, au Casino, j'irai vous chercher à la librairie avant 6 heures.⁹⁸

La phrase tripartite est un scénario bourgeois où fait son apparition en surimpression, isolé par une incise, l'emplacement trivial. Comme le fait remarquer Pichois, le Casino de la rue Cadet « était plutôt un mauvais lieu qu'un temple wagnérien »⁹⁹. Baudelaire, attiré par la grossièreté des endroits populaciers, y rencontrait parfois Constantin Guys. Cet endroit malfamé, grossièrement ennobli par quelques fresques mythologiques¹⁰⁰, était loué pour des événements de toutes sortes : concerts, bals, spectacles et autres 'divertissements'¹⁰¹. Or, si, selon Pichois, on n'a aucun témoignage direct d'un concert de musique wagnérienne au Casino¹⁰², J. Loncke nous rappelle qu'on y donna, au courant du mois de mars 1860, les *Noces*

⁹⁵ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 323-324.

⁹⁶ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCL, p. 570-571.

⁹⁷ Sur la difficulté de dater cette lettre, cf. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 645.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁹⁹ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 645-646.

¹⁰⁰ Comme le rappelle J. Loncke, le plafond était décoré par un Apollon dansant au milieu des muses. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 85-86. Le Casino-Cadet, fondé en 1837, portait d'abord le nom de Casino-Paganini, en ce que le violoniste avait collaboré économiquement à sa fondation, favorisant ainsi le 'lancement' de l'entreprise.

¹⁰² C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 646.

de *Lohengrin*¹⁰³, le ‘ morceau ’ le plus populaire de Wagner. Ce dont Baudelaire atteste, d’ailleurs, dans une lettre à Poulet-Malassis¹⁰⁴. Selon le témoignage quelque peu ironique de Champfleury, on avait exécuté au Casino Cadet un autre ‘ morceau ’ à succès de Wagner, l’ouverture du *Tannhäuser*, intercalée par quelques musiques de bal :

L’ouverture de *Tannhäuser* était déjà connue à Paris de quelques-uns qui l’avaient entendue dans un concert à un franc, entre une polka et un quadrille, autant que le permettaient les aimables conversations des coulissiers et des filles.¹⁰⁵

Le cultisme grécisant que Baudelaire adopte dans la lettre à Poulet-Malassis pour qualifier la marche nuptiale de *Lohengrin*, « épithalame », produit un franc contraste avec son contexte : Baudelaire se met (selon le précepte qu’il s’était donné) à dire « pompeusement des choses comiques ». Si les saint-simoniens valseaient dans le temple, qui était aussi un théâtre, l’« épithalame » était aussi un genre choral proposé à l’occasion de leurs « cultes »¹⁰⁶. Cette ironie de situation se repropose dans le *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, où cet événement est mentionné.

6. « Du cœur à l’ouvrage »

Face à la controverse qui avait repris feu à la suite de l’annonce de la représentation de *Tannhäuser*, Wagner prend la plume et donne, le 22 février 1861, un article au *Journal des débats* dans lequel il prie le public français de ne pas se limiter à juger la musique par morceaux mais de s’attacher, selon son principe philosophique fondé sur l’art total, à « l’ouvrage entier »¹⁰⁷. Le substantif tombé sous la plume de Wagner était certes peu favorable au génie et beaucoup au talent ; il dut attirer l’attention de Baudelaire, qui le reprit en écho à plusieurs reprises pour ironiser sur le mépris du travail chez Wagner. Puisqu’« il faut travailler », « sinon par goût, au moins par désespoir » (« tout bien vérifié », dit Baudelaire, « travailler est moins ennuyeux que s’amuser »¹⁰⁸), voici donc l’essayiste « du cœur à l’ouvrage »¹⁰⁹. Pour payer ses dettes, il va se consacrer à son « grand travail », tel que l’atteste la lettre qu’il adresse à Mme Aupick :

¹⁰³ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 87.

¹⁰⁴ « Hier soir mardi on a repris *Les Noces de Lohengrin* au Casino » (Ch. Baudelaire, lettre à A. Poulet-Malassis, mi-mars 1860, *Correspondance*, tome II, op. cit., p. 14).

¹⁰⁵ Champfleury, *Richard Wagner*, op. cit., p. 11.

¹⁰⁶ Cf. R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 88.

¹⁰⁷ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 64.

¹⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 682.

¹⁰⁹ Ch. Baudelaire, *Le Guignon*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 17.

Je suis en train de faire un grand travail sur la *Musique de Wagner*, chose rude pour moi. Cela va finir. Tu pousses un grand soupir. Je suis mille fois de ton avis. J'ai l'air d'un homme abominable.¹¹⁰

Contrairement à ce qu'on pourrait s'attendre, la tâche est rude :

Pour soulever un poids si lourd,
Sisyphé, il faudrait ton courage!
Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,
L'Art est long et le Temps est court.¹¹¹

« La scène est pathétique », disait Diderot en posture de critique, « mais longue »¹¹². Pour celui qui « traîne en longueur » les choses¹¹³, il n'y a qu'à se réclamer de ce *Livre abominable* dont Baudelaire se souvient ici comme ailleurs : c'est d'un « florilège » qu'il va s'agir¹¹⁴. Dans la lettre à Mme Aupick, l'adjectif « abominable » par lequel le fils s'approprie polémiquement le jugement sévère de sa mère, dénonce tout aussi bien l'intention paradoxale de l'essai : derrière les raisons affichées de l'« hommage » se cache son contraire, l'« abomination » (*ab-homo*). Comme c'était le cas des *Fleurs du mal* dont la visée était surtout de mentir – à savoir, de bâtir une œuvre poétique sur une position d'énonciation vantée et constamment déjouée (« dans ce livre atroce... »)¹¹⁵ – cette autre tâche, artisanale et servile, est en tout semblable à celle de l'« arracheur de dents ». Et pourtant, ce grand travail, Baudelaire avoue à sa mère l'avoir « improvisé en trois jours »¹¹⁶ : pour celui qui « traîne en longueur », la nécessité de « payer

¹¹⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick, fin avril 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 35.

¹¹¹ Ch. Baudelaire, *Le Guignon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17.

¹¹² D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 54.

¹¹³ Cf. la même lettre à Poulet-Malassis (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p.14) où Baudelaire avoue avoir menti (en disant la vérité) au sujet de Charles Méryon : « Ceci est un mensonge, comme je vous l'ai expliqué hier ; il s'agissait pour moi de traîner en longueur ».

¹¹⁴ Cf. Ch. Baudelaire, *Le Guignon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 17, et notamment, la dernière strophe : « Mainte fleur épanche à regret / Son parfum doux comme un secret / Dans les solitudes profondes ».

¹¹⁵ « Faut-il vous dire, à vous qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine? Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerais mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de *singerie*, de *jonglerie*, et je mentirai comme un arracheur de dents » (Ch. Baudelaire, lettre à Narcisse Ancelle du 18 février 1866, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 610).

¹¹⁶ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick, fin avril 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p.35. Cf. Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 33.

ses dettes » justifie socialement la « hâte processive »¹¹⁷ qui anime, selon Barthes, l'écriture de la jouissance.

Il s'agit de faire coexister, dans cette brochure, deux prétextes utiles tout autant aux artistes qu'aux journalistes : le « travail journalier et l'inspiration »¹¹⁸. Là où le « travail journalier » ne suffit pas à l'artiste, la loi infaillible et mystérieuse de l'« inspiration » viendra à son secours. Elle lui dictera le transport de l'admiration : Baudelaire connaît bien, après Hoffmann, « l'admiration que l'on éprouve pour tout ce que notre talent produit sans le moindre effort »¹¹⁹ : c'est l'« enthousiasme » qui justifie l'« impromptu » et le décousu, dans sa « rapidité incroyable »¹²⁰, presque surnaturelle, constituée d'un défilé d'illuminations subites : « petits écrits, pour la plupart humoristiques, jetés rapidement au crayon, au hasard des instants favorables »¹²¹. Dans la « souffrance qu'inflige la contrainte », se justifie également Wagner, on se sent « agité par une impatience passionnée » qui nous empêche de nous consacrer « au soin du style le temps nécessaire »¹²². D'ailleurs l'artiste ne devient, selon Wagner, critique que malgré lui, *a posteriori*, et pour une vile besogne : celle d'expliquer, par une « exposition abstraite »¹²³ farcie d'« élucubrations théoriques »¹²⁴, ce que l'art présente spontanément et immédiatement. D'où les malentendus qu'ont suscités, au dire du même Wagner, ses « pénibles excursions sur le domaine de la théorie spéculative »¹²⁵, considérées à tort par les critiques comme l'*a priori*, le préalable philosophique de son art¹²⁶. Ainsi, l'élucubration abstruse et la spontanéité lyrique satisferont les artistes. Et les journalistes ? un certain 'décousu' est imposé par une autre contrainte, moins noble que l'inspiration, la littérature industrielle : un certain 'fagoté' est le propre du 'style journalistique'. D'ailleurs, la paresse des journaux, comme le disait Stendhal, est une paresse digne de celle des musiciens : c'est « une pensée qui s'évapore si personne ne se présente pour la recueillir et, faute d'avoir noté la première chaîne du raisonnement, jamais l'on n'arrive à la seconde »¹²⁷ :

¹¹⁷ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 20.

¹¹⁸ Ch. Baudelaire, *Du travail journalier et de l'inspiration*, OCII, p. 18. Nous soulignons.

¹¹⁹ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 445.

¹²⁰ « quelquefois il composait, au milieu de la nuit, dans la disposition la plus exaltée ; il réveillait l'ami qui demeurait près de lui, pour lui jouer, dans le plus grand enthousiasme, ce qu'il venait d'écrire avec une rapidité incroyable » (*ibidem*, p. 403).

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 376.

¹²³ *Ibidem*, p. 383.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 377.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 382.

¹²⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p.44.

J'ai vu à Naples [...] vingt jeunes gens en état de faire ce travail en deux jours, et avec autant de facilité qu'on écrirait à Londres un morceau de critique sur le onzième chant de *Don Juan* ; ou à Paris, un grand article profond sur le crédit public.¹²⁸

De l'impromptu critique sous le double effet de l'émotion et de la contrainte économique Wagner fournit l'exemple dans la *Lettre sur la musique* précédant l'édition des *Quatre poèmes d'opéras* que Baudelaire avait sous les yeux :

Cette idée, qui implique l'image complète de son objet, il voudrait la faire tenir tout entière dans chaque proposition ; le doute qui le tourmente à l'endroit du succès le pousse au même effort sans cesse répété. [...]. Les fâcheuses conséquences de cet état violent, le sentiment qu'il en a, ajoutent à son trouble ; il se hâte d'achever son œuvre en soupirant, avec la triste persuasion de n'être finalement compris que par celui qui a, comme lui, pour l'éclairer, l'intuition de l'artiste.¹²⁹

De ce « soupir », traduisant chez Wagner le vœu d'achever son œuvre, Baudelaire semble se réclamer lorsqu'il écrit laconiquement à Mme Aupick : « Cela va finir. Tu pousses un grand soupir. Je suis mille fois de ton avis »¹³⁰.

Si l'on s'en tient à la lettre adressée à Poulet-Malassis et datée début juillet 1860, le travail est en plein essor : « Le Wagner s'augmente tant que je serai obligé de le détacher du volume des *Contemporains* »¹³¹. Destiné à figurer d'abord parmi les « quelques » médaillons illustrant les « phares » de son époque l'article sur Wagner, détaché de l'ensemble, va être destiné à un journal bien connu pour ses idées bourgeoises et républicaines, *Le Constitutionnel*, au sujet duquel Baudelaire n'avait pas épargné ses railleries¹³². Il se propose donc de livrer le texte à son directeur, Alcide-Pierre Grandguillot, à la fin d'octobre¹³³. Mais *Le Constitutionnel* ne le publiera pas.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 421-422.

¹²⁹ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 376.

¹³⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick, fin avril 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p.35.

¹³¹ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du début juillet 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 58. Il s'agissait du volume *Sur quelques-uns de mes contemporains*. Dans une lettre à Poulet-Malassis du 12 juillet de la même année Baudelaire écrit : « Je travaillerai au Wagner [...] chez ma mère, à Honfleur » (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 63). Dans une lettre au même du 28 juillet 1860, il avoue être encore en train de travailler « à Wagner » (l'italique ne doit pas passer inaperçu) (*ibidem*, p. 69).

¹³² Sur les railleries de Baudelaire à l'égard du « Constitutionnel, journal du commerce, politique et littéraire », cf. OCII, p. 4, 427.

¹³³ « Je ne retournerais en tout cas à Honfleur qu'après vous avoir livré votre Wagner, ce qui serait à la fin du mois ». Ici le « Wagner », passe pour un cadeau que l'auteur fait

Baudelaire s'adresse alors à Arsène Houssaye, directeur de *L'Artiste*, poète lui-même, et objet de son sarcasme dans la lettre-préface du *Spleen de Paris*. À ce métonyme de Wagner, destinataire lui aussi d'une allocution ironique, Baudelaire annonce en effet des « notices critiques » sur Hugo, Richard Wagner, d'Aurevilly et Paul de Molènes dans des termes qui, quant au ton et à l'appellatif adopté, laissent peu d'espace à l'interprétation :

Les quatre notices en question sont de purs éloges, mais dans un ton très libre et presque familier. Vous savez que je suis très lié personnellement avec ces quatre messieurs.¹³⁴

Face au refus d'Arsène Houssaye, c'est à l'éditeur Bourdilliat, qui avait publié au début de la même année 1860 le *Richard Wagner* de Champfleury et qui venait de présenter au public l'édition des *Quatre poèmes d'opéras* de Wagner que Baudelaire s'adresse. Dans une lettre du 8 novembre nous lisons : « Je n'oublie rien et je rêve toujours WAGNER et POE »¹³⁵. La surcharge métagraphique et le couplage caractérisant cet énoncé n'ont pas manqué de nous solliciter plus haut. Remarquons maintenant que les deux 'artistes' ont en commun la passion didactique pour les analogies ; que Poe a « comme les conquérants et les philosophes, une entraînant aspiration vers l'unité ; il assimile les choses morales aux choses physiques »¹³⁶. Enfin Poe, le père du récit policier et fantastique que Baudelaire s'attache à traduire, est loué pour son « style serré, concaténé »¹³⁷. Cette prérogative sera transposée dans l'essai, par l'infaillible loi de l'analogie, à Wagner lui-même. Tous les deux, Wagner et Poe, se distinguent par le style amphigourique, nourri des brumes nordiques. Dans le passage de la lettre qu'on vient de citer, l'italique laisse entendre que, à cette 'promesse' éditoriale qui constitue le prétexte, quelque chose de plus profond se cache : un certain ressentiment, partiellement masqué par la conjonction coordinante ? Toujours est-il que les deux objets élus du 'rêve' de Baudelaire, accolés et séparés du reste de la phrase par des capitales sont à jamais unis dans une accolade fatale par l'effet (souligné) de la conjonction copulative : ils marchent désormais deux à deux comme Bouvard et Pécuchet. La dyade synonymique fonctionne, chez Baudelaire, comme un multiplicateur d'énergie : la force accumulée par le couplage peut tantôt s'acharner sur l'un des membres du couple, tantôt se déverser à l'extérieur, et frapper par ricochet une victime de circonstance.

à l'éditeur (Ch. Baudelaire, lettre à Grandguillot du 18 octobre 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 101).

¹³⁴ Ch. Baudelaire, lettre à Arsène Houssaye, octobre-novembre 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 101-102.

¹³⁵ Ch. Baudelaire, lettre à Achille Bourdilliat du 8 novembre 1860, *ibidem*, p. 105.

¹³⁶ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 283.

¹³⁷ *Ibidem*.

Dans une lettre successive, datée 5 décembre, Baudelaire écrit à Poullet-Malassis qu'il veut reprendre contact avec le directeur du *Constitutionnel* suite à l'envoi à son adresse, de la part de Wagner, des *Quatre poèmes d'opéras*¹³⁸. Et on le trouve en effet, au mois de décembre 1860¹³⁹, aux prises avec « le musicien » ; et notamment occupé à lire la *Lettre sur la musique* qui, de ce recueil, constitue la préface. C'est bien cette lettre qui, selon Fétis, obtint l'effet contraire par rapport aux attentes de Wagner, provoquant le *fiasco* de l'« ouvrage » :

Il [Wagner] fit précéder la représentation de son ouvrage par la publication d'une lettre dans laquelle son orgueil colossal se montrait à découvert, et qui contenait toutes les impertinences contre les compositeurs les plus illustres. [...] Cette lettre révolta les artistes et les amateurs français ; elle prépara les orages qui éclatèrent aux représentations de Tannhäuser. Rien de plus regrettable que ces scènes de scandale où les éclats de rire, les huées et les sifflets ne permirent pas d'entendre l'ouvrage.¹⁴⁰

Remarquons, au passage, la double occurrence polémique, chez Fétis, du substantif « ouvrage », ainsi que le remplacement du verbe attendu 'écouter', par son synonyme passif, « entendre » ; ainsi Fétis peut jouer le rôle de médiateur, dans l'éreintage de Baudelaire à Wagner.

Le 1er janvier 1861 Baudelaire écrit à Madame Aupick en lui signifiant qu'il doit « accoucher de deux articles » destinés à lui procurer « l'argent nécessaire pour [s]'en aller »¹⁴¹. L'argent qu'il retire de l'activité de sa plume serait réinvesti en vue d'une « fuite » de Paris. Le 10 février 1861, il s'adresse de nouveau à l'éditeur Bourdilliat pour lui annoncer l'imminente remise de son « grand travail » ; mais encore une fois le doute est de mise, et dûment souligné : « *peut-être* dans quelques jours vous apporterai-je ma brochure sur Wagner, œuvre de *circonstance* très méditée »¹⁴². D'autres détails attirent notre attention : il s'agira d'une « brochure » (avec tout ce que ce terme péjoratif comporte en termes d'« impromptu » et de *négligé* ; d'ailleurs, c'est de la brochure de Liszt que Baudelaire se réclame), et

¹³⁸ R. Wagner, *Quatre Poèmes d'opéras* (*Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult*), traduits en prose française par Challemeil-Lacour, précédés d'une lettre sur la musique, A. Bourdilliat, Paris 1861. Le texte, daté 15 septembre 1860, avait été publié à la fin de la même année. Cf. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 702.

¹³⁹ « Ce n'est que demain soir que je serai complètement délivré du musicien (ç'a été pour moi un grand déboire) » (Ch. Baudelaire, lettre à Alphonse de Calonne, 3 décembre 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 108).

¹⁴⁰ P.-J. Fétis, « Richard Wagner », in Id., *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Firmin-Didot frères, Paris 1860, p. 956.

¹⁴¹ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick du 1er janvier 1861, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴² Ch. Baudelaire, lettre à Achille Bourdilliat du 10 février 1861, *ibidem*, p. 129.

d'une œuvre de *circonstance*. L'italique soulignant l'« occasion » de l'article et l'encadrant dans un certain genre d'écriture, est prédié par une périphrase incongrue : le fait que la brochure soit, contre toute attente, « très méditée », laisse entendre qu'il est en train de mentir. Et en effet, c'est à la date même de la parution du *Richard Wagner* que Baudelaire avoue à sa mère l'avoir « improvisé en trois jours »¹⁴³. Début mars, Baudelaire écrit au poète Lacaussade, son intermédiaire auprès de la *Revue européenne*, qu'il est en train de relire son *Tannhaeuser* [*sic*] : « je me crois sûr de moi pour la date du 18 »¹⁴⁴. Cette indication, qui joue tout autant sur le peu de confiance qu'il faut faire objectivement à son assurance (il « croit être sûr ») que sur la contradiction entre le report et la remise, est réitérée dans une lettre successive ; lettre où Baudelaire se dit pourtant, suite à la précipitation des événements, « prêt » à la consigne : « Pour le Wagner, je serai prêt le 18. La malveillance envers lui devient vraiment indécente »¹⁴⁵. Car entre temps, le 13 mars 1861, *Tannhäuser* avait été représenté à l'Opéra de Paris. À qui doit-on, tout de même, imputer cette 'indécence' ? Lacaussade, ancien secrétaire de Sainte-Beuve, amoureux d'Athènes et traducteur d'Ossian, venait de publier, « en vrai poète et poète sincère »¹⁴⁶, ses *Épaves* (quelque peu pastichées, on s'en doute, dans la section homonyme des *Fleurs du mal*). La connivence que Baudelaire établit avec lui au sujet de Wagner est donc vraisemblablement ironique. Baudelaire n'est pas moins, comme Wagner lors de son premier séjour à Paris, accablé par sa besogne. On le voit, selon le témoignage de Tabarant, aux prises avec son article dans les locaux de l'imprimerie Panckoucke, qui publie la *Revue Européenne*:

Baudelaire a promis à Lacaussade, sur le compositeur allemand et son œuvre, un article de vingt-cinq pages pour sa livraison du 1er avril. Il dispose de douze jours mais rien n'est prêt à l'échéance, et c'est aux dernières heures, assailli, bousculé – à l'imprimerie Panckoucke même où toute une journée on l'enferme – que fébrilement il couvre un à un ses feuillets, tout enflammé d'ardeur vengeresse contre la sottise épanouie des foules.¹⁴⁷

Chez l'imprimerie Panckoucke (qui publia l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, et que Baudelaire peint – puisque les sauvages sont, selon Diderot, des encyclopédistes –, comme un lieu anecdotique, bienveillant

¹⁴³ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick, fin avril 1860, *ibidem*, p.35.

¹⁴⁴ Ch. Baudelaire, lettre à Auguste Lacaussade, début mars 1861, *ibidem*, p. 132.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 133.

¹⁴⁶ Voir les deux notes élogieuses dans la *Revue européenne* concernant cette parution ; l'une brève signée par le sigle A.B. ; l'autre, plus étendue, signée Émile Chasles, *Revue européenne*, 3e année, tome XVIII, 1861, p. 176 et p. 333-363.

¹⁴⁷ Adolphe Tabarant, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris 1963, p. 291.

et si favorable à l'imagination de l'enfant)¹⁴⁸, l'essai paraît, avec la date du 18 mars, dans la livraison du 1er avril 1861 de la *Revue Européenne* sous le titre *Richard Wagner*. Le jour même de sa parution, Baudelaire avoue à sa mère que l'écriture enfiévrée et « fatale » de l'essai que le harcèlement de la part de l'imprimeur a causée, a fini par servir de remède contre la « terreur nerveuse » dont il était la proie depuis des semaines :

Enfin l'idée fixe a disparu, chassée par une occupation violente et inévitable, l'article Wagner, improvisé en trois jours dans une imprimerie ; sans l'obsession de l'imprimerie, je n'aurais jamais eu la force de le faire.¹⁴⁹

On peut inférer, à partir de ce témoignage, que l'« idée fixe » était bien l'article à faire, et que l'acte d'écriture avait représenté une décharge d'énergie nerveuse l'ayant guéri de sa hantise.

L'essai sera repris en brochure chez Dentu, éditeur de la même revue, le 4 mai suivant, sous le titre *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Le post-scriptum, *addendum* rhétorique figurant dans cette nouvelle version et daté 8 avril (« Encore quelques mots »)¹⁵⁰, a été vraisemblablement, quant à lui, écrit en moins de trois jours : à la date du 3 avril, si l'on s'en tient à une lettre adressée à Mme Aupick, il n'était pas encore entamé¹⁵¹.

7. La doxographie et les soupçons

Pourquoi, se demande légitimement Lacoue-Labarthe, après le « choc » dont rend compte la lettre à Wagner du 17 février 1860, contenant la « traduction immédiate » de sa musique, Baudelaire se serait-il remis au travail « avec un tel acharnement »? À son avis « pour réparer

¹⁴⁸ « Il y a bien des années, — combien? je n'en sais rien ; cela remonte aux temps nébuleux de la première enfance, — je fus emmené par ma mère en visite chez une dame Panckoucke. Était-ce la mère, la femme, la belle-sœur du Panckoucke actuel? Je l'ignore. Je me souviens que c'était dans un hôtel très-calme, un de ces hôtels où l'herbe verdit les coins de la cour, dans une rue silencieuse, la rue des Poitevins ». L'enfant anecdotique y découvre l'étalage le plus vaste de joujoux » (Ch. Baudelaire, *Morale du joujou*, OCI, p. 581).

¹⁴⁹ Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick du 1er avril 1861, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, OCII, p. 779-815. Le texte de l'essai est reproduit, à côté de la lettre, en fin de ce livre.

¹⁵¹ C'est ce qui ressort d'une lettre que Baudelaire adresse à sa mère : « Voici le Wagner. Renvoie-le-moi aussitôt que tu auras fini. Il y a des corrections, comme tu vois. Il faut qu'il reparaisse immédiatement en brochure, avec un supplément. Or ce supplément n'est pas fait. Et on le réclame pour aujourd'hui » (Ch. Baudelaire, lettre à Mme Aupick du 3 avril 1861, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 143-144).

l'affront que constituait de fait l'attitude du public français »¹⁵². Célébrant la doxographie, J. Loncke confirme, dans son *Baudelaire et la musique*, l'acquis indiscutable de l'opinion reçue : « la sincérité de l'essai de Baudelaire sur *Wagner et Tannhäuser à Paris* est universellement acceptée »¹⁵³. Pourquoi, nous demandons-nous une fois de plus, ce besoin d'« afficher » la sincérité de Baudelaire? Il convient donc de reprendre, au moins en partie, le témoignage d'Auguste Vitu, voix partiellement dissonante dans l'universelle symphonie, pour s'arrêter sur quelques détails :

Baudelaire s'était donné des admirations qu'il célébrait pompeusement, à la manière d'un culte : Delacroix, Théophile Gautier, Daumier, en dernier lieu Wagner. [...] Il m'a cependant confessé que n'étant pas musicien et n'aimant pas la musique, il caressait dans Wagner de certaines idées générales, abstraction faite de son œuvre lyrique et dramatique qui le laissait indifférent.¹⁵⁴

Baudelaire, tout sensible qu'il a pu être à « certaines idées générales » de Wagner, se dirait donc peu sensible à sa musique. Cette amusie tendancielle, qui va au profit des arts visuels auxquels il vouerait plus tard un « culte », est attestée par une lettre de 1838, où le jeune Charles transpose le langage des sons aux images, « ma grande, mon unique passion »¹⁵⁵ :

il m'a plu cette année d'envoyer de la musique à ma sœur. [...] En profond musicien que je suis, j'ai choisi l'album dont les vignettes étaient le mieux dessinées.¹⁵⁶

Dans cette première ébauche ironique d'une « théorie des correspondances », la page musicale est remplacée par des « vignettes » : or, nous savons que la vignette constitue le vrai culte figuratif de Baudelaire. Car c'est la vignette, protagoniste indiscutée de son époque à dominante journalistique, qui véhicule les poncifs les plus triviaux. Dans la même année 1838, Baudelaire écrit au général Aupick :

Tous les tableaux du temps de l'Empire [...] paraissent souvent si réguliers, si froids! Leurs personnages sont souvent échelonnés comme des arbres ou des figurants d'opéra.¹⁵⁷

¹⁵² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁵³ J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Souvenirs*. *Correspondance*, *op. cit.*, p. 118. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 701.

¹⁵⁶ Ch. Baudelaire, lettre au colonel Aupick du 17 juillet 1838, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 58. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁷ Ch. Baudelaire lettre au colonel Aupick, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 58.

Le jeune Baudelaire est frappé par la roideur, la symétrie, la scalarité, autrement dit, par le mécanique de la représentation : la nature est un théâtre et l'opéra ne fait pas exception¹⁵⁸. Ce « naturel excessif »¹⁵⁹ lui apparaîtrait plus tard comme une « instigation » à la bêtise :

ces femmes et ces hommes dont les muscles ne vibrent pas suivant l'allure classique de son pays, dont la démarche n'est pas cadencée selon le rythme accoutumé...¹⁶⁰

8. *Anecdote posthume*

L'omission de l'adresse de la part de Baudelaire dans la lettre du 17 février 1860 apparaît à Wagner comme une coquetterie tout à fait excusable : « bien entendu », précise Wagner, « je sus la trouver quand même et il [Baudelaire] ne tarda pas à se joindre au cercle des connaissances que je réunissais chez moi le mercredi soir »¹⁶¹. Ainsi, selon Wagner, Baudelaire aurait fréquenté son cercle au courant de l'année 1860, avant même la rédaction du *Richard Wagner* ; suite à sa « brochure spirituelle et mordante » écrite en faveur du musicien Baudelaire figurerait, à côté de Jules Janin¹⁶², parmi ses fidèles. Si cette « brochure » avait, selon d'autres témoignages, tant plu à Liszt (qui « voulait à tout prix garder auprès de lui sa copie »¹⁶³), il est à soupçonner qu'elle n'ait pas eu le même effet sur Wagner qui, dans son autobiographie, liquide le « grand travail » de Baudelaire en peu de mots. La visée autocélébrative de cette autobiographie étant bien connue, ce témoignage n'est pas moins dépourvu d'intérêt. Car à cette réticence suit, chez Wagner, un avis décidément

¹⁵⁸ « Quoiqu'il y ait dans la nature des plantes plus ou moins saintes, des formes plus ou moins spirituelles, des animaux plus ou moins sacrés, et qu'il soit légitime de conclure, d'après les instigations de l'immense analogie universelle, que certaines nations – vastes animaux dont l'organisme est adéquat à leur milieu – ait été préparées et éduquée par la Providence pour un but déterminé ... » (Ch. Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, OCII, p. 573).

¹⁵⁹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 417.

¹⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, OCII, p. 576-577.

¹⁶¹ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 667.

¹⁶² « Jules Janin lui-même me surprit par l'indignation qu'il exprima dans un feuillet du *Journal des débats* ; il racontait toute l'affaire à sa méthode habituelle, c'est-à-dire en s'écartant du sujet » (*ibidem*, p. 703). Il s'agit de l'article intitulé « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 15 avril 1861, p. 1-2. Comme le rappelle F. Joukovsky, « Janin avait en effet célébré l'éventail de Mme Metternich, brisé en l'honneur de Wagner » (Françoise Joukovsky, *Jules Janin et son temps*, PUF, Paris 1974, p. 63).

¹⁶³ Daniel Ollivier, *Correspondance de Liszt et de sa fille Mme Emile Ollivier*, Grasset, Paris 1936, p. 291. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 66.

défavorable à l'égard de Baudelaire. Wagner relate un petit-déjeuner chez les Gounod (que Loncke situe entre le 26 mai et le 10 juin 1861) en ces termes :

Ce fut extrêmement ennuyeux et Baudelaire essaya vainement de l'animer de son esprit qui semblait se traîner dans l'ornière du désespoir.¹⁶⁴

En représentant de l'esprit français si méprisé par Wagner qui n'en comprend souvent pas les subtilités¹⁶⁵, Baudelaire fait figure d'histrion au milieu de gens ennuyés :

Baudelaire, 'criblé de dettes', selon son expression, contraint d'employer les moyens les plus extravagants pour survivre, m'avait fait à diverses reprises les offres les plus aventureuses pour l'exploitation de mon glorieux échec. Incapable de souscrire à aucune de ses propositions, je fus heureux de le trouver réfugié sous l'aile protectrice de l'*ascendant* Liszt. Ce dernier l'emmenait partout où pouvait se rencontrer quelque chance de fortune. Je ne sais si cela servit à grand-chose à Baudelaire. Peu de temps après, j'ai appris qu'il était mort sans avoir joui beaucoup des faveurs du sort.¹⁶⁶

Dans ce témoignage dévié, nombreux sont les éléments à remarquer, qui convergent vers une donnée générale : Wagner peint Baudelaire en alter-ego raté de lui-même. Il est, en d'autres termes, l'incarnation de l'esprit français mortifié. Dans ses habits grotesques, il est lui-même l'histrion spirituel cher à Hoffmann : artiste souffrant cherchant désespérément le soutien d'hommes puissants. Et ce serait à son héraut et protecteur Liszt que Wagner aurait, à son dire, confié le quémendeur pour s'en débarrasser. Encore, selon Wagner, Baudelaire aurait disparu dans l'indifférence générale, sans avoir connu le succès ni le bonheur. Le ton de Baudelaire, indubitablement, change entre la lettre et l'essai. Car ce dernier n'a plus besoin de se peindre en ami du musicien ; il est autorisé. La « goinfrerie de l'hyperbole »¹⁶⁷ aurait-elle fini par démasquer les intentions du panégyriste ? Si c'en est bien le cas, il y aura tout de même une foule de critiques pour assurer le contraire, ne se doutant le moins du monde de cette raillerie.

De son côté Baudelaire raconte, dans une lettre à Swinburne du 10 octobre 1863, un épisode où le discours rapporté (entre guillemets) et souligné (en italique) rend compte de la mystification construite une fois de plus sur quelques stéréotypes nationaux :

¹⁶⁴ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 711. Cfr. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 67.

¹⁶⁵ Cf. F. Joukovsky, *Jules Janin et son temps*, op. cit., p. 63.

¹⁶⁶ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 711.

¹⁶⁷ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, OCI, p. 554.

Un jour, M.R. Wagner m'a sauté au cou, pour me remercier d'une brochure que j'avais faite sur *Tannhäuser*, et m'a dit : ' Je n'aurais jamais cru qu'un littérateur français pût comprendre si facilement tant de choses '. N'étant pas exclusivement patriote, j'ai pris de son compliment tout ce qu'il avait de gracieux.¹⁶⁸

Dans *Pauvre Belgique!*, la crédulité des Belges devient l'écran pour autoriser le mensonge à l'égard de Wagner : par une gradation ascendante de naïveté on en arrive, comme dans *Assommons les pauvres!*, au paroxysme. Paroxysme qui bute cependant sur l'inattendu en tant que ' réel ' :

Exaspéré, j'ai déclaré maintenant que j'étais non seulement meurtrier mais pédéraste. Cette révélation a amené un résultat tout à fait inattendu. Les musiciens belges en ont conclu que M. Richard Wagner était pédéraste. Car il ne peut pas entrer sous un crâne belge qu'un homme loue un autre homme d'une manière désintéressée.¹⁶⁹

Ici, l'amour ' rival ' pour son semblable dépasse le pire des crimes ; la vérité finit par être montrée par la bouche anonyme de la bêtise. Or, l'appellatif méprisant de « pédéraste » par lequel Baudelaire qualifie Wagner laisse entendre que, dans la relation dissymétrique qui les lie à double fil, Wagner est le Grand, et lui le Petit. Dans la célèbre lettre à Manet, Baudelaire tente une appréciation du génie du peintre par voie paradoxale : le génie de l'artiste serait mesurable sur la base de son penchant victimal ; et Wagner est alors associé au génie romantique de Chateaubriand :

Il faut que je m'applique à vous démontrer ce que vous valez. [...] *On se moque de vous ; les plaisanteries vous agacent ; on ne sait pas vous rendre justice, etc., etc..* Croyez-vous que vous soyez le premier homme placé dans ce cas? Avez-vous plus de génie que Chateaubriand et que Wagner? On s'est bien moqué d'eux cependant? Ils n'en sont pas morts.

De ce métonyme médiocre le peintre finit par s'émanciper par la voie salvifique de la mortification :

Et pour ne pas vous inspirer trop d'orgueil, je vous dirai que ces hommes sont des modèles, chacun dans son genre, et dans un mode très riche et que vous, *vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art.* [...] Vous connaissez mon amitié pour vous.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Ch. Baudelaire, lettre à Charles A. Swinburne du 10 octobre 1863, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 325. Dans une lettre à Manet Baudelaire écrit : « Je souffre d'un mal que je n'ai pas, comme quand j'étais gamin et que je vivais au bout du monde. Et cependant je ne suis pas patriote » (*ibidem*, p. 497).

¹⁶⁹ Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, OCII, p. 854.

¹⁷⁰ Ch. Baudelaire, lettre à Edouard Manet du 11 mai 1865, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 496-497.

C'est par l'affront que l'égalité de fait pourrait être établie, comme c'est justement le cas d'*Assommons les pauvres!*, où le poète rachète par la violence son semblable et frère :

Alors, je lui fis force signes pour lui faire comprendre que je considérais la discussion comme finie, et me relevant avec la satisfaction d'un sophiste du Portique, je lui dis : ' Monsieur, vous êtes mon égal! [...] et souvenez-vous, si vous êtes réellement philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la douleur d'essayer sur votre dos ' ¹⁷¹

9. Notes d'un dilettante

Peut-on prétendre d'écrire la biographie d'un artiste contemporain? Ce genre, pratiqué selon Baudelaire par ceux qui ont « le goût profond de l'égalité » ¹⁷², est le genre par excellence du « stupide XIXe siècle » ¹⁷³ où le Père (le médiateur externe, ou modèle) ayant été supprimé, on s'entreglose entre égaux ; il s'agit de montrer dans tous les cas comment le commun des hommes est « destiné à devenir célèbre » ¹⁷⁴. Si, par son jeu d'escrime Baudelaire entretient constamment la « triangulation herméneutique », le triangle actantiel *ironiste-cible-observateur* ¹⁷⁵ est, dans l'essai, desservi par le trio *auteur-audience-victime*. Car c'est à travers le troisième positionnement, faisant écran aux deux termes rivaux, que la frontalité, comme on l'a vu, est déjouée.

L'essai ¹⁷⁶, qui débute *in medias res*, « accroche » de manière abrupte le lecteur quelconque, comme le passant dans *Crépuscule du soir* :

Fourmillante cité, cité pleine de rêves
Ou le spectre en plein jour accroche le passant! ¹⁷⁷

La connivence, établie d'un bond avec ce passant sur fond de politesse

Remontons, s'il vous plaît, à treize mois en arrière...

¹⁷¹ Ch. Baudelaire, *Assommons les pauvres!*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 359.

¹⁷² Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont I*, OCII, p. 28.

¹⁷³ Léon Daudet, *Le stupide XIXe siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans, 1789-1919*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris 1922.

¹⁷⁴ Ch. Baudelaire, *Pierre Dupont I*, OCII, p. 28.

¹⁷⁵ Cf. P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 184.

¹⁷⁶ Nous renonçons de même à indiquer les pages de l'essai. Il sera toujours fait référence à la version de la Pléiade, telle qu'elle a été reproduite en fin d'ouvrage.

¹⁷⁷ Ch. Baudelaire, *Le Crépuscule du soir*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 94.

montre que le réel traumatique de l'actualité est déjoué par la rêverie du passé : l'auteur accompagne doucement le lecteur qu'il vient de capturer dans un temps révolu, fabuleux. Dans ce cas, la rétrospection chronologique tient lieu de posture anecdotique : l'analepse est une rêverie, une distraction. Il s'agit, justement, de revenir, malgré l'indication temporelle précise (les trois concerts donnés entre janvier et février 1860 aux Italiens) aux temps mythiques des origines, à savoir du « commencement de la question ». Pour ce faire, l'auteur demande au lecteur la permission « de parler en son nom personnel » ; ce sujet, affiché comme tel, et renchéri par un pléonasme ('nom personnel'), est d'entrée de jeu une déclaration de partisanerie. Ce *je* d'emprunt qu'on vient de convoquer dans l'espace de l'énonciation, et que l'auteur souligne, est impliqué, en effet, dans une querelle et « accusé injustement d'impertinence ». Selon Lacoue-Labarthe ce *Je* affiché de manière si péremptoire répondrait à une seule nécessité : révéndiquer une subjectivité (une sensibilité) dans l'approche au phénomène Wagner ; subjectivité purement conative qui, étymologiquement parlant, se « soumet »¹⁷⁸ et « se demande à Wagner »¹⁷⁹. Par sa « sujétion », Baudelaire attendrait « de l'art wagnérien, de la musique essentiellement [...] qu'elle le constitue comme tel, qu'elle lui renvoie sa propre image, qu'elle lui donne l'occasion de s'approprier ou de se ré-approprier »¹⁸⁰. Par cela même cet essai constituerait dès son *incipit*, d'après le philosophe, « Un pur et simple condensé de l'esthétique baudelairienne ». De quoi, en somme, rassurer le lecteur :

Il n'y manque pratiquement rien : de l'anamnèse [...] au sublime (le grand, le haut, l'excessif, etc.), de l'élévation à l'extatique, du culte de la sensation à celui de l'imagination, des correspondances (de l'analogie) au bizarre, tout y passe – ou presque.

Il n'y manque même pas, ajoute-t-il, « une mention des 'excitants', thème baudelairien s'il en est, mais que Wagner semble invariablement appeler, en bien ou en mal »¹⁸¹. Il s'agirait donc de rendre compte, selon Lacoue-Labarthe, d'une identité complète ou presque ; autrement dit, d'un parti pris. Si le poète selon Baudelaire « n'est d'aucun parti. Autrement, il serait un simple mortel »¹⁸², il n'est pas moins vrai que ce *Je*, sujet empirique, d'emprunt, fictionnel et prétextuel, qui jongle avec son discours, existe, en cachant toutefois une raison plus profonde : celle de s'esquiver et de se dissocier du monde. L'ironie autour de la posture énonciative est patente dans l'essai :

¹⁷⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 58-59.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 60.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 61.

¹⁸² Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, II, OCI p. 182.

Ce *Je* [...] implique cependant une grande modestie ;

Mise en état de mention par l'italique, et donc exhibée en tant que romantique, cette posture est limitée, encadrée par la topique classique de la modestie affectée. L'exhibition ironique de ce *Je* tout-puissant est ultérieurement finitisée par l'un des adverbess les plus chers à Baudelaire en raison de la double fonction de finitisation et de répétition qu'il revêt, l'adverbe « souvent » : « et qu'il me soit permis, dans cette appréciation, de parler souvent en mon nom personnel ». L'adverbe en question est l'exception confirmant la règle : c'est au nom d'autres partisans de Wagner que Baudelaire prend la parole.

Par l'art musical du *glissando* que nous connaissons déjà, cette même topique est reprise et modulée en cours d'argumentation. La technique de l'épiphrase fournit à Baudelaire l'occasion de justifier la « sincérité » qu'il vient d'afficher par nécessité : elle répond à l'impératif (classique, lui aussi) de « plaire à ses contemporains ». La modestie rhétorique, transformée en flatterie tactique, bute sur une contradiction : elle enferme l'écrivain d'occasion « dans les limites les plus strictes de la sincérité ». Mettant la sincérité en spectacle, Baudelaire se prend toute la liberté du mensonge ; obéissant aux attentes infaillibles du public (la « stricte justice » évoquée dans *La Rançon*)¹⁸³, ce partisan de la justice finira par gagner « le suffrage des anges ». La sincérité, sur laquelle se fonde le pacte de lecture romantique, encadre et simplifie en effet la tâche de l'écrivain, qui n'a plus qu'à se soumettre à un code précis (« en réduisant sa tâche, il la rend plus facile »). L'encadrement obligé de la topique préfacielle déresponsabilise le sujet : lui demandant l'obéissance formelle à la cause, il le « dispense » de la possibilité de mentir ; dès lors, à l'abri de tout soupçon, il pourra exercer librement « sa noble machine »¹⁸⁴. Une fois de plus, l'entrelacs casuel de deux ' motifs ' d'emprunt – la topique classique et la topique romantique – produit un certain ' profit ' herméneutique à réinvestir dans le propos suivant. L'argument, se voulant conclusif, est en effet relancé par hyperbate, et la thèse déterministe s'enlace maintenant avec la thèse probabiliste : « Enfin, il n'est pas nécessaire » – ajoute-t-il, exploitant cette fois le discours démonstratif des sciences – « d'être un probabiliste bien consommé pour acquérir la certitude que cette sincérité trouvera des amis parmi les lecteurs impartiaux ». Le déterminant modal « bien consommé » finitise la thèse probabiliste : sa posture autoriale va sûrement – fatalement – remporter son succès face aux « amis » fidèles (consommés) de Wagner. L'argument empathique, revendiqué par le musicien contre les critiques, est ici pris par Baudelaire à son propre compte. Taxée d'impartialité, la

¹⁸³ Ch. Baudelaire, *La Rançon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 173.

¹⁸⁴ Ch. Baudelaire, *J'aime le souvenir...*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11-12.

‘ tourbe ’ anonyme des wagnériens est visée dans sa partisanerie et son ingénuité ; elle offre à l’écrivain occasionnel une matière impressionniste à exploiter : « il y a évidemment quelques chances pour que le critique ingénu, en ne racontant que ses propres impressions, raconte aussi celles de quelques partisans inconnus ».

À ce préambule rhétorique – digression parasite par rapport à l’incipit annonçant de manière abrupte un récit circonstancié des événements – succède, par une nouvelle attaque brusque et prosaïque, le *reditus ad rem* : « Donc, il y a treize mois, ce fut une grande rumeur dans Paris ». L’énoncé circonstanciel, qui a l’air simplement récapitulatif, permet à Baudelaire de plonger à nouveau son récit dans l’anecdote et dans des temps mythiques et révolus, ainsi que l’attestent le passé simple (« ce fut ») et l’expression « grande rumeur ». C’est, comme souvent ailleurs, le modèle de l’apologue que Baudelaire exploite. En effet, voici Wagner peint en artiste étranger à Paris, selon tous les ‘ poncifs ’ romantiques connus :

Un compositeur allemand, qui avait vécu longtemps chez nous, à notre insu, pauvre, inconnu, par de misérables besognes, mais que depuis quinze ans déjà, le public allemand célébrait comme un homme de génie, revenait dans la ville, jadis témoin de ses jeunes misères, soumettre ses œuvres à notre jugement.

Le passage en question est largement emprunté à un article très défavorable à Wagner publié dans *Le Constitutionnel* du 18 mars 1861, sous la plume de Pier-Angelo Fiorentino. Le journaliste y fait état de l’exploitation, de la part du compositeur, des moyens techniques français pour son succès personnel :

Dans une lettre adressée à Berlioz et insérée au Journal des *Débats*, M. Wagner nous a dit le secret de son voyage à Paris. On aurait pu croire qu’il venait se soumettre, lui et ses œuvres, au jugement parisien. Nullement. Voici la circonstance à laquelle nous devons l’honneur de sa visite. Exilé de son pays, M. Wagner [...] est donc venu, tout simplement, emprunter aux Français leur Opéra, leurs artistes, leurs chœurs, leur orchestre et 250,000 fr. de mise en scène pour se donner la satisfaction bien légitime de s’entendre – et naturellement de s’admirer.¹⁸⁵

Baudelaire connaît, comme Flaubert, le pouvoir anecdotique de l’imparfait, qui est le temps de la rêverie. Ici, il s’adonne en même temps à un pastiche ironique d’Hoffmann et de Wagner lui-même, auteur hoffmannesque de la nouvelle autobiographique intitulée *Un musicien étranger à Paris*. Ce représentant emblématique du génie allemand (l’ironie est signalée par la

¹⁸⁵ Pier-Angelo Fiorentino, « Théâtres : Théâtre impérial de l’Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1-2.

duplication de l'adjectif de nationalité correspondant) aurait d'abord séjourné anonymement et dans la misère à Paris pendant qu'il était célébré par ses compatriotes : mais nous savons que Wagner avait alors quitté l'Allemagne, pays ingrat, pour chercher sa 'fortune' auprès des Français. Malgré cette première mésaventure, suivie d'autres, il ne revenait pas moins dans la capitale pour y représenter *Tannhäuser*. C'est à partir de cette indication temporelle (« depuis quinze ans déjà ») fournie également dans la lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860 (où Baudelaire avoue n'avoir entendu « depuis quinze ans, pareil enlèvement »¹⁸⁶), que nous avons supposé la connaissance indirecte de Wagner de la part de Baudelaire à partir de l'année 1845. Or, ce même laps de temps acquiert une fonction anecdotique : le séjour de Wagner à Paris évoqué dans ce passage remonte, comme on l'a dit, non pas à 1845, mais à la période 1839-1842. Cependant en 1845 le germanophile Nerval avait publié, on s'en souvient, son essai enthousiaste sur *Lohengrin*, dont Baudelaire avait entendu parler. Wagner, considéré par les Allemands comme un génie, serait donc ignoré des Français, peuple toujours 'ingrat' à l'égard des « génies naissants », selon le stéréotype national dont Stendhal s'était fait déjà le porte-parole :

les pédants du pays n'auraient pas manqué d'étouffer et de proscrire tous les génies naissants ; ils n'eussent laissé prospérer que des plats copistes.¹⁸⁷

Selon Lacoue-Labarthe le *Je* de Baudelaire, Français qui, apparemment, « se rend à la supériorité de l'art allemand », serait ici présenté dans sa « double postulation » : « il est et il n'est pas français » ; autrement dit, il hésite entre « la mesure et l'enthousiasme » ; entre « la sobre clarté » et la « profondeur mystique »¹⁸⁸. À notre sens, cette « hésitation » rentre plutôt dans la jonglerie du *Je* empirique, posture en mouvement qui exploite l'antithèse entre les deux stéréotypes nationaux pour en tirer son profit. Le message allusif de Baudelaire semble être le suivant : entre temps – dans l'entre-deux de ces deux moments historiques – s'est malignement insinué, en France, le germe de l'acceptation de Wagner. Le doute est donc semé d'un imminent changement d'attitude de la part de ses compatriotes. Par un rapide aperçu anecdotique à caractère prétéritif (« Paris avait jusque-là peu entendu parler de Wagner ; on savait vaguement qu'au-delà du Rhin s'agitait la question d'une réforme dans le drame lyrique, et que Liszt avait adopté avec ardeur les opinions du réformateur »), Baudelaire fait état de tous les stéréotypes concernant le musicien, en même temps que l'impar-

¹⁸⁶ Ch. Baudelaire, lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1860, *Correspondance*, tome II, *op. cit.*, p. 670-671.

¹⁸⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁸⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 61.

fait, signalant le pastiche journalistique, continue à situer ce compte-rendu dans l'anecdote. D'abord, les Français connaissent « vaguement » le musicien : l'adverbe en question, qui fait la part des choses entre les deux pays du Rhin, a une double valeur, subjective et objective : *a parte obiecti*, il critique le 'vague' philosophique des allemands ; *a parte subiecti*, l'indifférence proverbiale des Français (évoquée par le biais du pronom neutre « on ») face à toute nouveauté dans les arts. Le 'vague' ambiant s'empare de l'immanquable Fétis, représentant du jugement critique au nom de la musique nationale : ce dernier avait en effet réagi à la rumeur venant d'outre-Rhin par « une espèce de réquisitoire » capable d'attirer les lecteurs les plus superficiels et occasionnels (notamment : les plus curieux et les plus distraits). Cette occasionnalité, entrée en composition avec l'esprit démonstratif à la française (« les personnes curieuses de feuilleter les numéros de la 'Revue et Gazette musicale de Paris' pourront vérifier une fois de plus... ») produit d'elle-même l'effet recherché : l'ironie de situation. En effet, « les écrivains qui se vantent de professer les opinions les plus sages, les plus classiques, ne se piquent guère de sagesse ni de mesure, ni même de vulgaire politesse, dans la critique des opinions qui leur sont contraires ».

Fétis, qui était le directeur de la revue en question, avait, comme on l'a vu, publié dans ses colonnes trois articles anti-wagnériens en juin, juillet et août 1852¹⁸⁹. Ce professionnel sérieux, dont on attendait « les opinions les plus sages, les plus classiques », avait donné à ce moment, chauffé par la querelle, dans la démesure et l'impertinence.

10. Interlude : à propos d'un ballet de mots

« J'oserai peut-être imprimer un jour », écrit Stendhal,

un traité sur le beau idéal dans tous les arts. C'est un ouvrage de deux cents pages, assez inintelligible, et surtout manquant tout à fait de transitions.¹⁹⁰

Se situant dans le sillage du hiéroglyphe diderotien, dont la danse fournit le modèle, le ballet romantique suggère aux écrivains des formes d'écriture énergiques, mouvantes, sensuelles et captieuses : avant Mallarmé ou Valéry, Baudelaire farcit *La Fanfarlo* d'images séduisantes à valeur métatextuelle. La plume est, comme le corps dansant, le pivot symbolique autour duquel tant de pirouettes pourront être signifiées à côté, sur les planches du sens. Nous avons évoqué la pratique récurrente, chez Baudelaire, de l'hyperbate, qui établit une dialectique aspectuelle – *contradictio in adiecto* –

¹⁸⁹ Voir aussi la note à l'édition de C. Pichois, OCII, p. 1461.

¹⁹⁰ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 355.

entre la ' substance ' en majesté (un nom, un stéréotype, un objet figé) et ses ' prédicats ' circonstanciels qui illustrent, par leurs arabesques, la gloire du nom. Si l'on se souvient tout aussi bien du scénario métalinguistique évoqué dans les *Paradis artificiels* :

La grammaire, l'aride grammaire elle-même, devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire [...] le substantif, dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille...¹⁹¹

que de l'« Eloge du maquillage » figurant dans le *Peintre de la vie moderne*, la théorie de la double postulation de la Beauté qu'on a souvent prise comme idéale n'est que l'exposition parodique d'un conflit idéologique, comme c'est le cas de l'opposition, chez Wagner, du monumental et de la mode :

Le beau est fait d'un élément éternel, invariable [...] et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion ; sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable. [...] Je défie qu'on découvre un échantillon quelconque de beauté qui ne contienne pas des deux éléments.¹⁹²

Dans ce ballet, dont on a pu voir les nombreuses figures, l'élément invariable (hiératique, monumental) est toujours sollicité rhétoriquement par l'élément variable ou climatérique ; et l'infaillibilité de la démonstration est systématiquement associée à l'occasionnalité de ce qu'on veut démontrer. Le résultat est un amalgame ridicule de nécessité et de hasard, exposée avec des prétentions scientifiques :

Je choisis, si l'on veut, les deux échelons extrêmes de l'histoire. Dans l'art hiératique, la dualité se fait voir au premier coup d'œil ; la partie de beauté éternelle ne se manifeste qu'avec la permission et sous la règle de la religion à laquelle appartient l'artiste. Dans l'œuvre la plus frivole d'un artiste raffiné appartenant à une de ces époques que nous qualifions trop vaniteusement de civilisées, la dualité se montre également ; la portion éternelle de beauté sera en même temps voilée et exprimée, sinon par la mode, au moins par le tempérament particulier de l'auteur. La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme. Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l'âme de l'art, et l'élément variable comme son corps.¹⁹³

¹⁹¹ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 431.

¹⁹² Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 685.

¹⁹³ *Ibidem*.

Le ballet du premier acte de *Tannhäuser* où l'hyperbole florale autour de Vénus fait, une fois de plus, discuter les Français partisans de la règle¹⁹⁴, a pu évoquer dans le cerveau de Baudelaire des « fleurs » nouvelles :

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs.
[...]
Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur,
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la Nature.¹⁹⁵

Le motif païen du thyrses revient chez Baudelaire dans *L'Héautontimorouménos*¹⁹⁶, où, sous l'égide du bâton de Moïse, la danse se double de son côté punitif. Il en va de même pour le bâton sacré de *Tannhäuser* : autour de cet objet ascétique accompagnant le pèlerinage du mauvais sujet repentant, des « fioritures », des « rejets », pousseront à nouveau. « J'ai plus d'une fois déjà » – dit Baudelaire – « expliqué ces choses » :

ces lignes en disent assez pour ceux qui aiment ces jeux de la pensée abstraite ; mais je sais que les lecteurs français, pour la plupart, ne s'y complaisent guère, et j'ai hâte moi-même d'entrer dans la partie positive et réelle de mon sujet.¹⁹⁷

11. Une diatribe affligeante

« Les articles de M. Fétis ne sont guère » – écrit Baudelaire – « qu'une diatribe affligeante ». Ce passage, souvent cité à titre d'attestation de la partisanerie philo-wagnérienne de l'auteur des *Fleurs du mal*, n'attire dans ce leurre que ceux qui lisent selon la frontalité : le fait qu'on soit contre quelqu'un ne signifie pas qu'on soit du côté de l'autre. Baudelaire frappe deux ennemis d'une seule balle et, par ricochet, se frappe lui-même. D'ailleurs, l'attaque à Fétis n'est point, elle non plus, frontale. Si l'adverbe « guère » (qui, renforçant la négation dans une phrase affirmative im-

¹⁹⁴ Berlioz lui-même raconte dans l'un de ses écrits les difficultés liées à l'introduction d'un ballet dans le *Freischütz*. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 37-39.

¹⁹⁵ Ch. Baudelaire, *À celle qui est trop gaie*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 156.

¹⁹⁶ Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 78.

¹⁹⁷ Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 685-686.

plique, dans une phrase restrictive, une restriction moins forte), permet au locuteur de prendre en compte d'autres cas que celui auquel il se limite (dire ou laisser entendre que « ces autres cas sont ou seront négligés dans la suite du discours »¹⁹⁸), le substantif « diatribe » ne manque pas d'évoquer, selon son sens propre, le ' gaspillage du temps ' d'un professionnel (et de tout homme ' sérieux ' comme lui) dans une querelle qui ne le mérite point. Cet argument, Baudelaire va le reprendre sous peu. Entre temps, l'adversative qui suit : « mais l'exaspération du vieux dilettantiste servait seulement à prouver l'importance des œuvres qu'il vouait à l'anathème et au ridicule », fait état des conséquences de tous les éreintages : la glorification du sujet éreinté, dont l'importance est purement nominale, car elle se nourrit de l'opinion. Affublant Fétis de l'épithète de « vieux dilettantiste » (mot évidemment péjoratif, du moment que le suffixe évoque, par rapport à *dilettante*, l'état second de l'imitation) Baudelaire souligne la contradiction dans les termes : associé à l'adjectif « vieux », le mot « dilettantiste » qualifie un jeune enthousiaste attardé, biologiquement et historiquement. Tel apparaît l'académicien lorsqu'il perd son aplomb devant Wagner : jeune et vieux comme Hermès, Fétis, vieux grimé en jeune, est grotesque dans sa posture. En cela, peut-être, semblable à Wagner lui-même, ce conservateur révolutionnaire. Par ailleurs, le rôle joué par Fétis dans le destin de Wagner n'est pas si décisif qu'il le paraît : il est tout de suite relativisé par d'autres voix qui viennent s'ajouter à la voix principale pour alimenter la « curiosité publique » :

Depuis treize mois, pendant lesquels la curiosité publique ne s'est pas ralentie, Richard Wagner a essuyé bien d'autres injures.

Treize mois se sont en effet écoulés entre le mois de février 1860, date du dernier des trois concerts au Théâtre-Italien, et la date de l'essai. Mais février 1860 est aussi la date où Baudelaire témoigne, par une lettre adressée à Wagner, une curiosité privée...

Parmi les tenants de la cause Wagner compte Théophile Gautier, convoqué à titre prétextuel :

Il y a quelques années, au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de *Tannhäuser*, avait cependant, dans le *Moniteur*, traduit ses impressions avec cette certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits.

Baudelaire prend la posture rêveuse et anecdotique des voyageurs romantiques à la Nerval pour éreinter son rival. Spectateur d'exception de la représentation du *Tannhäuser* à Wiesbaden en 1857 et auteur de l'article

¹⁹⁸ <<https://www.cnrtl.fr/definition/guère>> (06/2019)

publié dans *Le Moniteur* le 29 septembre de la même année, Gautier en avait donné, comme on l'a vu, un jugement pour le moins sceptique. L'adversative (« cependant »), déplacée par rapport à sa position logique et située spectaculairement au centre de l'argumentation, est le pivot autour duquel tourne l'argument de Baudelaire. Il s'agit en effet de croiser les coups et de lancer une estocade au « maître impeccable » qui, en amoureux de la statuaire classique, « traduit » en formes plastiques ses émotions musicales¹⁹⁹. Sauf que la métaphore de la « plastique » chère à Goethe et à Schelling est exploitée à plusieurs reprises par Wagner lui-même dans ses essais sur Beethoven et ailleurs²⁰⁰ au nom de la Grèce ancienne dont il se réclame. « Comment vous est venue », s'écriait l'ironiste Hoffmann,

cette folle idée de traiter d'une manière plastique l'art de tous les arts le plus opposé à la plastique?²⁰¹

Or, l'ironiste, le caricaturiste, est bien celui qui défait la « certitude plastique » et en « déplace les lignes »²⁰²... « Mais ces documents divers » – conclut Baudelaire feignant de récapituler son propos censé s'appuyer sur une documentation précise – « tombant à des lointains intervalles, avaient glissé sur l'esprit de la foule ». Le discours mixte de Baudelaire, tenant tout aussi bien du positivisme à la française que de la magie lyrique à l'allemande fondée sur l'anecdote (« lointains intervalles ») sert à cacher le propos métatextuel général : lancer, par intervalles, des coups transversaux à des pairs que la foule sans esprit n'est pas à même de saisir.

Un nouveau thème est introduit par le biais d'une période parmi les plus caractéristiques du style baudelairien (et flaubertien) : la période à cadence mineure dite ' en guillotine ', dont nous avons vu déjà quelques exemples. Équivalent rhétorique des vastes protases wagnériennes, elle se constitue d'une longue subordonnée circonstancielle qui, étirant le temps proleptique et retardant ainsi l'attente de la résolution, bute par contre-coup sur une solution banale, souvent un lieu commun – *in cauda venenum* – comme une longue modulation tombe sur une consonance attendue. En voici un ' échantillon ' :

¹⁹⁹ Sur l'association entre la vérité morale et la beauté plastique dans la Grèce ancienne, cf. V. de Laprade, *Psyché*, op. cit., p. 4.

²⁰⁰ R. Wagner, *Beethoven*, in *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 100.

²⁰¹ E.T.A. Hoffmann, « La musique instrumentale de Beethoven », in *Kreisleriana*, op. cit., p. 409.

²⁰² Ch. Baudelaire, *La Beauté*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 21. La ligne droite, dit Ph. Hamon, est « industrielle, sérieuse, structure de maîtrise » ; le Paris d'Hausmann « tiré au cordeau » (Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 379).

Aussitôt que les affiches annoncèrent que Richard Wagner ferait entendre dans la salle des Italiens des fragments de ses compositions, un fait amusant se produisit...

L'attente anxieuse des concerts-Wagner, induite par les effets purement visuels de la publicité (« affiches ») est due à l'exécution de ' morceaux ' à succès de l'œuvre à propos desquels, on s'en souvient, s'était prononcé Champfleury (« Les trois concerts actuels qui vont se donner successivement ne sont que des pages détachées de grands poèmes déjà connus »²⁰³). Or, ces ' morceaux ' sont, dans leur nature occasionnelle et banale, l'équivalent auditif de l'affiche même. Sauf que le mot incriminé est déjoué et remplacé par le synonyme « fragment ». Synonyme, on le suppose, mélioratif en raison de la valeur que les romantiques attribuent à cette pratique, proche de l'impromptu. Remarquons toutefois que ce substantif avait été utilisé par Berlioz dans son article sur Wagner (« Les fragments empruntés à des ouvrages dramatiques perdent plus ou moins à être ainsi exécutés hors du cadre qui leur fut destiné »²⁰⁴). Article que Baudelaire a évidemment sous les yeux puisqu'il s'apprête, justement, à le citer ; le même terme reviendra en effet plus loin dans l'essai. L'apodose (« un fait amusant se produisit ») déjoue entre temps le ridicule thématique (l'« amusement » appelé ici à comparaître dans sa valeur tendancieuse) par la déviation épiphrastrique : une nouvelle subordonnée circonstancielle relance l'argumentation portant à la fois le lieu commun et son renversement. Il s'agit, en effet, d'un fait

que nous avons déjà vu, et qui prouve le besoin instinctif, précipité des Français, de prendre sur toute chose leur parti avant d'avoir délibéré ou examiné.

Le « déjà vu » dont on parle est évidemment le stéréotype national des Français juges, vu du côté de Wagner. Par sa *Lettre sur la musique* ce dernier se propose en effet de « permettre aux esprits prévenus [...] de juger l'œuvre »²⁰⁵. Mais surtout, ce « déjà vu » évoque, par prolepse, un passage de Berlioz que Baudelaire s'apprête à citer sans guillemets et sur lequel on reviendra :

Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évidence que, chez nous au moins, lorsqu'il s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris prennent seuls la parole, et empêchent le bon sens et le goût de parler.²⁰⁶

²⁰³ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁴ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, *art. cité*.

²⁰⁵ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 341.

²⁰⁶ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, *art. cité*.

L'ironie de situation gît dans le fait que Berlioz en vient à imputer aux Français les qualités mêmes des Allemands ; Baudelaire n'a qu'à l'exploiter dans un discours pluriel, 'éperdu', à la dérive. Dans le propos baudelairien, une impasse logique dénonce tout de même l'impromptu : le verbe « délibérer », se trouvant positionné avant le verbe « examiner », renverse l'ordre attendu du raisonnement. D'ailleurs, ces deux phases sont parasites par rapport au « parti pris » général qui, préjugant de tout, devance toute attente. Par parti pris, les Français eux-mêmes se partagent en deux factions :

Les uns annoncèrent des merveilles, et les autres se mirent à dénigrer à outrance des œuvres qu'ils n'avaient pas encore entendues.

Or, cet espace de parole mixte n'est que celui de l'essai, 'parloir' où les voix polémiques s'affrontent, et empiétant l'une sur l'autre, s'estompent. « Encore aujourd'hui » – renchérit Baudelaire entretenant dans un temps anecdotique la farce du présent – « dure cette situation bouffonne ». Rien, en effet, de plus bouffon que le lieu commun sur lequel on revient sous prétexte d'actualité et d'originalité : « jamais sujet inconnu ne fut tant discuté », et « les concerts de Wagner s'annonçaient comme une véritable bataille de doctrines ». Il s'agit, commente-t-il en reprenant l'argument aux saint-simoniens, de l'une des « solennelles crises de l'art », dans lesquelles tous les points de vue se mêlent ; où, justement, « artistes et public ont coutume de jeter confusément toutes leurs passions ». Le motif climatérique de la crise de l'art, qui vient de faire son apparition dans l'essai, est modulé, par le biais d'une reprise anaphorique, selon le point de vue idéologique des saint-simoniens :

crises heureuses qui dénotent la santé et la richesse dans la vie intellectuelle d'une nation,

car toutes les crises (toutes les antithèses) sont vouées, comme tout discours, comme toute musique, à leur pacification dans l'avenir. Par un énoncé parasite, ajouté par hyperbate grâce au pouvoir élastique de la copule et proposé comme nécessaire en vertu de l'analogie, Baudelaire convoque captieusement l'un des métonymes de Wagner, Victor Hugo, dont l'exil constitue pour la nation, à un modalisateur près (« pour ainsi dire »), la marque d'une époque critique s'ensuivant à une époque organique dont il s'était fait le « grand » prophète :

Et que nous avons, pour ainsi dire, désapprises depuis les grands jours de Victor Hugo.

Suit le premier exemple citationnel explicite, qui certifie le sérieux du critique s'appuyant sur les « documents divers » évoqués plus hauts. Préparée par un segment proleptique qui ouvre le rideau de la scène, cette

citation parasite tirée d'un musicien influent figure à titre d'argument d'autorité : « J'emprunte les lignes suivantes au feuilleton de M. Berlioz (9 février 1860) »²⁰⁷. Si ce n'est que l'écrivain pressé, en rapportant sa source (*Feuilleton du Journal des débats*) supprime ' par mégarde ' le nom du journal : par les effets de cette brachylogie involontaire le mot captieux de « feuilleton » en vient à rendre compte de la verve « populacière » du musicien-publiciste. Berlioz, l'un des représentants, à côté de Liszt, de la musique à programme, était devenu, comme on l'a vu, ennemi juré de Wagner. Ayant voulu assister aux concerts donnés aux Italiens, il s'était prononcé au lendemain même du dernier concert par un jugement caustique dont Baudelaire va tirer un bon ' échantillon ' préparatoire :

Le foyer du Théâtre-Italien était curieux à observer le soir du premier concert. C'étaient des fureurs, des cris, des discussions qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait.²⁰⁸

Après la citation de ce bref ' morceau ' autant pompeusement présenté qu'il est peu significatif en raison de la situation convenue qu'il relate, le publiciste Baudelaire reprend la parole : en prétextant une rapide paraphrase ou résumé du reste de l'article il introduit, jouant sur l'ironie de situation masquée derrière l'analogie, un nouveau personnage dans cette comédie : l'Empereur Louis-Napoléon. Son nom, vraisemblablement appelé à comparaître en raison de la polémique déchaînée par l'un de ses ' semblables ', Hugo, permet à Baudelaire de montrer une fois de plus l'ironie du sort. Celui qui causa l'exil du roi des poètes devient, en autorisant *Tannhäuser* le 13 mars 1861, le Bienfaiteur des arts :

Sans la présence du souverain le même scandale aurait pu se produire, il y a quelques jours, à l'Opéra, surtout avec un *public plus vrai*.

Par rapport aux concerts donnés aux Italiens en 1860 décrits par Berlioz, où Wagner s'exécutait par morceaux, la représentation toute récente à l'Opéra de l'œuvre entière a pu profiter de la présence bienveillante du « souverain ». Le titre de fonction remplaçant le nom propre confère au rôle politique joué par l'Empereur dans la représentation une valeur anecdotique : en Père bienfaisant et providentiel il « modère » les caprices de ses sujets et administre ainsi la vie des arts. Or, nous savons que, contraire d'abord à cette représentation, Napoléon III n'avait donné son assentiment qu'à la suite des instances de Pauline von Metternich (Baudelaire y reviendra dans l'essai). Par le scandale qu'il avait suscité, *Tannhäuser* avait eu lieu non pas

²⁰⁷ Cf. H. Berlioz, *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, art. cité. Cfr. notes de C. Pichois, OCII, p. 1461.

²⁰⁸ *Ibidem*.

sur la scène mais au parterre : la *vérité* du parterre, en état de mention, est la *vraie* fiction ; l'autre, la fausse, est sur scène et l'Empereur est bien de la partie. Le syntagme en italique est faux dans la mesure où il résume sans le citer un passage du même Berlioz :

En pareil cas, l'artiste qui a provoqué l'émotion du public voudrait la voir aller plus loin encore, et ne serait pas fâché d'assister à une lutte corps à corps entre ses partisans et ses détracteurs.²⁰⁹

Par l'expression « aller plus loin » Berlioz ironisait visiblement au sujet de la « musique de l'avenir » : le public se trouvait justement, par la bataille réelle, « en parfaite concordance avec [le goût] d'une époque future ».

12. Deuxième interlude : quelques « échantillons » de musique de l'avenir

Puisque Dieu, écrit polémiquement Berlioz dans son article, est « toujours du côté des gros bataillons », il ne reste au musicien le plus romantique et germanophile de France que la défense de ses propres positions classiques et franco-françaises. Il s'agit de critiquer, à propos des trois concerts de 1860, la hardiesse démagogique de Wagner, qui a été de proposer aux Italiens des « fragments » « exécutés hors du cadre qui leur est destiné » et de composer le programme « exclusivement de morceaux d'ensemble ». C'est par le même procédé que Berlioz attaque la « musique de l'avenir » de Wagner : des « fragments » seront extrapolés à dessein des écrits philosophiques de son adversaire et tournés contre lui. Ces échantillons de philosophie tout faits, voués à restituer par voie paradoxale les « traits saillants » du programme-Wagner sont présentés par Berlioz dans le cadre programmatique d'une « entière franchise », comme une liste de commandements²¹⁰. Exigeant de l'adepte, par leur dogmatisme sec, une obédience inconditionnée, ces préceptes articulent la vérité selon la double logique : *credo/non credo*. Ce qui peut paraître contradictoire ne l'est pas trop : par cette double articulation Berlioz entend ridiculiser les contradictions internes à la pensée wagnérienne. Voici, à titre d'exemple, un choix de maximes du parti positif, qui célèbre la liberté absolue de l'art (celui-ci s'incarnant dans la personne de l'artiste) :

²⁰⁹ H. Berlioz, *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, *art. cité*. Dans les pages qui suivent il sera fait référence à ce bref texte.

²¹⁰ Dans la première partie de l'article, consacrée à la *pratique*, Berlioz apprécie les solutions musicales de Wagner, se limitant à critiquer la banalisation qui ressort de leur insistance et redondance.

La musique, aujourd'hui dans la force de sa jeunesse, est émancipée, libre, elle fait ce qu'elle veut.

Tout est bon d'ailleurs ou tout est mauvais, suivant l'usage qu'on en fait et la raison qui en amène l'usage.

Le maître reste le maître ; c'est à lui de commander.

Ces positions, commente Berlioz, sont universellement partageables, car « chacun aujourd'hui professe plus ou moins ouvertement cette doctrine, en tout ou en partie » :

Y a-t-il un grand maître qui n'écrive *ce qu'il veut*?

Spiritus flat ubi vult ... Donc, conclut Berlioz, « nous sommes tous, sous ce rapport, de l'école de l'avenir ». Mais si jamais l'école de l'avenir devient dogmatique, professant une religion qui est contraire à la nôtre,

il faut faire le contraire de ce qu'enseignent les règles.

« Je lève la main », écrit pompeusement Berlioz, « et je le jure : *Non credo* ».

Cet acte d'apostasie du wagnérisme de la part de Berlioz, « réaliste charivarisé » qui s'était défini soi-même « musicien aux trois quarts allemand » ..., est abjuré ensuite. Berlioz atteste n'avoir jamais écrit « rien de pareil » :

non, jamais ; et je vous défie de me prouver le contraire.

13. *L'argument de la mémoire personnelle*

Je me souviens d'avoir vu, à la fin d'une des répétitions générales...

Par une lettre datée 15 février 1860 Wagner avait invité Baudelaire, parmi ses autres amis, à la répétition générale du 19 février suivant²¹¹. L'argument de la mémoire personnelle peut, en raison de sa valeur anecdotique, être détourné à des fins partisans. D'abord, comme il ne peut y avoir conceptuellement plusieurs répétitions générales, ce qui est une contradiction dans les termes, et qu'en fait il n'y a eu qu'une seule répétition générale avant la

²¹¹ « Mardi soir il y aura une répétition, qui vous fera déjà un peu de plaisir ». Wagner rassure Baudelaire, selon les mots de Pichois, « que toutes les mesures de précaution ont été prises contre la chute qu'il redoute » (C. Pichois, V. Pichois édés., *Lettres à Baudelaire*, op. cit., p. 396).

première représentation, le pluriel est captieux : ce sont les trois concerts de 1860 qui, apparemment, jouent ce rôle 'pédagogique'. D'ailleurs, tout, chez Wagner, est 'répétition' et tout est 'général'... En même temps, littéralement parlant, l'essai entier est une répétition de morceaux. Dans cette simulation *en abyme* s'enchaîne la conséquence de l'affirmation précédente : en tant que représentant d'un « public plus vrai », à savoir sincère et passionné, on convoque, par antiphrase, le fougueux Paul Scudo : ce personnage, qui joue un rôle de premier ordre dans la querelle, est peint, en tant qu'auteur d'une *Philosophie du rire* en style physiologiste, aux prises avec un rire hystérique que l'ironie de situation condamne à une répétition mécanique. Tentant vainement d'empêcher la sortie du public de la salle du spectacle après la représentation, il risque de franchir les barrières de l'illusion théâtrale et de dénoncer, ainsi, les intentions du musicien. L'action, potentiellement subversive au nom de la sincérité passionnelle, est arrêtée *in limine* par la 'police', qui, en gardienne de l'ordre (et de l'antithèse), assure le maintien de cette barrière symbolique :

un des critiques parisiens accrédités, planté prétentieusement devant le bureau du contrôle, faisant face à la foule au point d'en gêner l'issue, et s'exerçant à rire comme un maniaque, comme un de ces infortunés qui, dans les maisons de santé, sont appelés des *agités*. Ce pauvre homme, croyant son visage connu de toute la foule, avait l'air de dire : 'Voyez comme je ris, moi, le célèbre S... ! Ainsi ayez soin de conformer votre jugement au mien'.

L'épisode, d'un grotesque hoffmannien, joue sur l'hésitation positionnelle entre la folie et la lucidité ; entre la scène et le parterre, tel que l'atteste l'appellatif ironiquement atténuatif en état de mention par l'italique. L'« infortuné » joue dans ce contexte un rôle burlesque : il est tout à la fois, en vertu de ce prédicat ironique, le héros persécuté (l'épithète en question revient, entre autres, dans le *Hollandais volant*) et l'auditeur emporté au spectacle. Or, Baudelaire emprunte et pastiche, à ce sujet, un vers de Victor Hugo sur lequel, entre autres, Liszt s'était arrêté dans sa brochure (« L'auguste infortuné, que son âme dévore ! »²¹²).

Après l'acmé hystérique représenté par l'épisode de Scudo peint un moment en Tannhäuser, Baudelaire revient de manière abrupte sur le « feuilleton de M. Berlioz ». Il s'agit de relever chez lui les mêmes contradictions qu'il avait remarquées chez Wagner ; et notamment de dénoncer, par la « vérité » et le « sérieux » de ses propos de 1860, la folie et le mensonge de 1861. Et c'est à ce moment qu'il ouvre, dans un but apparemment didactique, un nouveau rideau :

²¹² V. Hugo, *Le Poète (Odes et ballades, livre IV, ode première)*, v. 2, in Id., *Œuvres complètes, op. cit.*, vol. 24, p. 175. Cf. F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser, op. cit.*, p. 126.

Dans le feuilleton auquel je faisais tout à l'heure allusion, M. Berlioz, qui montra cependant beaucoup moins de chaleur qu'on aurait pu en attendre de sa part, ajoutait [...].

Pour citer le passage de Berlioz qu'il avait résumé plus haut (« Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges... »), Baudelaire se prépare comme on voit à rouvrir sérieusement les guillemets (après ceux qu'il avait malignement ouverts en vue de raconter l'épisode de Scudo, sorte d'autocitation de mémoire). Dans le long segment proleptique qui annonce l'ouverture du rideau, une subordonnée relative intercalaire vise de biais Berlioz : ce dernier, tout en se scandalisant de la réaction du public, n'avait pas montré l'ardeur qu'on s'attend d'un romantique.

À propos de *Tannhäuser*, donné le 13 mars (l'essai porte la date du 18) Baudelaire continue à exploiter le 'prétexte' des trois concerts donnés aux Italiens l'année précédente, tel que l'attestent le plus-que-parfait et les fameux 'morceaux' :

Wagner avait été audacieux : le programme de son concert ne comprenait ni solos d'instruments, ni chansons, ni aucune des exhibitions si chères à un public amoureux des virtuoses et de leurs tours de force. Rien que des morceaux d'ensemble, chœurs ou symphonies.

L'audace de Wagner est évoquée par la comparaison indirecte avec l'histriion-Paganini qui, comme on sait, s'était produit longuement à Paris²¹³ ; quelques références hétéroclites (« chansons ») s'insinuent pourtant dans l'antiphrase, pluralisant le discours et dénonçant ainsi l' 'amalgame' fourni par le compositeur. S'il n'y a rien d'audacieux dans la proposition de morceaux d'ensemble, chœurs ou symphonie, cette liste de genres musicaux est là pour dénoncer l'abus, chez Wagner, de trouvailles à succès dans l'œuvre proprement dite. *Tannhäuser* ne présente pas moins des morceaux virtuoses ou lyriques destinés à des applaudissements faciles ; ce à quoi s'ajoutent quelques romances sentimentales dont la célèbre *Romance à l'Étoile*, concession faite par Wagner à la frivolité des Français, et figurant dans la 'version de Paris'. Les « morceaux d'ensemble », constituant selon Berlioz le programme « audacieux » de Wagner, ne présentaient d'ailleurs aucune nouveauté, le goût romantique étant très favorable à l'impromptu et au feuilleton d'album. Selon Stendhal, la musique s'était enfin affranchie « des récitatifs ennuyeux » et avait « conquis les *morceaux d'ensemble* ». Ces derniers constituent pour lui, comme autrefois pour Rousseau, l'antidote vital à l'ennui mondain²¹⁴.

²¹³ Voir à ce sujet Marie-Hélène Rybicki, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Classiques Garnier, Paris 2014.

²¹⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 211.

Dans la concession qui suit : « la lutte fut violente, il est vrai », Baudelaire continue d'exploiter le sujet prétextuel des trois concerts de 1860 pour se référer à la querelle de *Tannhäuser*. Une fois de plus, l'incise est un rideau langagier : la vérité est mise en scène. La posture anecdotique (ce dont atteste le passé simple) justifie le fait que les deux événements en viennent à se mêler dans une condensation quasi-onirique. La formation de deux fronts opposés évoquée dans la prémisse est démentie dans la conséquence par l'effet innocent de l'adversative : « mais le public étant abandonné à lui-même prit feu à quelques-uns de ces irrésistibles morceaux dont la pensée était pour lui plus nettement exprimée ». L'adjectif « irrésistible » est vraisemblablement (à côté de substantifs péjoratifs ou ironiques tels que « morceaux » et « ouvrage ») un emprunt à Gautier qui parlait, dans son article de 1857 dans *Le Moniteur*, de l'« effet irrésistible » de la marche de *Tannhäuser*, « un des meilleurs morceaux de l'ouvrage »²¹⁵. L'esprit de la lutte et de l'antithèse est en effet immédiatement neutralisé par le transport suscité, chez le public, par les « irrésistibles morceaux » : chacun est à soi, perdu dans le plaisir de l'écoute. Et ce fut ainsi que « la musique de Wagner triompha par sa propre force » ; d'où l'inutilité, on le comprend maintenant, de tant d'affligeantes diatribes. Le substantif « force » situe le phénomène-Wagner dans le contexte physiologiste ; on se souvient des propos de Stendhal :

Le plaisir tout physique et machinal que la musique donne aux nerfs de l'oreille en les *forçant* de prendre un certain degré de tension [...] ce plaisir physique met apparemment le cerveau dans un certain état de tension ou d'irritation qui le *force* à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire.²¹⁶

Plaisir « irritant » que celui de la musique – pour parler encore avec Stendhal « le langage des physiologistes »²¹⁷ – souvent associé à des substances psychotropes : « c'est ainsi » – continue Beyle – « que quelques baies de *bella-dona* cueillies par erreur dans un jardin, le forcent à être fou »²¹⁸.

À titre démonstratif Baudelaire énumère les différents morceaux présentés aux Italiens, et capables d'une telle emprise chez le public qu'ils furent « magnifiquement acclamés ». Il s'agit, on s'en doute, de :

²¹⁵ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 13.

²¹⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 49. Nous soulignons.

²¹⁷ « Rossini trouva ce juste degré de clair-obscur harmonique qui irrite doucement l'oreille sans la fatiguer. En me servant du mot *irriter*, j'ai parlé le langage des physiologistes » (Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 157).

²¹⁸ *Ibidem*, p. 49.

L'ouverture de *Tannhäuser*, la marche pompeuse du deuxième acte, l'ouverture de *Lohengrin* particulièrement, la *musique de noces* et l'*épithalame*.

L'épithète « pompeux », qualifiant la marche du deuxième acte (que Gautier admirait)²¹⁹ est un *hors-scène* railleur dans cette énumération mécanique. Passant pour descriptif et générique, il évoque la banalisation, par catachrèse, des « pompes et solennités » wagnériennes. De plus, le couplage synonymique de deux allomorphes gréco-latins pour le même morceau : *musique de noces* et *épithalame*, est un fait d'amplification syntaxique qui dénonce de lui-même l'hyperbole. Mais ce n'est pas tout : le même 'morceau' à effet avait été exécuté, on s'en souvient, tout aussi bien pour le public des Italiens que pour le public du Casino Cadet ; c'est à propos de cette dernière exécution que Baudelaire avait adopté, à titre parodique, le grécisme « épithalame »²²⁰.

En dépit de quelques 'saillies' de clarté, « beaucoup de choses restaient obscures » au sujet de Wagner. Quelques « esprits impartiaux » s'adonnèrent alors à un examen patient de la chose : tâche digne de l'« ouvrage » sur lequel ils allaient se pencher. C'est à ces esprits objectifs et patients que s'adresse la concession ironique de Baudelaire :

Puisque ces compositions sont faites pour la scène, il faut attendre ; les choses non suffisamment définies seront expliquées par la plastique.

Dans le renversement logique entre cause et effet, Baudelaire touche à la question de la relation entre théorie et pratique chez Wagner : c'est la théorie qui explique *a posteriori*, selon le vœu du musicien, la pratique. Car il s'agit de préparer, par l'exemple de la musique, la philosophie de l'avenir. Si ce n'est que cet avenir postiche, fait de langage, bute sur un mot parasite survenant à contretemps, le mot « plastique » cher à tous les néo-païens, Wagner compris. « En attendant », ironise Baudelaire, la vérité s'« avère » d'elle-même par la tautologie et par l'hyperbole tournant à vide dans son nominalisme :

²¹⁹ La marche de *Tannhäuser*, « nécessairement rythmée pour rendre la progression du cortège, est d'une grande beauté et produit un effet irresistible : c'est un des meilleurs morceaux de l'ouvrage » (Th. Gautier, « *Tannhäuser*, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 13). Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Richard Wagner*, op. cit., p. 104. Voir aussi l'autobiographie de Judith Gautier, *Le collier des jours-Le second rang du collier* (Ligaran, Paris 2015) où figurent des témoignages directs concernant Gautier et Baudelaire à l'occasion du *Tannhäuser* à Paris.

²²⁰ Cette « collision de codes antipathiques » (le noble et le trivial) est, au dire de Roland Barthes, du ressort du texte de plaisir (R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 13).

il restait avéré que, comme symphoniste, comme artiste traduisant par les milles combinaisons du son les tumultes de l'âme humaine, Richard Wagner était à la hauteur de ce qu'il y a de plus élevé, aussi grand, certes, que les plus grands.

Assumant, par l'imparfait anecdotique, la posture journalistique, Baudelaire combine, dans un *hystéron proteron*, l'argument démonstratif projeté dans l'« avenir » et l'hyperbole des effets, nécessairement au présent. La retouche corrective mettant sur le même plan le symphoniste et l'artiste dénonce en même temps le préjugé romantique selon lequel la musique est le premier et le plus général des arts. Cette antonomase de la grandeur, paresseuse et redondante, « explicative par elle-même », est questionnée par l'effet de la correction en présence : le superlatif absolu cher à la philosophie allemande²²¹ est remplacé, sous prétexte d'une confirmation rhétorique, par un superlatif relatif qui met Wagner sur le même plan que beaucoup d'autres soi-disant artistes. D'ailleurs, l'adverbe modal intensif « certes », mis en relief par sa position incidente, dénonce par voie méta-leptique qu'on dit plus vrai que le vrai.

14. *Le cercle des fidèles*

Le motif connu de la ' traduction ' étant dans le ' programme ', Baudelaire y revient sous prétexte de relater l'opinion commune dont il se fait le porte-parole. Il donne l'opinion générale comme négative en vue de préparer sa réfutation apparente :

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres.

Selon Lacoue-Labarthe, « la traduction que propose Baudelaire [...] coïncide, de façon assez surprenante, avec la célèbre définition du lyrisme » qu'il donne dans l'article sur Banville²²². Ceci est indubitablement vrai au niveau des effets, comme c'était le cas pour la lettre du 17 février 1860. Mais l'analyse du discours nous oblige à distinguer plusieurs plans d'énonciation. Se situant d'abord, par une concession, du côté des enthousiastes germanophiles (dont il rapporte paresseusement l'idée partagée), Baudelaire simule la réfutation de la pensée des académiciens nationalistes

²²¹ Cf. Th. Adorno, *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 135.

²²² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 65. Sur l'article de Banville, cf. le post-scriptum : « Baudelaire, le lyrisme et la musica ficta », *ibidem*, p. 65.

qui, on s'en doute, défendent la supériorité de l'*ut pictura* (et des arts mimétiques) sur la musique. Mais, déjouant les attentes, il assume la posture didactique et scientifique nationale réclamant, par une correction, la nécessité d'une évaluation proportionnelle et graduée de la question. L'absolu idéal de la musique, soumis aux lois positives, s'avère être une prérogative analogue à celle des autres arts : suivant les préceptes physiologistes appliqués aux arts, à chaque art ses moyens. Or, ces « moyens », naturalisés par le contexte, constituent aussi les ressorts métaénonciatifs de l'essayiste, qui revendique implicitement les siens : une guerre des moyens va remplacer le lieu commun de la fraternité des arts justifiant, comme on sait, l'acte traductif en tant que libre transfusion de propriétés d'un art dans l'autre. Si la « traduction » avait déjà fait l'objet de la lettre du 17 février 1860, un nouvel événement complique les choses : Wagner avait entre temps envoyé à Baudelaire, en vue de la rédaction de l'essai, sa *Lettre sur la musique* du 15 septembre 1860, écrit auto-apologétique par lequel le musicien tient à se faire connaître en France et à justifier ses choix artistiques. La lettre qui accompagnait, comme on l'a dit, la traduction des *Quatres poèmes d'opéras* destinés au public français, se proposait d'associer à la traduction au sens propre du livret une idée de traduction plus large, à savoir la traduction des intentions d'auteur concernant « la conception et l'exécution »²²³ :

Je vous l'ai avoué au début : l'invitation que vous m'avez adressée de vous donner en même temps une traduction de mes poèmes d'opéra était la seule chose qui pût me décider à essayer de vous fournir des éclaircissements réels sur la marche de mes idées, autant, du moins, que j'ai pu me l'expliquer.²²⁴

Cette « explication de l'œuvre », rentrant à plein titre dans le but didactique que se propose la musique à programme, aboutit au même « galimatias » dont Wagner accuse ses adversaires²²⁵. Malgré ses prétérations prudentes :

Je dois le dire, je n'aurais pu prendre sur moi de me lancer encore une fois, comme il eût fallu m'y résoudre, dans un labyrinthe de considérations théoriques et de pures abstractions,²²⁶

²²³ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 380.

²²⁴ *Ibidem*, p. 381.

²²⁵ « L'on voyait les critiques avertir avec un zèle infatigable le public de ne pas donner son argent pour des choses qui ne pouvaient lui faire le moindre plaisir ; [...] mes opéras [...] ne se composaient que des plus insipides récitatifs et du galimatias musical le plus inintelligible ; bref, c'était ' la musique de l'avenir ! ' » (*ibidem*, p. 379-380).

²²⁶ *Ibidem*, p. 373.

Wagner ne tombe pas moins dans le piège de l'auto-explication. Et d'autant plus que dans l'espace prétextuel de la lettre-manifeste en question le compositeur-philosophe fait, dans le but de renverser le rapport théorie-pratique ayant suscité tant de discussions, preuve de son mépris pour la musique à programme : « ce n'est pas un programme qui peut exprimer le sens de la symphonie ; ce ne peut être qu'une action dramatique représentée sur la scène ». Tout en craignant de s'exposer à « une obscurité inévitable et même à de graves malentendus »²²⁷, Wagner relève le défi que lui aurait lancé son interlocuteur fictif, François Villot : fournir, avec la version française (en prose) de ses poèmes d'opéras la 'traduction' de ses intentions artistiques. L'ambiguïté conceptuelle est présente dès le début car Wagner, modulant librement son thème, utilise le même *definiens* pour la traduction au sens propre et au sens figuré :

Je dois vous prier, avant tout, de me pardonner, si je ne puis vous offrir de ces poèmes qu'une *traduction en prose*. Les difficultés infinies qu'il a fallu surmonter dans la *traduction en vers* de *Tannhäuser*, avec lequel le public parisien va faire prochainement connaissance par une exécution scénique complète, ont prouvé que des travaux de ce genre exigeaient un temps qui ne pouvait cette fois être consacré à la *traduction* de mes autres pièces. Sans doute, ces poèmes, présentés sous une forme poétique, feraient sur vous une autre impression ; mais c'est chose que je dois négliger ici : il faut me contenter de vous signaler le caractère des sujets, leur tendance, le mode dramatique dans lequel ils sont traités. Cela va vous mettre à même de comprendre quelle part l'esprit de la musique a eue à la conception et à l'exécution de ces travaux. *Puisse cette traduction vous suffire!* Elle n'a d'autre prétention que de rendre le texte avec toute l'exactitude littérale qu'une *traduction* comporte.²²⁸

Or, on s'en souvient, « qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? »²²⁹ La parenthèse constitue, comme d'habitude, l'espace mitoyen de l'ironie méta-énonciative – de la singularité en relevé – dans l'illusion d'immanence où plongent les redites ambiantes.

Pour revenir à l'essai, l'argument de la « relativité des moyens artistiques » demande 'infailliblement' de se référer à une topique analogiste :

Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

²²⁷ *Ibidem*, p. 378.

²²⁸ *Ibidem*, p. 382. Nous soulignons.

²²⁹ Ch. Baudelaire, *Victor Hugo*, in *Sur mes contemporains*, OCII, p. 133.

La parification des trois arts au moyen du comparatif d'égalité est subrepticement déjouée par la disposition de ceux-ci dans la phrase, qui suggère une gradation 'positive' privilégiant l'écriture (ce privilège étant, en effet, confirmé par l'adversative apposée). Poursuivant son discours « positif » qui se prévaut de généralisations (« toujours »), Baudelaire obtient un triple avantage : il questionne la valeur positive des arts, ridiculise la fonction suggestive de l'imagination musicale et glisse dans cet espace de redites une note autoréférentielle par laquelle il s'arroge en artiste la liberté d'interprétation. « Ce sont sans doute ces considérations », poursuit-il dissimulant derrière l'esprit positif qu'il assume la maligne coïncidence entre la cause et l'effet (*considération/considérer*)

qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la *coïncidence* de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait.

La gradation proposée plus haut est neutralisée par cette « réunion » fraternelle des arts qui, dans leur esprit communautaire, partagent leurs moyens. La retouche corrective, qui remplace en présence un substantif général (politique) par un substantif positif (scientifique), est neutralisée par l'italique qui signale l'autonymie : il est question ici d'un traitement définitionnel du mot. Le terme souligné est, en effet, une reprise auto-citationnelle : à propos de Hugo et de tant d'autres, Baudelaire parlait justement de cette « *coïncidence* ». La tentative de détailler l'art (et la philosophie) de Wagner *a contrario* en faisant abstraction de tous ses aspects extérieurs

si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants et même de la parole chantée...

met à nu son vide : elle, comme le nom dont elle se réclame et qui l'autorise, n'est rien en elle-même, tout est dans les prédicats dont elle s'entoure. Cette 'mise entre parenthèses' de la totalité phénoménique du spectacle-Wagner, trou noir dans lequel toutes les apparences précipitent, équivaut à l'échafaudage d'Hoffmann : tous les moyens (« secours ») mis à part, plus rien ne survit. Au milieu du rêve fraternitaire des arts, on bute un instant sur le 'réel' : soubresaut de la conscience qui troue la barrière de l'illusion générale. Profitant des circonlocutions explicatives requises par le contexte, Baudelaire nous propose l'énième hyperbate : il prend la conséquence naturelle de l'hypothèse, ou l'« effet », en prétexte pour dénoncer, une fois de plus, le nominalisme vide du programme wagnérien :

il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a des chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste.

Le discours démonstratif et dogmatique à la fois, avançant par degrés comparatifs, tombe à plat dans la tautologie : la conséquence, se doublant de nouvelles prémisses parasites, se tient debout d'elle-même grâce à un pacte nominal entre l'artiste et l'assistance.

15. Quelques exemples : le ' morceau ' de Lohengrin

Pour démontrer une thèse générale selon l'esprit positif il faut bien avoir recours à des exemples concrets. Baudelaire se propose alors de comparer entre elles plusieurs « traductions » du même morceau. Son choix tombe sur l'un des plus connus, « la fameuse ouverture de *Lohengrin* » :

Je prends tout de suite un exemple, la fameuse ouverture de Lohengrin, dont M. Berlioz a écrit un magnifique éloge en style technique [...].

Son insistance sur l'aspect procédural nous signifie que la tâche est rude. Car il s'agit de faire vite et de donner à voir le contraire. S'il renonce à citer ce premier passage tiré du « Feuilleton de M. Berlioz » :

Les fragments de Lohengrin brillent par des qualités plus saillantes que les œuvres précédentes. [...] L'introduction, qui tient lieu d'ouverture à cet opéra, est une invention de Wagner de l'effet le plus saisissant. [...] C'est en réalité un immense crescendo lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti...²³⁰

c'est qu'il le considère parfaitement remplaçable ; et, notamment, interchangeable avec une deuxième traduction. Se proposant en effet de vérifier la valeur du commentaire de Berlioz « par les suggestions qu'elle procure », à savoir par un autre récit des effets de la musique, son attention s'arrête sur le programme qu'avait fait distribuer Wagner à l'occasion des trois concerts donnés au Théâtre-Italien. La brochure intitulée *Concert de Richard Wagner* portait à la page de titre une indication qui, dans le but de « faire mieux comprendre » les morceaux choisis, se réclamait de très près du programme de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (dont le sous-titre était : *Épisodes de la vie d'un artiste*). Il convient alors de citer un extrait de ce programme, où l'on retrouve nombre de poncifs musicaux exploités par Baudelaire :

²³⁰H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner, La Musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, art. cité, cf. *supra*.

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé d'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression. [...] Le programme suivant doit être distribué à l'auditoire toutes les fois que la symphonie fantastique est exécutée dramatiquement.²³¹

Or, de ce programme on peut faire également abstraction, selon les indications fournies par Berlioz lui-même : « On peut évidemment ne pas tenir compte du programme, la Musique se suffisant à elle-même »²³². Et voici donc les lignes qu'on pouvait lire dans la brochure intitulée *Concert de Richard Wagner* :

Dans l'impossibilité de faire entendre en entier ses opéras, l'auteur se permet d'offrir au public quelques lignes d'explications, qui lui feront mieux comprendre le sens des morceaux détachés qu'il lui soumet aujourd'hui.²³³

On comprend une fois de plus les raisons pour lesquelles cette audition a représenté pour Baudelaire, comme il l'écrit à Poulet-Malassis, « un événement dans son cerveau » ; l'« étrange supplice » que causait dans le « cerveau » de Wagner, selon ses propres mots, l'écriture théorique²³⁴, triste besogne explicative, fait le délice du critique. L'événement des trois concerts de 1860, qui remonte à un temps « révolu », et déjà anecdotique (« Je lis dans le programme distribué à cette époque au Théâtre-Italien... »), continue à remplacer l'événement actuel : l'entretien de ce prétexte est d'autant plus significatif que Baudelaire avait reçu entre temps de la part de Wagner les *Quatre poèmes d'opéras* avec la *Lettre sur la musique*. Cette rétrospection ressemble à une fuite face à des sollicitations plus pressantes.

16. Des violons mondains aux violons sacrés

Les violons vibrant derrière les collines...
(Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*)

Wagner avouait, dans sa *Communication à mes amis*, son « goût instable du brillant et du piquant » qui lui aurait été transmis par « les opéras français légers alors à la mode », avec « l'astuce et l'insolence de leurs ef-

²³¹ H. Berlioz, « Épisodes de la vie d'un artiste, Programme de la Symphonie fantastique », *La Revue Musicale* publiée par Fétis du 13 novembre 1830, p. 90.

²³² *Ibidem*.

²³³ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1456.

²³⁴ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 375.

fets orchestraux »²³⁵. Il s'agissait alors de récupérer l'exemple rival et de le mettre en ridicule par l'ironie de situation : les violons du bal seront rejetés dans les forêts, et les cors de chasse feront leur entrée triomphale en ville.

Le 'fragment' mystique de *Lohengrin* concernant le Saint-Graal avait particulièrement frappé Champfleury. L'élan mystique est représenté dans ce morceau par les notes les plus hautes signifiées par les violons :

Le fragment du Saint-Graal est un de ceux qui m'a le plus frappé par son mysticisme religieux et le frémissement de chanterelle des violons, à la fois doux, clair et transparent comme du cristal. L'orchestre s'anime peu à peu, et arrive à une sorte d'apothéose rayonnante, qui transporte l'auditeur dans des mondes inconnus.²³⁶

Le même jugement enthousiaste était sous la plume de Berlioz :

les violons, écrits avec une admirable aisance dans le haut de leur échelle, semblent lancer sur l'ensemble d'éblouissantes étincelles.²³⁷

Puisque, écrivait Hoffmann, « la théorie n'est aussi faible et aussi insuffisante que dans la musique », il n'y aura, pour la remplacer, que l'effet, à savoir, la « *mystique des instruments* », avec leur « *coloris* »²³⁸. Pareillement, Wagner avait voulu, selon Liszt, que les « contours » des instruments fussent analogues aux effets qu'ils sont voués à produire :

animés par des *coloris* assortis à leurs caractères, et en même temps que des rythmes et des mélodies, [...] des timbres propres aux personnages.²³⁹

Lors de la représentation de *Tannhäuser*, le 13 mars 1861, les 'aigus' voluptueux longuement entretenus par les violons avaient suscité, à côté de l'air naïf du pâtre joué par le hautbois, de violentes réactions et l'ironie des critiques, tel que l'atteste le compte-rendu de la soirée paru dans la *Revue et gazette musicale* du 24 mars 1861, n. 12 : « Théâtre impérial de l'Opéra. Seconde représentation de *Tannhäuser* (lundi 18 mars) » :

²³⁵ R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 225-226.

²³⁶ Champfleury, *Richard Wagner*, op. cit., p.11. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, op. cit., p. 122-123.

²³⁷ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'ave-nir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, art. cité, cf. supra. Ce passage pourrait constituer parmi d'autres un hypotexte de la série des « Chats ». Cf. Ch. Baudelaire, *Le Chat ; Les Chats*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 35, 50-51, 66.

²³⁸ E.T.A. Hoffmann, *Kreiseriana*, op. cit., p. 423.

²³⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 108.

on avait pris des précautions contre ces accès de gaieté intempestive, en supprimant la petite ritournelle de hautbois, qui venait après la chanson du pâtre, ainsi que le fameux trait de violons éclatant dans les hauteurs de la chanterelle, comme le dernier cri d'un animal passant de vie à trépas.

Pendant que les violons du roi, transplantés dans un contexte champêtre, font leur piètre figure imitant les voix des animaux, « les sons graves et profonds du hautbois » perçus « dans le lointain »²⁴⁰ évoquent le noble recueillement des forêts allemandes. Et ce n'est donc pas un hasard si le hautbois wagnérien est ridiculisé par les parisiens²⁴¹. Mis à l'honneur par Mozart, comme le rappelle Hoffmann lui-même²⁴², et devenu le protagoniste des scènes pastorales de Beethoven, célébré par Tieck et par les romantiques allemands pour évoquer le mystère nocturne, le hautbois est désormais asservi, selon l'auteur des *Kreisleriana*, à un « sentiment fixé »²⁴³. Et pourtant, à la suite de Berlioz qui avait reconnu aux instruments à vent « la faculté précieuse de produire le lointain, l'écho, l'écho de l'écho, le son crépusculaire »²⁴⁴, Wagner avait affranchi le hautbois de sa fonction habituelle de contralto pour lui confier un rôle plus grave et plus mélancolique. Et telle est maintenant son importance que, dans *Lohengrin*, la voix imite le hautbois. C'est à ce titre que Baudelaire le reprend dans les *Correspondances*²⁴⁵ et qu'on le retrouve donc dans l'essai sur Wagner. L'épithète que Baudelaire confère, à l'exemple de Wagner, à son timbre : « doux », loin d'être le résultat d'une impression, est un emprunt livresque à la tradition bucolique : la Grèce ancienne avait qualifié l'*aulos* (dont le hautbois descend en droite ligne), de *glykos* : apte, justement, à l'idylle pastorale. Ainsi, la « douceur » que Baudelaire attribue à l'instrument le comparant à la chair d'enfant, n'est qu'une propriété interne de l'objet : une « épithète de nature », ou, pour reprendre un vers de *Paysage*, l'illustration même de « ce que l'Idylle a de plus enfantin »²⁴⁶. Voulant donner des « exemples précis » de l'« idée fixe » transmise par le hautbois classique, Hoffmann y voyait déjà « l'expression d'une âme enfantine et folâtre » et une plénitude d'être d'avant le péché ; « vie antérieure » qu'il situe idéalement dans la « vaste prairie » de l'illusion :

²⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 417.

²⁴¹ L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 44.

²⁴² « on n'a qu'à se rappeler quels effets opposés Mozart tire du même instrument, par exemple, de l'*oboë* » (E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 454-455).

²⁴³ *Ibidem*, p. 409.

²⁴⁴ H. Berlioz, « De l'Instrumentation », cinquième article, *Revue et Gazette musicale de Paris*, huitième année, 1840, p. 568 ; cf. Id., *De l'Instrumentation*, op. cit., p. 51-52.

²⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 11.

²⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Paysage*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 82.

ses symphonies nous transportent dans de vastes prairies sans fin, au milieu d'un mélange joyeux et confus d'êtres heureux et satisfaits [...] dans une éternelle jouissance comme avant le premier péché.²⁴⁷

Finalement, le « bois solitaire » que le hautbois représente par métonymie entretient l'illusion d'immanence de quelques ingénus qui restent « au seuil du Temple »²⁴⁸. « Mon malheur à moi », poursuit Hoffmann dans sa posture ironique,

veut que cette jouissance me pousse dans les bois solitaires où je me recueille [...]. Cette difficulté que j'éprouve à comprendre la musique me fait aussi beaucoup de tort à l'Opéra.²⁴⁹

D'où l'ironie de Gautier vers celui qui, ayant transféré la musique des théâtres dans des bois métaphoriques, traduit l'« insolence » mondaine en cri de la passion porté au paroxysme :

D'après les appréciations, opposées entre elles, que nous avons lues, nous nous étions fabriqué un Wagner tout différent du Wagner véritable : [...] nous pensions avoir affaire [...] à un *paroxyste*, qu'on nous permette ce mot, poussant tout à l'extrême, outrant la violence, déchaînant, à propos de rien, l'ouragan de l'orchestre [...] un génie compliqué et furieux, chaotique et fulgurant, mêlé de souffles, de ténèbres et de lueurs, et cédant aux caprices d'une inspiration sauvage...²⁵⁰

Baudelaire, qui ironise à plusieurs reprises sur le paroxysme nerveux transmis par les violons (« Mes nerfs trop tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses »)²⁵¹, ne remarque pas moins que « l'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive ». Un événement, autrement dit, « dans le cerveau » de l'artiste :

Non, il n'est pas d'archet qui morde
Sur mon cœur, parfait instrument,
Et fasse plus royalement
Chanter sa plus vibrante corde...²⁵²

²⁴⁷ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 410.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 472.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 400. Certains chanteurs prétendent avoir dérobé leurs notes « au rossignol, créature déraisonnable qui ne vit qu'au fond des bois, et que les êtres sensés ne doivent pas chercher à copier » (*ibidem*, p. 392-393).

²⁵⁰ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 3.

²⁵¹ Ch. Baudelaire, *Le 'Confiteor' de l'artiste*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 278.

²⁵² Ch. Baudelaire, *Les Chats*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 66 ; Cf. aussi *Le Chat*, *ibidem*, p. 50.

17. *Le Saint-Graal I : les « premières mesures »*

Par sa remarque concernant la disparition des moyens de l'art au nom de l'effet (« [Wagner] est grand, éloquent, passionné, imposant avec peu de moyens [...] . L'attention n'est distraite par aucun instrument ; ils sont harmonieusement fondus en un seul »)²⁵³, Champfleury avait donné, comme on l'a vu, le *la* à Baudelaire : c'est chez lui que Baudelaire puise, sans le nommer, le troisième échantillon traductif du morceau de *Lohengrin*. Il s'agit, une fois de plus, d'un passage 'équivalent' : dans son bref essai sur Wagner de 1860 Champfleury avait exploité à son tour le programme distribué dans la salle lors des trois concerts aux Italiens. « Au moment de le mettre sous presse », avertit Champfleury, « on m'a procuré le livret du concert. Il est bon de citer le fragment de Saint Graal, tiré de l'opéra de *Lohengrin* : ' Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré plonge dans les espaces infinis' ... »²⁵⁴. Ici comme souvent ailleurs Baudelaire ne copie pas à l'identique le passage ; il manipule la péricope par des traits modalisants ; il joue ainsi entre autonymie et hétéronymie, entre identité et différence :

Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré plonge *dans les espaces infinis*...

Une fois de plus, on apprécie la fonction modalisante de l'italique : par cette stratégie métagraphique, qui convoque dans l'énoncé l'acte de l'énonciation, Baudelaire met à nu le 'travail', la transformation de la nature. La didascalie indiquant le moment de l'attaque marque une identité rythmique entre motif musical et motif narratif ; Champfleury avait utilisé plus haut dans son essai cette formule dans une concession partisane :

Dès les premières mesures de l'ouverture, les critiques chagrins qui trompent le public par esprit de dénigrement hostile et par une jalouse impuissance, comprennent qu'ils n'avaient qu'à fuir, car Richard Wagner était applaudi par la foule frémissante, qui a le sentiment du Beau et du Juste, et qui se sentait remuée jusqu'au plus profond de son être.²⁵⁵

²⁵³ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 13. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 124. « La beauté du style de Richard Wagner a donc sa source dans une infatigable spontanéité. Jamais l'écrivain ne donne l'impression du travail » (Lionel Dauriac, *Sur l'esthétique de Richard Wagner*, in R. Wagner, *Opéra et drame*, *op. cit.*, p. 39). Le « refoulement » du travail chez Wagner est le grand sujet d'Adorno à propos de Wagner (Th. Adorno, *Sur Wagner*, *op. cit.*).

²⁵⁴ Champfleury, *Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 8.

Par son itération, cette formule perd sa valeur indicative propre et acquiert le statut de motif formel. Ainsi, la musique n'est plus que la métanarration du succès personnel de Wagner, « pieux solitaire » rédimé par la foule enthousiaste, spontanément animée par le sentiment de la Beauté et de la Justice. Et si le passage cité par Baudelaire s'arrête sur le même point que celui de Champfleury, c'est pour mettre en relief non seulement la paresse naturelle de la variation musicale, mais aussi la paresse imitatrice de la critique. De même, la circularité que Berlioz avait évoquée comme un procédé propre à Wagner (« un immense *crescendo* lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti »²⁵⁶) est restituée par un motif varié : la « troupe des anges », au lieu de s'élever dans les cieux, rentre dans les coulisses « de la même manière qu'elle en était sortie ». « Que les esprits poétiques relisent ces lignes », commentait Champfleury après la citation de la brochure-Wagner, « et les habillent des mélodies de l'imagination, ils pourront se faire une idée du profond sentiment musical du Saint Graal »²⁵⁷. Ce à quoi fait écho, à la fin du même passage, la métalepse ironique de Baudelaire : « Le lecteur comprendra [...] pourquoi je souligne ces passages ».

L'interpolation se manifeste à plusieurs niveaux ; en même temps que l'alternance graphique fait bifurquer l'énoncé et le situe dans l'énonciation, des contretemps rythmiques signalent des contresens. D'abord, le syntagme souligné « *dans les espaces infinis* » est en contradiction avec le tempo rapide transmis par l'attaque abrupte de l'incipit, marquant le début de l'œuvre et de la quête graalique. Ce contresens évoque alors la vanité de cet « infini » d'emprunt caractérisant la révélation graalique : elle n'est qu'un fait de langage, verbal et musical. Ensuite, la monotonie rêveuse où se trouve « plongé le pieux solitaire » est subitement désavouée par l'image téléologique, ' providentielle ', de la progression graduée ; sorte de gamme ascendante marquant, à son acmé, l'apparition de la fameuse « troupe » salvatrice (apparition éphémère qui, on l'a vu, est vouée à disparaître sous peu derrière les coulisses) :

[le pieux solitaire] voit se former peu à peu une apparition étrange qui prend un corps, une figure. Cette apparition se précise davantage, et la troupe miraculeuse des anges, portant au milieu d'eux la coupe sacrée, passe devant lui.

Le métarécit de l'image musicale rend compte, dans un rythme soutenu marqué par l'asyndète, d'une vague apparition qui se précise par de-

²⁵⁶ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, art. cité.

²⁵⁷ Champfleury, *Richard Wagner, op. cit.*, p. 12.

grés, se rapprochant de plus en plus de l'idée positive de l'*ut pictura*. Mais la progression ascendante, qui ne s'arrête pas, donne lieu à une sorte de 'paroxysme de la figuration' : hyperbole visuelle signifiant l'épiphanie angélique. La progression se poursuit par le contact de plus en plus rapproché des anges (qui, d'abord, passent) avec l'« élu de Dieu » : un *crescendo* qui débouche (« et quand enfin... ») sur la phase culminante de la révélation graalique :

Le saint cortège approche ; le cœur de l'élu de Dieu s'exalte peu à peu ; il s'élargit, il se dilate ; d'ineffables aspirations s'éveillent en lui ; il *cède à une béatitude croissante*, en se trouvant toujours rapproché de la lumineuse apparition, et quand enfin le Saint Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, il *s'abîme dans une adoration extatique, comme si le monde entier eût soudainement disparu*.

Comme on le voit, la progression de l'extase est marquée par l'abolition progressive du médiateur (de l'ange) et l'élargissement progressif de l'espace où baigne l'élu de Dieu, « *comme si le monde [...] eût [...] disparu* ». En même temps que le 'thème' de l'indicible se repropose (« ineffable ») et que la parole le cède au silence de l'extase, la valeur modale de la périphrase comparative « comme si »²⁵⁸, signalée par l'italique, fait état de la simulation en acte : cette « dramaturgie typographique »²⁵⁹ dessine sous les yeux du lecteur une sorte de gesticulation pantomimique. Par la cumulation des signes, Baudelaire montre ce qu'il cache. Une adversative à valeur déceptive marque, après cette plongée dans l'infini, la nécessité de l'avancement de la trame narrative : « Cependant le Saint-Graal répand ses bénédictions sur le saint en prière et le consacre son chevalier ». Suit, après l'acmé de l'extase (tout comme dans le *Spleen* baudelairien), une phase descendante, terminative : « Puis *les flammes brûlantes adoucissent progressivement leur éclat* ; dans sa sainte allégresse, la troupe des anges, souriant à la terre qu'elle abandonne, regagne les célestes hauteurs ». Les donateurs ou médiateurs sacrés sont donc retournés dans les cieux, laissant à l'homme élu la grâce et le bonheur de l'éternité dont ils étaient les dépositaires :

Elle a laissé le Saint-Graal à la garde des hommes purs, *dans les cœurs desquels la divine liqueur s'est répandue*.

Mais une épiphraise dénonce l'enchantement et fait état de la parabase : la même troupe d'anges qu'on avait vu monter dans les cieux s'évanouit, justement, « *dans les profondeurs de l'espace*, de la même ma-

²⁵⁸ Voir à ce sujet L. Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 452-453.

²⁵⁹ Cf. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 86.

nière qu'elle en était sortie ». Par cette involontaire « expression de coulisses » qui met l'accent sur la ' manière ' de bien jouer la comédie, la machinerie théâtrale est mise à nu, en même temps que le canon rétrograde interrompt, comme un *fiasco*, la progression hyperbolique de l'extase. Rappelons à ce propos que Berlioz avait indiqué cette période circonflexe par le double signe <> indiquant l'alternance rapide d'un *crescendo* et d'un *decrescendo* :

C'est en réalité un immense *crescendo* lent, qui, après avoir atteint le dernier degré de la force sonore, suivant la progression inverse, retourne au point d'où il était parti et finit dans un murmure harmonieux presque imperceptible.²⁶⁰

L'« expression de coulisses » apparemment conclusive par laquelle Baudelaire commente cette péripécie (« Le lecteur comprendra tout à l'heure pourquoi je souligne ces passages »), et dont la raison est pour le moment différée, relance son propos dans l'« avenir » plus ou moins imminent de l'argumentation : car l'antécédent explique le suivant et ainsi de suite. Ainsi, la parenthèse explicative concernant la raison de l'usage des italiques, toute conclusive qu'elle peut paraître, devient une ouverture, ou mieux un nouveau rideau de scène : Baudelaire s'apprête à rouvrir les guillemets pour présenter Franz Liszt.

18. *Le Saint-Graal II : entrée dans le temple*

En voyant paraître un temple, on est saisi d'un saint respect ; et pour peu que la déesse en soit jolie, le parterre est à moitié païen.
(J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*)

Baudelaire ne reprend la parole que pour annoncer un nouveau ' morceau ' ; c'est, finalement, le tour de Franz Liszt, et notamment, d'un passage tiré de *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner* (1851), écrit que Liszt avait envoyé, on s'en souvient, à Baudelaire juste après sa publication, avant que Wagner ne lui en fournisse une nouvelle copie en vue de l'écriture de l'essai. Deux copies identiques d'un même écrit... Insistant sur l'occasionnalité et l'impromptu, Baudelaire se réclame maintenant de cette dernière copie, qu'il a visiblement ' sous les yeux '. Prétendant le rôle

²⁶⁰ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, *art. cité*. Voir aussi plus bas : « Il s'agit de nouveau d'un morceau lent, commencé pianissimo, s'élevant peu à peu jusqu'au fortissimo, et retombant à la nuance de son point de départ ».

de simple porte-parole face à des autorités dans le domaine de la musique, il ouvre une fois de plus, par une indication pragmatique, le rideau sur le procédé, autrement dit sur ce qui, dans l'art comme effet, ne figure jamais : « Je prends maintenant le livre de Liszt... ». Par cette notation 'scénique' quelque peu hyperbolique (il s'agissait à proprement parler d'une brochure de quelques pages), le moment de la lecture et le moment de l'écriture apparaissent coextensifs et contextuels. Ce qui donne à croire que Baudelaire n'a point médité sur ce qu'il emprunte. Une ultérieure notation circonstancielle à l'apparence didascalique et pédante (« et je l'ouvre à la page où ... ») suggère que l'essai, en cours de rédaction, profite de morceaux citationnels captés ci et là, au besoin. Le besoin demande que l'on s'arrête à la page où

l'imagination de l'illustre pianiste (qui est un artiste et un philosophe) traduit à sa manière le même morceau.

Une fois de plus, le segment proleptique destiné à ouvrir le rideau sur le morceau de bravoure de Liszt est interpolé par une notation glissée dans le texte par la parenthèse ; hyperbate pour le moins captieuse. Apposés à « illustre pianiste », les deux qualifications génériques (artiste, philosophe) font preuve de l'éclectisme de Liszt qui, en très bon instrumentiste, se grime en artiste-philosophe. D'où la 'traduction' que Liszt va proposer du même épisode, en même temps que sa 'manière' personnelle d'interpréter ce dernier contribue à « vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure ». Si dans l'ouverture de *Lohengrin*, dont il est à nouveau question ici, Baudelaire reconnaît, selon Lacoue-Labarthe, « la pacotille saint-sulpicienne »²⁶¹, la concession faite à Liszt est sensiblement plus étendue par rapport à celle qu'il a réservée jusqu'à présent à Berlioz et à Wagner. Le 'travail' de Baudelaire est, une fois de plus, à jour : la citation est parsemée d'italiques à valeur intensive, ce qui justifie, finalement, la note explicative (« le lecteur comprendra tout à l'heure pourquoi je souligne ces passages »). Se trouvant dans l'entre-deux des deux morceaux rapportés, elle vaut tout aussi bien pour l'antécédent que pour le conséquent que voici :

Cette introduction renferme et révèle l'élément mystique, toujours présent et toujours caché dans la pièce ; secret divin, ressort surnaturel, suprême loi de la destinée des personnages et de la succession des incidents que nous allons contempler. Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord la beauté ineffable du sanctuaire, habité par un Dieu qui venge les opprimés et ne demande qu'amour et foi à ses fidèles. Il nous initie au saint Graal ; il fait miroiter à nos yeux ce temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or, aux solives d'asbestes, aux colonnes d'opales,

²⁶¹ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 75. Delacroix était pour Baudelaire l'un des représentants de cette « pacotille ».

*aux ogives d'onyx, aux parvis de cymophane, dont les splendides portiques ne sont approchés que de ceux qui ont le cœur élevé et les mains pures.*²⁶²

L'abus d'italiques chez Baudelaire est une stratégie d'emprunt dans la mesure où Liszt lui-même se servait fréquemment de ce ressort graphique pour mettre en relief quelques passages de son discours élogieux sur Wagner. Sauf que ce procédé, mis en spectacle par Baudelaire, se banalise et se réifie, répondant à une mécanique de l'hyperbole. Mécanique qui détermine, à n'en pas douter, une dépréciation, par surenchère, de sa fonction rhétorique. Dans ce nouvel échantillon d'éloge en style technique l'emphase s'arrête sur les objets du « révoir »²⁶³ romantique : un lieu encombré de raretés. Or, ces objets ne sont que des signifiants ; des objets de langage. Il est question nommément ici d'une sainteté d'apparat (*l'ekphrasis* est très proche, on le voit, de l'ironie d'Huysmans) où les temples et les « vastes portiques » semblent annoncer la citation imminente des deux quatrains de *Correspondances* : il s'agira d'apprécier dans ce cas un ' morceau de bravoure ' en style mystique par les soins de l'auteur lui-même.

Voyons dans le détail où s'arrête l'attention de Baudelaire : d'abord, l'expression pédante « élément mystique » atteste que le mysticisme est un discours qui a été pris en compte par la science. Par sa mise en relief, ce motif vague et flottant envahit, métonymiquement, la péricope entière :

Cette introduction renferme et révèle *l'élément mystique*, toujours présent et toujours caché dans la pièce...

D'où l'ajout ' pensif ' des points de suspension : aposiopèse qui, remplaçant chez Baudelaire le point-virgule descriptif de Liszt²⁶⁴ évoque, après la ' révélation ' (la mention) de l'« élément mystique », la réticence et l'ineffable. Sorte de *scherzo* qui décumule ce qui s'accumule par le grave²⁶⁵, ces points indiquent « l'effilochage »²⁶⁶ de la pensée dont parle Lévi-Strauss. Tout en jouant pour eux-mêmes ce rôle impressionniste, les points de suspension signalent une excision opérée par Baudelaire dans le texte de Liszt :

secret divin, ressort surnaturel, suprême loi de la destinée des personnages et de la succession des incidents que nous allons contempler.

²⁶² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 48-49.

²⁶³ Ch. Baudelaire, présentation de *Philosophie d'ameublement*, in *Études sur Poe*, OCII, p. 290.

²⁶⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 48.

²⁶⁵ Les points de suspension contrecarrent, selon Ph. Hamon, le phrasé « grave et pompeux du discours à majuscules » (Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 85).

²⁶⁶ Cf. I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 208.

Cette ellipse est captieuse : le passage supprimé répond formellement à la nécessité qu'a « l'élément mystique » d'apparaître et de disparaître à loisir de la musique. Ainsi, ce passage raturé joue le rôle d'un hors-scène. Comme c'était le cas pour la lettre à Wagner (où la traduction de la musique, donnée pour impossible, n'avait pas moins été tentée) suit, à l'aposiopèse de l'ineffable²⁶⁷, une ' tentative d'explication '. Fidèle à la vocation didactique de Wagner, Liszt présentait l'initiation aux mystères du « temple » où se cache le Saint-Graal par étapes graduées :

Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord la *beauté ineffable du sanctuaire*, habité par un Dieu qui venge les opprimés et ne demande qu'*amour et foi* à ses fidèles.

Après la beauté ' générale ' du temple vue de l'extérieur et donnée comme inéditable, suit en effet une description paradoxale de cette inéditabilité : la description de l'espace sacré se prévaut d'un lexique rare, précieux et suggestif (« *or* », « *asbeste* », « *opale* », « *cymophane* »)²⁶⁸ par lequel s'accomplit, nominalement, le sacré lui-même en tant que ' présentation ' du temple : ce que Mallarmé va proposer plus tard, avec son *Sonnet allégorique de lui-même*²⁶⁹, et Huysmans avec *À rebours*. Ces « mots cabalistiques »²⁷⁰ sont les pierres précieuses, bien matérielles, d'un discours qui procède à l'« étalage » de son mystère : elles ornent de l'extérieur le nom-culte. Le temple dont il est question chez Wagner n'est pas seulement donné par Baudelaire comme un fait de langage : il apparaît à titre d'exemple pour fournir, au public, l'explication du mystère lui-même. Ainsi est mise en avant la fonction didactique du lieu de culte, telle que la préconisaient les saint-simoniens. Comme l'écrit Liszt au début de son essai sur Wagner, « après le temple était venu le poème. Le poème fut remplacé par la colonne. À la tremblante adoration avait succédé l'enthousiasme généreux »²⁷¹. Le discours du ' prêtre ', avec sa solennelle structure tripartite, offre une raison ultérieure de ' penser ' avec Baudelaire à un autre temple ironique, celui des *Correspondances*²⁷² où les colonnes sont celles des journaux, et l'écho celui des écotiers, par lesquels le sérieux du culte tourne à vide dans son

²⁶⁷ Sur cette négation et sa valeur modale, cf. *ibidem*, p. 87-88.

²⁶⁸ Cf., pour la reprise en écho de ce mot, Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Gallimard, Paris 1977, p. 78.

²⁶⁹ S. Mallarmé, *Ses purs ongles ...*, in *Poésies, Œuvres complètes*, op. cit., p. 68.

²⁷⁰ L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 121.

²⁷¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 14.

²⁷² Les emprunts sont laconiquement évoqués par Baudelaire par l'expression dévotionnelle : « je pense à... » (voir la lettre à Victor Hugo du 7 décembre 1859, Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 622-623 : « voici des vers faits pour vous et en pensant à vous » et Id., *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 85 : « Andromaque, je pense à vous... »).

éternelle redite (« Tel est du globe entier l'éternel bulletin »²⁷³, écrivait Baudelaire dans *Le Voyage*). Alors que les saint-simoniens considéraient le temple et le théâtre comme une seule et même chose, certains théâtres (Boulevard du Temple) se plaisaient, comme on l'a rappelé, à simuler dans leur façade le temple grec. « Un énorme portique », nous rappelle Stendhal,

soutenu par six grandes colonnes corinthiennes à chapiteaux de bronze, forme un abri commode sous lequel les gens qui viennent au théâtre peuvent descendre de voiture : ainsi est remplie la condition d'*utilité* nécessaire à la *beauté* en architecture.²⁷⁴

Là où, poursuit le même Stendhal, « des pilastres grecs dans une prison consolent »²⁷⁵, il en est de même pour les lieux mondains et pour les lieux de culte, dont les édifices se ressemblent. Car le théâtre simule la mystérieuse nature... Ainsi, par exemple, à Louvois, continue Beyle, la décoration était « jolie et gaie ; et pour digne complément, il y a des arbres au milieu des nuages qui ne tiennent à rien sur la terre »²⁷⁶. De même, selon les mots de Liszt pris en charge par Baudelaire, la réalité architectonique plonge, chez Wagner, dans l'indécis. Il nous montre le sanctuaire mais « il ne nous le fait point apercevoir dans son imposante et réelle structure » :

comme ménageant nos faibles sens, il nous le montre d'abord reflété *dans quelque onde azurée* ou reproduit *par quelque nuage irisé*.

Le modalisateur « comme », marquant la simulation à côté du verbe « montrer », tient lieu de fiction et de parabase à la fois ; l'imaginaire romantique mis en spectacle par l'italique fait le reste. Ici, le ciel et la mer, ces deux « infinis diminutifs »²⁷⁷ chers à Baudelaire se reflètent (le reflet étant l'équivalent visuel de l'écho) l'un dans l'autre, circulairement, comme c'est le cas dans *La Vie antérieure*.

Après l'« introduction », qui est une initiation au mystère du temple, l'« entrée » dans l'œuvre sacrée se fait, elle aussi, par degrés. Et ce passage est fidèlement rapporté par Baudelaire :

C'est au commencement une *large nappe dormante* de mélodie, un *éther vaporeux qui s'étend*, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes ; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents, qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres.

²⁷³ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 133.

²⁷⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 169-170.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 297.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 321.

²⁷⁷ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 696.

Ce que Liszt nomme la « nébulosité de l'imagination germanique »²⁷⁸ est ici emblématiquement rendue. Mise en relief par l'italique, la « large nappe » de la mélodie wagnérienne en vient à jouer, par l'effet de la recontextualisation, un rôle métanarratif : la musique couvre et préserve le mystère du temple et, grâce à son pouvoir expansif, elle étend sur ce mystère une large nappe. Un voile symbolique sépare « le tableau sacré » dessiné par la musique des « yeux profanes » qui ne peuvent la percevoir que sous forme d'énigme. Ces effets sont obtenus par la machinerie orchestrale : alors que la nappe, fondu anecdotique couvrant le mystère, est dessinée par les instruments à vent, l'extase du fidèle à son paroxysme est confiée à la chanteuse des violons. La division de ces derniers « en huit pupitres différents » atteste, en même temps, que la division du travail prévue par l'artiste est un multiplicateur d'effets massifs. D'où la référence de Liszt à la « main heureuse » d'Adam Smith²⁷⁹ pour l'appliquer à Wagner :

Wagner a eu la main heureuse, comme tous ceux qui prennent leur bien où ils le trouvent, ayant un bien à trouver.²⁸⁰

Dans cet extrait de l'essai de Liszt, omis par Baudelaire, il ne serait pas difficile de saisir une intention ironique ; faudrait-il rester pour le plus fidèle des wagnériens en deçà du seuil du temple ou passer à travers la forêt des signes ? Le passage souligné par l'italique semble vouloir nous inviter à franchir le seuil. Au 'tableau auditif' proposé par Liszt dans son *Lohengrin et Tannhäuser* suit en effet une considération notable en ce qui concerne l'organisation 'politique' de l'orchestre. Wagner tend à organiser cette dernière en sous-communautés autarciques :

Nous ne pouvons qu'en indiquer certains traits significatifs comme la division très marquée qu'il fait de l'orchestre en trois groupes différents : celui des instruments à cordes, des instruments à vent, et des cuivres.²⁸¹

La « séparation des catégories instrumentales »²⁸² selon les exigences économiques du spectacle semble pouvoir produire une sorte de solidarité corporative interne des sous-groupes concourant à l'unisson :

²⁷⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 173.

²⁷⁹ Adam Smith, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* (1776), Flammarion, Paris 1991.

²⁸⁰ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 127.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 106.

²⁸² « Il emploie d'habitude trois flûtes, trois hautbois (deux hautbois et un cor anglais), trois clarinettes (deux clarinettes ordinaires et une clarinette basse), trois bassons, trois trombones et un tuba » (*ibidem*, p. 106-107).

Au lieu de les réunir [les musiciens] ou de les partager selon des exigences conventionnelles ou arbitraires, il les réunit ou les partage par corps, appropriant soigneusement le caractère des timbres à celui des situations et des personnages de son drame. Cette distribution est une des innovations les plus saillantes dans sa manière d'écrire, une de celles qui se font d'abord remarquer.²⁸³

« La poursuite de ce parallélisme de sonorité », ajoute Liszt,

a dû nécessairement conduire Wagner à fondre dans son orchestration, des instrumens qui en général avaient été employés individuellement, et à lier entre eux presque indivisiblement quelques autres.²⁸⁴

Les intérêts privés des groupes instrumentaux, comme les intérêts privés des groupes sociaux, contribueront au bien commun ; à savoir, à l'harmonie générale :

cette tendance tout à fait propre à son génie, de scinder l'orchestre en trois courans de sons, qui, comme les eaux de quelques confluens de fleuves conservent leurs teintes différentes en coulant dans le même lit sans mêler leurs flots limoneux, azurés ou verdâtres.²⁸⁵

Deux métaphores concourent chez Liszt pour illustrer le « grand usage » que Wagner fait de la division du travail des instruments dans l'orchestre :

Au lieu de s'emparer de l'orchestre comme d'une masse à peu près homogène, il le sépare en rivières ou ruisselets différens, et parfois si nous osons dire, en fuseaux de couleurs variées, aussi nombreux que ceux des ouvrières de dentelle, les mêlant, les enroulant comme celles-ci, et comme elles, produisant par leur étonnant enchevêtrement, une étoffe, une broderie merveilleuse et d'incalculable prix, où le mat d'un solide tissu, vient se plaquer sur les plus diaphanes transparences.²⁸⁶

D'abord, chaque rivière contribue, avec sa portée propre, à la vaste mer de l'harmonie ; deuxièmement, chaque groupe instrumental participe au

²⁸³ *Ibidem*, p. 106. Liszt rapporte à ce sujet un témoignage autobiographique de Wagner, selon lequel il avait utilisé trois types d'encre pour chaque catégorie instrumentale : « En voyant la persistance de cette répartition, l'on n'est nullement surpris d'apprendre dans une autobiographie de Wagner, publiée il y a quelques années par un journal allemand, que la première Ouverture qu'il fit exécuter à Leipzig, fût écrite par lui, pour en faciliter l'intelligence aux musiciens qui eussent voulu approfondir sa partition, en trois encres différentes : l'encre noire étant réservée aux instrumens à corde, l'encre rouge aux instrumens à vent, et la verte aux cuivres » (*ibidem*, p. 106).

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 107-108.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 107.

grand travail de l'adoration : il brode par ses fioritures le tissu sacré qui orne l'extérieur du temple. Le motif joué par le violon sera en effet repris à l'identique par deux catégories d'instruments à vent signifiant, tour à tour, l'innocence enfantine et l'orgueil guerrier. Les « instruments à vent les plus doux », à savoir, les cors et les bassons, figurent cette innocence, jusqu'à ce que trompettes et trombones – évoquant la justice pour le héros – n'éclatent pour évoquer, dans le paroxysme de la révélation, la lumière aveuglante – « *lumineuse et radiante* » (le couple synonymique dénotant la nécessité du 'style pompeux' en présence du saint édifice) de la vérité. Puis, continue Liszt et avec lui Baudelaire,

le vif étincellement, amené par degrés à cette intensité de rayonnement solaire, s'éteint avec rapidité, comme une lueur céleste.

Le récit se répète visiblement dans sa structure triadique : progression graduée, acmé de l'extase, longue phase terminative :

La *transparente vapeur* des nuées se referme, la vision disparaît peu à peu dans le même encens *diapré* au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures, devenues *plus éthérées encore*.

Prenant le contre-pied du *morendo* wagnérien, Liszt 'relance' (et Baudelaire le suit) l'énoncé terminatif ; le brodant de ses arabesques propres, il superpose son discours à la simple description des effets de la musique :

Son caractère d'*idéale mysticité* est surtout rendu sensible par le *pianissimo* toujours conservé dans l'orchestre, et qui s'interrompt à peine le court moment où les cuivres font resplendir les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. Telle est l'image qui, à l'audition de ce sublime adagio, se présente d'abord à nos sens émus.

Ici s'arrête, signalée par la fermeture des guillemets, la citation de Baudelaire. Après ces illustres exemples, Baudelaire demande au lecteur la permission de fournir lui-même, en poète, la « traduction » du « même morceau » :

M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles, la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre?

Mais la citation attendue des deux premiers quatrains de *Correspondances*, qualifiée d'« inévitable », est reportée à plus tard. Dans l'attente, Baudelaire affiche sa modestie ; sa « traduction » n'est qu'un « ajout » parasite aux rêveries précédentes :

Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes *rêveries*, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux *rêveries* précédentes.

À noter que le substantif rousseauien « rêveries », en état de mention par l'italique, n'est plus qu'un motif formel : il se repropose en tant que tel à l'identique et, dans sa tautologie, l'antécédent explique le suivant. D'ailleurs, chez Liszt le mot « rêve » est souvent condamné à ce destin tautologique : on surprend le critique « à rêver [...] ses propres rêves »²⁸⁷. Baudelaire en vient ainsi à anticiper son postulat, l'identité (substantielle) entre les différentes versions du même morceau :

Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents.

Par ce clin d'œil lancé à l'hypocrite lecteur, l'essayiste demande une connivence qui est donnée *a priori*. Il s'agit en effet de fournir la démonstration d'une thèse analogiste : les contraires se ressemblent et s'assemblent. Une variante antiphrastrique de ce précepte avait été proposée dans les *Paradis artificiels* : la musique « suggère des idées mais ne le contient pas »²⁸⁸. C'est Stendhal qui applique cette thèse analogiste à l'art musical :

La musique ne peut, ce me semble, avoir d'effet sur les hommes qu'en excitant leur imagination à produire certaines images analogues aux passions dont ils sont agités.²⁸⁹

Selon ce dernier, la musique « force l'imagination du spectateur à lui présenter certaines images, et en même temps met son âme dans la situation la plus propre à sentir tout le charme de ces images » ; images « séduisantes relatives à la passion qui nous occupe dans le moment »²⁹⁰. Cette idée revient chez Liszt :

Nous n'ignorons pas que le récit des impressions produites par certaines œuvres d'art ne suffit pas le moins du monde à la critique qui les juge, les range, et les catégorise ; et en ceci nous sommes loin d'infirmes ses arrêts, sachant les inconvénients qu'il y a, à les juger plutôt d'après les pensées qu'elles suggèrent, que d'après celles qui y sont réellement exprimées. [...] De nos jours, le public renferme un grand nombre d'esprits cultivés, qui [...] se plaisent à interpréter par des pensées et des images analogues, le sens de toute musique.²⁹¹

²⁸⁷ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 138.

²⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 467.

²⁸⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 45.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 50.

²⁹¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 137.

Ainsi par exemple Delacroix est persuadé, selon Baudelaire,

que rien ne change, bien que tout ait l'air de changer, et que certaines époques climatiques, dans l'histoire des peuples, ramènent invariablement des phénomènes analogues.²⁹²

La théorie selon laquelle « tout est inverse et pourtant analogue »²⁹³ (théorie qui fait la joie des opiomanes, « cerveaux analogues »²⁹⁴ eux aussi), entraîne fatalement l'essayiste à ridiculiser la foi de Wagner en ces principes. « D'ailleurs », observe Baudelaire dans l'une de ses métalepses, « il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaisons ». Cette argumentation conclusive empruntée, vraisemblablement, à Liszt (chez qui le sort de l'artiste ne peut pas renoncer « à se laisser charmer avant de critiquer ») devient, par les effets de l'épiphraise, un préalable et, notamment, une précaution oratoire destinée à préparer et justifier l'apparition du ' morceau '. La précaution en question concerne, justement, la théorie des correspondances, théorie déterministe présentée comme infaillible, étant inscrite dans l'ordre des choses :

car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût* pas suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent* pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

S'il est possible de reconnaître dans ce propos paradoxal l'influence plus ou moins directe de Liszt, chez qui « les événements [...] toujours engendrés par des impulsions spontanées, [...] se déroulent forcément et fatalement »²⁹⁵, l'accent mis sur le verbe *pouvoir* (verbe modal exposé en même temps à une répétition-variation morphologique), dénonce en même temps tout l'arbitraire de la chose. Tout est, autrement dit, question de ' pouvoir '.

²⁹² Ch. Baudelaire, *L' Œuvre et la vie de Delacroix*, OCII, p. 758.

²⁹³ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 426.

²⁹⁴ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 407.

²⁹⁵ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 171.

19. « Toute la Bible est dans le comme »²⁹⁶

Le rideau est enfin levé sur le ‘ morceau ’ en style lyrique si attendu ; préparé, différé, il doit maintenant apparaître, comme le temple du Graal, dans toute sa splendeur :

La nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles ;
L’homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.²⁹⁷

Il y a, commente Lacan à propos de la *Lettre volée*, « des vers atroces qu’[il] assure n’avoir pu s’empêcher de dédier, dans la lettre [par lui] contre-faite »²⁹⁸. Si l’« atrocité » programmatique du mensonge est avouée par Baudelaire entre les lignes dans la célèbre lettre-manifeste à Narcisse Ancelle citée plus haut, dans ce cas le complexe spectaculaire est à nu. Exploitant la fortune de l’épigraphie industrielle (affiches, enseignes)²⁹⁹ Baudelaire attire brutalement l’attention sur ces vers portatifs. Pour faire vite, il présente un échantillon de sa marchandise. Le quatrain, décroché de son contexte, est un simple ‘ morceau ’ mis en état de mention ou, si l’on veut, en spectacle : sa valeur d’exposition est, désormais, celle de l’artefact industriel. Dans cet échantillon de style mystico-mathématique la logique symétrique fait sèchement montre, par la répétition mécanique de la conjonction comparative à valeur définitionnelle, de son échafaudage. Ce motif syntagmatique

²⁹⁶ « Un professeur de la restauration, indigné des comparaisons des figures qui abondent dans les prophètes disait : ‘ Toute la Bible est dans le comme ’ » (V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 347). Sur la centralité de cette conjonction dans le « système expressif » des *Fleurs du mal* à côté d’autres périphrases conjonctives (« ainsi que » ; « semblable à » ; « pareil à ») cf. Stefano Agosti, *Strutture della comparazione nelle Fleurs du mal*, in Id., *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli Milano 1982, p. 15. Selon Lévi-Strauss, le « comme si » est une séparation ‘ responsable ’ entre la sphère du réel et la sphère de l’image (C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, *op. cit.*, p. 472). De même, R. Barthes note que le « comme » « indexe la vérité et cependant la réduit déclarativement à une simple apparence » (R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 144-145). Genette qualifie la conjonction comparative de « modalisateur comparatif » (G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 29).

²⁹⁷ Nous soulignons.

²⁹⁸ J. Lacan, « Le Séminaire sur ‘ La lettre volée ’ », *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁹ Cf. Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 684 : « Immense nausée des affiches ».

semble pouvoir jouer le rôle de comparant général de l'acte poétique, et de l'acte littéraire en général : comme le voit Lévi-Strauss, là où la « comparaison achevée » traite la conjonction comme naturelle, l'« excès de la comparaison » est une dissociation, marquant l'autonomisation des comparants et des comparés³⁰⁰. Par ces moments « cassants » (dont attestent les « violentes alternatives de lumière et de ténèbres »³⁰¹), le langage n'est plus métaphorique, mais réel.

Par la loi de la justice distributive, Baudelaire ne se copie pas à l'identique ; il se manipule, il s'interpole : cette version de *Correspondances* n'est pas totalement conforme à l'« original ». Elle est intéressée, notamment, par un métaplasme significatif : le substantif thématique « Nature » se trouve privé de la majuscule allégorisante, qui confère à l'objet à la fois son sérieux solennel et la rigidité de l'étiquette. S'agit-il d'une désacralisation provocatrice du « culte de la Nature »³⁰²? Puisque le diable est dans les détails, cette métagraphie atteste de toute façon, dans la paresse de la redite, le « travail » de l'artiste ; à savoir, la manipulation ironique du code sacré de la poésie. Là où la majuscule allégorisante trahit comme toute capitale « le goût de la servilité »³⁰³, Baudelaire procède à une permutation fonctionnelle de son rôle : avait-il ironiquement sacralisé la Nature, il la prive maintenant de cette valeur postiche qu'était la majuscule. Là où, note Roland Barthes, « l'humanité semble condamnée à l'Analogie, c'est-à-dire en fin de compte à la Nature », Baudelaire enjambe cette platitude selon les « deux ironies » indiquées par le critique : d'un côté en feignant, de cette hypostase, « un respect spectaculairement plat » (c'est la Copie) ; de l'autre « en déformant régulièrement – selon des règles – l'objet mimé (c'est l'Anamorphose) »³⁰⁴. Selon Ph. Hamon il y aurait une ironie de masquage (amplification et allégorisation) et une ironie de démasquage, « qui prévoit l'effacement des marques rhétoriques de la personnification ». Ce sont souvent « des entités abstraites dotées de majuscules qui sont invoquées comme les destinataires de cette ironie », et notamment « Nature » et « Histoire », en raison du fait que ces deux entités oppositives sont « particulièrement aptes à se

³⁰⁰ C. Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, op. cit., p. 459-460, 472.

³⁰¹ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 294. Baudelaire parle, à propos de Poe, d'une « antithèse faite chair » (*ibidem*, p. 273). « Baudelaire a le premier trouvé, après toutes les hardiesses du romantisme, ces comparaisons crues, qui soudain dans l'harmonie d'une période mettent en passant les pieds dans le plat », écrit Laforgue (*Mélanges posthumes*, Mercure de France, Paris 1919, p. 113). Pour le « cassant » des mots en « -té », sur lequel s'était prononcé Laforgue, cf. Ph. Hamon, *Imageries*, op. cit., p. 301.

³⁰² Sur le culte de la Nature comme « ornement de l'athéisme » (Diderot, D'Holbach), cf. Ch. Baudelaire, *Prométhée délivré par L. Ménard*, OCII, p. 11.

³⁰³ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 193. Voir, pour cet aspect, Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 85.

³⁰⁴ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 48.

transformer en actants collectifs d'innombrables récits explicatifs où elles peuvent jouer tous les rôles »³⁰⁵.

Comme le voit le même Hamon, la plupart des écrits ironiques sont des fiascos, car ils sont la plupart du temps pris au sérieux³⁰⁶. Un sérieux qui peut être, parfois, tautologique :

La nature de Correspondances [...] relève d'une métaphysique, au sens propre du terme, mais cette métaphysique n'a pas de nom défini : quelque chose se trouve au-delà des apparences, quelque chose de confus et de ténébreux que [...] nous pourrions appeler le Sacré. [...] Ce même recours au Sacré permet au lecteur de découvrir la cohérence profonde du poème.³⁰⁷

20. *La Nature fait surface*

« Des hommes de génie », disait Dorval,

ont ramené, de nos jours, la philosophie du monde intelligible dans le monde réel. Ne s'en trouvera-t-il point un qui rende le même service à la poésie lyrique, et qui la fasse descendre des régions enchantées sur la terre que nous habitons?³⁰⁸

Un sage était autrefois « un philosophe, un poète, un musicien ». Malheureusement, « ces talents ont dégénéré en se séparant » :

La sphère de la philosophie s'est resserrée ; les idées ont manqué de poésie ; la force et l'énergie, aux chants ; et la sagesse, privée de ces organes, ne s'est plus fait entendre aux peuples avec le même charme.

« Un grand musicien et un grand poète lyrique », ajoute Dorval, « réparerait tout le mal » en plaquant, pour ainsi dire, « du lyrique sur du dramatique » :

Voilà donc encore une carrière à remplir. Qu'il se montre, cet homme de génie qui doit placer la véritable tragédie, la véritable comédie sur le théâtre lyrique. Qu'il s'écrie, comme le prophète du peuple hébreu dans son enthousiasme : *Adducit mihi psaltem*, ' qu'on m'amène un musicien ', et il le fera naître.³⁰⁹

³⁰⁵ Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 14-16, 85.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 37.

³⁰⁷ C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 843-844.

³⁰⁸ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 104.

³⁰⁹ *Ibidem*.

Ce musicien-poète, que Hoffmann appelait de ses vœux apparut, comme sorti par miracle des coulisses : il fut poète, musicien et philosophe. Le poème de Baudelaire était tout prêt. Sauf que, « au lieu d'élever de belles colonnes ou des portiques élégants », il perdait, pour paraphraser Stendhal, sa jeunesse – « à pousser en terre des fouilles profondes »³¹⁰.

Adoptant le principe wagnérien que Liszt cite dans son essai (« enfin il n'y a aucune règle que je n'aie cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet »³¹¹), Baudelaire propose une 'adaptation' de ses *Correspondances* à ce nouveau contexte historique et générique. Si la date de (re) composition de ce poème est très discutée, nous supposons que la lecture de *Lohengrin et Tannhäuser* de 1851 a pu jouer un certain rôle à son sujet. Du passage cité plus haut – l'épiphanie du Temple – le texte offrirait alors un 'pastiche allusionnel' : traduction de traduction. *Correspondances* est également une version lyrique des théories hoffmanniennes dont Baudelaire avait fourni, dans le *Salon de 1846*, une explication en prose. « Exprimant parfaitement » son idée ces théories, écrivait-il, plairont « à tous ceux qui aiment sincèrement la nature »³¹². Une fois de plus cet adjectif emprunté à Hoffmann que nous soulignons est un dispositif déceptif quant à l'insincérité du propos.

Le profit herméneutique que Baudelaire tire de cette copie (presque) conforme est, finalement, multiple : d'abord il questionne le principe d'originalité ; deuxièmement, omettant la seconde partie du texte il coupe, comme Wagner, son œuvre en morceaux pour l'offrir en tant que telle en pâture à son public ; troisièmement, il fait d'un objet lyrique un emploi utilitariste, démonstratif et didascalique ; quatrièmement, il fournit par cet 'encadrement', qui fait du poème un objet en relief, et comme « isolé de l'immense Nature »³¹³, un tableau de genre ou une image d'Épinal : il se peint ainsi, à côté de tant de peintres critiqués dans ses salons, à côté de Hugo, ou de Méryon, en « roi des paysagistes »³¹⁴. Faisant, en « parfait machiniste », tour à tour apparaître et disparaître les coulisses ; se situant en même temps devant et « derrière les collines »³¹⁵, Baudelaire obtient les effets que recommandait l'ironiste Hoffmann :

les profondes et noires forêts du décorateur, [...] ses colonnades s'étendant à perte de vue [...] on ne songeait, en les voyant, ni à la toile ni à la peinture.

³¹⁰ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 161.

³¹¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 104.

³¹² Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 425.

³¹³ Ch. Baudelaire, *Un Fantôme III, Le Cadre*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 39.

³¹⁴ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 13 décembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 629.

³¹⁵ Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 64.

« Les coulisses, les balcons, les échafaudages, les échelles » (ce « mal nécessaire »), sont peut-être « la chose principale »³¹⁶. Car par ces moyens, écrit Hoffmann, on lutte « contre le poète et le compositeur, dans l'intérêt de l'humanité » :

Déjouez leurs manœuvres funestes, qui ont pour but de fasciner le spectacle par leurs créations prestigieuses et de l'enlever au monde de la réalité ; autant ils s'efforceront de faire oublier au spectateur qu'il est au théâtre, autant vous vous attacherez à le lui rappeler³¹⁷

« Ce que l'on appelle la vérité » n'est, au fond, « que le plus insignifiant mensonge » :

Croyez-vous donc que vos planches peintes, vos montagnes, vos palais en toile, puissent nous faire illusion un seul instant, quelque vaste soit l'espace dont vous disposez?

Contre l'illusion où flotte le naturalisme il n'y a, apparemment, que le « naturel excessif »³¹⁸ par lequel la nature fait surface.

21. Remémoration et forme cyclique : retour des « premières mesures »

La citation du ' morceau ' produit, dans le continu discursif, une voyante interruption ; un certain vide que l'auteur comble avec malaise par l'indication rhétorique d'une reprise (« Je poursuis donc »). Mais cette reprise est, bel et bien, une reprise anaphorique du thème de l'ouverture : « Je me souviens que, dès les premières mesures[...] ». Cette reprise est, tout comme le *grundthema* wagnérien, souvenance, remémoration du même. « Modèle constant, performé à l'infini »³¹⁹ :

Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil.

Par le retour du même qui est dans le programme cette musique est visiblement soporifique : à tel point que sa *virtus dormitiva* finit par être thématisée (« sommeil »). Mais le « soubresaut de la conscience » est dans

³¹⁶ E.T.A. Hoffmann, *Kreiseriana*, op. cit., p. 464. Cf. aussi *ibidem*, p. 459 : « Ainsi, vous ne sauriez croire, par exemple, quel effet irrésistible produit souvent une coulisse formant disparate avec le reste de la scène ».

³¹⁷ *Ibidem*, p. 459.

³¹⁸ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 409.

³¹⁹ R. Barthes, *S/Z*, op. cit., p. 60.

l'écart temporel glissé entre le présent énonciatif et le passé de la remémoration. Ces sensations, données comme anecdotiques et personnelles, ne sont, une fois de plus, qu'un souvenir livresque : elles reprennent et varient différents passages de la lettre du 14 février 1860 où Baudelaire rendait compte, ' devant Wagner ', de ses sensations. Le verbe « subir » au passé simple est, donc, doublement tendancieux : évoquant un moment éloigné dont on s'est, évidemment, dépris, Baudelaire prend au pied de la lettre les effets de la passion (*patior*). Il ne s'agit en fait que d'un abrutissement de la volonté, tel que l'atteste le traitement synonymique des substantifs « rêve » et « sommeil ». Suit la paraphrase du ' morceau ' figurant dans la lettre. Sa reposition dans ce nouveau contexte est motivée par la toute-puissance de l'anamnèse :

Je me sentis délivré *des liens de la pesanteur*, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans *les lieux hauts* (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure).

Si, dans ce passage anecdotique Baudelaire revient sur l'analogie entre la musique et l'opium, c'est pour signaler la posture déceptive en acte, ce dont atteste, de manière spectaculaire, la parenthèse didascalique. Si la marque de l'italique suffirait à signaler l'ironie, d'autres stratégies s'y joignent, plus ou moins conscientes. D'abord, la catachrèse « liens de la pesanteur », prise au pied de la lettre, laisse entendre que la « pesanteur » n'est point une condition propre au sujet, mais un fait de relation : c'est l'Autre (la musique ou le musicien?) qui « lie » le sujet à la terre, sous prétexte de l'élever vers le ciel... Le substantif *lien*, terme bien spleenétique comme on l'a vu, dessine, dans son jeu paronymique avec *lieu* (ce à quoi s'ajoute *volupté*, autre substantif souligné) un motif varié autour des consonnes liquides, continues. À cette « ondulation de la rêverie » fait pendant le « soubresaut de la conscience » du sujet : au couple *lieu-lien*, investi par la diérèse (et donc par le discontinu) fait pendant le hiatus *lieux hauts*, résultat de l'inversion de l'expression attendue *hauts lieux*. À cette inversion, qui met l'accent sur une topique romantique (illustrée en France par la posture héroïque hugolienne) s'ajoute l'idée, transmise par les effets de la musique, d'une âme externe et diffuse : spinozisme cher à Wagner et à tous les néo-païens. De plus, l'effort fautif de la remémoration est sous-entendu par le verbe « retrouver » (« le génie, c'est l'enfance retrouvée à volonté », comme il est dit dans le *Peintre de la vie moderne*³²⁰), verbe par lequel le sujet anecdotique essaie apparemment de reconstruire la ' trame ' anamnétique de ses sensations en vue d'en fournir un compte rendu le plus détaillé et objectif

³²⁰ Ch. Baudelaire, « Le Poète, homme des foules et enfant », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 687.

possible. En fait, la source est donnée dès le début ; on n'a qu'à retrouver un certain texte gisant sur la table de travail. La machinerie est dénoncée tout de suite entre les lignes : la métalepse glissée dans la parenthèse oblige la ' nature ' des sensations évoquées à faire surface montrant ainsi, en état de parabase, le théâtre de l'énonciation. Convoquant le lecteur dans la prétérition didascalique (« notons en passant »), Baudelaire avoue *au passage* s'être basé sur un autre ' programme ' antécédent à celui qu'il a sous les yeux. Occupé à démontrer, par l'effort de remémoration qu'il met sous les yeux du lecteur, la thèse physiologiste exposée plus haut, à savoir que la musique « produit des idées analogues dans des cerveaux différents », Baudelaire reprend quelques motifs déjà traités dans la lettre. Il procède par étapes, ou séquences narratives données au passé simple :

Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; *l'immensité* sans autre décor qu'elle-même.

Une contradiction logique se glisse entre le verbe actif « je me peignis », qui renvoie au monde positif de l'*ut pictura*, et l'acte « involontaire » demandé par la musique, lequel investit entièrement, par sa métalepse, le champ ekphrastique qui suit : le sujet, subjugué, est « en proie à une grande rêverie » pendant que la solitude, qualifiée d'« absolue », est tout de suite prise dans une contradiction interne : la correction (« mais une solitude avec... ») la circonscrit et la relativise. De même la « grandeur » se dénonce d'elle-même, en présence de la préposition modale, comme un fait de langage, tout immense que peut être ce décor. Il s'agit en effet, à proprement parler, d'un ' thème ', tel que l'atteste sa variation interne (« grande », « absolue », « immense », « large »). Par une décomposition interne analogue, le substantif prédicatif « immensité » s'avère tautologique : ' l'immensité est immense... '.

Le rythme se resserre au fur et à mesure qu'approche le paroxysme nerveux, comme pour la *strette* d'une fugue ; une symétrie est marquée entre progression rythmique et progression sémantique :

Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, *d'une intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*.

Dans le *crescendo* rapide des effets, dont les étapes sont signalées par l'italique, on arrive au paroxysme de la sensation ; mais l'acmé, qualifiée d'indicible, tombe à plat en raison de l'indisponibilité du « dictionnaire ». D'ailleurs, la lexie en italique : « *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur* » est là pour dénoncer que le vertige de l'hyperbole est entré

dans la répétition, en même temps que l'ardeur et la blancheur, passion et extase en co-présence, s'échangent leurs prérogatives chromatiques : dans ce canon renversé, le rouge tourne au blanc. Pichois remarque dans une note à l'édition que « l'ensemble de ces impressions est un caractère essentiel du psychisme de Baudelaire », qui aurait « le goût du grand »³²¹; or, cette grandeur qu'il pastiche, qu'il manipule, qu'il varie sans cesse, c'est bien dans l'Autre qu'il la reconnaît.

Suit la topique romantique de l'« élévation »³²² où, une fois de plus, la volupté est donnée comme source de connaissance :

Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase faite de volupté et de connaissance, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel.

Dans ce passage l'illusion d'immanence est trouée par plusieurs indicateurs métaénonciatifs, lesquels signalent que l'événement a eu lieu dans le 'cerveau' de l'essayiste : d'abord, il ne s'agit plus d'une émotion, il s'agit d'une « conception » ; et l'âme n'est plus l'âme, elle est « l'idée d'une âme ». En même temps, l'extase est un artifice et, notamment, une recette composée (« faite de ») deux ingrédients, les mêmes que Baudelaire avait mélangés dans *Correspondances* par l'entremise de la conjonction aliénante : « l'esprit et les sens ». La rallonge parasite (« et planant... »), reprise du thème à contretemps, est une « apposition favorable », « servant à la fois à témoigner du culte de l'auteur et à arrondir la phrase »³²³. Portant l'énième variation du thème de l'élévation, elle relance à vide son propos. Une note récapitulative adressée au lecteur :

De ces trois traductions vous pourriez noter facilement les différences.

nous informe que la critique est encore en train de démontrer la thèse du départ : « la musique produit des idées analogues dans des cerveaux différents ». Nous pouvons supposer que l'enjeu des « cerveaux congénères » le hante... Car ce qui se dissemble s'assemble et viceversa. Par l'art de la transition, le *quod erat demonstrandum* conclusif acquiert, par l'épiphraise, un rôle présentatif : le sujet anecdotique se voit obligé de récapituler, à contretemps, les différences entre les exemples donnés et de fournir alors la synthèse des trois 'échantillons' descriptifs du 'morceau' de *Lohengrin*. C'est par ce raccourci que les figurants du trio actantiel – Wagner, Liszt, et lui-même – se trouvent en co-présence :

³²¹ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1462.

³²² Ch. Baudelaire, *Élévation*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 10.

³²³ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 193.

Wagner indique *une troupe d'anges qui apportent un vase sacré* ; Liszt voit un *monument miraculeusement beau*, qui se reflète dans un mirage vaporeux. Ma rêverie est beaucoup moins illustrée d'objets matériels : elle est plus vague et plus abstraite.

Remarquons qu'il ne s'agit pas, contrairement aux attentes, du même morceau, mais de morceaux différents de l'œuvre. Sous prétexte de démontrer une ressemblance, on décrit une dissemblance. Deuxièmement le verbe « indiquer », verbe didactique, met l'accent sur la primauté du figural : il s'agit d'une comparaison entre trois échantillons ekphrastiques. Mais ce n'est qu'un prétexte : la parodie de ce paradis d'occasion, tournant autour d'un objet matériel sacralisé (« vase »), est ultérieurement signalée par l'utilisation du nom collectif « troupe ». Terme qui, prédisquant le chœur des anges, renvoie en même temps au contexte militaire, théâtral et animal³²⁴. Par ce mot ce sont plutôt le rassemblement et la grégarité de la foule qui sont mis en relief. Liszt, qui fait figure de « voyant », a lui aussi, devant lui, un objet matériel, tout plongé qu'il est dans une atmosphère rêveuse : c'est le « monument », mot qui, en état de mention, se réclame des théories wagnériennes. Ce dernier mot-objet, malgré sa lourdeur toute matérielle, se « reflète » métaphoriquement dans la « vapeur » de la musique, ouvrant ainsi la scène à la voyance du ' tiers ', qui est l'auteur lui-même. Définissant sa rêverie comme « moins illustrée » (encombrée) d'objets, l'auteur de l'essai exploite les avantages de la concession : venant le dernier, il ne fait que dénoncer le matérialisme travesti des deux poètes-musiciens. Dans un jeu de rôle orchestré à dessein, Baudelaire s'attribue par personne interposée ce que Liszt dit de Wagner. La compréhension, autrement dit, est un acte tautologique, si ' compréhension ' qu'on y retrouve ce qu'on y met :

Wagner [...] a laissé flotter assez de vague sur leurs contours [des personnages], pour que chaque intelligence compréhensive y pût dessiner ses propres traits.³²⁵

Suit, à cet abandon fictif du panégyriste, le rattrapage de la posture didactique :

Mais l'important est ici de s'attacher aux ressemblances. Peu nombreuses, elles constitueraient encore une preuve suffisante ; mais, par bonheur, elles sont nombreuses et saisissantes jusqu'au superflu.

³²⁴ Sur les différentes acceptions du mot « troupe », cf. le *Dictionnaire de la langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr>> (06/2019).

³²⁵ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 127.

Par le recours à l'épiphraise, cette recommandation conclusive relance un nouveau propos : ces ressemblances ont la même valeur, qu'elles soient nombreuses ou non. Nous observons, au passage, que l'écriture avance par contre-coups, par entrecoups ; par abandons, raccrochages et rattrapages. Le thème de la « ressemblance » du « trio » se repropose par l'énième variation :

Dans les trois traductions nous trouvons la sensation de la *béatitude spirituelle et physique* ; de l'*isolement* ; de la contemplation de *quelque chose infiniment grand et infiniment beau* ; d'*une lumière intense qui réjouit les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison* ; et enfin la sensation de *l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables*.

En vue de démontrer la similarité entre les trois ' morceaux ', Baudelaire nous fournit une énumération détaillée (le point-virgule en atteste) des points saillants en commun. Mais, à ce qu'on voit, le seul élément en commun aux trois traductions est le trait général de l'hyperbole : tout tourne au paroxysme. Ce dont rend compte, une fois de plus, l'abus et la banalisation consécutive des italiques qui occupe presque tout le passage. Les prédicats ' expansifs ', tout en qualifiant les « choses infinies »³²⁶ (« infiniment grand » ; « infiniment beau »), par l'action même de qualifier finitisent : la suppression des limites à laquelle on aspire est, une fois de plus, empêchée par la présence castratrice de ce ' cerveau ' qui fait obstacle à l'infini. Cette présence est attestée par l'adjectif « concevable » qui, positionné à la fin de la description, reconduit dans le domaine du fini l'espace du rêve. C'est à la suite de cette démonstration que Baudelaire peut formuler le jugement général :

Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur, matériels et spirituels.

Le motif de l'antonomase est d'emprunt ; on le retrouve déjà à propos de Delacroix, maître du colorisme :

Nul, après Shakespeare, n'excelle comme Delacroix à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie.³²⁷

L'antonomase n'est qu'une réification positionnelle : le sujet est en majesté sur son socle. Elle est souvent rendue par la métaphore déterminative. Ainsi, si la musique « donne l'idée de l'espace »³²⁸, cette antonomase fait

³²⁶ Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 11.

³²⁷ Ch. Baudelaire, *Exposition universelle 1855*, OCII, p. 592.

³²⁸ « La musique donne l'idée de l'espace » (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCl, p. 702).

de Wagner, comme de Hugo et de Delacroix, « le roi des paysagistes »³²⁹. Le verbe « peindre », en état de mention par l'italique, nous dit que l'abus de la métaphore picturale en musique a une fonction didactique : elle dessine un tableau de genre. Dans sa *Lettre sur la musique* Wagner se proposait justement de fournir la « peinture d'une disposition toute personnelle » concernant les principes de l'art³³⁰. Par le ressort de la copule le deuxième couplage, disjonctif, est entraîné dans le parallélisme qui assemble : les opposés s'égalisent. Par l'ironie syntagmatique ce qui est vertical, hiérarchisé, retombe à l'horizontal, dans la co-présence. Ainsi, l'esprit et la matière, ces deux prérogatives des néo-païens, sont mis, à l'égal de ce qui arrive dans *Correspondances*, sur le même plan. Cette conclusion à valeur gnomique est suivie d'une nouvelle expansion à contretemps. Donnée comme une conséquence nécessaire à l'objet elle rapporte, sous prétexte d'argument d'autorité, la *vox populi* concernant Wagner : « C'est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n'ont pu s'empêcher de faire en plusieurs occasions ». Cette remarque générale, déduction 'infaillible' qui, on le soupçonne, vient des fidèles du musicien, est, une fois de plus, un rideau. Décousue et isolée du contexte, occupant l'entre-deux de l'argumentation, elle sert deux maîtres à la fois, l'antécédent et le conséquent. Les deux propos sont, en effet, une simple variation du motif, mais la formule conclusive, dyadique, est renversée comme dans un canon :

Il [Wagner] possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme *spirituel et naturel*.³³¹

On n'a qu'à constater, par ce jeu positionnel en miroir (*reflexio*) la parfaite réversibilité de ces deux adjectifs : symétrie renversée. Le même canon rétrograde marque la fin des *Correspondances*, où la dyade *sens-esprit* est intéressée par l'anastrophe qui entrave l'« expansion des choses infinies » :

qui chantent les transports de l'esprit et des sens.³³²

Le second des deux passages est vraisemblablement la 'réfection' parodique d'un propos wagnérien :

³²⁹ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 13 décembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 629.

³³⁰ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 342. Voir aussi ce passage : « le malaise de l'artiste croissait sans cesse et avait fini par devenir insupportable. Permettez-moi de le peindre en quelques traits » (*ibidem*, p. 355).

³³¹ Nous soulignons.

³³² Ch. Baudelaire, *Correspondances*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 11.

Nous pouvons considérer la nature, dans son ensemble, comme un développement gradué, depuis l'existence purement aveugle jusqu'à la pleine conscience de soi ; l'homme en particulier offre l'exemple le plus frappant de ce progrès.³³³

Une contradiction dans les termes gît dans la proposition modale « par des gradations subtiles ». Naturalisée par sa position incidente (et comme formulée *au passage*), elle nuance ce qui ne peut pas être nuancé : tout est banalement excessif chez Wagner. C'est, encore une fois, sur le troisième membre de la triade prédicative (« excessif », « immense », « ambitieux ») que bute l'argumentation. Par une légère modulation, l'adjectif « ambitieux » qualifie, par métonymie, l'auteur même de ces traductions : ce n'est que l'excès de son ambition que Wagner traduit. Le sujet-Wagner se cache, évidemment, derrière l'homme général, autrement dit, « spirituel et naturel ».

22. Rhétoriques de l'opium

L'argument de l'élévation par la musique prépare l'entrée en scène d'un autre paradis d'occasion, l'opium :

Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peinte sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium.

Au sujet du *Mangeur d'opium*, Baudelaire écrivait à Alphonse de Calonne :

un début de discours a été longtemps cherché, préparé. J'ai trouvé enfin le début qui ressemble, par sa solennité, aux premières mesures d'un orchestre.³³⁴

Et ce n'est donc pas un hasard si la substance est présentée dans la lettre à Wagner comme l'analogie de la musique. Il était question, dans la lettre à Calonne, de l'« ouverture » des *Paradis artificiels* par une apostrophe, et notamment par une invocation à l'opium en style épique. Le sujet anecdotique y faisait l'éloge du « baume adoucissant » à même de consoler l'homme en faisant disparaître, par ses effets rhétoriques, les « coulisses » de la conscience :

³³³ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 342.

³³⁴ Ch. Baudelaire, lettre à Alphonse de Calonne du 5 janvier 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 651.

Éloquent opium! Toi qui, par ta puissante rhétorique, [...] rends à l'homme coupable les espérances de sa jeunesse et ses anciennes mains pures de sang ; [...] qui cites les faux témoins au tribunal des rêves, pour le triomphe de l'innocence immolée ; [...] tu bâtis sur le sein des ténèbres, avec les matériaux imaginaires du cerveau, [...] des cités et des temples. [...] Toi seul, tu donnes à l'homme ces trésors, et tu possèdes les clefs du paradis, ô juste, subtil et puissant opium!³³⁵

L'apostrophe qui calque, comme on voit, la structure cyclique de la musique (répétition et variation) dénonce en même temps la vanité des images façonnées par les substances psychotropes : parmi ces « matériaux imaginaires du cerveau » figurent « des cités et des temples ». Dans l'intention de ' mieux comprendre ', Baudelaire prend les effets de la substance à contretemps, associant les bienfaits de l'opium aux bienfaits de l'écoute de la musique de Wagner sur son cerveau :

À partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières.

Ce « premier concert » de janvier 1860 avait été, en effet, une initiation : il s'agissait alors de comprendre les raisons d'une telle « singularité », le substantif prädicatif pouvant être entendu dans les deux sens, esprit d'analyse et caprice. Initié à la ' science ' de Wagner que lui a montré Liszt, médiateur interne de son ' désir rival ', Baudelaire accomplit, la situant dans un passé anecdotique, la traversée des signes de la musique :

J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation.

Par la parenthèse corrective, « expression des coulisses », il entretient la co-présence entre la rêverie et la conscience ; s'affichant comme un « Tannhäuser à moitié égaré »³³⁶ par les voluptés morgantiques de Vé-nus personnifiant la déesse musique, il joue sur les transitions, ou gradations sémantiques : le substantif « révélation », correction en présence de l'expression précédente, ne simule une gradation ascendante dans le ' sortilège ' que pour le dénoncer en tant que tel. Le *je* anecdotique subjugué face à l'emprise de Wagner est un *je* qui se met à nu dans sa nécessité critique. Et si l'amour est pour Baudelaire (bien avant Lacan) un « véritable magasin de comique peu exploité »³³⁷, il ressemble à l'opium par la dépendance qu'il provoque :

³³⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 442.

³³⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 170.

³³⁷ Ch. Baudelaire, *Les Martyrs ridicules par L. Cladel*, OCII, p. 185.

Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse.

Ici comme ailleurs l'opium devient un modalisateur, un dispositif pour manipuler le discours ; en tant que tel, il offre l'alibi rhétorique pour dénoncer l'ensorcellement musical : la musique despotique de Wagner 'fidélise' le public par ses ressorts magiques. Si ce qu'on appellerait aujourd'hui 'compulsion de répétition' est inscrite dans les formes mêmes de cette musique, où le même revient sans cesse capturant dans ses spires l'assistance crédule, quelque chose pourrait avoir échappé au sujet anecdotique, portant un moment à la surface le sujet réel : Baudelaire avouerait justement, entre les lignes, sa propre compulsion à s'attacher à son rival. Suit le rattrapage plus ou moins volontaire : l'art de Wagner, passant pour original, ne l'est point : la 'nature' de laquelle le musicien se réclame n'est que celle des 'phares', connus et même trop connus, qui l'ont précédé (« Dans ce que j'avais éprouvé, il entra sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître »). En même temps qu'il dénonce, par les deux 'phares' romantiques présentés dans leur couplage convenu le caractère épigonal de l'art de Wagner, Baudelaire y met du sien : chez Wagner, au « déjà connu » s'ajoute toujours « quelque chose de nouveau » que le sujet anecdotique se déclare « impuissant à définir ». L'« impuissance » à dire, sujet paradoxal de l'argumentation, devient, par épiphraise, le motif même à exploiter ; motif justement relancé par une proposition nouvelle qui n'est que du déjà dit relancé et réarticulé ; à savoir, le désir de triompher sur le puissant Wagner par l'ironie et la conscience :

et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice.

L'imparfait signale qu'on est encore dans l'analepse : Baudelaire continue d'exploiter, dans le présent de l'énonciation, l'impression du premier concert aux Italiens. À savoir, le moment de l'attaque ; le moment de l'accroc, dirait Lacan.

23. *La colère dans l'enthousiasme*

Stendhal préconisait, en physiologiste, une théorie de la musique basée sur la « nature du cœur humain en Europe » : le « Lavoisier de la musique » à venir

déduira de ses expériences les règles de la musique. Dans son ouvrage, au mot *colère*, il nous présentera les vingt cantilènes qui lui semblent expri-

mer le mieux le sentiment de la colère ; il en fera de même pour la *jalousie*, *l'amour heureux*, *les tourments de l'absence*, etc.³³⁸

La colère, qui est, comme le désir, une « hâte processive »³³⁹ chez Baudelaire, est, selon Wagner, l'effet de l'impatience dans l'enthousiasme :

le doute qui le tourmente à l'endroit du succès [...] finit par le remplir d'une sorte de colère et d'irritation, choses que ne doit nullement connaître le théoricien.³⁴⁰

Si on se souvient de la colère de Paul Scudo lors de la répétition générale du *Tannhäuser*, la rage que Wagner avoue éprouver dans ses excès d'enthousiasme face à la réussite de ses œuvres est accueillie par Baudelaire en prétexte pour faire de ce paroxysme le point de départ de sa curiosité : transformer, comme il le dit, ce transport en connaissance. Face à l'enthousiasme de l'artiste romantique, la « génération nouvelle » éprouve un « bizarre délice » à pratiquer des « trous »³⁴¹ dans l'épaisse et lourde cortine de l'innocence. Le thème exploité dans les lettres de 1860 et mis en spectacle sous les yeux du musicien lui-même (« *Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!* »³⁴²) est repris ici presque à l'identique :

Pendant plusieurs jours, pendant longtemps, je me dis : ' Où pourrai-je bien entendre ce soir de la musique de Wagner? '

Dans cette concession que le sujet se fait à soi-même un rideau s'ouvre ; ce qui est général, ce qui est réifié se singularise et s'anime par défi. *Où pourrai-je rencontrer Wagner, où pourrai-je faire l'expérience de sa musique?* Le désir compulsif de posséder Wagner et de l'esquiver est immédiatement déplacé : l'être singulier rentre dans l'univers anecdotique du public mélomane par le biais du discours rapporté. Et cependant, le complexe spectaculaire, quoique surveillé, fait surface : la ' formule habituelle ', taquine et insistante, prononcée par Baudelaire chez les Hugo : « Allons, quelques nobles accords de Wagner! »³⁴³ est ici convoquée mais, déplacée, elle devient anecdotique par les effets du discours rapporté : « Ceux de mes amis qui possédaient un piano furent plus d'une fois mes martyrs ». Le piano, cet

³³⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 160.

³³⁹ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 20.

³⁴⁰ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 376.

³⁴¹ Ch. Baudelaire, « Horace Vernet », in *Salon de 1846*, OCII, p. 471.

³⁴² Ch. Baudelaire, lettre à Richard Wagner du 17 février 1860, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 674.

³⁴³ Jacques Crépet, *Baudelaire : étude biographique*, Vanier, Paris 1906, p. 168 ; cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 60.

ersatz mécanique et bourgeois de l'orchestre, méprisé par Wagner dans *Opéra et drame*³⁴⁴, 'redit' Wagner en même temps que les quelques amis de circonstance, porte-voix fidèles de la leçon du maître, font figure de « martyrs ridicules »³⁴⁵. La redite de motifs sentimentaux est apparemment responsable de la banalisation de la musique de Wagner. Et ce fut ainsi que « des morceaux symphoniques de Wagner retentirent dans les casinos ouverts tous les soirs à une foule amoureuse de voluptés triviales ». Le « bizarre délice » de l'éreintage est signifié par métalepse : l'auteur de l'essai compte parmi les « écotiers » responsables de cette « trivialité positive »³⁴⁶. On se souvient de ce passage des *Tentations* où la trompette de la gloire figure la renommée bourgeoise et la propagande marchande :

et le son rauque du cuivre apporta à mes oreilles je ne sais quel souvenir d'une trompette prostituée.³⁴⁷

Quant à l'exécution de l'« épithalame » de *Lohengrin* au Casino de la Rue Cadet dont il était fait référence dans la lettre, Baudelaire en tire encore une fois son profit : « La majesté fulgurante de cette musique tombait là comme le tonnerre dans un mauvais lieu ». – « Je me souviens parfaitement de votre maudit tonnerre, monsieur le machiniste », s'écriait Hoffmann :

ses roulements étaient sourds et terribles, comme s'ils avaient été répercutés par les échos des montagnes.³⁴⁸

Par les effets d'un métalogisme, jeu enharmonique transposé à l'écriture, le « bruit » obsédant de la musique (dont il était déjà question dans la lettre du 7 février 1860)³⁴⁹ et « les bruits » sur le « mauvais lieu » en viennent à se confondre ; l'éclat de la musique et l'éclat du scandale ne font qu'un. La cohabitation forcée de classes sociales différentes (le monde artistique représenté par les « nobles accords » de Wagner et les habitués de ce lieu trivial) se traduit, sur le plan méta-énonciatif, dans la cohabitation comique des registres familier et pompeux :

³⁴⁴ R. Wagner, *Opéra et drame*, op. cit., p. 175-176.

³⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Les Martyrs ridicules par L. Cladel*, OCII, p. 185.

³⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Salon de 1859*, OCII, p. 620.

³⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 307.

³⁴⁸ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, op. cit., p. 461.

³⁴⁹ Cf. R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 341 : « Ces idées y ont fait assez de bruit, causé assez de scandale pour exciter, en France même, la curiosité avec laquelle j'ai été accueilli ».

Le bruit s'en répandit vite, et nous eûmes souvent le spectacle comique d'hommes graves et délicats subissant le contact des cohues malsaines, pour jouir, en attendant mieux, de la marche solennelle des *Invités au Wartburg* ou des majestueuses noces de *Lohengrin*.

Autant dire que le Roi et son valet ne font plus qu'un. L'effet de cette co-présence est dû à la 'prostitution' et 'banalisation' du nom du maître, qui se répand partout. En effet, pour citer Wagner, *Lohengrin*, à l'exécution duquel « je n'avais pris aucune part », « se répandait avec un succès croissant, passant d'un théâtre à l'autre »³⁵⁰ : d'où la contamination entre les genres et les classes. La métalepse « en attendant mieux », isolée par la position incidente, est une simple variation du motif porté par la locution adverbiale *faute de mieux*. Locution qui évoque justement la médiocrité, la résignation et la solution de remplacement, le *pis-aller* en somme, que représentent les deux 'morceaux' à succès wagnériens en style « solennel » et « majestueux ». Suit de ce même propos une simple variation synonymique :

Cependant, des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquaient des intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues.

L'art cache derrière l'alibi de l'ineffable, comme Fétis l'avait vu, ses propres faiblesses. C'est ce qui ressort de la tautologie (*mystérieuses-inconnues*) qui, sous prétexte de souligner la réciprocité sacrée entre la scène et le parterre, montre que le récepteur moyen prend le mystère de l'art (des intentions et des méthodes) à titre de justificatif de sa propre paresse. En ce qui concerne la conséquence apparemment inattendue (le mystère) de prémisses connues (le stéréotype), il s'agit d'un 'motif' emprunté au « feuilleton de M. Berlioz » :

Ce dessin obstiné, ou plutôt acharné [...] reparait encore souvent dans le cours de l'opéra ; ce qui me ferait supposer que l'auteur lui attribue un sens expressif relatif à l'action et que je ne devine pas.³⁵¹

Mais, par rapport au mystère que Berlioz avait entretenu par la suspension du jugement, pareil en cela à Wagner, Baudelaire a voulu se lancer – la leçon de Poe bien à l'esprit – dans la science des causes : pensée positive, vouée à investiguer les secrets de cet art avant que la solution ne lui soit donnée par Wagner lui-même :

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 377.

³⁵¹ H. Berlioz, « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner. La musique de l'avenir », *Feuilleton du Journal des débats* du 9 février 1860, *art. cit.*

je résolu de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance avant qu'une représentation scénique vînt me fournir une élucidation parfaite.

Autant dire que Baudelaire pense Wagner sans vouloir le rencontrer? Toujours est-il que cette solution rythmique contrevient au programme de Wagner qui, comme on l'a vu, faisait du « Pourquoi », interrogatif suspendu sur le mystère de l'origine et de l'art³⁵², le pivot de son système. Exploitant les moyens du roman policier à la mode, Baudelaire reconstruit, par analepse, son paradigme indiciaire en évoquant les différentes étapes de son effort ; sauf que les preuves positives, documentaires, qu'il allègue coïncident en bonne partie avec les sources exploitées pour la rédaction de l'essai :

J'interrogeai les amis et les ennemis. Je mâchai l'indigeste et abominable pamphlet de M. Fétis. Je lus le livre de Liszt, et enfin je me procurai, à défaut de *L'Art et la Révolution* et de *L'Œuvre d'art de l'avenir*, ouvrages non traduits, celui intitulé : *Opéra et Drame*, traduit en anglais.

Par l'antithèse donnée en co-présence Baudelaire fait preuve d'impartialité. Mais cet entre-deux cache bien une intention, qui est d'éreinter les uns et les autres. En effet, cette prémisse générale est vite désavouée par les preuves finies qui s'ensuivent : tout d'abord, Baudelaire renverse l'ordre donné des amis et des ennemis, brouillant ainsi leurs positions respectives ; ensuite, la concession est doublement favorable à Wagner : Fétis, occupant la première place avec son illisible et « abominable » pamphlet (il s'agit des écrits parus à plusieurs reprises dans la *Revue et Gazette musicale* de juin, juillet, et août 1852), est liquidé d'un bond à cause de sa partisanerie manifeste et traité par la même monnaie (tel que l'atteste le couple adjectival le qualifiant), tandis que la neutralité apparente à l'égard des œuvres favorables à Wagner (ne s'agissant plus de pamphlets mais de livres) est désavouée par l'avantage dont ces œuvres jouissent soit par leur position dans la concession, soit en raison du nombre global des sources. Le déséquilibre des deux positions est évident. Il en ressort que l'invincible puissance de Wagner, s'appuyant sur la gloire de son thuriféraire Liszt, oriente le critique vers une position qui lui est favorable ; dans cette « diatribe » romantique, la France classique de Fétis est vaincue. Il est encore à remarquer que l'adjectif « abominable », prédisant dans ce contexte partisan les écrits du perdant Fétis, n'est qu'une reprise polémique des plaintes de Wagner, qui rapportait des critiques le concernant :

³⁵²R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 374-375.

Je me rappelle par moments l'antipathie, l'hostilité des critiques, qui n'avaient vu, dans mes écrits précédemment publiés sur l'art, qu'une abomination.³⁵³

À noter ensuite que la source de Liszt est citée à titre posthume, après que le texte avait été exploité, saccagé, par une longue citation. Parmi les œuvres de Wagner le choix est, nous semble-t-il, révélateur : car, dans une prétérition dont le prétexte est le défaut de la traduction en français, sont convoquées les deux œuvres théoriques de l'exil ; œuvres dont les titres ont été, en raison de leur connotation idéologique, les plus discutés (*L'Art et la Révolution*, 1849 ; *L'Œuvre d'art de l'avenir*, 1849)³⁵⁴. Si la mention de ces deux ouvrages non consultés de la part de Baudelaire apparaît donc pour le moins tendancieuse, le remplacement de ceux-ci par une œuvre traduite en anglais, *Opéra et Drame* (1851), est au même titre discutable : l'édition anglaise était fort probablement inaccessible en France³⁵⁵. L'omission, parmi les œuvres citées, de la *Lettre sur la musique* est, à notre sens, tout aussi bien éloquente : tout ce que de Wagner on n'avait pas pu lire était résumé dans ce « programme » d'occasion, destiné au public français de *Tannhäuser*. C'est bien cette lettre qui constitue la source principale du plagiat de Baudelaire.

24. *Le don des fées*

La deuxième section de l'essai débute par le compte-rendu des événements orageux autour de *Tannhäuser*. L'imparfait, temps anecdotique de la chronique journalistique, plonge une fois de plus ces événements dans un passé fabuleux. Notamment, un temps ponctuel entre dans la répétition :

Les plaisanteries françaises allaient toujours leur train, et le journalisme vulgaire opérait sans trêve ses gamineries professionnelles.

Les deux indications circonstanciées (« toujours », « sans trêve ») nous préviennent, en effet, que la routine de l'actualité ressemble à un sort fatal, à une condamnation mythique. L'infinisisation permet en même

³⁵³ *Ibidem*, p. 379.

³⁵⁴ R. Wagner, *L'Art et la révolution*, in Id., *Œuvres en prose de Richard Wagner*, vol. III, traduites en français par J.-G. Prod'homme, en collaboration avec F.W. Holl, Pierre-François Caillé et Léon van Vassenhove, Librairie Ch. Delagrave, Paris, 1907-1925, 13 vol., p. 8-58 ; Id., *L'Œuvre d'art de l'avenir*, in Id., *Œuvres en prose de Richard Wagner*, op. cit., p. 59-254.

³⁵⁵ Comme le rappelle Pichois dans ses notes à l'édition (OCII, p. 1462), une traduction anonyme, par les soins d'un certain J. Bridgement, avait paru dans un périodique publié à Londres.

temps la duplication du point de vue : si le verbe « opérer » se rattache sans surprise à l'adjectif « professionnel », la contradiction dans les termes qui résulte de l'association abusive de cet adjectif avec le substantif « gaminerie », est un coup oblique lancé à tous les *dilettantes* : il y a des jeux qui passent pour sérieux. D'ailleurs rien de plus convenu que le rôle des journaux en France en fait de spectacles : « En Italie comme en France, comme partout, l'opinion publique sur les spectacles ne peut se former que par les journaux »³⁵⁶, nous dit Stendhal. Le laconisme de ce passage se résout par l'énoncé suivant :

Comme Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique (dramatique) devait *parler* le sentiment, s'adapter au sentiment avec la même exactitude que la parole, mais évidemment d'une autre manière, c'est-à-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre (en quoi il ne disait rien qui ne fût accepté par tous les esprits sensés) ...

La longue subordonnée causale, temps proleptique étiré jusqu'à l'exténuation sur le modèle des protases wagnériennes, contient la concession à désavouer : il y est question des malentendus surgis autour du programme de Wagner. Dans cette vaste prémisse, l'« explication » du programme tourne en rond ; par une série de stratégies itératives Baudelaire répète en écho les « rédités », musicales et philosophiques, du compositeur. Le syntagme « *parler* le sentiment », catachrèse ridicule en état de mention qui, dans sa transitivité banale, nie l'ineffable musical en condamnant la musique elle-même à véhiculer des poncifs verbaux, se voit questionnée par le discours lui-même. Mîmant les vaines circonlocutions wagnériennes Baudelaire intercale, dans des parenthèses faussement didactiques, le réel de l'acte critique : ces parenthèses, qui font « des trous » dans le discours d'emprunt marqué par l'infinisité et la généralisation à vide, dessinent le double fond de la singularité rivale. L'amphigouri discursif se prévaut d'hyperbates correctives qui font rebrousser chemin à la logique déductive. Vanité nominaliste que tous les « esprits sensés » (doués de bon sens) sont pourtant prêts à accepter :

une foule de gens, persuadés par les plaisants du feuilleton, s'imaginèrent que le maître attribuait à la musique la puissance d'exprimer la forme positive des choses, c'est-à-dire qu'il intervertissait les rôles et les fonctions.

Derrière l'épithète généralisante « plaisants du feuilleton » pourraient se cacher soit Fétis, dont l'action évoquée plus haut est reconsidérée dans

³⁵⁶ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 44.

cette reprise complétive, soit Berlioz : deux esprits français, moqueurs dans leur différente position, qui pourtant ont un fort ascendant sur la foule. Le défaut inhérent à la parole de l'artiste tenant lieu d'autorité (« maître ») est déplacé donc sur la malice de certains polémistes qui manipulent la vérité, faisant passer pour vrai ce détournement. Point n'est besoin d'observer que parmi ces manipulateurs, qui intervertissent les rôles et les fonctions, figure l'auteur même de l'essai. Le détournement est pratiqué, d'ailleurs, par des paralogrammes évidents : la nécessité explicative affichée par la locution conjonctive « c'est-à-dire » bute sur une contradiction : la conviction que la musique ressemble à du langage ou à de la peinture (exprimant « la forme positive des choses ») est désavouée par l'explication même, où, justement, la pratique de l'inversion est thématifiée, avec ses conséquences illocutives et sociales.

Baudelaire renonce, par une prétérition rhétorique, à énumérer toutes les conséquences de ces prétextes (« quolibets »), les résumant dans deux substantifs corrélés, la malveillance et l'ignorance :

Il serait aussi inutile qu'ennuyeux de dénombrer tous les quolibets fondés sur cette fausseté, qui venant, tantôt de la malveillance, tantôt de l'ignorance, avaient pour résultat d'égarer à l'avance l'opinion du public.

Renversant les relations que Wagner établit entre le texte et le prétexte (entre la musique et son ' explication ', qui doit venir ' après ' l'action), il fait état lui-même des conséquences de ces préjugés : c'est le prétexte explicatif qui précède l'œuvre, causant ainsi tous les malentendus. Par le biais d'une adversative, Baudelaire exploite une fois de plus le stéréotype des parisiens « plaisants »³⁵⁷ en feignant de condamner leur perversion : « Mais, à Paris plus qu'ailleurs, il est impossible d'arrêter une plume qui se croit amusante ». En fait, le stéréotype est détourné : les Parisiens, pris dans le piège comme les autres, ne sont pas à même de dénoncer ni les défauts de Wagner, ni les plaisanteries des journalistes, ni, à un niveau ultérieur, l'ironie de l'auteur de l'essai. « Le premier venu, pourvu qu'il sache amuser », écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, « a le droit de parler de lui-même »³⁵⁸. Ainsi, c'est le public qui, friand de biographies exemplaires d'êtres souffrants et de querelles musicales, a créé le mythe Wagner dont il est le principal consommateur : de ce mythe circulaire, les journalistes ne sont que les médiateurs et les propagandistes. Les effets de cette incompréhension s'accumulant vont déterminer, par voie paradoxale, le succès du musicien : « La curiosité générale étant attirée vers Wagner, engendra des articles et des brochures qui nous initièrent à

³⁵⁷ Ch. Baudelaire, *Un Plaisant*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 279.

³⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 676.

sa vie, à ses longs efforts et à tous ses tourments ». Ici, c'est le sujet anonyme et anecdotique du peuple qui, initié au mystère de l'art, fait germer spontanément, par l'intermédiaire naturel des journalistes, la langue de Wagner : le peuple raconte, en son nom, une vie exemplaire d'artiste, selon laquelle le malheur personnel est à l'origine de son succès. Ce motif romantique est exploité par Hoffmann dans le *Chevalier Gluck* où le protagoniste éponyme, anticipateur de la réforme wagnérienne, joue le rôle de l'artiste exilé et incompris. Le canevas de la persécution est banal ; la rivalité mimétique agit toujours à partir de quelques coïncidences où des destins ses rencontrent :

DORVAL

C'est un mot d'humeur ; il échappe à un mélancolique [...] à qui l'on raconte les infortunes d'un homme de bien.

MOI

Ajoutez que cet homme de bien est peut-être son père [...]

DORVAL

Je vous l'ai déjà dit ; rien ne rend éloquent comme le malheur.³⁵⁹

Sous prétexte de fournir « des exemples » de plumes attitrées ayant causé le malheur de Wagner, Baudelaire choisit celles qui lui paraissent les plus propres « à éclairer et à définir la nature et le caractère du maître ». Et ce sera donc la plume de Wagner lui-même que Baudelaire convoque par une concession partielle (signalée par l'italique) qui permet la libre manipulation de l'autobiographie de l'artiste :

Celui qui a écrit que *l'homme qui n'a pas été, dès son berceau, doté par une fée de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau*, devait indubitablement trouver dans les conflits de la vie plus de douleurs que tout autre.

L'autocélébration de l'artiste par le récit anecdotique de sa naissance sur-naturelle, telle qu'elle est évoquée dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849) et repropo- sée, avec de légères variantes, dans *Une Communication à mes amis* (1851)³⁶⁰, avait fait l'objet d'une attention particulière de la part de Fétis :

³⁵⁹ D. Diderot, *Second entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 57.

³⁶⁰ Le texte autobiographique en question sert d'introduction à un recueil réunissant les livrets du *Vaisseau fantôme*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, sous le titre : *Trois poèmes d'opéras accompagnés d'une communication à mes amis en guise de préface*. Comme son auteur le dit dans la préface, l'ouvrage en question est une version abrégée d'*Opéra et Drame*. Dans ce texte Wagner insiste sur sa condition de marginalité à Paris, et sur la persécution de l'artiste. C'est à cette version abrégée que Baudelaire aurait pu faire référence en citant *Opéra et Drame*.

ce dernier en avait parlé dans l'article « abominable » du 6 juin 1852³⁶¹. L'anecdote dont Wagner se prévaut en vue de vanter le crédit de son infortune est, on s'en souvient, tirée de la tradition populaire germanique : les Nornes, Parques ou fées mythologiques (qui reviendront dans *Le Crépuscule des Dieux*) vont déterminer le destin exceptionnel de l'enfant :

La belle syrène Wachilde ayant donné au roi Wiking un fils, les trois Nornes vinrent apporter les cadeaux destinés à celui-ci. La première lui donna la force physique, la deuxième la sagesse ; et l'heureux père les remercia [...]. Quant vint le tour de la troisième, elle offrit à l'enfant ' l'esprit qui n'est jamais satisfait et cherche toujours du nouveau ' ³⁶²

Par rapport aux premiers deux dons, qui rentrent dans l'ordre des choses (dans la ligne paternelle) tel que l'atteste le remerciement du père, le troisième fait effraction dans le système. C'est la curiosité qui fait le malheur et le destin exceptionnel de l'Artiste : le Nouveau qu'il cherche n'est pas de ce monde. Cette anecdote doit avoir frappé Baudelaire, qui la reprend, comme on l'a vu, dans *Les Dons des fées*³⁶³. Dans le poème en prose ce don exceptionnel, donné à contretemps lorsque le lot de dons marchands s'est épuisé est, justement, le « don de plaire ». Ce don n'était pas la récompense d'un effort selon la justice distributive, « mais tout au contraire une grâce accordée à celui qui n'avait pas encore vécu ». Face à ce don sans mérite le père, bourgeois raisonneur, s'indigne : « Mais plaire comment? plaire...? plaire pourquoi? ». Ce don fait effraction dans sa logique marchande. « Parce que! parce que! » « répliqua la Fée courroucée, en lui tournant le dos ». Rejoignant le cortège de ses compagnes, la Fée se disait : « Comment trouvez-vous ce petit Français vaniteux, qui veut tout comprendre? ». Face à Wagner qui fait du pourquoi des choses, interrogatif suspendu, le noyau qui confère un profit à l'Art, l'Autre serait tenté de rétorquer, comme François à Marcel : « Il n'y a pas de réponse »³⁶⁴. « C'est de cette facilité à souffrir », écrit polémiquement Baudelaire dans l'essai (anticipant ainsi le Nietzsche de la *Généalogie de la morale*), « commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé, que je tire l'explication des opinions révolutionnaires de Wagner ».

³⁶¹ C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1463.

³⁶² R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 217-219.

³⁶³ Ch. Baudelaire, *Les Dons des fées*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 305-307.

³⁶⁴ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, éd. Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 1988, p. 85.

25. *L'art et la révolution*

La musique, selon Stendhal, « ne peut pas peindre les fureurs de la politique » : ses seules fureurs sont « celles de l'amour »³⁶⁵. Et pourtant, suivant la théorie analogiste, on peut établir, comme dans la Grèce ancienne, une correspondance entre des idées politiques et des idées musicales :

Vous voyez par quel mécanisme indirect, mais sûr, la musique d'un pays doit prendre la nuance du gouvernement qui forme les âmes du pays.³⁶⁶

Le « mécanisme indirect, mais sûr », de l'analogie peut également déduire des effets à partir d'une cause donnée :

Aigri par tant de mécomptes, déçu par tant de rêves, il [Wagner] dut, à un certain moment, par suite d'une erreur excusable dans un esprit sensible et nerveux à l'excès, établir une complicité idéale entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements.

D'ailleurs dans la Grèce ancienne, où on reconnaissait à la musique une fonction tout aussi bien éducative que politique, le *kakos mousikos* était à la fois mauvais musicien et mauvais philosophe... Sur la relation entre musique et politique, qu'on peut faire remonter à la *République* de Platon, Rousseau, prenant à son compte le jusnaturalisme de Grotius, avait fondé la plupart de ses idées³⁶⁷. C'est de ces idées que visiblement Wagner se réclame dans *Opéra et drame*. Le ressentiment à l'égard de ce que Derrida appelle le « Père politique »³⁶⁸ entraîne l'artiste à établir, dans des circonstances favorables (« à un certain moment »), une correspondance « infaillible »³⁶⁹ entre la mauvaise musique et la mauvaise politique. Or, sur l'empire de la musique tel que Wagner l'entend, tout comme sur le ressentiment personnel, on ne peut fonder que des mauvais gouvernements : autrement dit, l'anarchie au nom de laquelle le musicien avait fait la révolution à Dresde.

La protase bimembre portant les causes ou prémisses cache derrière son parallélisme rassurant le détail qui fait tache : au couple synonymique participiel « aigri-déçu » ne correspond pas un couple d'agents homologues : aux « mécomptes » s'opposent les « rêves ». Dans ce dysfonctionnement logique se cache le paradoxe : le rêve n'est pas la solution,

³⁶⁵ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 190.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 45.

³⁶⁷ Cf. J. Starobinski, *Le Remède dans le mal*, op. cit., scil. p. 225-231.

³⁶⁸ J. Derrida, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 374.

³⁶⁹ Fiorentino évoque chez Wagner le « réformateur inspiré et génie infaillible » (P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 2).

mais la cause même de la douleur. « Je comprends » – écrit Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu* – « qu'on déserte une cause pour savoir ce qu'on éprouvera à en servir une autre. Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau »³⁷⁰. Mais qui excuse accuse³⁷¹ et le rêve devient, chez l'esprit excessivement sensible, la raison même de ses croyances politiques. Comme Lacoue-Labarthe le voit bien à ce sujet, « une certaine tradition allemande [...] fait de l'art, non pas *un* enjeu politique, mais *l'*enjeu politique lui-même »³⁷². C'est bien cet « idéalisme » fondé sur l'exemple politique de la musique qui enclenche, dans ce contexte particulier, une dangereuse « complicité » : l'artiste idéaliste et le mauvais gouverneur, dans les personnes de Wagner et de l'Empereur, collaborèrent pour la représentation de *Tannhäuser*.

Dans une réarticulation parasite du thème suivant le procédé de la variation musicale, Baudelaire insinue un mot oblique, emprunté à Wagner : « routine », mot par lequel l'artiste indiquait, à côté de Liszt, le travail mécanique, et en général la « besogne » qui s'oppose à la gratuité de l'art :

Possédé du désir suprême de voir l'idéal dans l'art dominer définitivement la routine, il a pu (c'est une illusion essentiellement humaine) espérer que des révolutions dans l'ordre politique favoriseraient la cause de la révolution dans l'art.

Il va de soi que cette « routine », tant détestée par Wagner au nom du génie, se repropose à chaque fois par le retour mécanique du *grundthema*, où un « thème » entre, justement, dans la répétition. La parenthèse ironique qui attribue à Wagner, homme universel et représentant du « purement humain », sa faute personnelle, à savoir son illusion, établit, une fois de plus, deux niveaux dans l'énonciation : là où le discours d'emprunt affiche son naturel et son nappé, la parenthèse marque le soubresaut de la conscience et le double fond. Le motif de la connivence entre le mauvais musicien et le mauvais gouverneur, à peine esquissé plus haut à titre proleptique, apparaît enfin dans toute sa splendeur ; et l'italique signale qu'on est en présence d'un thème, ou motif conducteur :

Le succès de Wagner lui-même a donné tort à ses prévisions et à ses espérances ; car il a fallu en France l'ordre d'un *despote* pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire.

Cette connivence entre la musique et la politique est bien paradoxale car, contrairement aux aspirations libertaires, idéales de Wagner, c'est le

³⁷⁰ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 676.

³⁷¹ Sur la fonction modalisante de l'adverbe « peut-être », cf. L. Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 452-453.

³⁷² Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 56.

despotisme qui lui a été favorable. Le complément circonstanciel : « en France » ne contribue pas seulement à situer l'événement dans l'*hic et nunc* mais, tout aussi bien, à signifier le paradoxe national : dans le pays de la révolution où Wagner débarque en vue de libérer l'art de ses contraintes, c'est le mot d'ordre qui autorise l'art, par la voie toujours valable de la flatterie. « Il est », écrit Diderot,

un grand prince qui connaît toute l'importance du genre dramatique, et qui s'intéresse au progrès du goût national. On pourrait le solliciter...obtenir...³⁷³

« Et en effet », argumente Baudelaire par une variation sur le thème de la « routine »

nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie, pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrement attachés aux routines de la littérature dite classique.

Comme Baudelaire le voit après Diderot, les événements historiques désavouent l'analogie générale : c'est dans un cadre politique rassurant que naissent les révolutions dans l'art ; et comme Roland Barthes l'a montré dans *Le Degré zéro de l'écriture*³⁷⁴, le discours révolutionnaire d'un Robespierre est le plus classique et « routinier » qui soit ; tandis que c'est pendant la Restauration qu'un nouveau langage littéraire, émancipé de la tradition classique, se développe. Ainsi, les périodes révolutionnaires sont, du point de vue des arts, les plus « routinières ». Puisque, observe Pichois, les partisans de Wagner sont pour la plupart des républicains, « il fallait que Baudelaire admirât fort Wagner pour qu'il pût passer sur cette divergence d'opinions politiques et donc d'options philosophiques »³⁷⁵. Ce serait au nom de l'admiration pour Wagner que Baudelaire accepterait, en somme, de se contredire...

26. *Le destin de l'artiste*

En vue de parcourir les étapes anecdotiques du destin artistique de Wagner et de retracer ainsi la biographie d'artiste, Baudelaire déclare puiser dans « les notes que lui-même il a fournies sur sa jeunesse ». Par cette expression familière propre de la langue orale, avec disjonction et reprise

³⁷³ Note de Diderot : Monseigneur le duc d'Orléans. D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 114.

³⁷⁴ R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 48.

³⁷⁵ C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1463.

anaphorique, l'auteur simule un style négligé, journalistique : le lecteur est plongé dans l'anecdote. Si ce n'est que les notes en question sont tirées de la même *Lettre sur la musique*, où, dans le cadre d'une prétérition, Wagner « peint » à son destinataire occasionnel le combat exemplaire que doit mener tout artiste allemand dans le monde :

Je voudrais vous faire comprendre cette crise de ma vie sans vous fatiguer pourtant de détails biographiques : souffrez donc que, de tout cela, je vous peigne seulement le singulier combat que doit soutenir un musicien allemand de nos jours.³⁷⁶

De cette partie de la lettre Baudelaire fournit, comme le voit bien Lacoue-Labarthe, un « habile résumé »³⁷⁷. 'Résumé du résumé' cependant, car, comme on l'a vu plus haut, Wagner déclare, dans l'*incipit* de la lettre, vouloir résumer à l'usage du public français le contenu de ses œuvres théoriques principales :

Vous m'avez demandé, Monsieur, de vous résumer moi-même, avec clarté, les idées sur l'art que j'ai émises dans une série d'écrits publiés en Allemagne, voilà déjà bien des années.³⁷⁸

Dans le compte-rendu anecdotique que Baudelaire fournit de la jeunesse de Wagner, l'Allemagne joue le rôle convenu de la patrie de la mauvaise logique et de la régression au 'premier niveau' de la nature et de la bonne foi : le 'thème' diégétique fourni par le musicien (« Malgré une éducation scientifique sérieuse, j'avais dès ma première jeunesse vécu en relations étroites, continuelles, avec le théâtre »³⁷⁹), est 'traduit', autrement dit pastiché par l'essayiste. Sous prétexte de le rapporter à la troisième personne à titre d'attestation documentaire, il l'interpole sensiblement :

Je vois, par les notes que lui-même il a fournies sur sa jeunesse, que, tout enfant, il vivait au sein du théâtre, fréquentait les coulisses et composait des comédies.

D'abord, le sujet de l'énonciation s'expose en tant que tel sous prétexte de démontrer sa fidélité aux sources documentaires : la métalepse est renforcée par la brusque attaque, en guillotine, de la phrase. La posture affichée est évidemment journalistique et dilettante : la formule méta-énonciative au présent, met, encore une fois, l'accent sur l'« improvisation ». Cette im-

³⁷⁶ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 351-352.

³⁷⁷ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 69.

³⁷⁸ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 341.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 352.

provisation est censée rencontrer la faveur d'un homme de théâtre... Le « don de plaire » serait une prérogative de Wagner dès son plus jeune âge : de ce don anecdotique atteste, une fois de plus, l'imparfait. La proposition infinitive tripartite, avec ses énoncés coordonnés et synonymiques, n'insiste sur la fréquentation, de la part de Wagner, du milieu théâtral que pour montrer son dilettantisme. Malgré l'« éducation scientifique sérieuse » que Wagner affiche dans la *Lettre* il était (comme il l'avait d'ailleurs souligné lui-même à plusieurs reprises en vue de s'attribuer le don du génie), un autodidacte en musique, en poésie, et au théâtre. Or, l'« expression des coulisses » à la Hoffmann, naturalisée par le contexte où figurent des expressions analogues (« il vivait au sein du théâtre »), vient insinuer que les données biographiques relatées sont manipulées par l'auteur en vue de l'auto-célébration. La présence thématique des coulisses joue, d'ailleurs, la fonction de prolepse, ou anticipation du thème, lequel fera son apparition plus bas dans l'essai : la « fréquentation des coulisses » dont il est question ici n'est, en effet, que la « fréquentation » très rapprochée des partitions des maîtres allemands dont Wagner se réclame : Beethoven et Weber. Le motif qu'on pourrait définir du 'double héritage', où les musiciens romantiques les plus connus sont présentés dans leur couplage routinier, fait donc sa réapparition dans l'essai. Là où Wagner écrit dans la *Lettre* : « La mort de Beethoven suivit de près celle de Weber [...] »³⁸⁰, Baudelaire intervient dans cette donnée biographique : si la date de la disparition respective des deux musiciens est un paradoxe du destin, qui renverse l'ordre logique de leur succession attendue (et de leur présentation) le paradoxe chronologique devient un paradoxe logique :

*La musique de Weber, et plus tard, celle de Beethoven*³⁸¹, agirent sur son esprit avec une force irrésistible ...

Ce métatexte captieux, naturalisé par le contexte anecdotique, rentre à plein titre dans l'esprit du dilettante, qui ne sait pas la musique ni son histoire, et qui compense son ignorance par l'enthousiasme. Suit, transposé à la troisième personne, le simple résumé de l'autobiographie de Wagner (« Ce ne fut que plus tard, [...] lorsque déjà mes études m'avaient introduit dans l'antiquité classique et inspiré quelques essais poétiques, que j'en vins à étudier la musique à fond »³⁸²), agencé de manière à ce que l'éclectisme du musicien soit mis en relief. Le déterminisme scientifique et la fatalité mythique collaborent pour former le génie :

³⁸⁰ *Ibidem*. Weber meurt à Londres le 5 juin de 1826 ; Beethoven meurt à Vienne le 26 mars de 1827.

³⁸¹ Nous soulignons.

³⁸² R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 352.

et bientôt, les années d'études s'accumulant, il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre.

Le passage en question – quoique vraisemblablement inspiré d'Hoffmann qui ironise sur l'éclectisme du poète-compositeur tant dans les *Kreisleriana* que dans *Le Poète et le compositeur* (*Das Dichter und die Komponiert*)³⁸³ – est une libre variation du thème bien connu de l'union organique des arts tel qu'il est formulé par Wagner :

c'était le seul instinct qui m'avait conduit à l'idée d'une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie comme condition d'une œuvre d'art capable d'opérer, par la représentation scénique, une impression *irrésistible*³⁸⁴, et de faire qu'en sa présence toute réflexion volontaire s'évanouisse dans le sentiment purement humain.³⁸⁵

L'idée générale de la ' mise en sommeil ' de la volonté – laquelle se jette dans l'océan du « purement humain » identifié dans le mythe – est, on s'en souvient, à la base de la théorie de la fusion des arts telle qu'elle figurait dans *L'Œuvre d'art de l'avenir*³⁸⁶. Faisant également l'objet d'une lettre de Wagner à Berlioz que Baudelaire cite plus bas dans l'essai, cette idée (dont nous avons déjà proposé quelques extraits) est reformulée dans la *Lettre sur la musique* comme suit :

Fort de l'autorité d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie, je me crus en possession d'un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que, cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin.³⁸⁷

Ce qui est, évidemment, une interprétation très libre, et très avantageuse, des théories de Lessing qui préconisent la distinction des arts. D'où, vraisemblablement, le passage ironique de Baudelaire que nous avons cité plus haut : « ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne *pût* pas suggérer... ».

³⁸³ E.T.A Hoffmann, *Le Poète et le compositeur* (conte paru en français, rappelons-le, dans la *Revue et Gazette musicale de Paris* en 1854).

³⁸⁴ Nous soulignons.

³⁸⁵ R. Wagner, *Lettre sur la musique, op. cit.*, p. 380.

³⁸⁶ Sur le résumé, dans la *Lettre sur la musique*, des propos de *L'Œuvre d'art de l'avenir*, cf. *ibidem*, p. 359.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 357-358.

Suivant l'ordre inversé de l'argumentation de la lettre³⁸⁸, Baudelaire en vient à rendre compte des raisons du refus de l'Opéra à la française de la part de Wagner :

L'instinct dramatique [...] devait le pousser à se révolter contre toutes les frivolités, les platitudes et les absurdités des pièces faites pour la musique.

S'il s'agit là d'une paraphrase du propos même de Wagner :

Il n'est pas besoin de faire voir la pauvreté, la platitude et le ridicule du genre *livret d'opéra* en France³⁸⁹

Baudelaire y met, une fois de plus, du sien : l'expression « instinct dramatique » évoque l'irréfléchi dans l'art wagnérien, d'où le penchant de l'artiste pour la révolte. Cet irréfléchi proprement « allemand » s'opposerait, comme l'immédiat au médiat, à l'attention que la France réserve aux procédés de l'art, tel qu'il ressort du syntagme définitionnel : « pièce faite pour la musique ». Mais cette dichotomie entre l'instinct dramatique allemand, uni et infini, et les « pièces » du théâtre lyrique à la française (la définition générique de « pièce » pouvant être prise à la lettre) est neutralisée par l'adaptation de la musique dramatique de Wagner en France : ce qui était uni est donné par morceaux. La triade prédicative, stylème fréquent chez Wagner³⁹⁰, tient lieu de la position hautaine, méprisante, que le génie assume à l'égard des « opéras ordinaires » :

Diriger des opéras ordinaires me causait un sentiment particulier de malaise, une sorte d'ennui poignant.³⁹¹

Dans la récapitulation de la matière Baudelaire reprend l'argument du « destin providentiel » de l'artiste³⁹² pour glisser, dans une proposition incidente, la captieuse analogie entre le devenir-artiste individuel et la Révolution Française, cas particulier dissimulé derrière le prétexte des « révolutions générales » :

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 344-351.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 362.

³⁹⁰ « L'incomparable effet des combinaisons musicales réunies au drame se faisait [...] sentir à mon âme, avec une profondeur, une énergie, une vivacité dont nul autre art ne peut approcher » (*ibidem*, p. 353).

³⁹¹ *Ibidem*, p. 353.

³⁹² « Que cette courte note biographique vous suffise. Après ce que je vous ai dit de l'opéra en Allemagne, vous pouvez prévoir aisément la marche ultérieure de mon esprit » (*ibidem*).

Ainsi la Providence, qui préside aux révolutions de l'art, mûrissait dans un jeune cerveau allemand le problème qui avait tant agité le XVIII^e siècle.³⁹³

L'emploi transitif du verbe « mûrir » évoque la passivité, presque végétale, de cette idée dans le « jeune cerveau ». Comme la nature, ce cerveau primitif ne fait que reproposer les mêmes querelles du siècle précédent. Et encore une fois, par épiphraise, la démarche conclusive générale devient une prémisse exigeant une démonstration par les textes.

27. Échos mnémoniques

Et voici donc que, à titre posthume, le rideau s'ouvre sur la source jusqu'à présent parasitée : elle est enfin nommée, elle fait son apparition sur la scène. Il s'agit justement de la *Lettre sur la musique* accompagnant les *Quatre poèmes d'opéras* :

Quiconque a lu avec attention la *Lettre sur la musique*, qui sert de préface à *Quatre poèmes d'opéra [sic] traduits en prose française*, ne peut conserver à cet égard aucun doute. Les noms de Gluck et de Méhul y sont cités souvent avec une sympathie passionnée.

Si dans la *Lettre* Wagner évoque, à propos de *Joseph*, « magnifique ouvrage de Méhul »³⁹⁴, le transport « dans un monde supérieur », la question Gluck est plus complexe car Wagner manifeste, à son égard, une attitude ambivalente : célébré par Hoffmann, le « divin Gluck », réformateur allemand du théâtre dramatique, pacificateur de la Querelle des Bouffons, ne se réclame pas moins de drame musical français et italien³⁹⁵. Dans la même *Lettre*, où il considère l'ancienne querelle du XVIII^e siècle entre les gluckistes et les piccinistes oiseuse autant qu'« insoluble de sa nature »³⁹⁶, Wagner tient à se distinguer par rapport au « grand Gluck », réputé comme l'un de ses devanciers. Face à une musique « raide, étroite », évidemment

³⁹³ Dans la *Lettre* Wagner parle de son « petit écrit » intitulé *L'Art et la Révolution*, *ibidem*, p. 357.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 353-354.

³⁹⁵ Ces questions sont traitées par Wagner dans le premier chapitre d'*Opéra et drame*.

³⁹⁶ « Le débat entre les gluckistes et les piccinistes à Paris n'était autre chose qu'une controverse, insoluble de sa nature, sur la question de savoir si c'est dans l'opéra que peut être atteint l'idéal du drame. Ceux qui s'étaient crus fondés à soutenir cette thèse se voyaient, malgré leur victoire apparente, mis en échec par leurs adversaires, dès que ceux-ci décrivaient la prééminence de la musique dans l'opéra, prééminence telle que c'était à la musique et non à la poésie que l'opéra devait son succès » (R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 360). Voir aussi C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1463-1464, où ce passage est rapporté.

trop française, Gluck n'a pas su « l'élargir dans son principe »³⁹⁷. Et pourtant, le héraut de la volonté de Wagner, Liszt, fait de Gluck à plusieurs reprises le semblable de Wagner lui-même dans le sentiment, la beauté, l'absorption dans le bonheur, le chaste abandon, l'aveu simple de la passion. L'analogie entre Wagner et Gluck se fonde, chez Liszt, sur la « reprise d'un thème toujours varié et toujours identique », l'amour :

Le duo entre Élisabeth et Tannhäuser au second acte pourrait se comparer pour le sentiment et la beauté musicale, au duo d'Achille et d'Iphigénie dans Gluck. Même absorption dans le bonheur présent, même chaste abandon, même aveu simple et entier d'une passion profonde, même reprise d'un thème toujours varié et toujours identique, d'un thème d'amour si heureux, qu'on le croirait, écho des célestes liesses, ne pouvoir jamais être interrompu ou brisé!³⁹⁸

Wagner n'ajouterait finalement, « à la science de ses prédécesseurs », rien d'inédit :

ni la connaissance d'un fait nouveau, ni l'introduction d'un élément encore ignoré.

Wagner, dont la « nouveauté » est analogue à celle de ses maîtres n'aurait, comme eux, que la capacité de « bien co-ordonner » (réagencer) la matière donnée (d'où la « prudente concaténation » que lui reconnaîtra Baudelaire). La théorie saint-simonienne du 'dépassement des âges' est cependant convoquée par Liszt en vue de mettre en relief la supériorité de Wagner dans la mise en pratique des anciennes théories :

par une coordonnance jusques là inusitée des choses anciennes, [ils] agrandissent le domaine où travaille leur pensée. Wagner est novateur comme ces derniers ; son système se rattache à la tradition de Gluck, par l'importance qu'il donne à l'éloquence de la déclamation dramatique, et à celle de Weber, par l'éloquence déclamée et la sensibilité de l'instrumentation.[...] Mais il dépasse et Gluck, et Weber, dans la pratique de leurs théories.

Ceci est dû, évidemment, au progrès technique dans le domaine du théâtre, qui, multipliant les moyens, permet à l'artiste de se les approprier et de les tourner vers un seul but, absolu et poétique :

utilisant toutes les ressources qu'offrent les instrumens nouveaux aussi bien que les belles applications qui en ont été faites par Meyerbeer et Berlioz principalement, il fait concourir à son but tous les moyens dus au progrès

³⁹⁷ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 403.

³⁹⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 102-103.

des temps modernes, et tend à assurer, dans un système plus vaste que celui de Gluck, par un principe plus absolu que celui de Weber, la prédominance du sens poétique.³⁹⁹

Par la spirauté envoûtante de la paraphrase dont il est le suprême virtuose Liszt tombe, faisant l'éloge de son propre maître, dans l'impassé logique de son hyperbole : un absolu augmenté existe-t-il? Par une concession parasite Baudelaire convoque, à propos de l'absolu wagnérien, l'adversaire Fétis (qui avait fait, sur la musique de l'avenir, le plus de « bruit ») :

N'en déplaise à M. Fétis, qui veut absolument établir pour l'éternité la prédominance de la musique dans le drame lyrique...

Cette concession est évidemment prétextuelle mais partiellement vraie : Fétis, en critique musical classique, contestait l'approche ' poétique ', romantique de la musique ; c'est sur sa ' rage ' proverbiale contre la musique de Wagner que Baudelaire transpose l' ' absolu ' revendiqué par les philo-wagnériens. La conséquence de cette prémisse n'est pas moins tendancieuse : elle convoque, dans une énumération parasite, d'autres noms qui, par leur implication dans d'autres querelles, tiennent lieu d'autorité dans le domaine des arts :

... l'opinion d'esprits tels que Gluck, Diderot, Voltaire et Goethe n'est pas à dédaigner.

Cette organisation quaternaire et bipartite (récit structurel s'il en est), d'où les choses sortent tout armées pour leur parade rhétorique, est récurrente chez Baudelaire. L'énumération en question est, dans son parallélisme en chiasme (en tout analogue à celui des *Correspondances*), révélatrice : au centre, deux philosophes français ; aux extrêmes, un poète et un musicien allemands. On se souvient bien de cette structure : « Si ces deux derniers » – ajoute Baudelaire montrant ainsi l'opportunité du couplage – « ont démenti plus tard leurs théories de prédilection, ce n'a été chez eux qu'un acte de découragement et de désespoir ». La restriction, ironique, laisse entendre que le découragement et le désespoir, parfois affichés par les artistes à titre de prérogative du génie, ne sont que des prétextes pour cacher le relativisme de l'art et de la culture : en dehors de tout absolu, les théories meurent toutes seules chez leurs représentants suite au changement des procès sociaux. Quant à Voltaire, il est mentionné par Wagner dans la même *Lettre* à propos de la querelle entre les gluckistes et les piccinistes, et l'accent est mis sur son ' hésitation ' entre les deux positions ; accusé par Wagner de superficialité dans son jugement, il ne pouvait qu'être,

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 104.

en Français (et en anti-rousseauien), défavorable au chant, tel que l'atteste la célèbre phrase (apocryphe), dont Wagner se sert pour l'éreinter ; phrase que Baudelaire reprend à des fins partisans :

Voltaire, qui inclinait en théorie à admettre la première façon de voir, était ramené par la réalité à cette proposition désespérante : Ce qui est trop sot pour être dit, on le chante.⁴⁰⁰

Dans un parallélisme entre la France et l'Allemagne formulé par le même Wagner, les rôles respectifs se brouillent. En raison de ses contradictions internes entre la théorie et la pratique, Goethe se rend responsable d'une palinodie, et sa position favorable à la trivialité dans l'art le rapproche de Voltaire :

En Allemagne, le même problème, soulevé d'abord par Lessing, était discuté entre Schiller et Goethe, et tous deux penchaient vers l'attente du développement le plus favorable de l'opéra ; et cependant Goethe, par une contradiction frappante avec son opinion théorique, confirmait malgré lui ce mot de Voltaire, car [...] il a trouvé bon de rester, dans l'invention comme dans l'exécution, aussi trivial que possible.⁴⁰¹

Diderot qui, dans son esprit philo-germanique, fait figure de parasite parmi les représentants de la France dans la tétralogie susmentionnée, fait également l'objet de l'ironie de Baudelaire. Son nom, en effet, va être à nouveau convoqué dans une reprise variée ; il va maintenant jouer le rôle de maître dans l'éclectisme de Wagner :

En feuilletant la *Lettre sur la musique*, je sentais revivre dans mon esprit, comme par un phénomène d'écho mnémonique, différents passages de Diderot qui affirment que la vraie musique dramatique ne peut pas être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé.

Par cette métalepse (« en feuilletant »), Baudelaire dénonce tout aussi bien son 'travail' que sa distraction et son éclectisme : en *dilettante*, il 'se souvient', et n'a donc pas besoin de sources précises. Par la référence déviée au *grundthema* wagnérien, procédé dont le nom-étiquette est remplacé par la maligne périphrase « écho mnémonique », Baudelaire fait état de l'analogie entre la musique et le discours philosophique. Cet « écho » est, comme l'écho des *Correspondances*, une simple 'redite'. De même, dans *Les Paradis artificiels* la musique « interprétée par l'opium » engendre, comme par la volonté perverse d'un *archididascalus*, une série de *memoranda*, dic-

⁴⁰⁰ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 360-361.

⁴⁰¹ *Ibidem* ; cf. C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1464.

tionnaire « tout prêt » pour l'artiste paresseux⁴⁰². Par rapport au célèbre ' cri ' rousseauien et diderotien, qui fut très à la mode dans les années trente, Wagner ne propose que l'« écho mnémonique » : son art épigonal, passant pour original, est la copie de la copie, le signe du signe. Le motif du ' dépassement des âges ', repris à distance, produit de lui-même l'effet anecdotique ; il confond, en un seul propos, les idées de Liszt et celles de Wagner :

Les mêmes problèmes scientifiques, poétiques, artistiques, se reproduisent sans cesse à travers les âges, et Wagner ne se donne pas pour un inventeur, mais simplement pour le confirmateur d'une ancienne idée qui sera sans doute, plus d'une fois encore, alternativement vaincue et victorieuse.

L'alternance entre les ' forces passives ' et les ' forces actives ' de la science et des arts, pour parler comme les saint-simoniens (de ce ' charabia ' mystico-scientiste atteste chez Baudelaire l'expression : « alternativement vaincue et victorieuse »), est une ' ancienne idée ', voire le motif des motifs que chaque novateur repropose. Si la première partie du propos est un pastiche évident du passage de Liszt qu'on vient de citer, la seconde est la reprise en écho d'un argument ambigu contenu dans la *Lettre sur la musique* à propos des querelles musicales qui occupèrent le XVIII^e siècle :

Ceux qui s'étaient crus fondés à soutenir cette thèse se voyaient, malgré leur victoire apparente, mis en échec par leurs adversaires, dès que ceux-ci décriaient la prééminence telle, que c'était à la musique et non à la poésie que l'opéra devait son succès.⁴⁰³

La spirale de la répétition niant tout messianisme historique, il n'y a de vérité que dans le phénomène, méta-historique et méta-énonciatif, du retour du même à des moments différents de l'histoire. La remarque gnomique conclusive : « toutes ces questions sont en vérité extrêmement simples » relance, par hyperbate, un autre vieux motif, dont la nouveauté est simplement dans la nouvelle variation : l'adverbe « extrêmement », adverbe diabolique, côtoie, avec sa marque modale, l'innocence énonciative et, tout en la prédiquant, la questionne : « sans cesse à mes côtés s'agit le démon »... Comme la « nature excessive » fait surface et révèle la fiction, cet adverbe, par son rôle augmentatif, donne dans la dénonciation de l'illusion, comme c'était le cas pour les « pensées extrêmement éparées » d'Hoffmann. Ayant l'habitude « d'écrire tout ce qui lui venait à l'esprit », le jeune écolier fut obligé un jour, à la suite d'une remarque venant d'autrui, de prendre conscience, comme d'un péché originel, de l'ironie du langage :

⁴⁰² Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 446, 449, 467.

⁴⁰³ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 360.

Mon cousin qui habitait avec moi la même chambre, et qui épiait avec une mordante ironie le cours de mes réflexions, trouva ce petit livre, et devant le mot éparses, il plaça très méchamment, l'augmentatif *extrêmement*.⁴⁰⁴

Comme une *coda*, un 'rejeton' pousse donc de la remarque conclusive, relançant 'musicalement' le propos précédent concernant la « routine du livret ordinaire » :

Toutes ces questions sont en vérité extrêmement simples, et il n'est pas peu surprenant de voir se révolter contre les théories de *la musique de l'avenir* (pour me servir d'une locution aussi inexacte qu'accréditée) ceux-là mêmes que nous avons entendus si souvent se plaindre des tortures infligées à tout esprit raisonnable par la routine du livret ordinaire d'opéra.

En même temps que le ton didactique assure le maintien de l'encadrement argumentatif général, la litote (« il n'est pas surprenant ») en vient à être finitivée par l'adverbe modalisateur « peu » qui, glissé subrepticement dans un propos innocent en renverse, par sa présence 'diabolique', le sens : il est, finalement, surprenant que des questions si simples déchainent une « diatribe affligeante » contre la soi-disant « *musique de l'avenir* ». Cette étiquette forgée puis désavouée par Wagner lui-même et se trouvant à l'origine du débat joue, dans son exposition autonymique par l'italique, le rôle du motif, mot-thème ou enseigne, autour de laquelle tant de variations verbales et musicales ont été déployées. La parenthèse, dont le but didactique est d'afficher la partisanerie philo-wagnerienne, cache son contraire : c'est le point de vue ambivalent de Wagner que l'auteur de l'essai assume pour ridiculiser l'utilisation de cette formule. D'un côté, on en appelle à la rétractation, de la part de Wagner, de cette étiquette, « spectre » devenu « si populaire qu'on l'a vu courir comme un revenant jusque dans les écrits français »⁴⁰⁵ ; rétractation devenue nécessaire – *Paris vaut bien une messe* – en vue de défendre, lors des concerts parisiens, la primauté de l'art sur la critique contre le préjugé dont le musicien allemand était fréquemment accusé : celui d'être un critique bien plus qu'un poète. De l'autre, référence est faite, vraisemblablement, à Berlioz qui avait articulé, à côté d'autres, son invective autour de cette enseigne politique associée à la musique⁴⁰⁶ ; et à Champfleury, qui avait fait remarquer le malentendu autour

⁴⁰⁴ E.T.A. Hoffmann, « Pensées extrêmement éparses », in *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 416.

⁴⁰⁵ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 359.

⁴⁰⁶ C'est ce que Wagner écrit, par exemple, à Berlioz, dans la lettre publiée dans le *Journal des débats* le 22 février 1860 : « Apprenez donc, mon cher Berlioz, que l'inventeur de la musique de l'avenir, ce n'est pas moi mais bien M. Bischoff, professeur à Cologne (ami de Ferdinand Hiller et que vous vous rappellerez avoir connu comme ami de Rossini). L'occasion qui donna le jour à cette creuse expression fut la publication faite par moi, il y a une dizaine d'années, d'un livre sous ce titre : *L'Œuvre d'art de l'avenir* ».

de l'étiquette : « Chacun de ses opéras est une aspiration à cette *musique de l'avenir* dont les sots et les gens frivoles ont parlé sans la connaître »⁴⁰⁷. Les deux propos, se faisant antithèse, sont évidemment réversibles, et on n'a qu'à les faire rencontrer pour tirer, de cette ironie de situation, un profit. Mais finalement, on le comprend, c'est bien Wagner (et voici la surprise) qui accomplit autour de cette enseigne, pivot motivique, sa pirouette. Caché derrière le sujet général (« ceux-là mêmes »), c'est bien lui qui incarne le vrai paradoxe, qui est de se plaindre en même temps de la musique de l'avenir et du livret ordinaire d'opéra.

28. La Grèce entre réversion et révolution

Comme il est dit au début du *Timée* de Platon (22 b), les Grecs représentent l'enfance insouciant et, en même temps, l'état de grâce de l'humanité consciente d'elle-même, qui se rassemble dans la communauté éthique de la cité antique, et qui reconnaît son image dans les figures à la fois idéales et particulières de ses nombreux dieux. Ce thème, que Hegel emprunte tout aussi bien à Kant⁴⁰⁸ qu'à Winckelmann, à Schiller (notamment aux *Dieux de la Grèce*, de 1788) et à Herder⁴⁰⁹, a été également exploité par Liszt dans le cadre même du saint-simonisme français. Célébré par Hölderlin, le thème sera reproposé par Nietzsche qui, encore sous l'emprise de la musique de Wagner, prononce dans la *Naissance de la tragédie*⁴¹⁰ l'éloge de la « naïveté » des Grecs, qui savaient l'art d'être superficiels par profondeur. Marx lui-même, s'interrogeant dans sa *Contribution à la critique de l'économie politique* sur le charme qu'exerce encore de nos jours l'art hellénique écrit, à propos des Grecs, qu'ils sont « l'enfance historique de l'humanité »⁴¹¹, et que parmi tous les « enfants » de la civilisation, ils sont les plus « normaux » (les autres sociétés « primitives » donnant l'image d'une enfance pathologique). Si le charme de l'enfance vient de l'innocence, et si les gestes de l'enfant n'ont de la grâce que parce qu'ils ne le savent pas, la beauté de la Grèce, née d'une coïncidence miraculeuse autant qu'éphémère entre l'Idée et l'œuvre n'est, selon Hegel, parfaite que parce qu'elle est inconsciente d'elle-même⁴¹². Or, si Hegel est l'une des lectures élues de

⁴⁰⁷ Champfleury, *Richard Wagner*, op. cit., p. 15.

⁴⁰⁸ Immanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. M. Foucault, Vrin, Paris 1994.

⁴⁰⁹ Hugh Honour, *Le Néo-classicisme*, Le Livre de Poche, Paris 1998, p. 75.

⁴¹⁰ F. Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Flammarion, Paris 2015. Cf. aussi la préface du *Gai Savoir*, op. cit.

⁴¹¹ Karl Marx, *Contribution à la critique de l'économie politique*, trad. fr. Maurice Hussenon, Gilbert Badia, Éditions Sociales, Paris 1972, p. 175.

⁴¹² Voir à ce sujet, Jacques Darriviat, Hegel, *Cours esthétique : une histoire philoso-*

Wagner, comme le musicien le dit dans *Ma vie*⁴¹³, Baudelaire ne cite le philosophe allemand qu'une seule fois pour associer sa philosophie d'emprunt (« hégélianisme ») au portrait de la « canaille littéraire », nommément le philosophe et bourgeois pédant, avec ses « idées en art »⁴¹⁴. Dans cette même *Lettre sur la musique*, poursuit Baudelaire,

où l'auteur donne une analyse très brève et très limpide de ses anciens ouvrages, *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir* et *Opéra et Drame*⁴¹⁵, nous trouvons une préoccupation très vive du théâtre grec, tout à fait naturelle, inévitable même chez un dramaturge musicien qui devait chercher dans le passé la légitimation de son dégoût du présent et des conseils secourables pour l'établissement des conditions nouvelles du drame lyrique.

Que les contenus de la trilogie théorique de Wagner soient résumés dans la *Lettre* selon les principes de la clarté et brièveté cartésiennes n'aurait pas de quoi nous surprendre ; cette lettre, adressée à un certain Frédéric Villot (graveur et ami de Delacroix) et confectionnée justement pour un public français, fait de la clarté, en dépit de ses résultats, son programme :

Vous m'avez demandé, Monsieur, de vous résumer moi-même, avec clarté, les idées sur l'art que j'ai émises dans une série d'écrits publiés en Allemagne, voilà déjà bien des années.⁴¹⁶

La « préoccupation très vive du théâtre grec » qui survient à chaque époque organique est bien « naturelle » et, de ce fait même, « inévitable » ; notons que cette retouche corrective, tout innocente qu'elle puisse paraître, scelle chez Baudelaire l'identité entre la nature et son idéologie : la force des choses qui est dans la nature s'appelle, transposée aux sciences, déterminisme. Encore, le modèle de la société grecque, avec son idée du théâtre populaire tel que Rousseau l'avait préconisé dans sa *Lettre sur les spectacles* se lie strictement à l'idéal révolutionnaire, comme Baudelaire l'avait remarqué avec dédain dans ses *Notes diverses sur l'Art philosophique*. Chez Chenavard, peintre des « saintes murailles »⁴¹⁷ révolutionnaires qui représente, en même temps, l'utopiste politique et l'artiste, Baudelaire reconnaît un métonyme de Wagner :

phique de l'art, <<http://www.jdarriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Hegel/HegelEsthetique.html>> (06/2019).

⁴¹³ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 482, 567. Wagner avoue passer d'Hegel à Schopenhauer en raison de la clarté des propos philosophiques de ce dernier, *ibidem*, p. 567.

⁴¹⁴ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 688.

⁴¹⁵ Selon Fétis, dans *L'Art et la révolution* Wagner « s'[y] efforce d'établir, par des paradoxes insoutenables, ses opinions contre l'utilité de l'étude pour le développement des facultés de l'artiste » (P.-J. Fétis, « Richard Wagner », art. cité, p. 957).

⁴¹⁶ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 341.

⁴¹⁷ Ch. Baudelaire, *Le Mauvais moine*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 15.

La peinture est née dans le Temple. [...] Le Temple moderne, la Sainteté moderne, c'est la Révolution. [...] Ainsi Wagner *refait* la Tragédie grecque qui fut créée spontanément par la Grèce.⁴¹⁸

Ce Wagner qui, aux yeux de Liszt, avait « vivifié de son jeune souffle la si antique légende », est maintenant le piètre copiste d'un stéréotype : le mythe des origines de la culture qui sert la cause révolutionnaire⁴¹⁹. Comme on l'a vu, l'adverbe modal « spontanément » porte à la surface le factice, la contrefaçon : qualifiant par redondance le verbe « créer », il fait état de l'illusion romantique. En même temps, l'adverbe « ainsi », se trouvant en italique à côté du verbe péjoratif « refaire », marque la conséquence logique, ou mieux idéologique, du programme de Wagner. Goethe, le « grand païen », « fait *Méphistophélès*, amant d'Hélène la Grecque » ; et « *Méphistophélès*, dans le détestable *Faust* », est « *refait* par Dennery »⁴²⁰. Rappelons que Goethe, « cet Allemand libre entre tous »⁴²¹, était l'un des modèles de Wagner : dans son *Faust*, déjà, il « crée le type original de toute beauté : c'est *Hélène* elle-même, l'idéal antique de toute perfection, dans sa plénitude »⁴²². Et Wagner de citer le célèbre passage :

Quel spectacle! Mais hélas! Rien qu'un spectacle!
Où te saisir, ô nature infinie!⁴²³

La Grèce, identifiée à posteriori à la Nature avec ses « conseils secourables », est la Femme qui va sauver, chez les saint-simoniens, l'homme des méfaits de l'époque critique. Or, si Wagner se propose de retrouver, par l'art, les « époques nues » de la femme artiste, Baudelaire n'aura, on l'a vu, qu'à renverser le procédé : c'est par un surcroît d'artifice qu'on va 'naturaliser' l'art. Dans le *Salon de 1846* Baudelaire s'exprime déjà au sujet du « nouveau théâtre » préconisé par la révolution. Là où (l'ancienne) tragédie est désormais « un genre oublié » et « le théâtre le plus désert de l'univers » suite au triomphe de Shakespeare sur Racine – la (nouvelle) tragédie consistera « à découper certains patrons éternels, qui sont l'amour, la haine [...] etc., et, suspendus à des fils, à les faire marcher, saluer,

⁴¹⁸ Ch. Baudelaire, *Notes diverses sur l'Art philosophique*, OCII, p. 606. Dans ses notes Pichois écrit : « c'est en 1860-1861 surtout que Baudelaire éprouve pour l'œuvre de Wagner enthousiasme et admiration » (*ibidem*, p. 1381).

⁴¹⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 85.

⁴²⁰ Ch. Baudelaire, *Le comédien Rouvière*, OCII, p. 241.

⁴²¹ R. Wagner, *Sur Beethoven*, in *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 174.

⁴²² *Ibidem*, p. 175.

⁴²³ « *Welch Schauspiel! Aber ach! Ein Schauspiel nur!* » (J.W. Goethe, *Werke*, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1962, Bd. III, p. 369). Cf. Id., *Faust* : I et II, trad. fr. Bernard Lortholary et Jean Malaplate, Garnier Flammarion, Paris 1984. Cf. R. Wagner, *Écrits sur la musique*, *op. cit.*, p. 101.

s'asseoir et parler d'après une étiquette mystérieuse et sacrée »⁴²⁴. De ces « étiquettes » mouvantes, qui, au hasard, se croisent ou se font antithèse, Baudelaire fait état dans l'essai à plusieurs reprises.

L'argument de la Grèce est le prétexte pour citer un très long passage d'une lettre de Wagner à Berlioz, publiée le 22 février 1860 (« il y a plus d'un an ») dans le *Journal des débats*, où l'auteur de *Tannhäuser* confie justement à son correspondant et rival les raisons de sa « préoccupation » pour le modèle grec ; raison assurément « secourable », puisque Wagner avoue avoir puisé dans la Grèce ancienne son modèle dramatique. La Grèce, sans que l'on s'aventure trop dans les causes, est censée en effet « inspirer au public un inviolable respect » pour l'art. La citation, autorisée par les guillemets, est vouée à discréditer Wagner par la voie la moins dispendieuse qui soit, l'ouverture du rideau sur l'innocence :

Je me demandai quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect, et, afin de ne point m'aventurer trop dans l'examen de cette question, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne.

Dans le modèle convenu du théâtre grec Wagner ne fait que « rencontrer » ce que ses prédécesseurs y avaient mis, à savoir, le nom du genre, *le drame*, genre universellement intelligible où clarté et profondeur iraient ensemble :

J'y rencontrai tout d'abord l'œuvre artistique par excellence, *le drame*, dans lequel l'idée, quelque profonde qu'elle soit, peut se manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible.

Cette universalité anecdotique, qui s'appuie sur les noms les plus cano- niques (sur les ' phares ' de l'antiquité), est strictement liée à la ' popularité ' même de l'auteur ; popularité prouvée par le nombre des participants au spectacle ainsi que par leur ' engagement ' :

Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle.

Or, selon Wagner, le secret (le moyen) du succès populaire d'Eschyle est bien dans l'alliance positive des arts, où la vérité et la perfection ne font qu'un :

si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie.

⁴²⁴ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 480.

C'est pour cette raison que Wagner se préoccupe, selon ce qu'il écrit dans la même lettre à Berlioz citée par Baudelaire, tout autant de la relation existant « entre la *plastique* et la *mimique* », que de « celle qui se trouve entre la musique et la poésie ». De cet examen, poursuit Wagner, « jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété » :

Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère de l'action de l'autre.

Baudelaire ne renonce pas à reposer une nouvelle variation autour du thème de la fraternité des arts (« ... l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre »). La continuation de la citation qui présente, de la même formule, une articulation synonymique et une articulation antonymique destinées à s'harmoniser, constitue l'énième passage parasite par lequel Baudelaire étale, en posture de scène sur un rideau grand-ouvert, la « lucidité somnambulique » de Wagner. Impliqués dans une expression oxymorique, le sommeil et la conscience, la nuit et la clarté s'échangeant, comme c'est le cas des *Correspondances*, leurs prérogatives :

conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier.

La contradiction logique de ce passage est patente : le thème de la 'rivalité' et de l'alternance s'enchaîne – s'enlace – avec le motif adjacent du secours et de l'union entre les arts. Cette lettre prétendue explicative dans laquelle, selon le mot de Berlioz lui-même, « personne n'a rien compris »⁴²⁵, fournit l'exemple de l'« exemption du sens » qui est le propre du discours somnambulique recommandé par Wagner. Baudelaire joue ici le rôle de simple 'passeur de parole', médiateur d'un palimpseste intertextuel, en se limitant à nous donner *au passage*, la glissant dans le segment présentatif d'une nouvelle citation, la 'clé' de l'interprétation générale :

⁴²⁵ Berlioz écrit à Charles Hallé le 4 avril 1860 : « Wagner [...] a [...] répondu à mon article des *Débats* par une lettre prétendue explicative à laquelle personne n'a rien compris. Cette lettre amphigourique et boursoufflée lui a fait plus de tort que de bien. Je n'ai pas répliqué un mot » (E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 10). Pour cette lettre, cf. *Lettres françaises de Wagner*, op. cit., p. 191-197.

Et dans la préface de son dernier livre, il revient en ces termes sur le même sujet.

Ce nouveau rideau, que Baudelaire ouvre dans le but apparent de citer à l'appui de son discours un nouveau passage textuel, peut être lu comme un propos isolé, absolu. Ce propos est en lui-même le théâtre du déroulement infini : la répétition du même. La « préface » au « dernier livre », nouveauté apparente dans la répétition, n'est autre que la *Lettre sur la musique* qui sert justement de préface à la traduction des *Quatre poèmes d'opéras* et que Baudelaire a toujours sous les yeux :

l'histoire m'offrait [...] le modèle et le type des relations idéales du théâtre et de la vie publique telle que je les concevais. Je le trouvais, ce modèle, dans le théâtre de l'ancienne Athènes.⁴²⁶

Or, puisqu'il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un livre, la surenchère définitionnelle est, elle aussi, tendancieuse. Baudelaire se préoccupe ici, en meneur de jeu, de mettre en relief la reprise de certains motifs, notamment la présence de figures anecdotiques tenant lieu d'autorité dans l'enfance culturelle du monde – Eschyle, Sophocle – censées incarner en même temps la profondeur et la clarté. La « clarté » dont il est une fois de plus question ici se réalise en effet, bien plus que par l'argumentation théorique, par la « révélation ». Celle qui avait lieu lors des représentations solennelles du culte, dont l'artiste était le « prêtre » :

là, le théâtre n'ouvrait son enceinte qu'à de certaines solennités où s'accomplissait une fête religieuse qu'accompagnaient les jouissances de l'art. Les hommes les plus distingués de l'État prenaient à ces solennités une part directe comme poètes ou directeurs ; ils paraissaient comme les prêtres aux yeux de la population assemblée de la cité et du pays, et cette population était remplie d'une si haute attente de la sublimité des œuvres qui allaient être représentées devant elle, que les poèmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle et d'un Sophocle, pouvaient être proposés au peuple et assurés d'être parfaitement entendus.⁴²⁷

« Ce goût absolu, despotique, d'un idéal dramatique », conclut Baudelaire à l'issue de cette longue citation, « a fait la destinée de Wagner ». Mais cette proposition affirmative est intercalée et détournée par une longue proposition circonstancielle dont le motif modulant est, à partir de la même cause puisée chez les Grecs, la finitisation de ce destin lui-même. Destin soumis, justement, à une volonté « despotique » qui est certes, à

⁴²⁶ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 356.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 356-357.

un premier niveau, l'emprise de la passion. Elle ne cache pas moins ce qui est toujours dans les coulisses, à savoir la volonté de l'Empereur ayant permis à Wagner la réalisation de son rêve :

Ce goût absolu, despotique, d'un idéal dramatique, où tout, depuis une déclamation notée et soulignée par la musique avec tant de soin qu'il est impossible au chanteur de s'en écarter en aucune syllabe, véritable arabesque de sons dessinée par la passion, jusqu'aux soins les plus minutieux relatifs aux décors, et à la mise en scène, où tous les détails, dis-je, doivent sans cesse concourir à une totalité d'effet, a fait la destinée de Wagner.

Dans la longue période unie, en style pompeux et à cadence mineure, la longue prémisse (concernant le programme) bute, en guillotine, sur une conséquence infaillible : le destin de l'artiste (motif principal mis en relief par le rejet en position finale). La longue prolepse exténuant, comme chez Wagner, l'attente⁴²⁸, est marquée par une dépense argumentative à vide : pirouette et arabesque autour du motif principal, le destin, qui n'est qu'un motif tautologique (programme absolu, despotique=destin inéluctable). Car la passion, censée nous donner la plus grande liberté, est, justement, le plus grand despote. D'autres « expressions de coulisses » (tel la métalepse intercalaire « dis-je », ce marqueur de reformulation par lequel le sujet de l'énonciation indique la nécessité d'un rattrapage logique de son argumentation effilochée) devenues des expressions parasites (ce « dis-je » délocutif ne rattrape rien mais se 'décroche' de l'ensemble pour le traiter en exposant) n'ont qu'une seule fonction : la mise en spectacle de l'exposition, ou mieux du déroulement de la chose. Il s'agit de faire montre, dans l'essai, d'un sujet ironique en passe de « refaire » Wagner. Suit l'énième propos parasite qui survient par adjonction épiphrastique : « C'était en lui comme une postulation perpétuelle ». Cette affirmation joue, en effet, un rôle précis : concilier un programme et une destinée. Comme il arrive pour la musique de Wagner, le « vœu » se répète ; d'où la circularité 'tautogorrique' entre la volonté et le résultat. L'idéalisme de Wagner, dont semble attester la rétractation de *Rienzi*, opéra traditionnel à la française soumise par cela à la « routine du livret », n'est qu'apparent, car une « routine » est remplacée par une autre :

Depuis le jour où il s'est dégagé des vieilles routines du livret et où il a courageusement renié son *Rienzi*, opéra de jeunesse qui avait été honoré d'un grand succès, il a marché, sans dévier d'une ligne, vers cet impérieux idéal.

⁴²⁸L'anacrouse, moment rythmique faible sur lequel se déplace l'accent fort marquant l'hésitation, est l'une des stratégies les plus marquantes de la musique wagnérienne.

Deux motifs considérés comme analogiques (celui du programme personnel de l'artiste et celui du dépassement des âges) se croisent et se font antithèse : là où *Rienzi*, opéra français, soumis donc aux « vieilles routines du livret », est un ouvrage de jeunesse, c'est par son désaveu qu'a eu lieu l'initiation de l'Artiste. La reprise du motif de la « routine du livret » est donc là pour montrer la vanité (méta-énonciative) de l'argument : tout est routine, la musique et son discours. Tout cela est d'ailleurs, dit Stendhal, dans l'ordre des choses : malgré l'état « de pauvreté et de décadence si différents de l'abondance et de la richesse au milieu desquelles avaient écrit les anciens compositeurs », Rossini « suivit tout à fait dans ses premiers ouvrages le *style* de ses prédécesseurs ». Ce ne fut que plus tard que, son talent ayant été désormais reconnu comme « suranné »⁴²⁹, survint la « révolution »⁴³⁰ : autrement dit, la « deuxième manière » du musicien qui, nourrie d'esprit allemand, sera « fatale à sa gloire »⁴³¹. Heureusement, ajoute-t-il, ce phénomène est destiné à ne durer que quelques années.

29. La Grèce latine et moyenâgeuse

Selon le Stendhal de *Racine et Shakespeare*, le « classicisme » est ce qui « donnait le plus grand plaisir possible » à nos arrières grands-pères. Ainsi, le couple Sophocle-Euripide fut « éminemment romantique » : les deux Artistes avant la lettre

donnèrent, aux Grecs rassemblés au théâtre d'Athènes, les tragédies, [...] d'après les habitudes morales de ce peuple, sa religion, ses préjugés sur ce qui fait la dignité de l'homme.⁴³²

Le mythe rousseauien de la Grèce populaire, où sensualisme et religiosité se confondent, revient chez Hugo :

La scène est immense. Elle peut représenter tout à la fois l'intérieur et l'extérieur d'un temple, d'un palais, d'un camp, d'une ville. [...] L'antiquité n'a rien de plus solennel, rien de plus majestueux. Son culte et son histoire se mêlent à son théâtre. Ses premiers comédiens sont des prêtres : ses jeux scéniques sont des cérémonies religieuses, des fêtes nationales.⁴³³

⁴²⁹ Sur le talent suranné, cf. Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 366.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 361. Le chapitre XXIX est intitulé, justement, « Révolution ».

⁴³¹ *Ibidem*, p. 365.

⁴³² Stendhal, « Ce que c'est que le Romantisme », chap. III, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 43.

⁴³³ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 6.

« C'est donc sans étonnement », poursuit ironiquement Baudelaire évoquant la conséquence logique de l'amour pour la *mimique* et la *plastique* de Wagner,

que j'ai trouvé dans ceux de ses ouvrages qui sont traduits, particulièrement dans *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Le Vaisseau fantôme*, une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques.

Ici l'essayiste prend la posture du dilettante (« je ») pour la plier à la nécessité didactique de la démonstration de la valeur artistique de Wagner. La proposition relative (« ceux de ses ouvrages qui sont traduits ») est trois fois tendancieuse : d'abord, elle évoque le stéréotype cartésien de la France (méthode, esprit d'ordre et de division) par rapport au désordre supposé de l'original en allemand ; deuxièmement, Baudelaire fait état une fois de plus de dilettantisme évoquant l'occasionnalité de ces découvertes. Mais il s'agit, justement, des trois drames constituant, avec *Tristan*, les « quatre poèmes d'opéras » dans l'édition qu'il a sous les yeux ; troisièmement, il raille l'illusion païenne de son époque, où la Grèce n'est qu'une projection de l'idée « d'ordre et beauté »⁴³⁴ formulée par les modernes.

Or, cet esprit d'ordre « classique » entre en composition avec un certain désordre nordique, autochtone, qui reconnaît dans le Moyen Âge l'idéal de pureté originale et originaire⁴³⁵ : selon Liszt, les hommes les plus distingués de l'État, autrement dit les représentants de la volonté de l'artiste-prêtre, sont les poètes-chevaliers, ' théophores ' de la vérité révélée. De même les deux motifs, l'un méditerranéen, l'autre nordique ; l'un circonstanciel, l'autre éternel, s'entrecroisent chez Wagner pour évoquer l'enfance mythique de la culture chrétienne. On repropose en effet, dans l'essai, la conception composite de la beauté déjà formulée par Stendhal et constituant l'enjeu principal du *Peintre de la vie moderne* :

Mais les phénomènes et les idées qui se produisent périodiquement à travers les âges empruntent toujours à chaque résurrection le caractère complémentaire de la variante et de la circonstance.

Cette conception repropose le récit structurel dont il a été question plus haut. Si la philosophie de l'histoire avance, à côté de la musique, par recours épanodiques dessinant ainsi des mouvements en spirale, le motif

⁴³⁴ Ch. Baudelaire, *L'Invitation au voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 53.

⁴³⁵ « le moyen âge ne put voir la grandeur que dans la piété, ne voulut adorer que la sainteté, n'admira que la pureté » ; en effet, « il canonisa les grands rois ; il se prosterna sur les tombes des martyrs ; il admira les chastes preux, et rêva les chevaliers du St. Graal » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 15).

éternel est accompagné, à chaque reposition, d'un motif accidentel. Notamment, l'esprit pur du paganisme est contaminé par le péché et la corruption : comme il est dit dans *La Voix*, « Tout, la cendre latine et la poussière grecque / se mêlaient »⁴³⁶. Ainsi, observe Baudelaire à propos de Wagner, « la radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen Age ». La contamination culturelle gréco-latine qui ressort de la correction synonymique (Vénus-Aphrodite) fait état, une fois de plus, de l'éclectisme du *dilettante*. Ici, nous semble-t-il, Baudelaire parasite à la fois Hugo (« La Vénus antique est belle, admirable sans doute ; mais [...] qui [lui] a donné ce caractère inconnu de vie et de grandiose, sinon le voisinage des sculptures rudes et puissantes du moyen-âge? »)⁴³⁷ et Liszt, qui présentait dans son écrit sur Wagner l'antithèse résolue des deux motifs adjacents : « contraste neuf et tranché », écrivait Liszt, « que produit le rapprochement du costume antique avec celui du moyen-âge »⁴³⁸. Et il suffira alors, selon le mot de Diderot⁴³⁹ dont s'inspirèrent Goethe ou Heine, de « substituer nos diables aux Euménides »⁴⁴⁰.

Dans le *Salon de 1846* Baudelaire évoquait le « poème immense de l'amour crayonné par les mains pures » d'illustres peintres classicistes, dont « les Vénus sérieuses et reposées de M. Ingres » :

Dans cette immense exposition, je me figure la beauté et l'amour de tous les climats exprimés par les premiers artistes [...] jusqu'à ces Vénus de Rembrandt qui se font faire les ongles, comme des simples mortelles⁴⁴¹.

« Les sujets de cette nature », ajoute Baudelaire se situant dans l'entre-deux ironique de l'érotisme mondain et du sublime artistique, « sont chose si importante, qu'il n'est point d'artiste, petit ou grand, qui ne s'y soit appliqué, secrètement ou publiquement ». En effet, si la Nature est, en même temps, innocente et séductrice, « le *nu*, cette chose si chère aux artistes (est un) élément nécessaire de succès »⁴⁴² : depuis le « nu » diderotien⁴⁴³

⁴³⁶ Ch. Baudelaire, *La Voix*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 170.

⁴³⁷ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 12.

⁴³⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 170-171.

⁴³⁹ « Lorsque la religion chrétienne eut chassé des esprits la croyance des dieux du paganisme, et contraint l'artiste à chercher d'autres sources d'illusion, le système poétique changea ; les hommes prirent la place des dieux, et on leur donna un caractère plus un » (D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 102).

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 101.

⁴⁴¹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 444.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 496.

⁴⁴³ Sur le « nu » comme élément de nature nécessaire à l'artiste, cf. D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, p. 81 : « qu'on ressent toujours le nu sous

jusqu'au « nu » qui fait l'objet de la poétique générale de Victor Hugo⁴⁴⁴, les « époques nues »⁴⁴⁵ sont au programme. Ainsi, face à la Vénus co-protagoniste de *Tannhäuser*, Baudelaire n'avait qu'à reprendre le sujet ambiant du « portrait de l'amour », dont la mondanisation s'accompagne aux effets suggestifs du péché catholique venant du sombre pays nordique :

[Vénus] n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne magnifique, il est vrai, mais illuminée par des feux qui ne sont pas ceux du bienveillant Phœbus.

Se réclamant vraisemblablement du ' médiateur ' Henri Heine, Baudelaire contrevient au didactisme apparent de son propos. La correction incidente : « il est vrai » expose, théâtralement, le doute dans l'évocation suggestive du mythe. Le ' paradis ' de la Grèce idéale, représenté par le spectacle en plein air de la fête, a été remplacé par la caverne où se retire la femme pécheresse. Un élément circonstanciel, sensuel, tel que le « parfum » intervient à titre déceptif dans cette fête pour dénoncer l'apparat et la pacotille de l'imaginaire moderne : tout comme dans *Correspondances*, le parfum indique que nous sommes en présence d'une spiritualité de remplacement voulue par le marché (« comme vous êtes loin, paradis parfumé... », ce sont les vers de *Moesta et errabunda*)⁴⁴⁶. La Grèce idéale si chère à Gautier, forgée à l'image (bienveillante) du libéralisme moderne n'est finalement que l'alibi idéologique de l'Industrie et du Progrès, « ces despotiques ennemis de toute poésie »⁴⁴⁷. Ainsi, le côté obscur, tellurique, de la Vénus romantique se confond avec le côté frivole, sensuel et mondain ; ce qui ne peut donner vie qu'à une évidence morale : « En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer »⁴⁴⁸. Certains artistes, écrit Baudelaire

la draperie ». Sur la Vénus « humanisée » de Diderot, cf. *ibidem*, p. 100. Dorval note, anticipant l'evhémérisme d'un Max Müller, que « les dieux du paganisme ont été faits à la ressemblance de l'homme. Qu'est-ce que les dieux d'Homère, d'Eschyle, d'Euripide et de Sophocle? Les vices des hommes, leurs vertus, et les grands phénomènes de la nature personnifiés, voilà la véritable théogonie » (*ibidem*, p. 101).

⁴⁴⁴ « Pauper, solus nudus », est la triade programmatique que Victor Hugo expose, comme on l'a vu, dans sa *Préface* de *Cromwell*.

⁴⁴⁵ Ch. Baudelaire, *J'aime le souvenir ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 11.

⁴⁴⁶ Ch. Baudelaire, *Moesta et errabunda*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 63.

⁴⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 128.

⁴⁴⁸ Huizinga nous rappelle que le théologien Gerson s'en prit, dans son *Sermo contra luxuriam*, à la mondanisation de Vénus dans le *Roman de la Rose* de Jean de Meung, le « fol amoureux » qui, méprisant le mariage et la vie monastique, tourne toute sa fantaisie vers les plaisirs de la chair. Dans le pastiche ironique que Gerson fournit du *Roman*, Vénus se confond avec Dame Raison, et les idées du Paradis et des mystères chrétiens sont mélangés avec celles de la jouissance sensuelle. Le danger que Gerson voit dans cette fantaisie consiste dans ce mélange de sensualité, cynisme et symbolisme élégant, qui ré-

dans le *Salon de 1846*, « se figurent l'enfer sous l'aspect d'un vrai paysage, d'un ciel pur et d'une nature libre et riche : par exemple une savane ou une forêt vierge » d'Amérique. Ici, comme ailleurs,

La nature n'a d'autre morale que le fait, parce qu'elle est la morale elle-même ; et néanmoins il s'agit de la reconstruire et de l'ordonner d'après des règles plus saines et plus pures, règles qui ne se trouvent pas dans le pur enthousiasme de l'idéal mais dans des codes bizarres que les adeptes ne montrent à personne.⁴⁴⁹

Si le propos machinalement prononcé dans l'essai (« en descendant sous terre... ») est apparemment naturalisé par la présence de la coordonnée suivante :

et elle va sans doute, à de certaines solennités abominables, rendre régulièrement hommage à l'Archidémon, prince de la chair et seigneur du péché,

cette coordonnée ne fait que renforcer (« sans doute ») la modulation banale autour du thème de l'enfer ; d'autant plus que la présence du substantif « solennités » nous montre, à côté de l'adverbe « régulièrement », la machine cachée derrière le style célébratif. Ce à quoi on fait référence ici, entre les lignes, c'est bien l'hommage paradoxal que l'auteur de l'essai, alter-ego de circonstance de cette Vénus corrompue, rend au prince des Artistes ; la présence du substantif thématique 'abominable' en atteste.

Sous le voile de l'allégorie générale référence est faite, tout de même, à un événement d'actualité : il est question nommément de la version de *Tannhäuser* dite de Paris. Cet ouvrage, conçu dans les cimes de l'idéalisme, est métaphoriquement tombé dans l'enfer parisien. La représentation du Venusberg dans cette version s'appuie en effet sur la traduction allemande d'une scène mise en musique par Wagner sur des vers rédigés, directement en français, par Charles Nuitter⁴⁵⁰, librettiste et traducteur (sous les auspices de Wagner) des « trois poèmes d'opéras ». Dans son *Lohengrin et Tannhäuser* Liszt évoquait en effet une Vénus céleste, faisant abstraction de toute mondanisation ainsi que de toute soumission aux nécessités de la représentation :

Grâce à cette vivification de la beauté allégorique de Vénus, nous sommes débarrassés des détails communs, des couleurs locales, des traits de mœurs,

veillait un mysticisme sensuel très dangeureux pour la religion (Johan Huizinga, « La stylisation de l'amour », chap. VIII, *Le Déclin du Moyen Âge*, Payot, Paris 1948, p. 146).

⁴⁴⁹ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 481.

⁴⁵⁰ R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 483.

de ce bagage de faits microscopiques, qui, toutes les fois qu'une figure éclairée de ces funestes feux a été retracée sur la scène, dans le poème ou dans le roman, ont inévitablement encombré le tableau, et en ont étouffé l'impression poétique en multipliant les effets pittoresques.⁴⁵¹

Suit, dans l'essai, un parallélisme récapitulatif dont la teneur démonstrative cache la plus crasse banalité :

De même, les poèmes de Wagner, bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la beauté classique, participent aussi, dans une forte dose, de l'esprit romantique.

La locution adverbiale « de même » établit une analogie 'climatérique' entre l'esprit wagnérien et l'esprit général : la sincérité affichée par l'artiste est ridiculisée ici par la mention autonymique en même temps que la référence physiologiste (le mélange, ou 'dosage' varié d'esprit classique et romantique) associe l'art wagnérien à des comparants dégradants : la cuisine ou l'opium. De surcroît, la concession est ironiquement favorable à l'« esprit romantique » qui, rejeté en fin de phrase, y apparaît dans toute sa fadeur. Suivant le même esprit didascalique et symétrique, Baudelaire développe le motif dans une nouvelle variation ou exploitation :

S'ils [les poèmes de Wagner] font rêver à la majesté de Sophocle et d'Eschyle, ils contraignent en même temps l'esprit à se souvenir des *Mystères* de l'époque la plus plastiquement catholique.

Le couplage convenu Sophocle-Eschyle revient pour attester une fois de plus qu'il s'agit, chez Wagner, d'une Grèce d'occasion, tout comme il s'agit d'un Moyen Âge d'occasion, contaminé par l'idéologie païenne (tel que l'atteste l'adverbe « plastiquement »). Comme l'écrivait Diderot,

C'est une formule donnée par le vieil Eschyle ; c'est un protocole de trois mille ans.⁴⁵²

« *Ce morceau me plaît* », ajoutait de son côté Stendhal ;

Telle aurait été sans doute la réponse des Athéniens, si quelque étranger était venu leur demander compte des transports qu'excitaient parmi eux les tragédies d'Eschyle ; les traités d'Aristote n'avaient pas encore ouvert la bouche aux gens qui n'ont rien à dire.⁴⁵³

⁴⁵¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 176.

⁴⁵² D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 136.

⁴⁵³ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 357.

Puisque l'histoire se répète et que, comme Hugo l'écrit dans la *Préface de Cromwell*, « tous les tragiques anciens détaillent Homère »,

mêmes fables, mêmes catastrophes, mêmes héros,⁴⁵⁴

la triade nominale des « colosses homériques » Eschyle, Sophocle, Euripide, présentée unie ou dans des couplages assortis, constitue d'elle-même le vaste spectacle romantique de la Grèce ancienne. Ainsi Baudelaire 'refait', comme Wagner, la tragédie grecque par le mixage des génies « éminemment romantiques » de l'Antiquité. Mixage opéré selon une logique suggestive : rêve ou souvenir. Baudelaire surveille sans cesse à cet effet son discours didascalique : là où le verbe « contraindre » se réclame de la nécessité et du déterminisme de la science, l'oxymore « plastiquement catholique »⁴⁵⁵ est un monstre qui naît spontanément du voisinage innocent de la tragédie païenne et des Mystères religieux. Car, si Wagner a si souvent évoqué, comme on l'a vu, la « plastique » du drame grec⁴⁵⁶, il est, écrivait ironiquement Hoffmann, « tout à fait conforme à l'esprit du catholicisme de s'adresser aux sens en symbolisant les idées religieuses »⁴⁵⁷. L'association entre la plastique grecque et le Moyen Âge chrétien entraîne une double comparaison donnée en co-présence :

Ils [les poèmes de Wagner] ressemblent à ces grandes visions que le Moyen Âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries.

Référence est faite, une fois de plus, aux peintres des murailles révolutionnaires, peintres épiques et didascaliques tel Delacroix ou Chénard, dont il est question aussi dans *Le Mauvais moine*⁴⁵⁸ : les poèmes de Wagner, exposant (« étalant ») sur différents supports visuels (la « toile de fond » souvent évoquée par Baudelaire) le théâtre du rêve exploite démagogiquement la « crédulité » messianique de ses fidèles. Les affiches, « tapisseries » modernes, chantent entre temps avec leur voix criarde les louanges de l'artiste d'occasion. Le verbe « étaler », qu'on peut aussi prendre, par syllepse, au sens méta-énonciatif, prépare en effet, comme une toile, le développement successif ; et notamment, l'entrée en scène d'un mot didascalique destiné à jouer, dans le reste de l'essai, un rôle décisif : « légende ». Ce terme, utilisé par Liszt à propos de Wagner (« L'auteur

⁴⁵⁴ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵⁵ Selon Schoentjes, l'oxymore est une contradiction résolue et banale ; pour que l'ironie soit efficace il est nécessaire que soit conservée la tension entre les termes antithétiques (P. Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 176-177).

⁴⁵⁶ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 351.

⁴⁵⁷ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 477.

⁴⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Le Mauvais moine*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 15.

qui une fois encore a vivifié de son jeune souffle la si antique légende »)⁴⁵⁹, repris par Gautier à propos du *Tannhäuser* de Heine et revendiqué par Wagner dans son article publié dans le *Journal des débats* le 22 février 1860⁴⁶⁰, devient, dans sa redite autonymique, le motif conducteur de l'essai. Une remarque mettant en relation la généralité et la légende, ces deux manifestations de l'universel –

Ils [les poèmes de Wagner] ont un aspect général décidément légendaire,

sert de récapitulation à la longue tirade prédicative. Elle ne devient pas moins, par hyperbate, le segment proleptique d'un nouvel énoncé. Énoncé qui expose, par l'adjectif en question, le thème dont on présente ensuite, à titre de démonstration, les différentes variations substantives :

le *Tannhäuser*, légende ; le *Lohengrin*, légende ; légende, *Le Vaisseau fantôme*.

En même temps que le polyptote fait état, par sa variation interne, d'autonymie et de nominalisme, la structure syntaxique trimembre, articulée selon les trois phases rythmiques : segmentation-répétition-variation, imite la construction de la phrase musicale. Sur le plan rythmique, Baudelaire semble vouloir mimer, par un procédé qui se fait remarquer par sa raideur mécanique, la pétulante allitération du *stabweim* wagnérien. La prédication interne ou tautologique investit par métonymie la triade dramatique telle qu'elle figure (à côté de *Tristan*) dans *Quatre poèmes d'opéras*. Et tant et si bien que le canon progressif relatif aux deux premiers membres anaphoriques est intéressé par un contretemps prosodique : le mot thématique, répété à l'identique, constitue le pivot autour duquel s'organise la réversion. La *reflexio*, ou antimétabole, dessine une symétrie renversée en tout semblable au canon rétrograde propre de l'art de la fugue ; articulation que Wagner se piquait de dissimuler en valorisant le continu organique de l'inspiration. Suit, par une coordonnée parasite, la dénonciation du lieu commun, la légende, qui n'est qu'une « apparente spécialité » :

Et ce n'est pas seulement une propension naturelle à tout esprit poétique qui a conduit Wagner vers cette apparente spécialité ; c'est un parti pris formel puisé dans l'étude des conditions les plus favorables du drame lyrique.

Et si « Lui-même » – ajoute polémiquement Baudelaire – « a pris soin d'élucider la question dans ses livres, c'est parce que tous les sujets [...] »

⁴⁵⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 85.

⁴⁶⁰ R. Wagner, « Lettre à Hector Berlioz », *Journal des débats* 22 février 1860, p. 2. Cf. J. Loncke, *Baudelaire et la musique*, op. cit., p. 65.

ne sont pas également propres à fournir un vaste drame doué d'un caractère d'universalité ». La contradiction dans les termes, qui s'insinue dans la libre variation des motifs, saute aux yeux : Wagner s'évertue à expliquer (c'est le sujet de ses plaintes) ce qui devrait être compris facilement par tout le monde. Mallarmé n'a qu'à reprendre en écho le propos ironique de Baudelaire pour remarquer dans son *Richard Wagner* que « l'esprit français répugne [...] à la légende »⁴⁶¹.

Comme la variation sur le thème de la « légende » l'a montré, toutes les œuvres de Wagner, bien que ressortissant d'un « sujet » accidentel différent (l'ambiguïté du substantif est favorable au polémiste) ne traitent que les mêmes thèmes généraux. L'esprit didactique cache une fois de plus, chez Wagner, la plus sotte banalité, qui est celle de l'étiquette générique :

Il y aurait évidemment un immense danger à traduire en fresque le délicieux et le plus parfait tableau de genre.

Ce qu'on appelle, par une métaphore empruntée au goût pictural romantique, « une fresque » (allusion réitérée à Chenavard, peintre idéologique dont, comme on l'a vu, Wagner offrirait la ' traduction ' en musique), n'est rien d'autre qu'une image d'Épinal. Ici, le procédé de traduction interne est élu en métaphore sémiologique d'une explication qui, dans le but d'éclaircir les intentions de l'art, met en lumière, derrière la grandeur épique du drame, la tautologie. Les nombreux adverbes ou locutions adverbiales explicatives (« en effet », « évidemment ») ont, ici comme ailleurs, une fonction parasite, et autotélique : on est bien dans l'évidence ; tout comme Victor Hugo Wagner est, on l'a vu, le ' roi des paysagistes '.

30. *Petite histoire du cœur de l'homme*

La très chère était nue, et connaissant mon cœur...
(Ch. Baudelaire, *Les Bijoux*)

Le ton ironique monte suite à l'introduction d'un nouveau motif, le « cœur universel de l'homme », élu en principe historique et idéologique justifiant la liberté de l'art :

C'est surtout dans le cœur universel de l'homme et dans l'histoire de ce cœur que le poète dramatique trouvera des tableaux universellement intelligibles.

⁴⁶¹ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 544.

Ce « cœur » est un mot-thème en représentation autour duquel on tisse la légende sentimentale. « Tableau de genre », la légende amoureuse n'est qu'une didascalie lyrique. En filant, dans l'esprit didactique affiché, la métaphore picturale qu'il vient d'esquisser, Baudelaire accuse cette catachrèse romantique de se traduire en « tableaux universellement intelligibles ». Il s'agira, pour faire triompher ce motif, de supprimer de l'art toute détermination censée faire obstacle à la liberté de l'artiste :

Pour construire en pleine liberté le drame idéal, il sera prudent d'éliminer toutes les difficultés qui pourraient naître de détails techniques, politiques, ou même trop positivement historiques.

Et le panégyriste ne trouve rien de mieux, en vue de confirmer ces théories, que de laisser, par une nouvelle concession, la parole au « maître » lui-même qui, dans un passage ultérieur de la *Lettre sur la musique*, légèrement caricaturé et interrompu à dessein par une aposiopèse pensive⁴⁶², donne en spectacle l'abstrusité de ses spéculations théoriques :

Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. Cette tendance (celle relative à l'invention du sujet poétique) est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique...

L'interpolation captieuse de ce propos rapporté par le biais d'une parenthèse explicative rend compte, si besoin, des intentions de Baudelaire : sous prétexte d'éclaircir, au second degré, le but de l'art, elle ne fait que mettre en représentation la péripécie wagnérienne qui vient, ainsi, à se dénoncer d'elle-même. La métaphore picturale, dont le discours du critique avait fourni plus haut une anticipation thématique, cache une fois de plus le nominalisme (« qui soit appelé poétique ») et la tautologie : dans cette spirale du sens la poésie représentée s'explique par la représentation de la poésie. Au centre de ce théâtre discursif est le cœur, motif romantique par excellence et nœud thématique justifiant toutes les arabesques argumentatives. Un métaplasme ultérieur, cette fois subreptice, que seul révèle la confrontation entre les deux textes, est à signaler dans la suite de la citation :

⁴⁶²Dans la note concernant ce passage, Pichois justifie moralement le choix de Baudelaire : « Baudelaire, parce qu'il fait un extrait, est obligé de modifier un peu le texte de Wagner » (cf. C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1464). Nous citons la péripécie supprimée : « Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle ; l'arrangement rythmique... ». Cette péripécie risquait autrement de faire sens dans le cadre d'une antithèse célèbre de Wagner : celle entre le langage authentique et le langage de convention (sujet abondamment traité dans *Opéra et drame*).

L'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) de la rime sont pour le poète des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment.

Le passage original de Wagner : « l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) » est modifié comme suit : « l'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) ». Par l'ellipse de l'adverbe modal « déjà », qui assignerait l'adverbe « presque » à un contexte précis, ce dernier acquiert une valeur axiologique, absolue : tout est dans l'approximation. Dissimulant l'excision et la soudure, Baudelaire procède à une naturalisation de cette intervention, inscrivant cette nécessité contingente liée à la rime dans un cadre général : le « presque musical » qui caractérise, par métonymie, tout le discours poétique de Wagner. Les effets séducteurs de la rime et du rythme dans les livrets qu'il a lui-même écrits pour ses drames – et qui, comme Nietzsche le verra bien nous forcent, par l'envoûtement de la répétition, à l'obéissance⁴⁶³ – sont dénoncés comme faisant partie du « vieil arsenal »⁴⁶⁴ du poète ; cette « sorcellerie évocatoire », « puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment », on peut la neutraliser par le ressort de la conjonction comparative, qui disjoint et dissemble le semblable. Et d'autant plus que le compositeur-poète considère « cette tendance » (rimique, rythmique, ou plus proprement allitérative : il s'agit vraisemblablement de la *stabweim*) comme « essentielle au poète » : conduisant ce dernier « à la limite de son art », la rime « touche immédiatement la musique ». Voici donc la raison du « presque » : la poésie est considérée comme une approche asymptotique à l'art musical. Et, puisque la musique est le seul art qui puisse accueillir dans son espace métonymique tous les autres arts, l'œuvre la plus complète du poète, continue le Wagner copié par Baudelaire, « devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique ». Baudelaire, poète didascalique pour qui comme on l'a vu « le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie »⁴⁶⁵, avait déjà ' traduit ' cela, à son tour, par un parfait sonnet.

Dans l'énoncé suivant de cette longue tirade empruntée à la *Lettre sur la musique* un défaut argumentatif (déductif) chez Wagner est mis en spec-

⁴⁶³ Nietzsche évoque, dans *Par delà le bien et le mal*, la « contrainte que l'on dut imposer à tout langage humain pour le faire parvenir à la force et à la liberté – contrainte métrique, tyrannie de la ryme et du rythme » (F. Nietzsche, *Fragment 187*, in *Par delà le bien et le mal, Prélude d'une philosophie de l'avenir*, vol. 10, in Id., *Œuvres complètes*, trad. d'H. Albert, Mercure de France, Paris 1913, p. 147-148).

⁴⁶⁴ « Je connais les engins de son vieil arsenal » (Ch. Baudelaire, *Sonnet d'automne*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 65).

⁴⁶⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 418.

tacle. Pour mettre en relief cette faible logique, Baudelaire va à la ligne et disjoint ainsi la prémisse et la conséquence :

De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le *mythe* comme matière idéale du poète.

Le tronçon de la phrase reste suspendu dans sa surexposition ridicule. Une nouvelle interpolation, cette fois métagraphique, est vouée alors à mettre en relief, dans cette branche sèche, la fleur postiche : le mot thématique autour duquel se joue une partie consistante de la poésie wagnérienne. Si ce n'est que ce « mythe » mis en posture de scène exhibe sa consistance purement nominale : désigné par le poète, il n'est là que dans sa majesté autoprésentative, autrement dit, tautégorique. Or, ce mot, synonyme de « légende » (les deux termes renvoyant respectivement à un imaginaire grec et à un imaginaire médiéval) est considéré par Wagner comme « le poème primitif et anonyme du peuple », par le fait même qu'il est « à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau »⁴⁶⁶. Wagner semble percevoir, anticipant les théories de Lévi-Strauss, l'homologie formelle entre le mythe et la musique : il y aurait entre ces deux formes de la pensée, en dehors de tout intellectualisme abstrait, un principe structurel commun. Mais dans son souci philosophique, qui est d'attester à propos de la musique l'existence d'une « vérité » générale (telle qu'elle ressort de l'adverbe « vraiment » et de l'adjectif correspondant « vrai »), la confusion se glisse entre l'individuel et l'universel, l'éternel et le contingent :

Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de *vraiment* humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les *vrais* mythes leur caractère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil.⁴⁶⁷

Ainsi, cette « vérité » mise en relief par l'italique et variée dans ses partiels morphologiques, n'est plus qu'un motif formel : la vanité de ces prétentions s'avoue d'elle-même. Baudelaire continue à jouer son rôle de passeur pour pouvoir mener son jeu entre les voix partisans ; il reprend donc la parole par un bref segment présentatif, visiblement suffisant pour ouvrir un nouveau rideau sur le discours wagnérien : « Et ailleurs, reprenant le même thème, il dit » : La variation du même est ainsi, de nouveau, thématisée : elle devient un motif formel. Ce motif *en abyme* double le dis-

⁴⁶⁶ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 364.

⁴⁶⁷ Nous soulignons.

cours de Wagner que Baudelaire s'apprête à citer. Il s'agit d'une nouvelle variation autour de la « légende » :

Je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende...

Pour faire vite, le panégyriste empressé coupe une fois de plus, par le recours à l'aposiopèse, les différents passages de la *Lettre sur la musique*⁴⁶⁸. Cette intervention, qui se répète deux fois, répond cependant à un dessein précis : il s'agit de mettre en évidence chez Wagner, tout aussi bien dans sa musique que dans son discours, la récurrence cyclique du thème « légende ». Par ce jeu rythmique Baudelaire semble vouloir proposer au lecteur le retour, à une distance ni trop rapprochée ni trop éloignée, du motif formel à canon rétrograde exposé plus haut (« le *Lohengrin*, légende ; légende, *Le Vaisseau fantôme* ») ; motif qu'on vient maintenant travailler, articuler, moduler. La stratégie, à l'apparence paresseuse, de l'anadiplose, finit par informer le texte ; et le message citationnel que le rapporteur innocent s'apprête à copier n'est plus neutre. La première ellipse vient, par exemple, absolutiser le terme thématique « légende » qui reste comme suspendu 'au bord de l'abîme'. Par rapport à ce premier membre, qui 'présente' le thème, les suivants jouent le rôle de gloses ou articulations secondaires : d'ailleurs, le choix 'thématique' de la légende implique, comme on l'a vu, l'abandon de la réalité historique avec ce qu'elle comporte de fini et d'accidentel ; ce qui permet au discours de suivre ses propres arabesques dans son autotélisme légendaire. Dans ce qui suit Wagner propose, par exemple, une vaste parenthèse, abîme métaphorique dans lequel toute l'histoire précipite, avec toutes ses déterminations. Il s'agit, en bref, de « laisser de côté » tout ce qui n'est pas légende :

Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques déduisent, par cette raison, d'une manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté...

Et ce n'est pas un hasard si Baudelaire nous présente ici sa deuxième « coupe ». Suit en effet la troisième péripécie qui, commençant par présenter à contretemps le mot thématique, « légende », nous en offre une variation polyonymique ; ce qu'on va réarticuler dans ce nouveau passage ce sont, en effet, deux thèmes tout récemment apparus, à savoir le thème du « purement humain » et celui du « premier coup d'œil » :

⁴⁶⁸ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 385.

La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil.

Dans une ultérieure variation du thème, centrée sur le « caractère » (mot soumis, comme on voit, à reprise épanodique) et sur le ton de la légende, les deux termes antithétiques de « rêve » et de « clairvoyance » se trouvent au même titre soulignés par l'italique et égalisés dans leur fonction de révélateurs de la vérité. La relation oxymorique neutralisée, harmonisée, entend proposer au lecteur français le principe wagnérien de la « clairvoyance somnambulique »⁴⁶⁹ :

Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants. Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de *rêve* qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire ...

Par la surexposition ironique du mot « rêve », qui semble constituer le pivot de l'articulation antinomique (la nuit et la clarté) ainsi que de sa résolution, s'arrête le long passage tiré de la *Lettre sur la musique*, dont la fonction est de mettre en état de représentation le mouvement « musical » de la pensée de Wagner. À la fin de ce long passage, qu'on pourrait qualifier de pastiche citationnel, une note de Pichois précise : « Les points de suspension indiquent des coupures ». Précision suivie d'une justification morale du procédé baudelairien : « Celles-ci ne nuisent en rien à la succession des idées »⁴⁷⁰. Ainsi, la critique positive a longuement travaillé à 'réparer' les défauts des artistes.

31. *Les poètes-critiques*

Le passage ultérieur de la *Lettre* que Baudelaire a omis attire notre attention en raison même de son absence dans l'espace de l'essai : car il présente, nous semble-t-il, les raisons intrinsèques de sa suppression. « Comment enfin la musique, conclut Wagner, achève et complète l'enchantement d'où résulte cette sorte de clairvoyance, vous n'avez maintenant aucune peine à le comprendre »⁴⁷¹. Reprenant la parole, Baudelaire 'exploite' *a poste-*

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 388.

⁴⁷⁰ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1464.

⁴⁷¹ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, p. 386-387.

riori ce morceau final en le transposant à la troisième personne, comme si c'était son propre commentaire. Il s'agit, en effet, d'une interrogation rhétorique qui prépare le nouveau motif à venir, à savoir la relation entre poésie et critique : « Comment Wagner ne comprendrait-il pas admirablement le caractère sacré, divin du mythe, lui qui est à la fois poète et critique? ». Ce qui est censé, en somme, être universellement clair, s'obscurcit par les tentatives mêmes de l'éclaircir. Et cela au nom de la confusion, établie en principe par Wagner, entre deux codes interprétatifs, l'un mystique l'autre positif qui imitant, dans leurs détours, l'irresponsable 'musique, s'entrecroisent et confondent ainsi leurs prérogatives. La question axiologique proposée a pour fonction d'ouvrir un nouveau champ d'action rhétorique : l'objectivité que l'essayiste a prétexté au préalable demande maintenant une concession à la parole des anti-wagnériens. Et Baudelaire d'imputer alors à la « voix anonyme du peuple » une fausse déduction en vue de réfuter, dans sa posture partisane, les limites de la logique positive nationale, à savoir le principe de non-contradiction :

J'ai entendu beaucoup de personnes tirer de l'étendue même de ses facultés et de sa haute intelligence critique une raison de défiance relativement à son génie musical et je crois que l'occasion est ici propice pour réfuter une erreur très commune, dont la principale racine est peut-être le plus laid des sentiments humains, l'envie.

La position d'énonciation de Baudelaire est, une fois de plus, dans l'entre-deux de la querelle entre les partisans de la poésie (ou de l'art) et les partisans de la critique (ou de la philosophie) : d'un côté, les « raisonneurs » académiques et vétillieux, de l'autre les défenseurs passionnés de l'instinct et de la nature. La question est bien connue : il s'agit d'intervenir sur le sujet tant débattu dans la querelle Wagner en France, à savoir si Wagner est prioritairement un artiste ou un philosophe de l'art. Wagner, on l'a vu, tient à démontrer par sa *Lettre sur la musique*, en vue d'obtenir son consensus auprès des Français raisonneurs (et pourtant critiques à l'égard de la surcharge théorique dont le musicien leste sa musique) que ses réflexions sur le drame ne sont pas à considérer comme une « allusion calculée ». Raison pour laquelle toute préconception théorique est prétextuelle et risque en tant que telle de limiter et de conditionner une liberté qui est dans l'art. La contradiction saute aux yeux : dans la mesure où « dans l'artiste même, l'énergie créatrice est de sa nature spontanée, instinctive », elle a besoin d'une « technique nécessaire » à sa réalisation ; et il s'agira alors de « déterminer avec précision » les raisons de la spontanéité et l'originalité du génie ; « éclaircissements » qui « ne peuvent être complétés que

par l'œuvre d'art elle-même »⁴⁷². Cette confusion que le musicien a toujours entretenue entre la pensée et l'œuvre (changeant d'avis selon les circonstances), est ici discutée à l'appui de la rigoureuse logique déductive, prérogative nationale. Mais, dans l'alternative entre génie et esprit critique, alternative plus ou moins résolue, un troisième élément intervient, *tertium datur* qui destabilise le système : il s'agit de quelque chose de singulier, de fini, d'accidentel, qui oriente l'opinion du sujet, à savoir, l'envie. Rejeté en fin de phrase ce mot acquiert, malgré son traitement général, toute sa valeur spectaculaire. Derrière le prétexte moral (c'est, pourrait-on dire avec Nietzsche, le ressentiment qui alimente l'histoire des idées : en faisant précipiter les événements il redonne de l'élan à la pensée) et sur fond de rivalité mimétique le sujet qui est 'parlé' par autrui pourrait, dans un nouvel accès spectaculaire, s'accuser soi-même. Mais cette apparition ponctuelle du sujet dans l'espace du discours, si c'en est une, est vite naturalisée par une nouvelle concession explicite à la *vox populi* :

'Un homme qui raisonne tant de son art ne peut pas produire naturellement de belles œuvres', disent quelques-uns qui dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale.

Dans l'espace apparemment neutre, déresponsabilisé, de la concession, l'antithèse convenue « génie » vs. « raisonnement » est manipulée par l'adjonction et finalement l'accumulation d'éléments parasites qui font pencher à nouveau la balance vers le « wagnérisme ». L'adverbe « naturellement », qui met la nature en état de mention implique, en effet, le refus de la logique argumentative : la beauté naturelle ne raisonne pas. Et en effet, cette pensée est produite par ceux qui, renonçant à la raison, font du génie quelque chose d'instinctif et jusqu'à quelque chose de « végétal » : « fleurs et pleurs »⁴⁷³. D'autres, ajoute Baudelaire en présentant, par devoir de symétrie, le deuxième pan de la diatribe,

veulent considérer Wagner comme un théoricien qui n'aurait produit des opéras que pour vérifier a posteriori la valeur de ses propres théories.

Les deux positions, apparemment antagonistes, partagent cependant la même idée : la théorie constituée, bon gré mal gré, le préalable de l'œuvre. De plus, les deux propositions causales corrélatives portent, comme deux motifs adjacents et entrecroisés, l'argument progressif et l'argument régressif et le font confluer dans un même discours. L'ambiguïté entretenue par Baudelaire entre l'*a priori* et l'*a posteriori* qui constitue la raison même du débat, produit ainsi une sorte de stagnation du motif très wagnérienne.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 387.

⁴⁷³ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 481.

La réfutation de la thèse des « adversaires » (primauté de la théorie sur l'art) est, en fait, une réfutation de Wagner. « Non seulement », argumente Baudelaire en sophiste,

ceci est parfaitement faux, puisque le maître a commencé tout jeune, comme on le sait, par produire des essais poétiques et musicaux d'une nature très variée, et qu'il n'est arrivé que progressivement à se faire un idéal du drame lyrique, mais c'est même une chose absolument impossible.

La question finie est puisée directement dans l'argumentaire de la *Lettre sur la musique* et transposée à la troisième personne avec quelques arrangements. Dans sa lettre, le « maître » rappelait justement à son destinataire qu'il avait commencé très tôt – avec *L'Art et la Révolution* de 1849 – à réfléchir sur son œuvre. Évidemment empreint d'hégélianisme, il cherchait « un terrain réel et pourtant idéal encore » pour « l'idéal d'art » qui l'occupait⁴⁷⁴. Par la formule : « essais poétiques et musicaux d'une nature très variée » Baudelaire fait vraisemblablement allusion à un « amalgame » dont l'artiste ne s'est jamais dépris. Le remplacement ironique, dans l'expression figée « se faire une idée », du substantif « idée » par le prédicatif « idéal » ressemble à une cadence évitée ; reprise variée du jeu paronymique *idéel/idéal* qu'il trouve chez Wagner. Les ambiguïtés entretenues, si elles font la nouveauté de sa musique, dénotent chez le « maître » le dilettantisme philosophique. Mais ce n'est pas tout : la question finie constitue la prémisse d'une question infinie, introduite par l'adversative. La fausseté de l'opinion est remplacée alors par l'impossibilité catégorique de formuler une telle absurdité : la théorie précède l'art. Cette conclusion tranchante relance, par le procédé épanodique que nous connaissons, une nouvelle variation argumentative sur le même motif :

Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques.

Dans ce passage, où on expose théâtralement la coexistence de l'argumentation doxale et paradoxale (assumée provisoirement par l'opposition entre l'*a priori* et l'*a posteriori*), nous reconnaissons la 'clef de voûte' de l'essai. Comme Baudelaire l'écrit à Victor Hugo, « le génie contient naturellement tout l'esprit critique et toute l'indulgence nécessaire... »⁴⁷⁵. L'acte correctif en présence concernant les deux adverbes signale leur synonymie foncière : ils sont interchangeables. Par cette sy-

⁴⁷⁴ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, p. 349. Nous soulignons.

⁴⁷⁵ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 598.

nonymie de choix, qui établit une relation analogique entre le code de la science (le déterminisme véhiculé par l'adverbe « naturellement ») et le code théologique et secrètement vendettal (le fatalisme évoqué par : « fatalement »), les deux activités extrêmes de l'homme, la poésie et la critique, sont mises sur le même plan, comme c'était le cas chez F. Schlegel (*Fragment 116 de l'Athenäum*)⁴⁷⁶. Cette généralisation ou banalisation fait état de la difficulté de trancher, dans le syllogisme, entre le sublime et la bêtise : une structure qui fonctionne, supportant une pensée inspirée, peut cacher le truisme le plus plat (« tous les fous sont poètes » croit-on dans *La lettre volée*, alors qu'un personnage, dérogeant à la loi générale, était à la fois poète et mathématicien)⁴⁷⁷. « Tricherie française », pour reprendre la lettre, qui établit, comme on l'a vu, une équation entre analyse et algèbre.

« Quelques-uns de ces pauvres artistes » constamment « découragés par le bruit constant des sifflets, et que je tiens réellement pour les plus malheureux des hommes », dit Stendhal, « se font juges »⁴⁷⁸. Pour l'homme passionné la critique n'est, aux yeux de Stendhal, qu'un pis-aller, qu'un acte de remplacement. Et c'est, semble-t-il, auréolé de cette fatalité que Baudelaire se voit dans le Wagner qu'il méprise : obligé, comme lui, poète, à se faire critique. Tout comme une modulation énervante atteint finalement sa résolution répondant aux attentes du public, la situation paradoxale de Baudelaire occupe la « monstrueuse » prémisse : prémisse artificiellement étirée, exténuée, et présentée comme une longue séquence graduée d'*impossibilia* destinés à être finalement réfutés par une conséquence tranchante, en même temps « naturelle » et « fatale ». Pourtant, comme on sait, la situation est renversée et en miroir : là où Wagner justifie sa critique au nom de la poésie, Baudelaire justifie sa poésie au nom de la critique. Ou mieux, c'est en critique qu'il écrit la poésie. Comme il arrive souvent, c'est par l'adjectif prédicatif que Baudelaire finitise les valeurs données pour « essentielles ». Dans ce cas, c'est l'adjectif axiologique « grand » qui, apparemment anodin et à faible sémantisme (et d'autant plus dans son cadre rhétorique, qui est laudatif), limite l'expression générale : ce ne sont que les « grands poètes » (ou les « Grands » tout court) qui portent, comme il est dit dans *Les Veuves*, leur douleur « au grand complet » ; le pauvre, ou le Petit, est obligé de « lésiner sur sa douleur »⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ F. Schlegel, *Fragment 116*, dans la revue *L'Athenaeum* (1798), in P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'Absolu littéraire, Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, op. cit., p. 112.

⁴⁷⁷ E. Poe, *La lettre volée*, trad. fr. Ch. Baudelaire, in J. Lacan, « Le Séminaire sur ' La lettre volée ' », op. cit., p. 27.

⁴⁷⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 358.

⁴⁷⁹ « il y a toujours dans le deuil du pauvre quelque chose qui manque, une absence d'harmonie qui le rend plus navrant. Il est contraint de lésiner sur sa douleur. Le riche porte la sienne au grand complet » (Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 292).

Questions d'art, *terrae incognitae*. Le grand homme est bête.⁴⁸⁰

L'argument de Baudelaire est tout aussi bien une reprise partisane du propos de Scudo (« M. Wagner est bien un artiste de son pays et de son temps qui a les qualités et les défauts d'une époque de décadence : c'est un quasi-poète enté sur un critique »)⁴⁸¹ que le commentaire d'un passage amphigourique de Wagner lui-même, figurant dans la *Lettre sur la musique* :

Il ne serait pas sans intérêt d'apprendre comment et sous quelle forme un artiste, qui produit, s'est efforcé d'arriver, par tous les moyens, à la solution de problèmes réservés jusque-là aux critiques de profession, mais qui ne peuvent guère s'imposer à ceux-ci de la même manière de l'artiste.⁴⁸²

Sans oublier le coup d'escrime à adresser, dès que possible, à l'omniprésent Hugo :

Il va aujourd'hui de l'ancien régime littéraire comme de l'ancien régime politique. Le dernier siècle pèse encore presque de tout point sur le nouveau. Il l'opprime notamment dans la critique. [...] Le goût, c'est la raison du génie. Voilà ce qu'établira bientôt une autre critique.⁴⁸³

Baudelaire exploite une fois de plus l'ancienne rivalité entre les artistes et les critiques qui est au cœur de la querelle Wagner. Pour conjurer toute critique prétextuelle, critique extérieure à l'art, il fallait, comme on l'a vu, que l'artiste lui-même se fasse critique de son art et que, en ce nom, il soit le seul à pouvoir attirer des fidèles et des semblables, leur confiant cette charge. Car, comme le disait déjà Stendhal, « ce qui peut détruire les arts chez une nation ou les empêcher de naître, c'est la quantité de ces juges dont l'âme manque de sensibilité et de folie romanesque » et qui « ont étudié avec l'exactitude mathématique et la persévérance d'un caractère froid tout ce qui a été dit ou écrit sur l'art malheureux qu'ils affligent de leur culte »⁴⁸⁴. La question « affligeante » de la critique, traitée par Baudelaire lui-même dans le *Salon de 1846* (« À quoi bon la critique? »)⁴⁸⁵, de finie et circonstancielle qu'elle était, devient une question eschatologique : « À quoi bon? – Vaste et terrible point d'interrogation, qui saisit la critique au collet dès le premier pas qu'elle veut faire dans son premier chapitre ». Si l'artiste « reproche tout d'abord à la critique de ne pouvoir rien enseigner au bour-

⁴⁸⁰ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, III, OCI, p. 182.

⁴⁸¹ P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », in E. De Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 97.

⁴⁸² R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 357.

⁴⁸³ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 15.

⁴⁸⁴ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 358.

⁴⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Salon de 1846*, OCII, p. 417-419.

geois » (car elle est bourgeoise), la critique ne peut, de même, rien enseigner à l'art, « puisque c'est de ses entrailles que la critique est sortie »⁴⁸⁶. Cette tautologie, ce cercle vicieux, trouve chez Wagner sa réalisation la plus emblématique. Comment rompre ce cercle herméneutique, comment faire effraction dans cette circulation interne du sens sans reste? « Pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, continue Baudelaire dans le *Salon de 1846*, la critique doit être partielle... faite à un point de vue exclusif ». Sauf que cette prérogative, bonne pour les Grands, ne peut pas être montrée au grand complet (si on se souvient de *Comment on paie ses dettes...*) par les Petits ; il faut alors qu'elle se répande un peu partout, qu'elle dévie de son chemin et « ouvre le plus d'horizons »⁴⁸⁷. Évidente contradiction dans les termes, où l'exclusivité et la partialité entrent forcément en composition avec l'« universel ». « Muni d'un criterium certain » tiré de la nature, continue Baudelaire dans le même *Salon*, la critique (bourgeoise) « rapproche les tempéraments analogues », « à tel point qu'elle touche à chaque instant à la métaphysique »⁴⁸⁸.

32. De l'infailibilité du génie

La conséquence logique de l'affirmation précédente est une argumentation générale favorable à la critique qui touche indirectement le cas Wagner :

Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique.

Si l'instinct est insuffisant pour l'art, le raisonnement qu'on en fait *a posteriori* n'est pas moins fallacieux. Le pronom de rappel « premiers » n'a pas, comme on voit, de référent logique dans la phrase en question (il n'y a qu'un seul sujet). Par ce pronom anaphorique, Baudelaire se rapporte aux poètes-critiques cités plus haut ; lesquels, suite à la survenance de l'âge mûr (la topique physiologiste de la nécessité se repropose), finissent par « raisonner leur art ». La construction transitive, banalisant l'acte du raisonnement et le rendant machinal est, à elle-même, ironique. Patageant dans les « lois obscures » de l'art, les poètes butent sur le postulat de « l'infailibilité dans la production poétique ». La tautogorie est affichée

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 417.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, p. 418.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 419.

par la variation interne (morphologique) du motif en question : *infailliblement/infaillibilité*. Ce qui suit n'est que l'énigme variation sur le même thème déterministe : récapitulation conciliatrice, par le biais d'une antimétathèse ou *reflexio*, des deux positions réversibles. Et le « parti pris » attendu du critique est justement de louer le parti-Wagner :

Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques.

Sur le plan rhétorique, il s'agit d'un enthymème : deux prémisses corrélatives et une conséquence logique. Sauf que la conséquence désavoue, à la fois, la poésie et la critique, lesquelles se trouvent à partager dans la prémisse, par les effets de la conjonction copulative, le même destin. La métalepse par laquelle le critique justifie (contre un Scudo) sa position de circonstance est une évidence partisane ; et le lecteur ne s'en étonnera pas. Baudelaire relance en effet ce discours en l'appuyant sur l'apparente réfutation dont il était question plus haut : celle de l'opinion reçue en France selon laquelle la musique de Wagner serait lestée de trop de critique. L'ap-pui rhétorique est répéré dans un argument d'autorité :

Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir écrit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soupçon que sa musique n'est pas un produit naturel, spontané, devraient nier également que Vinci, Hogarth, Reynolds, aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont déduit et analysé les principes de leur art.

Le syntagme nominal « livres sur la philosophie de son art » est, de par sa surdétermination, tendancieux : le musicien Wagner, autodidacte comme Rousseau, philosophe sur sa propre philosophie. La philosophie, thématifiée, révèle à son tour le caractère médiat de la musique wagnérienne : laquelle loin d'être, comme l'artiste le voudrait, un « produit naturel, spontané » (l'insistance sur ce dernier aspect est signifiée par la juxtaposition asyndétique des deux adjectifs synonymiques), ne serait que la variation, ou traduction, d'une pensée philosophique préalable. L'argument d'autorité est, lui aussi, fallacieux : en premier lieu, la comparaison est métaphorique en ce qu'il s'agit de trois peintres et non de trois musiciens : la référence à la théorie des correspondances se profile en-dessous. De plus, la triade énumérative des peintres-théoriciens est, au nom d'analogies improbables, anecdotique, hétéroclite et suspecte de nominalisme ; donnée au hasard, elle affiche, chez l'essayiste, le dilettantisme et la rentabilité. Comme dans *Les Phares*, c'est le hasard qui préside à ce choix. Un peintre de la Renaissance italienne, connu pour son *Trattato della pittura*, est accolé d'abord à un peintre du nord brumeux et industriel, Hogarth. Ce

dernier, esprit « taquin et hypocondriaque »⁴⁸⁹ célébré par Baudelaire au nombre des « caricaturistes étrangers »⁴⁹⁰, exposa ses idées sur l'art dans *The Analysis of Beauty* (1753) où il défendait, dans son tribut à l'art Rococo, la ligne serpentine, qualifiée de « Line of Beauty ». Ce livre, réputé obscur et plein d'imprécisions fut, à plusieurs occasions, ridiculisé et caricaturé par la critique. En troisième, Joshua Reynolds, portraitiste « moderne », mais classique et mondain. Peintre de « tableaux de genre », admirateur de Rembrandt, Reynolds fut en 1768 cofondateur et président de la Royal Academy où il prononça quinze *Discours sur les arts*, peut-être plus connus que son art lui-même. À cette triade s'ajoute à contretemps, comme pour souligner le caractère épigonal de l'art romantique, le nom 'monumental' de Delacroix, peintre-critique à qui, comme on sait, Baudelaire a consacré plusieurs écrits, ce qui contribue à faire de lui un membre à plein titre du panthéon des « Grands », artistes rivaux à exploiter : « Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix? ».

Suit, pour honorer la théorie des correspondances et la symétrie triadique, une nouvelle série de littérateurs-critiques, « phares » de la littérature européenne : Diderot, Goethe, Shakespeare. Chacun représentant un pays d'Europe, tous sont rattachés au romantisme et sont en même temps « poètes » et « admirables critiques ». Puisque aucun musicien n'est présent, il est à supposer que les « producteurs » mentionnés soient tous, par la loi de l'analogie, musiciens... L'apparat probatoire destiné à justifier les raisons du musicien-critique étant fallacieux, les deux triades armées finissent par défendre l'argument opposé : à savoir, la primauté de la poésie (comme peinture) sur la critique (art philosophique). D'où la variation antiphastique chère aux romantiques : « La poésie a existé, s'est affirmée la première, et elle a engendré l'étude des règles ». Ce renversement est étayé par une formule didactique conclusive qui rappelle les vastes fresques épiques de Hugo ou de Chénard : « Telle est l'histoire incontestée du travail humain ».

Mais voici une nouvelle expansion épanodique présentée comme l'énième « fleur » de ce cerveau : selon la même théorie des correspondances, ce qui est général se reflète dans l'esprit de chacun. Ainsi, chacun contribue, avec son propre travail, à la gloire du Grand, qui en est le Maître et le propriétaire :

Or, comme chacun est le diminutif de tout le monde, comme l'histoire d'un cerveau individuel représente en petit l'histoire du cerveau universel, il serait juste et naturel de supposer (à défaut de preuves qui existent) que l'élaboration des pensées de Wagner a été analogue au travail de l'humanité.

⁴⁸⁹ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, OCII, p. 547.

⁴⁹⁰ Ch. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, OCII, p. 564-567.

La parenthèse en tant que rideau de la scène déploie du ridicule sur le discours donné comme sérieux : ces beaux parallélismes formels, tout armés qu'ils sortent d'un cerveau bien portant, finissent par précipiter dans le « trou » que l'Esclave creuse dans la rhétorique du Maître. Ainsi se termine la deuxième partie de l'essai. À remarquer, dans l'espace des coulisses, la note didactique de Pichois en vue de rassurer le lecteur : « Cette allusion à la conception phylogénétique est une preuve de l'intérêt porté par Baudelaire aux développements les plus récents de la philosophie »⁴⁹¹.

33. *La lutte du Bien et du Mal*

Vice ou vertu, qu'importe...
(J.-J. Rousseau, *Lettre sur les spectacles*)

Que tu vienne du ciel ou de l'Enfer, qu'importe...
(Ch. Baudelaire, *Hymne à la beauté*)

Enfer ou ciel qu'importe..
(Ch. Baudelaire, *Le Voyage*)

« La lutte du principe spiritualiste et du principe matérialiste, qui se disputent l'âme de *Tannhäuser*, est bien rendue par le compositeur »⁴⁹². Que ceci vienne de Gautier ou de Heine, peu importe. On connaît depuis toujours un Baudelaire au premier degré : un Baudelaire qui nous raconterait son déchirement entre le « Spleen et l'Idéal ». Assumant une posture d'énonciation romantique, Baudelaire s'amuse à jongler avec le nominalisme des « principes » et des « doubles postulations ». Personnage pseudo-lyrique qui dit « je » pour ne pas dire « jeu », il se situe dans l'entre-deux des deux hypostases qui se font schématiquement antithèse en butant sur l'énième tautologie :

⁴⁹¹ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1465. Pichois renvoie, pour soutenir son opinion, à un passage du *Poème du hachisch* où, encore une fois, Baudelaire cite cette théorie *ad deterrendum* : « Il n'y aurait rien que de naturel, chaque homme étant la représentation de l'histoire, de voir une hérésie obscène, une religion monstrueuse se produire dans un esprit... » (Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 433). Ce qui peut confondre les interprètes, est certainement le procédé rhétorique constant de finitisation et infinitisation chez Baudelaire : dans ce cas, le qualificatif « infernal », apposé à « drogue », configure la période entière comme « édifiante », alors que le propos est en lui-même diabolique.

⁴⁹² Th. Gautier, « *Tannhäuser*, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 12. Heine utilise souvent l'opposition schématique entre les deux principes dans *De l'Allemagne*.

Il y a dans tout l'homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle à Satan, ou animalité, est une joie de descendre. [...] Les joies qui dérivent de ces deux amours sont adaptées à la nature de ces deux amours.⁴⁹³

C'est la célèbre « double postulation » chère aux partisans d'un Baudelaire romantique qui incite le philosophe Lacoue-Labarthe à distinguer le dualisme baudelairien du monisme d'un Hugo ou d'un Wagner. Dualisme supposant une « lutte » irréductible entre les deux termes impliqués dans l'antithèse :

Le sujet baudelairien, à la différence du wagnérien, ne reconnaît dans l'image qu'il porte en lui des deux infinis, enfer et ciel, que ' la moitié de lui-même '. L'unité lui fait défaut : c'est l'enfer ou le ciel, mais jamais l'un comme l'autre ni, encore moins, l'un comme la relève de l'autre.⁴⁹⁴

La conjonction comparative, mise en relief par l'italique, constitue, semble-t-il, l'élément modal, transversal, signifiant la séparation entre le sujet et la réalité représentée. Et pourtant, selon Lacoue-Labarthe, Baudelaire chercherait partout, chez Wagner, sa propre poétique :

Il n'est guère difficile de montrer que tout ce que Baudelaire relève avec prédilection dans Wagner, ce sont avant tout les thèmes de sa propre poétique. C'est la raison pour laquelle, par exemple, il insiste beaucoup sur le dualisme wagnérien (celui qui est à l'œuvre dans *Tannhäuser* : le conflit de la volupté et de la pureté ou de la sainteté, la contradiction interne au désir, etc.), parce qu'il y retrouve son propre motif de la double « postulation ».

Donc, conclut-il de manière catégorique, « la soumission est incontestable » ; et « peu importe ici la justesse, et elle est grande, de l'appréciation »⁴⁹⁵.

Évoquant à plusieurs reprises, dans son article sur *Le Moniteur*, le pèlerinage de Tannhäuser comme une « oscillation entre le ciel et l'enfer, entre l'amour pur et l'amour charnel, entre l'art spiritualiste et l'art matérialiste »⁴⁹⁶, Gautier ne fait que reposer l'ancienne topique. La troisième partie du *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* de Baudelaire s'ouvre donc programmatiquement, après une longue prolepse qui intéresse les deux sections précédentes, par l'apparition du protagoniste éponyme de l'œuvre,

⁴⁹³ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 682-683.

⁴⁹⁴ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 85.

⁴⁹⁵ *Ibidem*, p. 70-71.

⁴⁹⁶ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 16. Cf. R. Kopp (éd.), *Sur Wagner*, *op. cit.*, p. 105.

qui joue le rôle de sujet thématique en résumant en lui les deux postulations armées l'une contre l'autre :

Tannhäuser représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu.

Encore une fois le « cœur humain », à mi-chemin entre le matériel et le spirituel, est le pivot de l'antithèse. *Tannhäuser*, le bon chevalier en proie à une souffrance qui lui est impartie de l'extérieur est, évidemment, une allégorie (« représente » ; « principe ») ; son champ de bataille « principal » est l'espace le plus vaste (le moins finitissable) qui soit : le cœur, justement. La catachrèse « cœur humain », prise en bloc, nécessite d'une explication didascalique ; d'où la triade synonymique qui suit, où l'équivalence entre les trois antithèses est anticipée par le modalisateur correctif : « c'est-à-dire ». La reprise épanodique du verbe « représenter » dénonce en même temps le mécanisme et le didactisme, mis en évidence par la locution adverbiale « tout de suite » :

Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté.

C'est donc mimant ironiquement l'ouverture célèbre de *Tannhäuser* que Baudelaire « ouvre » la partie de l'essai consacrée à ce drame romantique. La précaution oratoire qui suit atteste qu'il ne s'agit là que de l'énième variation sur le même « morceau » à succès :

Que n'a-t-on pas déjà écrit sur ce morceau ?

Et pourtant, argumente-t-il dans une adversative qui n'en est pas une, ces variations du même thème ne se tariront jamais :

il est présumable qu'il fournira encore matière à bien des thèses et des commentaires éloquentes ; car c'est le propre des œuvres vraiment artistiques d'être une source inépuisable de suggestions.

Une fois de plus, le modal « vraiment » qualifie de « fausse » la prétention affichée par Wagner dans ses écrits sur l'art ; l'art de la suggestion couvre les défauts de l'art lui-même. C'est, si besoin, ce qu'on déduit de la reprise affichée en tant que telle : « L'ouverture, dis-je, résume donc la pensée du drame [...] ». Or, ce « résumé », intéressé par une réplique autonymique (« dis-je »), n'est que l'exposition du thème, autrement dit du couplage le plus banal où deux chants, deux voix, se font, dans leur fixité didascalique, antithèse : « [...] par deux chants, le chant religieux et le chant voluptueux ». Et, en effet, on découvre Baudelaire en train de

pasticher Liszt avant de le citer quant à la solution prévue de cette lutte, à savoir, « son équation » :

L'ouverture, dis-je, résume donc la pensée du drame par deux chants, le chant religieux et le chant voluptueux, qui, pour me servir de l'expression de Liszt, 'sont ici posés comme deux termes, et qui dans le finale, trouvent leur équation'.⁴⁹⁷

Suit l'énumération des motifs, présentés mécaniquement comme un défilé de lieux communs (on se souviendra de l'énumération d'*Au lecteur*). Le premier dans l'ordre (primauté est priorité) est, à n'en pas douter, « l'autorité de la loi suprême » :

Le Chant des pèlerins apparaît le premier, avec l'autorité de la loi suprême, comme marquant tout de suite le véritable sens de la vie, le but de l'universel pèlerinage, c'est-à-dire Dieu.

Deux modalisateurs bien connus de nous – la conjonction « comme », et l'adjectif axiologique « véritable » – dénoncent en même temps la facticité et l'arbitraire de ce pouvoir despotique, duquel descend le sens qu'on attribue au monde (et à l'art). En même temps que la posture didactique est affichée par la correction en présence, l'énoncé synonymique tripartite, se terminant par une cadence en guillotine, rejette malignement le nom de Dieu en fin de phrase. « But ultime » du chemin de l'homme, Dieu n'est qu'un nom : il est le *definiens* de la glose, tel que l'atteste l'acte explicatif en présence signifié par le modalisateur « c'est-à-dire ». En effet, comme il arrive dans le libre phrasé musical, la modulation progressive, rédemptrice, menant à Dieu, change de direction, et revient sur ses pas à cause de l'influence du motif contraire, le désir :

Mais comme le sens intime de Dieu est bientôt noyé dans toute conscience par les concupiscences de la chair, le chant représentatif de la sainteté est peu à peu submergé par les soupirs de la volupté.

L'antithèse entre les deux « représentations » n'est qu'apparente : là où le nom de Dieu est remplacé par « le sens de Dieu » (que l'intimité rend inexprimable), le jeu paronymique *conscience/concupiscence* est voué à marquer l'identité entre les deux postulations. Dans cette mer métaphorique le thème religieux ne peut pas faire surface, et se perd dans la toute-puissance charnelle du désir : le motif de la volupté prend peu à peu le dessus sur le motif de la sainteté. Puisque dans son *Tannhäuser* Gautier évoquait, avec Stendhal, la « promesse de bonheur » de l'ouverture, anticipation voluptueuse de l'épiphanie vénusienne (Tannhäuser entend en effet « flotter au-

⁴⁹⁷ Cf. F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 130.

tour de lui les sons caressants d'une musique délicieusement sensuelle »)⁴⁹⁸, voici qu'apparaît (en deuxième position), annoncée par des « soupirs » gradués, la « vraie reine », la déesse des voluptés, Vénus :

La vraie, la terrible, l'universelle Vénus se dresse déjà dans toutes les imaginations.

Il s'agit, en effet, d'une topique érotique ennoblie par l'encadrement mythologique. Si la référence à Virgile est patente (« et vera incessu patuit Dea », *Énéide*, I, v. 405)⁴⁹⁹ le registre noble, représenté par la triade des épithètes, n'est là que pour dissimuler la trivialité de la scène en même temps que l'assemblage occasionnel d'éléments hétéroclites est dénoncé par la présence d'un phare païen en milieu chrétien :

Et que celui qui n'a pas encore entendu la merveilleuse ouverture de *Tannhäuser* ne se figure pas ici un chant d'amoureux vulgaires, essayant de tuer le temps sous les tonnelles, les accents d'une troupe enivrée jetant à Dieu son défi dans la langue d'Horace.

L'injonction quant à l'opinion que l'on peut se faire sur la vulgarité de cet amour (« que celui [...] ne se figure ») est dissuasive mais non pas par antiphrase ; elle met plutôt sur ses gardes le lecteur (et l'auditeur) à propos de l'état confusionnel dans lequel il pourrait se trouver une fois le seuil franchi. Le brouillage du sens est total par la juxtaposition non résolue d'énoncés perçus comme antithétiques (« un chant d'amoureux vulgaires » ; « les accents d'une troupe enivrée »). Le membre intercalaire (« essayant [...] tonnelles »), visiblement parasite et prosaïque, fonctionne comme séparateur sur le plan syntaxique entre les deux membres mais rajoute, évidemment, à la thèse de la vulgarité.

À remarquer maintenant plus en détail l'effet parodique de ce chant venant, justement, d'une « troupe » analogue à la précédente. Troupe angélique qui, dans un registre noble et culte emprunté à la tradition classique, défie la sainteté chrétienne au nom de la volupté animale. Cette période, entendue comme proleptique dans un contexte didascalique, sert d'atténuation paradoxale à une « vérité augmentée » qu'un nouveau rideau prépare :

Il s'agit d'autre chose, à la fois plus vrai et plus sinistre.

⁴⁹⁸ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 8.

⁴⁹⁹ Virgile, *Énéide*, premier livre, trad. fr. Auguste Desportes, éd. Édouard Sommer, in *Les Auteurs latins*, Hachette, Paris 1914, p. 48.

Suit dans une accumulation asyndétique⁵⁰⁰ l'énumération pédante, par des corrélats abstraits, des différentes phases de l'amour charnel ; obscénité présentée par phases graduées, anticipatrices du paroxysme orgasmique coïncidant, selon le programme, avec l'apparition de la déesse :

Langueurs, délices mêlées de fièvre et coupées d'angoisses, retours incessants vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif ; palpitations furieuses de cœur et des sens, ordres impérieux de la chair.

La musique, par son caractère métémpirique, est coextensive au plaisir donné par l'amour physique : la coïncidence du paroxysme, « cri de la passion », avec l'apparition du thème de la déesse en atteste. Une 'récapitulation' est demandée après une énumération, et cet affichage d'obédience rhétorique est une occasion de dénoncer, par un euphémisme mal caché, tous les cris de l'amour restitués par les différentes nuances dont dispose le « dictionnaire » de la musique :

tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici.

Mais, dans la Lutte symbolique dont il est question, la loi contraire doit reprendre progressivement, par degrés, le dessus, et la lutte du Bien et du Mal est enfin représentée par deux allégories convenues :

Enfin le thème religieux reprend peu à peu son empire, lentement, par gradations, et absorbe l'autre dans une victoire paisible, glorieuse comme celle de l'être irrésistible sur l'être maladif et désordonné, de saint Michel sur Lucifer.

La co-présence agonique sur fond d'affect étant souvent projetée chez Baudelaire sur un dualisme théologique, le combat réel, à savoir la victoire du Grand sur le Petit est incarnée par les deux « phares » ou antonomases de la tradition catholique. Sauf que cette lutte est ironiquement neutralisée par un oxymore : la « victoire paisible » est l'effet de l'entrecroisement des deux motifs concomitants. Si cette *ekphrasis* dans un style fluide, continu, ondulant, envoûtant, favorable à l'extase, est brusquement interrompue par une remarque critique, c'est en vue de réaffirmer la posture didactique : le postulat de l'essai était, on s'en souvient, de démontrer que la « véritable musique » suggère « des idées analogues dans des cerveaux différents ».

⁵⁰⁰ L'accumulation, parodie par parataxe, est du ressort du burlesque ; car elle interrompt la logique sérieuse des causes et des effets. Voir à ce sujet Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, op. cit., p. 90. Ph. Hamon souligne, de son côté, l'effet jubilatoire de l'accumulation (*ibidem*, p. 94). Cf. aussi : Béatrice Damamme Gilbert, *La Série énumérative*, Droz, Genève 1989.

Il s'agit maintenant de mettre en évidence la « répétition », dans deux drames différents, des mêmes motifs. D'ailleurs, Heine réécrivant *Tannhäuser* voulait montrer comment

deux poètes de deux époques tout à fait opposées ont traité la même légende, tout en conservant la même facture, le même rythme et presque le même cadre. L'esprit des deux époques doit distinctement ressortir d'un pareil rapprochement, et ce serait pour ainsi dire de l'anatomie comparée en littérature.⁵⁰¹

On revient donc en arrière sur l'axe chronologique et on retrouve, une fois de plus, *Lohengrin*. L'occasion est propice pour s'arrêter, avec Liszt, sur le parallélisme entre les deux ouvertures de *Lohengrin* et *Tannhäuser*. De leur ressemblance foncière atteste le thème commun de la « puissance royale » qui, revenant à l'identique dans les deux drames, est saisi à travers ses différentes variations internes (*puissance, puissant*) :

Au commencement de cette étude, j'ai noté la puissance avec laquelle Wagner, dans l'ouverture de *Lohengrin*, avait exprimé les ardeurs de la mysticité, les appétitions de l'esprit vers le Dieu incommunicable. Dans l'ouverture de *Tannhäuser*, dans la lutte des deux principes contraires, il ne s'est pas montré moins subtil ni moins puissant.

En même temps que la métaphore alimentaire (« appétition », terme emprunté à la théologie augustinienne) ennoblit le contexte sensuel le plus vulgaire (on se souvient du « vaste appétit »⁵⁰² dont on taxe dans *Le Voyage* l'esprit scientifique), la litote « il ne s'est pas montré » dissimule, derrière la platitude du superlatif et de l'hyperbole entretenue⁵⁰³, le « comparatif d'égalité » nivelant sur le même registre les deux drames. « Où donc le maître a-t-il puisé », se demande Baudelaire, « ce chant furieux de la chair, cette connaissance absolue de la partie diabolique de l'homme? ». L'interrogatif eschatologique, présenté dans le registre pathétique et pompeux, est une contradiction dans les termes : l'absolu n'est que du côté diabolique, c'est-à-dire matériel. Le titre d'autorité « maître », qui revient avec insistance à propos de Wagner, est dénoncé comme autoréférentiel car la réponse est inscrite, on s'en doute, dans le questionnement même. Revient en effet, à des distances calculées, le motif formel : « Dès les premières mesures », qui permet de moduler à nouveau le thème de la lutte entre le ciel et l'enfer :

⁵⁰¹ H. Heine, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 397.

⁵⁰² Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 129.

⁵⁰³ Cf. R. Barthes, *Le Bruissement de la langue*, op. cit., p. 360.

Dès les premières mesures, les nerfs vivent à l'unisson de la mélodie ; toute chair qui se souvient se met à trembler. Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même.

Grâce à l'analogie convenue « nerfs-cordes » chère aux romantiques la partie la plus pulsionnelle de l'auditeur vibre « par sympathie » avec le chant ; il n'y a plus de distance entre le passé et le présent, entre le mythe et la réalité. L'association entre la musique et le souvenir, sujet bien classique (Musique serait fille de Mnémosyne) est à la mode chez les romantiques en raison de la valeur sémantique qu'on veut reconnaître à cet art. Baudelaire semble se réclamer, à ce propos, de Liszt :

À mesure que les violences amenées par l'animation du combat provoquent les contradictions, [...] l'oreille saisit mieux la fatale reminiscence.⁵⁰⁴

Mais pour que la sensation en question puisse être transmise par voie directe, subite, sans médiation, il faut d'abord reconnaître une analogie entre le cerveau et la musique ; ensuite, il faut disposer d'un « cerveau bien conformé », à même de saisir les effets de la « double postulation ». L'énoncé coordonné « et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même » n'est pas seulement une contradiction dans les termes : l'infini de Wagner est divisé en deux parties bien équilibrées entre elles. C'est bien cet équilibre qui permet la lutte interne ; à savoir la lutte de soi avec soi-même. Suit une nouvelle description de la bataille allégorique entre les deux motifs suite à la prépondérance momentanée du motif du mal : il s'agit, notamment, d'une métanarration imagée selon le « dictionnaire » des onomatopées de l'amour charnel évoqué plus haut :

Aux titillations sataniques d'un vague amour succèdent bientôt des entraînements, des éblouissements, des cris de victoire, des gémissements de gratitude, et puis des hurlements de férocité, des reproches de victimes et des hosanna impies de sacrificateurs...

S'il est certain que l'énumération, en tant que défilé machinal de monstruosité (de bêtises) est l'un des stylèmes préférés de Baudelaire, le « souvenir » du « maître » Edgar Poe est ici très vraisemblable. Mais c'est surtout Liszt qui est parasité, lorsque celui-ci évoque une « multiplicité d'aveux échappés aux plus cruels tourmens [*sic*] », où « le chant, le récitatif, la parole, l'interjection, le cri, le rire sardonique se succèdent et s'entremêlent »⁵⁰⁵ ... Alors que le bizarre délice du Mal semble l'emporter

⁵⁰⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 156.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, p. 161.

sur le Bien (« comme si la barbarie devait toujours prendre sa place dans le drame de l'amour, et la jouissance charnelle conduire, par une logique satanique inéluctable, aux délices du crime ») le « comme si » de la simulation intervient pour « réveiller » la victime. Car le mal (ou plutôt la diablerie) est là où on la met. Infailliblement, le « motif contraire » reprend ses droits ; et la métaphore militaire sert la cause du « rétablissement de l'ordre » de la part du Bien :

Quand le thème religieux, faisant invasion à travers le mal déchaîné, vient peu à peu rétablir l'ordre et reprendre l'ascendant, quand il se dresse de nouveau, avec toute sa solide beauté, au-dessus de ce chaos de voluptés agonisantes, toute l'âme éprouve comme un rafraîchissement, une béatitude de rédemption.

La victoire symbolique du Bien sur le Mal se prévaut de la métaphore militaire attendue. Sauf que cette invasion est une banalisation : le Bien se répand partout. La longue apodose, occupée par deux subordonnées temporelles coordonnées (c'est la structure de *Spleen IV*)⁵⁰⁶, reproduit formellement l'une des stratégies à succès de la musique de Wagner, à savoir l'exténuation de la tension, par degrés montants, et la prolongation de l'attente de la résolution. Mais cette résolution n'est qu'un « rafraîchissement »⁵⁰⁷ après la longue bataille que, apparemment, le Bien mène avec lui-même. Dans la métanarration de *Tannhäuser*, le « fantasme » de rédemption inscrit dans la dynamique musicale est destiné à être à nouveau remplacé par l'imminente reposition du thème du Mal représenté par Vénus ; et ce, jusqu'à la définitive affirmation du Bien. Cette affirmation, on la savoure déjà dans cette prolepse comme la promesse du vrai bonheur sur terre :

sentiment ineffable, qui se reproduira au commencement du deuxième tableau, quand Tannhäuser, échappé de la grotte de Vénus, se retrouvera dans la vie véritable.

Le soi-disant « sentiment ineffable » n'est, évidemment, rien en lui-même, il n'est que l'impression suscitée par le programme. C'est Tannhäuser qui s'est enfin échappé de la grotte vénusienne revenant à la « vie véritable ». Ce qui suit nous oblige à considérer cette vérité religieuse, une fois de plus, comme un « tableau de genre » où l'appareillage romantique de *Tannhäuser* est étalé dans un « bric-à-brac confus »⁵⁰⁸ :

⁵⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Spleen*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 74.

⁵⁰⁷ Cf. *La Vie antérieure* : « et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, qui me rafraîchissaient le front avec des palmes... » (Ch. Baudelaire, *La Vie antérieure*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 18).

⁵⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 85.

entre le son religieux des cloches natales, la chanson naïve du pâtre, l'hymne des pèlerins et la croix plantée sur la route, emblème de toutes ces croix qu'il faut traîner sur toutes les routes.

Dans ce bric-à-brac figure, en dernière position, la croix chrétienne qui, par son poids allégorique, entrave la répétition du motif correspondant. Le chemin de croix qu'affronte symboliquement le protagoniste dans son itinéraire vers le salut est une antonomase qui ne ressemble que trop à une 'routine' (« toutes les croix »). Le motif, en effet, « traîne » en longueur ; d'où la rallonge phrasique qui répond visiblement à cette nécessité. Cet aspect est d'autant plus remarquable que ce passage est emprunté de Gautier, où la croix est absente :

bientôt passe une procession de pèlerins qui fait naître des idées de repentir et de religion dans l'âme du chevalier Tannhäuser déjà rassérée par la chanson naïve du pâtre.⁵⁰⁹

Par rapport au passage de Gautier, celui de Baudelaire présente un canon renversé : là où chez Gautier le motif naïf du pâtre était conclusif, évoquant ainsi la paix retrouvée, chez Baudelaire il occupe la première position d'un climax doloriste : c'est justement la gradation ascendante de la culpabilité qui aboutit au motif final de la croix. L'appellatif « emblème » est un 'souvenir' de Liszt : la croix est un « emblème sacerdotal » au même titre que le thyrses, allégorie de la baguette orchestrale du serviteur de Dieu. Elle fait partie de l'appareillage du Grand. Enfin, le remplacement du verbe « planter » par le verbe « traîner » attire notre attention : là où le pouvoir du Grand est symboliquement planté en terre, pivot autour duquel tout tourne, le Petit se « traîne » devant lui dans sa douleur victimaire. Ce qui est certain, c'est que Baudelaire va « traîner en longueur » ce motif, en faisant montre de la 'routine' sans fin de sa besogne. Ce motif sacré en odeur de blasphème est tout de suite naturalisé par une allusion occasionnelle, vraisemblablement parasite mais guidée par l'infailibilité de l'esprit analogique, au génie « romantique » par antonomase, Shakespeare :

Dans ce dernier cas, il y a une puissance de contraste qui agit irrésistiblement sur l'esprit et qui fait penser à la manière large et aisée de Shakespeare.

Nous savons désormais ce que « penser » veut dire. La contradiction dans les termes saute aux yeux : la lutte entre deux grandeurs égales se résout, chez les romantiques dont Shakespeare constitue le modèle, dans quelque chose d'infini et de libre. Contradiction qui « fait penser » jus-

⁵⁰⁹ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 13.

tement à une certaine « manière » shakespearienne de « traîner en longueur » : la manière Hugo. C'est cette même « liberté » illimitée d'action et d'inspiration qu'invoque, à l'avènement du libéralisme en littérature et en politique, le noble chevalier Tannhäuser, comme Liszt le rappelle à plusieurs reprises dans son essai. Le même Liszt compare Wagner à Shakespeare, génie nordique dans son éclectisme s'appropriant l'art classique par la voie « du sang » :

Il fallait à un génie allemand quelque chose de l'universelle intuition dont Shakespeare a fait preuve pour se pénétrer ainsi du sang en quelque sorte de l'antiquité et s'inspirer à une excitation si étrangère aux ternes effervescences du Nord.⁵¹⁰

De manière abrupte et sans transition logique Baudelaire revient en arrière vers l'épisode de la grotte pour montrer au lecteur tous les progrès qu'il croit avoir faits en s'éloignant de ce point de repère dangereux : s'identifiant avec l'histoire du protagoniste il croyait s'être affranchi, lui aussi, de l'emprise de Vénus. Mais, loin d'avoir atteint la « vie véritable » à laquelle il aspirait, il est encore pris dans le gouffre : il n'arrivera à s'en sortir qu'après un très long laps de temps. Et ce, à cause d'un expédient rhétorique du musicien qui, pour exténuer l'attente, et donc l'*aspiration* prévue, retarde la résolution :

Tout à l'heure nous étions dans les profondeurs de la terre (Vénus, comme nous l'avons dit, habite auprès de l'enfer), respirant une atmosphère parfumée, mais étouffante, éclairée par une lumière rose qui ne venait pas du soleil ; nous étions semblables au chevalier Tannhäuser lui-même, qui, saturé de délices énervantes, *aspire à la douleur!*

Alors que les instances de Vénus sont présentées au passé par l'effet de l'analepse et, dans leur caractère anecdotique signifié par l'imparfait elles figurent l'« ondulation de la rêverie » – à savoir le bonheur fictif, inclusif de la salle que le « nous » représente – l'*aspiration à la douleur*, motif rejeté en fin de phrase, mis en italique et au présent, fait état du contrecoup du réel : soubresaut de la conscience. Par symétrie renversée c'est le bonheur-pour-lui que le sujet de l'essai, vraisemblablement, rencontre. La parenthèse didactique, dont la fonction apparente est d'expliquer l'allégorie au public, a deux fonctions : la première est d'attester ironiquement, sur le plan des contenus, la confusion entre le contexte païen et le contexte catholique ; la seconde est de marquer, par une intervention formelle, le *plus-que-réel* du rapporteur dans un discours d'emprunt passant pour réel. Trois plans, finalement, se superposent : le plan anecdotique de la narration, le plan de

⁵¹⁰ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 134.

la métalepse didascalique (*voix off* de Baudelaire) et le rideau ouvert sur Wagner en train de réaliser ses propres « aspirations ».

La topique romantique de l'« aspiration », figurant dans le livret de *Tannhäuser* :

Le plaisir seul n'est pas ce qu'il faut à mon cœur ; après les joies, j'appelle les douleurs [...] j'aspire à la liberté [...] Je veux affronter combat et lutte [...] dût la mort, dût la défaite m'y attendre.⁵¹¹

est reprise par Liszt qui, citant vraisemblablement le livret de mémoire, remplace par mégarde le mot « liberté » par le mot « douleur », et bâtit sur cette équivoque sa paraphrase emportée :

Tannhäuser s'écrie : « Les jouissances ne comblent pas mon cœur !... Resté mortel, je veux ma part des luttes de la terre!... Toujours dans les délices, j'aspire à la douleur!... » — *Aspirer à la Douleur*, n'est-ce point aspirer à l'Infini, car qu'est-elle alors, sinon la meurtrissure de l'âme s'heurtenant aux limites de notre nature, qu'elle ne veut pas renoncer à dépasser?⁵¹²

Cette expression, que Baudelaire avait repris dans la *Lettre à Jules Janin* (« Arrière les plaintes puissantes du chevalier Tannhäuser, *aspirant à la douleur!* Vous aimez les musiques qu'on peut entendre sans les écouter »⁵¹³) est, on s'en souvient, l'emprunt d'un passage de Wagner : « j'arrivai par cette voie à la conception réfléchie de l'idéal qui s'était obscurément formé en moi, vague image à laquelle l'artiste aspirait »⁵¹⁴. De même le Hollandais s'écriait, dans le *Vaisseau fantôme* : « sous la puissance formidable de la douleur, j'aspire au salut »⁵¹⁵. À l'image de l'artiste-Wagner, le chevalier Tannhäuser incarne le dualisme entre l'esprit et les sens, entre l'hédonisme latin et le piétisme nordique qui exige, comme le voit Liszt, la contrition :

Il fallait le spiritualisme indélébile de l'esprit teutonique, pour écarter instinctivement la Nature de ces impures délices, et préserver ses chastes beautés de l'attouchement de sens impudiques, et de cyniques flétrissures.⁵¹⁶

Wagner ayant avoué que « *L'idéal* flottait devant sa pensée »⁵¹⁷, n'avait voulu omettre, selon Liszt, « aucune des prostrations de cette agonie de

⁵¹¹ R. Wagner, *Tannhäuser*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 130-133.

⁵¹² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 147-148.

⁵¹³ Ch. Baudelaire, *Lettre à Jules Janin*, OCII, p. 234.

⁵¹⁴ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 359.

⁵¹⁵ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 87.

⁵¹⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 174.

⁵¹⁷ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 349.

l'espérance ». C'est pourquoi il avait recueilli souvent, comme le sang dans la coupe du Graal, « le cri plaintif échappé à chaque souvenir flottant à son entour »⁵¹⁸ ...

Puisque « chez nous », rappelait Stendhal

tout le monde aspire à donner le pourquoi de son enthousiasme, et l'on n'aurait que du mépris [...] pour le spectateur qui répondrait avec simplicité : *Je sens ainsi*,⁵¹⁹

il faut toujours justifier l'hédonisme par l'idéal : d'où cette monstruosité qu'est le « cri du *libretto* »⁵²⁰.

Évoquant ses souffrances musicales au moment même du plaisir, Johannes Kreisler s'exclamait :

Que ma poitrine était resserrée lorsque j'entrai dans la salle de concert!
Que j'étais profondément courbé sous le poids de toutes les étroites mi-sères qui poussent comme des végétations parasites et vénéneuses autour de l'homme et surtout de l'artiste...⁵²¹

Cette atmosphère enfermée, parfumée et étouffante en même temps par surcroît de volupté, cette nature excessive émane de la femme phallique: la « lumière rose » ne vient plus du soleil-Père dont elle était le reflet. Gautier, médiateur du désir rival, retrouve la prérogative de *Mademoiselle de Maupin* autant chez Baudelaire que chez Wagner. Les « vagues langueurs et [d']aspirations aux voluptés inconnues »⁵²², l'ambiance irritée qu'il décrit dans la préface aux *Fleurs du mal* vaut tout aussi bien pour l'article sur *Tannhäuser*. On s'en souvient : dans sa notice de 1862 Gautier, prenant des « fleurs du cerveau » pour des fleurs naturelles avait établi un parallèle entre les *Fleurs du mal* et les fleurs vénusiennes : « jardin de plantes vénéneuses », « féroce bariolées et tigrées », « au pouvoir immense ou d'une séduction irrésistible » ; « des parfums âcres, pénétrants, vertigineux »⁵²³.

Et si ce fut cette même volupté qui, selon Gautier, « fit écouter à la première femme les suggestions du serpent »⁵²⁴, il reviendrait donc à Baudelaire d'avoir célébré le premier en poésie cette Vénus méphitique habitant l'en-

⁵¹⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 174.

⁵¹⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 357.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 323.

⁵²¹ E.T.A. Hoffmann, *Kreisleriana*, *op. cit.*, p. 405-406.

⁵²² L. Pietromarchi, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », art. cité, p. 512.

⁵²³ *Ibidem*, p. 525-526.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 525.

fer chrétien ; la même Vénus de pacotille que Baudelaire s'attache, comme nous le voyons, à ridiculiser dans le *Richard Wagner*.

34. *L'Amour du peuple*

Cri sublime, que tous les critiques jurés admireraient dans Corneille mais qu'aucun ne voudra peut-être voir dans Wagner.

Qualifiée de « cri sublime », l'aspiration à la douleur de l'Artiste n'est pas de ce monde. Car elle ne peut pas être articulée. Le manque à dire dans la *voluptas dolendi* est tout de suite imputé à un phare du théâtre national : Corneille. Ce « génie », chantre de l'honneur et du Moyen Âge chevaleresque, avant-coureur d'un nouvel âge dramatique, fut l'objet comme on sait d'une célèbre querelle. Assimilé à ce dernier par un parallélisme adventice, certes peu philologique, Wagner est l'enjeu d'une injustice analogue. Par cette référence impropre c'est le même Gautier qui est visé : ce dernier s'était réclamé, dans son écrit sur Tannhäuser, de l'auteur du *Cid*⁵²⁵. L'épithète polémique « critique juré », empruntée de Heine⁵²⁶ – mais bien également de Stendhal qui, comme on l'a vu, utilise fréquemment cette expression – exploite finalement la partisanerie des deux positions qui se rejoignent dans leurs préjugés respectifs.

Après l'« aspiration à la douleur » que Tannhäuser-Wagner éprouve dans l'hypogée vénusien, nous voici à nouveau « replacés sur la terre » :

nous en aspirons l'air frais, nous en acceptons les joies avec reconnaissance, les douleurs avec humilité. La pauvre humanité est rendue à sa patrie.

⁵²⁵ « Comme le Perrin Dandin des Plaideurs, on jugerait, faute de mieux, le chien Citron, tant l'homme a de peine à dépouiller le critique, tant l'habitude se colle à vous comme une seconde peau » (Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 2).

⁵²⁶ Voir la note de C. Pichois à l'édition (OCII, p. 1465) et Ch. Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, OCII, p. 577 : « Que dirait, qu'écrirait [...] en face de phénomènes insolites, un de ces modernes professeurs-jurés d'esthétique, comme les appelle Henri Heine, ce charmant esprit, qui serait un génie s'il se tournait plus souvent vers le divin? L'insensé doctrinaire du Beau déraisonnerait, sans doute ; enfermé dans l'aveuglante forteresse de son système, il blasphémerait la vie et la nature, et son fanatisme grec, italien, ou parisien, lui persuaderait de défendre à ce peuple insolent de jouir, de rêver ou de penser par d'autres procédés que les siens propres ; – science barbouillée d'encre, gout bâtard, plus barbare que les barbares, qui a oublié la couleur du ciel, la forme du végétal, le mouvement et l'odeur de l'animalité, et dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des *correspondances*! ».

Vénus disparue d'un bond, Tannhäuser est « jeté » dans le monde : c'est la forteresse de la Wartburg au printemps. Un jeune pâtre assis sur un rocher entonne son hymne à la nature, pendant que Tannhäuser est obsédé par son sentiment de culpabilité pour avoir cédé à la séduction de Vénus. Le brusque changement de scène répond, semble-t-il, à la visée pédagogique et allégorique du compositeur : il s'agit de provoquer un franc effet de contraste entre les attraits mondains de la chair, avec leurs motifs obsédants, et la simplicité innocente du chant de la nature. Mais ce n'est, comme on le voit, que le même motif qui se renouvelle : une fois le protagoniste descendu sur terre, l'« aspiration » n'est rien qu'une bouffée d'air frais. Le compte rendu de l'œuvre par ses effets cède le pas au commentaire, qui reprend le dessus, lui aussi, de manière abrupte pour faire appel, semble-t-il, à la conscience du lecteur-auditeur :

Tout à l'heure, en essayant de décrire la partie voluptueuse de l'ouverture, je priais le lecteur de détourner sa pensée des hymnes vulgaires de l'amour, tels que le peut concevoir un galant en belle humeur.

Le motif rythmique de l'attaque (« tout à l'heure »), par lequel on serait censé revenir au réel de l'énonciation est décliné, comme son antécédent anaphorique (« Tout à l'heure nous étions dans les profondeurs de la terre »), à l'imparfait. Il s'agit, en effet, d'une analepse ironique par laquelle le sujet de l'énonciation tente, en vain, de « détourner » le lecteur des spires de Vénus, qui ne sont que les spires de son propre discours mimétique, lorsqu'il s'était attaché à décrire « la partie voluptueuse de l'ouverture ». Dénonçant par cette métalepse l'illusion d'immanence chez le public, Baudelaire fait d'abord état de la vanité de l'entreprise ekphrastique : des détours de la musique tout comme de la paraphrase verbale. Ensuite, questionnant en présence sa propre position d'énonciation, il invite le lecteur à une prise de distance critique par rapport à son discours philo-wagnérien, qui ne sert que de repoussoir ; il ne s'agit, en effet, que de « propos vulgaires » adressés au public par un « galant » quelconque. L'expression « belle humeur » n'est, évidemment, qu'un euphémisme justifié par le registre folâtre assumé. L'idée parodique d'une Vénus ' travestie ' en style « galant », se trouvait déjà chez Fétis :

Il paraît que le chevalier avait trouvé en son chemin un des rares manuscrits des métamorphoses d'Ovide, et qu'il s'était épris d'une véritable passion pour les allégories du paganisme, particulièrement pour les galanteries de Vénus.⁵²⁷

⁵²⁷ P.-J. Fétis, « Richard Wagner », in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, op. cit., p. 952.

La trivialité se dénonce d'elle-même par la tentative affichée de la dénier et de la masquer sous une apparence spirituelle :

en effet, il n'y a ici rien de trivial ; c'est plutôt le débordement d'une nature énergétique, qui verse dans le mal toutes les forces dues à la culture du Bien ; c'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique.

Si la négation suivie d'une correction (« c'est plutôt ») atteste l'affirmation du trivial, ce dernier terme, qui fait figure de remplaçant antonymique par rapport au substantif logiquement attendu « spirituel », prévient le lecteur du fait que l'aspiration spirituelle n'est que le prétexte philosophique d'un sensualisme paroxyste et vulgaire. Le ridicule est dans le faux conceptualisme : à savoir dans le motif culturel, second, de la lutte entre le Bien et le Mal destiné à ennoblir de l'extérieur, comme un ornément postiche, l'art sensuel de la musique. Là où Lacoue-Labarthe met l'accent sur l'effort, chez Baudelaire, d'« écrire le satanique »⁵²⁸, effort en passe de se montrer lui-même dans ses difficultés « diaboliques », nous remarquons une fois de plus l'ironie baudelairienne à l'égard de ce satanisme de pacotille, cher à tous les néo-paiens : Heine, Gautier, George Sand, Berlioz, Weber, Liszt ...

Le motif perpétuel de la lutte du Bien et du Mal avait mis Wagner à l'abri, aux yeux de Liszt, autant des « changements du goût » que des « ennuis de la redite » :

Tannhäuser, [...] appartient à ceux où le Bien et le Mal se personnifiant, deviennent d'un intérêt non-seulement plus vivace que les autres, mais perpétuel en quelque sorte, à l'abri, comme le Bien et le Mal eux-mêmes des fatigues du temps, des ennuis de la redite, des changemens de goûts et de conceptions poétiques.⁵²⁹

Guidé par le retour cyclique des « redites » selon l'attirance analogique Baudelaire revient, avec Liszt, à la question de la « traduction » musicale. La question de la « traduction » est accueillie en prétexte pour souligner la vulgarité à laquelle le musicien aurait, grâce à ce procédé métaphorique, échappé :

Ainsi, le compositeur, dans la traduction musicale, a échappé à cette vulgarité qui accompagne trop souvent la peinture du sentiment le plus populaire, – j'allais dire populacier, – et pour cela il lui a suffi de peindre l'excès dans le désir et dans l'énergie, l'ambition indomptable, immodérée, d'une âme sensible qui s'est trompée de voie.

⁵²⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, op. cit., p. 80.

⁵²⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 171.

On se souvient de l'ironie de situation soulignée par Baudelaire au sujet des ' morceaux ' à succès de Wagner joués au Casino Cadet au milieu de ' tapages ' de toutes sortes. Ici une incise portant une ' rature ' ou censure en présence révèle que le projet wagnérien d'une musique dite « populaire » (l'italique attestant la mention) est en fait un programme destiné à la « populace ». Le rabaissement du registre par cette correction péjorative se rattache polémiquement au mythe de l'énergie passionnelle exaltée par le romantisme : c'est justement pour plaire à une « multitude vile »⁵³⁰ que Wagner a recours à la trivialité de la passion. Là où la peinture (paradigme de référence pour toute imitation) serait « vulgaire » pour être représentative (offrant, pour ainsi dire, le « tableau » de la vulgarité) la musique de Wagner, censée échapper à cette vulgarité par son langage indéterminé, est la plus paresseuse qui soit, tel que l'atteste l'expression limitative : « il lui a suffi ». Pour cette raison, elle serait la plus proche des instincts « populaires ». Ainsi Baudelaire fournit une version antiphastique du propos de Liszt qui mettait l'accent, contre les « amateurs d'airs faciles », sur l'« élévation » caractérisant l'« ouvrage » de Wagner :

cet ouvrage est d'un caractère si élevé qu'il demande un auditoire choisi, capable d'apprécier les sérieuses beautés de l'art, et habitué à y donner l'attention qu'elles exigent.⁵³¹

Par l'attrance analogique des thèmes musicaux le motif ' parallèle ' (« de même ») de la beauté païenne appelle de ses vœux la célèbre, immanquable, « plastique » qui stylise et purifie de l'extérieur les idées malsaines :

De même dans la représentation plastique de l'idée, il s'est dégagé heureusement de la fastidieuse foule des victimes, des Elvires innombrables.

C'est grâce à l'alibi philosophique de l'homme universel que l'artiste a pu s'affranchir de toutes les limites concrètes imposées par l'Autre : comme Tannhäuser s'est finalement dégagé des attraits de la femme allégorique, Wagner, en artiste solitaire, règne dans le monde en Don Juan impuni (dans *Don Juan aux enfers* l'enfer est représenté justement comme un bordel)⁵³². Contre les vraies Elvires qui entourent de leurs pirouettes le sujet narcissique, la figure mythique de Vénus, allégorie ennoblissante des désirs les plus bas de l'homme et de l'artiste, justifie le pouvoir absolu de ce dernier sur le monde au nom de la passion donjuanesque réhaussée en spiritualité :

⁵³⁰ Ch. Baudelaire, *Recueillement*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 140.

⁵³¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 167.

⁵³² Ch. Baudelaire, *Don Juan aux enfers*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

L'idée pure, incarnée dans l'unique Vénus, parle bien plus haut et avec bien plus d'éloquence. Nous ne voyons pas ici un libertin ordinaire, *voligeant de belle en belle*, mais l'homme général, universel, vivant morganatiquement avec l'Idéal absolu de la volupté, avec la Reine de toutes les diabliesses, de toutes les faunesses et de toutes les satyresses, reléguées sous terre depuis la mort du grand Pan, c'est-à-dire avec l'indestructible et irrésistible Vénus.

Par les vertus de l'épanode Baudelaire illustre le motif circulaire de Vénus : le nom de la déesse, présenté dès le début, revient en fin de phrase paré de toutes ses beautés adjectivales : détours motiviques travaillant de l'intérieur le thème principal. Vénus, femme-idole et femme-temple telle que la préconisaient les saint-simoniens⁵³³, représente pour le libertin ordinaire (voir l'expression 'ancien régime' signalée par l'italique) devenu « homme général, universel », un nouveau monothéisme. Molochisme marchand, comme Baudelaire s'en plaignait déjà dans *L'École païenne* de 1852 :

Bien des gens ont encouragé de leur argent et de leurs applaudissements cette déplorable manie, qui tend à faire de l'homme un être inerte et de l'écrivain un mangeur d'opium.⁵³⁴

« Et vous, malheureux néo-païens » s'exclamait-il dans le même écrit

que faites-vous, si ce n'est la même besogne? Pastiche! Pastiche! [...] Qu'attendez-vous du ciel ou de la sottise du public? [...] Plastique! Plastique! La plastique, cet affreux mot me donne la chair de poule.⁵³⁵

Exploitant la paronymie *pastiche/plastique* Baudelaire ridiculisait dans ce texte de circonstance la vanité néo-païenne : le motif en vogue de la *laus veneris* couvrait d'un alibi mythique le sensualisme et l'hédonisme marchands⁵³⁶ ; celle de Wagner n'en était que l'énième copie conforme.

⁵³³ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 339.

⁵³⁴ Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, OCII, p. 48.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 47.

⁵³⁶ Ainsi Grandville pouvait imaginer, dans *L'Autre monde*, qu'Hable, arrivé dans un théâtre, assiste à une pièce intitulée *Les amours de Vénus* ; un autre personnage burlesque, Puff, court le risque de perdre sa vertu dans une île où l'on célèbre les plaisirs de l'amour. « Cette contrée, lit-on dans l'une de ses vignettes, s'appelle l'Antiquité ; c'est ici que nous cultivons paisiblement la tradition, loin de tous les explorateurs, commentateurs, annotateurs, expurgateurs » (Grandville, *Un autre monde*, Fournier, Paris 1843, p. 178). Voir la lettre de Baudelaire à Gautier à propos de Nerval (et, secrètement, 'à propos de Gautier') : « L'incorrigible Gérard prétend [...] que c'est pour avoir abandonné le bon culte que Cythère est réduite en cet état » (Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome I, op. cit., p. 294). Baudelaire lui fait « antithèse » par son *Voyage à Cythère* (*Les Fleurs du mal*, OCl, p. 117).

Dans le passage de l'essai qu'on vient de citer, l'« homme-humanité » Wagner⁵³⁷ entre en relation avec deux néo-païens et médiateurs internes : Heine et Gautier. L'un francophile, l'autre germanophile, ils sont pétris du même limon. Le premier des deux évoque la mort du grand Pan et de sa « troupe » divine dans *De l'Allemagne*⁵³⁸ (passage pastiché par Baudelaire dans la même *École païenne*)⁵³⁹ ; et, dans son *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne* (1834) raconte que Vénus, détrônée par la tradition chrétienne, est condamnée à une vie de diablesse dans le creux d'une montagne⁵⁴⁰. Pour le deuxième, Tannhäuser « vécut maritalement avec Madame Vénus pendant sept années »⁵⁴¹ : dans l'ironie débonnaire de Gautier et de Heine l'idéal et la mondanité se côtoyant, Baudelaire remplace l'adverbe « maritalement » (par lequel Gautier évoquait le péché charnel, *more uxorio*, d'un couple non marié) par « morganaquement », adverbe qui évoque, par euphémisme, le commerce immoral d'un Dieu avec une diablesse. Dans son *Tannhäuser* Gautier cite Wagner, qui cite à son tour Heine :

Votre amour m'est devenu pénible ; j'ai dans l'idée, ô Vénus, ma tendre et noble demoiselle, que vous êtes une diablesse.⁵⁴²

Baudelaire reprend ce motif dans *Mon cœur mis à nu* pour ironiser sur un invariant : la pulsion désirante est toujours investie de superstructures culturelles, climatériques, morales : « L'éternelle Vénus (caprice, hystérie, fantaisie) est une des formes séduisantes du diable »⁵⁴³. Dans *L'École païenne*, où Baudelaire raille les « séductions de l'art physique »⁵⁴⁴, Vénus est de même un nom propre : toute sa valeur réside dans les épithètes de

⁵³⁷ Cette expression revient à plusieurs reprises chez Baudelaire. Sur la primauté de la plastique grecque chez Hegel, cf. A.P. Olivier, *Hegel et la musique*, op. cit., p. 112.

⁵³⁸ H. Heine, *De l'Allemagne*, op. cit., p. 386-387.

⁵³⁹ Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, OCII, p. 44.

⁵⁴⁰ H. Heine, *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne* (1834-35), Actes Sud, Marseille 1993. Suite à l'acceptation des mythes païens de la part du clergé chrétien (qui qualifia ces dieux de « diables » et de « diablesses »), l'Olympe se mue en enfer frivole ; dans ce cadre, le bon chevalier Tannhäuser s'exclame : « Vénus, ma belle dame, tu es une diablesse ! » (« O Venus, schöne Fraue mein / Ihr seid ein ' Teufelinne ' ! »). En sorcière, la Vénus de Heine mène sa deuxième vie dans le creux d'une montagne. La fable de la seconde vie de Vénus est un motif récurrent de la tradition romantique allemande, inspiré de quelques réécritures du mythe au XVII^e siècle. La version de Heine obtient plus de succès en raison de sa frivolité. Cf. M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, op. cit., p. 90-93. Voir aussi Gaston Paris, *Légendes du Moyen Âge*, Hachette, Paris 1903.

⁵⁴¹ Th. Gautier, « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », in S. Triaire, F. Brunet (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, op. cit., p. 9.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCL, p. 693.

⁵⁴⁴ Ch. Baudelaire, *L'École païenne*, OCII, p. 47.

circonstance (Aphrodite ou Mercenaire) dont elle se pare. La variante féminine des dieux mineurs disparus (« diableses », « faunesses », « satyresses »⁵⁴⁵) fait également l'objet de *De l'Essence du rire*, où Baudelaire se moque du « sérieux » avec lequel sont traités, par les romantiques, les sujets païens :

Vénus, Pan, Hercule, n'étaient pas des personnages risibles. On en a ri après la venue de Jésus, Platon et Sénèque aidant. Je crois que l'antiquité était pleine de respect pour les tambours-majors et les faiseurs de tours de force en tout genre, et que tous les fétiches extravagants que je citais ne sont que des signes d'adoration, ou tout au plus des symboles de force, et nullement des émanations de l'esprit intentionnellement comiques. Les idoles indiennes et chinoises ignorent qu'elles sont ridicules ; c'est en nous, chrétiens, qu'est le comique.⁵⁴⁶

Dans *Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire* et dans *Le Fou et la Vénus*⁵⁴⁷, le paganisme est visé à travers sa déchéance marchande. Dans le premier des deux poèmes, dont nous avons parlé déjà, la diablesse Vénus est l'allégorie de la Gloire accompagnée d'Amour et d'Argent. « Montée », avec ses compagnons, à l'Enfer (le renversement de la position attendue est un fait accidentel : la grotte de Vénus se trouve justement dans *Tannhäuser* au faite d'une montagne, le Venusberg), placée sur une estrade et entourée d'une « splendeur sulfureuse »⁵⁴⁸, elle avait « un bizarre charme » : celui « des très belles femmes sur le retour, qui cependant ne vieillissent plus ». En image figée du rêve bourgeois, elle crie, on s'en souvient, le nom de son amant anecdotique :

elle emboucha [...] une gigantesque trompette, enrubannée, comme un mirliton, des titres de tous les journaux de l'univers, et à travers cette trompette elle cria mon nom ...

À quoi le protagoniste répond avec dédain :

Va-t'en! Je ne suis pas fait pour épouser la maîtresse de certains que je ne veux pas nommer.

L'ironie à l'égard de l'« innommable » qui séduit, par le biais de sa « maîtresse », le narrateur est, ici, patente. De même, la fuite du sujet face à

⁵⁴⁵ H. Heine, « Les Dieux en exil », *Revue des deux Mondes*, 2ème série de la nouv. période, tome 2, 1853, p. 5-38.

⁵⁴⁶ Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire*, OCII, p. 533.

⁵⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 307.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 307-308.

cette séduction ne manque pas de nous solliciter. Le « soubresaut de la conscience » de ce dernier, qui prend par rapport à la diablesse les mêmes distances que Tannhäuser, est figuré par le « réveil » du protagoniste. Le rideau des guillemets en atteste :

Certes, d'une si courageuse abnégation j'avais le droit d'être fier. Mais malheureusement je me réveillai, et toute ma force m'abandonna. ' En vérité, me dis-je, il fallait que je fusse bien lourdement assoupi pour montrer de tels scrupules. Ah! S'ils pouvaient revenir pendant que je suis éveillé, je ne ferais pas tant le délicat! '.

« Je les invoquai – conclut le sujet anecdotique à propos de la triade maléfique des divinités païennes que le réveil avait tuée – à haute voix, les suppliant de me pardonner, leur offrant de me déshonorer aussi souvent qu'il faudrait pour mériter leurs faveurs » ; « mais je les avais sans doute fortement offensés, car ils ne sont jamais revenus »⁵⁴⁹. À cette Vénus parodique en « costume allemand » et à la « trompette prostituée » fait écho la « géante-Vénus » éponyme du *Fou et la Vénus*. La protagoniste allégorique du poème en prose est « la jeunesse sous la domination de l'Amour »⁵⁵⁰, sujet au nom duquel toutes les analogies sont possibles :

On dirait [...] que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées.

Mais un message second s'insinue dans cette hyperbole apparente : les « fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel ». La dialectique entre le Fou et la Vénus n'est pas si dissemblable de celle qui lie à double fil le Grand et le Petit ; ce n'est pas seulement l'encens qui brûle devant le temple Wagner. Et si, on l'a vu, Baudelaire dénonce « la thèse absurde sur la jeunesse des poètes », aussi bien que « le dégoûtant amour de la joie »⁵⁵¹ voici, « dans cette jouissance universelle », « un être affligé » faisant ses pirouettes autour du piédestal de la déesse :

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.⁵⁵²

⁵⁴⁹ *Ibidem*, p. 310.

⁵⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Le Fou et la Vénus*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 283.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 283-284.

C'est dans la posture où, comme le disait Diderot, nous contrainst le besoin que Baudelaire se peint dans *La Géante* : le sujet se trouvant « aux pieds d'une reine » comme au pied d'une montagne aurait aimé « grandir librement dans ses terribles jeux »⁵⁵³ ; et, dans *Chant d'automne*⁵⁵⁴, c'est « le front posé » sur les genoux de l'Idole, maîtresse des maîtresses, que voudrait pouvoir s'endormir son adorateur.

« Ici » – écrit-on dans *Les Paradis artificiels* – « le ton du livre s'élève assez haut pour que je me fasse un devoir de laisser la parole à l'auteur lui-même »⁵⁵⁵.

35. Vues générales

L'impératif de la tâche officielle rappelle le sujet à l'ordre, et la topique de la modestie annoncée au début de l'essai constitue nouvellement l'occasion pour donner la parole aux 'spécialistes' des « ouvrages lyriques » :

Une main mieux exercée que la mienne dans l'analyse des ouvrages lyriques présentera, ici même, au lecteur, un compte rendu technique et complet de cet étrange et méconnu *Tannhäuser*.

La métaphore manuelle associe l'approche critique dont l'auteur de l'essai va se réclamer à un travail artisanal 'impeccable' (« technique et complet ») ; c'est ce qui semble le plus approprié pour parler d'un 'ouvrage lyrique' qui se présente avec ces mêmes caractéristiques. *Tannhäuser*, qualifié d'« étrange » (en raison de son esprit allemand : la perspective est tout aussi bien anecdotique que polémique) semble voué en France à une « méconnaissance » en raison de cette même étrangeté. Référence est faite ici à M. Perrin, chargé de la critique musicale dans la *Revue européenne* où avait paru, comme Baudelaire lui-même le signale dans une note de bas de page, la première partie de son écrit (livraison du 15 mars 1861)⁵⁵⁶. La note infrapaginale est tendancieuse dans la mesure où Perrin, qualifié par Baudelaire de « wagnérien », n'avait exprimé, au sujet de cette musique, aucun jugement. Et ce, pour des raisons personnelles : car il était intéressé au poste de directeur de l'Opéra-Comique. Quoi qu'il en soit, Baudelaire enjambe d'un seul bond cet écrit, mentionné simplement à titre prétextuel en vue d'invoquer l'argument contraire, favorable à l'homme de lettres : au lieu de l'éloge circonstancié et en style technique venant du critique musical professionnel, ce dernier proposera « des vues générales qui, pour rapides

⁵⁵³ Ch. Baudelaire, *La Géante*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 22.

⁵⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Chant d'automne II*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 57.

⁵⁵⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 468.

⁵⁵⁶ Cf. C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1465.

qu'elles soient, n'en sont pas moins utiles ». Il s'agit, une fois de plus, de se réclamer de la théorie passionnelle des correspondances qui, apanage exclusif du littéraire, va offrir du même phénomène une perspective à vol d'oiseau, forcément cursive. Par la métaphore pédestre qui sert à qualifier cette écriture, un coup oblique est adressé à Victor Hugo dont la prérogative était soit de se promener « au milieu des huées » de la foule, soit de s'exiler dans des îles et de s'asseoir de préférence sur des hauteurs, jouissant ainsi tout aussi bien de la posture héroïque du poète solitaire que de la facilité d'un paysage miniaturisé :

D'ailleurs, n'est-il pas plus commode, pour certains esprits, de juger de la beauté d'un paysage en se plaçant sur une hauteur, qu'en parcourant successivement tous les sentiers qui le sillonnent?

Feignant la modestie rhétorique, l'homme de lettres reprend la topique de l'« ouverture » : « Je tiens seulement à faire observer, à la grande louange de Wagner que [...] ». Mais si l'adverbe restrictif fait allusion à la Petitesse des intentions du critique face à la Grandeur de l'Artiste siégeant sur son piédestal, l'hypallage (« grande louange ») laisse entendre que la Grandeur est un fait de langage ; ou qu'elle est dans l'Adorateur et non pas dans l'Adoré. À titre démonstratif Baudelaire revient sur un thème 'général' déjà exploité par Liszt et par lui-même, à savoir l'analogie entre le sujet de *Lohengrin* et celui de *Tannhäuser*⁵⁵⁷ :

malgré l'importance très juste qu'il [Wagner] donne au poème dramatique, l'ouverture de *Tannhäuser*, comme celle de *Lohengrin*, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret.

Si Baudelaire continue à travailler le sujet général de l'ouverture sans entrer dans les détails du drame, c'est que la prémisse générale est parasite ; c'est dans la conséquence que se niche l'ironie. Il ne s'agit pas seulement de souligner la banalité « populaire » sinon « populacière » des deux ouvertures, mais de se référer polémiquement à l'idée du « programme » musical chère à Liszt. Selon le même Liszt, ces deux ouvrages, en tout « analogues », « se font antithèse » dans la finale selon la topique de la lutte du Bien et

⁵⁵⁷ « Ce long récit termine l'opéra de *Lohengrin*, comme celui de *Tannhäuser* termine la pièce qui porte son nom » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 93). Et encore, dans l'incipit de la section dédiée à *Tannhäuser* : « les personnes qui auront trouvé quelque intérêt à suivre la trame poétique et musicale de *Lohengrin*, pourraient désirer connaître aussi celles de *Tannhäuser*, non moins belles toutes deux » (*ibidem*, p. 116). La syllepse est ici révélatrice. À propos de *Tannhäuser*, Liszt précise avoir reproduit dans l'essai « quelques lignes déjà publiées dans le *Journal des Débats* en 1849 » (*ibidem*).

du Mal : dans l'une triompherait le bien et « toute la plénitude des joies surhumaines », vécues par l'« angélique héros » ; dans l'autre le Mal, avec son défilé d'onomatopées convenues : gémissements, malédictions, blasphèmes...⁵⁵⁸. L'ouverture de *Tannhäuser* contient, écrit Liszt, « non seulement l'idée mère, la dualité psychique constituant le drame », – mais encore

les formules principales, nettement accentuées, destinées à peindre les sentiments généraux exprimés dans la suite de l'œuvre.

Le truisme est démasqué : l'idée matrice, ou idée générale, à savoir la lutte entre deux catégories psychologiques opposées, préside aux deux ouvrages dont les ouvertures ne constituent que les résumés programmatiques ; déterminisme créatif qu'on peut aisément détecter dans le motif général (« formule principale »), à savoir, dans la répétition de la même « image » : « ainsi que le démontrent les retours forcés de la mélodie ». Encore une fois la métaphore picturale atteste qu'on est en présence d'un 'tableau de genre'. Cet argument est dissimulé par une épiphase à valeur suggestive, suivie d'une coordination descriptive :

ainsi que le démontrent les retours forcés de la mélodie diaboliquement voluptueuse et du motif religieux ou *Chant des pèlerins*.

L'expression « diaboliquement voluptueuse » est une hyperbole qui tombe à plat de ses propres forces : l'adverbe, se superposant à l'adjectif prédicatif, ne fait qu'« augmenter la dose » pour dénoncer la vanité du programme. Et d'autant plus que cette « diablerie » de circonstance se trouve couplée avec le « motif religieux ». Par une épiphase à valeur didactique se proposant apparemment de démontrer la liberté de l'artiste, Baudelaire travaille le motif de la fatalité répétitive. *Perseverare diabolicum est...* Fatalité qui se cache justement derrière le libre arbitre de l'artiste : « toutes les fois que l'action le demande ». Baudelaire pastiche à cet effet Liszt, qui évoque une mélodie « destinée à représenter l'individualité du *Lohengrin*, car elle revient plus tard, chaque fois que celui-ci prend une part décisive à l'action »⁵⁵⁹. Le panégyriste anticipe ainsi par la paraphrase l'amphigouri mi-mystique mi-didactique de celui qu'il s'apprête à citer :

Dans le *Tannhäuser*, [Wagner] a inauguré pour l'opéra une innovation frappante, par laquelle la mélodie, non seulement exprime, mais représente certaines émotions, en revenant au moment où elles réapparaissent, en se reproduisant dans l'orchestre indépendamment du chant de la scène, souvent

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 68.

⁵⁵⁹ *Ibidem*, p. 57.

avec des modulations qui caractérisent les modifications des passions auxquelles elle correspond. Son retour n'occasionne pas uniquement une res-souvenance émouvante ; il nous dévoile celui des émotions qu'elle trahit.⁵⁶⁰

36. *Les pompes guerrières*

Suivant pas à pas les caprices de la mode, Baudelaire en vient maintenant à la « grande marche du second acte », autre morceau à succès. Par son « exposition guerrière », « elle a conquis depuis longtemps le suffrage des esprits les plus rebelles », de telle manière

que l'on peut lui appliquer le même éloge qu'aux deux ouvertures, à savoir d'exprimer de la manière la plus visible, la plus colorée, la plus représentative, ce qu'elle veut exprimer.

La métaphore militaire figure, par antiphrase, l'emprise qu'exerce la musique de Wagner sur l'assistance. Par le mot « suffrage » (on se souvient du « suffrage des anges » évoqué dans *La Raïçon*) sa fonction démagogique est mise à nu : elle saura conquérir l'homme le plus rebelle, à savoir le plus vétilleux des français. Le verbe « appliquer » annonce le programme : il s'agit de coller ci et là des « étiquettes » puisées dans le dictionnaire tout prêt de l'art romantique. En même temps que la triade des appositions superlatives (« visible », « colorée », « représentative ») simule l'éloge, la tautologie affiche, si besoin, que le programme coïncide avec l'arbitre absolu de l'artiste. Comme il ressort de l'interrogative rhétorique qui suit, tout, chez Wagner, est persuasif et didascalique. Tout se répond en écho. À chaque retour du thème, son « étiquette » :

Qui donc, en entendant ces accents si riches et si fiers, ce rythme pompeux élégamment cadencé, ces fanfares royales, pourrait se figurer autre chose qu'une pompe féodale, une défilade d'hommes héroïques, dans des vêtements éclatants, tous de haute stature, tous de grande volonté et de foi naïve, aussi magnifiques dans leurs plaisirs que terribles dans leurs guerres?

Les « pompes féodales » germaniques sur lesquelles s'était prononcé, avec enthousiasme, Nerval, sont toujours à l'honneur en France, en vertu de ses pompes militaires. Wagner, qui avait taxé de ce mot péjoratif, « pompe », le théâtre français⁵⁶¹ en raison de ses fastes mondains, ne fait que transposer ce même mot à un âge mythique. Reprenant à son compte l'idéal, cher

⁵⁶⁰ *Ibidem*, p. 178.

⁵⁶¹ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, *op. cit.*, p. 356.

à Rousseau, d'une société d'élus, égaux entre eux, et vivant dans un régime autarcique, Wagner s'attachait à transposer la valeur somptuaire de l'art classique français, art rival, dans l'univers archaïque de la légende féodale. Le modèle de la société féodale née, comme le rappellent Marx et Engels dans leur *Idéologie allemande* de 1845-46 (œuvre parue en France en 1852) de la rencontre de « la structure organisationnelle de l'armée conquérante telle qu'elle s'est développée pendant la conquête » et des « forces productives trouvées dans le pays conquis »⁵⁶², fournit à Wagner l'exemple : à savoir l'exploitation à des fins régressives des moyens les plus avancés de la civilisation industrielle. Là où le miracle des « pompes guerrières » allemandes exploite les moyens techniques de la France Baudelaire dénonce, par son émerveillement postiche, le travail de l'Autre que Wagner s'est approprié pour les fins de l'art. En même temps que la triade : « ces accents », « ces rythmes », « ces fanfares » évoque de manière pompeuse les fastes rhétoriques de la musique militaire, l'énumération mécanique (« défilade ») de lieux communs est présentée sous l'aspect d'un parade de personnages en costume médiéval. En effet, tous les figurants représentés dans le drame ne sont que la réplication d'un stéréotype général : tous héroïques, tous majestueux, tous de grande taille, tous naïfs. Et leur innocence de principe est dangereuse car, comme Baudelaire le voit dans le *Peintre de la vie moderne*⁵⁶³, le militaire a un esprit enfantin. Dans la masse artificielle tout comme dans la masse naturelle le plaisir et la violence ne font qu'un.

La modalité interrogative, accentuant la tension, semble vouloir reproduire le chromatisme ascendant, stylème wagnérien, pour préparer quelques épiphanies attendues :

Que dirons-nous du récit de *Tannhäuser*, de son voyage à Rome, où la beauté littéraire est si admirablement complétée et soutenue par la mélodie, que les deux éléments ne font plus qu'un inséparable tout?

Mais il s'agit bien d'une rhétorique à vide : ces dubitations apophtiques, qui permettent à Hoffmann de parler ironiquement de la musique sous le mode de la prétérition⁵⁶⁴, ne sont plus qu'un moule stylistique. Enchaînées l'une à l'autre, elles établissent une circularité motivique qui, dessinant une spirale envoûtante, retombe à plat dans la tautologie : l'identité entre la musique et la trame narrative est telle qu'il n'y a rien à dire. Comme il ressort du contexte, cette interrogative a la fonction rhétorique de la parenthèse : Baudelaire, ayant apparemment très peu à dire sur *Tannhäuser* qui est censé être le sujet principal de l'essai passe outre, pour s'arrêter sur un sujet à

⁵⁶² G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 88.

⁵⁶³ Ch. Baudelaire, « Le Militaire », in *Le Peintre de la vie moderne*, OCII, p. 707.

⁵⁶⁴ « Mais que dire de toi, admirable cantatrice? » ; « Qui pourrait décrire le sentiment qui m'envahit? » ; « Que dire du menuet? », pour en citer quelques-unes.

côté, prétextuel mais justifié par l'analogie générale : *Lohengrin*. La raison partisane qu'il affiche par cette prétention est la réfutation du reproche bien connu qu'on adresse à Wagner : ses « longueurs »⁵⁶⁵. Baudelaire propose, dans une épiphraise parasite, une fausse réponse à la question : « On craignait la longueur de ce morceau, et cependant le récit contient, comme on l'a vu, une puissance dramatique invincible ». Cette 'cadence suspensive' ou, si l'on veut bien, cette 'fausse conclusion', tombe dans la répétition marquant ainsi qu'on est bel et bien dans la paraphrase ou explication du thème donné. Et voici qu'une hypotypose dessine, par une séquence asyndétique de motifs successifs aspirant à la synthèse, l'énième 'tableau de genre'. C'est le « portrait » de Tannhäuser, dessiné infailliblement par son propre thème :

La tristesse, l'accablement du pécheur pendant son rude voyage, son allégresse en voyant le suprême pontife qui délie les péchés, son désespoir quand celui-ci lui montre le caractère irréparable de son crime, et enfin le sentiment presque ineffable, tant il est terrible, de la joie dans la damnation.

Comme on le voit, ce tableau en mouvement ne fait, malgré son apparence hyperbolique obtenue par la surcharge adjectivale, que varier le motif des motifs : à savoir l'alternance entre le péché et la délivrance. Et ce, jusqu'à ce que les deux motifs analogues ne se rejoignent tout naturellement dans la solution finale (« joie dans la damnation »). Lacoue-Labarthe lit, dans ces « tirades » pseudo-narratives, le malaise de Baudelaire qui « se rabat, dans le style de la simple description, sur les indications du livret : il raconte »⁵⁶⁶. Et pourtant, quelques expressions modales attestent une ironie locale : l'épithète de nature « suprême », apposé à « pontife », limite le rôle de cette figure la mettant, par un pléonasme, en représentation. De plus, l'adverbe « presque » sert à contourner (à diminuer) une notion infinie telle que « ineffable ». Il s'agit, en effet, d'annoncer une monstruosité logique : celle qui, dans le finale, constitue le résultat de la libre articulation de motifs dichotomiques. Et voici, après cette ultérieure « exposition » de motifs, une fausse conclusion. Elle dissimule, derrière la variation du thème métaénonciatif (la modulation synonymique du verbe « dire »), l'énième tautologie :

⁵⁶⁵ Pier-Angelo Fiorentino lamente, par exemple, les « éternelles harangues » entre Vénus et Tannhäuser (P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1).

⁵⁶⁶ Ph. Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, *op. cit.*, p. 80. Voir aussi, p. 69, où il est dit que Baudelaire « raconte » les livrets pour « indiquer le sens de la fable ».

tout est dit, exprimé, traduit, par la parole et la musique, d'une manière si positive, qu'il est presque impossible de concevoir une autre manière de le dire.

Dans cet énoncé prétéritif, la triade délocutive articulant la fausse prémisses (« dit », « exprimé », « traduit ») développe, en phrases verbales et musicales, le grand thème prétextuel de la musique ; à savoir le thème de l'impossibilité de dire. Si la parole et la musique, deux formes ' analogues ' du même silence, qualifient Wagner en artiste et en philosophe de l'ineffable, la « parole » inspirée qui en constitue chez lui le pis-aller est aussi celle que le critique a accidentellement sous les yeux : on brave par elle, en vue de fagoter l'essai, le rien à dire sur Wagner. La structure ' circonflexe ' de la phrase consécutive a son acmé dans l'adjectif « positif » qui, se trouvant significativement au superlatif, constitue le pivot du renversement : l'ineffable se muant en didactisme, le thème de l'impossibilité de dire se transforme en celui de l'impossibilité de dire autre chose que ce qu'on dit. Dans l'argumentation qui suit, l'adverbe ne fait que naturaliser cet état de choses le présentant comme évidence. Le péché auquel le chevalier est condamné est irrémédiable, car il est pris dans le réseau tautologique du discours sur la musique :

On comprend bien alors qu'un pareil malheur ne puisse être réparé que par un miracle, et on excuse l'infortuné chevalier de chercher encore le sentier mystérieux qui conduit à la grotte, pour retrouver au moins les grâces de l'enfer auprès de sa diabolique épouse.

Le discours démonstratif entre en relation avec l'espoir du héros en la miraculeuse rédemption. La métaphore viatique traduisant ironiquement le pèlerinage du protagoniste vers son rachat n'illustre que la circularité du chemin ; à défaut de la régénération vers laquelle il tend, Tannhäuser aura la consolation de regagner l'Enfer et les joies de l'amour du début. Par le choix du mot « épouse », qualifié ironiquement de « diabolique », Baudelaire fait état d'une contradiction dans les termes occasionnée par la rencontre casuelle entre le discours spiritualiste et la morale bourgeoise : après ses ' péripéties ' vers le salut le chevalier est censé revenir, comme Ulysse, au foyer...

37. Tannhäuser *et/ou* Lohengrin?

« La figure de Lohengrin », écrit Wagner dans *Une Communication à mes amis*,

revint hanter mon esprit avec une force d'attraction chaque fois plus grande. Or cette force trouva à se nourrir également à l'extérieur, du jour où je découvris le mythe de Lohengrin représenté par les traits plus simples, mais

aussi plus profonds, d'un authentique poème populaire restitué par les travaux de la science des mythes modernes.⁵⁶⁷

L'*hysteron-proteron* saute aux yeux : la figure de Lohengrin préexisterait, dans l'esprit du musicien, à la découverte du mythe ; infusée à tout le monde par la « science des mythes », elle n'a qu'à s'exprimer. L'ironie syntagmatique de Baudelaire consiste souvent, comme on l'a vu, dans l'inversion de l'ordre progressif attendu selon les lois positives ; dans ce cas, c'est le dyptique *Lohengrin-Tannhäuser* qui attire son attention. Présenté sous la plume de Liszt dans un ordre chronologique renversé (*Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*) vraisemblablement pour des raisons euphoniques, le couple dramatique dessinant un canon rétrograde est présentée dans l'ordre progressif : renversement du renversé, redressement des torts⁵⁶⁸. Par ce rétablissement de l'ordre, autre versant de la symétrie renversée, Baudelaire ne dénonce pas moins des couplages convenus. Il se représente tout de même en manipulateur du code : il est l'exclu du système. Si, par rapport au contexte d'écriture de l'essai (la défense de *Tannhäuser*) Baudelaire continue à exploiter le sujet parasite de *Lohengrin* c'est que, par cette stratégie nominaliste empruntée à la musique il vise, à travers l'écran-Wagner, son prédécesseur, Liszt. Chez ce dernier le couplage synonymique était justifié par la symétrie structurelle et thématique entre les deux drames, considérés comme dépendants l'un de l'autre :

Avec les mêmes pensées, Wagner a créé deux œuvres différentes, et chacune d'elles étant intelligible, parfaite et indépendante l'une de l'autre, alors qu'elles seraient désunies, elles ne risqueraient point de rien perdre de leur signification. Elles sont liées par l'identité de leur sentiment et de son expression, mais à cause de cette identité précisément, elles ne s'appellent, ni ne se réclament pour s'expliquer mutuellement.⁵⁶⁹

De même, Wagner avait tenu à souligner, dans sa *Lettre sur la musique*, l'analogie (formelle et non pas diégétique) entre les deux drames : « sans le moindre effort » on y représente « une lutte lyrique et poétique », où « nulle autre puissance que celle des dispositions morales les plus secrètes » n'amène le dénouement ; de sorte que « ce dénouement relève d'un élément purement lyrique »⁵⁷⁰. On a fait ici le tour du nom : la poésie est expliquée, comme on voit, par la poésie elle-même. Il s'agit chez Baudelaire de montrer alors la ressemblance entre les deux drames par le biais de la

⁵⁶⁷ R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 268.

⁵⁶⁸ *Lohengrin* a été conçu par Wagner juste après la représentation de *Tannhäuser* de 1845, et représenté pour la première fois, on s'en souvient, le 28 août de 1850 à Weimar.

⁵⁶⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 144.

⁵⁷⁰ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 388.

conjonction comparative « comme », marquant la disjonction dans l'union. Dans le canon rétrograde qu'il dessine en répétant *a contrario* le motif présenté plus haut (« l'ouverture de *Tannhäuser*, comme celle de *Lohengrin*, est parfaitement intelligible »), le mécanisme de la réversion comme redressement du tort est mis en spectacle en tant que fait de langage :

Le drame de *Lohengrin* porte, comme celui de *Tannhäuser*, le caractère sacré, mystérieux et pourtant universellement intelligible de la légende.

Les deux œuvres, que l'analogie formelle rend réversibles, ont un thème en commun, le plus vaste qui soit : la « légende ». En effet, ces deux drames ont une source légendaire commune en plus d'un récit structurel similaire. Suit, à titre d'exemple, le récit de la trame de *Lohengrin*, dont la valeur universelle est ci et là finitisée, et pliée à des nécessités contingentes :

Une jeune princesse, accusée d'un crime abominable, du meurtre de son frère, ne possède aucun moyen de prouver son innocence.

La périphrase nominale remplaçant le nom d'Elsa laisse entendre qu'on est plongé dans l'anecdotique et dans le fabuleux. Face au crime dont il est question dans ce passage (en l'espèce un fratricide) – autrement dit, face à toute action, même la plus « abominable » – on n'a aucun moyen de se disculper ; le jugement est un mystère qui nous transcende. Par l'épithète « abominable » qui, dans ce contexte, se trouve à remplacer l'adjectif « affreux » présent dans le livret⁵⁷¹, Baudelaire semble vouloir « remplacer » Wagner. Il assume ainsi, subrepticement, le rôle du calomniateur de la bonne et brave Elsa : autrement dit, le rôle du comte Frédéric, personnage dont le nom fait, entre autres, antithèse avec le rôle de traître que lui assigne Wagner dans le drame. Elsa, à qui Frédéric impute d'avoir accompli dans son enfance un crime dans la forêt, doit être punie pour son action. Action qui, remarquons-le, est doublement innocente : par son prétexte (l'enfance ne sait pas ce qu'elle fait), et par le fait qu'elle n'a pas été commise. Elle attend néanmoins, pour l'expier, l'ordalie réparatrice :

Sa cause sera jugée par le jugement de Dieu. Aucun chevalier présent ne descend pour elle sur le terrain.

Dans le premier des deux énoncés, qui est la reprise variée d'un passage de Nerval et notamment de son compte rendu de *Lohengrin* (« Elle est traduite devant une cour de justice féodale, qui la condamne à subir le

⁵⁷¹ « Elsa [...] nous laissa deviner l'aveu d'un crime affreux » (R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 179).

jugement de Dieu »)⁵⁷², Baudelaire fait état de son nominalisme. Le syntagme figé « jugement de Dieu » figurant chez Nerval en italique, est en effet un objet de langage en état de mention : c'est le jugement qui juge, et pas Dieu. Le complément d'objet interne (*juger-jugement*) nous avertit, pareillement, qu'on est en présence d'une simple variation du motif. En effet, ce jugement transcendant se mue bel et bien en un acte terrestre : un acte de partisanerie. Le fait que, parmi tous ces chevaliers présents sur la scène (du monde), aucun ne soit disposé à prendre le parti de la victime innocente, n'est pas anodin. Si les raisons de l'insistance rhétorique de l'auteur de l'essai sur le jugement d'Elsa par le « tribunal » de Dieu⁵⁷³ ont de quoi attirer notre attention (la hantise du jugement de la part de Baudelaire est bien connue, à côté de son comportement ordalique), l'accent est mis sur l'absence d'un justicier prenant le parti de la femme offensée : Elsa, comme l'auteur de l'essai, n'a pas reçu le don de plaire sur terre. La grâce en tant que partisanerie, « suffrage des anges », ne serait, comme il est dit dans *La Raçon*, que le pis-aller en l'absence d'une justice terrestre. À défaut de chevaliers 'sur place' disposés à prendre le parti de la pécheresse (ce dont atteste le remplacement métonymique du substantif eschatologique « terre » par le substantif sportif « terrain » : image vraisemblablement suggérée à Baudelaire par le terme « champion » figurant dans *Tannhäuser*)⁵⁷⁴, la grâce, qui n'est que partisanerie masquée, prend l'aspect d'un chevalier céleste. Si ce n'est que ce chevalier-champion est une figure apparue en rêve, une fiction de son esprit à laquelle Elsa fait pourtant confiance (« elle a confiance dans une vision singulière ; un guerrier inconnu est venu la visiter en rêve »). La référence implicite à la visitation de l'Ange à la Vierge confond, une fois de plus, le code religieux et le code érotique. En même temps, l'équivalence mécanique entre la prémisse et la conséquence (entre la confiance et la réalisation de l'action) telle qu'elle est scellée par l'injonction : « C'est ce chevalier-là qui prendra sa défense », est une croyance que la réalité (dans la fiction scénique) s'apprête à désavouer. Le passage du livret dont Baudelaire fournit la paraphrase est le suivant :

Dans l'éclat d'une armure étincelante, un chevalier approcha de moi. Jamais je n'en ai vu encore briller d'une aussi pure vertu. Une trompe d'or suspendue à ses reins, appuyé sur son épée, je voyais du fond des airs venir le vaillant héros. D'un air respectueux il m'adressa une consolation. C'est sur ce chevalier que je me repose, il sera mon défenseur!⁵⁷⁵

⁵⁷² G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, op. cit., p. 87.

⁵⁷³ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 184.

⁵⁷⁴ R. Wagner, *Tannhäuser*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 133.

⁵⁷⁵ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 183.

Là où Nerval dans son compte rendu de *Lohengrin*⁵⁷⁶ faisait abstraction, par les effets du raccourci, de la distance entre le rêve et sa réalisation :

Au moment où elle [Elsa] désespère de trouver un chevalier qui prenne sa défense, on voit arriver Lohengrin, dans une barque dirigée par un cygne.

Baudelaire parasite ce passage et le modifie à son gré :

En effet, au moment suprême et comme chacun la juge coupable, une nacre approche du rivage, tirée par un cygne attelé d'une chaîne d'or.

En même temps que cet univers féérique s'expose au ridicule devant les yeux du lecteur, l'animal totémique du folklore allemand⁵⁷⁷, le cygne, devient le motif conducteur de l'œuvre et du discours sur l'œuvre. Nous assistons en effet au même dépaysement ironique qui a lieu dans le poème *Le Cygne* où il est question, justement, d'un « cygne à Paris »⁵⁷⁸. En même temps, la périphrase adverbiale « en effet » marque ironiquement la conséquence logique entre l'ordre reçu de Dieu, indiquant son élu (« C'est ce chevalier-là qui prendra sa défense ») et sa réalisation. Deuxièmement, la locution circonstancielle « au moment où », marquant l'épiphanie du sauveur, se dote d'un ajout parasite : le superlatif « suprême », ce rempart de l'imaginaire, revêt une fois de plus la fonction de métalepse ironique par laquelle le sujet de l'énonciation fait surface. Troisièmement, la prémisse intercalaire (« et comme chacun la juge coupable ») est une affirmation tendancieuse de l'auteur, déduite de l'absence des défenseurs en lice. Enfin, la notation descriptive ajoutée : « attelé d'une chaîne d'or », sous prétexte de fournir une attestation de réalité, fait état d'un faste féodal légendaire. Ce motif anecdotique, évoqué ici à titre proleptique, sera repris plus tard. Suit, comme dans une ouverture, l'exposition, ou glose, du motif éponyme de Lohengrin :

Lohengrin, chevalier du Saint-Graal, protecteur des innocents, défenseur des faibles, a entendu l'invocation du fond de la retraite merveilleuse où est précieusement conservée cette coupe divine, deux fois consacrée par la sainte Cène et par le sang de Notre-Seigneur, que Joseph d'Arimathie y recueillit tout ruisselant de sa plaie.

⁵⁷⁶ G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, op. cit., p. 87.

⁵⁷⁷ Symbole reconnu de la *coincidentia oppositorum*, centre mystique dans la polarité eau-feu, le cygne est l'emblème du mystère de la mort et de la régénération. Son image alchimique avait envahi les salles des châteaux de Louis II de Bavière tout comme les intérieurs bourgeois en Allemagne. Cf. M. Bortolotto, *Wagner l'oscuro*, op. cit., p. 114-115.

⁵⁷⁸ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 85.

Les appositions prädicatives choisies font du protagoniste légendaire un philanthrope bourgeois (« protecteur des innocents », « défenseur des faibles »). Et là où l'adjectif « merveilleuse » et l'adverbe « précieusement » attestent qu'on est dans l'univers de la légende, le déictique (« cette coupe ») mimant à vide, par la présentification, l'acte de la (déjà) « double consécration », nous dit non seulement qu'on est en train d'assister à la parodie d'un sacre, mais aussi que la musique porte, avec ses prétentions sémantiques, le nominalisme à la surface.

38. Digression sur la chaîne d'or : le Cygne et l'Albatros

Voyez-vous! voyez-vous! l'étrange prodige! c'est un cygne, un cygne qui tire une nacelle là-bas! — Un chevalier est debout dans la nacelle ; — de quel éclat reluit son armure! L'œil est ébloui de cette lumière! Voyez-vous! il approche! Le cygne est attaché à une chaîne d'or!⁵⁷⁹

Étant donnée la teneur du livret où, par une suite d'exclamations, l'attelage du protagoniste est présenté comme un prodige, Baudelaire s'amuse à en fournir une parodie à effet⁵⁸⁰. Profitant de la libre variation des motifs que nous connaissons, il joue sur l'interversion du comparant et du comparé, de l'attelage et de l'attelé, qui n'est pas sans rappeler celle des rôles respectifs des marins et de l'oiseau sacré dans *L'Albatros*⁵⁸¹. Tout comme dans *Tannhäuser*, où « l'aigle prisonnier » (à savoir « le chevalier esclave de la maîtresse Vénus ») veut retourner dans la « région des tempêtes », autrement dit « remonter aux Cieux »⁵⁸², la chaîne d'or a une double fonction : révéler l'origine sacrée du héros – par métonymie, de l'artiste-roi⁵⁸³ – et rappeler au public sa fonction, qui est de racheter les victimes des injustices. Là où un albatros quelconque se laisse atteler en mer par un équipage ennuyé, un cygne est en train de s'évader de sa cage⁵⁸⁴ : sorti de sa nacelle et les palmes à sec, le cygne de Lohengrin débarque, par la plume de Baudelaire, à Paris.

⁵⁷⁹ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 187.

⁵⁸⁰ Ce passage est précédé d'une didascalie : « ceux qui se trouvent le plus près du rivage, au-dessus d'une éminence, aperçoivent une nacelle dans le lointain sur le fleuve ; elle approche peu à peu, tirée par un cygne ; un chevalier est debout dans la nacelle » (*ibidem*).

⁵⁸¹ Ch. Baudelaire, *L'Albatros*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 9-10.

⁵⁸² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 147.

⁵⁸³ « Elle [Lohengrin] sembla donner ainsi, au moment où l'on y érigeait pour la première fois un monument à l'un des hommes éminents qui formèrent une si brillante chaîne, un gage éclatant qu'elle ne serait encore ni brisée, ni interrompue » (*ibidem*, p. 9).

⁵⁸⁴ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 85.

Dans *Les Tentations ou Eros, Plutus ou la Gloire*⁵⁸⁵ Eros, qui joue le rôle du « premier Satan », ou « archidémon », selon la version de l'essai, est doué de quelques attributs sacrés dont la coupe graalique ; cet appareillage figure dans un contexte parodique, trivial, marchand :

Dans sa main droite il tenait une [...] fiole dont le contenu était d'un rouge lumineux, et qui portait pour étiquette ces mots bizarres : ' Buvez, ceci est mon sang, un parfait cordial ' ; dans la gauche, un violon qui lui servait sans doute à chanter ses plaisirs et ses douleurs et à répandre la contagion de sa folie dans les nuits de sabbat.⁵⁸⁶

Parmi les vestiges de son ancienne fonction d'enchanteur, figurent justement les restes d'une « chaîne d'or » :

À ses chevilles délicates traînaient quelques anneaux d'une chaîne d'or rompue⁵⁸⁷

En même temps, sa voix corruptrice et hypnotique, pareille à celle de la Vénus mercenaire abîmée par l'eau-de-vie, « attelle » son public :

' Si tu veux, Si tu veux, je te ferai le seigneur des âmes, et tu seras le maître de la matière vivante, plus encore que le sculpteur peut l'être de l'argile ; et tu connaîtras le plaisir, sans cesse renaissant, de sortir de toi-même pour t'oublier dans autrui, et d'attirer les autres âmes jusqu'à les confondre avec la tienne '⁵⁸⁸

Par cet apologue Baudelaire semble accuser le séducteur des âmes qui offre, au prix du renoncement au sacrifice de l'art (c'est le sujet de *La Mort des artistes*), le « miracle » du génie. Miracle qui n'est pour le Grand qu'oubli de soi, alors que pour le Petit, attelé au Grand, la mémoire fraternelle du Grand ne cesse jamais de retentir :

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 308.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ *Ibidem*.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ Ch. Baudelaire, *Je te donne ces vers ...*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 40.

39. *La coupe dévoilée*

Le motif de la « retraite », présenté à propos de la grotte où Tannhäuser est emprisonné et ‘ attelé ’ par Vénus, fait à nouveau son apparition à propos de la coupe du Graal. Dans la présentation du thème éponyme, qu’il serait séant de citer à nouveau :

Lohengrin, chevalier du Saint-Graal, protecteur des innocents, défenseur des faibles, a entendu l’invocation du fond de la retraite merveilleuse où est précieusement conservée cette coupe divine, deux fois consacrée par la sainte Cène et par le sang de Notre-Seigneur, que Joseph d’Arimathie y recueillit tout ruisselant de sa plaie,

le sacré de l’eucharistie dont la coupe est l’allégorie est questionné par la curieuse ‘ duplication ’ de l’acte de consécration. Cette duplication, justifiée par le retour du thème du Graal (le « mystère » de l’innocence que la coupe représente), entraîne une double désacralisation, thématique et métaénonciative : si le motif de la retraite est là pour annoncer celui de la coupe sacrée, entourée de mystère, le déictique « cette coupe » nous prévient une fois de plus que la coupe est (avant Mallarmé)⁵⁹⁰ bel et bien là où on en parle. Par cette duplication, non seulement l’acte symbolique entre dans la répétition et la sérialité, mais le sacrifice véritable et le sacrifice simulé étant mis sur le même plan, le personnage légendaire de Joseph d’Arimathie devient l’émissaire même de l’auteur : le manipulateur du culte, l’exploiteur du sacré. En raison de son positionnement dans l’économie de l’essai, cette présentation acquiert également une fonction métanarrative : elle fait état d’une ironie syntagmatique s’attachant à renverser, dans *Lohengrin*, la logique des événements, et notamment l’ordre narratif concernant l’agnition du protagoniste. Tout comme dans le temple du Graal la troupe des anges apparaît et disparaît dans le même emplacement par les simples effets de la parabase (de l’espace scénique en représentation), et cette image signifie ‘ sans effort ’ la circularité sinon la tautologie de l’image représentée, ce morceau présentatif, introduit au milieu du récit, anticipe, dans le drame, le moment où le nom est dévoilé. Le protagoniste est, par ce jeu innocent, désacralisé et désinvesti de sa fonction salvifique : il y a deux Lohengrin comme il y a deux coupes.

Mais voyons le procédé dans le détail. Obligé, sous les instances de la femme curieuse, d’avouer son nom et sa descendance (il est le fils de Perceval, chef des gardiens du Graal), et ayant ainsi enfreint le mystère qui entourait son identité, Lohengrin est obligé par une loi surnaturelle de quitter le lieu où, sous les mêmes instances d’Elsa, il avait accosté. Ces deux épi-

⁵⁹⁰ « Rien, cette écume, vierge vers / À ne désigner que la coupe » (S. Mallarmé, *Salut*, in *Id., Poésies, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 27).

sodes figurant dans le livret comme deux moments symétriques, structurellement complémentaires (« On aperçoit le cygne qui [...] s'avance de la même manière qu'à l'arrivée de Lohengrin »)⁵⁹¹, Baudelaire profite de leur complémentarité : par l'« abominable morceau » présentatif, il anticipe le secret de Lohengrin, motif autour duquel tourne le drame entier. Ainsi, la scène de l'arrivée de Lohengrin en inconnu salvateur (acte I, scène 2) et la scène du départ de Lohengrin tel qu'en lui-même (acte III, scène 3) apparaissent tout à fait réversibles. Qu'à cela ne tienne : Baudelaire anticipe par le même morceau, présentatif et récapitulatif à la fois, la fonction actantielle de la coupe, faisant apparaître l'attribut sacré dans les mains de l'inconnu dès qu'il approche du rivage. Non seulement la suspense est vanifiée, mais l'objet sacré se voit destitué de toute valeur : exhibé, banalisé, sécularisé, il devient l'un des attributs constituant l'appareillage ridicule du protagoniste. Objet postiche dont se pare la vulgarité bourgeoise en en faisant le réceptacle idéal de sa gloutonnerie :

devant un café neuf qui formait le coin d'un boulevard neuf [...] les Hébés et les Ganymèdes présentant à bras tendu la petite amphore à bavaoises ou l'obélisque bicolore des glaces panachées ; toute l'histoire et toute la mythologie mises au service de la goinfrerie.⁵⁹²

Le morceau incriminé, ou thème de Lohengrin, est, une fois de plus, un emprunt à Liszt, l'émissaire du Dieu-Wagner, avec une réadaptation au contexte :

Le saint Graal était une coupe faite d'une pierre précieuse et éblouissante, tombée de la couronne de Lucifer au moment de sa chute. Dans cette coupe, Notre Seigneur consacra le pain et le vin à la sainte Cène, et Joseph d'Arimathe y recueillit le sang qui s'échappait de la plaie faite à son côté lorsqu'il était en croix.⁵⁹³

Il n'y avait, selon Liszt, « que ceux qui étaient parfaitement purs et irréprochables, qui pussent espérer de pénétrer un jour jusqu'au saint Graal pour être reçus au nombre de ses serviteurs, lesquels composaient la plus pieuse et la plus glorieuse des chevaleries ». Tout comme Lohengrin, Liszt était parmi les chevaliers fidèles du gardien du Graal :

les plaies qu'il y avait ouvertes sont fermées ; les endolorissements qu'il avait causés sont calmés. Nous croyons les deux nobles et tristes fiancés, arrivés à un port. Nous les croyons heureux. Nous les croyons enveloppés d'une invulnérable, immarcessible et immortelle félicité.⁵⁹⁴

⁵⁹¹ R. Wagner, *Lohengrin*, a. III, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 242.

⁵⁹² Ch. Baudelaire, *Les Yeux des pauvres*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 317.

⁵⁹³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 46.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 164.

40. *Les attributs du héros*

La prolepse par laquelle Baudelaire empiète sur la séquence narrative du livret anticipant malignement l'apparition de la coupe n'est que la réalisation paradoxale de la prophétie d'Elsa : dans la description du héros salvateur citée plus haut (acte I, scène 2), elle voit des signes anticipateurs de l'identité du héros. La description à focalisation interne du rêve d'Elsa est suivie dans le livret d'une description à focalisation zéro de l'arrivée du héros (didascalie de la scène 3) :

le cygne et la nacelle atteignent la rive ; Lohengrin est debout, revêtu d'une armure d'argent, le casque en tête, le bouclier sur l'épaule, une petite trompe d'or au côté, appuyé sur son épée.⁵⁹⁵

Reprenant cette description qui, d'elle-même, offre des motifs à parodie, Baudelaire en fournit une variante vouée à mettre en relief l'apparat qui encombre et leste le corps du « champion ». La panoplie du salut, exposée dans une énumération mécanique – armure, casque, bouclier, trompe, épée – fait du héros salvateur un anti-héros burlesque :

Lohengrin, fils de Parcival [*sic*], descend de la nacelle, revêtu d'une armure d'argent, le casque en tête, le bouclier sur l'épaule, une petite trompe d'or au côté, appuyé sur son épée.

Le « thème » du héros éponyme revient cycliquement : la reprise anaphorique du nom établit une symétrie formelle avec l'attaque précédente. Paré ici de son prédicat de relation (« fils de... »), le protagoniste n'apparaît dans toute sa majesté que pour montrer qu'il n'est ni seul, ni pauvre, ni nu. Tout ce qu'il a, il le déduit de son Père : ainsi se joue le roman de la famille. La « descente » du héros sur le « terrain », ne ressemble que trop à celle de l'albatros sur les planches du navire : dans la description qui le concerne, ses attributs allégoriques encombrant sa figure : rien n'est dans le nom, et tout est dans les prédicats dont on le pare. Et d'autant plus que ces prédicats matériels sont destitués de toute fonction pratique : si le casque est à sa place, le bouclier est baissé, sa petite trompette pend à ses reins, et l'épée est à terre. Ce sont, à quelques exceptions près, les mêmes attributs 'salvateurs' qu'on retrouve dans la description du « premier Satan », l'un des « êtres de pacotille »⁵⁹⁶ peuplant le poème en prose *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire* :

⁵⁹⁵ « le cygne et la nacelle atteignent la rive ; Lohengrin est debout, revêtu d'une armure d'argent, le casque en tête, le bouclier sur l'épaule, une petite trompe d'or au côté, appuyé sur son épée » (R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 188).

⁵⁹⁶ Ch. Baudelaire, *Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 307.

À cette ceinture vivante étaient suspendus, alternant avec des fioles pleines de liqueurs sinistres, de brillants couteaux et des instruments de chirurgie. [...] À ses chevilles délicates traînaient quelques anneaux d'une chaîne d'or rompue...⁵⁹⁷

Ainsi, Mallarmé n'aura qu'à suivre Baudelaire en accusant Wagner d'attacher « au lâche flanc ignare la blessure d'un regard affirmatif et pur »⁵⁹⁸.

41. *La demande en mariage*

Sans transition aucune, et comme par l'effet d'un montage, Baudelaire nous présente le dialogue entre Lohengrin et Elsa. Il s'agit d'une citation fidèle du livret⁵⁹⁹ mais avec des coupures dûment marquées, comme c'était le cas plus haut, par l'aposiopèse. Ce nouveau cas d'ironie syntagmatique produit des effets secondaires de co-textualité qui méritent notre attention. L'ironie tourne d'abord autour du questionnement de la volonté du héros, suivant le schéma mécanique question-réponse :

' Si je remporte pour toi la victoire, dit Lohengrin à Elsa, veux-tu que je sois ton époux? ... Elsa, si tu veux que je m'appelle ton époux..., il faut que tu me fasses une promesse : jamais tu ne m'interrogeras, jamais tu ne chercheras à savoir ni de quelles contrées j'arrive, ni quel est mon nom et ma nature '. Et Elsa : ' Jamais, seigneur, tu n'entendras de moi cette question '.

Le champion demande, en échange de son effort, la femme en mariage. Et la demande en mariage se mue, par épanode, en condition préalable du mariage. Ce préalable se fonde sur une promesse solennelle demandée à Elsa : garder le mystère sur la provenance du héros. Or, cette condition est purement nominale, tel que l'atteste le verbe délocutif « appeler » ; et nominales sont, au même titre, la promesse et la question censurée. L'auteur de l'essai reprend un instant la parole pour acquitter sa tâche didactique : résumer la trame. Et l'occasion est propice pour d'autres interventions personnelles :

Et, comme Lohengrin répète solennellement la formule de la promesse, Elsa répond : ' Mon bouclier, mon ange, mon sauveur! Toi qui crois fermement à mon innocence, pourrait-il y avoir un doute plus criminel que de n'avoir pas foi en toi? Comme tu me défends dans ma détresse, de même je garderai fidèlement la loi que tu m'imposes '.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ S. Mallarmé, *Richard Wagner*, in Id., *Œuvres complètes*, op. cit., p. 541.

⁵⁹⁹ R. Wagner, *Lohengrin*, a. 1, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 190-191.

La question eschatologique (la rédemption de l'âme) incarnée par l'« *éternel féminin*, comme dit le poète allemand »⁶⁰⁰, est désormais remplacée par une demande en mariage bien bourgeoise, prévoyant la soumission et la fidélité inconditionnée de la femme à tous les caprices de l'homme. Cette fidélité demandée à la femme rédemptrice est le gage économique (« comme [...] de même ») de la protection qu'elle reçoit de son amant. Le vœu solennel du héros n'est, en effet, que la « répétition de la formule » prononcée par Elsa : dans la citation du livret (où le comique, implicite, ressort de l'ironie positionnelle de Baudelaire) à la profération solennelle de la promesse suit, selon une logique mécaniciste, la soumission d'Elsa à la condition imposée par l'artiste-héros. Dans la réponse d'Elsa la triade allocutive n'est là que pour ridiculiser, par son emphase lyrique, la sensiblerie dont le livret est farci. Suit, par la même mécanique, la déclaration d'amour du chevalier-héros à la femme générale, métaphore de son public fidèle : « Et Lohengrin, la serrant dans ses bras, s'écrie : ' Elsa, je t'aime ! ' ». Si, aux yeux de Liszt, ces « sublimes hyperboles » sont en elles-mêmes des « preuves convaincantes de l'amour »⁶⁰¹, Baudelaire s'amuse, comme on sait, à « raconter pompeusement des choses comiques »⁶⁰². Le commentaire qui suit le dialogue rapporté est éloquent à ce sujet :

Il y a là une beauté de dialogue comme il s'en trouve fréquemment dans les drames de Wagner, toute trempée de magie primitive, toute grandie par le sentiment idéal, et dont la solennité ne diminue en rien la grâce naturelle.

La formule inusitée « beauté de dialogue » réifie, codifie, typise cet échange entre l'homme et la femme, le donnant comme stylisé, sériel ; à toute demande en mariage suit, chez la femme fidèle, la réponse attendue. La beauté de convention dont ce dialogue est « trempé » trouve sa matière dans l'idéal primitif ; nature gracieuse embellie par la solennité des grandes époques. À ce sujet nous donnons nous-même la parole à Liszt qui constitue l'hypotexte de l'antiphrase baudelairienne :

Après qu'Elsa a répété son serment avec la tendre confiance d'une humble enfant en un puissant défenseur, Lohengrin la relève, et, par un geste plein de joie, comme si elle venait de sortir triomphante d'une épreuve, il la serre dans ses bras en lui disant : ' Je t'aime, Elsa ! ... ' Cette parole si pleine d'amour, et comme d'admiration et de reconnaissance cachées, et cependant si excessivement simple, [...] rappelle par sa brièveté éloquente, la

⁶⁰⁰ Ch. Baudelaire. *Sur mes contemporains* : M. Desbordes-Valmore, OCII, p. 147. La référence ironique à Goethe est patente.

⁶⁰¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 79.

⁶⁰² Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCl, p. 652.

solennelle simplicité des anciens tragiques, et produit un des moments les plus attendrissants qu'on puisse rencontrer dans le répertoire de la scène moderne.⁶⁰³

Dans la déclaration d'amour qui constitue l'acmé pathétique de la scène rapportée par Liszt, Baudelaire s'amuse à renverser la relation vocatif-verbe déclaratif. Ensuite, il retravaille le thème paradoxal de la « solennelle simplicité », ce à quoi s'ajoute la référence au « répertoire de la scène moderne ». Si, aux yeux de Liszt qui paraphrase Wagner, l'épreuve de la femme est dans la fidélité et la soumission, cette promesse faite au nom d'un « Tribunal de l'Amour » – qui siège, comme l'auteur de l'essai l'écrit dans son *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, « par-delà le bleu de l'infini »⁶⁰⁴ – est « chose bourgeoise », à l'égal de toutes les choses matérielles qu'on revêt de superstructures idéales et morales :

Ton épouse, ô Bourgeois! Ta chaste moitié dont la légitimité fait pour toi la poésie, introduisant désormais dans la légalité une infamie irréprochable, gardienne vigilante et amoureuse de ton coffre-fort, ne sera plus que l'idéal parfait de la femme entretenue.⁶⁰⁵

« Pendant l'époque désordonnée du romantisme, l'époque d'ardente effusion » – écrit Baudelaire à propos de Gautier⁶⁰⁶,

on faisait souvent usage de cette formule : La poésie du cœur! On donnait ainsi plein droit à la passion ; on lui attribuait une sorte d'infailibilité. [...] Mais aujourd'hui l'erreur a pris [...] de plus grandes proportions. Par exemple une femme, dans un moment de reconnaissance enthousiaste, dit à son mari, *avocat* :

Ô poète! je t'aime!

Empiètement du sentiment sur le domaine de la raison! [...] Or cela veut dire : ' Tu es un honnête homme et un bon époux ; donc tu es poète, et bien plus poète que tous ceux qui se servent du mètre et de la rime pour exprimer des idées de beauté. J'affirmerai même, — continue bravement cette précieuse à l'inverse, — que tout honnête homme qui sait plaire à sa femme est un poète sublime'.

⁶⁰³ F. Liszt, *Tannhäuser et Lohengrin*, op. cit., p. 62-63.

⁶⁰⁴ Ch. Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, OCI, p. 547.

⁶⁰⁵ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 667.

⁶⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 115. Ce passage se trouve également, à quelques variations près, dans *Les Dramas et les romans honnêtes*, où la femme taxe, pour la circonstance, de poète son mari notaire : « Ô poète! Je t'aime! » (Ch. Baudelaire, *Les Dramas et les romans honnêtes*, OCII, p. 39).

Et voici en effet Elsa, la femme de l'avenir, en fée du foyer... symbole, selon Wagner, de la « femme allemande », dans son quiétisme fidèle⁶⁰⁷. De cette dépendance psychologique découle, dans l'argumentation de l'essai, une dépendance logique qui révèle l'ambiguïté de la relation cause-effet : « L'innocence d'Elsa est proclamée par la victoire de Lohengrin ». En effet, Elsa pourra-t-elle jamais prouver d'elle-même quoi que ce soit?

42. *L'aveu sur l'origine*

Une fois l'innocence d'Elsa établie à titre de préalable logique Baudelaire introduit, affichant un manichéisme facile, les personnages opposants :

la magicienne Ortrude et Frédéric, deux méchants intéressés à la condamnation d'Elsa, parviennent à exciter en elle la curiosité féminine, à flétrir sa joie par le doute, et l'obsèdent maintenant jusqu'à ce qu'elle viole son serment et exige de son époux l'aveu de son origine.

Le thème du péché féminin par antonomase, la curiosité, seul vrai péché et source mythique du mal humain, est introduit par l'entremise de ce passage de Liszt :

Nous nous gardons de croire que l'auteur en créant cet épisode de son drame, [...] se soit préoccupé de l'analogie de son sujet avec les traditions, qui, sous tant de mythes différens, ont également donné pour cause à d'incalculables malheurs, la curiosité de la femme ; mais involontairement il les évoque dans notre mémoire.⁶⁰⁸

Ces sont les deux « méchants » qui montrent à l'innocente le désir rival de la connaissance : Elsa est inéluctablement vouée à la trahison de sa promesse, ce qui entraîne la catastrophe. Ainsi, commente Baudelaire pastichant le motif moral du livret⁶⁰⁹, « le doute a tué la foi et la foi disparue emporte avec elle le bonheur ». Mais cette leçon morale néglige un fait : la tromperie dont Elsa est l'objet découle de la nécessité qu'ont les deux op-

⁶⁰⁷ R. Wagner, *Beethoven*, in *Écrits sur la musique*, op. cit., p. 148.

⁶⁰⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 83-84. Cf. aussi ce passage : « Combien de fictions n'ont-elles pas recueilli comme un vague souvenir, ou renfermé comme un avertissement sage, le récit plus ou moins circonstancié, mais toujours attachant, d'irréparables catastrophes qu'amenait la faiblesse innée des femmes? Sous combien de formes l'Epopée et l'Histoire n'ont-elles point dépeint la même lamentable succession d'irréfrénables et de fatales impatiences féminines? ... » (*ibidem*).

⁶⁰⁹ « Que jamais son âme innocente ne connaisse le doute! [...] Je la vois livrée aux déchirements de sa pensée, le doute germe au fond de son cœur » (R. Wagner, *Lohengrin*, a. II, sc. 5, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 221).

posants de forcer la femme à incarner la méchante réputation que la magicienne Ortrude avait répandue à son sujet. Si la magicienne ne peut que diffuser de fausses vérités sur le compte de la brave femme, ce mensonge est donné comme préalable à la corruption d'Elsa. Il faudra tout de même, pour cette faute prétextuelle, un acte réparateur, un duel ordalique⁶¹⁰ par lequel le Bien l'emporte sur le Mal : « Lohengrin punit par la mort Frédéric ». Paraphrasant le texte du livret, Baudelaire y rajoute une note parasite, et notamment une périphète burlesque :

Lohengrin punit par la mort Frédéric d'un guet-apens que celui-ci lui a tendu

Cette trouvaille est destinée à provoquer, par une déclaration directe de la part de l'intéressé, l'agnition du héros, neutralisant ainsi l'exténuante attente de la révélation (et de la réponse musicale) voulue par Wagner :

et devant le roi, les guerriers et le peuple assemblés, [Lohengrin] déclare enfin sa véritable origine.

Alors que la *retardatio nominis*, loin d'être un simple expédient narratif, constitue le motif principal du drame ainsi qu'un enjeu de la plus haute importance pour Wagner (fils illégitime, semble-t-il, Richard Geyer ne prit que plus tard, comme on l'a vu, le nom de Wagner) cette déclaration anticipée, produite par le héros de manière expéditive devant un peuple assemblé, déclenche d'elle-même le rire. En même temps le motif de l'« origine », présenté plus haut, est repris et dénoncé ici comme un fait de langage par l'épithète « véritable » qui met, une fois de plus, la vérité en état de mention. Suit, en effet, la citation du livret (avec des variations minimales, à l'exception d'un cas particulier dont on va dire)⁶¹¹ où le héros éponyme s'investit lui-même de son nom, à savoir de sa propre origine surnaturelle et de sa mission sacrée, décourageant ainsi la curiosité féminine :

Quiconque est choisi pour servir le Graal est aussitôt revêtu d'une puissance surnaturelle ; même celui qui est envoyé par lui dans une terre lointaine, chargé de la mission de défendre le droit de la vertu, n'est pas dépouillé de sa force sacrée autant que reste inconnue sa qualité de chevalier du Graal ; mais telle est la nature de cette vertu du Saint-Graal, que, dévoilée, elle fuit aussitôt les regards profanes ; c'est pourquoi vous ne devez concevoir nul doute sur son chevalier ; s'il est reconnu par vous, il lui faut vous quitter sur-

⁶¹⁰ « Observez fidèlement les lois du combat ! Que nul charme imposteur, nulle ruse, nulle perfidie n'altère l'équité du jugement ! Dieu vous jugera selon la justice et la loi, confiez-vous donc à lui, non à votre force » (*ibidem*, a. I, sc. 3, p. 193).

⁶¹¹ *Ibidem*, a. III, sc. 3, p. 239-240.

le-champ. *Écoutez maintenant comment il récompense la question interdite!*⁶¹²
 je vous ai été envoyé par le Graal ; mon père, Parcival, porte sa couronne ;
 moi, son chevalier, j'ai nom Lohengrin.⁶¹³

Allégorique ou ironique de lui-même dans sa confusion amphigou-
 rique entre les causes et les effets, le passage du livret, qui met en scène
 l'auto-investiture du héros, est une déclaration ouverte de nominalisme.
 L'agnition du héros n'est, on le voit, qu'une glose à l'envers : c'est le nom
 « auguste » révélé à la fin qui explique, par rétroaction, sa fonction sac-
 crée⁶¹⁴. Cette anticipation du retard, ce contretemps rythmique provoqué
 par la manipulation du livret est en tout similaire à l'attitude du critique
 face à l'artiste que Baudelaire évoquait plus haut :

je résolu de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en
 connaissance avant qu'une représentation scénique vint me fournir une
 élucidation parfaite.

Les interventions de Baudelaire sont principalement vouées à signaler
 l'équivalence mécanique (« aussitôt ») entre l'autorité surnaturelle dé-
 rivant de la fonction de serviteur de Dieu conférée au protagoniste épo-
 nyme et le mensonge romantique wagnérien. La référence polémique à
 l'auteur de *Lohengrin* est encore plus marquée dans le passage : « même
 celui qui est envoyé par lui dans une terre lointaine [...] »⁶¹⁵. Vantant
 l'éloignement et l'étrangeté comme conditions *a priori* de sa noblesse⁶¹⁶,
 Wagner signe un pacte nominal avec son public : croire en son sacre, sous
 peine de profanation du mystère de l'art⁶¹⁷. Ainsi, rassurée par la déclara-
 tion publique de son amant, Elsa renonce à poser la question fatale : d'où
 vient le génie?⁶¹⁸

⁶¹² Nous soulignons.

⁶¹³ *Ibidem*.

⁶¹⁴ *Ibidem*, a. II, sc. 5, p. 222.

⁶¹⁵ « Qui est-il, celui que vous avez vu voguer jusqu'à la rive, conduit par un cygne
 sauvage? Celui que servent ces animaux enchantés n'a, je le jure, qu'une pureté d'illu-
 sion » (*ibidem*, p. 220).

⁶¹⁶ « Quel secret faut-il que le héros ait à garder? Si ce secret révélé doit le perdre, que
 sa bouche le garde fidèlement ! Nous le protégerons, le noble étranger, contre le péril ; sa
 conduite nous a déclaré sa noblesse » (*ibidem*, p. 221).

⁶¹⁷ « Cette pureté de ton héros, ah ! qu'elle serait vite troublée s'il fallait découvrir
 la nature du charme par lequel il exerce ici cette puissance ! Si tu n'oses pas l'interroger
 là-dessus, nous aurons tous le droit de croire que tu dois craindre toi-même que sa pureté
 ne soit que déception ! » (*ibidem*, a. II, sc. 4, p. 216).

⁶¹⁸ « les miracles de ma nature, la force que m'assure mon secret, je voulais tout
 consacrer au service du cœur le plus pur : pourquoi m'as-tu arraché mon secret ? » (*ibi-
 dem*, a. III, sc. 3, p. 240).

L'intérêt de *Lohengrin*, explique Wagner,

repose tout entier sur une péripétie qui s'accomplit dans le cœur d'Elsa et qui touche à tous les mystères de l'âme. La durée du charme, qui répand une félicité merveilleuse et remplit tout de la sécurité la plus entière, dépend d'une seule question : ' D'où viens-tu? ' Mais une profonde, une implacable détresse arrache violemment d'un cœur de femme cette question comme un cri et le charme a disparu. [...] Je m'étais senti, moi aussi, entraîné à m'adresser ces deux questions : ' D'où et pourquoi? ' qui avaient fait évanouir pour une longue période le charme de mon art.⁶¹⁹

Renonçant à poser ces deux questions, Elsa a droit à se marier. Cette longue attente, cette longue tension justifient bien la réponse : autrement dit, le morceau à succès de l'épithalame. Dans *Une Communication à mes amis* Wagner fait de Lohengrin l'emblème de « l'artiste absolu » en quête de la femme salvatrice :

Lohengrin cherchait la femme qui crût en lui ; qui ne demandât pas qui il était et d'où il venait, mais qui l'aimât comme il était et tel qu'il lui apparaissait. Il cherchait la femme devant laquelle il n'eût pas à s'expliquer, à se justifier, qui l'aimât inconditionnellement. Et c'est pour cela qu'il devait cacher sa nature supérieure ; ne pas découvrir, ne pas révéler cette supériorité – supériorité reçue – était pour lui la seule garantie de n'être pas seulement admiré, regardé avec étonnement, ou humblement adoré comme quelqu'un qu'on ne comprend pas.⁶²⁰

Cet amour inconditionné est, pour le « roi de l'azur », la prémisse nécessaire pour aller à la rencontre de la foule ; pour descendre sur les planches « au milieu des huées » qui l'acclament :

Et voilà pourquoi il descend de sa hauteur, pourquoi il renonce au bonheur austère de sa solitude, [...] de ce cœur là-bas en détresse parmi les hommes. Mais il ne peut séparer de lui l'auréole faisant deviner la supériorité qui lui a été conférée.⁶²¹

S'il perd sa solitude héroïque, l'artiste ne renonce pas à sa « perte d'auréole »⁶²², attestant la supériorité qui lui a été conférée. L'artiste absolu a besoin de la foule dont il tire la légitimité de son attribut symbolique et de sa fonction :

⁶¹⁹ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 388.

⁶²⁰ R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 279.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 276.

⁶²² Ch. Baudelaire, *Perte d'auréole*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 352.

Retentis, chant de victoire, à la louange du héros! Gloire à ta visite, honneur à ta venue, salut à ta race, défenseur de l'innocence! C'est toi seul que nous célébrons, c'est pour toi que nos chants résonnent! Jamais un héros tel que toi ne reviendra dans ce pays.⁶²³

43. *Vengeance et volupté : les ennemis enlacés*

Nous en sommes au fatal lendemain de fête. Par les détours qu'accomplit la musique, le doute revient dans l'après-coup de la liesse générale et produit le chancellement motivique entre la fidélité et la curiosité d'Elsa concernant l'« étrange origine » de Lohengrin⁶²⁴. Dans le passage du livret analysé plus haut il était question d'une intervention majeure de la plume de Baudelaire, qu'on avait simplement annoncée. L'intervention concerne, justement, le motif de la suspension du jugement et de l'incrédulité que, sur l'exemple de Lohengrin, Wagner demande à son public. Il s'agit de la métalepse par laquelle Baudelaire s'adresse au lecteur : « Écoutez maintenant comment il récompense la question interdite! ». À remarquer d'abord que ce segment présentatif constituant l'*aparté* du critique dans le récit de la trame est extrait du livret lui-même où ce passage figurait à la première personne (« Écoutez maintenant comment je récompense la question interdite! »)⁶²⁵ : c'était la voix du héros, Lohengrin, demandant à l'assistance réunie pour l'occasion le silence nécessaire pour écouter sa solennelle déclaration. Dans une telle exhortation le complexe spectaculaire est à nu : le héros, entouré de l'assemblée, est exposé au ridicule. L'interpolation consiste simplement en un déplacement positionnel : le pronom passant du *je* au *il*, et la focalisation, d'interne qu'elle était devenue externe, la voix du critique remplace, dans un discours mixte, celle du personnage mythique. Par ce remplacement le critique déjoue le pathétique grave de la posture héroïque en prenant, par rapport à celle-ci, ses distances. Ainsi, comme la magicienne Ortrude, Baudelaire goûte secrètement, face à l'innocence persécutée⁶²⁶, les « douces voluptés de la

⁶²³ R. Wagner, *Lohengrin*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 195-196.

⁶²⁴ *Ibidem*, a. II, sc. 2, p. 209.

⁶²⁵ *Ibidem*, a. III, sc. 3, p. 240.

⁶²⁶ Sur l'« innocence persécutée », cf. G. de Nerval, *Lohengrin*, in Id., *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, op. cit., p. 87-88 (« il reste encore deux actes, dans lesquels l'innocence continue à être persécutée »), et F. Liszt : « il n'est pas besoin de savoir quel est ce mystérieux héros, pour comprendre qu'en arrivant sur cette terre de combats acharnés, d'innocence persécutée, de crime triomphant, il quitte une sphère de radieuse quiétude et de sereine gloire » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 60).

vengeance »⁶²⁷. S'insinuant dans l'écart qui se creuse à tout moment entre les raisons mythiques du livret et les raisons inavouables du sujet, il provoque chez le lecteur cet « espèce d'étourdissement » dont parle Liszt à propos de Wagner :

Comment rendre au lecteur l'espèce d'étourdissement que produit l'accouplement dénaturé du substantif sanguinaire et de l'adjectif amoureux, quand tous deux sont prononcés, avec l'accent qui leur est propre! Cette brusque opposition donne à la haine une teinte de joie si âpre, si discordante, si tranchée, qu'on est ému par ces notes, comme par le plus sacrilège des blasphèmes.⁶²⁸

L'affreux lien de fausse complicité entre Frédéric et Ortrude pour la perte de l'innocente Elsa dépeint efficacement l'attitude de Baudelaire à l'égard de Wagner :

Ils chantent tous deux alors, ainsi embrassés, des paroles de vengeance, lentes, sombres, lugubres, dont l'*unisson*, en succédant à l'éclat heurté des phrases précédentes, confirme l'odieuse sensation déjà produite par son geste si affreusement affectueux, qui fait de l'amour le lien de la haine, et rallume son flambeau aux espérances de la complicité.⁶²⁹

Dans la rivalité mimétique entre le Bien et le Mal, ennemis à jamais enlacés, Liszt joue maintenant le rôle ambigu de Frédéric, à savoir, du tiers ; médiateur qui, dans son innocence 'romanesque', montre à l'autre le 'mensonge romantique'. L'occasion de l'exploitation de la parole rivale est directement fournie à Baudelaire par l'exécuteur innocent de la volonté de l'artiste :

Par une application aussi minutieuse que réfléchie et intelligente de son système, Wagner fait concorder ce geste avec un retour dans l'orchestre de la phrase mystérieuse, qui maintenant, comme une funeste menace, gronde à la fin de l'acte, jusqu'à ce que les fanfares de la marche processionnelle viennent l'engloutir.⁶³⁰

Exploitant l'entre-deux des didascalies et du dialogue, le discours oblique de Baudelaire parasite tout aussi bien les motifs du livret que l'

⁶²⁷ R. Wagner, *Lohengrin*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 203. Cf. la paraphrase de Liszt, où Ortrude puise « dans la douleur de ce spectacle, le poison et l'invention de la vengeance ». Et, plus bas : « Ortrude les raille, l'engageant à apprendre d'elle à jouir avec calme des plaisirs d'une voluptueuse vengeance » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 68 ; l'italique citationnel est de Liszt).

⁶²⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 68.

⁶²⁹ *Ibidem*.

⁶³⁰ *Ibidem*, p. 78.

application ' qu'en fournit Liszt (« La musique ainsi appliquée, nous découvre l'envahissement et l'intensité des émotions »)⁶³¹. Dans le geste inaugural de la sorcière Ortrude on peut lire, en abyme, la trahison du musicien à l'égard de la femme de l'avenir :

Hypocritement abaissée devant Elsa, aussitôt que celle-ci paraît, elle reçoit ses dons et sa pieuse hospitalité avec une feinte reconnaissance, et elle ajoute, ' qu'impuissante à payer tant de bienfaits, elle ne possède qu'un seul trésor... qui puisse prouver sa gratitude... — Je veillerai sur ton bonheur! ...' lui dit-elle tout bas '... Pour toi je pénétrerai les mystères de l'avenir...!' ⁶³²

44. *Épiphanies du Cygne*

Si l'essayiste reprend la parole c'est pour fournir, à son tour, un résumé du livret. Mais ce résumé n'est qu'un montage de différentes formules disséminées ci et là dans le livret lui-même et agencées de manière à ce que la banalité mécanique de la trame se montre d'elle-même :

Le cygne *reparaît* sur la rive pour remmener le chevalier vers sa miraculeuse patrie. La magicienne, dans l'infatuation de sa haine, dévoile que le cygne n'est autre que le frère d'Elsa, emprisonné par elle dans un enchantement. Lohengrin monte dans la nacelle après avoir adressé au Saint-Graal une fervente prière. Une colombe prend la place du cygne, et Godefroi, duc de Brabant, *reparaît*.⁶³³

La paraphrase baudelairienne, où le motif de la « réapparition » du cygne *reparaît* lui-même, mélange le texte et le périphrase : il s'agit justement d'un discours mixte entre dialogues et didascalies. Par ce déplacement ironique le sujet escamote encore une fois le ' sérieux ' de la ' rencontre '. Le passage en question se réclame de très près de la didascalie qui clôt l'acte III⁶³⁴ :

(Lohengrin prêt à monter dans la nacelle, s'est arrêté à la voix d'Ortrude, et lui a prêté du rivage une oreille attentive. Alors, tombant gravement à genoux, au bord du fleuve, il élève une muette et fervente prière. Il voit soudain une colombe blanche planer au-dessus de la nacelle ; il se lève plein de joie et délivre le cygne de sa chaîne. Le cygne plonge aussitôt, et à sa place paraît un adolescent ; c'est Godefroid).

⁶³¹ *Ibidem*, p. 179.

⁶³² *Ibidem*, p. 70.

⁶³³ Nous soulignons.

⁶³⁴ R. Wagner, *Lohengrin*, a. III, sc. 3 (final), in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 245.

On remarque tout de suite l'insistance sur le retour à l'identique des motifs métanarratifs (« réparait »), ainsi que le mélange des registres, alternativement bas et familier (« remmener », écho du verbe « amener » qu'on trouve plus bas dans le livret) et pompeux (« miraculeuse »). Pour ce qui est de la « fervente prière », il s'agit comme on l'a vu d'un « échantillon » formulaire qui revient maintes fois soit dans le livret de *Lohengrin*⁶³⁵ soit dans *Tannhäuser*, attestant, entre autres, l'analogie thématique entre les deux « ouvrages »⁶³⁶. Et d'autant plus que la formule figure à l'identique dans la paraphrase que Liszt fournit du livret de *Tannhäuser*⁶³⁷ ... Dans cette paraphrase au second degré s'insinue donc la voix médiante de Baudelaire qui ajoute, au compte-rendu rapporté, des prédicats sublimes (« miraculeuse ») et des substantifs tendancieux (« infatuation »). De plus, Baudelaire s'amuse à intervertir les rôles respectifs des actants mélangeant le sacré et le profane (ou mieux le divin et l'animal). Alors que, dans le livret, le cygne se transforme en Godefroi, le frère qu'Elsa était censée avoir tué, l'animal mythique qui, grâce à la rupture occasionnelle de la chaîne avait pu un moment – pour paraphraser *Le Cygne*⁶³⁸ – s'« évader de sa cage », est rappelé chez Baudelaire à sa fonction servile : il n'est qu'un remplaçant. En effet, le cygne est substitué par un animal allégorique, la colombe, qui, en représentant du Bien, sanctionne la pacification générale. Elsa, en Andromaque – celle qui lutte avec l'Homme, gardant pour elle son deuil – est alors l'incarnation d'un mystère circonstanciel. Un mystère à ne jamais dévoiler : l'amour antagoniste. Le cygne, exempté de toute représentation, n'est plus (comme dans *Le Cygne* de Baudelaire) qu'un animal condamné à son destin fatal : il ne peut pas regarder le ciel dans une terre gaste, autrement dit le Paris d'Haussmann où débarque le rêve-Wagner. Et c'est à côté d'Elsa que Baudelaire se peint en 'sceptique' contre l'idéal épico-lyrique wagnérien, ouvrant, ainsi, la voie au cygne-signé mallarméen :

Elsa qui a douté, Elsa qui a voulu savoir, examiner, contrôler, Elsa a perdu son bonheur. L'idéal s'est envolé.

⁶³⁵ *Ibidem*, p. 159, 245.

⁶³⁶ Cf. R. Wagner, *Tannhäuser*, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 137-138.

⁶³⁷ « [Tannhäuser était] agenouillé [...] et joignant une fervente prière au chant des pèlerins » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 121).

⁶³⁸ Ch. Baudelaire, *Le Cygne*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 85.

45. Sur les fables des Modernes

Après la double marque d'une fidélité mimétique et rivale (citation et paraphrase du livret) Baudelaire signale le soubresaut de la conscience par une métalepse. Il prend, comme d'habitude, une attitude didascalique, « style de préfecture »⁶³⁹ bien paternel pour faire constater au lecteur l'analogie générale entre la légende médiévale et le mythe grec. Le motif commun, mytheme universel, est une fois de plus la ' curiosité féminine ' :

Le lecteur a sans doute remarqué dans cette légende une frappante analogie avec le mythe de la Psyché antique, qui, elle aussi, fut victime de la démoniaque curiosité, et, ne voulant pas respecter l'incognito de son divin époux, perdit, en pénétrant le mystère, toute sa félicité.

Dans ce passage le mélange des codes (le registre bas, familier d' ' incognito ' renvoyant au genre policier à la mode ; le registre pompeux signifié par les antépositions des prédicats épithètes⁶⁴⁰ à valeur nulle en raison de leur objet interne : « démoniaque curiosité » ; « divin époux »), serait à même de montrer de lui-même la posture ironique de Baudelaire. Mais c'est encore Liszt qui est parasité. Selon ce dernier Elsa, après avoir chancelé, renonce à savoir car Lohengrin représente tout autant « le mystère caché » – qui le rend « si grand, si beau, si plein d'amour! »⁶⁴¹ – que la suprême Intelligence. Elle, seule, est capable de sauvegarder le sublime de l' « ignorance croyante ». Heureux de retrouver chez Wagner son propre vœu saint-simonien, la venue de la femme salvatrice, Liszt peint Elsa en créature fidèle et soumise, renonçant à ses droits :

Elle n'est point, Dieu merci, une raisonneuse, une *Indépendante*, revendiquant *les droits de la femme*, et qui, en voulant tout connaître et tout juger, abdique nécessairement ce plus beau privilège de claire voyance révélatrice, de prescience instinctive, accordé au Cœur alors seulement qu'au lieu d'en être éclairé, il éclaire l'Intelligence.⁶⁴²

C'est dans ce même passage, où le cœur est considéré comme le principe et la fin de l'Intelligence, que Liszt fait justement référence à Psyché :

⁶³⁹ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 195.

⁶⁴⁰ Comme le montre Ph. Hamon « l'antéposition de l'adjectif épithète fonctionne souvent, en français, comme un modalisateur, [...] qui fige et raidit le personnage dans une sorte d'image fixe » (Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 122).

⁶⁴¹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 88.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 86.

L'âme en s'identifiant aux diverses douleurs de cette lutte croit y entrevoir une image, et murmure le nom de Psyché!⁶⁴³

D'ailleurs, Wagner lui-même le dit, au sujet de *Lohengrin* : ce poème « aussi vieux que l'humanité », on le trouve « déjà dans un mythe grec, qui n'en est certainement pas lui-même la forme la plus ancienne, le trait fondamental du mythe »⁶⁴⁴. Ce mélange occasionnel de sources mythiques grecques et bibliques,

tout, la poussière grecque et la cendre latine se mêlait,⁶⁴⁵

est dû, tel que l'atteste l'interrogation rhétorique, à la facilité : ce mythe est connu de tout le monde. Dans le passage qui suit :

Elsa prête l'oreille à Ortrude, comme Ève au serpent. L'Ève éternelle tombe dans l'éternel piège,

la reprise anaphorique du nom de la péchresse biblique est vouée à opérer, à côté de la répétition mécanique de l'adjectif « éternel », la transition logique par laquelle le péché mythique d'Ève incarné par Elsa devient l'allégorie morale du péché féminin. La comparaison d'Elsa avec son archétype biblique, telle qu'elle est proposée par Liszt⁶⁴⁶, serait légitimée par ce que Baudelaire appelle l'« analogie morale » des fables :

Les nations et les races se transmettent-elles des fables, comme les hommes se lèguent des héritages, des patrimoines ou des secrets scientifiques? On serait tenté de le croire, tant est frappante l'analogie morale qui marque les mythes et les légendes éclos dans différentes contrées.

Dans la comparaison générale se cache, évidemment, la question finie, la circonstance : tout comme les peuples se transmettent des mythes, les hommes font leur butin d'idées d'emprunt. Baudelaire, ce « misérable rapin » tel qu'il se définit, déjoue – cadence suspendue – la réponse sollicitée par l'interrogative rhétorique :

Mais cette explication est trop simple pour séduire longtemps un esprit philosophique.

⁶⁴³ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁴⁴ R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 268-269.

⁶⁴⁵ Ch. Baudelaire, *La Voix*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 170.

⁶⁴⁶ Liszt compare Elsa à l'Ève de Milton et, encore une fois, à Psyché. F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 99.

L'explication manquée ne relance pas moins l'argumentation : comme l'adverbe « longtemps » le laisse entendre, cette réponse est simplement différée. Et voici en effet, sous l'apparence d'un discours positif, poindre le motif du 'secret scientifique' de la nature. La dérive analogiste, justifiée par ce mystère même, est dénoncée par Baudelaire au même titre que les autres 'fables' fraternelles qui poussent comme une végétation parasite dans tous les temps et tous les climats :

L'allégorie créée par le peuple ne peut pas être comparée à ces semences qu'un cultivateur communique fraternellement à un autre qui les veut acclimater dans son pays. Rien de ce qui est éternel et universel n'a besoin d'être acclimaté.

Par la négative on affirme, en même temps qu'on ridiculise, l'usage abstrait de métaphores tirées de la pensée mythique. Cette pensée organique est une mauvaise herbe qui pousse partout grâce à un terrain favorable :

Cette analogie morale dont je parlais est comme l'estampille divine de toutes les fables populaires.

La métaphore végétale sert à revêtir d'un appareil spirituel l'« estampille » ou « étiquette » puisée dans le « dictionnaire » de la nature. Or, cette métaphore est reproposée par Wagner qui utilise souvent le comparant organique de la semence⁶⁴⁷ pour recommander la diffusion d'une nouvelle culture, et la régénération de l'homme général, dont les copies, aux yeux de Baudelaire, se trouvent partout :

Ce sera bien, si l'on veut, le signe d'une origine unique, la preuve d'une parenté irréfragable, mais à la condition que l'on ne cherche cette origine que dans le principe absolu et l'origine commune de tous les êtres.

La conséquence évidente de tout cela, expliquée positivement, est qu'il existe dans l'arbitre de chacun (« si l'on veut ») l'homme général. Ce qui prouve la thèse du début : la musique agit de la même manière dans des cerveaux différents ; ou bien la musique agit de manière différente dans des cerveaux congénères. L'adjectif « irréfragable », puisé dans le code juridique, dénonce un déterminisme scientifique érigé en dogmatisme. Mais la démonstration n'est pas moins soumise à condition, et, par une variation épanodique, la conséquence devient la prémisse : le motif des origines, exposé à une variation interne, fait état de sa tautologie foncière. La 'prolifération végétale' des idées induite par l'analogie morale produit des copies

⁶⁴⁷ Cf. R. Wagner, *Une Communication à mes amis*, op. cit., p. 200.

conformes : c'est le mythe même de la fraternité universelle, soutenu par l'argument biologique cher à Wagner :

Tel mythe peut être considéré comme frère d'un autre, de la même façon que le nègre est dit le frère du blanc.

Cette argumentation vise, dans son ridicule, deux adversaires à la fois : les républicains français, défenseurs de la fraternité entre les peuples en même temps qu'ils exploitent les terres d'Afrique, et le musicien allemand tournant à son compte les arguments de la race. Mais, à un niveau plus profond, ces frères, tout en se ressemblant l'un l'autre, s'opposent et rivalisent. La négation de la négation, qui est une affirmation, se voit atténuée par une parenthèse à valeur limitative (« Je ne nie pas, en de certains cas, la fraternité ni la filiation ») dont le but est vraisemblablement de signaler une exception par rapport à l'analogie morale, adoptée par la pensée générale :

je crois seulement que dans beaucoup d'autres l'esprit pourrait être induit en erreur par la ressemblance des surfaces ou même par l'analogie morale, et que, pour reprendre notre métaphore végétale, le mythe est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures.

Il s'agit en effet une fois de plus pour le sujet de l'énonciation de se mettre entre parenthèses par rapport à l'homme général, induit en erreur par la 'métaphore végétale' qu'il continue pourtant de 'filer'. Car l'erreur de la spontanéité, erreur de surface qu'on croit diffusée par la sémence-Wagner, est déjà disséminée dans le monde entier depuis ses origines. Et si « le mythe est un arbre » l'épiphase 'parasite' ajoutée par coordination (« et sans boutures ») est une nouvelle branche, une nouvelle 'pousse' ou rejeton d'un tronc vieux comme le monde. Faisant référence à l'arbre de la science Baudelaire se réclame à nouveau du destinataire du *Thyrse*, qui évoque les « nombreux embranchements »⁶⁴⁸ de la science de Wagner :

ces élus, porteurs des dons et des bienfaits que la Providence répand sur l'humanité par leur entremise, alors même qu'ils ignorent le sens de leurs mystérieuses missions, et la qualité des fruits que doivent porter les branches nouvelles, qu'ils greffent sur le vieil arbre de la Science du Bien et du Mal, lequel après nous avoir tant appris, nous laisse encore tant ignorer.⁶⁴⁹

L'argument qui suit, descendant spontanément, comme une nouvelle bouture, du précédent, vise, au même titre, la religion et la poésie : ces pen-

⁶⁴⁸ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit. p. 37.

⁶⁴⁹ *Ibidem*, p. 16.

sées universelles, mises sur le même plan (d'où le pluriel), sont des herbes qui poussent partout :

Les religions et les poésies des quatre parties du monde nous fournissent sur ce sujet des preuves surabondantes. Comme le péché est partout, la rédemption est partout ; le mythe partout. Rien de plus cosmopolite que l'Éternel.

Encore une fois la période trimembre atteste, tout en affichant le mécanisme de la pensée positive, la dissémination 'organique' de la pensée mythique. Resserrant progressivement le rythme de sa fugue, isolant et rejetant la 'vérité' paradoxale à la fin de son argumentation (*in cauda venenum*), Baudelaire donne preuve de sa verve aphoristique : la généralisation est prostitution du sens (tel que l'atteste l'euphémisme : « cosmopolite »). Derrière cette vérité générale se cache vraisemblablement la vérité finie : par son « style éternel et cosmopolite »⁶⁵⁰, en tout pareil à celui d'Hugo, Wagner, nouveau rejeton de la vieille pensée, a répandu partout sa sémille.

46. *Tumulte guerrier et vacarme populacier*

La clausule en guillotine se duplique et, renonçant partiellement à sa fonction gnomique propre, va servir d'appui à l'énième modulation. Par une *excusatio non petita* l'auteur justifie sa digression et nous propose un *reditus ad rem* tranchant, comme un rattrapage de la conscience après le plaisir de l'illusion. Ou, si l'on veut, comme un rattrapage de son propre devoir après la jouissance de l'éreintage :

Qu'on veuille bien me pardonner cette digression qui s'est ouverte devant moi avec une attraction irrésistible. Je reviens à l'auteur de *Lohengrin*.

La digression semble en effet occuper l'espace jubilatoire de la vengeance que l'auteur se fraye dans la tâche ennuyeuse du compte rendu. L'« attraction irrésistible » dont on ne précise pas la cause se prête en effet à rassurer le lecteur quant à l'appréciation de la part de Baudelaire de la musique de Wagner, et notamment de ses éternelles « pompes féodales » : « On dirait que Wagner », poursuit Baudelaire pastichant Nerval et Liszt, « aime d'un amour de prédilection les pompes féodales, les assemblées homériques où gît une accumulation de force vitale », ainsi que

⁶⁵⁰ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCl, p. 661.

les foules enthousiasmées, réservoir d'électricité humaine, d'où le style héroïque jaillit avec une impétuosité naturelle.⁶⁵¹

À côté d'autres modalisateurs rencontrés plus haut dans le texte (« si l'on veut »), le verbe délocutif « on dirait », renvoyant à la *vox populi*, répand sa sémence vénéneuse dans toute la proposition. La prédilection wagnérienne pour l'amplification fait état de son penchant populacier. La mention d'Homère, épitomé de la poésie épique grecque dans un contexte féodal est là pour dénoncer le bric-à-brac wagnérien : c'est du clinquant grec dans la vulgarité. L'énergie passionnelle et la dépense voluptueuse, renvoyant au côté le plus instinctif et primitif de l'homme, sont évoquées par un emprunt à Liszt, qui parlait justement à propos de Wagner d'une « étourdissante et électrique effluence de volupté »⁶⁵². Encore une fois, deux 'échantillons' de la musique de Wagner sont repérés parmi les 'morceaux' les plus applaudis par le public : l'« épithalame » de Lohengrin joué aussi, on s'en souvient, au Casino Cadet, et l'introduction des invités à la Wartburg dans *Tannhäuser* :

La musique de noces et l'épithalame de *Lohengrin* font un digne pendant à l'introduction des invités au Wartburg⁶⁵³ dans *Tannhäuser*, plus majestueux encore peut-être et plus véhément.

Si les deux œuvres « analogues » se font pendant l'une à l'autre, les effets des morceaux respectifs sont neutralisés par leur co-présence : l'hyperbole entre dans la répétition et la routine, comme il ressort de la dépense adjectivale à vide. Le modalisateur « peut-être », correction en présence qui désavoue en partie la suprématie positionnelle de *Tannhäuser* sur *Lohengrin*, en atteste. Suit une adversative rhétorique vouée à mettre en relief, par une comparaison avec le goût classique, la grossièreté populacière du « maître » :

Cependant le maître, toujours plein de goût et attentif aux nuances, n'a pas représenté ici la turbulence qu'en pareil cas manifesterait une foule roturière.

Liszt évoque, il est vrai, le « tumulte » guerrier de Wagner obtenu par des trompettes dissonantes :

⁶⁵¹ Comme le fait remarquer Pichois dans une note à l'édition, la référence au poème en prose *Les Foules*, publié en revue au courant de la même année, est évidente. Cf. C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1466.

⁶⁵² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 163.

⁶⁵³ [*Sic*] dans le texte.

Une bruyante parade militaire est exécutée sur le théâtre, par huit trompettes accordées en quatre tons différens, *mi-bémol, ré, mi, et fa*, faisant leur entrée isolément, chacune dans leurs tons respectifs, sur une figure de basse continue qui simule le grand tumulte des chevaux.⁶⁵⁴

Exploitant en l'occurrence le « faux accord »⁶⁵⁵ de sa « vorace ironie » Baudelaire mélange l'hyperbole (allemande) et la litote (française) ; le code aristocrate propre du milieu chevaleresque (dûment transposé au code galant et mondain de la France Ancien Régime) et le tumulte populacier :

Même à l'apogée de son plus violent tumulte, la musique n'exprime qu'un délire de gens accoutumés aux règles de l'étiquette ; c'est une cour qui s'amuse, et son ivresse la plus vive garde encore le rythme de la décence.

Le choix du terme « apogée » est de lui-même emblématique de l'intention de Baudelaire, signalant la litote dans l'acmé du tumulte. La référence à « l'étiquette », tout en renvoyant au code de la noblesse, est transposée par la loi analogique au milieu roturier : elle ne peut que nous ramener à l'« estampille » du *grundthema*. Baudelaire pastiche ici, vraisemblablement, un passage de Liszt, où il est question d'une

marche pendant laquelle défilent avec tout le cérémonial et l'étiquette de ces temps, les illustres hôtes du Landgrave, pour se placer selon leurs dignités, sur les sièges disposés autour de la salle [...] La marche qui s'exécute alors, est d'un rythme bien trouvé ; point trop accentué, point trop affadi. Il [Wagner] cadence merveilleusement la démarche décidée et emphatique de ces Seigneurs, pour qui c'était gloire, de manier la lyre aussi bien que l'épée.⁶⁵⁶

« Cette disposition du drame », poursuit le héraut de Wagner,

donne à toute sa représentation quelque chose de singulièrement noble. On respire à l'aise en si bonne et si honnête compagnie, où les plus violentes passions et les plus déplorables transgressions, ne procèdent point de viles scélératesses ou de grossiers désirs.⁶⁵⁷

Devinant l'intention de Liszt, qui est d'atténuer le côté barbare de la musique de Wagner pour plaire aux Français, Baudelaire se plaît à décontextualiser les effets d'une scène particulière pour en faire l'antonomase de la vocation partisane du musicien hongrois porte-drapeau de l'alleman-

⁶⁵⁴ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 89.

⁶⁵⁵ Ch. Baudelaire, *L'Héautontimorouménos*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 78.

⁶⁵⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 154-155.

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. 172.

disme musical. Il s'agit du passage que Liszt consacre au chant des pèlerins (chant mi-religieux, mi-grivois), où Shakespeare est, pour ainsi dire, « plaqué » sur du Racine :

Dans cette quiétude, des élans exaltés vibrent cependant, et l'on y discerne une extase contenue.⁶⁵⁸

Et d'autant plus que Liszt revendique, ici même, le désintéressement de Wagner aux aspects 'accidentels' de l'œuvre au nom de l'art universel :

Elle est donc d'autant mieux venue, l'œuvre qui a été conçue en dehors de toute considération d'actualité et de succès momentané, dans une recherche consciencieuse et désintéressée du beau en lui-même, et pour lui-même.⁶⁵⁹

S'arrêtant à nouveau sur l'« épithalame », Baudelaire continue à moduler le thème précédent, bâti sur la dissonance entre le tumulte du peuple et la pudeur nuptiale ; autrement dit, sur le compromis toujours instant entre le devoir et la jouissance :

La joie clapoteuse de la foule alterne avec l'épithalame, doux, tendre et solennel ; la tourmente de l'allegresse publique contraste à plusieurs reprises avec l'hymne discret et attendri qui célèbre l'union d'Elsa et de Lohengrin.

47. De l'« étiquette »

La périphrase adverbiale « à plusieurs reprises », tout en denonçant l'éternel retour des mêmes thèmes, prépare l'argument métaénonciatif à venir ; à savoir, le stylème wagnérien du motif conducteur :

J'ai déjà parlé de certaines phrases mélodiques dont le retour assidu, dans différents morceaux tirés de la même œuvre, avait vivement intrigué mon oreille, lors du premier concert offert par Wagner dans la salle des Italiens.

Puisque Baudelaire n'en a pas encore véritablement parlé, l'expression initiale est ironique : *je n'ai parlé jusqu'à présent que de cela*. Sans mentionner le procédé (*grundthema, grundmotiv, hauptmotiv*, selon la volonté de Wagner), Baudelaire l'annonce par des périphrases équivalentes. Ce procédé de remplacement bien connu et pratiqué par les philosophes des Lumières, avait la fonction d'indiquer un certain regard posé sur des choses inconnues

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 150.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 173.

de l'extérieur et dans l'innocence. Sauf que, tout en faisant abstraction de l'« étiquette » par laquelle on désigne le procédé (pourvu qu'il la connaisse), Baudelaire affiche sa curiosité pour une « chose » très connue. Car elle est analogue à tout ce qu'on a vu jusqu'à présent : il s'agit de « différents morceaux » revenant dans la « même » œuvre. Par une modulation inattendue Baudelaire insinue dans la définition qu'il est en train de donner de ce procédé encore inconnu le verbe « tirer », évoquant ainsi, par métalepse, son propre travail d'emprunt, montage et retissage. Le « retour assidu » du même thème a sûrement « intrigué » son oreille : cette sérialité, ce défilé mécanique avait bien été, comme il l'avait dit, un « événement dans mon cerveau », lui montrant l'art du 'poncif'. Le passage abrupt du « je » au « nous » a l'air d'un rattrapage grossier, par lequel le sujet de l'essai récupère de manière très visible sa posture critique et didactique. Il s'agit en effet de montrer (dans *Tannhäuser*) que le « thème principal » – qui est une figure morphologique, à savoir l'enlacement des deux motifs antithétiques, le Bien et le Mal – se retrouve « partout », flattant l'oreille d'un public paresseux :

Nous avons observé que dans *Tannhäuser* la récurrence des deux thèmes principaux, le motif religieux et le chant de volupté, servait à réveiller l'attention du public et à le replacer dans un état analogue à la situation actuelle.

À chaque retour ponctuel du motif le public est « réveillé », pour retomber tout de suite après dans la passivité hypnotique : l'adjectif « actuelle » subsume en effet l'actualité, l'analogie et la bêtise. L'immanquable loi de la correspondance demande maintenant un examen du même procédé dans *Lohengrin*. L'argument, encore une fois emprunté à Liszt, fournit à Baudelaire l'occasion pour mettre en évidence l'excès de Wagner dans l'« application » pédante de ce « système mnémonique » :

dans *Lohengrin*, ce système mnémonique est appliqué beaucoup plus minutieusement. Chaque personnage est, pour ainsi dire, blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est appelé à jouer dans la fable.

Ici Baudelaire s'arrête, et pour cause, sur ce qu'on appelle aujourd'hui le *leitmotiv* dénommatif : par ce procédé mécanique qui colle une étiquette sur chaque personnage en faisant de chacun d'eux l'élément d'un répertoire, le vivant est mécanisé et réifié ; dans ce système allégorique l'exposition n'est, comme dans *Les Phares*, que la glose du nom. Étant donné le contexte noble où il apparaît, le *grundthema*, qui n'a pas encore été nommé sous aucune de ses dénominations officielles, et qui continue à se prévaloir de périphrases substitutives, prendra donc l'appellatif ennoblissant de « blason ». Fondée sur l'« analogie morale », cette « estampille » ou

« étiquette » allégorique se situe idéalement dans le cadre de la ‘ fable féodale ’ de Wagner.

Par une ultérieure concession l’auteur « laisse humblement la parole à Liszt », qui joue une fois de plus le rôle convenu de l’autorité dans le domaine musical :

Ici je laisse humblement la parole à Liszt, dont, par occasion, je recommande le livre (*Lohengrin et Tannhäuser*) à tous les amateurs de l’art profond et raffiné.

La recommandation du « livre » de Liszt (qui n’en est pas un) est une fausse partisanerie destinée à ouvrir un nouveau rideau métaénonciatif. Et ce, avec un double effet : d’abord, avouer entre les lignes que ce conseil est très favorable aux wagnériens dont il est : l’essai a été exploité par l’auteur lui-même plus qu’il ne le paraît. Deuxièmement, mettre en représentation le titre (le situant dans une parenthèse) afin de montrer la banalité du couplage. Ce couplage arrive, en effet, comme une cadence parfaite après la mention alternée des deux ouvrages sous le signe de l’analogie. Si besoin, la mention des destinataires élus du livre, « bouture » parasite qui continue la phrase après la parenthèse (alors que le verbe « recommander » semble avoir été utilisé dans son sens absolu), est tendancieuse : ces « amateurs » ou *dilettantes* ne sont que les semblables et frères de Liszt lui-même. La phrase est en passe de germiner d’elle-même avec ses rejetons parasites : une ultérieure bouture est ajoutée à la précédente qui, par syllepse, se rattache au tronc principal :

et qui sait, malgré cette langue un peu bizarre qu’il affecte, espèce d’idiome composé d’extraits de plusieurs langues, traduire avec un charme infini toute la rhétorique du maître.

La proposition relative coordonnée, interrompue un moment par une fausse subordonnée concessive (« malgré cette langue... ») et sur laquelle se greffe une apposition prédicative, n’arrête pas de serpenter : et ce, jusqu’à ce que la vérité, longuement attendue, ne se révèle dans le final. Bref, le « livre » que Baudelaire vient de recommander aux « amateurs » n’est qu’un fatras macaronique de morceaux, transpositions et traductions diverses : recette indigeste (« espèce d’idiome composé ») même pour les initiés. Le modal « avec un charme... » qui joue le rôle apparent du rattrapage quant au rôle du panégyriste joué par Baudelaire, indique qu’il s’agit d’un fait de pure imitation ; car Liszt n’est que l’exécuteur de la rhétorique du maître. Le très long morceau de Liszt que le panégyriste s’apprête à parasiter par la voie de la citation emblématisée ce qu’on peut appeler l’appropriation des moyens de l’Autre. L’imitation rivale se joue premièrement par la voie du métaplasme ; à savoir, par l’interpolation – la manipulation – du

code encomiastique. En même temps, l’affichage de ce parasitisme est bel et bien une dénonciation de la pénurie des moyens, et de la misère symbolique qui fait le partage du critique. Le rideau que Baudelaire va ouvrir sur le panégyrique de Liszt se fonde sur des prémisses qui, dûment omises, en constituent la raison prétextuelle principale :

Le livret de *Lohengrin* est en lui-même une œuvre dramatique, qui renferme des beautés du premier ordre. Pour bien comprendre la marche de la pièce au théâtre, et saisir l’intention et la portée de la musique dès les premières mesures de l’introduction, il faut connaître d’avance le mystère sur lequel roule toute l’action du drame, où il ne se dévoile qu’à la dernière scène. Ce mystère repose sur la tradition du saint Graal qu’on trouve dans les romans de chevalerie. [...] Tout le squelette des événements en est pris, avec de très légères modifications nécessitées par les convenances de la scène. Mais de quelle poésie de sentiment Wagner ne l’a-t-il pas revêtu?⁶⁶⁰

À la confusion générale entre les deux discours co-présents – le discours didactique surplombant, visant à faire comprendre au public la philosophie de cette musique –, et le discours de la musique elle-même, voué à entretenir dans ses spires le mystère du Graal, s’ajoute une confusion circonstancielle, qui est, de ces deux prémisses, la conséquence : le thème du Graal, présenté par Wagner « dès les premières mesures », demande à être connu ‘ d’avance ’ tout en ne se dévoilant qu’à la fin. C’est tout l’enjeu de l’*a priori* ou de l’*a posteriori*. Et c’est la focalisation à la fois interne et externe sur le fait musical qui engendre, une fois de plus, le malentendu. La notation qui se glisse dans cette description, à savoir la nécessité de la part de Wagner d’apporter à son programme « de très légères modifications nécessitées par les convenances de la scène », offre à Baudelaire le prétexte pour mettre en pratique sa recette. Par rapport au texte-source, les interpolations⁶⁶¹ concernent premièrement le niveau syntagmatique ; la question des « morceaux détachés », thématisée par Liszt à propos du *grundthema* wagnérien, est traitée par Baudelaire en motif formel récurrent. Dans le but affiché de mieux faire comprendre au lecteur le projet du musicien, Baudelaire pratique une fois de plus dans le continu phrastique du discours de Liszt des excisions obtenant ainsi, par le découpage et remontage de ‘ morceaux détachés ’, la mise en relief du ‘ travail ’. À cet effet il utilise à nouveau l’euphémisme « traduction », mais il le couvre d’une rhétorique romantique et d’une métaphorique végétale dont Liszt lui-même se réclame : il s’agit

⁶⁶⁰ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 44-45.

⁶⁶¹ Cf. C. Pichois, note à l’édition, OCII, p. 1466. Selon Pichois, les quelques « suppressions » ou modifications seraient imputables à une intention « méliorative » de la part de Baudelaire.

justement de « traduire » différents « extraits de plusieurs langues » : une mystique florale, chère aux poètes lyriques...⁶⁶².

Mais voyons le premier passage de cette longue citation :

Le spectateur préparé et résigné à ne chercher *aucun de ces morceaux détachés qui, engrenés l'un après l'autre sur le fil de quelque intrigue, composent la substance de nos opéras habituels*, pourra trouver un singulier intérêt à suivre durant trois actes la combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile et poétiquement intelligente, avec laquelle Wagner, *au moyen de plusieurs phrases principales*, a serré un *nœud mélodique* qui constitue tout son drame.

Du mimétisme réciproque entre Wagner et Liszt atteste la structure périodique trimembre *en trois actes* : « durant trois actes la combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile et poétiquement intelligente » ... L'italique, qui est de Baudelaire, souligne massivement chez Liszt⁶⁶³ les longues périphrases concernant le *grundthema* : l'absence du « thème » continue à surprendre. Ce passage, qu'on pouvait considérer sous la plume de Liszt comme l'anticipation du thème à venir, n'était enfin que l'anticipation de l'omission : prolepse de prolepse, prélude qui ne cesse de préluder, exténuation de l'attente sans but.

Si, sous prétexte de « serrer » autour d'un nœud « plusieurs phrases principales », Wagner ne fait qu'« engrener » entre eux quelques « perles » suivant le fil de l'intrigue⁶⁶⁴, les remplaçants métaphoriques du mot omis sont, de préférence, des images végétales et minérales. Minérales, elles s'ensuivent mécaniquement comme des perles pour orner le vieux tissu ;

⁶⁶² « [...] nous oserons peut-être dire, ne pouvant traduire par une autre image l'impression laissée par ce chant qu'on croirait descendu des mystérieuses hauteurs de l'Empyrée [...] ». Suit un passage métaphrastique de la musique wagnérienne qui constitue, à notre avis, l'un des probables hypotextes d'*Harmonie du soir* : « elle ressemble à l'ascétique ivresse que produirait sans doute en nous la vue de ces fleurs mystiques des célestes séjours, qui sont toute âme, toute divinité, et répandent un frémissant bonheur autour d'elles. La mélodie s'élève d'abord comme le frêle, long, et mince calice d'une fleur monopétale, pour s'épanouir ensuite de même qu'elles en un élégant évasesment, une large harmonie, sur laquelle se dessinent des fermes arêtes, dans un tissu d'une si impalpable délicatesse que la fine gaze paraît ourdie et renflée par les souffles d'en haut ; graduellement ces arêtes [...] se métamorphosent en insaisissables parfums qui nous pénètrent comme des senteurs venues de la demeure des Justes » (F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 51). Plus bas (p. 135) Liszt parle d'une harmonie « qui déborde et s'extravase en scintillant ».

⁶⁶³ Cf. *ibidem*, p. 51.

⁶⁶⁴ À propos de cet autre métonyme littéraire, Edgar Poe, Baudelaire écrit que « la mauvaise volonté ou la paresse ne peuvent pas passer à travers les mailles de ce réseau tressé par la logique ». « J'ai traversé », se justifie-t-il, « une longue enfilade de contes sans trouver une histoire d'amour. Je n'y ai pensé qu'à la fin, tant cet homme est enivrant » (Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 283).

végétales, elles tissent leurs broderies autour de la vanité du nom. Le « repli » du sens autour du nœud symbolique qu'est le mot (« Les replis que font ces phrases, en se liant et s'entrelaçant autour des paroles du poème ») n'est pas sans rappeler le sujet du *Thyrse*. Si ce n'est que ce mystère, révélé à l'avance à l'assistance par le programme, est une allégorie livresque : le Graal est une « légende » qui s'explique au second degré par le drame. Liszt, maître de la paraphrase et pris, malgré lui, dans ces « nœuds », est offert en spectacle par Baudelaire à son lecteur :

Mais si, après en avoir été frappé et impressionné à la représentation, on veut encore se rendre mieux compte de ce qui a si vivement affecté, et étudier la partition de cette œuvre d'un genre si neuf, on reste étonné de toutes les intentions et nuances qu'elle renferme et qu'on ne saurait immédiatement saisir.⁶⁶⁵

L'impasse logique entre l'impression et la connaissance, entre le mystère et l'explication que Baudelaire relève chez Liszt, justifie la question rhétorique suivante concernant la panthéonisation de Wagner, maître éternel de la poésie épique :

Quels sont les drames et les épopées de grands poètes qu'il ne faille pas longtemps étudier pour se rendre maître de toute leur signification?

Sur cet interrogatif, Baudelaire coupe la citation, allant à la ligne sans le signaler ; et la 'cadence' reste suspendue. Suit un nouveau passage, logiquement détaché du précédent, et visiblement parasite vu qu'il s'agit d'une paraphrase à vide des intentions de l'auteur :

Wagner, par un procédé qu'il applique d'une manière tout à fait imprévue, réussit à étendre l'empire et les prétentions de la musique. Peu content du pouvoir qu'elle exerce sur les cœurs en y réveillant toute la gamme des sentiments humains, il lui rend possible d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion, et la doter d'un sens moral et intellectuel.⁶⁶⁶

Si ce n'est que l'« application », « tout à fait imprévue », d'un certain « procédé » offre à Baudelaire l'opportunité de signaler par voie indirecte ses intentions propres. Sautant, par une coupure indiquée par des points de suspension, un passage fini, à savoir un exemple donné par Liszt au sujet de Meyerbeer, Baudelaire en vient à proposer un nouvel échantillon encomiastique, l'« adaptant », une fois de plus, à ses nécessités contextuelles⁶⁶⁷ :

⁶⁶⁵ Cf. F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 51-52.

⁶⁶⁶ Cf. *ibidem*, p. 52.

⁶⁶⁷ Chez Liszt : « Il a mélodiquement dessiné le caractère [...] » (*ibidem*). L'exemple fini est infinitisé chez Baudelaire.

Il dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales, et ces mélodies se font jour, *dans le chant ou dans l'accompagnement*, chaque fois que les passions et les sentiments qu'elles expriment sont mis en jeu. Cette persistance systématique est jointe à un art de distribution qui offrirait, par la finesse des aperçus psychologiques, poétiques et philosophiques dont il feut preuve, un intérêt de haute curiosité à ceux aussi pour qui les croches et doubles croches sont lettres mortes et purs hiéroglyphes.⁶⁶⁸

Dans cette péripécie Baudelaire souligne par l'italique la casualité des mélodies, récurrentes (« *dans le chant ou dans l'accompagnement* ») selon les nécessités du « cœur ». Et pourtant, il s'agit d'une « persistance systématique » et d'un « art de distribution » dont le mystère est « hiéroglyphique ». Comme le disait Diderot, chaque signe est le hiéroglyphe d'un sentiment... Wagner, poursuit Baudelaire avec Liszt,

forçant notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice, arrache, par cela seul, l'action de la musique au domaine des vagues attendrissements et ajoute à ses charmes quelques-uns des plaisirs de l'esprit. Par cette méthode qui complique les faciles jouissances procurées par *une série de chants rarement apparentés entre eux*, il demande une singulière attention du public ; mais en même temps il prépare de plus parfaites émotions à ceux qui savent les goûter.⁶⁶⁹

La technique malicieuse du rajout à sec pour faire vite se prévaut, comme on voit, de l'exploitation occasionnelle de passages notables, signalés par l'italique. Le motif récurrent, voué chez Wagner à exercer sur la mémoire de l'auditeur une sorte de despotisme charmeur est, aux yeux de Liszt, une « méthode » qui « complique les faciles jouissances » : scientisme et spiritualisme donnent du clinquant idéologique à la volupté. Le syntagme en italique est voué à mettre en relief un accident de langage survenant dans la « sérialité » discursive : l'adverbe « rarement », voulant montrer le style recherché de Wagner, peut être entendu comme un adverbe circonstanciel, produisant ainsi une contradiction dans les termes entre la sérialité et l'exceptionnalité.

De la question formelle concernant le motif récurrent on en vient maintenant à la question sémantique, car le *grundthema* est censé, comme on sait, transmettre « un sens » allégorique :

Ses mélodies sont en quelque sorte des *personnifications d'idées* ; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement ; c'est à elles que Wagner confie de nous révéler tous les secrets des cœurs.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Cf. *ibidem*, p. 52-53.

⁶⁶⁹ Cf. *ibidem*.

⁶⁷⁰ Cf. *ibidem*, p. 53. Voir aussi plus bas : « Il est d'ailleurs aisé de se rendre compte pourquoi tout épisode isolément entendu perdrait de son charme, en songeant au

C'est bien d'une « personnification » qu'il s'agit, comme l'italique une fois de plus le signale : catachrèse demandant au public la simple « reconnaissance » de ce qu'il connaît déjà. L'« étiquette » donnée, chacun y trouve ce qu'il y met : notamment, le secret de son cœur. L'exemple occasionnel que Liszt en fournit peut s'étendre, par métonymie, à tous les cas 'analogues' :

Il est des phrases, celle, par exemple, de la première scène du second acte, qui traversent l'opéra comme un serpent venimeux, s'enroulant autour des victimes et fuyant devant leurs saints défenseurs ; il en est, comme celle de l'introduction, qui ne reviennent que rarement, avec les suprêmes et divines révélations. Les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole.⁶⁷¹

À propos de la lutte entre le Ciel et l'Enfer dans la scène 1 du premier acte de *Tannhäuser*, Liszt observe en effet que

Cette scène pourrait être considérée par les esprits qui goûtent le symbolisme, comme la peinture d'une de ces luttes intestines, qui déchirent les poitrines humaines, durant lesquelles l'âme s'entretient avec elle-même, divisée qu'elle est par un parallélisme de velléités, dissemblables de forme et identiques d'essence cependant. Ceux-là, au lieu de personnages différents, croiraient écouter les contraires discours des passions, se choquant dans un dialogue emporté, dont nul ne saurait prévoir l'issue, fatale ou miraculeuse.⁶⁷²

Chaque motif, circulant dans toute l'œuvre comme une des « phrases artères »⁶⁷³ du drame, « serpentement de pensée très-habile »⁶⁷⁴, « constant symbole » ou « analogie morale » de quelque maléfice, n'est, finalement, que la représentation physiologique du phrasé musical, qui module, brode ses phrases autour d'un pivot tonal. Un autre passage de Liszt, omis vraisemblablement à dessein par Baudelaire, pourrait constituer le modèle de sa propre écriture 'arborescente', procédant par « greffes » et « boutures » :

L'Allegro commence par indiquer le motif agaçant et voluptueux auquel se superpose immédiatement un membre de phrase rythmique qui lui sert de corollaire, se développe dans tout le reste de l'ouverture, et n'en disparaît qu'à la reprise finale du thème religieux. Le motif d'abord indiqué, ne se déploie en entier qu'après une trentaine de mesures.

principe par lequel Wagner a personnifié en musique des rôles et des idées » (*ibidem*, p. 101-102).

⁶⁷¹ Cf. *ibidem*, p. 53.

⁶⁷² Cf. *ibidem*, p. 149.

⁶⁷³ *Ibidem*, p. 65.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 100.

« Ce motif », poursuit Liszt,

se deverse (après s'être complètement déroulé), dans une phrase de transition, dont le *crescendo* sert comme de conduit électrique, à une mélodie [...] Elle dure plus de vingt mesures, et est couronnée par l'explosion de la phrase corollaire [...] poursuivie par l'arabesque fantasque du motif voluptueux qu'exécute l'alto, et qui [...] s'évanouit en *fa-dièze*. Elle fait place à la phrase de transition qui avait amené la mélodie en *si*, phrase [...] qui [...] aboutit par une progression chromatique au retour de cette même mélodie, sur la tonique.⁶⁷⁵

L'allure arborescente de la musique wagnérienne (par germination de motifs qui s'enlacent autour du motif principal) telle qu'elle est rendue également par les paraphrases multivoques de Liszt aurait pu encore une fois suggérer à Baudelaire le sujet du *Thyrse*. Le passage de Liszt cité par Baudelaire à titre conclusif devient, par épanode, une prémisse car il présente, dans un cadre polémique, la ' lutte symbolique ' entre la poésie et la musique :

comme ces mélodies sont d'une rare beauté, nous dirons à ceux qui, dans l'examen d'une partition, se bornent à juger des rapports de croches et doubles croches entre elles, que même si la musique de cet opéra devait être privée de son beau texte, elle serait encore une production de premier ordre.⁶⁷⁶

L'invective amphigourique de Liszt se bifurque et prend, comme la musique, deux directions opposées : elle vise d'un côté les ' techniciens ' de la musique et, de l'autre, les défenseurs de la primauté de la poésie (du livret) sur la musique.

48. De la « prudence » dans la concaténation

Ici s'arrête la longue concession de Baudelaire. Concession qui, remarquons-le une fois de plus, s'attache aux passages les plus abstrus et les plus amphigouriques du discours de Liszt. C'est pour cause que Baudelaire interrompt la citation de *Lohengrin* et *Tannhäuser* sur le seuil du récit de la trame de *Lohengrin*⁶⁷⁷ : manipulant l'ordre des événements, il avait déjà profité, comme on l'a vu, de cette paraphrase descriptive. Reprenant la parole, Baudelaire se rattache au dernier passage cité de l'ouvrage de Liszt en vue de le convoquer, à titre d'autorité, dans son discours :

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 141-142.

⁶⁷⁶ Cf. *ibidem*, p. 53.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 54-59.

En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite.

Mais il ne fait qu'imiter, paraphraser le même énoncé. Énoncé parasite et visiblement ironique, car il travaille la tautologie : la musique est « analogue » à la poésie ; mais les qualités de la poésie ne sont que ses attributs internes. De cette qualité autoréférentielle du musical à même de justifier tous les caprices de l'art rend compte l'apposition prédicative « explicative par elle-même ». Ce motif, qui sourd comme une bouture parasite de l'objet confectionné à partir de Liszt, est une relance, une pousse :

explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment *concaténées*.

Spectacularisée par la mise en relief d'un fait syntagmatique, la « concaténation », cette nouvelle pousse rend compte, par métalepse, du ' prudent travail ' d'agencement des différents morceaux citationnels de la part du critique.

La tautologie donnée un moment en spectacle est cependant entraînée dans le flux du discours : par épanode, elle devient la prémisse d'une consécutive où Baudelaire, calquant les intentions de Liszt, loue en Français le côté cartésien de Wagner, à savoir, son génie syntagmatique. La conséquence de la spectaculaire prémisse est pourtant, elle aussi, une notation métadiscursive, tel que l'atteste la présence massive de verbes délocutifs. En même temps, dans ce théâtre prédicatif la trilogie quasi-synonymique (« unies », « conjointes », « adaptées ») ouvre, dans son glissement sémantique progressif vers la notion d'« adaptation », le rideau sur le « barbarisme ». Par le biais de la proposition concessive intercalée, *l'excusatio non petita* du sujet de l'énonciation met en scène ce barbarisme même : il s'agit d'une contradiction dans les termes, à savoir, de l'expression superlative de la prudence. Par un superlatif mis en état de mention, et qui n'en est pas un, Baudelaire met l'accent sur le paradoxe de la musique wagnérienne, où la crête de l'hyperbole passionnelle est périodiquement soumise aux nécessités (didactiques) du nœud motivique. Évidemment, Baudelaire ne manque pas de se réclamer, par la signalisation de l'italique, de sa stratégie personnelle : le montage circonstancié de divers morceaux « hyperboliques ». La nécessité de la concaténation dans l'art dramatique constituait l'un des préceptes de Dorval, dicté par la Nature :

L'art dramatique ne prépare les événements que pour les enchaîner ; et il ne les enchaîne dans ses productions, que parce qu'ils le sont dans la nature.

Sauf que l'art va plus loin, car il « imite jusqu'à la manière subtile avec laquelle la nature nous dérobe la liaison de ses effets »⁶⁷⁸ ...

Ces remarques faites, observons qu'il s'agit une fois de plus, pour ce passage, d'une paraphrase de Liszt. En ce qui concerne la première partie de l'énoncé :

Wagner s'affirma à lui-même la possibilité de rallier en un seul faisceau, d'indissolublement unir et d'intimement entrelacer, la poésie, la musique, l'art du tragédien en premier lieu, et de les concentrer *tous* ensuite sur la scène. *Tous*, selon lui, doivent y être enclavés et exclusivement renfermés pour concourir à l'effet qu'ils sont *tous* appelés à produire par leur ensemble miraculeusement harmonieux.⁶⁷⁹

Et en ce qui concerne la seconde :

La musique de cet opéra a pour caractère principal une telle unité de conception et de style qu'il n'est pas une phrase mélodique bien moins encore un morceau d'ensemble, ou un passage quelconque, qui en étant détaché du reste, puisse être compris selon sa propriété, et son véritable sens. Tout se lie, s'enchaîne, se gradue ; tout est inhérent au sujet et ne saurait en être séparé. Il deviendrait même difficile d'apprécier avec justesse des fragments extraits de cette surface, où rien n'est mosaïqué, intercalé, surajouté, enclavé ; où tout se tient et s'enchaîne comme les mailles d'un réseau ; où tout est préconçu, préfixé ; où chaque progression d'harmonie est précédée ou suivie d'une pensée correspondante : préméditation essentiellement allemande par sa rigueur systématique.⁶⁸⁰

Dans le but d'acclimater Wagner à l'esprit français, Liszt insiste justement sur la primauté de l'esprit positif chez le musicien : « Chacune de ses productions est profondément méditée, savamment élaborée »⁶⁸¹. Mais la contradiction dans les termes est aux aguets : la « rigueur systématique » du musicien, qualifiée dans ce contexte de typiquement allemande, est opposée plus tard par le même Liszt à la « nébulosité de l'imagination germanique »⁶⁸². La dépense adjectivale des séries synonymiques qui signalent l'insistance est, cependant, révélatrice. Si chez Wagner tout « se lie, s'enchaîne, se gradue » selon la logique rationnelle ; et tout est prudemment « préconçu, préfixé », la série synonymique : « mosaïqué, intercalé, surajouté, enclavé » évoque plutôt le montage, l'enfilade et l'emboîtement à froid de motifs casuels. Considérant cette 'préméditation' comme « es-

⁶⁷⁸ D. Diderot, *Second Entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 75.

⁶⁷⁹ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 39.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 101-102.

⁶⁸¹ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 173.

sentiellement allemande », Liszt tombe une fois de plus dans la contradiction que Baudelaire malignement signale. D'ailleurs, comme le musicien hongrois lui-même l'écrit tout en argumentant contre les partisans du dogmatisme classique,

il est des manières diverses dans l'art, qui peuvent suivre chacune leur développement sans prétendre à s'exiler ou s'anéantir, réciproquement et alternativement.⁶⁸³

La clausule conclusive de douze syllabes avec césure médiane tombant sur la copule a dû plaire à Baudelaire, qui en propose un version rétrograde dans sa célèbre lettre à Arsène Houssaye :

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue, ni tête, puisque tout, au contraire y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement.⁶⁸⁴

Si, selon Liszt, Wagner « ne néglige aucun soin pour atteindre à cette fidélité, et y arrive quelquefois par des traits d'une touche si fine, qu'il y aurait peut-être lieu à craindre qu'ils ne passent inaperçus à bien des yeux »⁶⁸⁵, Baudelaire est l'un des rares soupçonneux face à cette prudence dissimulatrice. L'œuvre de Wagner, écrit Liszt à ce sujet, « peut-être [...] trouvera-t-elle quelque opposition à vaincre, avant d'être irrévocablement adoptée ». « Lorsqu'elle sera plus connue »,

on disséquera le squelette de cette belle œuvre, et on ne manquera point d'en compter toutes les articulations.⁶⁸⁶

49. *Le malheur et ses richesses*

Sans transition aucune, en dépit de la ' prudente concaténation ' évoquée plus haut, on en arrive, par mouvement rétrograde, au premier, dans l'ordre chronologique, des *Quatre poèmes d'opéras* : *Le Vaisseau fantôme*. Le fait que *Le Hollandais volant* (*Die Fliegende Holländer*) change de titre pour plaire aux Français n'est pas anodin : beaucoup se joue, comme nous le verrons, dans le titre lui-même. Le mythe biblique du juif errant, sur lequel se greffe une légende médiévale, avait été évoqué par Henri Heine, juif

⁶⁸³ *Ibidem*, p. 168.

⁶⁸⁴ Ch. Baudelaire, À Arsène Houssaye, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 275.

⁶⁸⁵ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 169.

⁶⁸⁶ *Ibidem*, p. 167.

lui aussi, dans son *Reisebilder* comme une histoire d'enfance, et notamment comme un voyage de formation imaginaire :

Jamais je n'oublierai ce premier voyage sur mer. [...] Quand je fermais les yeux [...] elle [ma grande-tante] racontait l'histoire du Hollandais volant.⁶⁸⁷

Remis à l'honneur par le même Heine dans *De l'Allemagne*⁶⁸⁸, ce sujet était à la mode auprès des romantiques allemands. « Symbole mélancolique de l'humanité » que personne, selon Heine, n'a jamais compris, la légende du juif errant avait pourtant été « profondément comprise » par un poète français très positif, Edgar Quinet⁶⁸⁹. Ce républicain et philosophe de l'art, représentant du mysticisme démocratique, ne pouvait pas plaire à Baudelaire, qui le vise de biais dans un compte-rendu au vitriol consacré au *Prométhée délivré* d'un autre républicain, Senneville. À ce dernier Quinet est uni, dans un accolage fatal, par le biais de la maligne copule⁶⁹⁰.

L'impossible rédemption du juif errant ne pouvait, de l'autre côté, plaire à Wagner ; mais le génie de Heine vint à son secours. Ce dernier avait imaginé, dans son *Schnabelewopski* (1833)⁶⁹¹, une solution alternative ; autrement dit, une possibilité de salut pour le marin maudit. Ce dernier aurait connu un répit dans son errance tous les sept ans ; pendant l'un de ces séjours sur la terre il aurait pu rencontrer une épouse à même de le racheter. Le récit gracieusement ironique de Heine fut pris au sérieux par Wagner, qui en fit l'allégorie de son destin biographique. Si on connaît les réserves de Baudelaire à l'égard des juifs en raison de leur hantise pour l'argent dont ils feraient sur terre le remplaçant de la Rédemption⁶⁹², les raisons de cette réserve semblent plus profondes : beaucoup d'entre eux étaient saint-simoniens, et souvent ses ennemis personnels. Or, Wagner cachait, par des origines mythiques, son origine biologique et ne dissimulait pas, de ce fait, sa haine pour ce peuple⁶⁹³.

⁶⁸⁷ H. Heine, *Reisebilder. Tableaux de voyage*, vol. III, *Œuvres de Henri Heine*, Bibliopolis, Paris 1910, p. 342-346.

⁶⁸⁸ H. Heine, *Les Dieux en exil*, in *De l'Allemagne*, cit, p. 408-422.

⁶⁸⁹ Il s'agit de l'*Ahasvérus* (1833) d'Edgar Quinet : regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant », *Romantisme*, 45, 1984, p. 79-104.

⁶⁹⁰ « Ceci est de la poésie philosophique. — Qu'est ce que la poésie philosophique? — Qu'est-ce que M. Edgar Quinet? Un philosophe? — Euh!euh! — Un poète? — Oh!oh! / Cependant, M. Edgar Quinet est un homme d'un vrai mérite. — Eh! mais, M. de Senneville aussi! — Expliquez-vous » (Ch. Baudelaire, *Le Prométhée délivré par M. Senneville*, OCII, p. 9).

⁶⁹¹ H. Heine, *Schnabelewopski. Fragment*, in *Œuvres de Henri Heine*, vol. III, *op. cit.*, p. 329-416. Pour l'histoire du Hollandais volant, cf. chap. III-IV, p. 345-354.

⁶⁹² Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 706.

⁶⁹³ Sur *Le Judaïsme dans la musique* (1851) et en général sur la question de la judéité chez Wagner, cf. Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Christian Bourgois, Paris 2015.

Dans le *Richard Wagner* de Baudelaire l'inversion de l'ordre chronologique des trois drames (le quatrième, *Tristan*, est à peine mentionné)⁶⁹⁴ n'est pas, elle non plus, anodine : par ce canon rétrograde l'auteur de l'essai semble vouloir intervertir les degrés de l'échelle anagogique, passant du plus spirituel au plus terrestre, et notamment, au plus élémentaire, la mer. Un fait contextuel pourrait avoir donné le la à Baudelaire : Wagner avait revu en 1860 la première version de 1843 dans le but de faire ressortir, dans la finale, l'idée de rédemption. Et Baudelaire de se précipiter alors pour rassurer le lecteur quant au dénouement édifiant de cette 'histoire populaire' :

Le Vaisseau fantôme, ou Le Hollandais volant, est l'histoire si populaire de ce Juif errant de l'Océan, pour qui cependant une condition de rédemption a été obtenue par un ange secourable : Si le capitaine qui mettra pied à terre tous les sept ans y rencontre une femme fidèle, il sera sauvé.

Nombreuses sont, dans ce raccourci rapide de l'œuvre wagnérienne⁶⁹⁵, les marques ironiques. L'une d'elles porte, comme nous l'avons annoncé, sur le titre lui-même. Le fait que le titre du drame original *Le Hollandais volant* (*Die Fliegende Holländer*), inspiré du nom du vaisseau éponyme guidé par le capitaine Vanderdecken ait été substitué, dans la version française, par *Le Vaisseau fantôme* (où le déterminant descriptif est remplacé par un déterminant connotatif), ne passe pas inaperçu. Dans sa présentation générale du drame, Baudelaire met les deux titres en co-présence afin d'en relever l'équivalence formelle : deux titres, une seule histoire, comme dans *Lohengrin* et *Tannhäuser*. Deuxièmement, la banalisation du sujet ressortit à l'expression familière : « ce Juif errant de l'Océan », qui renvoie à quelque chose de très connu de tout le monde ; enfin, l'épithète « ange » qualifiant la femme salvatrice, connote cette dernière un fois de plus en tant que « ange du foyer ». Dans sa ressemblance avec Elsa dans *Lohengrin* et Elisabeth dans *Tannhäuser*, Senta, la protagoniste du *Vaisseau fantôme*, atteste chez Wagner une constante actantielle : l'omniprésente femme salvatrice par les effets de sa fidélité. Heine, juif et saint-simonien, partageait d'ailleurs avec Liszt ces croyances. Le prédicat proleptique « ange secourable » est significativement suivi de la didascalie en italique ; discours oblique où, par un raccourci schématique on explicite la cause, terrestre et bien bourgeoise, de la rédemption du héros ; il ne s'agit, littéralement, que d'une « femme fidèle ». Comme Pichois

⁶⁹⁴ Wagner, qui avait invité Baudelaire et Champfleury à Vienne lors de la représentation prévue, mais retardée, du *Tristan*, fait part à Gaspérini, dans une lettre du 18 septembre 1861, de son soupçon : il n'y aurait, en réponse à son invitation, que de la « bonne volonté » de la part des deux écrivains français (Pichois C., Pichois V. éd., *Lettres à Baudelaire*, op. cit., p. 395).

⁶⁹⁵ Baudelaire suit de très près la synthèse qu'en fournit Heine dans *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, op. cit., p. 345-354.

le fait remarquer dans une note à l'édition⁶⁹⁶, cette dernière didascalie est le résultat d'une crase, de la part de Baudelaire, de deux passages différents du drame en question : « une phrase du Hollandais », centrée sur l'épreuve du héros et « un passage de la Ballade de Senta »⁶⁹⁷ ayant pour sujet la fidélité de la femme. Si, selon Pichois, le but que se proposent ces deux « coupures » juxtaposées pour la circonstance est de « resserrer et de dramatiser encore plus le texte »⁶⁹⁸, c'est plutôt à notre sens d'un pastiche ironique qu'il s'agit. Ce procédé s'étend, comme nous le verrons, à beaucoup d'autres passages du livret. Il convient de rappeler à ce sujet que Émile Deschamps avait donné entre temps la traduction de quelques « fragments lyriques » de l'œuvre, dont la célèbre ballade⁶⁹⁹.

Dans *Le Vaisseau fantôme*, « drame maritime », la mer occupe, selon le programme, et tel que l'annonce la didascalie initiale, « la plus grande partie de la scène ». Tandis que « la vue s'étend au loin sur les flots »⁷⁰⁰, les matelots constituent, comme dans le chœur grec, le cortège lyrique « chantant » les aventures du capitaine malheureux au milieu de la tempête. C'est cette représentation idéalisée des matelots chère à Hugo que Baudelaire s'attache (après les « bousingots » de Gautier) à railler, en poésie et ailleurs. Or, comme c'est le cas pour *L'Albatros*, dont le sujet ironique est largement emprunté à l'épisode du Hollandais volant raconté par Heine dans *De l'Allemagne*⁷⁰¹, c'est l'absence de tempête – le calme plat de la banalité⁷⁰² – qui constitue la parodie de la tempête romantique. Baudelaire fournit des péripéties du héros un compte rendu bien prosaïque :

⁶⁹⁶ C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1467.

⁶⁹⁷ La phrase du Hollandais est la suivante : « Le terme est passé, il s'est encore écoulé sept années. La mer me jette à terre avec dégoût... Ah ! orgueilleux Océan! Dans peu de jours il te faudra me porter encore! » (R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 81-82) ; et voici la Ballade de Senta : « Un jour pourtant l'homme peut rencontrer la délivrance, s'il trouve sur terre une femme qui lui soit fidèle jusque dans la mort! » (*ibidem*, p. 94). Heine précise à ce sujet : « à moins qu'il ne soit délivré par la fidélité d'une femme » (H. Heine, *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, op. cit., p. 348).

⁶⁹⁸ C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1467.

⁶⁹⁹ En 1840 Wagner vend à Paris les droits du *Fliegender Holländer*, qui devient *Le Vaisseau fantôme*. Émile Deschamps traduit la « ballade de Senta », le « chant des matelots norvégiens », le « chant de l'équipage des spectres » et le « chant des fileuses » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 337).

⁷⁰⁰ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I (didascalie), in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 79.

⁷⁰¹ H. Heine, *Les Dieux en exil*, in *De l'Allemagne*, op. cit., p. 418-419.

⁷⁰² Dans *Ma vie*, Wagner met lui-même son œuvre en état de parabase en racontant un événement ayant eu lieu dans les coulisses lors de la première représentation du 2 janvier 1843 : « Au troisième acte, le plus grand vacarme de l'orchestre ne parvint pas à agiter la mer qui resta d'un calme plat, ni à faire bouger le vaisseau fantôme de sa prudente position » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 288).

L'infortuné, repoussé par la tempête à chaque fois qu'il voulait doubler un cap dangereux, s'était écrié une fois : ' Je passerai cette infranchissable barrière, dussé-je lutter toute l'éternité! '.

Le pastiche baudelairien du *Vaisseau fantôme* se prévaut de stratégies différentes empruntées à l'art de la musique et à l'énergie marémotrice. Non seulement Baudelaire mélange librement, alternant des analepses et des prolepses, les différentes étapes narratives du drame, mais dans son discours mixte il fait alterner, par rapport aux différents passages du livret, la paraphrase et la citation. Ou bien il anticipe, dans ses paraphrases, des extraits du livret qui reviendront plus tard sous forme de citation. Dans le cas qui nous occupe, on prête au Hollandais des mots qui appartiennent, dans le livret, à Senta⁷⁰³. Le but est une fois de plus de confondre les voix au nom de l'analogie morale, et de mêler ainsi le motif du « désir » de la fidèle Senta et celui du « défi » lancé à la mer par le héros. Notamment, une variante lexicale attire notre attention en raison de sa valeur programmatique : la locution « cingler le cap » présente dans le livret⁷⁰⁴ est remplacée par : « doubler le cap »⁷⁰⁵ qui est un emprunt direct de Heine. Prenant par syllepse les deux acceptions littérale et figurée de l'expression, Baudelaire se situe entre la paraphrase narrative et le théâtre de l'énonciation. Par la métaphore du cap on fait allusion au nœud thématique sans cesse se reproposant dans la musique de Wagner : l'éternel retour de ce thème serait l'équivalent du cap sur lequel bute obstinément le héros condamné à ne jamais avancer dans son voyage sur mer. D'autant plus que l'expression reviendra plus bas dans l'essai sous forme de citation directe du livret. À ce « redoublement », fait référence l'expression : « s'était écrié une fois » qui suppose le « redoublement » du cri... de la nature. De plus, Baudelaire met l'accent sur les deux aspects opposés mais complémentaires de l'action échouée : l'un réel, entretenant la fiction (« à chaque fois... ») ; l'autre purement nominal (« s'était écrié une fois ») dénonçant, par le nominalisme, cette fiction même.

Face à l'élan désidératif du héros, qui aspire, périodiquement (et selon un laps de temps autant symbolique que prédéterminé) à un port, il n'y a que l'Éternité pour lui répondre :

Et l'éternité avait accepté le défi de l'audacieux navigateur.

Ici, c'est la mécanique musicale (le retour périodique du motif dans la demande et dans la réponse) qui dicte la trame paradoxale restituée par Baudelaire :

⁷⁰³ C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1467.

⁷⁰⁴ « Il voulut autrefois cingler un cap » (R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 95).

⁷⁰⁵ H. Heine, *Schnabeleowski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, op. cit., p. 348.

Depuis lors, le fatal navire s'était montré çà et là, dans différentes plages, courant sus à la tempête avec le désespoir d'un guerrier qui cherche la mort ; mais toujours la tempête l'épargnait, et le pirate lui-même se sauvait devant lui en faisant le signe de la croix.

Le prétexte métanarratif qui se cache derrière cette trame cyclique saute aux yeux : ce n'est que le retour calculé du thème qui, malgré la « tempête » (de l'hyperbole), reprend incessamment son cours en simulant ainsi l'Éternité. Un autre aspect est à remarquer : c'est le vaisseau qui remplace et personnifie, par catachrèse, le héros : car, dans la variante française du drame, c'est justement le vaisseau qui est le protagoniste. La variation interne, ou glose, consiste dans l'« explication » ou « exposition » musicale du titre de la version française : qualifié connotativement de « fantôme », le vaisseau se montre « çà et là », au hasard : résurgence périodique du motif suivant les indications de la légende, tel que l'atteste le choix de l'imparfait itératif. Entre temps, l'appellatif « pirate », appellatif parodique qui fait pendant au « champion » de *Lohengrin*, produit le rabaissement du registre. Ce rabaissement prépare la solution à venir : ce « roi de l'Azur » qui « hante la tempête », une fois qu'il est tombé « sur les planches » de ce théâtre n'est plus qu'un bousingot parmi d'autres⁷⁰⁶. Ce personnage mystérieux et solitaire se retrouve en fait entouré de son « équipage fantastique »⁷⁰⁷ : la foule de ses « souteneurs ». En même temps, le « signe de la croix » est évidemment, comme c'était le cas plus haut, un signe parmi d'autres. Ou, si l'on veut, un blason dont ce capitaine se pare. Cette décoration connote en effet le capitaine non plus comme un être surnaturel, mais comme un navigateur quelconque qui aime à se faire admirer pour sa souffrance.

La confusion entre les deux termes de la relation métonymique (entre le capitaine et son vaisseau) est, comme la mer, pervasive : le protagoniste et son moyen de rachat, le navire symbolique, ne font plus qu'un. C'est bien ce qui ressort du rajout circonstanciel apposé (« après que... ») où le vaisseau, personnifié, atteint « le mouillage » de lui-même, sans le secours volontaire du capitaine qui manque ainsi à sa vocation principale :

Les premières paroles du Hollandais, après que son vaisseau est arrivé au mouillage, sont sinistres et solennelles.

En même temps, la coïncidence temporelle entre la mise en surêté du capitaine et la prononciation de mots « sinistres » ajoute sa grâce propre au tableau parodique. L'ironie de situation se manifeste juste après par la simple juxtaposition entre ce discours d'auteur, introductif et à

⁷⁰⁶ Ch. Baudelaire, *L'Albatros*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 9.

⁷⁰⁷ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 81.

valeur didascalique, et le discours rapporté du héros, annoncé comme grave et pathétique :

‘ Le terme est passé ; il s’est encore écoulé sept années ! La mer me jette à terre avec dégoût... Ah ! Orgueilleux Océan ! dans peu de jours il te faudra me porter encore ! Nulle part une tombe ! Nulle part une mort ! telle est ma terrible sentence de damnation... Jour du jugement, jour suprême, quand luiras-tu dans ma nuit? ... ’⁷⁰⁸

La damnation du héros-thème est de ne pas pouvoir mourir ; autrement dit, de ne pas pouvoir réaliser son « destin » théologique et téléologique. Condamné comme les dieux païens de Heine à l'éternel retour du même, le Hollandais est dessiné comme un anti-héros burlesque. L'apostrophe du héros maudit, lancée contre un ennemi perpétuel qui est son miroir (c'est bien le sujet de *L'Homme et la mer*)⁷⁰⁹ :

Ah ! orgueilleux Océan ! Dans peu de jours il te faudra me porter encore ! Ta résistance hautaine n'est pas inflexible, et pourtant éternel est mon supplice ! Le salut que je cherche sur la terre, jamais je ne le trouverai ! À vous, flots de la mer immense, je resterai fidèle...⁷¹⁰

et qui constitue vraisemblablement le motif principal d'*Obsession* :

Je te hais, Océan ! Tes bonds et tes tumultes...⁷¹¹

n'est pas seulement un renvoi parasite au thème le plus exploité par Victor Hugo ; c'est également une référence masquée au médiateur de la fraternité rivale avec Wagner, Liszt, qui, dans son transport, voyait dans la musique du maître

un immense courant, emportant toute notre âme, tout notre être dans un Océan de Gloire!⁷¹²

C'est, on l'a vu, par la limite imposée de l'extérieur au sentiment océanique que la conscience peut faire, par contrecoup, surface. Et que l'*automaton* peut devenir, avec Lacan, *tyché*. La rivalité mimétique avec l'Autre qui, seule, donne à vivre, est alimentée par l'entretien de la différence ; et les « ongles acérés » de l'ironie seuls peuvent venger, dans un duel ordalique, l'épée du brave chevalier :

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

⁷⁰⁹ Ch. Baudelaire, *L'Homme et la mer*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 19.

⁷¹⁰ *Ibidem*, p. 81-82.

⁷¹¹ Ch. Baudelaire, *Obsession*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 75.

⁷¹² F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, *op. cit.*, p. 137.

Deux guerriers ont couru l'un sur l'autre ;
 [...]] les dents, les ongles acérés,
 Vengent bientôt l'épée et la dague traîtresse.
 — O fureur des cœurs mûrs par l'amour ulcérés!
 [...]]
 Nos héros, s'étreignant méchamment, ont roulé,
 [...]]
 — Ce gouffre, c'est l'enfer, de nos amis peuplé!
 Roulons-y sans remords, [...]]
 Afin d'éterniser l'ardeur de notre haine!⁷¹³

Le passage que nous avons cité plus haut (« le terme est passé... nulle part une tombe! ») est, une fois de plus, un pastiche du livret (« Sur la tombe formidable des vaisseaux, parmi les écueils, là j'ai lancé mon vaisseau mais, hélas! ma tombe ne se fermait pas »⁷¹⁴). Baudelaire met l'accent sur l'impossible mort du héros qui, « aspirant au gouffre » se retrouve, comme le navire paresseux où pose ses pattes l'Albatros pour chercher sa nourriture, condamné à une errance éternelle sur la plate surface – *semper eadem* – de l'Océan :

Que de fois je me suis jeté, rempli d'un douloureux désir, au gouffre le plus profond de la mer : mais la mort, hélas! je ne l'ai pas trouvée!⁷¹⁵

La métanarration du livret se poursuit dans le mélange des registres pathétique et familier :

À côté du terrible vaisseau un navire norvégien a jeté l'ancre ; les deux capitaines lient connaissance, et le Hollandais demande au Norvégien ' de lui accorder pour quelques jours l'abri de sa maison ... de lui donner une nouvelle patrie '.

L'épithète « terrible » est là pour faire antithèse à la ' familiarisation ' dont il est question dans le livret : les deux personnages, allégorisés par leurs ethnonymes, appartiennent à deux nations nordiques. La dialectique de la distance ethnographique se trouvant neutralisée, les deux personnages se ressemblent : se reconnaissant l'un l'autre comme des analogues, ils finissent par fraterniser. Le dialogue, transposé par Baudelaire à la troisième personne en vue de l'harmoniser avec la paraphrase, donne lieu à un régime mixte, entre récit et discours rapporté⁷¹⁶. La citation, qui est toujours une

⁷¹³ Ch. Baudelaire, *Duëllum*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 36.

⁷¹⁴ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 2, in *Id.*, *Quatre poèmes d'opéras*, *op. cit.*, p. 82.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ Pichois fait remarquer, dans une note, ce changement de diathèse (note à l'édi-

fuite, une dérobad⁷¹⁷, offre un simple résumé du livret. Dans ce dernier, le « chevalier » des eaux (simple variante du chevalier terrestre) dont l'identité est pourtant bien « solide », « aspire à la patrie » et, à l'instar du chevalier Tannhäuser, « au salut »⁷¹⁸ :

Mon vaisseau est solide ; il ne se laisse pas endommager. Battu par la tempête et le vent contraire, je suis errant sur les eaux ; depuis combien de temps ? je puis à peine le dire. Je ne compte plus les années. Il me semble impossible de nommer tous les pays que j'ai trouvés ; mais le seul auquel j'aspire avec ardeur, je ne le trouve pas, le pays qui est ma patrie!⁷¹⁹

La 'solidité' proverbiale du vaisseau, qui obéit avec son cours périodique à la loi infallible du destin, remplace dans ses fonctions le héros qui, ne sachant plus ni nommer ni compter, ne peut qu'« aspirer » à sa mort. Le rythme narratif du livret, manipulé à dessein par des coupures et des ellipses, se resserre ; par l'effet même de ces suppressions, des éléments distants finissent par se retrouver en co-présence. En même temps, quelques épisodes échappent à l'impératif économique du raccourci, se trouvant impliqués dans un ralenti scénique. En effet, la manipulation du discours d'autrui comporte des rajouts parasites, comme c'est le cas de l'énoncé : « de lui donner une nouvelle patrie »⁷²⁰ qui, venant après l'ellipse marquée par les trois points de suspension suit, comme une 'bouture' artificielle, le propos précédent. Cette 'bouture', apparemment anodine, nous présente, dans une sorte de canon rétrograde, un faux rattrapage à valeur parodique : la nécessité 'bourgeoise' de la maison est remplacée par la patrie, qui, apparemment plus idéale en raison de sa généralité, n'est qu'une projection métonymique de la même nécessité. Le but que se propose Baudelaire par cette condensation est, semble-t-il, d'anticiper une fois de plus l'épisode-clé du drame, à savoir la « demande » que le Hollandais adresse au Norvégien, son semblable et frère. Le ralenti scénique construit autour de la rencontre du héros avec son homologue est en effet, semble-t-il, fonctionnel au thème qui se prépare : au nom du lien d'amitié à peine établi, le Hollandais se sentira autorisé à demander à son homologue un certain service.

tion, OCII, p. 1467). Cf. R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 84-86.

⁷¹⁷ Sur la citation comme dérobad^e, cf. L. Spitzer, *Études de style*, op. cit., p. 438-439.

⁷¹⁸ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 87.

⁷¹⁹ *Ibidem*, p. 84-86.

⁷²⁰ *Ibidem*. Pichois tient à justifier Baudelaire pour l'« interprétation » de ce passage, « qui ne figure pas dans le texte de Wagner » ; il le fait au nom de l'analogie idéelle : « mais c'est bien l'idée » (Note à l'édition, OCII, p. 1467).

50. *La rançon*

L'occasion est enfin donnée au héros souffrant de remporter à la fois, par sa fausse monnaie, la fortune économique et le paradis⁷²¹. Le rythme narratif, de plus en plus serré, fait ressortir le mécanisme de l'échange économique en même temps que le style didascalique de l'apologue le justifie. Un 'paradis d'occasion' est mis sous les yeux du Norvégien :

Il lui offre des richesses énormes dont celui-ci s'éblouit, et enfin lui dit brusquement : 'As-tu une fille' ?

Les richesses amassées en mer par le Hollandais tout au long de son voyage ne sont qu'un trésor trouvé : n'ayant jamais travaillé, cet homme ne connaît pas les moyens de sa richesse ; sa seule tâche est de lutter contre son destin. Cette richesse accumulée, don des fées, vient, finalement, de son infortune même. Et ce n'est pas un hasard si la prémisse bute un peu brutalement sur la conséquence, à savoir sur la demande en mariage. L'allure expéditive de Baudelaire, au prix de nombreuses coupures, ressortit d'autant plus si on la compare avec l'hypotexte pathétique du livret dont elle fournit le captieux résumé :

Tu ne te repentiras pas du don de ton amitié : mon navire est chargé de riches trésors de toutes les contrées, de toutes les zones ; si tu consens, tu n'y perdras pas, crois-moi [...]. À quoi bon ces trésors? Je n'ai pas de femme, pas d'enfant, et je ne retrouverai jamais mon pays ! [...] As-tu une fille? [...] Qu'elle soit ma femme! [...] Hélas ! je suis sans femme, sans enfants, rien ne m'attache à la terre! Le destin m'a poursuivi sans relâche, la douleur a été mon unique compagne. Jamais je n'atteindrai ma patrie. À quoi me sert d'amasser des richesses? Laisse-toi convaincre, consens à cette alliance, et prends tous mes trésors.⁷²²

Les 'citations automatées', interpolées par des excisions et des soudures, sont vouées à faire coïncider la longue prémisse ou cause (le long voyage préalable) et l'immédiate conséquence (l'échange, la rançon) que ce 'philistin' demande au prix de son infortune. La cause et l'effet (les trésors et la femme) sont, comme on peut le voir, inversés dans leur rôle actantiel, car ils se ressemblent. En effet, la demande d'accueil, de la part du Hollandais, dans la maison du Norvégien, est doublement intéressée : posséder à la fois son trésor et sa fille. En d'autres termes, se ranger. La fille destinée au mariage – belle à n'en pas douter – est douée *a priori* de toutes les qualités requises : « pleine de fidélité, de tendresse, de dévouement »

⁷²¹ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 323.

⁷²² R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in *Id.*, *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 85.

à l'égard de son père, elle sera, par la loi de l'analogie, « aussi fidèle à son époux ». Cette fidélité est une aubaine terrestre et céleste : une fois accouplée au héros, elle sera « son ange libérateur »⁷²³. Ainsi, le héros aura acquis, au prix de son malheur, sa rançon : le « suffrage des anges »⁷²⁴ ... Baudelaire profite ici de la stratégie scénique du turet qui, à l'égal de la couple, unit dans la séparation, pour marquer les différents découpages du dialogue. Il nous restitue ce dialogue fragmenté, morcelé, comme une suite de ' citations automatés ' :

– ' J'ai une fille, belle, pleine de fidélité, de tendresse, de dévouement pour moi ' – ' Qu'elle conserve toujours à son père cette tendresse filiale, qu'elle lui soit fidèle ; elle sera aussi fidèle à son époux. ' – ' Tu me donnes des bijoux, des perles estimables ; mais le joyau le plus précieux, c'est une femme fidèle ' – ' C'est toi qui me le donnes ? ... Verrai-je ta fille dès aujourd'hui ? ' ⁷²⁵

L'échange symbolique entre l'amour de la femme et les richesses (sujet qui sera repris, *mutatis mutandis*, dans le *Crépuscule des Dieux*) devient, on le voit, un échange mécanique, prosaïsé par l'impatience du héros de posséder, en même temps, la femme et les bijoux ; autrement dit, selon le mot de Baudelaire, de « conquérir le paradis » et de faire « une bonne affaire »⁷²⁶. Suit, de manière abrupte⁷²⁷ (par l'excision d'une portion du texte), le compte rendu de l'Acte 2, scène 1. C'est le deuxième ' morceau de bravoure ' de Wagner qui est ici mentionné ; à savoir, la célèbre « ballade de Senta » par laquelle la femme élue, entourée de son cortège, ' aspire ' au héros qui la prendra en mariage. En raison de l'ellipse pratiquée par Baudelaire, à la ' société des hommes ' fait pendant, de manière mécanique, la ' société des femmes ' : au récit des aventures en mer du héros s'oppose, selon la topique, le chant de la femme dans sa chambre. Située dans la « chambre du Norvégien », la scène manipulée par Baudelaire rend compte toutefois de l'occupation symbolique, de la part des femmes, de l'espace privé du Père et d'un ' entretien ' pour le moins ambigu :

Dans la chambre du Norvégien, plusieurs jeunes filles s'entretiennent du *Hollandais volant*, et Senta, possédée d'une idée fixe, les yeux toujours tendus vers un portrait mystérieux, chante la ballade qui retrace la damnation du navigateur.

⁷²³ *Ibidem*, p. 87.

⁷²⁴ Ch. Baudelaire, *La Rançon*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 173.

⁷²⁵ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. I, sc. 3, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 86.

⁷²⁶ Ch. Baudelaire, *La Fausse monnaie*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 323.

⁷²⁷ Baudelaire néglige ici la transition narrative du livret : à savoir, le « déplacement » des deux personnages qui, s'étant rencontrés en mer, se dirigent vers « la patrie » et « la femme ».

Nombreuses sont dans ce passage les marques ironiques. D'abord, l'italique concernant le nom du héros (marque présente dans le livret que Baudelaire se borne à 'réadapter' en l'occurrence)⁷²⁸ qualifie ce héros comme anecdotique. Le remplacement du protagoniste par le titre éponyme du drame, exemple significatif de ce que Genette nomme « l'éponymie du nom »⁷²⁹, atteste que nous sommes en régime autonymique, autrement dit, en plein nominalisme : les femmes en question s'entretiennent (tout comme l'auteur de l'essai) sur le sujet du drame. Ce cortège féminin n'est qu'un cercle de ferventes admiratrices de la musique de Wagner... Interprétation justifiée par le fait que Senta est, tout comme Berlioz selon son programme, tout comme Gautier selon Baudelaire⁷³⁰, « possédée d'une idée fixe ». La mention du 'procédé mnémonique' cher à Berlioz, certes moins suspecte de nominalisme, ne manque pas de se référer au procédé homologue chez Wagner. Cette « idée fixe » occupe dorénavant le reste de la trame : bientôt paraîtra en effet le thème principal du livret, accompagné de son motif musical. Ce motif « lassant » doublera son cap « sans relâche ».

Entre temps deux codes, l'un lyrique, l'autre didactique, s'entrelacent : le chant de Senta est un 'tableau de genre' qui, fidèle au modèle de l'*ut pictura*, « retrace » le thème mystérieux du héros. Sauf que ce thème mystérieux est, par un *hystéron proteron* – ironie syntagmatique que Baudelaire emprunte de Heine⁷³¹ – donné d'avance : par un échange de focalisation entre la femme et l'auteur de l'essai elle connaît déjà le destin du héros auquel elle aspire, car ce destin fait l'objet thématique, à programme, de la Ballade elle-même.

51. Un motif « sans relâche »

Par une ultérieure ellipse opérée dans la trame narrative Baudelaire déjoue les transitions qui naturalisent le récit et en vient, de manière abrupte, au 'morceau' de la Ballade⁷³² :

Avez-vous rencontré en mer le navire à la voile rouge de sang, au mât noir?
À bord, l'homme pâle, le maître du vaisseau, veille sans relâche. Il vole et fuit, sans terme, sans relâche, sans repos. Un jour pourtant l'homme peut

⁷²⁸ Cf. *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 93 : « MARY : 'Laissez en paix le *Hollandais volant*' ».

⁷²⁹ G. Genette, *Mimologiques*, Paris, Seuil, 1972.

⁷³⁰ On s'en souvient, Baudelaire utilise la même notion à propos de Gautier (Ch. Baudelaire, *Théophile Gautier I*, OCII, p. 111).

⁷³¹ Cf. H. Heine, *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, op. cit., p. 349.

⁷³² R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 94-95. Cf. note de Pichois, OCII, p. 1467.

rencontrer la délivrance, s'il trouve sur terre une femme qui lui soit fidèle jusque dans la mort... Priez le ciel que bientôt une femme lui garde sa foi!

Tout comme les fileuses qui, entourant Senta de leur chant, 'brodent' son 'canevas royal', Baudelaire file les « mille fils menus »⁷³³ de son « canevas banal »⁷³⁴. La présence officielle des guillemets, qui encadre de sa marque rassurante la péripécie en question, contient en effet un discours mixte, massivement interpolé, où les onomatopées intercalaires du livret sont supprimées⁷³⁵. Cette suppression d'éléments rythmiques et dramatiques se rattachant à la danse de la protagoniste (et dessinant dans le drame le rythme allitératif connu sous le nom de *stabreim*) joue un rôle dépayçant et banalisant : elle automatise, réifie la narration, et ne fait ressortir que le fond réaliste, bourgeois. Remarquons une fois de plus le retour périodique, à distance rapprochée, de l'« idée fixe » : notamment le motif trissyllabique « sans relâche ». Ce motif métanarratif intéresse le texte à trois niveaux : sur le plan référentiel, il qualifie le voyage du héros ; sur le plan formel, il décrit le procédé musical wagnérien fondé sur le retour du même ; et, sur le plan de la réception, il fait état des effets 'lassants' de cette musique sur l'auditeur. Imitant le retour des modules rythmés caractéristiques du chœur des matelots, qui répète en écho le vœu du héros malheureux, ce motif prosodique est, dans son *ostinato* percutant, une véritable obsession. En tant que tel, il revient à l'identique ou dans des variations synonymiques, tel que l'atteste le corrélat prédicatif : « sans repos ». Cette amplification syntaxique obtenue (comme souvent chez Baudelaire)⁷³⁶ par cumulation de matériel phonique marque, dans l'ondulation rythmée de la rêverie marine, le contretemps traumatique de la conscience. Le même motif bimembre se répètera ensuite à plusieurs reprises comme un refrain hallucinatoire.

L'union-séparation entre la première et la deuxième scène est rendue chez Baudelaire par le trait rythmique du tiret :

— Par un vent contraire, dans une tempête furieuse, il voulut autrefois doubler un cap ; il blasphéma dans sa folle audace : Je n'y renoncerais pas de l'éternité! Satan l'a entendu, il l'a pris au mot! Et maintenant son arrêt est d'errer à travers la mer, sans relâche, sans repos!... Mais pour que l'infor-

⁷³³ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 93.

⁷³⁴ Ch. Baudelaire, *Au lecteur*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 5.

⁷³⁵ « Iohohé, Iohohé! Etc. [...] le maître du vaisseau veille sans relâche. Houhi, comme bruit le vent! Iohohé! Hou-hi! Comme un flèche il vole et fuit, sans terme, sans relâche, sans repos... Un jour pourtant l'homme peut rencontrer la délivrance... » (R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 94).

⁷³⁶ Voir par exemple *Le Goût du néant*, où l'accumulation progressive de matériel phonique précipite dans le motif thématique : « avalanche » (Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 76).

tuné puisse rencontrer encore la délivrance sur terre, un ange de Dieu lui annonce d'où peut venir le salut. Ah! puisses-tu le trouver, pâle navigateur! Priez le ciel que bientôt une femme lui garde cette foi!

Encore une fois, les interjections qui rythment l'action dans le livret sont systématiquement supprimées, et le discours réaliste 'roule' à la surface. De même, la danse de Senta, intercalée dans le livret par des onomatopées, se mue en monologue intérieur, expression convenue de la sentimentalité bourgeoise. Dans ce cadre le retour rythmique, mécanique, du point d'exclamation signale l'abus et la conséquente banalisation de l'hyperbole dans le discours romantique. Entre temps la reprise, en analepse et au passé, de motifs déjà exposés et variés plus haut, ne fait pas seulement état de la circularité (ce qui impliquerait le retour périodique du même) : ce matériel phonique accumulé et survenant hors temps produit, une fois de plus, le contrecoup rythmique par lequel le sujet engage sa lutte contre l'Océan. Cette circularité augmentée, que nous avons reconnue dans l'hyperbate et dont Debussy imitera l'effet en musique, semble engendrer d'elle-même un précipité de sens : c'est le retour à contretemps du motif « doubler un cap » par lequel Baudelaire avait remplacé plus haut, suivant Heine, la version du livret : « cingler un cap ». Cette 'doublure' *en abyme* fait état de l'action 'diabolique' du panégyriste : par le retour du même « cap », *caput mortuum* où bute incessamment le héros, on dénonce l'identité fonctionnelle entre le protagoniste de l'action, l'auteur du drame et le critique lui-même : dans ce nœud thématique, qui fait la part des choses en faisant bifurquer le sens, s'ouvre le 'gouffre' où précipite la 'surface' postiche de la mer. La téléologie de l'histoire, transmise dans le livret par le verbe « cingler », est empêchée par l'acte itératif : compulsion de répétition qui condamne, par personne interposée, le sujet à la 'rencontre' abrupte du réel. Dans ce réel, suppose-t-on, il n'y a pas d'avenir. Par cette substitution lexicale le contexte lui-même se trouve modifié : « Satan l'a entendu, il l'a pris au mot! »⁷³⁷. La rencontre avec la lettre du sens est la seule réalité après tant de métaphores.

Le tiret, qui apparaît à nouveau à la fin de cette péripécie, attire brutalement l'attention, par son articulation à froid, sur les phénomènes de 'déroulement' : isomorphismes, anaphores et cataphores, variations paragrammatiques du même, retours 'automates' de motifs. Ce dont rend compte l'énoncé fidèlement rapporté par Baudelaire :

⁷³⁷ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 94. Cette expression est un emprunt direct de Wagner à Heine ; cf. H. Heine, *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, op. cit., p. 348.

Et maintenant son arrêt est d'errer à travers la mer, sans relâche, sans repos!

Ce passage, 'tableau' récapitulatif en style didactique, rend compte de l'homologie foncière entre l'histoire du héros, le déroulement de la musique et le déroulement du livret. Dans cet « arrêt » réflexif le présent scénique (« maintenant ») affiche le réel paradoxal sur lequel le drame du sujet bute : par le jeu paronymique : *arrêt/errer/à travers*, suivi de la formule itérative bien connue « sans relâche, sans repos », Satan a présenté son compte au héros tout comme au panégyriste.

Une troisième et dernière séquence, nouvellement isolée par le tiret, insiste sur l'ensorcellement produit par le retour envoûtant du thème. La métaphore salvatrice reprend son cours portant à nouveau, du destin de chacun, le travestissement anecdotique. Il s'agit du motif biblique de la damnation, représenté par le nombre maudit, le sept, marquant le retour périodique au point de départ :

— Tous les sept ans, il jette l'ancre, et, pour chercher une femme, il descend à terre. Il a courtoisé tous les sept ans, et jamais encore il n'a trouvé une femme fidèle... Les voiles au vent! levez l'ancre! Faux amour, faux serments! Alerte! en mer! sans relâche, sans repos!

Le 'soubresaut' de Senta figurant dans le livret⁷³⁸ devient allégorique de lui-même, en ce que la femme ne se réveille brusquement de sa rêverie – ne se tire de l'abîme – que pour accepter son destin et rentrer ainsi dans le 'déroulement' :

Et tout d'un coup, sortant d'un abîme de rêverie, Senta inspirée s'écrie : 'Que je sois celle qui te délivrera par sa fidélité! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi! C'est par moi que tu obtiendras ton salut!'

La déclaration solennelle, de la part de Senta, d'une fidélité absolue à l'égard du héros se prévaut d'une séquence triadique d'énoncés exclamatifs : par ce schème rhétorique convenu, elle s'autoinvestit officiellement d'une fonction salvatrice. Elle partage, avec son « fiancé », l'« aspiration » à la douleur :

Le destin de la jeune fille est attiré magnétiquement par le malheur ; son vrai fiancé, c'est le capitaine damné que l'amour seul peut racheter.

La présence du *vrai* est travestie par l'obstination de Senta dans sa croyance. C'est cette foi aveugle qui assure la conclusion de l'histoire et

⁷³⁸ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. II, sc. 1, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p. 95. Cf. la didascalie : « (SENTA, entraînée par une inspiration soudaine, se levant tout à coup du fauteuil) ».

la continuation du roman de la famille. Selon le schéma prévu par le programme, le héros mythique se manifeste alors pour sa demande en mariage. Présenté à Senta par l'intermédiaire de son père, le Hollandais révèle enfin ses traits. Et ces traits correspondent parfaitement à la « figure légendaire » dont Senta gardait le portrait :

Enfin le Hollandais paraît, présenté par le père de Senta ; il est bien l'homme du portrait, la figure légendaire suspendue au mur.

Ce mélange entre légende et drame bourgeois, entre sentimentalité et didactisme, est bien comique ; le portrait suspendu au mur, copie fidèle du héros selon Heine⁷³⁹, n'est que l'équivalent du programme lui-même :

Les cloîtres anciens sur leurs saintes murailles
Étalait en tableaux la sainte Vérité,
Dont l'effet, réchauffant les pieuses entrailles ...⁷⁴⁰

Il ne s'est agi, là, que de la reconnaissance d'une image que la femme (que l'assistance) fidèle connaissait à l'avance : son seul plaisir était de retrouver ce qu'elle attendait.

52. *Melmoth à la mer*

Dans son opération de montage à froid des différents passages lyriques du drame Baudelaire intervient une fois de plus en meneur de jeu : sous prétexte d'offrir, des morceaux citées, des didascalies rapides, il manipule la trame. Contrairement aux attentes bourgeoises, le drame ne s'arrête pas avec le mariage des protagonistes ; comme c'était le cas pour *Lohengrin*, un motif parasite s'ajoute après coup relançant, après la résolution réaliste, la tension lyrique. C'est, une fois de plus, par une longue, exténuante protase que Wagner peint le désir. Et Baudelaire ne fait pas autrement. Le modèle formel est le même qu'on retrouve dans *Spleen IV* :

⁷³⁹ Voir ce passage : « Elle [Senta] regarde souvent avec mélancolie un vieux tableau enfumé appendu à la muraille, et qui représente un bel homme en costume espagnol néerlandais. [...] Au tableau se rattache aussi un avis traditionnel qui engage les femmes de la famille à se garder de l'original » (H. Heine, *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, *op. cit.*, p. 349).

⁷⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Le Mauvais moine*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 15. Pendant la révolution de février et l'insurrection de juin, la ville était couverte d'affiches révolutionnaires. Cf. la reproduction d'Alfred Delvaux, *Murailles révolutionnaires*, Bry, Paris 1852. C'est, comme on l'a vu, à Delacroix et Chevanard que Baudelaire fait souvent référence évoquant cette peinture didascalique. Cf. Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 591.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle [...]

Quand la terre est changée en un cachot humide [...]

Quand la pluie étalant ses immenses traînées [...].⁷⁴¹

Dans l'essai, la triade de subordonnées temporelles joue tout aussi bien le rôle de l'amplification syntaxique que celui du réhaussement sémantique :

Quand le Hollandais, semblable au terrible Melmoth qu'attendrit la destinée d'Immalée, sa victime, veut la détourner d'un dévouement trop périlleux, *quand* le damné plein de pitié repousse l'instrument du salut, *quand*, remontant en toute hâte sur son navire, il la veut laisser au bonheur de la famille et de l'amour vulgaire, celle-ci résiste et s'obstine à le suivre.⁷⁴²

Tout comme dans *Spleen IV* la conséquence, rejetée en fin de phrase, survient à contretemps et dans l'après-coup comme un soubresaut après l'« ondulation de la rêverie » : la femme du désir, ayant perçu dans la damnation du matelot quelque chose de répétitif et d'ennuyeux, réchigne à le suivre dans ses pérégrinations. En même temps l'effet de rupture entre le rêve et la réalité est donné par le contraste entre le rehaussement du ton et la situation vulgaire. La comparaison entre le destin du Hollandais et celui de Melmoth, tout en dénonçant le goût bourgeois pour l'étalage de 'poncifs' nobles, joue sur la fausse dissymétrie entre les destins respectifs des deux héros, l'un mythique et surnaturel, l'autre réaliste et bourgeois. Associé à Melmoth, tiré à dessein de la pacotille romantique à côté de l'Immalée de circonstance, le Hollandais n'est plus qu'un 'pauvre diable' luttant contre une femme qui se révolte. C'est elle maintenant le cap contre lequel bute le héros. La révolte de Senta est une aubaine : elle se rebiffe contre le retour du même, qui provoque l'ennui chez elle comme chez l'assistance :

Je te connais bien! Je connais ta destinée! Je te connaissais lorsque je t'ai vu pour la première fois!

Puisque le diable n'est pas en mer mais dans les détails, c'est par ses 'rideaux' ouverts sur le livret que Baudelaire suscite le rire :

Et lui, espérant l'épouvanter : 'Interroge les mers de toutes les zones, interroge le navigateur qui a sillonné l'Océan dans tous les sens : il connaît ce vaisseau, l'effroi des hommes pieux : on me nomme le *Hollandais volant!*'⁷⁴³

⁷⁴¹ Ch. Baudelaire, *Spleen IV*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 74. Nous soulignons.

⁷⁴² Nous soulignons.

⁷⁴³ R. Wagner, *Le Vaisseau fantôme*, a. III, sc. 2, in Id., *Quatre poèmes d'opéras*, op. cit., p.

Le mélange du registre aventureux-mythique et du registre parodique fait du Hollandais un personnage héroï-comique : dans sa tentative, *in extremis*, de persuader la femme à le suivre, il essaie de l'épouvanter par la simple révélation de son nom. Sauf que l'agnition, motif noble et livresque, est tournée en motif parodique : au nom du héros éponyme correspond une fois de plus, dans une mise en abyme, la citation du titre du drame. Ainsi, le nom du héros n'est que la métanarration de son programme : glose du titre qui a « sillonné l'Océan dans tous les sens ». Face au navire qui doit reprendre à la fin du séjour sur terre la voie des mers, la femme salvatrice, d'abord restée sur le rivage, ne fait que répéter à vide ses prérogatives qui restent nominales :

Elle répond, poursuivant de son dévouement et de ses cris le navire qui s'éloigne : ' Gloire à ton ange libérateur! gloire à sa loi! Regarde et vois si je te suis fidèle jusqu'à la mort! '

Lorsqu'elle se précipite à la mer, joignant à contretemps son destin avec celui du héros, « le navire s'engloutit », pendant que « deux formes aériennes s'élèvent au-dessus des flots : c'est le Hollandais et Senta transfigurés ». Le navire qui, dans sa personnification (selon la ' version de Paris ') est, comme on l'a vu, le métonyme du héros, joue pour l'occasion le rôle de remplaçant : il se sacrifie à la place du Hollandais. C'est, autrement dit, le moyen qui doit disparaître pour que le couple, sanctifié, puisse s'élever aux cieux. En même temps que l'union ' bourgeoise ' des deux amants bénie par le ciel est évoquée par la syllepse « c'est » (présentatif qui prend, au singulier, le duel), la didascalie finale rend compte, par métalepse, du mécanisme entier : la mêmeté a eu lieu à travers ses multiples transfigurations.

53. Des énumérations

Reprenant la parole après l'« explication » du *Vaisseau fantôme*, Baudaire ajoute à l'exemple donné sa ' morale '⁷⁴⁴ paradoxale :

Aimer le malheureux pour son malheur est une idée trop grande pour tomber ailleurs que dans un cœur ingénu, et c'est certainement une très belle pensée que d'avoir suspendu le rachat d'un maudit à l'imagination passionnée d'une jeune fille.

Le jeu formel (polyptote) autour du mot thématique « malheur », attribut allégorique du héros, laisse entendre que le malheur lui-même est,

⁷⁴⁴ Sur la morale de l'histoire du Hollandais volant, cf. H. Heine, *Schnabelewopski*, in *Œuvres d'Henri Heine*, vol. III, *op. cit.*, p. 354.

pour les « cœurs ingénus », la prémisse nécessaire du ‘ don de plaisir ’. La « très belle pensée » de Wagner (dont l’adverbe modal « certainement » atteste l’ironie *a parte subiecti*) qui est de faire dépendre son succès de l’imagination des filles, est « trop grande » pour ne pas révéler sa machinerie. Dénoncé comme tel, ce rachat postiche est, cependant, suspendu, différé. On en vient en effet au jugement du drame, où Baudelaire varie le thème de la ‘ franchise ’ selon le programme cher à Wagner. Mais cette franchise thématique est travestie par l’« amphigouri » que Baudelaire lui-même se jette, comme il le dit, dans le visage :

Tout le drame est traité d’une main sûre, avec une manière directe ; chaque situation, abordée franchement ; et le type de Senta porte en lui une grandeur surnaturelle et romanesque qui enchante et fait peur. La simplicité extrême du poème augmente l’intensité de l’effet. Chaque chose est à sa place, tout est bien ordonné et de juste dimension.

Alors que, une fois de plus, les deux registres – positif et didascalique, passionné et idéal – coexistent, nombreuses sont les marques de ce qu’on a appelé le ‘ déroulement ’. Une enfreinte au français normatif (« avec une manière directe ») survient dans la correction à jour d’une forme correcte, en même temps que quelques expressions négligées ou cacophoniques (« chaque chose ») simulent, au nom de la « simplicité extrême » du programme, l’impromptu. Simulant la ‘ traduction ’ française d’un palimpseste allemand par la caricature de l’équilibre et de l’ordre, Baudelaire affiche l’effort d’adaptation, de domestication, d’acclimatation d’une pensée ‘ nébuleuse ’ dans le pays de la clarté. C’est par l’ouverture que se conclut paradoxalement cet *excursus* sur le *Vaisseau fantôme*. Puisque tout est cyclique, le début et la fin ne sont qu’une seule et même chose. D’ailleurs, le drame n’a pas pu se développer à défaut de la clarté nécessaire :

L’ouverture, que nous avons entendue au concert du Théâtre-Italien, est lugubre et profonde comme l’Océan, le vent et les ténèbres.

Chez les malades de la « manie crépusculaire » la même cause peut engendrer, comme Baudelaire l’écrit dans *Crépuscule du soir*⁷⁴⁵, « deux effets contraires ». La « foule de cris discordants » se transforme, par l’effet anecdotique de la distance, « en une lugubre harmonie », « comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille ». C’est la distance métaphorique qu’on prend, d’habitude, pour travestir le réel. Le brusque passage – sans transition – du style passionné au discours récapitulatif est dû à un contretemps rythmique : comme à la fugue suit la strette, après avoir tant traîné en longueur le critique doit, maintenant, faire vite. Il va

⁷⁴⁵ Ch. Baudelaire, *Le Crépuscule du soir*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 311-312.

donc resserrer, en fin de section, le rythme de l'exposition par un résumé rapide de la poétique wagnérienne :

Je suis contraint de resserrer les bornes de cette étude, et je crois que j'en ai dit assez (aujourd'hui du moins) pour faire comprendre à un lecteur non prévenu les tendances et la forme dramatique de Wagner.

Dans ce raccourci rhétorique la parenthèse joue, comme d'habitude, un rôle déceptif : l'indication circonstancielle atteste que le jeu se répètera le lendemain. Mais surtout elle montre, dans les coulisses, le travail en cours. Finalement, la métalepse par laquelle l'auteur s'adresse à un « lecteur non prévenu » est symptomatique : elle tient lieu d'aveu programmatique des intentions d'écriture de l'essai.

La récapitulation, de plus en plus serrée, débouche sur une simple énumération de titres : *Tristan*, faisant partie des *Quatre poèmes d'opéras*, est simplement mentionné dans une prétérition, en même temps qu'on annonce la tétralogie à venir :

Outre *Rienzi*, *Le Hollandais volant*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, il a composé *Tristan et Isolde*, et quatre autres opéras formant une tétralogie, dont le sujet est tiré des Nibelungen, sans compter ses nombreuses œuvres critiques.

Le rattrapage du surmoi critique survient une fois de plus par le ressort mécanique de l'énumération : canevas banal, enfilade de noms. Mais le désir reprend ses droits par une mainmise de l'ordre de présentation. Casuel, il ne respecte point la succession chronologique des œuvres adoptée tout au long de l'essai. Suit, en effet, une remarque conclusive du plus haut intérêt :

Tels sont les travaux de cet homme dont la personne et les ambitions idéales ont défrayé si longtemps la badauderie parisienne et dont la plaisanterie facile a fait journellement sa proie pendant plus d'un an.

À une première lecture, le ton épидictique est rassurant. Mais l'éristique baudelairienne s'insinue, comme le diable, dans les détails. On entend, par « badaud », celui « qui s'arrête dans ses flâneries à regarder les spectacles les plus quelconques, en s'étonnant de tout, en admirant tout »⁷⁴⁶. Il existe une badauderie intellectuelle s'intéressant, par exemple, à des « ivresses » emboîtées, l'une naturelle l'autre artificielle :

⁷⁴⁶ Cf. lemme : « Badaud », CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/definition/badaud>> (06/2019). Sur la « badauderie intellectuelle », cf. Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 433. Proust qualifie Baudelaire de « badaud » dans l'admiration de Wagner (M. Proust, *Essais et articles*, op. cit., p. 319).

Que peut être cette ivresse de l'amour, déjà si puissante à son état naturel, quand elle est enfermée dans l'autre ivresse, comme un soleil dans un soleil? Telle est la question qui se dressera dans une foule d'esprits que j'appellerai les badauds du monde intellectuel.⁷⁴⁷

Le mot « badaud » est, on l'a vu, dans l'air. C'est l'appellatif de « badaud » que le critique musical Pier-Angelo Fiorentino récuse polémiquement au nom du peuple français dans son compte-rendu au vitriol de la première de *Tannhäuser* publié dans *Le Constitutionnel* le 18 mars 1861 :

Et puis, franchement, nous nous sentons très humiliés de voir qu'on nous prend pour des badauds. On s'imagine qu'il suffit d'un miraculeux aplomb, d'une imperturbable assurance pour s'imposer au public le plus fin, le plus sceptique, et le plus railleur qui soit au monde!⁷⁴⁸

Si, dans l'acception du moment, le mot qualifie évidemment ceux qui sont attirés par l'« ivresse » de la musique de Wagner, on doit entendre par ivresse intellectuelle la conscience acquise du déroulement. Pour revenir donc au passage cité plus haut (« Tels sont les travaux de cet homme... ») la différence établie entre l'homme et la personne trahit, chez Wagner, le personnage ; couplé syllephtiquement par le célèbre « et mou » à ses « ambitions idéales », cette « personne » cache, derrière l'idéal, sa propre ambition, sa quête de la gloire personnelle. Deuxièmement, par « défrayer » on entend, dans un contexte familial, « entretenir », « amuser », « faire rire la compagnie à ses dépens », « lui servir de risée »⁷⁴⁹. Les « ambitions idéales » de Wagner font en somme, comme toute « muse vénale », la joie d'un public médiocre⁷⁵⁰. La reprise anaphorique du pronom relatif (« et dont ») introduit une subordonnée relative parasite : hyperbate qui insinue une ambiguïté logique entre le sujet (Wagner) et l'objet (ses destinataires) : la concordance *ad sensum*, se rapportant à l'élément le plus rapproché, guide le lecteur vers cette première interprétation, légitimée par l'encadrement générique. Mais la loi impitoyable de la logique, *lectio difficilior*, rattache le pronom au sujet, et non pas à l'objet attendu : finalement, par un renversement de rôles entre semblables, c'est la « plaisanterie facile » de Wagner (laquelle dure pourtant depuis « longtemps ») qui a capturé, parmi les « badauds », pas mal de proies au courant de la dernière année... à savoir entre le concert donné aux Italiens et *Tannhäuser*.

⁷⁴⁷ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCL, p. 433.

⁷⁴⁸ Pier-Angelo Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1.

⁷⁴⁹ Cf. « Défrayer », *Dictionnaire de l'Académie Française* (1835), <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject_?p.S:27./var/artfla/dicos/ACAD_1835/IMAGE/> (06/2019).

⁷⁵⁰ Ch. Baudelaire, *La Muse vénale*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 15.

54. De la distinction

La quatrième partie de l'essai constitue, selon la tradition rhétorique, une récapitulation générale. La prémisse démonstrative de cette nouvelle section est d'ores et déjà une fausse prétérition :

On peut toujours faire momentanément abstraction de la partie systématique que tout grand artiste volontaire introduit fatalement dans toutes ses œuvres ; il reste, dans ce cas, à chercher et à vérifier par quelle qualité propre, personnelle, il se distingue des autres.

Dans l'ordre, par le pronom indéfini « on » le discours de l'énonciateur interfère avec le discours autre, se situant à l'intersection de l'autonymie et de la référence (pouvant ou non inclure le « je ») : la langue est ainsi conçue non pas comme un système mais comme la somme des usages individuels. Deux cas de *contradictio in adiecto* sont à signaler : d'abord, la co-présence, dans la même argumentation, de l'adverbe circonstanciel indiquant un temps ponctuel (« momentanément ») et de l'adverbe de temps absolu « toujours ». Ce qu'on se propose de faire d'un point de vue circonstanciel cache, en effet, une nécessité générale : il faut faire abstraction de la « partie systématique » de l'œuvre de Wagner. La deuxième contradiction, qui est une conséquence indirecte de la première, gît dans la co-présence paradoxale, dans le « système » Wagner, de la volonté et de la fatalité (*volontaire / fatalement*). Mettant entre parenthèses le 'programme' d'un tel artiste, que reste-t-il? Prenant une attitude démonstrative, Baudelaire met en avant la doctrine volontaire et fatale de l'analogie pour en dénoncer subrepticement les conséquences : la tentative de comprendre la différence entre Wagner et les autres artistes est vouée à l'échec. Cette prémisse est donc paradoxale. Mais poursuivons :

Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est *lui* et non un autre.

Prenant le ton grave, Baudelaire ridiculise la grâce de l'art. D'abord, le nominalisme (« grand nom ») est patent au sujet de l'artiste : il s'agit d'une auto-investiture. De plus, la *contradictio in adiecto* entre le particulier et le général (« essentiellement *sui generis* ») dénonce l'amphigouri universaliste et essentialiste du musicien. Les qualités distinctives de l'artiste, tournant en rond, ne sont plus qu'une glose prédicative de la définition elle-même ; une pure valeur pronominale, tel que l'atteste le pronom personnel en italique (« *lui* »). Ce pronom en état de mention marque justement, à un premier niveau, l'« exception » éthique de l'artiste par rapport au commun des hommes. Mais à un niveau plus profond, c'est la barrière

entre l'Artiste général et l'Autre qui est posée. Le sérieux de l'argumentation justifie le recours à la doctrine de l'analogie ; et voici donc que fait son apparition, en tant que marqueur métalinguistique, le stéréotype définitionnel : le « répertoire » ou « dictionnaire » dans lequel l'artiste peut puiser les « estampilles » ou « étiquettes » utiles pour l'occasion :

À ce point de vue, les artistes peuvent être comparés à des saveurs variées, et le répertoire des métaphores humaines n'est peut-être pas assez vaste pour fournir la définition approximative de tous les artistes connus et de tous les artistes *possibles*.

La tradition physiologiste des correspondances (Hoffmann, Stendhal) est là pour dénoncer l'échec de l'entreprise définitionnelle : on signale par l'italique – à propos du soi-disant artiste – l'identité foncière entre le déjà-vu et le possible. Dans ce cadre définitoire général donné, « en style de préfecture »⁷⁵¹, comme préalable, s'inscrit donc le cas Richard Wagner qui (dans les intentions de Liszt) résume deux typologies opposées et complémentaires d'artiste :

Nous avons déjà, je crois, noté deux hommes dans Richard Wagner, l'homme d'ordre et l'homme passionné.

Si l'auteur renonce à traiter de « l'homme d'ordre » pour ne s'arrêter que sur « l'homme passionné » (« c'est de l'homme passionné », c'est que l'homme d'ordre n'existe pas, malgré ce que Liszt a pu en penser. La phrase impersonnelle projette en effet le choix subjectif sur une donnée objective quelque peu captieuse : la passion occupe toute la scène de cette musique. C'est bien ce thème, ainsi esquissé, qui va être développé ensuite par voie paradoxale ; cette 'passion', en effet, est le thème général de la musique de Wagner :

Dans le moindre de ses morceaux il inscrit si ardemment sa personnalité, que cette recherche de sa qualité principale ne sera pas très difficile à faire.

Ici, le jeu ironique entre la distinction et la généralisation atteint son acmé : l'artiste 'en morceaux' est tel que chaque morceau contient, selon la doctrine analogiste que Wagner reprend à son compte, l'homme « tout entier » :

Or voici un point qui doit être absolument clair entre nous : mes amis doivent me voir *tout entier* ; ils sauront alors s'ils peuvent être *entièrement* mes amis.⁷⁵²

⁷⁵¹ Ch. Baudelaire, *L'Esprit et le style de M. Villemain*, OCII, p. 195.

⁷⁵² R. Wagner, *Une communication à mes amis*, *op. cit.*, p. 212.

On se souvient des vers de *Tout entière* (qui est, vraisemblablement, une reprise ironique du portrait de Julie décrit par Rousseau dans *La Nouvelle Héloïse*)⁷⁵³ :

Puisqu'en Elle tout est dictâme,
Rien ne peut être préféré.

Lorsque tout me ravit, j'ignore
Si quelque chose me séduit.
[...]
Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,

Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords...

Le sujet général que Baudelaire s'apprête à exploiter est la répétition du thème de la passion unie au thème religieux. Elle a lieu, on s'y attend, « dès les premières mesures » :

Dès le principe, une considération m'avait vivement frappé : c'est que dans la partie voluptueuse et orgiaque de l'ouverture de *Tannhäuser*, l'artiste avait mis autant de force, développé autant d'énergie que dans la peinture de la mysticité qui caractérise l'ouverture de *Lohengrin*.

Par l'énième comparaison à égalité, on signale le retour du même dans l'hyperbole, à savoir l'analogie formelle et conceptuelle, dans leur énergie passionnelle respective, entre les deux œuvres principales, *Tannhäuser* et *Lohengrin*. La topique de l'attaque, temps ponctuel présenté au niveau métaénonciatif par la formule « dès le principe », est là pour marquer le lieu d'articulation entre différence et répétition ; entre l'unaire et le duel. C'est bien cette articulation, semble-t-il, l'« événement » qui a eu lieu dans le « cerveau » du panégyriste ; le soubresaut qui fonde la prise de conscience du mensonge romantique de Wagner. Par une fausse dichotomie entre le côté didactique et le côté orgiaque (pour le deuxième il ne s'agit en fait que de la « peinture de la mysticité »), on dénonce toutes les dichotomies qui font le charme des drames de Wagner. Quant aux deux « drames romantiques » (encore une fois présentés dans l'ordre inverse – corrigé et redressé – par rapport à l'ordre casuel proposé par Liszt), le parallélisme formel est rendu par un parallélisme syntaxique voué à mettre en relief une fois de plus, par l'itération mécanique de l'adjectif « même », le retour hystérique

⁷⁵³ Ch. Baudelaire, *Tout entière*, in *Les Fleurs du mal*, OCL, p. 42. Cf. J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, op. cit., p. 211 (seconde partie, lettre XXV) ; p. 568 (sixième partie, lettre XIII).

du toujours-pareil. L'adjectif répété quatre fois signale le double fond de l'obsession, à savoir la *différence* perçue par le sujet :

Même ambition dans l'une que dans l'autre, même escalade titanique et aussi même raffinement et même subtilité.

Par l'entretien constant, entêté, de la passion Wagner donne preuve également d'un excès de volition et de ténacité. Ces deux facultés maîtresses coexistent, enlacées l'une dans l'autre :

Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté.

La marque déictique (« ce maître ») qui diminue la grandeur de Wagner en prenant ce dernier dans les rets de l'acte énonciatif, a son pendant dans celle qui qualifie sa musique (« cette musique-là ») en la rabaisant par un clitique à valeur péjorative :

Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme.

En même temps que les voix opposées, présentées dans l'alternative, s'estompent, s'engouffrant dans la mer métaphorique de la musique comme le vaisseau fantôme, le critique 'surnage' par la mise en état de parabase de l'opération de falsification. Cette falsification ressort par simple effet de repoussoir, là où la *vérité* est en état de mention :

Une ambition idéale préside, *il est vrai*, à toutes ses compositions ; mais si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant *le plus vrai*⁷⁵⁴ de la nature moderne.

Et en même temps que la concession sert à démythifier l'ambition idéale (la conséquence est une confirmation de la prémisse), par la marque argumentative incidente « il est vrai » on glisse du plan objectif (le programme de Wagner) au plan subjectif. Il en résulte que, malgré le choix de sujets antiques (classiques) voués à rehausser la valeur de l'œuvre, l'art de Wagner ressemble, comme tout art moderne, à la nature. Dans ce cas, la vérité dans le mode superlatif (« le plus vrai ») dénonce le mensonge romantique ; d'autant plus que l'adverbe « actuellement » trahit, avec sa notation circonstancielle, l'ambition générale et idéale du musicien. Et tous les filets

⁷⁵⁴ Nous soulignons dans les deux cas.

se jettent, après quelques détours, dans la vaste thème de la passion, dont ils ne sont que les affluents :

Et toute la science, tous les efforts, toutes les combinaisons de ce riche esprit ne sont à vrai dire, que les serviteurs très humbles et très zélés de cette irrésistible passion.

Encore une fois les marques de la sincérité sont à jour (« à vrai dire ») : il s'agit de montrer que toutes les énergies déployées par Wagner sont mises au service d'un seul despote, la passion, dont le 'maître' est l' 'esclave' dévoué et diligent. Le parallélisme triadique de la prémisse, avec son humeur didactique, est voué à mettre en relief cette vérité : l'esprit positif dépensé par le compositeur est au service exclusif d'une seule maîtresse. Mais un autre parcours de lecture est possible : c'est à l' « ambition idéale » évoquée plus haut, à savoir la passion des passions, que s'adressent tous les efforts du musicien. Bref, Wagner est l'esclave de son ambition personnelle. Ce qui peut paraître une remarque conclusive : « Il en résulte, dans quelque sujet qu'il traite, une solennité d'accent superlative » se mue, par l'énième modulation épanodique, en prémisse générale. En effet, ce « superlatif » en état de mention devient le thème à développer ; et ce, par le ressort constant de l'amplification sémantique et syntaxique. Relançant, par épiphase, quelques 'boutons' parasites, Baudelaire réarticule à l'identique le thème principal :

Par cette passion il ajoute à chaque chose je ne sais quoi de surhumain ; par cette passion il comprend tout et fait tout comprendre.

Si la présence du *je ne sais quoi* classique, appliqué à l'expression familière « chaque chose » atteste que nous sommes dans un cadre parodique, la contradiction est patente entre l'esprit didactique affiché par Wagner et son programme centré sur la primauté de l'ineffable passionnel. Et si la passion est le comparant général de tous les thèmes proposés par Wagner, la réciprocité sacrée que ce dernier établit entre l'artiste et la foule se traduit dans un effet-miroir instantané : son programme est tellement banal qu'il est immédiatement compréhensible par tout le monde. Le nominalisme foncier de cette argumentation est tout aussi évident dans le passage qui suit, où fait à nouveau son apparition le thème de la volonté. Les mots récapitulatifs en italique, étalés par une énumération hétéroclite en asyndète, font état du procédé automatique d'addition d'objets idéologiques ; ces mots forcément regroupés dans un champ sémantique, ou « dictionnaire », ne sont que des purs signifiants (des « étiquettes ») dans leur « inanité sonore » :

Tout ce qu'impliquent les mots : *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion* se sent et se fait deviner dans ses œuvres.

Au lecteur attentif ne peut pas échapper que la balance penche du côté de la passion. Il en découle – par l'énième fausse concession – que le mot « génie », hypéronyme auquel renvoient toutes ces étiquettes, est lui-même impliqué dans le ballet tautologique où tournent le singulier et l'universel, le sujet et l'objet, l'impression et l'affirmation :

Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons *génie* ; ou du moins, que dans l'analyse de tout ce que nous avons jusqu'ici légitimement appelé *génie*, on retrouve lesdites caractéristiques.

Autorisé par le « style de préfecture » qui naturalise sa posture, Baudelaire travaille à la déconstruction paradoxale du programme de l'artiste. Tout comme Wagner qui, sans hésitation, comprend tout et fait tout comprendre, Baudelaire, le frère rival, 'croit' ne tromper personne ni ne se tromper lui-même par la vérité qu'il annonce. L'infinitive ouverte par ce verbe modal n'est que l'exposition du vrai : c'est, autrement dit, la glose du mot « génie ». L'insistance sur le verbe délocutif « appeler », qui fait ses pirouettes autour du nom en majesté, dénonce une fois de plus le nominalisme en acte : on est en présence d'une caricature puisée dans la vaste galerie du siècle. Sous prétexte d'argumenter encore une fois les différences topiques entre les Anciens et les Modernes, autrement dit la modération et l'outrance, Baudelaire en vient finalement à dénoncer, par une métalepse spectaculaire, l'« outrance » de Wagner :

En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse. J'aime ces excès de santé, ces débordements de volonté qui s'inscrivent dans les œuvres comme dans le bitume enflammé dans le sol d'un volcan, et qui, dans la vie ordinaire, marquent souvent la phase, pleine de délices, succédant à une grande crise morale ou physique.

Par la locution circonstancielle (« en matière d'art ») qui encadre l'intention générale en l'insérant dans le contexte de l'argumentation, Baudelaire feint une appréciation partisane de l'énergie « populacière » de Wagner ; le substantif « bitume », qualifiant la précipitation chimique et morale à la fois du feu de la passion, se rattache à la « vie ordinaire » qui, ornée de délices prétextuelles, caractérise la crise générale du siècle. Prenant en prétexte l'outrance de Wagner pour parler de la sienne, Baudelaire fait son « aveu », et le détourne ; affirme et nie ses intentions. On se souvient de son « goût diaboliquement passionné pour la bêtise », qui lui fait « trouver des plaisirs particuliers dans les travestissements de la calomnie »⁷⁵⁵.

⁷⁵⁵ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal* IV, OCI, p. 185.

55. *L'avenir à rebours*

La programme tant vanté et discuté de la « musique de l'avenir » ne serait, finalement, que l'« application » à l'art musical d'un questionnement interne au propos lui-même. D'où la question rhétorique qui prépare, par voie paradoxale, le « motif » conclusif de l'essai :

Quant à la réforme que le maître veut introduire dans l'application de la musique au drame, qu'en arrivera-t-il?

Musicalement, la question attend une réponse, selon le schéma dynamique convenu. Si ce n'est que cette réponse est déjouée par Baudelaire, conformément au programme de Wagner :

Là-dessus, il est impossible de rien prophétiser de précis.

La finitisation ironique dont il était question plus haut (« en matière d'art ») est reproposée par la locution circonstancielle « là-dessus », qui finitise un programme fondé sur le vague, le mystère, la prophétie. Baudelaire reprend néanmoins le fil de son questionnement eschatologique, et la référence au « paradoxe des Béatitudes » (Matthieu 5, 1-12)⁷⁵⁶ s'impose, dans la mesure où cette source fournit d'autorité la matière anecdotique à exploiter :

D'une manière vague et générale, on peut dire, avec le Psalmiste, que tôt ou tard, ceux qui ont été abaissés seront élevés, que ceux qui ont été élevés seront humiliés, mais rien de plus que ce qui est également applicable au train connu de toutes les affaires humaines.

L'enseignement qu'on en tire, le Psalmiste à l'appui (la confusion entre l'Ancien et le Nouveau Testament étant justifiée par l'analogie générale) c'est qu'il n'y a pas d'avenir : le destin messianique que les révolutionnaires ont cru pouvoir réaliser sur terre est remplacé par le retour mécanique du même. La fausse adversative (« mais rien... ») égalise la parabole générale repérée dans les Évangiles aux phénomènes de tous les jours ; à cette manivelle du destin le cas Wagner ne pourra pas échapper. Son succès, lié à la nouveauté éphémère de sa musique (qui, selon la thèse stendhalienne, donne le maximum de plaisir à son public actuel), est vouée à être dépassée par quelque nouveau modèle à succès :

Nous avons vu bien des choses déclarées jadis absurdes, qui sont devenues plus tard des modèles adoptés par la foule.

⁷⁵⁶ *La Sainte Bible d'après les textes originaux*, trad. fr. Augustin Crampon, *op. cit.*, p. 7-9.

L'argument climatérique cher à Stendhal est, via Baudelaire, transmis à Nietzsche et à Proust : les paradoxes d'aujourd'hui seront les préjugés de demain⁷⁵⁷, car « la sottise humaine sera la même sous tous les climats »⁷⁵⁸.

Suivent, selon les recommandations de la rhétorique, des exemples précis, puisés dans l'actualité : et ce seront les exemples les plus illustres dans l'art analogique, Hugo et Delacroix qui, en représentants respectifs de la poésie et de la peinture, vont être comparés à Wagner :

Tout le public actuel se souvient de l'énergique résistance où se heurtèrent, dans le commencement, les drames de Victor Hugo et les peintures d'Eugène Delacroix.

Ces poncifs expéditifs servent la cause du « public » qui, étant toujours sollicité par la nouveauté, a la mémoire courte :

D'ailleurs, nous avons déjà fait observer que la querelle qui divise maintenant le public était une querelle oubliée et soudainement ravivée, et que Wagner lui-même avait trouvé dans le passé les premiers éléments de la base pour *asseoir son idéal*.

La thèse climatérique de la rotation rapide des ères historiques est transposée à la proverbiale paresse du public : la querelle-Wagner, 'motif' qui occupe l'actualité, n'est qu'une variante éphémère du même débat prétextuel. Introduit par une coordination parasite (« et que... ») qui unit deux propositions sans lien entre elles, l'énième hyperbate dénonce le parasitisme de Wagner, qui avait « basé » son idéal musical sur un passé anecdotique pour plaire aux modernes. L'expression en italique « *asseoir son idéal* » est très captieuse : par la libre articulation du motif, la « base » se mue en socle : c'est le piédestal où Wagner « expose » son image. Ainsi, le programme philosophique et musical de l'avenir est ridiculisé sur deux plans : celui, *a parte obiecti*, de l'amnésie du public et celui, *a parte subiecti*, de la gloire facile et paresseuse de Wagner. « Ce qui est bien certain », semble conclure Baudelaire harmonisant en médiateur occasionnel toutes les parties en cause,

c'est que sa doctrine [de Wagner] est faite pour rallier tous les gens d'esprit fatigués depuis longtemps des erreurs de l'Opéra, et il n'est pas étonnant que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge.

⁷⁵⁷ « Les paradoxes d'aujourd'hui seront les préjugés de demain, puisque les plus épais et les plus déplaisants préjugés d'aujourd'hui eurent un instant de nouveauté où la mode leur prêta sa grâce fragile » (M. Proust, *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1993, p. 169-170).

⁷⁵⁸ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 269.

Le ‘ socle dur ’ de l’argumentation est reconnu dans un seul fait, général ; le ‘ cri de ralliement ’ autour de Wagner n’est qu’un consensus démagogique fondé sur la paresse, et surtout sur le désir de nouveauté du public. L’expression partisane « erreurs de l’Opéra », emprunt approximatif aux arguments de Wagner, est un escamotage ambiant pour dissimuler l’accusation générale : on n’avait qu’à s’attendre au phénomène auquel on assiste. À savoir, que parmi les partisans d’un homme éclectique qui se veut musicien, poète et dramaturge, il y a bien des hommes de lettres. Si cette interprétation peut être désavouée par l’ambiguïté de l’expression « se montrer sympathiques », qui établit une réversibilité entre le sujet et l’objet, entre les hommes de lettres et le musicien, Baudelaire se fie à une lecture de surface. Une situation ‘ analogue ’ s’était produite – pour ceux qui l’auront oublié – au XVIIIe siècle, lorsque la querelle des Bouffons finit par décréter le triomphe de Gluck :

De même les écrivains du XVIIIe siècle avaient acclamé les ouvrages de Gluck, et je ne puis m’empêcher de voir que les personnes qui manifestent le plus de répulsion pour les ouvrages de Wagner montrent aussi une antipathie décidée à l’égard de son précurseur.

Ce parallélisme est ambigu : ceux qui aimèrent Gluck (dont, vraisemblablement, Liszt) en raison du fait que le musicien allemand était le plus ‘ avancé ’ à l’époque, finiront par aimer Wagner, plus avancé que lui. Et ce dernier ne pourra que s’affirmer contre son prédécesseur. L’adjectif « décidée » est polémique et didactique à la fois : il prouve l’*a priori* de toute position.

La conclusion (« Enfin ») s’avère, malgré son attaque, plus que provisoire, dans la mesure où elle se fonde sur l’inactualité et la vanité de toute solution, de tout tranchement. Parasitant une fois de plus les deux partis de l’‘ antithèse ’, Baudelaire observe la « diatribe » autour de Wagner à distance égale, pour « prouver » positivement – le style démonstratif à l’appui – que les contraires en co-présence (« le succès ou l’insuccès ») finissent toujours par s’harmoniser, tout comme la faveur et la défaveur alternent dans le présent et dans l’avenir :

Enfin le succès ou l’insuccès de *Tannhäuser* ne peut absolument rien prouver, ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables ou défavorables dans l’avenir.

Par relance épanodique, une nouvelle prémisse parasite sert la cause du panégyriste. Sous prétexte de soumettre *Tannhäuser*, thème actuel du débat, à une argumentation climatérique fondée sur le ‘ renversement ’ des destins artistiques, l’auteur exprime son jugement :

Tannhäuser, en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu *monter aux nues*. En le supposant parfait, il pourrait révolter.

Le conditionnel, déjouant avec sa marque oblique et modale la vérité frontale du jugement, qualifie le drame de détestable. C'est, du moins, le point de vue d'un Français. Les deux prémisses, opposées, butent sur la même conséquence : le drame, quoique détestable, aurait pu avoir un immense succès ; jugé par quelques-uns comme parfait, il n'est pas moins révoltant. Le jugement catégorique et le jugement polémique, tout favorables ou défavorables qu'ils sont à Wagner, sont donnés l'un à côté de l'autre, en vue d'en montrer la réversibilité. En même temps, protégé par l'esthétique romantique de l'imperfection, Baudelaire peut tisser son éloge à Wagner. L'emphase montante nous prévient que le finale approche pour de vrai, mais dans le faux :

La question, dans le fait, la question de la réformation de l'opéra n'est pas vidée, et la bataille continuera ; apaisée, elle recommencera.

La reprise anaphorique de la « question » met cette question en état de mention et en fait un thème destiné à se reposer mécaniquement à chaque point de l'histoire. Tout en revenant sans relâche, cette question n'aura jamais de réponse. En même temps le verbe « vider », dont la connotation est péjorative, qualifie comme « rebut » parasite ce débat. L'allure gnomique de cette remarque à l'air conclusif ne relance pas moins, par épanode, une nouvelle argumentation ; puisque, comme on sait, « le je couvre un nous » et vice-versa, la *vox populi* est une voix prétextuelle qui fait écran au sujet de l'énonciation :

J'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique.

L'imparfait journalistique continue d'étaler sa nappe d'illusion quant à la position d'énonciation de Baudelaire. Malgré le programme réformateur de Wagner destiné à changer le monde, l'éventuel succès de *Tannhäuser* ne serait qu'un fait accidentel incapable de transformer ni le drame ni le monde. Car tous les événements 'accidentels' sont inscrits dans le palimpseste éternel des rivalités affectives et intellectuelles, dont l'auteur se fait le porte-parole :

Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens.

L'identité postulée, par une correction, entre le passé (historique, pré-textuel) et l'éternel (factuel), autorise une réfutation de la pensée précédente. Mais il ne s'agit en fait que du même argument varié : tout comme le succès, l'échec ne produira aucune conséquence dans la mesure où ces deux événements ne sont que des accidents dans la répétition. Les opinions se polariseront et s'harmoniseront, s'échangeant leurs prérogatives ; les motifs se croiseront et s'enchevêtrèrent pour retomber dans la même mer métaphorique :

et que dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui. Dans quelle histoire a-t-on jamais lu que les grandes causes se perdaient en une seule partie?

L'avenir 'accidentel' dont il est question ici est qualifié de « très rapproché » : il s'agit en effet de la 'nouvelle' représentation de *Tannhäuser* dans les jours à venir. Les Anciens et les Modernes, deux partis accrédités au même titre par les circonstances et l'opinion, profiteront en égale mesure des idées « émises » par Wagner : car, apparemment, ce dernier n'est que l'émisnaire de quelques lieux communs. La brèche que Wagner est censé ouvrir est, finalement, vaste et compréhensive par sa facilité même : tout peut y rentrer. La question rhétorique ouverte dans la finale n'est, en effet, qu'un résumé de ce qu'on vient de dire avec l'ajout, occasionnel, d'une note personnelle : si la 'grande cause' de l'éternel ne se décidera pas avec Wagner, il y a fort à parier qu'il s'agira d'une cause perdue. Cette 'suspension' qui renonce, comme chez Wagner, à 'conclure', et qui a son pendant dans la tendance de Baudelaire à décaler, différer dévier (tendance sur laquelle Proust lui-même s'était prononcé)⁷⁵⁹ apparaît, ici, motivée par la circonstance : le temps de rédaction de l'essai, daté 18 mars 1861 se situe, comme le rappelle Pichois⁷⁶⁰, entre la deuxième (18 mars) et la troisième représentation (24 mars) de *Tannhäuser*, la première ayant eu lieu le 13 mars.

La variation épanodique franchit, avec son serpentement, les frontières les plus étanches. Un propos « rajouté » après la finale est présenté à titre de *coda*. Sous prétexte de répondre après coup à la question rhétorique suscitée, ce post-scriptum ne fait que réarticuler les mêmes thèmes, en dépit

⁷⁵⁹ Selon Proust, Baudelaire ne sait pas, ou ne veut pas, finir une pièce. Cf. M. Proust, *Essais et articles*, op. cit., p. 313.

⁷⁶⁰ Le texte aurait été écrit, si l'on s'en tient au témoignage de Pichois, entre le 13 et le 18 mars, c'est-à-dire entre la première et la deuxième représentation. Dans l'attente, donc, de la troisième, qui a eu lieu le 24 mars. Cf. C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1468.

des événements accessoires dont elle se réclame. Datée 8 avril 1861, cette épiphraise avait vraisemblablement pu profiter, entre temps, de la lettre de Wagner *Au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser' à Paris*⁷⁶¹, datée 27 mars 1861.

56. Coda : « *Encore quelques mots* »

Cet éloge est sensé – dit Moi à Dorval – il étend l'instruction et l'utilité de l'ouvrage ; mais il allonge, et je le supprimerais.
(D. Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*)

À cette galerie mélancolique de peintures, vastes et mouvantes allégories de la tristesse, [...] un morceau vient s'ajouter, qui peut être considéré comme le finale d'une large symphonie
(Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*)

Il y a une ponctuation de page, d'œuvre, de phrase⁷⁶². Ces « quelques mots » posthumes, ajoutés à contretemps, et très ponctués à leur intérieur, dessinent un discours décalé, échelonné, en écharpe ; par ces suppléments juxtaposés et toujours déviés on articule, dirait-on avec Derrida, une *différance*. Dans cette scalarité descendante qui ponctue et freine, à chaque degré, une dilation et une dérive (c'est bien le cas de la chute évoquée dans *Le Goût du néant*, ou de la valse d'*Harmonie du soir*) on peut reconnaître avec Roland Barthes le « manœuvre dilatoire qui règle l'utopie interne du sujet »⁷⁶³. En différant le *finale* (le rideau de la chute, la dénégation du réel en tant que réalisable)⁷⁶⁴ on reste en effet dans la jouissance fantasmagorique de la musique qui, elle, est toujours dans la prolepse : ne cessant jamais, selon le mot de Jankélévitch, de préluder⁷⁶⁵, elle est l'avant-dire, l'introduction à ce qu'on n'écrira jamais⁷⁶⁶. Sur l'« exercice de la jouissance » que représente cet adverbe, « encore », on n'aura qu'à se reporter au séminaire homonyme de Lacan⁷⁶⁷.

Dans sa *Vie de Rossini* Stendhal ajoute, à titre d'épiphraise, un « dernier mot » : épiphonème à valeur gnomique, serré et concis qui, comme une cadence virtuose, prépare un *finale* brillant. Comme son auteur l'avoue, il ne fait que s'inspirer, dans ses trouvailles de style, de Rossini lui-même :

⁷⁶¹ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution du 'Tannhäuser' à Paris*, in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 121-138.

⁷⁶² I. Serça, *Esthétique de la ponctuation*, op. cit., p. 211.

⁷⁶³ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 208.

⁷⁶⁴ *Ibidem*, p. 207.

⁷⁶⁵ V. Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, op. cit., p. 78.

⁷⁶⁶ R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 28.

⁷⁶⁷ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XX : Encore*, Seuil, Paris 1999. Voir aussi R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 15.

Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres.⁷⁶⁸

Si chez Stendhal l'*allegro* se termine, après maintes circonlocutions et arabesques, par une cadence parfaite, le *ritardando* de l'hésitation fait tout le mystère de la préface de *Cromwell* où Hugo différait, en lançant « un dernier mot »⁷⁶⁹, l'épiphanie de la vérité. Baudelaire est là à nouveau pour déjouer pathétiquement la résolution et, Wagner enseigne, exténuer l'attente. Sauf que, s'appropriant cyniquement la recette pragmatique d'Emerson, avec sa « propension aux formules simples, aux maximes brèves pour la bonne conduite de la vie »,

maximes saines, fortes, simples et dures, qui servent de cuirasse et de bouclier à celui que la fatalité de son génie jette dans une bataille perpétuelle,⁷⁷⁰

il économise, par « hygiène morale », ses propres énergies en puisant chez le maître quelques « échantillons de style » tout faits. La formule épiphras-tique en question est un morceau parfaitement rond, simple et dur, tiré de la *Lettre sur la musique* que Wagner lui-même utilise pour différer le finale :

Laissez-moi donc vous dire encore quelques mots de ces poèmes.⁷⁷¹

Ce motif épanodique récurrent (dans « De la situation des artistes, et de leur condition dans la société » Liszt ajoute « Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens ») ne se laisse remarquer que par le fait qu'il revient à plusieurs reprises dans les écrits de Wagner, ce dernier n'aimant pas la conclusion. Ainsi, cette première cadence évitée est suivie, à peu de distance, d'une autre : « Laissez-moi ajouter un mot encore pour conclure »⁷⁷².

L'homologie formelle entre les écrits et la musique chez Wagner est, une fois de plus, significative : dans ses compositions, le maître du chromatisme et de la transition pratiquait systématiquement, quant à la cadence, les formes déceptives les plus variées : cadences évitées, suspendues, imparfaites... sauf à pratiquer, en position finale, la symétrie la plus didactique entre forme et thème : la cadence parfaite tombait à la fin de chaque acte⁷⁷³.

La *coda* en question est prétextuelle : elle est officiellement demandée par la mise à jour, selon les exigences de l'actualité journalistique, de l'état

⁷⁶⁸ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 438.

⁷⁶⁹ V. Hugo, *Préface de Cromwell*, op. cit., p. 39.

⁷⁷⁰ Ch. Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, OCII, p. 758.

⁷⁷¹ R. Wagner, *Lettre sur la musique*, op. cit., p. 381.

⁷⁷² *Ibidem*, p. 407.

⁷⁷³ C'est la raréfaction des cadences parfaites qui a été souvent à l'origine des critiques portant sur les longueurs wagnériennes ; cette musique serait fatigante, épuisante, énervante, en suspendant, en exténuant l'attente de la résolution.

de la querelle après la première représentation. Mais, en dépit de quelques rajouts événementiels, elle ne fait que confirmer l'hypothèse précédente : il n'y a que des reprises des mêmes motifs. L'épiphase débute *in medias res* par une concession faite à l'échotier :

‘ L'épreuve est faite! La *musique de l'avenir* est enterrée! ’ s'écrient avec joie tous les siffleurs et cabaleurs. ‘ L'épreuve est faite! ’ répètent tous les niais du feuilleton. Et tous les badauds leur répondent en chœur, et très innocemment : ‘ L'épreuve est faite! ’

La concession faite à la propagande journalistique permet à Baudelaire de se prévaloir de quelques « échantillons » de discours polémique qui se répètent, ‘ en écho ’, dans les colonnes sur le modèle même de la musique. Ce scandale mondain, qui se répand partout, n'évoque pas moins celui, *a parte subiecti*, du panégyriste lui-même : le motif trois fois répété à l'identique est pour Baudelaire un achoppement, une obsession. En tant que tel, il ouvre un rideau spectaculaire sur son fantasme de jouissance vendetta. Mais le penchant ‘ ordalique ’ est, une fois de plus, dévié et déplacé sur la *vox populi* : il s'agit d'un simple motif d'emprunt que se relancent les deux partis. Par l'éreintage direct des trois catégories sociales censées être impliquées dans la querelle (siffleurs et cabaleurs ; niais du feuilleton, badauds), Baudelaire affiche son attitude partisane ; attitude qui dénonce néanmoins l'« immixtion des sujets »⁷⁷⁴ par lesquels l'Autre s'insinue dans le discours de l'Un. Le motif de la « *musique de l'avenir* », en italique, est un rajout parasite qui suscite, en tant que tel, notre intérêt : le sujet principal de la querelle n'est point un projet artistique, mais une simple étiquette. La répétition du verbe « enterrer » utilisé *supra* acquiert, de par sa recontextualisation, une valeur déceptive : il n'y aura pas – il n'y a jamais eu – d'avenir. La quatrième reprise, en écho, du motif en question est un ‘ résumé ’ ironique (sous couvert de conclusion logique) des contenus de la querelle par les soins de l'auteur lui-même :

Et en effet, une épreuve a été faite, qui se renouvellera encore bien des milliers de fois avant la fin du monde.

Le remplacement de l'article défini (« l'épreuve ») par l'article indéfini (« une épreuve ») est de la plus haute importance dans la mesure où l'« événement » réputé crucial dans l'histoire des idées n'est qu'un accident destiné à se répéter éternellement, « bien des milliers de fois ». Le motif eschatologique « avant la fin du monde » est, en lui-même, un déni du programme de l'avenir. Mais il faut tout de suite rattraper la position d'énonciation partisane :

⁷⁷⁴J. Lacan, « Le Séminaire sur ‘ La lettre volée ’ », *op. cit.*, p. 12.

C'est que, d'abord, toute œuvre grande et sérieuse ne peut pas se loger dans la mémoire humaine ni prendre sa place dans l'histoire sans de vives contestations.

En même temps que le couple synonymique « grande et sérieuse » ridiculise par l'hyperbole l'œuvre de Wagner à laquelle il se réfère (ainsi le prédicat fait ses grimaces au nom), le verbe « loger » et la locution verbale « prendre place » dénoncent, par leur registre familier, le mécanisme démagogique qui gouverne la « mémoire » : on a vu plus haut dans quelles voix elle se réincarne. D'ailleurs, le verbe « loger » dénote un accommodement bien bourgeois.

Cette remarque explicative est immédiatement exposée à une nouvelle ouverture. Il s'agit d'une énumération ' automate ' de raisons partisans vouée à rendre compte de la célèbre soirée :

ensuite, que dix personnes opiniâtres peuvent, à l'aide de sifflets aigus, dérouter des comédiens, vaincre la bienveillance du public, et pénétrer même de leurs protestations discordantes la voix immense d'un orchestre, cette voix fût-elle égale en puissance à celle de l'Océan.

La « lugubre » harmonie qui naît de ces voix discordantes est bien celle de la musique de Wagner ; par rapport à ce bruit sérieux, énorme, que peut faire le brouillage d'une poignée de contestataires? Autrement dit : que peut l'Autre face à la toute-puissance de l'Un? Et en effet, la contestation est donnée comme tout à fait minoritaire : Wagner jouit tout aussi bien du consensus des « comédiens » (l'appellatif est lui aussi parodique, s'agissant d'un drame sérieux) que de la « bienveillance » du public. Le motif ' démagogique ' est, sous l'apparence de la nouveauté, soumis à variation :

un inconvénient des plus intéressants a été vérifié, c'est qu'un système de location qui permet de s'abonner à l'année crée une sorte d'aristocratie, laquelle peut, à un moment donné, pour un motif ou un intérêt quelconque, exclure le vaste public de toute participation au jugement d'une œuvre.

La forme passive : « a été vérifié » dénote à la fois le retour du célèbre style de préfecture et l'esprit polémique de Baudelaire. Il s'agit en effet, une fois de plus, d'une fausse concession où la reprise partisane d'un sujet cher à Wagner (le caractère aristocratique du théâtre français, contre la vocation démocratique du drame) est retournée contre le compositeur lui-même. La poignée d'hommes formant l'« aristocratie » de l'Opéra de Paris (celle du Jockey Club qui en sont les habitués) ne peut pas empêcher le « vaste public » d'exprimer son jugement. En d'autres termes, une minorité railleuse, survenue hors temps, ne pourra en aucune manière empêcher le culte sérieux et bourgeois dont Wagner est l'officiant. L'ambiguïté du substantif « location » se prête tout de même à un renversement mar-

quant ainsi la réciprocité entre les deux catégories : c'est la majorité qui, ne pouvant pas juger de l'œuvre, a usurpé les droits d'une minorité. D'ailleurs, le phénomène dont se plaint Wagner dans sa *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, à savoir sa « persécution » de la part des membres du Jockey Club, est un phénomène susceptible de se répéter (en France) dans toute situation analogue :

Qu'on adopte dans d'autres théâtres, à la Comédie-Française par exemple, ce même système de location, et nous verrons bientôt, là aussi, se produire les mêmes dangers et les mêmes scandales. Une société restreinte pourra enlever au public immense de Paris le droit d'apprécier un ouvrage dont le jugement appartient à tous.

La variation motivique autour du *même* (l'adjectif est répété trois fois) justifie l'observation générale qui est, une fois de plus, paradoxale, car elle relève d'une partisanerie à l'envers : une « société restreinte » ne saurait priver le grand public de prérogatives qu'il n'a pas. Ainsi, Baudelaire attaque, à travers Wagner, les républicains et les démocrates français. Suit une conclusion à valeur gnomique :

Les gens qui se croient débarrassés de Wagner se sont réjouis beaucoup trop vite ; nous pouvons le leur affirmer. Je les engage vivement à célébrer moins haut un triomphe qui n'est pas des plus honorables d'ailleurs, et même à se munir de résignation pour l'avenir.

Sous prétexte d'affirmer, par une concession partisane, le succès durable de Wagner, Baudelaire introduit, par l'usage ambigu des pronoms, l'énième renversement. L'affirmation, prise en compte par un « nous » qui cache un « je », confond, dans le pronom direct « le », le sujet et le prédicat. De même, le triomphe dont il est question ici est, à la fois, objectif et subjectif. Autrement dit, ce que ces gens croient, à savoir l'échec accidentel d'un Wagner, est avéré par les circonstances les plus générales. Leur propre triomphe, qui n'a rien d'honorable, rien d'héroïque, est inscrit dans l'ordre des choses et destiné à se répéter dans un avenir qui n'est certes pas celui préconisé par Wagner. La présence de la locution modale « en vérité », qui introduit l'énoncé suivant, joue un rôle déceptif rétablissant la loi générale qui constitue, derrière cette série de finitisations, l'argument principal – ou le thème paradoxal – de l'essai :

En vérité, ils ne comprennent guère le jeu de bascule des affaires humaines, le flux et le reflux des passions.

Baudelaire s'amuse ici à mélanger le registre 'populaire' et le registre lyrique ; l'argument 'passionnel', trivial en lui-même, est soumis à la loi

générale qui gouverne le monde. Ces mêmes gens qui se font un point d'honneur de combattre contre un seul homme,

ignorent aussi de quelle patience et de quelle opiniâtreté la Providence a toujours doué ceux qu'elle investit d'une fonction.

Par le biais de cette opinion reçue Baudelaire atteint trois objectifs : d'abord, il ridiculise tout à la fois les opposants de Wagner et Wagner lui-même qui, de cette Providence, se croit investi. Mais, à un niveau ultérieur, il attaque l'homme politique qui, incarnant à côté de l'artiste cette volonté transcendante, a autorisé la représentation : l'Empereur. Du 'soubresaut' d'une conscience qui voit dans la répétition la différence, rend compte la métalepse : « Aujourd'hui la réaction est commencée » où, une fois de plus, le spectacle général cache le spectacle du sujet. L'irruption de ce motif fini, inattendu, est tout de suite naturalisée par une intervention correctrice qui l'infinetise. Intervention qui, sous prétexte de prendre position à côté de Wagner, relance l'argumentation précédente :

elle [la réaction] a pris naissance le jour même où la malveillance, la sottise, la routine et l'envie coalisées ont essayé d'enterrer l'ouvrage. L'immensité de l'injustice a engendré mille sympathies, qui maintenant se montrent de tous côtés.

L'attitude favorable face à l'« ouvrage » est l'effet spontané (« a pris naissance »), immédiat, de la malveillance de la part de quelques-uns, à laquelle se joignent communément d'autres vices humains. La dangereuse, vénéneuse 'coalescence' de ces vices est rendue par une énumération en asyndète qui n'est pas sans rappeler celle, bien connue, d'*Au lecteur*. Bienveillance et malveillance, deux aspects complémentaires de l'éternelle lutte rivale sont, comme on le voit, « engendrées » par les mêmes vices qui, comme des mauvaises herbes, se répandent partout. Néanmoins, la malveillance ayant simplement « essayé » d'enterrer *Tannhäuser*, c'est l'autre parti qui l'emporte : les protestations d'une poignée d'hommes entraînent mécaniquement, par contrecoup, la réaction opposée, à savoir la « bienveillance » générale. Cette dernière, come le vice, se banalise (« mille sympathies »). D'ailleurs, la bienveillance « tient une assez grande place dans les sensations causées par le hachisch ; une bienveillance molle, paresseuse, muette, et dérivant de l'attendrissement des nerfs »⁷⁷⁵. C'est de cette bienveillance générale que se réclamait justement Wagner dans la *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*⁷⁷⁶.

⁷⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 413.

⁷⁷⁶ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, op. cit., p. 132.

57. Du vénéin dans la queue : le dépaysement

Un astérisque, ponctuation d'œuvre, annonce que « les quelques mots » se subdivisent comme par parthénogénèse : la *coda* se dote de plusieurs rallonges artificielles. On relance, par épiphrase, un motif connu, le dépaysement :

Aux personnes éloignées de Paris, que fascine et intimide cet amas monstrueux d'hommes et de pierres, l'aventure inattendue du drame de *Tannhäuser* doit apparaître comme une énigme.

Le 'matériel' amassé par Baudelaire à l'occasion des « Tableaux parisiens » (parus en 1861, à l'occasion de la deuxième édition des *Fleurs du mal*), matériel redevable tout aussi bien des travaux haussmanniens que de l'imagerie hugolienne, est ici repris et réagencé. Il s'agit d'une reprise variée des thèmes par lesquels Baudelaire ridiculisait, chez Hugo, les effets suggestifs du lointain, et notamment, le profit que le poète avait su tirer de son exil. L'argument 'tératologique' (autrement dit la Bêtise) sied tout aussi bien à la 'ville énorme' qu'à l'ouvrage de Wagner. L'« énigme » dont il est question ici n'est donc pas le *Tannhäuser* en soi, mais l'étrange lien analogique entre l'esprit parisien et l'esprit allemand. « Il serait facile », pour suit ironiquement Baudelaire,

de l'expliquer par la coïncidence malheureuse de plusieurs causes, dont quelques-unes sont étrangères à l'art.

Le conditionnel, mode oblique, déjoue l'indicatif, mode frontal : dans les deux pays, des raisons idéologiques passent pour des raisons artistiques. Cet argument général est contourné par le retour au cas Wagner :

Avouons tout de suite la raison principale, dominante : l'opéra de Wagner est un ouvrage sérieux, demandant une attention soutenue ; on conçoit tout ce que cette condition implique de chances défavorables dans un pays où l'ancienne tragédie réussissait surtout par les facilités qu'elle offrait à la distraction.

Cette dichotomie parasite puise son argument dans la *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'* où Wagner, relatant chez le public les « applaudissements les plus soutenus »⁷⁷⁷ qui eurent lieu pendant la première partie du drame, interprète les « bruyants éclats de rire » survenus pendant la deuxième partie comme une « distraction » de « l'état indispensable d'émotion recueillie »⁷⁷⁸ que demande son œuvre. Si bien que,

⁷⁷⁷ *Ibidem*, p. 131.

⁷⁷⁸ *Ibidem*, p. 124.

selon son propre témoignage, Wagner n'aurait pu obtenir jusqu'à ce moment « une seule audition calme et recueillie » de son drame : disposition d'esprit reconnue comme « étrangère au public ordinaire d'opéra »⁷⁷⁹. Dans le passage de l'essai que nous venons de citer le segment prolep-tique (« avouons... ») ouvre, à titre de prémisse retardée, le rideau sur le discours ambiant autour de Wagner. Dans l'« aveu » formel des qualités du drame wagnérien, le *je* est, par la loi maligne de la réversibilité, couvert par le « nous » de circonstance. Ce « nous », *vox populi*, est un sujet pluriel, paresseux, innocent et obéissant qui ne fait que répéter en écho ce qui vient de la voix de l'artiste. L'expression en italique est, en effet, un emprunt direct à Wagner⁷⁸⁰. Dans cette expression l'adjectif axiologique « sérieux », qualifiant *a parte obiecti* l'« ouvrage », devient polémique ; nous savons que chez l'auteur de *De l'Essence du rire* le sérieux et la crédulité vont de pair. Par une concession partisane (l'ouvrage est « sérieux », *ergo* il demande « une attention soutenue ») on exploite l'argument anecdotique, cher à Wagner, de la frivolité et de la distraction des français au théâtre. L'ironie de situation est patente : c'est, on l'a vu, de l'« ancienne tragédie » à la française que Wagner se réclame en vue de rehausser le ton de son drame populaire.

Par l'argument polémique de la « facilité » et de la « distraction » qui empêcheraient l'écoute « soutenue » du drame, Baudelaire introduit un nouvel argument circonstanciel : le célèbre ballet prévu au deuxième acte⁷⁸¹. Le thème en question, d'abord simplement esquissé, va être repris et exposé graduellement par une série de métaphores dégradantes ; l'une d'elles est le « cancan » qui, faisant référence à un stéréotype mondain français qualifié, par analogie, la trouvaille wagnérienne. Il s'agit une fois de plus d'un argument d'emprunt : la métaphore du cancan avait été exploitée par Berlioz qui, à côté de Heine⁷⁸², jouait sur l'ironie de situation goethéenne entre le macabre et le mondain : dans la *Symphonie fantastique* le sabbat des sorcières et le bal de cabaret, invention toute récente, entrent en composition.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 133.

⁷⁸⁰ Cf. *ibidem*, p. 132, à propos du théâtre français : « Qui savait mieux que moi que ce grand théâtre d'opéra avait renoncé depuis longtemps à toute visée d'art sérieux? ».

⁷⁸¹ À ce sujet, cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, *op. cit.*, p. 105, 110, 114.

⁷⁸² Chez Heine, Vénus et le chevalier Tannhäuser dansent un pas de deux très sensuel, semblable à une valse. Ce bal, interdit en France en raison de sa sensualité, est pourtant adopté par les saint-simoniens parmi leurs pratiques « affectives » ; cf. Ch. Baudelaire, *Harmonie du soir*, in *Les Fleurs du mal*, OCI, p. 47. Wagner remplaçant le mouvement 4/4 par le 3/4, la danse de Vénus acquiert une sensualité plus agressive.

L'argument prétextuel de la mondanité musicale française est étendu, par analogie, à la frivolité italienne ; les deux pays se ressemblent, selon Wagner, dans leur tradition théâtrale et musicale :

En Italie, on prend des sorbets et l'on fait des cancons dans les intervalles du drame où la mode ne commande pas les applaudissements ; en France, on joue aux cartes.

En taquinant Wagner à propos de ses invectives contre la mode (à laquelle le musicien oppose, on l'a vu, le ' monumental '), Baudelaire laisse entendre que l'absence des applaudissements dans la deuxième partie du drame était due aux coutumes mondaines de l'opéra français qui imposent, des mains des spectateurs, un emploi différent ; notamment, la consommation d'un sorbet, le soulèvement d'une jupe, le jeu de cartes. Si la tradition du jeu de cartes est traditionnellement partagée par les deux nations, le cancan, patrimoine conventionnel des Français, est attribué, par métonymie, aux Italiens, alors que les Français consomment des sorbets italiens : il s'agit de mélanger, à la Hoffmann, les ingrédients. À cet effet, Baudelaire puise sa sève chez (au moins) deux écrivains connus pour avoir exploité les stéréotypes nationaux français et italiens au théâtre, Stendhal et Heine⁷⁸³. Suit une concession faussement partisane visant, derrière la critique des usages français, la prétention de Wagner d'avoir de la part des « abonnés » français (en raison, peut-être, de cette fidélité et assiduité) une « attention continue » :

Vous êtes un impertinent, vous qui voulez me contraindre à prêter à votre œuvre une attention continue, s'écrie l'abonné récalcitrant, je veux que vous me fournissiez un plaisir digestif plutôt qu'une occasion d'exercer mon intelligence.

Brouillant les prémisses et les conséquences Baudelaire vise, d'un seul coup d'escrime, les deux partis opposés : d'abord, parlant par personne interposée, il assume le point de vue qu'il affiche de détester ; ensuite (« je veux ») il ridiculise l'« abonné » bourgeois, spectateur matérialiste qui cherche, dans la musique comme partout ailleurs, des plaisirs « digestifs ». Au motif ' principal ' s'ajoutent des motifs secondaires :

À cette cause principale, il faut en ajouter d'autres qui sont aujourd'hui connues de tout le monde, à Paris du moins.

La banalisation (ou généralisation) de la pensée (« de tout le monde ») est, par l'effet de l'ironie de situation, limitée « à Paris », qui, en arbitre des

⁷⁸³ Le glacier Tortoni est évoqué à plusieurs reprises par Stendhal et Heine.

querelles, joue ici le rôle d'encadrement polémique. Par une transition épanodique, cette cause reconnue d'abord comme secondaire devient le motif principal, puisqu'elle constitue la condition même de la représentation. En effet, ce « Tannhäuser à Paris » dont on a tant débattu est dû (comme Baudelaire l'avait rappelé plus haut) à la permission de Napoléon III, qui avait enfin admis cette représentation à l'Opéra de Paris, théâtre régi par la Maison de l'Empereur⁷⁸⁴ :

L'ordre impérial, qui fait tant d'honneur au prince, et dont on peut le remercier sincèrement, je crois, sans être accusé de courtoisie, a ameuté contre l'artiste beaucoup d'envieux et beaucoup de ces badauds qui croient toujours faire acte d'indépendance en aboyant à l'unisson.

Puisque les sifflets et les mirlitons du public visaient, selon quelques-uns, le même Empereur⁷⁸⁵, le sarcasme de Baudelaire exploite cet argument partisan pour le retourner à la fois contre Wagner et contre l'Empereur lui-même. Le tiers de circonstance est l'intermédiaire Walewski, affublé du titre honorifique de « prince ». Mais ce même titre, opinément générique, peut tout aussi bien se référer à Wagner lui-même. Le déni spectaculaire de l'acte de courtoisie, « précaution oratoire » mise en spectacle par la parenthèse et soutenue par le modal « je crois », vise en fait les deux protagonistes de l'exécution mis sur le même plan : l'Empereur et l'artiste, prince lui-même. Car l'art et la politique ne sont que deux faces de la même médaille. D'ailleurs, l'Empereur était connu pour ses sympathies saint-simoniennes. Situé du côté de la « bienveillance » – attitude, on l'a vu, largement majoritaire autant que sollicitée par Wagner – pour des raisons générales et occasionnelles, l'acte de l'Empereur a forcément

ameuté contre l'artiste beaucoup d'envieux et beaucoup de ces badauds qui croient toujours faire acte d'indépendance en aboyant à l'unisson.

L'artiste est, désormais, le prétexte, le tiers peint en victime émissaire des querelles politiques nationales. La métaphore canine – convoquant dans le discours l'animal parasite par définition, si l'on tient compte du poème en prose *Le Chien et le flacon*⁷⁸⁶ – sert tout aussi bien la sauvagerie des envieux (« ameuté ») que la « fidélité » des autres : si la « faveur » accordée à

⁷⁸⁴ Comme le rappelle Pichois, « l'Opéra dépendait alors directement de la liste civile et donc du ministère d'État, dont le titulaire était le comte Walewski, apparenté à l'Empereur. Recevant la prière de la princesse de Metternich, épouse de l'ambassadeur d'Autriche à Paris, l'Empereur donna l'ordre de représenter Tannhäuser » (C. Pichois, note à l'édition, OCII, p. 1468). Cf. R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 688.

⁷⁸⁵ Cf. R. Kopp, *Préface*, in Id., *Sur Wagner*, op. cit., p. xxxiv.

⁷⁸⁶ Ch. Baudelaire, *Le Chien et le flacon*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 284.

l'artiste d'outre-Rhin a suscité l'envie de quelques-uns, quelques autres – les badauds – sont connus pour faire acte d'indépendance en se mettant simplement du côté de la « bienveillance ». Cette « fidélité » et cette « sauvagerie » font beaucoup de bruit à cause de la liberté d'expression que l'Empereur a bien voulu accorder à tout le monde :

Le décret qui venait de rendre quelques libertés au journal et à la parole ouvrait carrière à une turbulence naturelle, longtemps comprimée, qui s'est jetée, comme un animal fou, sur le premier passant venu.

Wagner continue à rester dans l'ombre : l'attention se porte explicitement sur la « libéralité »⁷⁸⁷ providentielle de l'Empereur qui, par un décret, avait rétabli la liberté de parole et de presse⁷⁸⁸. Le compositeur revient sur la scène en tant que ' victime innocente ' de la meute ennemie ; mais cette victime princière dont le rôle est rehaussé par quelques souvenirs mythiques, n'est – par crase – que le premier venu, ou le premier passant. Les effets pervers de la démocratie ont produit à tous les niveaux, même au niveau de l'art, une « zoocratie »⁷⁸⁹, tel que l'atteste l'adjectif « naturelle », tout ' naturalisé ' qu'il est par le contexte. À la suite d'une explication parasite, ce « premier passant » n'est autre que *Tannhäuser*, objet fictionnel et objet de langage à la fois qui remplace, par métonymie, la victime réelle :

Ce passant, c'était le *Tannhäuser*, autorisé par le chef de l'État et protégé ouvertement par la femme d'un ambassadeur étranger.

Jouant sur l'analogie entre un motif récurrent dans la fiction et la vérité historique, Baudelaire lance une accusation patente à Napoléon III : c'est sur une œuvre quelconque que s'est posée la Grâce de l'Empereur, et ce, par l'intermédiaire d'une femme fidèle à l'artiste. Remplissant le rôle de médiatrice entre l'Empereur et « l'ambassadeur étranger »⁷⁹⁰ devenu son mari, la princesse de Metternich a obtenu en effet pour Wagner la « protection » de l'œuvre. Pichois remarque à ce sujet que la princesse « ne fut pas reconnaissante à Baudelaire de l'hommage qu'il lui rendait ici »⁷⁹¹. Il suffit d'ailleurs de s'en tenir à ce qu'il écrit dans *Mon cœur mis à nu* : « Ma-

⁷⁸⁷ « Ce qu'est l'Empereur Napoléon III. Ce qu'il vaut. Trouver l'explication de sa nature, et sa providentialité » (Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCl, p. 679).

⁷⁸⁸ Comme le rappelle Pichois, « la presse avait été muselée au début de 1858 après l'attentat d'Orsini » (C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1468).

⁷⁸⁹ Sur la « zoocratie », cf. Ch. Baudelaire, *L'Exposition universelle 1855*, OCII, p. 575.

⁷⁹⁰ Pauline von Metternich était la femme de l'Ambassadeur d'Autriche.

⁷⁹¹ Nadar aurait raconté à J. Crépet, selon Pichois, « que l'exemplaire [de son *Tannhäuser*] qu'il avait prêté à la princesse lui fut rendu par celle-ci sans qu'elle l'eût coupé » (C. Pichois, notes à l'édition, OCII, p. 1468).

dame de Metternich quoique princesse, a oublié de me répondre à propos de ce que j'ai dit d'elle et de Wagner. / Mœurs du 19e siècle »⁷⁹².

Exploitant encore une fois l'ambiguïté entre la chronique journalistique et la fiction anecdotique, en l'espèce entre la trame de *Tannhäuser* et sa spectatrice d'exception, Baudelaire ridiculise les deux, par syllepse :

Quelle admirable occasion! Toute une salle française s'est amusée pendant plusieurs heures de la douleur de cette femme, et, chose moins connue, Mme Wagner elle-même a été insultée pendant une des représentations. Prodigieux triomphe!

Le thème mythique de la persécution de l'Artiste est évoqué par l'intermédiaire de deux femmes fidèles qui, dans leur fonction salvatrice, s'en font les victimes émissaires sur la scène et dans la salle.

Après avoir évoqué les raisons générales de l'insuccès de l'œuvre, Baudelaire en vient à analyser, sans transition aucune, les causes 'accidentelles' de la mise en scène où, de même, la volonté artistique de Wagner joue un rôle secondaire. Car, ne l'oublions pas, c'est des moyens techniques de la France que l'Artiste se prévaut pour vanter sa réussite. Ici Baudelaire reprend l'argument du ballet, qui lui permet de se situer une fois de plus dans l'entre-deux de la scène et du parterre. Notamment, quelques situations accidentelles, dues à l'inexpérience technique des Français⁷⁹³, sont élues en valeurs générales :

Une mise en scène plus qu'insuffisante, faite par un ancien vaudevilliste (vous figurez-vous *Les Burgraves* mis en scène par M. Clairville?) ; une exécution molle et incorrecte de la part de l'orchestre ; un ténor allemand, sur qui on fondait les principales espérances, et qui se met à chanter faux avec une assiduité déplorable ; une Vénus endormie, habillée d'un paquet de chiffons blancs, et qui n'avait pas plus l'air de descendre de l'Olympe que d'être née de l'imagination chatoyante d'un artiste du Moyen Age ;

L'énumération d'accidents, ou contretemps, investit parodiquement tous les domaines impliqués dans le 'programme' wagnérien : le metteur en scène, la musique (orchestre), la poésie (ténor), la danse (Vénus). Par cette stratégie, les 'moyens' que Wagner aimait dissimuler pour créditer le miracle de l'art, font surface. Baudelaire assume à l'occasion le point de vue de Wagner pour se plaindre d'abord du personnel français participant à la mise en scène (que Wagner avait, d'ailleurs, loué pour sa précision et

⁷⁹² Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 685.

⁷⁹³ Dans *Ma vie* Wagner note, à propos de la scène de Vénus : « Le peintre ne m'avait pas compris : dans sa grotte sauvage, il avait placé des bosquets et des statues qui rappelaient Versailles ; il n'avait pas su rendre le caractère à la fois effrayant et attrayant de ce lieu ». Ainsi, la « composition maladroite du rôle de Vénus », « influençait défavorablement l'exécution » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 356-357, 359).

sa rigueur)⁷⁹⁴ et, nommément, du « directeur des travaux », ici qualifié par une épithète péjorative d'« ancien vaudevilliste » (l'adjectif « ancien » ajoute un élément folklorique à l'idée générale, polarisant l'opposition entre la tradition française classique et la modernité wagnérienne). Sauf que c'est bien Wagner lui-même qui avait voulu s'occuper de la mise en scène tout comme de la traduction du livret. C'est donc lui, tout compte fait, le responsable des 'travaux'. Dans l'espace de la parenthèse l'auteur s'adresse au lecteur, cherchant chez lui une connivence : un coup oblique est adressé à l'un des métonymes de Wagner, Victor Hugo, par le biais d'une symétrie événementielle ou ironie de situation : l'échec de *Tannhäuser* n'est que la « répétition » du célèbre échec des *Burgraves* (1843), œuvre bien allemande, qui signe conventionnellement la fin du romantisme après l'« ouverture » d'*Hernani*. Mais l'échec des *Burgraves* est convoqué ici pour d'autres raisons : le sujet du drame est bien la célébration de l'Empereur prussien Frédéric de Hohenstaufen, dit Barberousse. Cet argument sérieux et soutenu, remontant au moyen âge héroïque et militaire de la nation allemande est pris en compte, dans le cadre de la même ironie situationnelle, par un vaudevilliste quelconque (dans le cas présent, l'inconnu Clairville est convoqué comme l'épitomé de la médiocrité)⁷⁹⁵. Le deuxième argument prétextuel de l'échec de *Tannhäuser* est la mollesse proverbiale des Français qui, appliquée à l'orchestre, « jure » évidemment avec le mythe viril de la volonté propre à la tradition germanique. Et voici que, dans ce contexte 'efféminé' et dégénéré par des conventions mondaines, un allemand paraît sur la scène : c'est sur ce dernier qu'on fonde les « principales espérances » de rescousse. Sauf que ce chanteur finit par s'adapter lui aussi aux usages français (la tradition des castrats) en « chantant faux ». Et d'autant plus qu'il le fait, pour ainsi dire, 'à l'allemande', à savoir avec fidélité et obstination. Ensuite, la Vénus germanique et moyenâgeuse, francisée et mondannée dans son appareil ridicule, semble incarner les effets 'soporifères' de la musique de Wagner : représentation postiche de l'Idéal dans sa fumée rose. Finalement, contribue à l'insuccès de la pièce une situation contingente qui, évoquée la dernière, est bien la principale. Il s'agit de l'hostilité ou de l'indifférence dont fait état l'assistance mondaine et payante face à l'« aspiration idéale » prévue par le programme :

toutes les places livrées, pour deux représentations, à une foule de personnes hostiles ou, du moins, indifférentes à toute aspiration idéale, toutes ces choses doivent être également prises en considération.

⁷⁹⁴ Cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 27.

⁷⁹⁵ Tel que le rappelle C. Pichois (notes à l'édition, OCLI, p.1468), Louis-François Clairville (1811-1879) est « un fécond auteur de vaudevilles ».

Cette récapitulation, concernant les deux premières représentations de *Tannhäuser*, va servir de fausse « prémisses » à l'échec final : la troisième et dernière échoua, semble-t-il, par ses propres moyens... À remarquer la répétition de l'adjectif « tout » qui met l'accent, derrière le style de préfecture, sur la banalisation, ou généralisation, des arguments circonstanciels imputés aux Français.

À cet échec généralisé font exception quelques acteurs qui, appelés par leurs noms, jouissent de la prérogative du réel dans l'espace anecdotique de la représentation. Il s'agit de Mlle Sax (Elisabeth) et de Morelli (Wolfram) :

Seuls (et l'occasion naturelle s'offre ici de les remercier), Mlle Sax et Morelli ont fait tête à l'orage.

Par la parenthèse rhétorique, qui porte la « nature » à la surface de la scène, Baudelaire remercie polémiquement les deux acteurs pour l'héroïque 'service' rendu au 'programme' de Wagner. Il s'agit d'un motif emprunté au critique italien Pier-Angelo Fiorentino qui avait loué, à côté de l'héroïsme artiste de Morelli (lequel exécuta imperturbablement son rôle malgré sa maladie, comme on le verra plus bas), celui d'Elisabeth qui, en femme fidèle à la volonté du musicien, avait tenu foi au rôle qui lui avait été assigné :

Mlle Sax est la seule artiste organisée de manière à pouvoir lutter victorieusement avec un orchestre aussi écrasant que celui de M. Wagner. Elle se moque des clairons, elle défie le trombone, elle brave l'ophicléide. Elle chanterait tout aussi bien qu'une autre s'il y avait de quoi ; mais n'ayant qu'à crier, elle s'est contenue de son mieux et a joué le rôle d'Elisabeth avec beaucoup de convenance et de tact.⁷⁹⁶

Chez Baudelaire, le substantif « orage » ne manque pas de 'naturaliser', par la référence à un sujet cher à Wagner, la fiction en cours. La concession qui suit (« il ne serait pas convenable de ne louer que leur talent ; il faut aussi vanter leur bravoure ») fait allusion, par le mode oblique de la double négation, au courage 'anecdotique' des deux chanteurs. Ils ont tous les deux « bravés » des obstacles organiques : la maladie d'un côté, l'obligation de crier dans l'autre. Bien plus que l'obstacle imposé par leur propre corps, c'est l'obstacle du public qu'ils ont vaincu par les 'morceaux de bravoure' qu'ils ont, malgré les protestations de la salle, exécutés. Fidèles au programme, ils ont obéi à leur tâche de manière « soutenue » :

⁷⁹⁶ P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 2.

Ils ont résisté à la déroute ; ils sont restés, sans broncher un instant, fidèles au compositeur.

Le verbe « broncher », rabaisant le registre, fait montre de l'ironie de situation entre l'Idéal de la liberté revendiqué par l'artiste et l'obéissance que l'artiste lui-même demande à ses 'vassaux', ou 'ouvriers', selon le point de vue qu'on adopte. L'héroïsme parodique des chanteurs est, d'ailleurs, en contradiction patente avec le vœu formulé par Wagner lui-même dans sa *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'* :

je préférerais des artistes encore à leur début, par la raison qu'ils se prêteraient avec plus de souplesse aux exigences de mon style particulier⁷⁹⁷.

Le motif de la « souplesse » juvénile est travaillé par Baudelaire au sujet de Ferdinand Morelli⁷⁹⁸ qui, en Wolfram, incarne la germanité sans pourtant se déprendre, on en verra les raisons, de son italianité :

Morelli, avec l'admirable souplesse italienne, s'est conformé humblement au style et au goût de l'auteur, et les personnes qui ont eu souvent le loisir de l'étudier disent que cette docilité lui a profité, et qu'il n'a jamais paru dans un aussi beau jour que sous le personnage de Wolfram.

Morelli (à remarquer que le « thème du nom » se trouve exposé en début de phrase selon le didactisme de l'art wagnérien) avait chanté la célèbre romance sentimentale à l'*Étoile*, morceau à l'italienne ajouté dans la version de Paris pour plaire aux Français. Cette romance, « soupirée », dit Wagner, « avec une parfaite délicatesse élégiaque »⁷⁹⁹, avait fait pourtant l'objet de la risée de l'italien Fiorentino :

si la seconde représentation du *Tannhäuser* tient pour ce soir, – il [Morelli] sera fort applaudi dans sa romance à l'étoile qu'il phrase à l'italienne, au grand scandale des plus fervents adeptes de M. Wagner.⁸⁰⁰

⁷⁹⁷ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 126.

⁷⁹⁸ Morelli, fortement voulu par Wagner en raison de sa « souplesse italienne » (voir *ibidem*) n'a, selon les critiques, été conforme aux attentes du compositeur. Cf. P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 109 ; et Jean Dolent, *Le Gaulois*, du 24 mars 1861 : « Morelli a chanté froidement, correctement » (E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, *op. cit.*, p. 116-117). Le choix de Morelli n'avait pas plu aux amis de Wagner. Cf. R. Wagner, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 679.

⁷⁹⁹ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁰⁰ P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1.

Dans sa proverbiale « souplesse » Morelli s'est, donc, admirablement adapté à la volonté despotique de Wagner. Par les deux polysindètes, ralonges parasites coordonnées (« , et »), Baudelaire ouvre, à contretemps, un rideau ironique digne d'un aphoriste : se couvrant derrière l'opinion générale, il met en avant, par un argument paradoxal mêlant esprit didactique et plaisir du spectacle (« ont eu souvent le loisir de l'étudier ») l'habitude à la « docilité » de ce chanteur. Docilité transférée, par le jeu paronymique *personne/personnage*, aux critiques professionnels ayant exprimé sur lui des avis favorables. La métaphore astronomique (« beau jour ») se réclame évidemment, par antiphrase, de la *Romance à l'Étoile* qui fait l'objet du succès personnel de Morelli ; et l'ironie tient lieu de retour à la lumière après la nuit de l'illusion romantique.

Après le cortège des co-protagonistes, voici l'entrée en scène du protagoniste éponyme : Tannhäuser, joué par le ténor allemand Albert Niemann. La prétérition spectaculaire dont cette entrée se prévaut n'est qu'une reprise du motif formel accompagnant le titre de la pièce (« Que dirons-nous de *Tannhäuser*... »). Reprise qui rabat sur l'homologie entre la fiction scénique et la fiction énonciative :

Mais que dirons-nous de M. Niemann, de ses faiblesses, de ses pâmoisons, de ses mauvaises humeurs d'enfant gâté...⁸⁰¹

Cette prétérition, motif ironique vraisemblablement emprunté une fois de plus à Fiorentino (« Que vous dirai-je de ce fameux récit de Tannhäuser qui dura trois bons quarts-d'heure, montre en main? »)⁸⁰², fait du protagoniste du drame l'épitomé de la faiblesse générale. Ce Tannhäuser qui porte au paroxysme tous les défauts des autres personnages incarne, on s'en doute, Wagner lui-même. Au dire de ce dernier, « la meilleure partie de l'interprétation de Niemann, celle qui toujours lui gagna les plus vifs suffrages » ce

⁸⁰¹ Dans son article publié dans *Le Constitutionnel* du 18 mars 1861, Pier-Angelo Fiorentino juge très négativement l'interprétation de Niemann en faisant référence à ses « pâmoisons » : « Voilà ce pauvre Niemann, un ténor habitué au succès, obligé de débiter au milieu de ce tumulte. Il était tombé en syncope à une répétition générale, et on avait dû l'emporter chez lui. Il entre en scène, [...] il reste à genoux vingt minutes, dans une position gênante ; il déclame enfin, trois heures durant, le rôle le moins favorable à un chanteur » (« Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1-2). L'avis de Paul Scudo est tout autre ; ce critique met en avant l'« héroïsme » du ténor : « M. Niemann n'a pas succombé à sa tâche difficile, et il a su garder son aplomb en face d'un public qui ne ménageait pas les manifestations de son mécontentement » (P. Scudo, « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », in E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 110).

⁸⁰² P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 2.

fut, justement, « le récit du pèlerinage »⁸⁰³. Le thème en question est évidemment à même de remporter le « suffrage des anges », selon le mot de *La Raçon* ; le « récit du pèlerinage » fait, en effet, partie du « cortège des morceaux » qui furent, d'après les mots mêmes du musicien, si profitables au succès de l'œuvre. Le ténor allemand – qui avait été choisi par Wagner, selon le témoignage de ce dernier, sur la base de plusieurs recommandations, suite à quoi il l'avait désigné « pour le rôle principal, sans l'avoir entendu, à vrai dire »⁸⁰⁴ – était en fait très 'fidèle' au musicien depuis 1854. Si ce n'est qu'à l'occasion de *Tannhäuser* il avait exigé de son 'maître', en raison de sa bonne connaissance de la langue française, « des honoraires fort élevés »⁸⁰⁵, ce qui déclencha la polémique entre les deux. La position de Baudelaire, dans l'entre-deux de la fidélité et de la trahison, vaut tout aussi bien pour l'histoire de la pièce que pour l'histoire de la querelle. La reprise anaphorique du pronom « nous », dont la fonction est emphatique, et le rappel, par analogie, de situations pareilles, constitue l'occasion pour une transition vers d'autres motifs :

nous qui avons assisté à des tempêtes théâtrales où des hommes tels que Frédéric et Rouvière, et Bignon lui-même, quoique moins autorisé par la célébrité, bravaient ouvertement l'erreur du public, jouaient avec d'autant plus de zèle qu'il se montrait plus infauste, et faisant constamment cause commune avec l'auteur?

À la métaphore militaire qui sert à la fois la bataille réelle et le noble sujet du drame s'ajoute la métaphore atmosphérique (l'« orage », modulé ici en « tempête », ne manque pas de rappeler le sujet parodique de *L'Albatros*). Le dépaysement contextuel entretient en même temps l'ironie de situation : par ce qu'on nommerait, avec Bergson, du mécanique plaqué sur du vivant, la tradition comique française joue, dans ce parallélisme, le rôle du vieux rajeuni. Mise au goût du jour, cette tradition se produit en effet dans un défilé parodique où la triade boulevardière « Frédéric-Rouvière-Bignon » sert de repoussoir burlesque. Frédéric Lemaître, convoqué familièrement par son nom de baptême, est un acteur célèbre du Boulevard du Temple, des Variétés-Amusantes et du Boulevard du Crime ; Philibert Rouvière, qui fut « Moralement – élève de Jean-Jacques Rousseau »⁸⁰⁶, mais dont « le goût diabolique du théâtre prit impérativement le dessus »⁸⁰⁷, fait

⁸⁰³ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 129.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Ch. Baudelaire, *Le Comédien Rouvière*, OCII, p. 242.

⁸⁰⁷ Ch. Baudelaire, *Philibert Rouvière*, OCII, p. 61. Cf. aussi Ch. Baudelaire, *Le Comédien Rouvière*, OCII, p. 241-243, et la lettre à George Sand du 14 août 1855 (Ch. Baudelaire, *Correspondance* tome I, p. 320-321).

pendant à Eugène Bignon, acteur des Variétés dont Baudelaire rappelle à deux reprises une « maxime », associant sottise et folie⁸⁰⁸.

58. *La bacchanale ratée*

« – Enfin, la question du ballet ». Par ce tiret, on lève le grand rideau sur le motif ‘ pivotal ’ de la querelle. Le roi des contretemps prépare, par cette « adjonction » parasite, le grand finale de l’essai. Sur cette question, « élevée à la hauteur d’une question vitale et agitée pendant plusieurs mois », Wagner s’explique polémiquement dans sa *Lettre au sujet de l’exécution de ‘ Tannhäuser ’* :

Dès mon premier entretien avec le directeur du Grand-Opéra, la première chose en question, la condition la plus essentielle à remplir pour le succès de l’œuvre, fut l’adjonction d’un ballet.⁸⁰⁹

Le théâtre d’opéra français ayant renoncé depuis longtemps, selon le compositeur, « à toute visée d’art sérieux », « l’opéra même n’y servait plus que de prétexte au ballet ». À tel point que cet élément prétextuel était devenu « le pivot de toute la machine artistique »⁸¹⁰. Le ballet attendu était censé avoir lieu au deuxième acte, au moment où les dandies du Jockey Club, qui dinaient très tard, allaient assister à la représentation et dansaient eux-mêmes. Wagner, qui avait d’abord refusé la proposition, finit par l’accepter en obtenant toutefois que ce ballet soit inséré au premier acte, juste après l’ouverture. On présenterait ainsi ce dernier à titre de « bacchanale » de Vénus jouée sur la scène du Venusberg :

Ayant commencé par déclarer que c’était justement le deuxième acte dont on ne pouvait interrompre la marche par un ballet, dépourvu de toute raison d’être à ce moment-là, j’ajoutai qu’au premier acte, en revanche, le lieu de l’action au début, la cour voluptueuse de Vénus, me semblait très propre à motiver une scène chorégraphique du plus ample caractère.⁸¹¹

Les membres du Jockey Club se douèrent, à l’occasion de la troisième soirée, de « sifflets de chasse et autres instruments du même genre »⁸¹² qui, accompagnant leurs « huées », empêchèrent comme on sait la représentation. Or, Wagner omet dans sa *Lettre*, qu’il prétend conforme « à l’absolu

⁸⁰⁸ Ch. Baudelaire, *Pauvre Belgique!*, OCII, p. 935.

⁸⁰⁹ R. Wagner, *Lettre au sujet de l’exécution de ‘ Tannhäuser ’*, *op. cit.*, p. 124.

⁸¹⁰ *Ibidem.*

⁸¹¹ *Ibidem.*

⁸¹² *Ibidem*, p. 130-131.

et entière vérité »⁸¹³, une raison de l'échec de ce ballet que Baudelaire va, par contre, exploiter : la plupart des danseuses de l'Opéra étant les maîtresses des membres du Jockey Club, ces derniers considéraient ce ballet voluptueux comme une offense à la morale publique. Mais parmi eux il n'y avait pas, semble-t-il, que des Français aristocrates ; des voix circulaient au sujet de Wagner, amant de nombreuses actrices, dont l'avenante Mme Tedesco, jouant dans *Tannhäuser* le rôle de Vénus. Ainsi, tout comme Vénus était la reine du cortège, Wagner était le roi des entreteneurs⁸¹⁴. Le prétexte censuré par Wagner retrouve sa place dans l'essai par le biais d'une nouvelle concession faussement partisane à la « badauderie parisienne » :

‘ Un opéra sans ballet! Qu'est-ce que cela? ’ disait la routine. ‘ Qu'est-ce que cela? ’ Disaient les entreteneurs de filles.

En faisant alterner mécaniquement la question et la réponse, ce motif rythmique représente, après la tension suscitée, la détente comique nécessaire. Dans ces bouts de phrases anonymes répétés en écho, et dont le négligé journalistique est parodiquement réhaussé par un parallélisme quadrimembre bien didactique, alternent rythmiquement la voix du « roi » et les voix en écho du « cortège » fidèle. À ce motif interrogatif suit, sans transition, un motif exclamatif qui, en l'absence d'un lien logique apparent avec ce qui précède, semble justifié par une nécessité dynamique analogue :

‘ Prenez garde! ’ disait lui-même à l'auteur le ministre alarmé

L'insistance rythmique et phonique atteste, si besoin, l'ironie de Baudelaire. La dislocation de la phrase avec reprise anaphorique du sujet sème la confusion entre la voix du « roi » de la pièce et celle de son « ministre », à savoir le comte Walewski, parent de l'Empereur et titulaire du ministère d'État qui, contraire aux réformes libérales de Napoléon III, joue ici le rôle de médiateur entre les nécessités de l'art et le contrôle des mœurs publiques⁸¹⁵. Cette juxtaposition non résolue entre l'amour et la politique mime captieusement le libre enlacement des deux motifs musicaux, amoureux et guerrier, représentés par la Vénus latine et le chevalier allemand. Pour réparer l'offense et consoler les victimes survient en effet

⁸¹³ *Ibidem*, p. 134.

⁸¹⁴ Dans *Ma vie* Wagner énonce dans ces termes les conséquences du « rôle trop peu esquissé de Vénus » : « tout au plus eût-on pu éveiller la sensualité des spectateurs en leur présentant une actrice particulièrement jeune et jolie, et exciter leur intérêt par ce moyen purement physique! » (R. Wagner, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 353).

⁸¹⁵ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 131 : « en vain l'empereur lui-même et l'impératrice donnèrent-ils à mon œuvre [...] des marques publiques de leur bienveillance ».

‘ l’appareil d’État ’ en uniforme prussien qui, dans son défilé mécanique, simule la séduction amoureuse dans ce qu’elle a de plus ‘ banal ’ et ‘ programmatique ’ :

on a fait manœuvrer sur la scène, en manière de consolation, des régiments prussiens en jupes courtes, avec les gestes mécaniques d’une école militaire.

L’ironie de situation est patente : une scène licencieuse est jouée par un corps militaire dans le théâtre géré par l’Empereur⁸¹⁶. Autrement dit, la règle fait son apparition, dans toute sa raideur, dans l’espace député au plaisir. Le motif est vraisemblablement emprunté à Heine, qui décrit la bacchanale de Vénus comme un cancan libertin ; une « orgie posthume » où des « revenants gaillards » dansent

la polka du paganisme, le cancan de l’antiquité, ces danses riantes qu’on dansait sans jupon hypocrite, sans le contrôle d’un sergent de ville de la vertu publique, et où l’on s’abandonnait à l’ivresse divine, à toute la fugue échevelée...⁸¹⁷

D’un seul trait, Baudelaire ridiculise Heine, ironiste jovial ; accuse Wagner en artiste et en homme politique. Ce défilé militaire entré en composition avec la mode si décriée par Wagner est une allusion à la pantomime présente, après l’ouverture, dans la version de Dresde (1845). Pantomime justement remplacée, dans la version de Paris, par la Bacchanale du Venusberg. Le ballet et la parade se trouvant ici en co-présence, le faux panégyriste tire tout son profit de l’ironie de situation :

et une partie du public disait, voyant toutes ces jambes et illusionné par une mauvaise mise en scène : ‘ Voilà un mauvais ballet et une musique qui n’est pas faite pour la danse ’.

La « partie » du public à laquelle on donne encore une fois la parole par une fausse concession, joue le rôle déceptif de la métalepse circonstancielle dans l’illusion générale ; par ce « trou » opéré dans l’illusion la vérité fait surface.

Dans le discours fictif rapporté trois aspects finis se mêlent : l’inaptitude de la musique « soutenue » de Wagner à « soutenir » un pas de danse (la danse étant justement l’apanage reconnu de la tradition française) ; l’absurdité de la demande faite à Wagner, et par cela la dénonciation d’une tendance bien française à la domestication dans les faits artistiques et po-

⁸¹⁶ Cf. L. Guichard, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, op. cit., p. 112.

⁸¹⁷ H. Heine, *De l’Allemagne*, op. cit., p. 405.

litiques ; la mollesse même de ce ballet, d'ailleurs signalée par les critiques, qui contraste avec le rythme sec de la marche militaire. C'est, d'ailleurs, à cette pantomime 'abolie' que semble faire référence Baudelaire par son « sautillé » rythmique si fréquent dans les danses boulevardières.

Le jeu mécanique demande-réponse, schème dissimulé en musique par le jeu des modulations, fait ici surface à nouveau dans toute sa banalité. Dans ce cas, il est pris en charge par l'écho journalistique qui présente, par une simple antiphrase, la voix du bon sens :

Le bon sens répondait : ' Ce n'est pas un ballet ; mais ce devrait être une bacchanale, une orgie, comme l'indique la musique '.

Par cette réponse prétextuelle et parodique on synthétise l'argument principal de la querelle : sous couvert d'une voix rapportée, l'auteur de l'essai dénonce en même temps la visée didactique de la musique de Wagner (qui cache, dans son hypocrisie, d'autres objectifs), et l'obéissance demandée au programme par ses fidèles et courtisans. De plus, une invective est lancée au compromis idéologique entre l'art et la morale.

Cette « bacchanale » ratée, à la fois mondaine et triviale sous prétexte d'Idéal, est exposée à d'autres articulations parodiques. Par une comparaison parasite, rajoutée par hyperbate, on en vient à dénoncer le mélange de registres et de styles :

et comme ont su quelquefois en représenter la Porte Saint-Martin, l'Ambigu⁸¹⁸, l'Odéon, et même des théâtres inférieurs, mais comme n'en peut pas figurer l'Opéra, qui ne sait rien faire du tout.

Encadrée par les guillemets dans le discours rapporté du bon sens, la triade hétéroclite des théâtres parisiens tient lieu de pure prétextualité : à deux théâtres comiques et boulevardiers, où des scènes licencieuses ont souvent une place privilégiée, on accole, comme par 'lapsus', l'Odéon. À cette gradation ascendante du populaire au culte on ajoute, par épiphraise, le comparant général, l'Opéra de Paris qui, étant géré par un ministre de l'Empereur, n'a aucune compétence en fait d'art. *Ainsi*, semble vouloir conclure Baudelaire en reprenant la parole,

ce n'est pas une raison littéraire, mais simplement l'inhabileté des machinistes, qui a nécessité la suppression de tout un tableau (la nouvelle apparition de Vénus).⁸¹⁹

⁸¹⁸ Le théâtre de l'Ambigu-Comique est une ancienne salle de spectacle parisienne, fondée en 1769 sur le boulevard du Temple par Nicolas-Médard Audinot.

⁸¹⁹ La Bacchanale du Venusberg comporte l'ajout d'une scène (la scène 1 de l'acte I) après l'ouverture.

La faute retombe une fois de plus sur l'ouvrier français, qui n'arrive pas à répondre au programme wagnérien. L'argument de la 'suppression' du ballet tient lieu en effet d'argument général portant sur la question de la 'suppression' des moyens sur laquelle se fonde le miracle du génie allemand. Par cette argumentation, Baudelaire accuse Wagner d'avoir des prétentions littéraires et de vouloir, au nom de celles-ci, cacher, avec la connivence de quelques fidèles, les moyens techniques de sa réussite. Par cette 'inhabileté' anecdotique des ouvriers français, sur lesquels est projetée la faiblesse du génie, les moyens mêmes de la production dramatique font, une fois de plus, surface : Wagner est le 'roi' des machinistes. La « chose capitale »⁸²⁰, supprimée par les lois de la bienséance, fait surface dans l'espace, apparemment didascalique, de la parenthèse : dans sa 'réapparition', Vénus alias Mme Tedesco brave héroïquement la censure morale et, fidèle au poète, exécute fidèlement, à l'instar des autres personnages, le 'motif' assigné. Or, cette 'réapparition' est due à un remaniement de la pièce de la part de Wagner lui-même qui, en 'directeur des travaux', dut 'corriger', de son propre aveu⁸²¹, le tableau incriminé.

Imitant le procédé musical wagnérien, qui vise à exciter une dynamique passionnelle par l'alternance, poussée à l'extrême, entre la tension et la résolution, Baudelaire reprend par anaphore certains thèmes qu'il avait à peine esquissés, et dont la 'solution' avait été, justement, différée en vue d'irriter l'impatient curiosité de son lectorat. En l'espèce, il en vient à réarticuler, par une fausse prémisse, un motif très passionnel qui avait été à peine esquissé ; celui de l'entretien des actrices de la part de Wagner :

Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c'est là certes un sentiment presque paternel que tout le monde comprend et excuse facilement.

Baudelaire dénonce, par un argument partisan, l'hypocrisie morale des Jockeys riches et oisifs qui jouissent, à la fois, d'un 'double spectacle' : celui des corps et celui de l'esprit, pourvu que les corps sur la scène ne soient pas ceux de leurs entraîneuses (tel que l'atteste la connotation péjorative, marchande, du substantif « emplette »). L'attitude 'paternelle' à l'égard de ces actrices n'est que le masque d'une propriété sexuelle, tel que l'atteste cette fois l'adverbe modal « presque ». Dans le couple synonymique « comprend et excuse », l'ironie est patente. Et, après le cortège des exploiters, voici que se profile le motif du 'roi'. En effet, Wagner s'était à un moment refusé à faire entrer en scène dans les habits provocants de Vénus 'la reine

⁸²⁰ Ch. Baudelaire, *Le Voyage*, in *Les Fleurs du mal*, OCl, p. 132.

⁸²¹ « Je refis entièrement la scène de Vénus avec le ballet qui la précède » (R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, op. cit., p. 126).

des danseuses', Mme Tedesco⁸²². Cet argument avait déjà été malignement introduit dans le débat par Pier-Angelo Fiorentino :

Mme Tedesco a eu raison de garder son calme et sa sérénité olympienne. Où il n'y a rien, le roi perd ses droits.⁸²³

De la concession précédente la fausse adversative porte la conséquence paradoxale :

mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d'autrui, rendent impossible l'exécution d'un ouvrage qui leur déplait parce qu'il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà ce qui intolérable.

Par le ressort de l'épiphore, modulation et variation d'un motif donné, le 'même' se mue en l' 'autre' ; le motif des Jockeys et celui de Wagner, se faisant apparemment 'antithèse', se jettent dans la même mer métaphorique. Le nom collectif « protectorat » semble en effet renfermer par syllepse les deux personnages éreintés : l'artiste-entreteneur et l'homme politique ayant permis la représentation de la pièce. L'injonction partisane lancée contre les Jockeys :

Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traditions ; mais faites-nous donner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous pourront trouver d'autres plaisirs mieux accommodés à leur goût. Ainsi nous serons débarrassés de vous et vous de nous, et chacun sera content

cache l'énième invective croisée : le roi et le cortège, s'opposant entre eux à l'apparence, sont réunis par l'analogie morale. L'un et les autres devraient « garder leur harem » (le terme arabe dénonce, avec son exotisme à la mode, le traitement 'à l'orientale' de ces femmes) à eux, c'est-à-dire ne pas exposer leur marchandise respective sur les planches. En même temps, l'adverbe « religieusement », induit par la présence du mot « harem », est une estocade lancée contre la fausse religion wagnérienne : machinerie de l'Idéal occultant des visées sexuelles. Dans la recommandation pompeuse (« faites-nous donner un théâtre ») se cache un 'autre théâtre' : un espace métalectique où justement quelques-uns peuvent exercer d'autres plaisirs 'furtifs'... Car cette dictature paternelle du plaisir sexuel, sous prétexte de religiosité, exclut de son système le désir de l'Autre.

⁸²² À propos de Mme Tedesco, cf. E. de Rubercy, *La Controverse Wagner, op. cit.*, p. 118 et R. Wagner, *Ma vie, op. cit.*, p. 679, 688, 698-699.

⁸²³ P.-A. Fiorentino, « Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 2.

59. *Le bouc émissaire*

Une nouvelle épiphrase diffère le finale. Le nouveau paragraphe semble annoncer un changement de sujet, mais il n'en est rien ; Baudelaire ne fait que reprendre, et moduler, de cet autre versant du discours signalé par l'as-térisque, le même sujet. Le jeu de la *reflexio*, ou antanaclase, rend les arguments spéculaires et réciproques, comme « les enragés » et la « victime » :

On espérait arracher à ces enragés leur victime en la présentant au public un dimanche, c'est-à-dire un jour où les abonnés et le Jockey-Club abandonnent volontiers la salle à une foule qui profite de la place libre et du loisir.

Cette modulation thématique est directement empruntée de la *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*. Après avoir signifié son refus catégorique à une troisième représentation, Wagner revient sur ses pas et accepte ce nouveau compromis, pourvu que cette représentation – « la dernière » – ait lieu le dimanche, en l'absence des membres du Jockey Club :

Je déclarai à la direction que je retirais mon opéra, et si je consentis à une troisième représentation, ce fut à cette condition seulement, qu'elle aurait lieu un dimanche, c'est-à-dire en dehors de l'abonnement, et, par suite, dans des circonstances telles, que les abonnés n'y fussent point attirés, et qu'au contraire le public proprement dit pût occuper entièrement la salle.

Étant donné qu'à son vœu « de voir désigner cette représentation sur l'affiche comme la *dernière* on opposa une fin de non-recevoir », « je n'eus », écrit-il,

d'autre ressource que d'informer moi-même les personnes de ma connaissance qu'il n'y en aurait pas d'autres.⁸²⁴

La menace n'eut pas, évidemment, de suite. Il n'y a jamais de *dernière* preuve. Dans sa 'chronique' des événements, Baudelaire exploite la dichotomie, établie par Wagner, entre les « abonnés » et le « public proprement dit », à savoir ses proches et fidèles, en faisant ressortir le penchant victimaire du compositeur. Dans l'opposition apparente entre une minorité despotique d'aristocrates et un peuple général et pacifique – « peuple » républicain et festif du dimanche, selon l'esprit rousseauien que Wagner reprend à son compte – il n'y a qu'une réversibilité de rôles. Voici en effet, toujours innocentée par les guillemets, une concession paradoxale, faite au 'peuple guerrier' du Jockey Club :

⁸²⁴ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p.131. Cf. R. Wagner, *Ma vie*, *op. cit.*, p. 659, 701.

Mais ils avaient fait ce raisonnement assez juste : ' Si nous permettons que le succès ait lieu aujourd'hui, l'administration en tirera un prétexte suffisant pour nous imposer l'ouvrage pendant trente jours '. Et ils sont revenus à la charge, armés de toutes pièces, c'est-à-dire des instruments homicides confectionnés à l'avance.

Dans le segment proleptique présentant l'argument, la présence du modalisateur « assez » rend compte de la position de compromis tenue par l'auteur. Tout en faisant allusion à ses stratégies et prétextes propres, Baudelaire parasite un passage de Wagner où il était question d'empêcher la représentation en cours :

en quittant la table, ils [les Jockeys] étaient allés faire ample provision de sifflets de chasse et autres instruments du même genre ; [...] Jusqu'à la fin, sifflets et mirlitons accompagnèrent chaque salve d'applaudissements du public.⁸²⁵

Or, traiter d'« homicides » des instruments parodiques signifie qualifier de parodique la bataille elle-même. Le prédicat « confectionnés à l'avance » banalise l'acte « meurtier » tout en faisant allusion à la préméditation (aux préjugés) venant des ennemis de Wagner. Et, comme on exploite des deux côtés la métaphore virile de la bataille à propos d'un événement mondain et frivole, le grand sujet wagnérien de l'héroïsme dans la lutte contre l'injustice fait ici son apparition triomphale. Cet héroïsme est interprété en l'occurrence par l'armée du « peuple » bienveillant, qui lutte à grand renfort d'applaudissements contre la cohorte des railleurs :

Le public, le public entier, a lutté pendant deux actes, et dans sa bienveillance, doublée par l'indignation, il applaudissait non seulement les beautés irrésistibles, mais même les passages qui l'étonnaient et le déroutaient, soit qu'ils fussent obscurcis par une exécution trouble, soit qu'ils eussent besoin, pour être appréciés, d'un impossible recueillement.

La majorité, combattant avec sa fidélité inconditionnée contre la minorité bruisante, applaudissait – tirait – comme les badauds, au hasard : la fausse concession met, en effet, sur le même plan les « beautés irrésistibles » et les évidentes faiblesses. La raison en est double : l'obscurcissement des facultés d'un côté, le snobisme sentimental de l'autre. La métaphore guerrière, empruntée au compositeur lui-même (Wagner évoquait la bataille par l'alternance entre les « salves » des sifflets et des mirlitons et celles des « applaudissements ») s'accompagne une fois de plus de la métaphore atmosphérique pour dessiner une nouvelle fausse antithèse :

⁸²⁵ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, op. cit., p. 131.

Mais ces tempêtes de colère ou d'enthousiasme amenaient immédiatement une réaction non moins violente et beaucoup moins fatigante pour les opposants.

Dans cette alternance mécanique (« immédiatement ») entre les deux partis, qui se ressemblent dans leur paroxysme respectif (la colère/l'enthousiasme), une hyperbate ajoutée par coordination (« et beaucoup moins fatigante ») déjoue la frontalité insinuant une bifurcation dans le système : le comparatif à égalité (« non moins violente ») cède la place, par cette branche parasite, à un déséquilibre fonctionnel : le même résultat est obtenu par l'un des deux partis par un moindre effort. Or, nous connaissons ce déséquilibre, comme nous connaissons les armes secrètes de quelques opposants... qui savent faire l'économie des moyens. Toujours est-il que la guerre des bruits, musique 'prétextuelle', semble finalement remplacer la musique proprement dite. Mais, pour le dire avec Baudelaire, « laquelle est la vraie? »⁸²⁶. D'ailleurs, si la minorité des détracteurs a eu beau jeu sur la majorité des souteneurs, c'est que le drame a échoué de lui-même et pour des raisons qui n'ont rien à voir avec le public : la faute est, on l'a vu, à la production de l'œuvre (dirigée par Wagner), et non pas à la réception de celle-ci de la part du public, dont l'effort s'avère alors dans toute sa vanité. C'est d'ailleurs Wagner lui-même qui accuse les 'machinistes' français : par leur faute

elle [l'exécution] était foncièrement dépourvue de vigueur et d'élan.⁸²⁷

De la métaphore guerrière on revient à la métaphore animale pour qualifier la 'majorité' bienveillante :

Alors ce même public, espérant que l'émeute lui saurait gré de sa mansuétude, se taisait, voulant avant toute chose connaître et juger.

Le renversement entre cause et effet (entre l'acte d'écouter et celui de juger) rend compte de l'attitude instinctive de ce public 'zoocrate', qui alterne dans l'obéissance le silence et l'applaudissement, en même temps que la minorité 'sifflante' n'arrête pas de 'faire des trous' parodiques dans cette nappe de médiocrité (l'italique en atteste, en tant que marque du discours métalectique) :

Mais les quelques sifflets ont courageusement persisté, sans motif et sans interruption.

⁸²⁶ Ch. Baudelaire, *Laquelle est la vraie?*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 342.

⁸²⁷ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 127.

Un élément étranger au système, « sans motif », tout de suite naturalisé par le contexte, ne manque pas de signaler au passage l'ambiguïté entre motif musical et motif logique. La marque métaénonciative est, elle aussi, tout de suite naturalisée, dissimulée :

l'admirable récit du voyage à Rome n'a pas été entendu (chanté même? Je n'en sais rien) et tout le troisième acte a été submergé dans le tumulte.

La parenthèse, ajout parasite par lequel le chroniqueur suspend son jugement, entraîne la confusion entre la production et la réception ; vraisemblablement le « tumulte » dont il est question ici n'est point celui dont le public s'est rendu responsable. C'est plutôt dans l'après-coup de la représentation, lendemain de fête, que la bienveillance générale a pu jouer, par les journaux, son vrai rôle de soutien à Wagner. En effet, dans ce ' lendemain ' l'illusion persiste et le spectacle, banalisé, déborde dans la vie réelle. Le silence respectueux de l'assistance devient, chez les critiques, une réticence calculée à laquelle fait pendant quelque rare mirliton :

Dans la presse, aucune résistance, aucune protestation, excepté celle de M. Franck Marie, dans *La Patrie*. M. Berlioz a évité de dire son avis ; courage négatif. Remercions-le de n'avoir pas ajouté à l'injure universelle.

Filant encore la métaphore guerrière à propos de la critique Baudelaire range, parmi les exemples du « courage négatif », tout aussi bien les éloges (Champfleury, qu'il ne cite pas) que les critiques manquées (Berlioz). À ce silence général fait exception un seul sifflet : intervention mineure dans un journal « patriotique » dont le titre semble avoir été convoqué ici à titre polémique⁸²⁸. Toujours est-il que Berlioz, présence encombrante par sa réticence même à s'exprimer au sujet de Wagner, semble faire écran ici au désir de Baudelaire d'ignorer Wagner, au lieu de se retrouver dans la grotesque posture du justicier. Or, ces « quelques mots » ajoutés à l'essai et apparemment voués à rendre justice à Wagner au lendemain du ' spectacle ' (dans sa double acception, dramatique et langagière) rendent compte de l'impossibilité et de l'impuissance, de la part de Baudelaire, à affronter Wagner : vraisemblablement, le « courage négatif » dont il accuse Berlioz, tiers de circonstance, est bien le sien.

En l'absence des critiques, foisonnent les imitateurs, dont on souligne l'immense vague :

⁸²⁸ « Wagner ne déterminant jamais ses mélodies d'une manière précise [...] sa partie chantée n'est plus qu'une longue psalmodie se déroulant à satiété. Rien ne se grave dans l'esprit, car rien ne se détache sur ce fond d'harmonie uniforme par trop de continuité » (Franck-Marie [Perdolini], « Revue musicale », *La Patrie*, 24 mars 1861).

Et puis alors, un immense tourbillon d'imitations a entraîné toutes les plumes, a fait délirer toutes les langues, semblable à ce singulier esprit qui fait dans les foules des miracles alternatifs de bravoure et de couardise ; le courage collectif et la lâcheté collective ; l'enthousiasme français et la panique gauloise.

Dans cet océan d'imitations, quelqu'un se distingue : c'est le « singulier esprit » de l'auteur de la brochure qui, faisant alterner le « miracle » de l'illusion et la parabase, raconte l'histoire de son énonciation : tout comme dans les drames de Wagner, des « morceaux de bravoure » alternent avec des traits de « couardise ». Le parallélisme trimembre semble pouvoir contrecarrer, par sa raideur rhétorique, cartésienne, les effets de l'enthousiasme 'philo-germanique' des Français ; enthousiasme qui a l'air de réveiller un univers pulsionnel refoulé par l'effort de la civilisation : c'est l'univers archaïque des origines gauloises⁸²⁹.

Ainsi, conclut Baudelaire par un épiphonème, « le *Tannhäuser* n'avait même pas été entendu ». Le retour rétrospectif sur l'occasion de la représentation n'est pas sans attirer notre attention. *Tannhäuser* est, une fois de plus, escamoté par son critique. Et ce, par le biais d'un argument de remplacement : le « retrait de la partition » de la part du compositeur. Ce retrait, écrit Wagner dans la même *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*,

a mis la direction de l'Opéra dans un grand et réel embarras. Elle crie sur les toits que dans l'affaire de mon *Tannhäuser* elle voit, au lieu d'une chute, un très grand succès, et qu'elle [...] n'a nulle idée qu'on ait jamais vu un public prendre parti avec une passion si vive pour une œuvre contestée.⁸³⁰

Cette analepse signale, comme tout motif rétrograde (corrections, palinodies diverses), l'allure circulaire de l'essai qui, dans ses nombreux décalages et digressions, renonce à conclure déjouant ainsi toute téléologie progressive. En dénonçant en même temps la prétextualité des interventions critiques et des imitations, Baudelaire ôte le masque sur ses propres intentions. Car, si nous avons le droit de soupçonner que l'auteur de *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* n'avait pas voulu « entendre » – ni entendre parler de – *Tannhäuser*, on a bien vu qu'il ne parle pas (ou presque), dans l'essai, de son objet thématique : il le censure, il le déjoue, il passe outre. Ce drame n'est, tout compte fait, qu'un drame parmi d'autres. Sauf qu'il est peut-être plus douloureux que d'autres : une femme, une déesse, voudrait retenir un homme auprès d'elle.

⁸²⁹ Si avant César les Germains étaient des Celtes comme les autres, au XIXe siècle le nationalisme de la France, reprenant la distinction faite par César, réduira la Gaule au seul espace politique français.

⁸³⁰ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, *op. cit.*, p. 132.

60. *La propagation de la bêtise*

Après l'épiphonème, conclusion spectaculaire par le négatif, la finale est nouvellement enjambé par le retour de l'astérisque, qui, ponctuant l'œuvre, unit dans la séparation. De l'autre versant de cette barrière symbolique a lieu, une fois de plus, la reprise et la modulation parasite du même sujet :

Aussi, de tous côtés, abondent maintenant les plaintes ; chacun voudrait voir l'ouvrage de Wagner, et chacun crie à la tyrannie.

Baudelaire reprend ici le passage de Wagner qu'on vient de citer ; et, par l'effet même de cette conséquence posthume qui relance l'argumentation, le conséquent devient l'antécédent ; l'épiphonème devient une prémisse. Occupant un segment proleptique, elle présente le motif des motifs : l'escamotage – et non point le ratage – de *Tannhäuser*. Les « plaintes » à cause de cette privation viennent, justement, « de tous côtés » et, s'assimilant, se confondent. Les uns « voudraient voir l'ouvrage », ce qui renvoie à la simple curiosité pour l'objet ; les autres se plaignent d'une tyrannie abstraite. En l'absence de déterminants, cette « tyrannie » reste en effet un motif en liberté : on pourra le moduler soit en direction de la tyrannie (esthétique) des arts ; soit allant vers la tyrannie politique du « protecteur » des arts ; soit vers la tyrannie que Wagner exerce sur l'auteur de l'essai. Le pronom indéfini fait, entre temps, la part des choses ; il est là justement pour dénoncer la fausse distribution des positions respectives.

L'argument de la rentabilité de l'échec est, de même, tout à fait 'rentable' pour le critique paresseux qu'est Baudelaire : le refus de la part de l'administration de l'Opéra, suite au changement d'avis de Wagner, de proposer une nouvelle date constitue en effet le spectacle des spectacles :

L'administration a baissé la tête devant quelques conspirateurs, et on rend l'argent déjà déposé pour les représentations suivantes. Ainsi, spectacle inouï, s'il en peut exister toutefois de plus scandaleux que celui auquel nous avons assisté, nous voyons aujourd'hui une direction vaincue, qui, malgré les encouragements du public, renonce à continuer des représentations des plus fructueuses.

La métaphore militaire, qui ennoblit de l'extérieur un canevas banal, cache l'argument principal, qui est l'argent : la faute, du point de vue de l'administration, est de n'avoir pas pu profiter – tout comme l'auteur de l'essai – d'une affaire commerciale. « Il paraît d'ailleurs » – poursuit malignement Baudelaire –

que l'accident se propage ; et que le public n'est plus considéré comme le juge suprême en fait de représentations scéniques.

L'argument de la propagation de la bêtise dans le monde politique et artistique est ici occasionnellement renversé : c'est l'Empereur qui, à titre de représentant du peuple, s'est approprié ces prérogatives. Le multiple revient à l'Un. La propagation de l'imbécillité, *imbecillitas regis*, produit des dégâts dont on fournit, par une digression, quelques exemples puisés dans l'actualité :

Au moment même où j'écris ces lignes, j'apprends qu'un beau drame, admirablement construit et écrit dans un excellent style, va disparaître, au bout de quelques jours, d'une autre scène où il s'était produit avec éclat et malgré les efforts d'une certaine caste impuissante qui s'appelait jadis la classe lettrée, et qui est aujourd'hui inférieure en esprit et en délicatesse à un public de port de mer.

Dans cet argument polémique en style journalistique, censé en tant que tel déployer l'un contre l'autre les deux partis de la querelle, les plans respectifs se confondent ; exploitant les avantages de la co-présence, Baudelaire met en regard les faits concernant le théâtre de boulevard et la querelle Wagner. La pièce à laquelle on fait référence est une pièce ' anonyme ' : *Les Funérailles de l'honneur* d'Auguste Vacquerie, créée à la Porte Saint-Martin le 20 mars de 1861, où le « misérable » et « admirable » Philibert Rouvière – d'abord, on l'a vu, rousseauien et « proche d'Hugo », ensuite racheté par sa passion diabolique et entêtée pour le théâtre – jouait le rôle du héros protagoniste⁸³¹. Or, cette comédie subissait, malgré sa « valeur littéraire », le même destin que *Tannhäuser*, disparaissant de l'affiche après quelques jours. Mais là où *Tannhäuser* tirait de son échec son profit grâce à un « public » de lettrés qui se prétendait féru de musique, la pièce boulevardière de Vacquerie n'avait obtenu, chez le même public, aucune attention. Les deux filets se jettent à nouveau dans la même eau : et ce, à cause d'une « caste » de lettrés qui, justement, ressemble à celle d'un « port de mer ». Dans la lettre qu'il adresse à Vacquerie le 4 avril 1861 à la suite de l'échec de la pièce⁸³² Baudelaire lui avoue sa « détestable habitude » qui peut s'étendre, par analogie, au cas Wagner :

J'ai la détestable habitude de souffrir au spectacle, et même de ne pas comprendre les pièces. Vous, vous m'avez tenu si attentif pendant 7 actes que vous pouvez dire que vous avez fait un miracle.

L'argument fini prend une valeur anecdotique : le miracle de l'art est justement d'entretenir, dans une pièce qui ' traîne en longueur ', un public distrait, qui ne comprend rien aux ' pièces '. Ainsi, l' ' ouvrage ' de Vacquerie,

⁸³¹ Pichois rappelle, dans ses notes à l'édition, la « lettre pleine d'admiration » que Baudelaire adresse à Vacquerie le 4 avril 1861 (C. Pichois, Notes à l'édition, OCII, p. 1469).

⁸³² Pour cette lettre, cf. Ch. Baudelaire, *Correspondance*, tome II, p. 144-145.

convoqué à titre de repoussoir parodique, devient l'écran prétextuel derrière lequel l'auteur de l'essai dénonce l'art de Wagner et le sien. Rouvière, protagoniste des *Funérailles de l'honneur* est en effet, par la loi infaillible de l'analogie thématique et morale, l'égal du protagoniste éponyme de *Tannhäuser*. Jouant le rôle de ' tiers ', et d'écran dans l'invective, il est atteint, dans la même lettre, par un coup oblique : « Quant à Rouvière, dites-lui bien, si vous le voyez, combien il m'a rendu heureux. Vous avez dû être content de lui, de sa hauteur et de son élégance dans l'héroïsme »⁸³³. Deux héroïsmes populaciers à Paris, l'un d'un goût bien allemand, l'autre plutôt gaulois, se disputent la scène des « funérailles » d'un honneur qui n'en est pas un. Les mots que Baudelaire adresse directement à Vacquerie dans une lettre auraient pu être, une fois de plus, adressés à Wagner :

Je vous loue beaucoup, d'avoir basé une action toujours vive, passionnée, sur une pure abstraction, sur *une idée assez vague et impalpable que l'idée de l'honneur* (ce n'est pas moi qui parle ainsi). Je crois même que d'abord le public est un peu étourdi d'une pareille *originalité*.⁸³⁴

Ici, le discours en italique tient lieu de régime mixte, entre la voix d'auteur et la *vox populi*, en même temps que la parenthèse innocente l'auteur : il a vraisemblablement puisé ce ' morceau de bravoure ' quelque part dans la presse. Faire de l'honneur une idée est une ' originalité ' qui se paie cher. Or, Baudelaire reprend et ' varie ' dans l'essai sur Wagner l' ' échantillon ' de phrase qu'il avait utilisé dans la lettre à Vacquerie :

En vérité, l'auteur est bien fou qui a pu croire que ces gens prendraient feu pour une chose aussi impalpable, aussi gazéiforme que *l'honneur*. Tout au plus sont-ils bons à *l'enterrer*.

Comme c'était déjà le cas pour *Tannhäuser*, le titre anecdotique de la pièce (*Les Funérailles*) est transposé à l'actualité ; cette variation exploite la co-présence prétextuelle de l'honneur et de l'enterrement pour les faire buter l'un contre l'autre : bref, autant pour le cas Wagner que pour le cas Vacquerie, l'honneur des lettres est enterré. L'antanaclase, sorte d'ambiguïté tonale ou enharmonie, permet d'exploiter l'ambiguïté sémantique du mot « honneur » ici en état de mention. Le registre scientifique, composant avec le registre lyrique, fait de ce mot une image mixte qui n'est pas sans rappeler le goût ambiant pour l'aérostase ou pour la chimie pneumatique de Lavoisier. Bref, l'équivalent spirituel et matériel de la vanité. La musique, se demande Roland Barthes, « ne défait-elle pas le stéréotype, le solide,

⁸³³ *Ibidem*.

⁸³⁴ *Ibidem*.

par sa matière gazeiforme, sauf à être récupérée par l'idéologie »⁸³⁵ qui, elle, « se répète et consiste »⁸³⁶ dans l'indifférence? « Je veux étudier une fois de plus », poursuit Baudelaire dans la lettre à Vacquerie, « tout le mécanisme moral de la chose »⁸³⁷. D'ailleurs, l'utilisation du gaz allait transformer par la technique (et par la psychologie collective) la vie des capitales... Le motif de la substance « gazeuse » de l'Idéal est captieux : Wagner s'était vanté de la fumée rose enveloppant Vénus dans *Tannhäuser*⁸³⁸. Dans un poème en prose intitulé *Laquelle est la vraie ?*⁸³⁹ il est question de l'enterrement paradoxal d'un Idéal gazeux :

J'ai connu une certaine Bénédicte, qui remplissait l'atmosphère d'idéal, et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité. Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterrée, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières.

Mais le retour du refoulé ne hante pas moins l'auteur de l'enterrement :

ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et [...], comme un loup pris au piège, je reste attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.

Dans sa volonté de découvrir le « mécanisme moral » de son siècle Baudelaire est pris au piège : il reste dans l'entre-deux de l'esprit et de la lettre, de l'Idéal et de la Mort. De ce fait, il ne pourra jamais se défaire ni de l'un ni de l'autre, se limitant à articuler la différence. Dans la tentative de se débarrasser autant de l'Idéal que de sa « fosse », ce sera à Wagner (à Delacroix, à Poe, à De Quincey, et ainsi de suite), et non pas à Vacquerie que Baudelaire consacra son temps. Tous les deux, Wagner et Vacquerie, auraient pu donner à Baudelaire ' du plaisir ' au théâtre. Mais Wagner fait mal, car son printemps éternel étale, par ses « fleurs capiteuses »⁸⁴⁰, tout ce qu'on s'attache à enterrer.

Et lorsque dans l'essai Baudelaire se demande, par un changement de scène apparent (marqué par l'alinéa) : « Quelles sont les raisons mysté-

⁸³⁵ R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 118.

⁸³⁶ *Ibidem*, p. 125.

⁸³⁷ Ch. Baudelaire, lettre à Auguste Vacquerie du 4 avril 1861, in Id., *Correspondance*, tome II, p. 144-145.

⁸³⁸ « Le brouillard rose qui enveloppe cette grotte et qui, en se levant, découvre la vallée de la Wartburg dut être produit par le moyen d'une invention que j'avais combinée moi-même » (R. Wagner, *Ma vie*, op. cit., p. 357).

⁸³⁹ Ch. Baudelaire, *Laquelle est la vraie ?*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 342.

⁸⁴⁰ Ch. Baudelaire, *Les Projets*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 314.

rieuses de cette expulsion? », cet interrogatif isolé du contexte semble constituer la raison paradoxale de l'essai, son encadrement et même sa raison d'être. Si ce n'est que l'inertie scripturale pousse l'auteur à décaler, à aller encore de l'avant pour pouvoir déjouer la frontalité et se débarrasser enfin de Wagner. Le rattrapage circonstanciel se rapportant, par syllepse, tout aussi bien au cas Vacquerie qu'au cas Wagner, présente une séquence de questions finies. Interrogatifs parasites, tous tributaires de la source première ; question des questions pour laquelle, encore une fois, « il n'y a pas de réponse » :

Le succès gênerait-il les opérations futures du directeur? D'inintelligibles considérations officielles auraient-elles forcé sa bonne volonté, violenté ses intérêts? Ou bien faut-il supposer quelque chose de monstrueux, c'est-à-dire qu'un directeur peut feindre, pour se faire valoir, de désirer de bons drames, et, ayant enfin atteint son but, retourne bien vite à son véritable goût, qui est celui des imbéciles, évidemment le plus productif?

Nous pouvons lire dans ce passage, en filigrane, une anamnèse déviée, où le directeur du théâtre ne serait que le remplaçant occasionnel du sujet de l'énonciation. Derrière cet écran fourni par la circonstance Baudelaire se demande les raisons de l'écriture de l'essai. Le succès de Wagner pourrait gêner la vie future de l'auteur? Et les « inintelligibles » raisons personnelles risquent-elles de « forcer » les lois du destin pour un intérêt personnel? Ces raisons sont peut-être conscientes et non acceptées. Et, plus « monstrueux » encore, l'auteur pourrait-il feindre de « désirer » de bons auteurs pour revenir, justement, aux « imbéciles », ce qui est le plus rentable...? Autrement dit, pourquoi s'attache-t-on à désirer des « mauvais auteurs » qui passent pour « bons »? « Ce qui est encore plus inexplicable », poursuit Baudelaire en rattrapant le fil de son argumentation générale,

c'est la faiblesse des critiques (dont quelques-uns sont poètes), qui caressent leur principal ennemi, et qui, si parfois, dans un accès de bravoure passagère, ils blâment son mercantilisme, n'en persistent pas moins, en une foule de cas, à encourager son commerce par toutes les complaisances.

Le *je*, bien à l'abri derrière l'argument polémique, exécute sa propre ordalie : le punisseur de soi-même, couteau et plaie, s'accuse, en tant que critique et poète, de caresser l'ennemi. À l'exception de quelques ' morceaux de bravoure ', où il arrive à en blâmer les côtés les plus vils, à savoir sa vélnalité, il ne l'encourage pas moins de sa flatterie affichée.

Pendant ce tumulte et devant les déplorables facéties du feuilleton, dont je rougissais, comme un homme délicat d'une saleté commise devant lui, une idée cruelle m'obsédait.

Le *je* fait surface et se regarde agir à travers le prisme dégradant du feuilleton. La subordonnée circonstancielle, prolongée par une série d'hyperbates, bute en guillotine sur une « idée cruelle » constituant vraisemblablement l'obsession du sujet. L'argument prétextuel de la 'rougeur' est connu : se feignant « chaste comme le papier, sobre comme l'eau, [...] inoffensif comme une victime »⁸⁴¹, Baudelaire rougit des trivialités de sa 'famille', et rougit, on l'a vu, devant Wagner. Le prétexte cache le véritable enjeu de la chose : le sujet biographique, caché derrière ce « je » empirique, s'avoue à soi-même son péché. Suit un argument collectif, anecdotique, patriotique ; mais une fois de plus, cet argument polémique n'est que l'écran derrière lequel s'abrite le 'secret douloureux' de l'essayiste :

Je me souviens que, malgré que j'aie toujours soigneusement étouffé dans mon cœur ce patriotisme exagéré dont les fumées peuvent obscurcir le cerveau, il m'est arrivé, sur des plages lointaines, à des tables d'hôte composées des éléments humains les plus divers, de souffrir horriblement quand j'entendais des voix (équitables ou injustes, qu'importe?) ridiculiser la France. Tout le sentiment filial, philosophiquement comprimé, faisait alors explosion.

Renversant polémiquement, par le prétexte du souvenir personnel, l'attitude de Wagner dans un argument partisan, Baudelaire ridiculise le cosmopolitisme occasionnel du compositeur ; philosophie qui cache des intérêts mercantiles. De son côté le patriotisme, « fumée des cerveaux enfants »⁸⁴² – opium métaphorique qui fait l'argument des *Paradis artificiels* – s'accompagne 'infailliblement' de la métaphore alimentaire (en tant que comparant analogique convenu de la physiologie dans l'art). Mais, à un niveau plus profond, l'effet-miroir entre le sujet empirique et le sujet réel est perceptible : ce dernier, tout en essayant d'étouffer soigneusement son « amour » exagéré, qui a des conséquences néfastes sur son « cerveau », ne souffre pas moins lorsqu'il entend, des endroits les plus éloignés, « la voix » qui l'appelle – enfer ou ciel qu'importe – à sa dévotion « filiale ».

Le rattrapage de Baudelaire a lieu par une digression qui convoque dans l'espace de son discours l'épitomé du cosmopolitisme et de l'éclectisme en art ; ce Shakespeare de circonstance si cher à Hugo et aux autres romantiques différemment « filiaux », et notamment « congénères » :

Quand un déplorable académicien s'est avisé d'introduire, il y a quelques années, dans son discours de réception, une appréciation du génie de Shakespeare, qu'il appelait familièrement le vieux Williams, ou le bon Williams, – appréciation digne en vérité d'un concierge de la Comédie-Française, – j'ai senti en frissonnant le dommage que ce pédant sans orthographe allait faire à mon pays.

⁸⁴¹ Ch. Baudelaire, Projets de préface aux *Fleurs du mal*, IV, OCI, p. 185-186.

⁸⁴² Ch. Baudelaire, « L'homme-Dieu », in *Les Paradis artificiels*, OCI, p. 426.

Tout en visant Wagner, Baudelaire accuse la France de se déshonorer elle-même par son estérophilie. François Ponsard, auteur d'un article intitulé « Shakespeare and Literature in France » (*Illustrated London News*, 13 décembre 1856)⁸⁴³, qui passe pour avoir écrit incorrectement le nom du grand dramaturge, est pris dans une relation de ' familiarité ' avec son objet : familiarité établie alors dans l'ignorance. Mis sur le même plan que Shakespeare, qualifié de « concierge de la Comédie Française » (on se souvient du « style de concierge » que Baudelaire impute à nombre de ses contemporains et académiciens) Wagner, génie nordique, n'est que le dernier des ouvriers de la machine théâtrale. Finalement, si Wagner a pu être représenté à l'Opéra de Paris, symbole de la modernité républicaine, ce n'est pas de sa faute. La tradition comique a changé, par ce concours de circonstances, d'emplacements et de modalités. D'où l'ironie de situation de Baudelaire, jouant une fois de plus sur le dépaysement et le déracinement. L'argument patriotique sert de rempart pour une nouvelle invective lancée contre la ' famille estérophile ' des écrivains français soutenue par l'Empereur :

En effet, pendant plusieurs jours, tous les journaux anglais se sont amusés de nous, et de la manière la plus navrante. Les littérateurs français, à les entendre, ne savaient pas même l'orthographe du nom de Shakespeare ; ils ne comprenaient rien à son génie, et la France abêtie ne connaissait que deux auteurs, Ponsard et Alexandre Dumas fils, *les poètes favoris du nouvel Empire*, ajoutait l'*Illustrated London News*.

L'invective contre deux littérateurs médiocres connus à l'étranger seulement en raison de la faveur que leur témoigne l'Empereur, et polémiquement qualifiés de l'appellatif infamant de « poètes », est déjouée par la citation du journal incriminé. La mimèse, dans ce discours mixte, du style du ' rapporteur ' affiche la parodie : c'est la patrie élue du journalisme qui est visée. Le journal, censé donner des nouvelles impartiales, ne fait alors que rapporter la vérité polémique de l'essai. « Notez », ajoute Baudelaire par une métalepse complice que l'imparfait plonge dans l'anecdote, « que la haine politique combinait son élément avec le patriotisme littéraire outragé ». L'argument favorable au patriotisme évoqué plus haut par l' ' aveu ' personnel du sujet s'écroule ; mais l'adjectif « outragé » le sauve partiellement et comme *in extremis*. Entre temps, prenant une posture didactique, Baudelaire transpose au domaine littéraire l'argument déjà exploité à propos de Wagner, à savoir la complicité entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements. Cette longue argumentation parasite finit par montrer que le sujet exposé dans le titre de l'essai – Wagner et notamment *Tannhäuser* – n'est qu'un sujet prétextuel. C'est à ce titre que le motif éponyme fait à nouveau son apparition :

⁸⁴³ Cf. C. Pichois, notes à l'édition, OCII p. 1469.

Or, pendant les scandales soulevés par l'ouvrage de Wagner, je me disais : ' Qu'est-ce que l'Europe va penser de nous, et en Allemagne que dira-t-on de Paris? Voilà une poignée de tapageurs qui nous déshonorent collectivement!'

Récupérant sa position partisane à l'égard de l'« ouvrage-Wagner », Baudelaire montre une fois de plus que le compositeur est le grand prétexte de son essai. L'autocitation, qui fait du sujet biographique un sujet anecdotique, propose l'argument du déshonneur de Wagner auprès de l'opinion générale ; mais c'est le même argument qui était favorable, dans d'autres circonstances, au sort des deux littérateurs français à l'étranger. De cette préoccupation, finalement, il n'en est rien ; car la réponse est, musicalement ou non, dans la question. La phrase exclamative porte en effet la résolution de la tension interrogative : c'est une poignée de « tapageurs » (en l'occurrence, des ' poètes ' qui se font connaître à l'étranger) qui déshonore la France entière. Après cet extrait journalistique, morceau anecdotique encadré par les guillemets, le sujet feint de se réveiller brusquement. Mais le discours, sans guillemets, à la dérive, n'est que plus tendancieux ; car le sujet, après avoir fait état de ses craintes quant à la réputation de la France (réputation qui se fonde injustement sur une « poignée » de serviteurs du pouvoir), crédite la ' vérité ' de la bonne éducation générale censée être du côté de la pensée libérale et de l'Empereur :

Mais non, cela ne sera pas. Je crois, je sais, je jure que parmi les littérateurs, les artistes, et même parmi les gens du monde, il y a encore bon nombre de personnes bien élevées, douées de justice, et dont l'esprit est toujours libéralement ouvert aux nouveautés qui leur sont offertes.

La réfutation catégorique de l'argument précédent s'accompagne d'un argument apodictique qui, par l'étalage mécanique du motif triadique porté par les trois verbes déclaratifs, affiche le nominalisme et la parodie. Parodie dont la teneur est renforcée par l'arbitre du sujet et par l'ambiguïté du verbe « jurer ». Et d'autant plus qu'à cette triade ' déclarative ' fait écho une triade ' performative ' : littérateurs, artistes, gens du monde, tous au service de la rhétorique du pouvoir. Ces trois catégories mises à part, il reste en effet une foule de braves gens, éduqués à la pensée libérale, qui, comme les « badauds », sont favorables à toute nouveauté, et, notamment, à toute offre commerciale (tel que l'atteste le verbe « offrir »). L'argument patriotique est repris alors dans un énoncé visiblement sarcastique, à visée faussement partisane :

L'Allemagne aurait tort de croire que Paris n'est peuplé que de polissons qui se mouchent avec les doigts, à cette fin de les essuyer sur le dos d'un grand homme qui passe.

Référence est faite dans ce discours mixte, mi-didactique, mi-parodique, aux ' mouchards ' du Jockey Club : ces ingrats, ces capricieux, munis de flageolets et de sifflets, s'acharnent contre un « grand homme » qui, à son passage, les comble de ses richesses. Se situant dans l'entre-deux du jeu et du sérieux, de l'enfance et de l'âge adulte, Baudelaire fait d'une pierre deux coups. Derrière la raillerie venant de la part des dandies se cache l'hypocrisie, qui est aussi la sienne: Wagner est frappé dans le dos. D'ailleurs, l'épithète irrévérencieuse qualifiant les membres snob du Jockey Club figurait souvent dans la presse contemporaine, et Wagner lui-même l'avait utilisée⁸⁴⁴. Par l'énoncé restrictif on vise, en même temps, la ' majorité ' des « bienveillants » qui, par contre, a bien accueilli ce passant. « Une pareille supposition » – ajoute Baudelaire qui, par le détournement ou le redressement fait toujours la part des choses – « ne serait pas d'une totale impartialité ». L'énoncé, apparemment conclusif dans sa teneur gnomique, ne constitue pas moins la prémisse d'une argumentation ultérieure, relancée par l'effet même de l'ambiguïté entretenue. La modalité restrictive est, en effet, profitable à Baudelaire, car elle lui permet de se situer à mi-chemin entre la négation et l'affirmation. La métalepse, qui porte l'attention sur un fait d'énonciation tout en dénonçant la partialité du point de vue, est vouée à présenter le grand motif du finale, à savoir, l' ' intention poétique ' de l'essai :

De tous les côtés, comme je l'ai dit, la réaction s'éveille ; des témoignages de sympathie des plus inattendus sont venus encourager l'auteur à persister dans sa destinée.

En même temps que la reprise périodique du même thème est affichée par la proposition modale incidente (« comme je l'ai dit »), qui fait état du ' déroulement ' de la chose, l'argument convenu de l' ' universalité ' revient dans les termes de la banalisation (« de tous les côtés »). Parmi les quelques témoignages « inattendus » qui s'ajoutent à la bienveillance générale compte vraisemblablement celui de Champfleury qui, par son éloge, encourage l'artiste dans son ' obstination '. Par l'argument anecdotique de la « destinée » on cache évidemment celui, plus prosaïque et circonstanciel, de la ' reprise ' du drame. Il s'agit vraisemblablement de l'énième pastiche ironique de la *Lettre sur l'exécution de ' Tannhäuser '*, où il est question de la nécessité de cette ' reprise ' (ou reposition) à la suite des attestations officielles (« signatures ») venant de tous les représentants des arts :

En ce moment même une protestation contre les honteux événements de l'Opéra [...] circule parmi les musiciens, les peintres, les artistes et les lit-

⁸⁴⁴ E. de Rubercy, *La Controverse Wagner*, op. cit., p. 138.

térateurs de Paris ; on me dit qu'elle se couvre de signatures. Dans de telles circonstances, il semble que je devrais me sentir aisément encouragé à autoriser la reprise de mon opéra.⁸⁴⁵

L'argument circonstanciel – formulé dans un style mixte, typiquement journalistique, où se mêlent banalité et didactisme – sert chez Baudelaire la cause du rachat de l'artiste à travers l'œuvre même, ici personnifiée :

Si les choses continuent ainsi, il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que *Tannhäuser* reparaitra, mais dans un lieu où les abonnés de l'Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre.

Par l'énième reprise de l'argument évangélique et saint-simonien, Baudelaire exploite à la fois le destin anecdotique de l'artiste-héros et le procédé formel cher à Wagner, à savoir, la réapparition ou re proposition du motif pour en signifier l'affirmation finale : les hommes persécutés seront un jour consolés sur terre, comme Wagner le souhaite ; sauf que, si *Tannhäuser* reparaitra dans l'avenir – tel que le compositeur lui-même l'annonce dans sa *Lettre*⁸⁴⁶ – ce ne sera, on s'en doute, qu'à contretemps : cette rédemption tardive n'est plus qu'indifférence.

61. *Strette finale: des « idées salutaires »*

Le dernier astérisque annonce – pour de vrai? – la *strette* du finale ; on peut parler ici, à bon droit, d'épiphonème. Car, voici que sous couvert de partisanerie se manifeste, triomphalement, le motif de l'essai longuement esquivé, étouffé, différé :

Enfin l'idée est lancée, la trouée est faite, c'est l'important.

Par cet énoncé conclusif au rythme triadique la « race nouvelle » point derrière la nappe de l'illusion bienveillante ; « sérieuse, railleuse et menaçante », elle fait son premier « trou »⁸⁴⁷ dans l'épaisse nappe de l'Idéal. Une dernière modulation, cadence suspendue, semble relancer la thèse panégyriste qui, cependant, tombe à plat dans l'ironie :

⁸⁴⁵ R. Wagner, *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'*, op. cit., p. 133.

⁸⁴⁶ L'annonce d'une nouvelle version de *Tannhäuser* dans le cadre d'un théâtre réformé est donnée par Wagner dans sa *Lettre au sujet de l'exécution de 'Tannhäuser'* (*ibidem*, p. 134).

⁸⁴⁷ Ch. Baudelaire, « Horace Vernet », in *Salon de 1845*, OCII, p. 471.

Plus d'un compositeur français voudra profiter des idées salutaires émises par Wagner.

Les « idées salutaires » « émises » par le cerveau-Wagner ne sont qu'une recette physiologiste des plus banales : derrière le grand sujet de la 'régénération' de l'homme, il n'y a qu'un 'plat composé' d'idéologie et de faux mysticisme. Par l'énième rajout hors-temps on revient sur la figure de l'Empereur et sur son providentialisme :

Si peu de temps que l'ouvrage ait paru devant le public, l'ordre de l'Empereur, auquel nous devons de l'avoir entendu, a apporté un grand secours à l'esprit français, esprit logique, amoureux d'ordre, qui reprendra facilement la suite de ses évolutions.

La subordonnée relative « auquel nous devons ... », visiblement ambiguë, prend, par syllepse, l'Artiste et l'Empereur dans le même rets ; tous les deux ont permis aux Parisiens d'avoir *Tannhäuser*. Si l'auteur de l'essai fait apparemment confiance à l'« esprit français » de l'Empereur pour le rétablissement de l'ordre public, les appositions stéréotypes, ou épithètes de nature dont cet esprit est affublé – ordre et logique, – sont là pour dénoncer, dans leur raideur militaire, la banalité de l'argument patriotique. D'autant plus que la « facilité » dont il est question ici est bien contraire au 'rappel à l'ordre' venant du souverain : « reprendre la suite de ses évolutions » ne signifie rien d'autre, dans ce style de préfecture, que donner suite aux idées progressistes que l'Empereur partage avec Wagner. Baudelaire se moque ainsi de la 'tournure libérale' de Napoléon III, ancien représentant du 'parti de l'Ordre', mais proche des industriels saint-simoniens⁸⁴⁸, ce dont semble témoigner la 'concession' faite à Wagner. En effet,

Sous la République et le premier Empire, la musique s'était élevée à une hauteur qui en fit, à défaut de la littérature découragée, une des gloires de ces temps.

Le faux 'rappel à l'ordre' de la part de l'Empereur est évoqué par un argument paradoxal puisé dans l'histoire nationale récente : deux moments antithétiques et successifs – la révolution et la restauration – sont mis sur le même plan. L'influence des théories saint-simoniennes sur l'alternance des âges historiques, qui semble être à la base de ce nivellement, est confirmée par l'importance égale que les révolutionnaires et les conservateurs ont reconnue à la musique, le plus libéral des arts. Et ce, au détriment d'une littérature qui, découragée dans ses intentions, n'a pas su opposer

⁸⁴⁸ Considérés subversifs sous Louis-Philippe, les saint-simoniens seront tolérés et même acceptés sous le Second Empire.

une contre-attaque. Ce passage confirme, si besoin, les rares soupçons – les rares sifflets et mirlitons dans la bienveillance générale – concernant l’hostilité de Baudelaire à l’égard de la musique. La volonté de l’Empereur et celle de l’Artiste sont finalement associées sous l’égide politico-idéologique de la musique wagnérienne :

Le chef du second Empire n’a-t-il été que curieux d’entendre l’œuvre d’un homme dont on parlait chez nos voisins, ou une pensée plus patriotique et plus compréhensive l’excitait-elle?

Par cette interrogation rhétorique qui confond les causes et les effets, Baudelaire avance ses soupçons quant à la « simple curiosité » de Napoléon III pour *Tannhäuser*. D’abord, l’épithète « chef du second Empire » est ironique : comme l’histoire se répète, on n’est jamais le premier sur la scène du monde. Deuxièmement, la ‘compréhension’, motif démagogique, constitue le préalable même de l’appréciation de l’œuvre. Suit, à l’interrogative, une réponse déviée, ou qui n’en est pas une. Feignant de trancher sur les raisons de la représentation de *Tannhäuser* à l’Opéra de Paris, Baudelaire suspend le jugement et déjoue les attentes :

En tout cas, sa simple curiosité nous aura été profitable à tous.

Remplaçant le conditionnel par le futur, l’auteur de l’essai donne à entendre que la « simple curiosité » de l’Empereur pour *Tannhäuser*, aurait provoqué le moindre des maux. D’ailleurs, personne n’avait entendu *Tannhäuser*, et l’Empereur ne faisait pas exception.

62. Interlude climatérique

« Qu’on nie, après une telle soirée, que la musique ait un effet direct et physique sur les nerfs! »⁸⁴⁹, s’écriait Stendhal. « Quel rang – se demandait-il à propos de Rossini – lui donnera la postérité? C’est ce que j’ignore »⁸⁵⁰. Contre l’Ennui, il faut l’alternance : « Encore trois ans, et vous mépriserez ce que vous applaudissez ; encore trois ans, et vous porterez aux nues ce que vous négligez ». « À peine dix-huit mois s’étaient écoulés – poursuit Stendhal – que la prophétie était accomplie »⁸⁵¹. Balzac ne s’exprimait pas autrement en s’adressant à Maurice Schlésinger à propos de *Gambara*, la nouvelle musicale destinée aux mélomanes de la *Gazette musicale* :

⁸⁴⁹ Stendhal, *Vie de Rossini*, op. cit., p. 347. Stendhal se réclame d’une exécution du *Moïse rossinien*.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 438-439.

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 390.

ne craignez-vous pas que, dans six semaines, ces mêmes abonnés qui réclament *Gambara*, ne trouvent *Gambara*, long, diffus et incommode, et ne vous écrivent de mettre un terme à ses folies avec plus d'instances qu'ils ne vous le demandent aujourd'hui?⁸⁵²

Faudra-t-il attendre, se demandait entre temps Liszt,

que la poudre du temps recouvre d'une couche convenable les partitions de Wagner, pour que [...] les poètes aux admirations rétrospectives, se passionnent pour ce héros dépassant de cent coudées nos mesquines et ordinaires conceptions?⁸⁵³

La date apposée par Baudelaire en bas de page de ce post-scriptum – 8 avril 1861 – est à la fois réelle et anecdotique : le lendemain il aurait quarante ans, l'âge fatal de Don Juan. Le 9 avril est bien le jour ordalique, le jour qui fait la part des choses entre la fête et la mort.

Baudelaire était donc juste à temps pour jouer, selon les préceptes stendhaliens, le rôle du littérateur passionné. Au delà de cette frontière règne la suprême indifférence de l'âge mûr et résigné : « à mesure que l'homme avance dans la vie, et qu'il voit les choses de plus haut, ce que le monde est convenu d'appeler la beauté perd bien de son importance, et aussi la volupté, et bien d'autres balivernes »⁸⁵⁴.

63. *Parade tragique*

MOI : Mais, si vous regardiez le bon ou le mauvais succès d'un ouvrage presque d'un œil indifférent, quelle répugnance pourriez-vous avoir à publier le vôtre?

DORVAL : Aucune. Il y en a déjà tant de copies. [...] Cependant, je ne voudrais pas qu'on présentât ma pièce aux comédiens. [...] En voulant étendre l'utilité de celle-ci, on risquerait de l'en priver tout à fait.⁸⁵⁵

« Vous aurez beau verser des pleurs, dit le Premier au Second, vous serez ridicule, on rira. Ce ne sera pas une tragédie, ce sera une parade tragique que vous jouerez ».⁸⁵⁶

*

⁸⁵² H. de Balzac, lettre à M. Schlésinger du 29 mai 1837, *Gambara*, op. cit., p. 274.

⁸⁵³ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 110.

⁸⁵⁴ Ch. Baudelaire, *Pensée d'album*, OCL, p. 37.

⁸⁵⁵ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, op. cit., p. 114.

⁸⁵⁶ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, op. cit., p. 134.

« Voilà un entr'acte un peu long qui va finir, la toile se relève. Je voulais chasser l'ennui en vous mettant un peu en colère. Convenez que j'ai réussi »⁸⁵⁷, s'exclame le passéiste face au progressiste. Car, pour filer encore la métaphore stendhalienne, l'illusion était « parfaite »⁸⁵⁸. Sauf que « le comique est comme la musique : c'est une chose dont la beauté ne dure pas »⁸⁵⁹. Il ne nous reste que des simples « morceaux détachés » de jouissance arrachés à la logique implacable du destin.

On peut fonder, note Baudelaire dans *Mon cœur mis à nu*, « des empires glorieux sur le crime, et de nobles religions sur l'imposture » :

Cependant, j'ai quelques convictions, dans un sens plus élevé, et qui ne peuvent pas être comprises par les gens de mon temps.⁸⁶⁰

Ce critique d'une nouvelle race sent déjà en lui « le ridicule d'un prophète » de l'inactuel :

Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière [...] que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur.⁸⁶¹

Ainsi, « le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir »,

content du présent et résigné à l'avenir, enivré de son sang-froid et de son dandysme, fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit en contemplant la fumée de son cigare : Que m'importe où vont ces consciences?⁸⁶²

L'expérience de l'avenir a bien démontré, disait Diderot, que « nous ne sommes pas devenus meilleurs »⁸⁶³. Et Dorval mourra content, s'il peut mériter qu'on dise de lui, quand il ne sera plus : « *Son père, qui était si honnête homme, ne fut pourtant pas plus honnête homme que lui* »⁸⁶⁴.

⁸⁵⁷ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁵⁸ Sur l'illusion parfaite et imparfaite, cf. *ibidem*, p. 18-19 et 26.

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 36.

⁸⁶⁰ Ch. Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, OCI, p. 680.

⁸⁶¹ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 667.

⁸⁶² *Ibidem*.

⁸⁶³ D. Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *op. cit.*, p. 167.

⁸⁶⁴ D. Diderot, *Troisième entretien*, in *Entretiens sur le Fils naturel*, *op. cit.*, p. 114.

64. « Dieu et Mendiant »⁸⁶⁵ : les déserts de l'amour

« Ô mon semblable, ô mon maître, je te maudis ! »
(Ch. Baudelaire, *Le Voyage*)

Si l'on s'en tient au témoignage de Catulle Mendès, le « bel enfant » chéri par Wagner⁸⁶⁶, Baudelaire aurait assisté, impassible, à la chute de *Tannhäuser* :

À quelques stalles de la mienne était assis Charles Baudelaire. Du regard nous nous disions quelquefois l'un à l'autre tout ce que nous inspirait de colère et aussi de pitié la rage démente de la foule. Mais lui, plus accoutumé que je ne l'étais alors aux injustices artistiques, affectait de ne pas laisser voir l'indignation qui lui gonflait la poitrine, et, silencieux dans le bruit, immobile dans le tohu-bohu, l'œil à peine allumé, il se maintenait dans une irréprochable attitude de dédain.⁸⁶⁷

Entre le 21 mars et le début du mois d'avril 1861 Wagner écrit à Monsieur Baudelaire. Il se plaint avec lui de sa pauvreté et de l'échec du drame, prend à son égard de l'amitié pour de l'amour. Amitié ou amour que Wagner confond facilement, charmé par la beauté de la jeunesse idéale qui l'acclame et ne lui en veut pas. Et Baudelaire est sûrement de la partie :

Je vois que la jeunesse, si elle n'appartient pas aux jockeys, a une grande dose de bon sens. Elle me comprend. Et vous, vous consacrez à mon ouvrage, de très belles pages. Vous êtes au premier rang de cette jeunesse aimable et dévouée. Oui, c'est nécessaire d'être beau pour être aimé [...] on ne peut aimer ce qui est vilain. Toute cette jeunesse est une société d'amis sincères à qui la beauté est propre. Et c'est pourquoi je crois que le vieux ont sifflé. [...] Je vous aime, parce que vous êtes mon ami et voilà pourquoi je vous écris.⁸⁶⁸

Le 15 avril, Wagner adresse une nouvelle lettre à Baudelaire : « J'étais plusieurs fois chez vous sans vous trouver »⁸⁶⁹. Il a hâte de lui dire, de vive voix, son « immense satisfaction » pour l'« article » enfin paru. Et comment, à son tour, il s'est senti « enivré en lisant ces belles pages » ; pages qui « me racontaient, comme le fait le meilleur poème – les impressions que

⁸⁶⁵ Th. Adorno, *Essai sur Wagner*, chap. V, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁶⁶ Wagner qualifie Mendès, dans la lettre à Baudelaire de fin mars-début avril 1861, de « bel enfant que Dieu a créé dans un moment de grand bonheur. Et il me promet beaucoup » (R. Wagner, *Lettres à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 398).

⁸⁶⁷ Catulle Mendès, *Richard Wagner*, Charpentier, Paris 1886, p. 91-92.

⁸⁶⁸ R. Wagner, lettre adressée à Baudelaire entre la fin du mois de mars et le début du mois d'avril (R. Wagner, *Lettres à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 398).

⁸⁶⁹ R. Wagner, lettre à Baudelaire du 15 avril 1861 (*ibidem*, p. 399-400).

je me dois vanter d'avoir produites sur une organisation supérieure que la vôtre ». Et Wagner de remercier alors Baudelaire pour le « bienfait » que ce dernier lui a procuré en échange ; bonheur au nom duquel il est fier de pouvoir le qualifier d'« ami ». « À bientôt, n'est-ce pas? »⁸⁷⁰.

Comme Champfleury l'écrit à propos du compositeur,

Les Allemands ont acclamé son nom, ses œuvres ont défrayé tous les théâtres prussiens et autrichiens, et lui vivait retiré dans une modeste retraite à Zurich, écoutant le soir si le vent ne lui apportait pas des lambeaux de ses mélodies, à l'heure où ceux qui l'empêchaient de rentrer en Allemagne jouissaient de ses expansions musicales.⁸⁷¹

Là où Wagner en exil sent revenir vers lui de toutes parts les échos de sa propre gloire, Baudelaire essaie d'attraper, chez lui, quelques lambeaux de jouissance « loin du regard insolent des joyeux et des oisifs »⁸⁷². Dans l'une des lettres qu'il écrit à Victor Hugo on retrouve un débris de la « lettre volée » à Wagner :

J'ai besoin de vous. J'ai besoin d'une voix plus haute que la mienne [...] de votre voix dictoriale. Je veux être protégé. [...] On me dit que vous habitez une demeure haute, poétique, et qui ressemble à votre esprit, et que vous vous sentez heureux dans le fracas du vent et de l'eau. Vous ne serez jamais aussi heureux que vous êtes grand. [...] – Adieu, Monsieur, si quelquefois mon nom était prononcé d'une manière bienveillante dans votre heureuse famille, j'en ressentirais un grand bonheur.⁸⁷³

Par ailleurs, dans une lettre à Charles Asselineau, tout est dit :

Les exilés aiment qu'on s'occupe d'eux. Je vous envoie donc une élucubration que je suis *obligé* (j'en suis désolé) de donner à... Je désire de tout mon cœur, qu'il la refuse.⁸⁷⁴

Là où quelqu'un se promène à son aise dans les contrées fleuries du malheur portant « son deuil au grand complet »⁸⁷⁵, comme ce Wagner souffrant peint par Liszt :

Aucune absurdité de décors, aucune faute de machiniste, aucune lésinerie d'artificiers, ne sauraient neutraliser l'effet des souffrances indicibles, étalées

⁸⁷⁰ *Ibidem*.

⁸⁷¹ Champfleury, *Richard Wagner, op. cit.*, p. 14.

⁸⁷² Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 292.

⁸⁷³ Ch. Baudelaire, lettre à Victor Hugo du 23 septembre 1859, *Correspondance*, tome I, *op. cit.*, p. 597-599.

⁸⁷⁴ Ch. Baudelaire, lettre à Charles Asselineau du 24 février 1859, *ibidem*, p. 555.

⁸⁷⁵ Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCL, p. 293.

durant sa longue agonie. On dirait ces souffrances arrachées de notre propre cœur, pour palpiter à nos yeux, nues et saignantes!,⁸⁷⁶

quelqu'un d'autre est contraint de « lésiner sur sa douleur »⁸⁷⁷. Puisque le socialisme saint-simonien recommandait la musique distributive, la musique pour tous, la musique dans les parcs⁸⁷⁸, c'est surtout vers ces lieux de fête populaire et de joie insouciantes « que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine »⁸⁷⁹. Si le lecteur innocent ne le voit pas, « un œil expérimenté ne s'y trompe jamais » ; cet épieur est en quête de « légendes » qui lui parlent de lui-même :

de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés.⁸⁸⁰

Ainsi, l'épieur des foules, le traducteur de Poe, se met à suivre de près l'une de ces pauvresses jusqu'au lieu inattendu où elle s'introduit. Il s'agit d'un 'cabinet de lecture' d'où elle tire sa sève :

et je l'épiaï longtemps pendant qu'elle cherchait dans les gazettes, avec des yeux actifs, jadis brûlés par les larmes, des nouvelles d'un intérêt puissant et personnel.⁸⁸¹

Et enfin, pour cette veuve la grâce arriva, à titre de récompense pour son travail patient :

dans l'après-midi, sous un ciel d'automne charmant, un de ces ciels d'où descendent en foule les regrets et les souvenirs, elle s'assit à l'écart dans un jardin, pour entendre, loin de la foule, un de ces concerts dont la musique des régiments gratifie le peuple parisien.⁸⁸²

« Rien que de riche, d'heureux ; rien qui ne respire et n'inspire l'insouciance et le plaisir de se laisser vivre », excepté

l'aspect de cette tourbe qui s'appuie là-bas sur la barrière extérieure, attrayant gratis, au gré du vent, un lambeau de musique, et regardant l'étréscillante fournaise intérieure.⁸⁸³

⁸⁷⁶ F. Liszt, *Lohengrin et Tannhäuser*, op. cit., p. 183.

⁸⁷⁷ Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 293.

⁸⁷⁸ R. Locke, *Les Saint-simoniens et la musique*, op. cit., p. 363.

⁸⁷⁹ Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 292.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ *Ibidem*, p. 293.

⁸⁸² *Ibidem*.

⁸⁸³ *Ibidem*, p. 294.

« C'était sans doute là la petite débauche » de cette « femme innocente » : « consolation bien gagnée d'une de ces lourdes journées sans ami, sans causerie, sans joie, sans confident, que Dieu laissait tomber sur elle, depuis bien des ans peut-être! trois cent soixante-cinq fois par an »⁸⁸⁴.

65. Le 'confiteur' de l'artiste

Chaque petit détail artificiel que la convenance enseigne est égalisé par le grand tour dont la manivelle encadencée est tournée par la main de bronze du Destin
(E.T.A. Hoffmann, *Le Poète et le compositeur*)

« Il est de certaines sensations délicieuses », écrit Baudelaire dans *Le 'confiteur' de l'artiste*⁸⁸⁵, « dont le vague n'exclut pas l'intensité » : « il n'est pas de pointe plus acérée que celle de l'Infini ». L'artifice de la musique est tout aussi bien de naturaliser le manque que de présentifier l'absence. Le refoulé, par l'effet de ces ruses, fait surface, et par surenchère. Et le sujet double ses défenses. Faut-il, à l'image de ce spectacle séduisant, « éternellement souffrir, ou fuir éternellement le beau? ».

Nature, enchanteresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi!
Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L'étude du beau est un duel où
l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu.⁸⁸⁶

Comme Stendhal l'avait vu déjà, « il est trop évident que les paroles d'admiration dans les arts ne prouvent jamais que le degré de ravissement de l'homme qui admire et nullement le degré de mérite de la chose admirée »⁸⁸⁷. L'artiste pauvre, orphelin, mal-aimé, aux origines douteuses et aux paternités putatives un jour débarqué à Paris ne lui ressemble que trop. Sauf que le final de l'histoire n'est pas le même : des Caïns hurlant la faim comme lui sont devenus tour à tour des Abel, des Victor, des Richard.

Y a-t-il donc une Providence diabolique qui prépare le malheur dès le berceau? Tel homme, dont le talent sombre et désolé vous fait peur, a été jeté avec *préméditation* dans un milieu qui lui était hostile.⁸⁸⁸

⁸⁸⁴ *Ibidem*, p. 293.

⁸⁸⁵ Ch. Baudelaire, *Le 'confiteur de l'artiste'*, in *Le Spleen de Paris*, OCl, p. 278.

⁸⁸⁶ *Ibidem*, p. 278-279.

⁸⁸⁷ Stendhal, *Vie de Rossini*, *op. cit.*, p. 355.

⁸⁸⁸ Ch. Baudelaire, *Études sur Poe*, OCII, p. 250.

Quelques poètes, lit-on encore dans *Les Veuves*, « se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin »⁸⁸⁹. « C'est toujours chose intéressante que ce reflet [...] du riche au fond de l'œil du pauvre »⁸⁹⁰. Par un lambeau des *Misérables*, roman 'bienveillant' qu'il a tant détesté, Baudelaire, qui sent en lui le ridicule d'un prophète⁸⁹¹, dessine son 'portrait fatal' :

Il y a quelque chose de si absolument étrange dans cette tache noire que fait la pauvreté sur le soleil de la richesse, ou, si l'on veut, dans cette tache splendide de la richesse sur les immenses ténèbres de la misère, qu'il faudrait qu'un poète, qu'un philosophe, qu'un littérateur fût bien parfaitement monstrueux pour ne pas s'en trouver parfois ému et intrigué jusqu'à l'angoisse. Certainement ce littérateur-là n'existe pas ; il ne peut pas exister.⁸⁹²

Le Père des *Misérables*, comme tout amant, doit simplement « *savoir attendre* »⁸⁹³. Entre temps, le Wagner nécessaire, le Wagner à venir avait été peint par le jeune Baudelaire dans *Le Jeune Enchanteur*⁸⁹⁴, conte fantastique écrit en 1846, juste un an après la composition de *Tannhäuser* :

un spectacle [...] eut lieu dans les jardins du palais et fut joué par les desservants du temple [...] c'était une fable sur le pouvoir de l'Amour. Le petit dieu figurait sous cent formes diverses, tantôt en guerrier, tantôt en poète ou en musicien, d'autres fois en roi, et d'autres fois il paraissait en marchand chargé d'une pacotille de trésors et de bijoux [...] Devant moi se mouvait, vivait, regardait, souriait la Beauté essentielle, telle que Vénus s'élevant du sein des lames salées [...] Je sentis alors que ma destinée était dite, mon arrêté écrit, et à jamais ! La conviction perça le profond de mon âme en un instant. Je sentis que c'était clair, brillant, acéré, lumineux, comme les flèches de la vérité. Je ne puis vous dire ni vous expliquer avec quelle anxiété toute nouvelle j'étudiai la marche du drame, et combien j'entraï violemment dans tous les intérêts de cette petite scène.

« Et la même pantomime recommença – les sourires, les phrases et les promenades interrompues » :

⁸⁸⁹ Ch. Baudelaire, *Les Veuves*, in *Le Spleen de Paris*, OCI, p. 292.

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Ch. Baudelaire, *Fusées*, OCI, p. 667.

⁸⁹² V. Hugo, *Les Misérables*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, vol. II, p. 219. Cf. Ch. Baudelaire, 'Les Misérables' par Victor Hugo, OCII, p. 217-224.

⁸⁹³ G. Debord, *La Société du spectacle*, op. cit., p. 131.

⁸⁹⁴ Ch. Baudelaire *Le Jeune Enchanteur*, OCII, p. 523-545, scil. 532-533.

Ces éclats de joie, ces jeux de mots, ces physionomies altérées, toute cette atmosphère malsaine l'irritent et le poussent à déclarer, plus tôt peut-être qu'il n'aurait voulu, *que cette charge d'artistes est mauvaise*.⁸⁹⁵

Et pourtant, « quel accueil ne fit-on pas à un homme présenté par Dorval? » En un moment, il fut « de la famille »⁸⁹⁶.

⁸⁹⁵ *Ibidem*, p. 533.

⁸⁹⁶ D. Diderot, *Troisième Entretien*, in *Entretiens sur le Fils Naturel*, *op. cit.*, p. 116.

IV
TEXTES

Ch. Baudelaire, *Lettre à Wagner*

[Paris] Vendredi 17 février 1860

Monsieur,

Je me suis toujours figuré que si accoutumé à la gloire que fût un grand artiste, il n'était pas insensible à un compliment sincère, quand ce compliment était comme un cri de reconnaissance, et enfin que ce cri pouvait avoir une valeur d'un genre *singulier* quand il venait d'un Français, c'est-à-dire d'un homme peu fait pour l'enthousiasme et né dans un pays où l'on ne s'entend guère plus à la poésie et à la peinture qu'à la musique. Avant tout, je veux vous dire que je vous dois *la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée*. Je suis d'un âge où on ne s'amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres, et j'aurais hésité longtemps encore à vous témoigner par lettre mon admiration, si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie. Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l'indignation m'a poussé à vous témoigner ma reconnaissance ; je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles.

La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages, j'étais assez mal disposé, et même je l'avouerai, plein de mauvais préjugés ; mais je suis excusable ; j'ai été si souvent dupe ; j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes prétentions. Par vous j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était *la mienne*, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. Pour tout autre que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, *ne sait pas la musique*, et dont toute l'éducation se borne à avoir (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven.

Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand, et cela pousse au grand. J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué. L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse. L'effet produit par l'*introduction des invités* et par la *fête nuptiale* est immense. J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre. Autre chose encore : j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer. Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie. Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélérent le pouls de l'imagination. Enfin j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme.

J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* que nous avons entendus ; mais j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire.

Ainsi je pourrais continuer cette lettre interminablement. Si vous avez pu me lire, je vous en remercie. Il ne me reste plus à ajouter que quelques mots. Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : *Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!* Il y a sans doute d'autres hommes faits comme moi. En somme vous avez dû être satisfait du public dont l'instinct a été bien supérieur à la mauvaise science des journalistes. Pourquoi ne donneriez-vous pas quelques concerts encore en y ajoutant des morceaux nouveaux? Vous nous avez fait connaître un avant-goût de jouissances nouvelles ; avez-vous le droit de nous priver du reste? – Une fois encore, Monsieur, je vous remercie ; vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures.

CH. BAUDELAIRE.

Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander.

Ch. Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* (1861)

I

Remontons, s'il vous plaît, à treize mois en arrière, au commencement de la question, et qu'il me soit permis, dans cette appréciation, de parler souvent en mon nom personnel. Ce *Je*, accusé justement d'impertinence dans beaucoup de cas, implique cependant une grande modestie ; il enferme l'écrivain dans les limites les plus strictes de la sincérité. En réduisant sa tâche, il la rend plus facile. Enfin, il n'est pas nécessaire d'être un probabiliste bien consommé pour acquérir la certitude que cette sincérité trouvera des amis parmi les lecteurs impartiaux ; il y a évidemment quelques chances pour que le critique ingénu, en ne racontant que ses propres impressions, raconte aussi celles de quelques partisans inconnus.

Donc, il y a treize mois, ce fut une grande rumeur dans Paris. Un compositeur allemand, qui avait vécu longtemps chez nous, à notre insu, pauvre, inconnu, par de misérables besognes, mais que, depuis quinze ans déjà, le public allemand célébrait comme un homme de génie, revenait dans la ville, jadis témoin de ses jeunes misères, soumettre ses œuvres à notre jugement. Paris avait jusque-là peu entendu parler de Wagner ; on savait vaguement qu'au-delà du Rhin s'agitait la question d'une réforme dans le drame lyrique, et que Liszt avait adopté avec ardeur les opinions du réformateur. M. Fétis avait lancé contre lui une espèce de réquisitoire, et les personnes curieuses de feuilleter les numéros de la *Revue et Gazette musicale de Paris* pourront vérifier une fois de plus que les écrivains qui se vantent de professer les opinions les plus sages, les plus classiques, ne se piquent guère de sagesse ni de mesure, ni même de vulgaire politesse, dans la critique des opinions qui leur sont contraires. Les articles de M. Fétis ne sont guère qu'une diatribe affligeante ; mais l'exaspération du vieux dilettantiste servait seulement à prouver l'importance des œuvres qu'il vouait à l'anathème et au ridicule. D'ailleurs, depuis treize mois, pendant lesquels la curiosité publique ne s'est pas ralentie, Richard Wagner a essuyé bien d'autres injures. Il y a quelques années, au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de *Tannhäuser*, avait cependant, dans le *Moniteur*, traduit ses impressions avec cette certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits. Mais ces documents divers, tombant à de lointains intervalles, avaient glissé sur l'esprit de la foule.

Aussitôt que les affiches annoncèrent que Richard Wagner ferait entendre dans la salle des Italiens des fragments de ses compositions, un fait amusant se produisit, que nous avons déjà vu, et qui prouve le besoin instinctif, précipité, des Français, de prendre sur toute chose leur parti avant d'avoir délibéré ou examiné. Les uns annoncèrent des merveilles, et les

autres se mirent à dénigrer à outrance des œuvres qu'ils n'avaient pas encore entendues. Encore aujourd'hui dure cette situation bouffonne, et l'on peut dire que jamais sujet inconnu ne fut tant discuté. Bref, les concerts de Wagner s'annonçaient comme une véritable bataille de doctrines, comme une de ces solennelles crises de l'art, une de ces mêlées où critiques, artistes et public ont coutume de jeter confusément toutes leurs passions ; crises heureuses qui dénotent la santé et la richesse dans la vie intellectuelle d'une nation, et que nous avons, pour ainsi dire, désapprises depuis les grands jours de Victor Hugo. J'emprunte les lignes suivantes au feuilleton de M. Berlioz (9 février 1860). « Le foyer du Théâtre-Italien était curieux à observer le soir du premier concert. C'étaient des fureurs, des cris, des discussions qui semblaient toujours sur le point de dégénérer en voies de fait ». Sans la présence du souverain, le même scandale aurait pu se produire, il y a quelques jours, à l'Opéra, surtout avec un public *plus vrai*. Je me souviens d'avoir vu, à la fin d'une des répétitions générales, un des critiques parisiens accrédités, planté prétentieusement devant le bureau du contrôle, faisant face à la foule au point d'en gêner l'issue, et s'exerçant à rire comme un maniaque, comme un de ces infortunés qui, dans les maisons de santé, sont appelés des *agités*. Ce pauvre homme, croyant son visage connu de toute la foule, avait l'air de dire : « Voyez comme je ris, moi, le célèbre S... ! Ainsi ayez soin de conformer votre jugement au mien ». Dans le feuilleton auquel je faisais tout à l'heure allusion, M. Berlioz, qui montra cependant beaucoup moins de chaleur qu'on aurait pu en attendre de sa part, ajoutait : « Ce qui se débite alors de non-sens, d'absurdités et même de mensonges est vraiment prodigieux, et prouve avec évidence que, chez nous au moins, lorsqu'il s'agit d'apprécier une musique différente de celle qui court les rues, la passion, le parti pris prennent seuls la parole et empêchent le bon sens et le bon goût de parler ».

Wagner avait été audacieux : le programme de son concert ne comprenait ni solos d'instruments, ni chansons, ni aucune des exhibitions si chères à un public amoureux des virtuoses et de leurs tours de force. Rien que des morceaux d'ensemble, chœurs ou symphonies. La lutte fut violente, il est vrai ; mais le public, étant abandonné à lui-même, prit feu à quelques-uns de ces irrésistibles morceaux dont la pensée était pour lui plus nettement exprimée, et la musique de Wagner triompha par sa propre force. L'ouverture de *Tannhäuser*, la marche pompeuse du deuxième acte, l'ouverture de *Lohengrin* particulièrement, la *musique de noces* et l'*épithalame* furent magnifiquement acclamés. Beaucoup de choses restaient obscures sans doute, mais les esprits impartiaux se disaient : « Puisque ces compositions sont faites pour la scène, il faut attendre ; les choses non suffisamment définies seront expliquées par la plastique ». En attendant, il restait avéré que, comme symphoniste, comme artiste traduisant par les mille combinaisons du son les tumultes de l'âme humaine, Richard Wagner était à la hauteur de ce qu'il y a de plus élevé, aussi grand, certes, que les plus grands.

J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la *coïncidence* de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste. Je prends tout de suite un exemple, la fameuse ouverture de *Lohengrin*, dont M. Berlioz a écrit un magnifique éloge en style technique ; mais je veux me contenter ici d'en vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure.

Je lis dans le programme distribué à cette époque au Théâtre-Italien : « Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré *plonge dans les espaces infinis*. Il voit se former peu à peu une apparition étrange qui prend un corps, une figure. Cette apparition se précise davantage, et la *troupe miraculeuse des anges*, portant au milieu d'eux la coupe sacrée, passe devant lui. Le saint cortège approche ; le cœur de l' élu de Dieu s'exalte peu à peu ; il s'élargit, il se dilate ; d'ineffables aspirations s'éveillent en lui ; *il cède à une béatitude croissante*, en se trouvant toujours rapproché de *la lumineuse apparition*, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, *il s'abîme dans une adoration extatique, comme si le monde entier eût soudainement disparu*.

Cependant le Saint-Graal répand ses bénédictions sur le saint en prière et le consacre son chevalier. Puis *les flammes brûlantes adoucissent progressivement leur éclat* ; dans sa sainte allégresse, la troupe des anges, souriant à la terre qu'elle abandonne, regagne les célestes hauteurs. Elle a laissé le Saint-Graal à la garde des hommes purs, *dans le cœur desquels la divine liqueur s'est répandue*, et l'auguste troupe s'évanouit *dans les profondeurs de l'espace*, de la même manière qu'elle en était sortie ».

Le lecteur comprendra tout à l'heure pourquoi je souligne ces passages. Je prends maintenant le livre de Liszt, et je l'ouvre à la page où l'imagination de l'illustre pianiste (qui est un artiste et un philosophe) traduit à sa manière le même morceau :

« Cette introduction renferme et révèle *l'élément mystique*, toujours présent et toujours caché dans la pièce... Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord *la beauté ineffable*

du sanctuaire, habité par un Dieu qui venge les opprimés et ne demande qu'amour et foi à ses fidèles. Il nous initie au Saint-Graal ; il fait miroiter à nos yeux le temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or, aux solives d'asbeste, aux colonnes d'opale, aux parois de cymophane, dont les splendides portiques ne sont approchés que de ceux qui ont le cœur élevé et les mains pures. Il ne nous le fait point apercevoir dans son imposante et réelle structure, mais, comme ménageant nos faibles sens, il nous le montre d'abord reflété dans *quelque onde azurée* ou reproduit par *quelque nuage irisé*.

C'est au commencement une *large nappe dormante* de mélodie, un *éther vapoureux qui s'étend*, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes ; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents, qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres. Le motif est ensuite repris par les instruments à vent les plus doux ; les cors et les bassons, en s'y joignant, préparent l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, *avec un éclat éblouissant de coloris*, comme si dans cet instant unique l'édifice saint *avait brillé* devant nos regards *aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante*. Mais le *vif étincellement*, amené par degrés à *cette intensité de rayonnement solaire*, s'éteint avec rapidité, comme une *lueur céleste*. La *transparente vapeur* des nuées se referme, la vision disparaît peu à peu dans le même encens *diapré* au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures, devenues *plus éthérées encore*. Son caractère d'*idéale mysticité* est surtout rendu sensible par le *pianissimo* toujours conservé dans l'orchestre, et qu'interrompt à peine le court moment où les *cuvres* font *resplendir* les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. Telle est l'image qui, à l'audition de ce sublime *adagio*, se présente d'abord à nos sens émus ».

M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ? Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes *rêveries*, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux *rêveries* précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaisons ; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répètent.

Je poursuis donc. Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré *des liens de la pesanteur*, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire *volupté* qui circule dans *les lieux hauts* (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec *un immense horizon* et une *large lumière diffuse* ; l'*immensité* sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une *clarté* plus vive, d'une *intensité de lumière* croissant avec une telle rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer ce *surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel.

De ces trois traductions, vous pourriez noter facilement les différences. Wagner indique *une troupe d'anges qui apportent un vase sacré* ; Liszt voit un *monument miraculeusement beau*, qui se reflète dans un mirage vaporeux. Ma rêverie est beaucoup moins illustrée d'objets matériels : elle est plus vague et plus abstraite. Mais l'important est ici de s'attacher aux ressemblances. Peu nombreuses, elles constitueraient encore une preuve suffisante ; mais, par bonheur, elles sont nombreuses et saisissantes jusqu'au superflu. Dans les trois traductions nous trouvons la sensation de la *béatitude spirituelle et physique* ; de l'*isolement* ; de la contemplation de *quelque chose infiniment grand et infiniment beau* ; d'une *lumière intense* qui réjouit *les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison* ; et enfin la sensation de *l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables*.

Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. C'est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n'ont pu s'empêcher de faire en plusieurs occasions. Il possède l'art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu'il y a d'excessif, d'immense, d'ambitieux, dans l'homme spirituel et naturel. Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium.

À partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières.

J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation. Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé, il entraît sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître, mais aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice. Pendant plusieurs jours, pendant longtemps, je me dis : « Où pourrai-je bien entendre ce soir de la musique de Wagner? » Ceux de mes amis qui possédaient un piano furent plus d'une fois mes martyrs. Bientôt, comme il en est de toute nouveauté, des morceaux symphoniques de Wagner retentirent dans les casinos ouverts tous les soirs à une foule amoureuse de voluptés triviales. La majesté fulgurante de cette musique tombait là comme le tonnerre dans un mauvais lieu. Le bruit s'en répandit vite, et nous eûmes souvent le spectacle comique d'hommes graves et délicats subissant le contact des cohues malsaines, pour jouir, en attendant mieux, de la marche solennelle des *Invités au Wartburg* ou des majestueuses noces de *Lohengrin*.

Cependant, des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquaient des intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues. Je résolus de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance avant qu'une représentation scénique vînt me fournir une élucidation parfaite. J'interrogeai les amis et les ennemis. Je mâchai l'indigeste et abominable pamphlet de M. Fétis. Je lus le livre de Liszt, et enfin je me procurai, à défaut de *L'Art et la Révolution* et de *L'Œuvre d'art de l'avenir*, ouvrages non traduits, celui intitulé : *Opéra et Drame*, traduit en anglais.

II

Les plaisanteries françaises allaient toujours leur train, et le journalisme vulgaire opérait sans trêve ses gamineries professionnelles. Comme Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique (dramatique) devait *parler* le sentiment, s'adapter au sentiment avec la même exactitude que la parole, mais évidemment d'une autre manière, c'est-à-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre (en quoi il ne disait rien qui ne fût accepté par tous les esprits sensés), une foule de gens, persuadés par les plaisants du feuilleton, s'imaginèrent que le maître attribuait à la musique la puissance d'exprimer la forme positive des choses, c'est-à-dire qu'il intervertissait les rôles et les fonctions. Il serait aussi inutile qu'ennuyeux de dénombrer tous les quolibets fondés sur cette fausseté, qui venant, tantôt de la malveillance, tantôt de l'ignorance, avaient pour résultat d'égarer à l'avance l'opinion du public. Mais, à Paris plus qu'ailleurs, il est impossible d'arrêter une plume qui se croit amusante. La curiosité générale étant attirée vers Wagner,

engendra des articles et des brochures qui nous initièrent à sa vie, à ses longs efforts et à tous ses tourments. Parmi ces documents fort connus aujourd'hui, je ne veux extraire que ceux qui me paraissent plus propres à éclairer et à définir la nature et le caractère du maître. Celui qui a écrit que *l'homme qui n'a pas été, dès son berceau, doté par une fée de l'esprit de mécontentement de tout ce qui existe, n'arrivera jamais à la découverte du nouveau*, devait indubitablement trouver dans les conflits de la vie plus de douleurs que tout autre. C'est de cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé, que je tire l'explication des opinions révolutionnaires de Wagner. Aigri par tant de mécomptes, déçu par tant de rêves, il dut, à un certain moment, par suite d'une erreur excusable dans un esprit sensible et nerveux à l'excès, établir une complicité idéale entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements. Possédé du désir suprême de voir l'idéal dans l'art dominer définitivement la routine, il a pu (c'est une illusion essentiellement humaine) espérer que des révolutions dans l'ordre politique favoriseraient la cause de la révolution dans l'art. Le succès de Wagner lui-même a donné tort à ses prévisions et à ses espérances ; car il a fallu en France l'ordre d'un *despote* pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire. Ainsi nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie, pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrement attachés aux routines de la littérature dite classique.

Je vois, par les notes que lui-même il a fournies sur sa jeunesse, que, tout enfant, il vivait au sein du théâtre, fréquentait les coulisses et composait des comédies. La musique de Weber et, plus tard, celle de Beethoven, agirent sur son esprit avec une force irrésistible, et bientôt, les années et les études s'accumulant, il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre. L'instinct dramatique, qui occupait une si grande place dans ses facultés, devait le pousser à se révolter contre toutes les frivolités, les platitudes et les absurdités des pièces faites pour la musique. Ainsi la Providence, qui préside aux révolutions de l'art, mûrissait dans un jeune cerveau allemand le problème qui avait tant agité le dix-huitième siècle. Quiconque a lu avec attention la *Lettre sur la musique*, qui sert de préface à *Quatre poèmes d'opéras traduits en prose française*, ne peut conserver à cet égard aucun doute. Les noms de Gluck et de Méhul y sont cités souvent avec une sympathie passionnée. N'en déplaise à M. Fétis, qui veut absolument établir pour l'éternité la prédominance de la musique dans le drame lyrique, l'opinion d'esprits tels que Gluck, Diderot, Voltaire et Goethe n'est pas à dédaigner. Si ces deux derniers ont démenti plus tard leurs théories de prédilection, ce n'a été chez eux qu'un acte de découragement et de désespoir. En feuilletant la *Lettre sur la musique*, je sentais revivre dans mon esprit, comme par

un phénomène d'écho mnémorique différents passages de Diderot qui affirment que la vraie musique dramatique ne peut pas être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé. Les mêmes problèmes scientifiques, poétiques, artistiques, se reproduisent sans cesse à travers les âges, et Wagner ne se donne pas pour un inventeur, mais simplement pour le confirmateur d'une ancienne idée qui sera sans doute, plus d'une fois encore, alternativement vaincue et victorieuse. Toutes ces questions sont en vérité extrêmement simples, et il n'est pas peu surprenant de voir se révolter contre les théories de *la musique de l'avenir* (pour me servir d'une locution aussi inexacte qu'accréditée) ceux-là mêmes que nous avons entendus si souvent se plaindre des tortures infligées à tout esprit raisonnable par la routine du livret ordinaire d'opéra.

Dans cette même *Lettre sur la musique*, où l'auteur donne une analyse très brève et très limpide de ses trois anciens ouvrages, *L'Art et la Révolution*, *L'Œuvre d'art de l'avenir* et *Opéra et Drame*, nous trouvons une préoccupation très vive du théâtre grec, tout à fait naturelle, inévitable même chez un dramaturge musicien qui devait chercher dans le passé la légitimation de son dégoût du présent et des conseils secourables pour l'établissement des conditions nouvelles du drame lyrique. Dans sa lettre à Berlioz, il disait déjà, il y a plus d'un an : « Je me demandai quelles devaient être les conditions de l'art pour qu'il pût inspirer au public un inviolable respect, et, afin de ne point m'aventurer trop dans l'examen de cette question, je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. J'y rencontrai tout d'abord l'œuvre artistique par excellence, le *drame*, dans lequel l'idée, quelque profonde qu'elle soit, peut se manifester avec le plus de clarté et de la manière la plus universellement intelligible. Nous nous étonnons à bon droit aujourd'hui que trente mille Grecs aient pu suivre avec un intérêt soutenu la représentation des tragédies d'Eschyle ; mais si nous recherchons le moyen par lequel on obtenait de pareils résultats, nous trouvons que c'est par l'alliance de tous les arts concourant ensemble au même but, c'est-à-dire à la production de l'œuvre artistique la plus parfaite et la seule vraie. Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après avoir saisi la relation qui existe entre la *plastique* et la *mimique*, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété ».

« Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que, conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite, à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier ».

Et dans la préface de son dernier livre, il revient en ces termes sur le même sujet : « J'avais trouvé dans quelques rares créations d'artistes une base réelle où asseoir mon idéal dramatique et musical ; maintenant l'histoire m'offrait à son tour le modèle et le type des relations idéales du théâtre et de la vie publique telles que je les concevais. Je le trouvais, ce modèle, dans le théâtre de l'ancienne Athènes : là, le théâtre n'ouvrait son enceinte qu'à de certaines solennités où s'accomplissait une fête religieuse qu'accompagnaient les jouissances de l'art. Les hommes les plus distingués de l'État prenaient à ces solennités une part directe comme poètes ou directeurs ; ils paraissaient comme les prêtres aux yeux de la population assemblée de la cité et du pays, et cette population était remplie d'une si haute attente de la sublimité des œuvres qui allaient être représentées devant elle, que les poèmes les plus profonds, ceux d'un Eschyle et d'un Sophocle, pouvaient être proposés au peuple et assurés d'être parfaitement entendus ».

Ce goût absolu, despotique, d'un idéal dramatique, où tout, depuis une déclamation notée et soulignée par la musique avec tant de soin qu'il est impossible au chanteur de s'en écarter en aucune syllabe, véritable arabesque de sons dessinée par la passion, jusqu'aux soins les plus minutieux, relatifs aux décors et à la mise en scène, où tous les détails, dis-je, doivent sans cesse concourir à une totalité d'effet, a fait la destinée de Wagner. C'était en lui comme une postulation perpétuelle. Depuis le jour où il s'est dégagé des vieilles routines du livret et où il a courageusement renié son *Rienzi*, opéra de jeunesse qui avait été honoré d'un grand succès, il a marché, sans dévier d'une ligne, vers cet impérieux idéal. C'est donc sans étonnement que j'ai trouvé dans ceux de ses ouvrages qui sont traduits, particulièrement dans *Tannhäuser*, *Lohengrin* et *Le Vaisseau fantôme*, une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques. Mais les phénomènes et les idées qui se produisent périodiquement à travers les âges empruntent toujours à chaque résurrection le caractère complémentaire de la variante et de la circonstance. La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du moyen âge. Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne, magnifique, il est vrai, mais illuminée par des feux qui ne sont pas ceux du bienveillant Phœbus. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer, et elle va sans doute, à de certaines solennités abominables, rendre régulièrement hommage à l'Archidémon, prince de la chair et seigneur du péché. De même, les poèmes de Wagner, bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la beauté classique, participent aussi, dans une forte dose, de l'esprit romantique. S'ils font rêver à la majesté de Sophocle et d'Eschyle, ils contraignent en même temps l'esprit à se souvenir des *Mystères* de l'époque la plus plastiquement catholique. Ils ressemblent à

ces grandes visions que le moyen âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries. Ils ont un aspect général décidément légendaire : le *Tannhäuser*, légende ; le *Lohengrin*, légende ; légende, le *Vaisseau fantôme*. Et ce n'est pas seulement une propension naturelle à tout esprit poétique qui a conduit Wagner vers cette apparente spécialité ; c'est un parti pris formel puisé dans l'étude des conditions les plus favorables du drame lyrique.

Lui-même, il a pris soin d'élucider la question dans ses livres. Tous les sujets, en effet, ne sont pas également propres à fournir un vaste drame doué d'un caractère d'universalité. Il y aurait évidemment un immense danger à traduire en fresque le délicieux et le plus parfait tableau de genre. C'est surtout dans le cœur universel de l'homme et dans l'histoire de ce cœur que le poète dramatique trouvera des tableaux universellement intelligibles. Pour construire en pleine liberté le drame idéal, il sera prudent d'éliminer toutes les difficultés qui pourraient naître de détails techniques, politiques ou même trop positivement historiques. Je laisse la parole au maître lui-même : « Le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. Cette tendance (celle relative à l'invention du sujet poétique) est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique... L'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) de la rime sont pour le poète des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et, par conséquent, l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.

« De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le *mythe* comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le retrouvons à toutes les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite ; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel que vous reconnaissez au premier coup d'œil ».

Et ailleurs, reprenant le même thème, il dit : « Je quittai une fois pour toutes le terrain de l'histoire et m'établis sur celui de la légende... Tout le détail nécessaire pour décrire et représenter le fait historique et ses accidents, tout le détail qu'exige, pour être parfaitement comprise, une époque spéciale et reculée de l'histoire, et que les auteurs contemporains de drames et de romans historiques déduisent, par cette raison, d'une

manière si circonstanciée, je pouvais le laisser de côté... La légende, à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil. Une ballade, un refrain populaire, suffisent pour vous représenter en un instant ce caractère sous les traits les plus arrêtés et les plus frappants ... Le caractère de la scène et le ton de la légende contribuent ensemble à jeter l'esprit dans cet état de *réve* qui le porte bientôt jusqu'à la pleine *clairvoyance*, et l'esprit découvre alors un nouvel enchaînement des phénomènes du monde, que ses yeux ne pouvaient apercevoir dans l'état de veille ordinaire ... ».

Comment Wagner ne comprendrait-il pas admirablement le caractère sacré, divin du mythe, lui qui est à la fois poète et critique? J'ai entendu beaucoup de personnes tirer de l'étendue même de ses facultés et de sa haute intelligence critique une raison de défiance relativement à son génie musical, et je crois que l'occasion est ici propice pour réfuter une erreur très-commune, dont la principale racine est peut-être le plus laid des sentiments humains, l'envie. « Un homme qui raisonne tant de son art ne peut pas produire naturellement de belles œuvres », disent quelques-uns qui dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive et pour ainsi dire végétale. D'autres veulent considérer Wagner comme un théoricien qui n'aurait produit des opéras que pour vérifier *a posteriori* la valeur de ses propres théories. Non seulement ceci est parfaitement faux, puisque le maître a commencé tout jeune, comme on le sait, par produire des essais poétiques et musicaux d'une nature variée, et qu'il n'est arrivé que progressivement à se faire un idéal de drame lyrique, mais c'est même une chose absolument impossible. Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire, tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infailibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques. Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir écrit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soupçon que sa musique n'est pas un produit naturel, spontané, devraient nier également que Vinci, Hogarth, Reynolds, aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont déduit et analysé les principes de leur art. Qui parle mieux de la peinture que notre grand Delacroix? Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de pro-

ducteurs, autant d'admirables critiques. La poésie a existé, s'est affirmée la première, et elle a engendré l'étude des règles. Telle est l'histoire incontestée du travail humain. Or, comme chacun est le diminutif de tout le monde, comme l'histoire d'un cerveau individuel représente en petit l'histoire du cerveau universel, il serait juste et naturel de supposer (à défaut des preuves qui existent) que l'élaboration des pensées de Wagner a été analogue au travail de l'humanité.

III

Tannhäuser représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté. Que n'a-t-on pas déjà écrit sur ce morceau? Cependant il est présumable qu'il fournira encore matière à bien des thèses et des commentaires éloquentes ; car c'est le propre des œuvres vraiment artistiques d'être une source inépuisable de suggestions. L'ouverture, dis-je, résume donc la pensée du drame par deux chants, le chant religieux et le chant voluptueux, qui, pour me servir de l'expression de Liszt, « sont ici posés comme deux termes, et qui, dans le finale, trouvent leur équation ». Le *Chant des pèlerins* apparaît le premier, avec l'autorité de la loi suprême, comme marquant tout de suite le véritable sens de la vie, le but de l'universel pèlerinage, c'est-à-dire Dieu. Mais comme le sens intime de Dieu est bientôt noyé dans toute conscience par les concupiscences de la chair, le chant représentatif de la sainteté est peu à peu submergé par les soupirs de la volupté. La vraie, la terrible, l'universelle Vénus se dresse déjà dans toutes les imaginations. Et que celui qui n'a pas encore entendu la merveilleuse ouverture de *Tannhäuser* ne se figure pas ici un chant d'amoureux vulgaires, essayant de tuer le temps sous les tonnelles, les accents d'une troupe enivrée jetant à Dieu son défi dans la langue d'Horace. Il s'agit d'autre chose, à la fois plus vrai et plus sinistre. Langueurs, délices mêlées de fièvre et coupées d'angoisses, retours incessants vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif ; palpitations furieuses du cœur et des sens, ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici. Enfin le thème religieux reprend peu à peu son empire, lentement, par gradations, et absorbe l'autre dans une victoire paisible, glorieuse comme celle de l'être irrésistible sur l'être maladif et désordonné, de saint Michel sur Lucifer.

Au commencement de cette étude, j'ai noté la puissance avec laquelle Wagner, dans l'ouverture de *Lohengrin*, avait exprimé les ardeurs de la mysticité, les appétitions de l'esprit vers le Dieu incommunicable. Dans l'ouverture de *Tannhäuser*, dans la lutte des deux principes contraires, il ne s'est pas montré moins subtil ni moins puissant. Où donc le maître a-t-

il puisé ce chant furieux de la chair, cette connaissance absolue de la partie diabolique de l'homme? Dès les premières mesures, les nerfs vibrent à l'unisson de la mélodie ; toute chair qui se souvient se met à trembler. Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même. Aux titillations sataniques d'un vague amour succèdent bientôt des entraînements, des éblouissements, des cris de victoire, des gémissements de gratitude, et puis des hurlements de férocité, des reproches de victimes et des hosannas impies de sacrificateurs, comme si la barbarie devait toujours prendre sa place dans le drame de l'amour, et la jouissance charnelle conduire, par une logique satanique inéluctable, aux délices du crime. Quand le thème religieux, faisant invasion à travers le mal déchaîné, vient peu à peu rétablir l'ordre et reprendre l'ascendant, quand il se dresse de nouveau avec toute sa solide beauté, au-dessus de ce chaos de voluptés agonisantes, toute l'âme éprouve comme un rafraîchissement, une béatitude de rédemption ; sentiment ineffable qui se reproduira au commencement du deuxième tableau, quand Tannhäuser, échappé de la grotte de Vénus, se retrouvera dans la vie véritable, entre le son religieux des cloches natales, la chanson naïve du pâtre, l'hymne des pèlerins et la croix plantée sur la route, emblème de toutes ces croix qu'il faut traîner sur toutes les routes. Dans ce dernier cas, il y a une puissance de contraste qui agit irrésistiblement sur l'esprit et qui fait penser à la manière large et aisée de Shakespeare. Tout à l'heure nous étions dans les profondeurs de la terre (Vénus, comme nous l'avons dit, habite auprès de l'enfer), respirant une atmosphère parfumée, mais étouffante, éclairée par une lumière rose qui ne venait pas du soleil ; nous étions semblables au chevalier Tannhäuser lui-même, qui, saturé de délices énervantes, *aspire à la douleur!* cri sublime que tous les critiques jurés admireraient dans Corneille, mais qu'aucun ne voudra peut-être voir dans Wagner. Enfin nous sommes replacés sur la terre ; nous en aspirons l'air frais, nous en acceptons les joies avec reconnaissance, les douleurs avec humilité. La pauvre humanité est rendue à sa patrie.

Tout à l'heure, en essayant de décrire la partie voluptueuse de l'ouverture, je priais le lecteur de détourner sa pensée des hymnes vulgaires de l'amour, tels que les peut concevoir un galant en belle humeur ; en effet, il n'y a ici rien de trivial ; c'est plutôt le débordement d'une nature énergique, qui verse dans le mal toutes les forces dues à la culture du bien ; c'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique. Ainsi, le compositeur, dans la traduction musicale, a échappé à cette vulgarité qui accompagne trop souvent la peinture du sentiment le plus *populaire*, — j'allais dire *populacier*, — et pour cela il lui a suffi de peindre l'excès dans le désir et dans l'énergie, l'ambition indomptable, immodérée, d'une âme sensible qui s'est trompée de voie. De même, dans la représentation plastique de l'idée,

il s'est dégagé heureusement de la fastidieuse foule des victimes, des Elvires innombrables. L'idée pure, incarnée dans l'unique Vénus, parle bien plus haut et avec bien plus d'éloquence. Nous ne voyons pas ici un libertin ordinaire, *voltigeant de belle en belle*, mais l'homme général, universel, vivant morganatiquement avec l'Idéal absolu de la volupté, avec la Reine de toutes les diablasses, de toutes les faunesses et de toutes les satyresses, reléguées sous terre depuis la mort du grand Pan, c'est-à-dire avec l'indestructible et irrésistible Vénus.

Une main mieux exercée que la mienne dans l'analyse des ouvrages lyriques présentera, ici même, au lecteur, un compte rendu technique et complet de cet étrange et méconnu *Tannhäuser** ; je dois donc me borner à des vues générales qui, pour rapides qu'elles soient, n'en sont pas moins utiles. D'ailleurs, n'est-il pas plus commode, pour certains esprits, de juger de la beauté d'un paysage en se plaçant sur une hauteur, qu'en parcourant successivement tous les sentiers qui le sillonnent?

Je tiens seulement à faire observer, à la grande louange de Wagner que, malgré l'importance très-juste qu'il donne au poème dramatique, l'ouverture de *Tannhäuser*, comme celle de *Lohengrin*, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret ; et ensuite, que cette ouverture contient non seulement l'idée mère, la dualité psychique constituant le drame, mais encore les formules principales, nettement accentuées, destinées à peindre les sentiments généraux exprimés dans la suite de l'œuvre, ainsi que le démontrent les retours forcés de la mélodie diaboliquement voluptueuse et du motif religieux ou *Chant des pèlerins*, toutes les fois que l'action le demande. Quant à la grande marche du second acte, elle a conquis depuis longtemps le suffrage des esprits les plus rebelles, et l'on peut lui appliquer le même éloge qu'aux deux ouvertures dont j'ai parlé, à savoir d'exprimer de la manière la plus visible, la plus colorée, la plus représentative, ce qu'elle veut exprimer. Qui donc, en entendant ces accents si riches et si fiers, ce rythme pompeux élégamment cadencé, ces fanfares royales, pourrait se figurer autre chose qu'une pompe féodale, une défilade d'hommes héroïques, dans des vêtements éclatants, tous de haute stature, tous de grande volonté et de foi naïve, aussi magnifiques dans leurs plaisirs que terribles dans leurs guerres?

Que dirons-nous du récit de *Tannhäuser*, de son voyage à Rome, où la beauté littéraire est si admirablement complétée et soutenue par la mélodie, que les deux éléments ne font plus qu'un inséparable tout? On craignait la longueur de ce morceau, et cependant le récit contient, comme on l'a vu, une puissance dramatique invincible. La tristesse, l'accablement

* La première partie de cette étude a paru à la *Revue européenne*, où M. Perrin, ancien directeur de l'Opéra-Comique, dont les sympathies pour Wagner sont bien connues, est chargé de la critique musicale.

du pécheur pendant son rude voyage, son allégresse en voyant le suprême pontife qui délie les péchés, son désespoir quand celui-ci lui montre le caractère irréparable de son crime, et enfin le sentiment presque ineffable, tant il est terrible, de la joie dans la damnation ; tout est dit, exprimé, traduit, par la parole et la musique, d'une manière si positive, qu'il est presque impossible de concevoir une autre manière de le dire. On comprend bien alors qu'un pareil malheur ne puisse être réparé que par un miracle et on excuse l'infortuné chevalier de chercher encore le sentier mystérieux qui conduit à la grotte, pour retrouver au moins les grâces de l'enfer auprès de sa diabolique épouse.

Le drame de *Lohengrin* porte, comme celui de *Tannhäuser*, le caractère sacré, mystérieux, et pourtant universellement intelligible de la légende. Une jeune princesse, accusée d'un crime abominable, du meurtre de son frère, ne possède aucun moyen de prouver son innocence. Sa cause sera jugée par le jugement de Dieu. Aucun chevalier présent ne descend pour elle sur le terrain ; mais elle a confiance dans une vision singulière : un guerrier inconnu est venu la visiter en rêve. C'est ce chevalier-là qui prendra sa défense. En effet, au moment suprême et comme chacun la juge coupable, une nacelle approche du rivage, tirée par un cygne attelé d'une chaîne d'or. Lohengrin, chevalier du Saint-Graal, protecteur des innocents, défenseur des faibles, a entendu l'invocation du fond de la retraite merveilleuse où est précieusement conservée cette coupe divine, deux fois consacrée par la sainte Cène et par le sang de Notre-Seigneur, que Joseph d'Arimathie y recueillit tout ruisselant de sa plaie. Lohengrin, fils de Parcival, descend de la nacelle, revêtu d'une armure d'argent, le casque en tête, le bouclier sur l'épaule, une petite trompe d'or au côté, appuyé sur son épée. « Si je remporte pour toi la victoire, dit Lohengrin à Elsa, veux-tu que je sois ton époux? ... Elsa, si tu veux que je m'appelle ton époux..., il faut que tu me fasses une promesse : jamais tu ne m'interrogeras, jamais tu ne chercheras à savoir ni de quelles contrées j'arrive, ni quel est mon nom et ma nature ». Et Elsa : « Jamais, seigneur, tu n'entendras de moi cette question ». Et, comme Lohengrin répète solennellement la formule de la promesse, Elsa répond : « Mon bouclier, mon ange, mon sauveur! toi qui crois fermement à mon innocence, pourrait-il y avoir un doute plus criminel que de n'avoir pas foi en toi? Comme tu me défends dans ma détresse, de même je garderai fidèlement la loi que tu m'imposes ». Et Lohengrin, la serrant dans ses bras, s'écrie : « Elsa, je t'aime! ». Il y a là une beauté de dialogue comme il s'en trouve fréquemment dans les drames de Wagner, toute trempée de magie primitive, toute grandie par le sentiment idéal, et dont la solennité ne diminue en rien la grâce naturelle.

L'innocence d'Elsa est proclamée par la victoire de Lohengrin ; la magicienne Ortrude et Frédéric, deux méchants intéressés à la condamnation d'Elsa, parviennent à exciter en elle la curiosité féminine, à flétrir sa joie par le doute, et l'obsèdent maintenant jusqu'à ce qu'elle viole son ser-

ment et exige de son époux l'aveu de son origine. Le doute a tué la foi, et la foi disparue emporte avec elle le bonheur. Lohengrin punit par la mort Frédéric d'un guet-apens que celui-ci lui a tendu, et devant le roi, les guerriers et le peuple assemblés, déclare enfin sa véritable origine : « ... Qui-conque est choisi pour servir le Graal est aussitôt revêtu d'une puissance surnaturelle ; même celui qui est envoyé par lui dans une terre lointaine, chargé de la mission de défendre le droit de la vertu, n'est pas dépouillé de sa force sacrée autant que reste inconnue sa qualité de chevalier du Graal ; mais telle est la nature de cette vertu du Saint-Graal, que, dévoilée, elle fuit aussitôt les regards profanes ; c'est pourquoi vous ne devez concevoir nul doute sur son chevalier ; s'il est reconnu par vous, il lui faut vous quitter sur-le-champ. Écoutez maintenant comment il récompense la question interdite ! Je vous ai été envoyé par le Graal ; mon père, Parcival, porte sa couronne ; moi, son chevalier, j'ai nom Lohengrin ». Le cygne reparait sur la rive pour remmener le chevalier vers sa miraculeuse patrie. La magicienne, dans l'infatuation de sa haine, dévoile que le cygne n'est autre que le frère d'Elsa, emprisonné par elle dans un enchantement. Lohengrin monte dans la nacelle après avoir adressé au Saint-Graal une fervente prière. Une colombe prend la place du cygne, et Godefroi, duc de Brabant, reparait. Le chevalier est retourné vers le mont Salvat. Elsa qui a douté, Elsa qui a voulu savoir, examiner, contrôler, Elsa a perdu son bonheur. L'idéal est envolé.

Le lecteur a sans doute remarqué dans cette légende une frappante analogie avec le mythe de la Psyché antique, qui, elle aussi, fut victime de la démoniaque curiosité, et, ne voulant pas respecter l'incognito de son divin époux, perdit, en pénétrant le mystère, toute sa félicité. Elsa prête l'oreille à Ortrude, comme Ève au serpent. L'Ève éternelle tombe dans l'éternel piège. Les nations et les races se transmettent-elles des fables, comme les hommes se lèguent des héritages, des patrimoines ou des secrets scientifiques ? On serait tenté de le croire, tant est frappante l'analogie morale qui marque les mythes et les légendes éclos dans différentes contrées. Mais cette explication est trop simple pour séduire longtemps un esprit philosophique. L'allégorie créée par le peuple ne peut pas être comparée à ces semences qu'un cultivateur communique fraternellement à un autre qui les veut acclimater dans son pays. Rien de ce qui est éternel et universel n'a besoin d'être acclimaté. Cette analogie morale dont je parlais est comme l'estampille divine de toutes les fables populaires. Ce sera bien, si l'on veut, le signe d'une origine unique, la preuve d'une parenté irréfragable, mais à la condition que l'on ne cherche cette origine que dans le principe absolu et l'origine commune de tous les êtres. Tel mythe peut être considéré comme frère d'un autre, de la même façon que le nègre est dit le frère du blanc. Je ne nie pas, en de certains cas, la fraternité ni la filiation ; je crois seulement que dans beaucoup d'autres l'esprit pourrait être induit en erreur par la ressemblance des surfaces ou même par l'analogie morale, et que, pour reprendre notre métaphore végétale, le mythe

est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures. Les religions et les poésies des quatre parties du monde nous fournissent sur ce sujet des preuves surabondantes. Comme le péché est partout, la rédemption est partout, le mythe partout. Rien de plus cosmopolite que l'Éternel. Qu'on veuille bien me pardonner cette digression qui s'est ouverte devant moi avec une attraction irrésistible. Je reviens à l'auteur de *Lohengrin*.

On dirait que Wagner aime d'un amour de prédilection les pompes féodales, les assemblées homériques où gît une accumulation de force vitale, les foules enthousiasmées, réservoir d'électricité humaine, d'où le style héroïque jaillit avec une impétuosité naturelle. La musique de noces et l'épithalame de *Lohengrin* font un digne pendant à l'introduction des invités au Wartburg dans *Tannhäuser*, plus majestueux encore peut-être et plus véhément. Cependant le maître, toujours plein de goût et attentif aux nuances, n'a pas représenté ici la turbulence qu'en pareil cas manifesterait une foule roturière. Même à l'apogée de son plus violent tumulte, la musique n'exprime qu'un délire de gens accoutumés aux règles de l'étiquette ; c'est une cour qui s'amuse, et son ivresse la plus vive garde encore le rythme de la décence. La joie clapoteuse de la foule alterne avec l'épithalame, doux, tendre et solennel ; la tourmente de l'allégresse publique contraste à plusieurs reprises avec l'hymne discret et attendri qui célèbre l'union d'Elsa et de Lohengrin.

J'ai déjà parlé de certaines phrases mélodiques dont le retour assidu, dans différents morceaux tirés de la même œuvre, avait vivement intrigué mon oreille, lors du premier concert offert par Wagner dans la salle des Italiens. Nous avons observé que, dans *Tannhäuser*, la récurrence des deux thèmes principaux, le motif religieux et le chant de volupté, servait à réveiller l'attention du public et à le replacer dans un état analogue à la situation actuelle. Dans *Lohengrin*, ce système mnémorique est appliqué beaucoup plus minutieusement. Chaque personnage est, pour ainsi dire, blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est appelé à jouer dans la fable. Ici je laisse humblement la parole à Liszt, dont, par occasion, je recommande le livre (*Lohengrin et Tannhäuser*) à tous les amateurs de l'art profond et raffiné, et qui sait, malgré cette langue un peu bizarre qu'il affecte, espèce d'idiome composé d'extraits de plusieurs langues, traduire avec un charme infini toute la rhétorique du maître :

« Le spectateur, préparé et résigné à ne chercher *aucun de ces morceaux détachés qui, engrenés l'un après l'autre sur le fil de quelque intrigue, composent la substance de nos opéras habituels*, pourra trouver un singulier intérêt à suivre durant trois actes la combinaison profondément réfléchie, étonnamment habile et poétiquement intelligente, avec laquelle Wagner, *au moyen de plusieurs phrases principales, a serré un nœud mélodique qui constitue tout son drame*. Les replis que font ces phrases, en se liant et s'entrelaçant autour des paroles du poème, sont d'un effet émouvant au dernier point. Mais si,

après en avoir été frappé et impressionné à la représentation, on veut encore se rendre mieux compte de ce qui a si vivement affecté, et étudier la partition de cette œuvre d'un genre si neuf, on reste étonné de toutes les intentions et nuances qu'elle renferme et qu'on ne saurait immédiatement saisir. Quels sont les drames et les épopées de grands poètes qu'il ne faille pas longtemps étudier pour se rendre maître de toute leur signification?

« Wagner, par un procédé qu'il applique d'une manière tout à fait imprévue, réussit à étendre l'empire et les prétentions de la musique. Peu content du pouvoir qu'elle exerce sur les cœurs en y réveillant toute la gamme des sentiments humains, il lui rend possible d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion, et la dote d'un sens moral et intellectuel... Il dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales, et ces mélodies se font jour, *dans le chant ou dans l'accompagnement*, chaque fois que les passions et les sentiments qu'elles expriment sont mis en jeu. Cette persistance systématique est jointe à un art de distribution qui offrirait, par la finesse des aperçus psychologiques, poétiques et philosophiques dont il fait preuve, un intérêt de haute curiosité à ceux aussi pour qui les croches et doubles croches sont lettres mortes et purs hiéroglyphes. Wagner, forçant notre méditation et notre mémoire à un si constant exercice, arrache, par cela seul, l'action de la musique au domaine des vagues attendrissements et ajoute à ses charmes quelques-uns des plaisirs de l'esprit. Par cette méthode qui complique les faciles jouissances procurées par *une série de chants rarement apparentés entre eux*, il demande une singulière attention du public ; mais en même temps il prépare de plus parfaites émotions à ceux qui savent les goûter. Ses mélodies sont, en quelque sorte, des *personnifications d'idées* ; leur retour annonce celui des sentiments que les paroles qu'on prononce n'indiquent point explicitement ; c'est à elles que Wagner confie de nous révéler tous les secrets des cœurs. Il est des phrases, celle, par exemple, de la première scène du second acte, qui traversent l'opéra comme un serpent venimeux, s'enroulant autour des victimes et fuyant devant leurs saints défenseurs ; il en est, comme celle de l'introduction, qui ne reviennent que rarement, avec les suprêmes et divines révélations. Les situations ou les personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole. Or, comme ces mélodies sont d'une rare beauté, nous dirons à ceux qui, dans l'examen d'une partition, se bornent à juger des rapports de croches et doubles croches entre elles, que même si la musique de cet opéra devait être privée de son beau texte, elle serait encore une production de premier ordre ».

En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite ; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment *concaténées*.

Le Vaisseau fantôme, ou *Le Hollandais volant*, est l'histoire si populaire de ce Juif errant de l'Océan, pour qui cependant une condition de rédemption a été obtenue par un ange secourable : *Si le capitaine qui mettra pied à terre tous les sept ans y rencontre une femme fidèle, il sera sauvé*. L'infortuné, repoussé par la tempête à chaque fois qu'il voulait doubler un cap dangereux, s'était écrié une fois : « Je passerai cette infranchissable barrière, dussé-je lutter toute l'éternité! ». Et l'éternité avait accepté le défi de l'audacieux navigateur. Depuis lors, le fatal navire s'était montré çà et là, dans différentes plages, courant sus à la tempête avec le désespoir d'un guerrier qui cherche la mort ; mais toujours la tempête l'épargnait, et le pirate lui-même se sauvait devant lui en faisant le signe de la croix. Les premières paroles du Hollandais, après que son vaisseau est arrivé au mouillage, sont sinistres et solennelles : « Le terme est passé ; il s'est encore écoulé sept années! La mer me jette à terre avec dégoût... Ah! orgueilleux Océan! dans peu de jours il te faudra me porter encore!... Nulle part une tombe! nulle part la mort! telle est ma terrible sentence de damnation... Jour du jugement, jour suprême, quand luiras-tu dans ma nuit?... ». À côté du terrible vaisseau un navire norvégien a jeté l'ancre ; les deux capitaines lient connaissance, et le Hollandais demande au Norvégien « de lui accorder pour quelques jours l'abri de sa maison... de lui donner une nouvelle patrie ». Il lui offre des richesses énormes dont celui-ci s'éblouit, et enfin lui dit brusquement : « As-tu une fille?... Qu'elle soit ma femme!... Jamais je n'atteindrai ma patrie. À quoi me sert donc d'amasser des richesses? Laisse-toi convaincre, consens à cette alliance et prends tous mes trésors ». — « J'ai une fille, belle, pleine de fidélité, de tendresse, de dévouement pour moi ». — « Qu'elle conserve toujours à son père cette tendresse filiale, qu'elle lui soit fidèle ; elle sera aussi fidèle à son époux ». — « Tu me donnes des bijoux, des perles inestimables ; mais le joyau le plus précieux, c'est une femme fidèle ». — « C'est toi qui me le donnes?... Verrai-je ta fille dès aujourd'hui? ».

Dans la chambre du Norvégien, plusieurs jeunes filles s'entretiennent du *Hollandais volant*, et Senta, possédée d'une idée fixe, les yeux toujours tendus vers un portrait mystérieux, chante la ballade qui retrace la damnation du navigateur : « Avez-vous rencontré en mer le navire à la voile rouge de sang, au mât noir? À bord, l'homme pâle, le maître du vaisseau, veille sans relâche. Il vole et fuit, sans terme, sans relâche, sans repos. Un jour pourtant l'homme peut rencontrer la délivrance, s'il trouve sur terre une femme qui lui soit fidèle jusque dans la mort... Priez le ciel que bientôt une femme lui garde sa foi! — Par un vent contraire, dans une tempête furieuse, il voulut autrefois doubler un cap ; il blasphéma dans sa folle audace : Je n'y renoncerais pas de l'éternité! Satan l'a entendu, il l'a pris au mot! Et maintenant son arrêt est d'errer à travers la mer, sans relâche, sans repos!... Mais pour que l'infortuné puisse rencontrer encore la délivrance sur terre, un ange de Dieu lui annonce d'où peut lui venir le salut. Ah! puisses-tu le trouver, pâle navigateur! Priez le ciel que bientôt une femme

lui garde cette foi! — Tous les sept ans, il jette l'ancre, et, pour chercher une femme, il descend à terre. Il a courtsié tous les sept ans, et jamais encore il n'a trouvé une femme fidèle... Les voiles au vent! levez l'ancre! Faux amour, faux serments! Alerte! en mer! sans relâche, sans repos! ». Et tout d'un coup, sortant d'un abîme de rêverie, Senta inspirée s'écrie : « Que je sois celle qui te délivrera par sa fidélité! Puisse l'ange de Dieu me montrer à toi! C'est par moi que tu obtiendras ton salut! ». L'esprit de la jeune fille est attiré magnétiquement par le malheur ; son vrai fiancé, c'est le capitaine damné que l'amour seul peut racheter.

Enfin, le Hollandais paraît, présenté par le père de Senta ; il est bien l'homme du portrait, la figure légendaire suspendue au mur. Quand le Hollandais, semblable au terrible Melmoth qu'attendrit la destinée d'Immalée, sa victime, veut la détourner d'un dévouement trop périlleux, quand le damné plein de pitié repousse l'instrument du salut, quand, remontant en toute hâte, sur son navire, il la veut laisser au bonheur de la famille et de l'amour vulgaire, celle-ci résiste et s'obstine à le suivre : « Je te connais bien! je connais ta destinée! Je te connaissais lorsque je t'ai vu pour la première fois! ». Et lui, espérant l'épouvanter : « Interroge les mers de toutes les zones, interroge le navigateur qui a sillonné l'Océan dans tous les sens ; il connaît ce vaisseau, l'effroi des hommes pieux : on me nomme le *Hollandais volant!* ». Elle répond, poursuivant de son dévouement et de ses cris le navire qui s'éloigne : « Gloire à ton ange libérateur! gloire à sa loi! Regarde et vois si je te suis fidèle jusqu'à la mort! ». Et elle se précipite à la mer. Le navire s'engloutit. Deux formes aériennes s'élèvent au-dessus des flots : c'est le Hollandais et Senta transfigurés.

Aimer le malheureux pour son malheur est une idée trop grande pour tomber ailleurs que dans un cœur ingénu, et c'est certainement une très-belle pensée que d'avoir suspendu le rachat d'un maudit à l'imagination passionnée d'une jeune fille. Tout le drame est traité d'une main sûre, avec une manière directe ; chaque situation, abordée franchement ; et le type de Senta porte en lui une grandeur surnaturelle et romanesque qui enchante et fait peur. La simplicité extrême du poème augmente l'intensité de l'effet. Chaque chose est à sa place, tout est bien ordonné et de juste dimension. L'ouverture, que nous avons entendue au concert du Théâtre-Italien, est lugubre et profonde comme l'Océan, le vent et les ténébres.

Je suis contraint de resserrer les bornes de cette étude, et je crois que j'en ai dit assez (aujourd'hui du moins) pour faire comprendre à un lecteur non prévenu les tendances et la forme dramatique de Wagner. Outre *Rienzi*, *Le Hollandais volant*, *Tannhäuser* et *Lohengrin*, il a composé *Tristan et Isolde*, et quatre autres opéras formant une tétralogie, dont le sujet est tiré des *Nibelungen*, sans compter ses nombreuses œuvres critiques. Tels sont les travaux de cet homme dont la personne et les ambitions idéales ont défrayé si longtemps la badauderie parisienne et dont la plaisanterie facile a fait journallement sa proie pendant plus d'un an.

IV

On peut toujours faire momentanément abstraction de la partie systématique que tout grand artiste volontaire introduit fatalement dans toutes ses œuvres ; il reste, dans ce cas, à chercher et à vérifier par quelle qualité propre, personnelle, il se distingue des autres. Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est *lui* et non un autre. À ce point de vue, les artistes peuvent être comparés à des saveurs variées, et le répertoire des métaphores humaines n'est peut-être pas assez vaste pour fournir la définition approximative de tous les artistes connus et de tous les artistes *possibles*. Nous avons déjà, je crois, noté deux hommes dans Richard Wagner, l'homme d'ordre et l'homme passionné. C'est de l'homme passionné, de l'homme de sentiment qu'il est ici question. Dans le moindre de ses morceaux il inscrit si ardemment sa personnalité, que cette recherche de sa qualité principale ne sera pas très-difficile à faire. Dès le principe, une considération m'avait vivement frappé : c'est que dans la partie voluptueuse et orgiaque de l'ouverture de *Tannhäuser*, l'artiste avait mis autant de force, développé autant d'énergie que dans la peinture de la mysticité qui caractérise l'ouverture de *Lohengrin*. Même ambition dans l'une que dans l'autre, même escalade titanique et aussi mêmes raffinements et même subtilité. Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme. Une ambition idéale préside, il est vrai, à toutes ses compositions ; mais si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne. Et toute la science, tous les efforts, toutes les combinaisons de ce riche esprit ne sont, à vrai dire, que les serviteurs très humbles et très zélés de cette irrésistible passion. Il en résulte, dans quelque sujet qu'il traite, une solennité d'accent superlative. Par cette passion il ajoute à chaque chose je ne sais quoi de surhumain ; par cette passion il comprend tout et fait tout comprendre. Tout ce qu'impliquent les mots : *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion*, se sent et se fait deviner dans ses œuvres. Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons *génie* ; ou du moins, que dans l'analyse de tout ce que nous avons jusqu'ici légitimement appelé *génie* on retrouve lesdites caractéristiques. En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération ne m'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse. J'aime ces excès de santé, ces débordements de volonté qui s'inscrivent dans les œuvres comme le bitume enflammé dans le sol d'un volcan, et qui, dans la vie

ordinaire, marquent souvent la phase, pleine de délices, succédant à une grande crise morale ou physique.

Quant à la réforme que le maître veut introduire dans l'application de la musique au drame, qu'en arrivera-t-il? Là-dessus, il est impossible de rien prophétiser de précis. D'une manière vague et générale, on peut dire, avec le Psalmiste, que, tôt ou tard, ceux qui ont été abaissés seront élevés, que ceux qui ont été élevés seront humiliés, mais rien de plus que ce qui est également applicable au train connu de toutes les affaires humaines. Nous avons vu bien des choses déclarées jadis absurdes, qui sont devenues plus tard des modèles adoptés par la foule. Tout le public actuel se souvient de l'énergique résistance où se heurtèrent, dans le commencement, les drames de Victor Hugo et les peintures d'Eugène Delacroix. D'ailleurs nous avons déjà fait observer que la querelle qui divise maintenant le public était une querelle oubliée et soudainement ravivée, et que Wagner lui-même avait trouvé dans le passé les premiers éléments de *la base pour asseoir son idéal*. Ce qui est bien certain, c'est que sa doctrine est faite pour rallier tous les gens d'esprit fatigués depuis longtemps des erreurs de l'Opéra, et il n'est pas étonnant que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge. De même les écrivains du XVIII^e siècle avaient acclamé les ouvrages de Gluck, et je ne puis m'empêcher de voir que les personnes qui manifestent le plus de répulsion pour les ouvrages de Wagner montrent aussi une antipathie décidée à l'égard de son précurseur.

Enfin le succès ou l'insuccès de *Tannhäuser* ne peut absolument rien prouver, ni même déterminer une quantité quelconque de chances favorables ou défavorables dans l'avenir. *Tannhäuser*, en supposant qu'il fût un ouvrage détestable, aurait pu *monter aux nues*. En le supposant parfait, il pourrait révolter. La question, dans le fait, la question de la réformation de l'opéra n'est pas vidée, et la bataille continuera ; apaisée, elle recommencera. J'entendais dire récemment que si Wagner obtenait par son drame un éclatant succès, ce serait un accident purement individuel, et que sa méthode n'aurait aucune influence ultérieure sur les destinées et les transformations du drame lyrique. Je me crois autorisé, par l'étude du passé, c'est-à-dire de l'éternel, à préjuger l'absolu contraire, à savoir qu'un échec complet ne détruit en aucune façon la possibilité de tentatives nouvelles dans le même sens, et que dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui. Dans quelle histoire a-t-on jamais lu que les grandes causes se perdaient en une seule partie?

18 mars 1861.

ENCORE QUELQUES MOTS

« L'épreuve est faite ! La *musique de l'avenir* est enterrée ! » s'écrient avec joie tous les siffleurs et cabaleurs. « L'épreuve est faite ! » répètent tous les niais du feuilleton. Et tous les badauds leur répondent en chœur, et très innocemment : « L'épreuve est faite ! ».

En effet, une épreuve a été faite, qui se renouvellera encore bien des milliers de fois avant la fin du monde ; c'est que, d'abord, toute œuvre grande et sérieuse ne peut pas se loger dans la mémoire humaine ni prendre sa place dans l'histoire sans de vives contestations ; ensuite, que dix personnes opiniâtres peuvent, à l'aide de sifflets aigus, dérouter des comédiens, vaincre la bienveillance du public, et pénétrer même de leurs protestations discordantes la voix immense d'un orchestre, cette voix fût-elle égale en puissance à celle de l'Océan. Enfin, un inconvénient des plus intéressants a été vérifié, c'est qu'un système de location qui permet de s'abonner à l'année crée une sorte d'aristocratie, laquelle peut, à un moment donné, pour un motif ou un intérêt quelconque, exclure le vaste public de toute participation au jugement d'une œuvre. Qu'on adopte dans d'autres théâtres, à la Comédie-Française, par exemple, ce même système de location, et nous verrons bientôt, là aussi, se produire les mêmes dangers et les mêmes scandales. Une société restreinte pourra enlever au public immense de Paris le droit d'apprécier un ouvrage dont le jugement appartient à tous.

Les gens qui se croient débarrassés de Wagner se sont réjouis beaucoup trop vite ; nous pouvons le leur affirmer. Je les engage vivement à célébrer moins haut un triomphe qui n'est pas des plus honorables d'ailleurs, et même à se munir de résignation pour l'avenir. En vérité, ils ne comprennent guère le jeu de bascule des affaires humaines, le flux et le reflux des passions. Ils ignorent aussi de quelle patience et de quelle opiniâtreté la Providence a toujours doué ceux qu'elle investit d'une fonction. Aujourd'hui la réaction est commencée ; elle a pris naissance le jour même où la malveillance, la sottise, la routine et l'envie coalisées ont essayé d'enterrer l'ouvrage. L'immensité de l'injustice a engendré mille sympathies, qui maintenant se montrent de tous côtés.

*

Aux personnes éloignées de Paris, que fascine et intimide cet amas monstrueux d'hommes et de pierres, l'aventure inattendue du drame de Tannhäuser doit apparaître comme une énigme. Il serait facile de l'expliquer par la coïncidence malheureuse de plusieurs causes, dont quelques-unes sont étrangères à l'art. Avouons tout de suite la raison principale, dominante : l'opéra de Wagner *est un ouvrage sérieux*, demandant une attention soutenue ; on conçoit tout ce que cette condition implique de chances défavorables dans un pays où l'ancienne tragédie réussissait sur-

tout par les facilités qu'elle offrait à la distraction. En Italie, on prend des sorbets et l'on fait des cancons dans les intervalles du drame où la mode ne commande pas les applaudissements ; en France, on joue aux cartes. « Vous êtes un impertinent, vous qui voulez me contraindre à prêter à votre œuvre une attention continue, s'écrie l'abonné récalcitrant, je veux que vous me fournissiez un plaisir digestif plutôt qu'une occasion d'exercer mon intelligence ». À cette cause principale, il faut en ajouter d'autres qui sont aujourd'hui connues de tout le monde, à Paris du moins. L'ordre impérial, qui fait tant d'honneur au prince, et dont on peut le remercier sincèrement, je crois, sans être accusé de courtoisie, a ameuté contre l'artiste beaucoup d'envieux et beaucoup de ces badauds qui croient toujours faire acte d'indépendance en aboyant à l'unisson. Le décret qui venait de rendre quelques libertés au journal et à la parole ouvrait carrière à une turbulence naturelle, longtemps comprimée, qui s'est jetée, comme un animal fou, sur le premier passant venu. Ce passant, c'était le *Tannhäuser*, autorisé par le chef de l'État et protégé ouvertement par la femme d'un ambassadeur étranger. Quelle admirable occasion ! Toute une salle française s'est amusée pendant plusieurs heures de la douleur de cette femme, et, chose moins connue, Mme Wagner elle-même a été insultée pendant une des représentations. Prodigeux triomphe !

Une mise en scène plus qu'insuffisante, faite par un ancien vaudevilliste (vous figurez-vous *Les Burgraves* mis en scène par M. Clairville?) ; une exécution molle et incorrecte de la part de l'orchestre ; un ténor allemand, sur qui on fondait les principales espérances, et qui se met à chanter faux avec une assiduité déplorable ; une Vénus endormie, habillée d'un paquet de chiffons blancs, et qui n'avait pas plus l'air de descendre de l'Olympe que d'être née de l'imagination chatoyante d'un artiste du Moyen Âge ; toutes les places livrées, pour deux représentations, à une foule de personnes hostiles ou, du moins, indifférentes à toute aspiration idéale, toutes ces choses doivent être également prises en considération. Seuls (et l'occasion naturelle s'offre ici de les remercier), M^{lle} Sax et Morelli ont fait tête à l'orage. Il ne serait pas convenable de ne louer que leur talent ; il faut aussi vanter leur bravoure. Ils ont résisté à la déroute ; ils sont restés, sans broncher un instant, fidèles au compositeur. Morelli, avec l'admirable souplesse italienne, s'est conformé humblement au style et au goût de l'auteur, et les personnes qui ont eu souvent le loisir de l'étudier disent que cette docilité lui a profité, et qu'il n'a jamais paru dans un aussi beau jour que sous le personnage de Wolfram. Mais que dirons-nous de M. Niemann, de ses faiblesses, de ses pâmoisons, de ses mauvaises humeurs d'enfant gâté, nous qui avons assisté à des tempêtes théâtrales, où des hommes tels que Frédérick et Rouvière, et Bignon lui-même, quoique moins autorisé par la célébrité, bravaient ouvertement l'erreur du public, jouaient avec d'autant plus de zèle qu'il se montrait plus injuste, et faisaient constamment cause commune avec l'auteur? — Enfin, la question du bal-

let, élevée à la hauteur d'une question vitale et agitée pendant plusieurs mois, n'a pas peu contribué à l'émeute. « Un opéra sans ballet! qu'est-ce que cela? » disait la routine. « Qu'est-ce que cela? » disaient les entrepreneurs de filles. « Prenez garde! » disait lui-même à l'auteur le ministre alarmé. On a fait manœuvrer sur la scène, en manière de consolation, des régiments prussiens en jupes courtes, avec les gestes mécaniques d'une école militaire; et une partie du public disait, voyant toutes ces jambes et illusionné par une mauvaise mise en scène: « Voilà un mauvais ballet et une musique qui n'est pas faite pour la danse ». Le bon sens répondait: « Ce n'est pas un ballet; mais ce devrait être une bacchanale, une orgie, comme l'indique la musique, et comme ont su quelquefois en représenter la Porte-Saint-Martin, l'Ambigu, l'Odéon, et même des théâtres inférieurs, mais comme n'en peut pas figurer l'Opéra, qui ne sait rien faire du tout ». Ainsi, ce n'est pas une raison littéraire, mais simplement l'inhabileté des machinistes, qui a nécessité la suppression de tout un tableau (la nouvelle apparition de Vénus).

Que les hommes qui peuvent se donner le luxe d'une maîtresse parmi les danseuses de l'Opéra, désirent qu'on mette le plus souvent possible en lumière les talents et les beautés de leur emplette, c'est là certes un sentiment presque paternel que tout le monde comprend et excuse facilement; mais que ces mêmes hommes, sans se soucier de la curiosité publique et des plaisirs d'autrui, rendent impossible l'exécution d'un ouvrage qui leur déplaît parce qu'il ne satisfait pas aux exigences de leur protectorat, voilà ce qui est intolérable. Gardez votre harem et conservez-en religieusement les traditions; mais faites-nous donner un théâtre où ceux qui ne pensent pas comme vous pourront trouver d'autres plaisirs mieux accommodés à leur goût. Ainsi nous serons débarrassés de vous et vous de nous, et chacun sera content.

*

On espérait arracher à ces enragés leur victime en la présentant au public un dimanche, c'est-à-dire un jour où les abonnés et le Jockey-Club abandonnent volontiers la salle à une foule qui profite de la place libre et du loisir. Mais ils avaient fait ce raisonnement assez juste: « Si nous permettons que le succès ait lieu aujourd'hui, l'administration en tirera un prétexte suffisant pour nous imposer l'ouvrage pendant trente jours ». Et ils sont revenus à la charge, armés de toutes pièces, c'est-à-dire des instruments homicides confectionnés à l'avance. Le public, le public entier, a lutté pendant deux actes, et dans sa bienveillance, doublée par l'indignation, il applaudissait non seulement les beautés irrésistibles, mais même les passages qui l'étonnaient et le déroutaient, soit qu'ils fussent obscurcis par une exécution trouble, soit qu'ils eussent besoin, pour être appréciés, d'un impossible recueillement. Mais ces tempêtes de colère

et d'enthousiasme amenaient immédiatement une réaction non moins violente et beaucoup moins fatigante pour les opposants. Alors ce même public, espérant que l'émeute lui saurait gré de sa mansuétude, se taisait, voulant avant toute chose connaître et juger. Mais les quelques sifflets ont *courageusement* persisté, *sans motif et sans interruption* ; l'admirable récit du voyage à Rome n'a pas été entendu (chanté même? je n'en sais rien) et tout le troisième acte a été submergé dans le tumulte.

Dans la presse, aucune résistance, aucune protestation, excepté celle de M. Franck Marie, dans *La Patrie*. M. Berlioz a évité de dire son avis ; courage négatif. Remercions-le de n'avoir pas ajouté à l'injure universelle. Et puis alors, un immense tourbillon d'imitation a entraîné toutes les plumes, a fait délirer toutes les langues, semblable à ce singulier esprit qui fait dans les foules des miracles alternatifs de bravoure et de coura-dise ; le courage collectif et la lâcheté collective ; l'enthousiasme français et la panique gauloise.

Le *Tannhäuser* n'avait même pas été entendu.

*

Aussi, de tous côtés, abondent maintenant les plaintes ; chacun voudrait voir l'ouvrage de Wagner, et chacun crie à la tyrannie. Mais l'administration a baissé la tête devant quelques conspirateurs, et on rend l'argent déjà déposé pour les représentations suivantes. Ainsi, spectacle inouï, s'il en peut exister toutefois de plus scandaleux que celui auquel nous avons assisté, nous voyons aujourd'hui une direction vaincue, qui, malgré les encouragements du public, renonce à continuer des représentations des plus fructueuses.

Il paraît d'ailleurs que l'accident se propage ; et que le public n'est plus considéré comme le juge suprême en fait de représentations scéniques. Au moment même où j'écris ces lignes, j'apprends qu'un beau drame, admirablement construit et écrit dans un excellent style, va disparaître, au bout de quelques jours, d'une autre scène où il s'était produit avec éclat et malgré les efforts d'une certaine caste impuissante, qui s'appelait jadis la classe lettrée, et qui est aujourd'hui inférieure en esprit et en délicatesse à un public de port de mer. En vérité, l'auteur est bien fou qui a pu croire que ces gens prendraient feu pour une chose aussi impalpable, aussi gazeiforme que l'*honneur*. Tout au plus sont-ils bons à l'*enterrer*.

Quelles sont les raisons mystérieuses de cette expulsion? Le succès générerait-il les opérations futures du directeur? D'inintelligibles considérations officielles auraient-elles forcé sa bonne volonté, violenté ses intérêts? Ou bien faut-il supposer quelque chose de monstrueux, c'est-à-dire qu'un directeur peut feindre, pour se faire valoir, de désirer de bons drames, et, ayant enfin atteint son but, retourne bien vite à son véritable

goût, qui est celui des imbéciles, évidemment le plus productif? Ce qui est encore plus inexplicable, c'est la faiblesse des critiques (dont quelques-uns sont poètes), qui caressent leur principal ennemi, et qui, si parfois, dans un accès de bravoure passagère, ils blâment son mercantilisme, n'en persistent pas moins, en une foule de cas, à encourager son commerce par toutes les complaisances.

*

Pendant tout ce tumulte et devant les déplorables facéties du feuilleton, dont je rougissais, comme un homme délicat d'une saleté commise devant lui, une idée cruelle m'obsédait. Je me souviens que, malgré que j'aie toujours soigneusement étouffé dans mon cœur ce patriotisme exagéré dont les fumées peuvent obscurcir le cerveau, il m'est arrivé, sur des plages lointaines, à des tables d'hôte composées des éléments humains les plus divers, de souffrir horriblement quand j'entendais des voix (équitables ou injustes, qu'importe?) ridiculiser la France. Tout le sentiment filial, philosophiquement comprimé, faisait alors explosion. Quand un déplorable académicien s'est avisé d'introduire, il y a quelques années, dans son discours de réception, une appréciation du génie de Shakspeare, qu'il appelait familièrement le vieux *Williams*, ou le bon *Williams*, — appréciation digne en vérité d'un concierge de la Comédie-Française, — j'ai senti en frissonnant le dommage que ce pédant sans orthographe allait faire à mon pays. En effet, pendant plusieurs jours, tous les journaux anglais se sont amusés de nous, et de la manière la plus navrante. Les littérateurs français, à les entendre, ne savaient pas même l'orthographe du nom de Shakspeare ; ils ne comprenaient rien à son génie, et la France abêtie ne connaissait que deux auteurs, Ponsard et Alexandre Dumas fils, *les poètes favoris du nouvel Empire*, ajoutait l'*Illustrated London News*. Notez que la haine politique combinait son élément avec le patriotisme littéraire outragé.

Or, pendant les scandales soulevés par l'ouvrage de Wagner, je me disais : « Qu'est-ce que l'Europe va penser de nous, et en Allemagne que dira-t-on de Paris? Voilà une poignée de tapageurs qui nous déshonorent collectivement! ». Mais non, cela ne sera pas. Je crois, je sais, je jure que parmi les littérateurs, les artistes et même parmi les gens du monde, il y a encore bon nombre de personnes bien élevées, douées de justice, et dont l'esprit est toujours libéralement ouvert aux nouveautés qui leur sont offertes. L'Allemagne aurait tort de croire que Paris n'est peuplé que de polissons qui se mouchent avec les doigts, à cette fin de les essuyer sur le dos d'un grand homme qui passe. Une pareille supposition ne serait pas d'une totale impartialité. De tous les côtés, comme je l'ai dit, la réaction s'éveille ; des témoignages de sympathie des plus inattendus sont venus

encourager l'auteur à persister dans sa destinée. Si les choses continuent ainsi, il est présumable que beaucoup de regrets pourront être prochainement consolés, et que *Tannhäuser* reparaitra, mais dans un lieu où les abonnés de l'Opéra ne seront pas intéressés à le poursuivre.

*

Enfin l'idée est lancée, la trouée est faite, c'est l'important. Plus d'un compositeur français voudra profiter des idées salutaires émises par Wagner. Si peu de temps que l'ouvrage ait paru devant le public, l'ordre de l'Empereur, auquel nous devons de l'avoir entendu, a apporté un grand secours à l'esprit français, esprit logique, amoureux d'ordre, qui reprendra facilement la suite de ses évolutions. Sous la République et le premier Empire, la musique s'était élevée à une hauteur qui en fit, à défaut de la littérature découragée, une des gloires de ces temps. Le chef du second Empire n'a-t-il été que curieux d'entendre l'œuvre d'un homme dont on parlait chez nos voisins, ou une pensée plus patriotique et plus compréhensive l'excitait-elle? En tout cas, sa simple curiosité nous aura été profitable à tous.

8 avril 1861.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- A.B., « ' Les Épaves ' par M. Aug. Lacaussade », *Revue Européenne*, 3e année, tome XVIII, 1861, p. 176.
- Adorno T.W., *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1962. Éd. orig. *Philosophie der neuen Musik*, Mohr Siebeck Verlag, Tübingen 1949.
- , *Quasi una fantasia, II, Écrits musicaux*, trad. fr. Jean-Louis Leleu, Gallimard, Paris 1982. Éd. orig. *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1963.
- , *Essai sur Wagner*, trad. fr. Hans Hildenbrand, Alex Lindenberg, Gallimard, Paris 1993. Éd. orig. *Versuch über Wagner*, Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt am Main 1952.
- , *Théorie esthétique*, trad. fr. Mark Jimenez, Klincksieck, Paris 1995. Éd. orig. *Ästhetische Theorie*, hrsg. von Gretel Adorno, Rolf Tiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970.
- , *Notes sur la littérature*, trad. fr. Sibylle Muller, Flammarion, Paris 2009. Éd. orig. *Noten zur Literatur I*, Suhrkamp Verlag, Berlin-Frankfurt am Main 1958.
- Agosti Stefano, *Cinque analisi. Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982.
- Angelet Christian, « Le topos de l'existence en confusion », *Revue Italienne d'Études Françaises*, 3, 2013, <<http://journals.openedition.org/rief/202>> (06/2019).
- Aristote, *Physique*, Librairie philosophique de Ladrange, Paris 1862.
- Aron Paul, *Histoire du pastiche : le pastiche littéraire français, de la Renaissance à nos jours*, PUF, Paris 2008.
- Asselineau Charles, *Baudelaire. Sa vie, son œuvre*, Lemerre, Paris 1869.
- , *Baudelaire et Asselineau*, textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois, Nizet, Paris 1953.
- Ayrault Roger, *La Genèse du Romantisme allemand*, Aubier, Paris 1969.
- Bailbé Joseph-Marc, *La Musique en France à l'époque romantique : 1830-1870*, Flammarion, Paris 1991.
- Balzac Honoré de (pseud. Le Comte Alex. De B***), « L'Opium », *La caricature*, 2, 11 novembre 1830, p. 2-3 ; in Id., *Œuvres diverses*, éd. publiée sous la dir. de Pierre-Georges Castex, Roland Chollet et René Guise, avec la collab. de Christiane Guise, tome II, Gallimard, Paris 1996, p. 814-816.
- , *Œuvres complètes d'Honoré de Balzac*, A. Houssiaux, Paris 1855.
- , *Lettres à Madame Hanska*, Laffont, Paris 1990, 2 vol.
- , *Sarrasine, Gambarà, Massimilla Doni*, éd. Pierre Brunel, Gallimard, Paris 1995.

- , *Traité des excitants modernes* (1839), Le Castor Astral, Paris 2006.
- Banville Théodore de, *Poésies complètes 1841-1854*, Poulet Malassis, Paris 1858.
- Barbérès Pierre, *Balzac et le mal du siècle. Contribution à une physiologie du monde moderne*, tome 1, 1799-1829, Gallimard, Paris 1970.
- Barthes Roland, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.
- , *Sur Racine*, Seuil, Paris 1963.
- , *Critique et vérité*, Seuil, Paris 1966.
- , *S/Z*, Seuil, Paris 1970.
- , *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973.
- , *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1978.
- , *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris 1978.
- , *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, Paris 1982.
- , *Système de la mode*, Seuil, Paris 1983.
- , *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris 1984.
- , *Le Neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978*, éd par Thomas Clerc, Seuil/IMEC, Paris 2002.
- , *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), Seuil, Paris 2014.
- Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal par Charles Baudelaire, précédés d'une notice par Théophile Gautier*, Michel Lévy, Paris 1868.
- , *Souvenirs. Correspondance. Bibliographie*, Pincebourde, Paris 1872.
- , *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, Maison Quantin, Paris 1887.
- , *Correspondance*, éd. Claude Pichois avec la collab. de Jean Ziegler, Gallimard, Paris 1973, 2 vol. (1832-1860 ; 1860-1866).
- , *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, Paris 1975-1976, 2 vol.
- Baudelaire Charles, Banville Théodore de, Vitu Auguste, *Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous*, Charpentier, Paris 1846.
- Baudouin Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Imago, Paris 2008.
- Béguin Albert, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Le Livre de poche, Paris 1993.
- Benjamin Walter, *L'Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. Sibylle Muller, Flammarion, Paris 1985. Éd. orig. *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928.
- , *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, trad. fr. Pierre Klossowski, Alcan, Paris 1936.
- Bergson Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1895), Presses Universitaires de France, Paris 1939.
- Berlioz Hector, « Épisodes de la vie d'un artiste, Programme de la Symphonie fantastique », *La Revue Musicale*, 13 novembre 1830, p. 90.
- , « De l'Instrumentation », cinquième article, *Revue et Gazette musicale de Paris*, huitième année, 1840, p. 568 ; éd. Joël-Marie Fauquet, Le Castor Astral, Paris 2003.
- , « Théâtre-Italien. Concerts de Richard Wagner, La Musique de l'avenir », in *Feuilleton du Journal des débats*, 9 février 1860, <<http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats600209.htm>> (06/2019).
- , *À travers chants. Études musicales, adorations, boutades et critiques*, Michel Lévy, Paris 1862 ; Grund, Paris 1971.
- Bernard-Griffiths Simone, « Lectures de l' 'Ahasvérus' (1833) d'Edgar Quinet : regards sur une palingénésie romantique du mythe du Juif errant », *Romantisme*, 45, 1984, p. 79-104.

- Berton Henri-Montan, « De la musique mécanique et de la musique philosophique », *L'Abeille*, IV, 1821, p. 267-274.
- Bertrand Louis (Aloysius), *Gaspard de la Nuit : fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, nouvelle éd. avec préface de Charles Asselineau, Muquardt-Pincebourde, Bruxelles-Paris 1868.
- Blumenberg Hans, *Naufrage avec spectateur, paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. fr. Laurent Cassagnau, L'Arche, Paris 1997. Éd. orig. *Schiffbruch mit Zuschauer – Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt 1979.
- , *La Lisibilité du monde*, trad. fr. Pierre Rusch, Denis Trierweiler, Cerf, Paris 2007. Éd. orig. *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp, Frankfurt-am-Main 1981.
- Bortolotto Mario, *Wagner l'oscuro*, Adelphi, Milano 2003.
- Brombert Victor, *Stendhal. Fiction and the Themes of Freedom*, The University of Chicago Press, London 2017.
- Brooks Cleanth, *Irony as a Principle of Structure* (1949), in Morton Dauwen Zabel (ed.), *Literary Opinion in America*, Harper & Row, New York 1962, p. 729-741.
- , *The language of Paradox*, in Id., *The Well Wrought Urn*, Methuen & Co Ltd., London 1968, p. 1-16.
- Cabanis Jean-Georges, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapelet, Paris 1802, 2 vol.
- Castex Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris 1951.
- Champfleury, *Le réalisme*, Michel Lévy, Paris 1857.
- , *Richard Wagner*, Bourdilliat et Cie, Paris 1860.
- , *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui : Balzac, Gérard de Nerval, Wagner, Courbet* (1861), Slatkine reprints, Genève 1968.
- Charlton David (ed.), *E.T.A. Hoffmann's Musical Writings : 'Kreisleriana, The Poet and The Composer'*, *Music Criticism*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Chasles Émile, « Les Épaves » ou l'histoire d'un poète du XIXe siècle », *Revue Européenne*, 3^e année, tome XVIII, 1861, p. 333-363.
- Chastellux François-Jean de, *Essai sur l'union de la poésie et de la musique*, chez Merlin, Paris 1765.
- Chouillet Jacques, *Diderot et le théâtre*, éd. de la Comédie française, Paris 1984.
- CNTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <<http://www.cnrtl.fr/definition/badaud>> (06/2019).
- Compagnon Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Galilimard, Paris 2005.
- Complément du dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, Paris 1847.
- Crépet Jacques, *Baudelaire : étude biographique*, Vanier, Paris 1906.
- Dalhaus Carl, *Les drames musicaux de Richard Wagner*, trad. fr. Madeleine Renier, Mardaga, Liège 1994.
- , *L'idée de la musique absolue : une esthétique de la musique romantique*, trad. fr. Martin Kaltenecker, Contrechamps, Genève 2006.
- Damamme Gilbert Béatrice, *La série énumérative*, Droz, Genève 1989.
- Dandrey Patrick, *L'Éloge paradoxal de Gorgias à Molière*, Paris, PUF, 1997 ; rééd. Paris, Hermann, 2015.

- Darriulat Jacques, *Hegel, Cours esthétique : une histoire philosophique de l'art*, <<http://www.darriulat.net/Introductionphiloesth/PhiloContemp/Hegel/HegelEsthetique.html>> (06/2019).
- Daudet Léon, *Le stupide XIXe siècle, exposé des insanités meurtrières qui se sont abattues sur la France depuis 130 ans, 1789-1919*, Nouvelle Librairie Nationale, Paris 1922.
- Debord Guy, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris 1992.
- Deleuze Gilles, *Différence et répétition* (1968), Presses Universitaires de France, Paris 2000.
- , *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969.
- Delvau Alfred, *Murailles révolutionnaires*, Bry, Paris 1852.
- De Quincey Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater* (1822), in Ch. Baudelaire, *Un Mangeur d'opium avec le texte parallèle des 'Confessions of an English Opium Eater' et des 'Suspiria de profundis' de Thomas de Quincey*, éd. critique commentée par Michèle Stäuble-Lipman Wulf, *Études baudelairiennes*, VI-VII, La Baconnière, Neuchâtel, 1976.
- Derrida Jacques, *De la Grammatologie*, Minuit, Paris 1967.
- Dictionnaire de l'Académie Française* (1835), <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobjet_?p.S:27./var/artfla/dicos/ACAD_1835/IMAGE/> (06/2019).
- Dictionnaire de la langue Française informatisé*, <<http://atilf.atilf.fr>> (06/2019).
- Diderot Denis, *Œuvres complètes*, éd. Jules Assézat, Garnier frères, Paris 1877, 20 vol.
- , *Pensées philosophiques*, in *Œuvres complètes*, vol. VII, éd. Jules Assézat, Garnier frères, Paris 1877, p. 123-156.
- , *Entretiens sur le Fils Naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*, Garnier-Flammarion, Paris 1967.
- , *Jacques le Fataliste*, Garnier-Flammarion, Paris 1970.
- , « Diderot : fragment du *Salon de 1767*, Vernet », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987, p. 77-122.
- , *Œuvres esthétiques*, éd. Paul Vernière, Garnier, Paris 1988.
- , *Le Neveu de Rameau*, éd. Michel Delon, Gallimard, Paris 2006.
- , *Est-il bon? Est-il méchant?*, éd. Pierre Frantz, Gallimard, Paris 2012.
- , *Le Neveu de Rameau / Rameaus Neffe / Satire seconde*, éd. Jacques Berchtold, Michel Delon, Fayard, Paris 2017.
- Dupont Pierre, *Chants et chansons*, chez l'Éditeur [Alexandre Houssiaux], Paris 1851, 3 vol.
- Durand-Sendrail Béatrice, *La musique de Diderot : essai sur le hiéroglyphe musical*, Kime, Paris 1994.
- Encyclopaedia Universalis*, <<https://www.universalis.fr/encyclopedia/hyperbate-rhetorique>> (06/2019).
- Escudier Léon, « La musique de l'avenir à Paris », *La France musicale*, revue hebdomadaire, 8, 3, 29 janvier 1860, p. 49-50.
- Fétis Pierre-Joseph, « La civilisation et la musique », *Revue musicale*, 44, 30 novembre 1833, p. 345.
- , *La musique mise à la portée de tout le monde : exposé succinct de tout se qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudiée*, deuxième éd., Duverger, Paris 1834.
- , *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (1834-1835), Tchou, Paris 2001.

- Fiorentino Pier-Angelo, « Théâtres : Théâtre impérial de l'Opéra : Tannhäuser », *Le Constitutionnel*, 18 mars 1861, p. 1-2.
- Flaubert Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Yvan Leclerc, Gallimard, Paris 1980.
- Foucault Michel, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1966.
- Foucault Michel, Barthes Roland, Derrida Jacques et al. (éds.), *Théorie d'ensemble*, Seuil, Paris 1968.
- Franz Grégoire, « L'attitude hégélienne devant l'existence », *Revue Philosophique de Louvain*, 51, 30, 1953, p. 187-232.
- Freud Sigmund, *Le Malaise dans la civilisation*, trad. fr. Bernard Lortholary, éd. Clotilde Leguil, Point, Paris 2010. Éd. orig. *Das Unbehagen in der Kultur*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Wien 1930.
- , *L'Avenir d'une illusion*, trad. fr. Dorian Astor, éd. Pierre Pellegrin, Garnier-Flammarion, Paris 2011. Éd. orig. *Die Zukunft einer Illusion*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1927.
- , *Pour introduire le narcissisme*, trad. fr. Olivier Mannoni, Payot, Paris, 2013. Éd. orig. *Zur Einführung des Narzissmus*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1924.
- , *Psychologie des masses et analyse du Moi*, trad. fr. Dominique Tassel, Seuil, Paris 2014. Éd. orig. *Massenpsychologie und Ich-Analyse*, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, Leipzig-Wien-Zürich 1921.
- Gabel Joseph, *La Fausse conscience, Essai sur la réification*, Minuit, Paris 1962.
- Gaboriaud Marie, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, Garnier, Paris 2017.
- Gautier Judith, *Le collier des jours. Le second rang du collier*, Ligarán, Paris 2015.
- Gautier Théophile, « Les Contes d'Hoffmann », *La Chronique de Paris*, 14 août 1836.
- , « Franz Liszt », *La Presse*, 22 avril 1844, p. 2.
- , « Représentation au bénéfice de Mlle Taglioni », *La Presse*, 1 juillet 1844.
- , « L'Ouverture de Tannhäuser », *La Presse*, 2 décembre 1850.
- , « Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857.
- , « Tannhäuser, grand opéra romantique en trois actes de M. Richard Wagner », *Le Moniteur universel*, 29 septembre 1857.
- , « Mort d'Hector Berlioz », *Le Journal officiel*, 16 mars 1869, in Id., *La Musique*, Fasquelle, Paris 1911, p. 166-173.
- , *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Charpentier, Paris 1883.
- , *Écrits sur la danse*, éd. Ivor Guest, Actes Sud, Arles 1995.
- , *Histoire du Romantisme*, suivi de *Quarante portraits romantiques*, Gallimard, Paris 2011.
- , *Les Jeunes-France et autres récits humoristiques*, Garnier-Flammarion, Paris 2013.
- Genette Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- , *Mimologiques*, Seuil, Paris 1972.
- , *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.
- , *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris 1983.
- , *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, vol. 1, Seuil, Paris 1994.
- Geoffroy de Saint-Hilaire Étienne, *Philosophie anatomique*, J.B. Baillière, Paris 1818.
- Gide André, *Romans - Récits et soties - Œuvres lyriques*, Gallimard, Paris 1958.
- Girard René, *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), Pluriel, Paris 2011.
- , *Géométries du désir*, L'Herne, Paris 2010.

- Goethe Wolfgang Johann, *Werke*, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1962.
- , *Faust* : I et II, trad. fr. Bernard Lortholary et Jean Malaplate, Garnier Flammarion, Paris 1984.
- Grandville (Gérard Jean-Ignace-Isidore), *Un autre monde*, Fournier, Paris 1843.
- Grétry André-Ernest-Modeste, *Mémoires, ou essais sur la musique*, Prault-Desoer, Paris-Liege 1789.
- Guichard Léon, *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1963.
- Hadot Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Gallimard, Paris 2004.
- Hamon Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris 1996.
- , *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, José Corti, Paris 2007.
- Hegel G.W.F., *La Différence entre les systèmes philosophiques de Fichte et de Schelling*, trad. fr. Bernard Gilson, Vrin, Paris 1986. Éd. orig. *Die Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, Akademische Buchhandlung, Jena 1801.
- Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr. Wolfgang Brokmeier, Gallimard, Paris 1986. Éd. orig. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950.
- Heine Heinrich, *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne (1834-35)*, Actes Sud, Marseille 1993.
- , *De l'Allemagne (1835-1855)*, trad. fr. par l'auteur révisée par Claude Roëls, éd. Pierre Grappin, Gallimard, Paris 1998.
- , « Les Dieux en exil », *Revue des deux Mondes*, 2ème série de la nouv. période, tome 2, 1853, p. 5-38.
- , *Lutèce. Lettres sur la vie politique, artistique et sociale de la France (1855)*, Michel Lévy, Paris 1878 ; rééd. avec présentation de Patricia Baudoin, La fabrique éditions, Paris 2008.
- , *Œuvres de Henri Heine*, Bibliopolis, Paris 1910.
- Hoffmann E.T.A., « Frères Sérapion », trad. fr. Champfleury, *Revue et Gazette musicale de Paris*, 21, 23, 1854, p. 183-184 ; 21, 24, 1854, p. 193-194 ; 21, 25, 1854, p. 201-202 ; 21, 26, 1854, p. 214-216 ; 21, 27, 1854, p. 224-225. Éd. orig. *Die Sera-pionsbrüder*, Reimer, Berlin 1819.
- , *Contes posthumes d'Hoffmann*, trad. fr. Champfleury, Michel Lévy, Paris 1856.
- , *Contes fantastiques I-III*, trad. fr. François-Adolphe Loève-Veimars, Garnier-Flammarion, Paris 1979-1982. Éd. orig. *Fantasiestücke in Callot's Manier - Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Erster Theil*, mit einer Vorrede von Jean Paul. Zweite, durchgesehene Auflage in zwei Theilen, Kunz, Bamberg 1819, 2 vol. (1 éd. 1814, 4 vol.).
- Hölderlin Friedrich, *Œuvres*, éd. Philippe Jaccottet, trad. fr. Michel Deguy, André du Bouchet, François Fédier, et al., Gallimard, Paris 1967.
- Honour Hugh, *Le Néo-classicisme*, Le Livre de Poche, Paris 1998.
- Hugo Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, éd. Simon Gustave, Ollendorf, Paris 1909, 17 vol.
- , *Les Misérables*, Garnier-Flammarion, Paris 1967.
- , *Critique*, vol. V, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Reynaud, Robert Laffont, Paris 1985.
- Huizinga Johan, *Le Déclin du Moyen Âge*, Payot, Paris 1948.

- Huysmans Joris-Karl, *À rebours*, Gallimard, Paris 1977.
- Jankélévitch Vladimir, *La Musique et l'ineffable*, Seuil, Paris 1961.
- , *L'Ironie*, Flammarion, Paris 2011.
- , *Traité des vertus II, Les vertus et l'amour*, Flammarion, Paris 2011.
- Janin Jules, « La semaine dramatique », *Journal des débats*, 15 avril 1861, p. 1-2.
- Jauss Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. fr. Claude Maillard, Gallimard, Paris 1978. Éd. orig. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Fink Verlag, München 1977.
- Jeandel Elsa, « Baudelaire comique », *Acta fabula*, 8, 4, 2007, <<http://www.fabula.org/revue/document3461.php>> (06/2019).
- Joukovski Françoise, *Jules Janin et son temps*, Presses Universitaires de France, Paris 1974.
- Jouve Pierre-Jean, *Le Tombeau de Baudelaire* (1942), Seuil, Paris 1958.
- Kant Immanuel, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, trad. Michel Foucault, Vrin, Paris 1994. Éd. orig. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Nicolovius, Königsberg 1798.
- Kierkegaard Søren, *Le concept de l'angoisse* (1935), trad. fr. Knud Ferlov, Jean-Jacques Gateau, Gallimard, Paris 1990. Éd. orig. *Begrebet Angest*, Vigilius Haufniensis, Copenhagen 1844.
- Kojève Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes-Études réunies et publiées par Raymond Queneau*, Paris, Gallimard 1947.
- Kopp Robert (éd.), *Sur Richard Wagner et Tannhäuser à Paris suivi de textes sur Richard Wagner par Nerval, Gautier et Champfleury*, Les Belles Lettres, Paris 1994.
- , *Baudelaire et Wagner : 'une extase faite de volupté et de connaissance'*, in Carminella Biondi, Carmelina Imbroscio, et al. (éds.), *La Quête du bonheur et l'expression de la douleur dans la littérature et la pensée française. Mélanges offerts à Corrado Rosso*, Droz, Genève 1995, p. 125-137.
- Labarthe Patrick, *Baudelaire ou la tradition de l'allégorie*, Droz, Genève 1999.
- Lacan Jacques, « Le Séminaire sur 'La lettre volée' », *La Psychanalyse*, 2, 1956, p. 1-44.
- , « Intervention de J. Lacan », *Lettres de l'école freudienne de Paris*, 6, 1969, p. 42-48.
- , *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1973), éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1990.
- , *Les formations de l'Inconscient (1957-1958)*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1988.
- , *Le Séminaire. Livre XX : Encore*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 1999.
- , *Autres écrits*, éd. Jacques-Alain Miller, Seuil, Paris 2001.
- Lacépède comte Étienne de, *Poétique de la musique*, imprimerie du M., Paris 1785.
- Lacoue-Labarthe Philippe, « Baudelaire contre Wagner », *Études françaises*, 17, 3-4, 1981, p. 23-52.
- , *Musica ficta. Figures de Wagner*, Christian Bourgois, Paris 1991.
- Lacoue-Labarthe Philippe, Nancy Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978.
- Laforge Jules, *Mélanges posthumes*, Mercure de France, Paris 1919.
- Landi Michela, « L'art comme révolution : Wagner et Proudhon », *Médiévales*, 55, 2013, p. 109-120.
- , « 'À une belle infidèle' de quelques 'liaisons' de Baudelaire (et de leur traduction) », *Revue italienne d'études françaises*, 4, 2014, <<https://journals.openedition.org/rief/602>> ; DOI: 10.4000/rief.602 (06/2019).

- , *La critique ou la vie : Baudelaire essayiste*, in Pierre Glaudes, Boris Lyon-Caen (éds.), *Essai et essayisme en France au XIXe siècle*, Classiques Garnier, Paris 2014, p. 95-109.
- Laprade Victor de, *Questions d'art et de morale*, Didier et Cie, Paris 1861.
- , *Psyché*, Michel Lévy, Paris 1957.
- La Sainte Bible d'après les textes originaux*, trad. fr. Augustin Crampon, Société de Saint-Jean l'Évangéliste, Desclée et Cie, Paris-Tournai-Rome 1923. Éd. numérique, relecture et vérification par Jean-Marie Weber, <www.mission-web.com>.
- Lechevalier Bernard, *Le Cerveau mélomane de Baudelaire. Musique et neuropsychologie*, Odile Jacob, Paris 2010.
- Le Rider Jacques, « Nietzsche et Baudelaire », *Littérature*, 86, 1992, p. 85-101.
- , *Nietzsche in Frankreich*, Nachwort von Ernst Behler, Wilhelm Fink, München-Paderborn, 1997 ; *Nietzsche en France, de la fin du XIXe siècle au temps présent*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
- , « Nietzsche et Victor Hugo », *Romantisme*, 132, 2, 2006, p. 11-20.
- Leroux Pierre, *Œuvres*, Slatkine Reprints, Genève 1978.
- Leroy Maxime, *Les premiers amis français de Richard Wagner*, Albin Michel, Paris 1925.
- Lessing Gotthold Ephraim, *Laocoon ou des limites respectives de la poésie et de la peinture*, trad. fr. Charles Vanderbourg, chez Antoine-Augustin Renouard, Paris 1802. Éd. orig. *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*, Christian Friedrich Voss, Berlin 1766.
- Lesure François, *Préface* in Paul Scudo, *Critique et littérature musicales* (1856), Minkoff, Genève 1986, n.p.
- Lévi-Strauss Claude, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Presses Universitaires de France, Paris 1949.
- , *Mythologiques*, vol. 1, *Le Cru et le cuit*, Plon, Paris 1964.
- Liszt Franz, « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », *Gazette musicale de Paris*, 19, 1835, p. 157-159.
- , « Lettre d'un bachelier ès-musique », *Revue et Gazette musicale*, 29, 16 juillet 1837, p. 341.
- , *Lohengrin et Tannhäuser*, Brockhaus, Leipzig 1851.
- , *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie* (1859), Éditions d'Aujourd'hui-Les Introuvables, Paris 1982.
- , *Artiste et Société*, Flammarion, Paris 1995.
- Liszt Franz, Wagner Richard, *Correspondance*, éd. Georges Liébert, trad. fr. Leopold Schmidt, Jacques Lacant, Gallimard, Paris 2013. Éd. orig. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1887.
- Locatelli Federica, *Une figure de l'expansion : la périphrase chez Baudelaire*, Peter Lang, Bern 2015.
- Locke Ralph P., *Les Saint-simoniens et la musique*, trad. fr. Malou Haine, Philippe Haine, Pierre Mardaga Éditeur, Liège 1992. Éd. orig. *Music, Musicians and the Saint-Simoniens*, University of Chicago Press, Chicago and London 1986.
- Lombroso Cesare, *L'homme de génie II, Génie et folie*, trad. fr. François Colonna d'Istria, Alcan, Paris 1889. Éd. orig. *L'uomo di genio in rapporto alla psichiatria, alla storia ed all'estetica*, Fratelli Bocca, Torino 1888.
- , *Hypnotisme et spiritisme*, trad. fr. Charles Rossignaux, Flammarion, Paris 1910. Éd. orig. *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1909.

- Loncke Joycelynne, *Baudelaire et la musique*, Nizet, Paris 1975.
- Macchia Giovanni, *Baudelaire critico*, Sansoni, Firenze 1939.
- Macherey Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, Paris 1966.
- Maine de Biran, *Mémoires sur la décomposition de la pensée* (1852), éd. Pierre Tisserand, Presses Universitaires de France, Paris 1952.
- Malamoud Charles, Vernant Jean-Pierre éd., *Corps de dieux*, Gallimard, Paris 2003.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor, Georges Jean-Aubry, Gallimard, Paris 1945.
- , *Correspondance* (1862-1872), suivi de *Lettres sur la poésie* (1872-1898), éd. Bertrand Marchal, Gallimard, Paris 1995.
- Mann Thomas, *Wagner et notre temps*, trad. fr. Fernand Delmas, LGF, Paris 1978.
- Marx Karl, *Contribution à l'économie politique*, trad. fr. Maurice Husson, Gilbert Baudia, Éditions Sociales, Paris 1972. Éd. orig. *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, Franz Duncker, Berlin 1859.
- Mauron Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Paris 1964.
- Mendès Catulle, *Richard Wagner*, Charpentier, Paris 1886.
- Meschonnic Henri, *La Rime et la vie*, Verdier, Lagrasse 1989.
- Miner Margaret, *Resonant Gaps : Between Baudelaire and Wagner*, University of Georgia Press, Athens 1995.
- Molière, *Amphytrion* (1668), éd. Suzanne Guellouz, Gallimard, Paris 2007.
- Monod Henri, *Physiologie du bourgeois*, Aubert et Lavigne, Paris 1841.
- Monod Jacques, *Le Hasard et la nécessité : essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Seuil, Paris 1970.
- Montaigne Michel de, *Essais de Michel de Montaigne*, chez Lefèvre, Paris 1818.
- Morier Henri, *Encyclopédie méthodique de la musique*, éd. Nicolas-Étienne Framéry, Pierre-Louis Guinguenê, Jérôme-Joseph de Momigny, Panckoucke, Paris 1791.
- , *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris 1981.
- Mortier Roland, *Diderot en Allemagne* (1750-1850), Slatkine, Genève 2000.
- Mozart Wolfgang Amadeus, Da Ponte Lorenzo, *Don Juan. Opéra en cinq actes de Mozart*, trad. fr. Émile Deschamps, Henri Blaze, Calmann-Lévy, Paris 1879.
- Nattiez Jean-Jacques, *Wagner antisémite. Un problème historique, sémiologique et esthétique*, Christian Bourgois, Paris 2015.
- Nerval Gérard de, *Lorely, Souvenirs d'Allemagne*, D. Giraud et J. Dagneau Libraires-Éditeurs, Paris 1852.
- , *Les Filles du feu. La Pandora. Aurélia*, éd. Béatrice Didier, Gallimard, Paris 1972.
- Newman Ernest, *The Man Liszt : A Study of the Tragi-comedy of a Soul Divided against Itself*, Cassell, London 1934.
- Nietzsche Friedrich, *Par delà le bien et le mal, Prélude d'une philosophie de l'avenir*, in Id., *Œuvres complètes*, trad. fr. Henri Albert, Mercure de France, Paris 1913, vol. 10, p. 5-353. Éd. orig. *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, Druck und Verlag von C.G. Naumann, Leipzig 1886.
- , *Lettres à Peter Gast*, trad. fr. Louise Servicien, Éd. du Rocher, Monaco 1957.
- , *Œuvres philosophiques complètes*, éd. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, trad. fr. Michel Haar, Marc de Launay, Gallimard, Paris 1975.
- , *Crépuscule des idoles ou Comment on philosophe avec un marteau*, in Id., *Le Cas Wagner-Crépuscule des idoles*, prés. et trad. Éric Blondel, Patrick Wotling, Gar-

- nier-Flammarion, Paris 2005, p. 117-224. Éd. orig. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert*, Druck und Verlag von C.G. Naumann, Leipzig 1889.
- , *Le Gai Savoir*, éd. et trad. fr. Patrick Wotling, Garnier-Flammarion, Paris 2007. Éd. orig. *Die fröhliche Wissenschaft*, E. Schmeitzner, Chemnitz 1882.
- , *La naissance de la tragédie*, Flammarion, Paris 2015. Éd. orig. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Verlag von E.W. Fritzscht, Leipzig 1872.
- Nodier Charles, *Questions de littérature légale : Du plagiat, de la supposition d'auteurs, des supercheries qui ont rapport aux livres*, Barba, Paris 1812.
- Novalis, *Blüthenstaub, Glauben und Liebe, Die Christenheit oder Europa*, IPP, Charleston 2013.
- Nuiter Charles (Truinet Charles-Louis-Étienne), *Comptabilités des dépenses mensuelles*, (mars 1861), Archives Nationales, Paris.
- Olivier Alain Patrick, *Hegel et la musique. De l'expérience esthétique à la spéculation philosophique*, Champion, Paris 2003.
- , *Hegel, la genèse de l'esthétique*, Presses Universitaires Rennes, Rennes 2008.
- Ollivier Daniel (éd.), *Correspondance de Liszt et de sa fille Mme Émile Ollivier*, Grasset, Paris 1936.
- Orlando Francesco, « Propositions pour une sémantique du leitmotiv dans L'Anneau du Nibelung », *Musique en jeu*, 17, 1975, p. 73-86.
- , « Rhétorique des lumières et dénégation freudienne », *Poétique*, 41, 1980, p. 78-89.
- , *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.
- , *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
- , *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, a cura di Luciano Pellegrini, Solfanelli, Chieti 2014.
- Ovide, *Métamorphoses*, trad. fr. François Fariou de Saint-Ange, Pommeret et Guénot, Paris 1847.
- Paris Gaston, *Légendes du Moyen Âge*, Hachette, Paris 1903.
- [Perdolini] Franck-Marie, « Revue musicale », *La Patrie*, 24 mars 1861.
- Picard Timothée, *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud Editions, Arles 2010.
- , *Âge d'or, décadence et régénération. Un modèle fondateur pour l'imaginaire musical européen*, Classiques Garnier, Paris 2013.
- Pichois Claude, Pichois Vincenette éd., *Lettres à Baudelaire*, La Baconnière, Neuchâtel 1974.
- Pietromarchi Luca, « Le portrait du poète : Baudelaire par Gautier », *Cahiers de l'AIEF*, 55, 2003, p. 519-531.
- Pinson Guillaume, « Relire Baudelaire, rire Baudelaire », *@analyses*, 2, 3, 2007, p. 21-27, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/issue/view/180>> (06/2019).
- Proudhon Pierre-Joseph, *Qu'est-ce que la propriété?* (1840), Le Livre de Poche, Paris 2009.
- Proust Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, tome IV, *Sodome et Gomorrhe*, Gallimard, Paris 1924.
- , *Du côté de chez Swann*, éd. Antoine Compagnon, Gallimard, Paris 1988.
- , *Les Plaisirs et les jours*, Gallimard, Paris 1993.
- , *Essais et articles*, Gallimard, Paris 1994.

- Quérard Joseph-Marie, *Supercheries littéraires dévoilées*, Maisonneuve & Larose éditeurs, Paris 1845-1853.
- Rameau Jean-Philippe, « Lettre de M. à M. D. sur un ouvrage intitulé l'« Origine des sciences » », *Mercur de France*, avril 1762, p. 103-119.
- Rimbaud Arthur, *Œuvres complètes*, éd. André Guyaux avec la collab. d'Aurélia Cerboni, Gallimard, Paris 2008.
- Rongier Sébastien, *De l'Ironie. Enjeux critiques pour la modernité*, Klincksieck, Paris 2007.
- Rougé Denis de, *L'Amour et l'Occident*, 10-18, Paris 2001.
- Rougier Louis, *La Structure des théories déductives. Théorie nouvelle de la déduction*, Alcan, Paris 1921.
- Rousseau Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, (1761), Garnier-Flammarion, Paris 1967.
- , *Essai sur l'origine des langues* (1781), Bibliothèque du Graphe, Paris 1969.
- , *Consolations des misères de ma vie. Recueil d'airs, romances et duos*, De Roullède, Paris 1781.
- , *Confessions* (1782/1789), Garnier Flammarion, Paris 1968, 2 vol.
- , *Œuvres complètes, V, Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. Bernard Gagnebin, Marcel Raymond, Gallimard, Paris 1995.
- , *Lettre à d'Alembert sur le spectacle*, prés. de Marc Buffat, Garnier-Flammarion, Paris 2003.
- Rousset Jean, *Le mythe de Don Juan*, Colin, Paris 1978.
- Ruberger Erick de, *La Controverse Wagner*, Pocket, Paris 2012.
- Ruwet Nicolas, *Langage musique poésie*, Seuil, Paris 1972.
- Rybicki Marie-Hélène, *Le Mythe de Paganini dans la presse et la littérature de son temps*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Sacks Oliver, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, trad. fr. Christian Cler, Seuil, Paris 2007. Éd. orig. *Musicophilia. Tales of Music and the Brain*, Alfred A. Knopf, New York 2007.
- Sainte-Beuve Charles-Augustin de, « Mémoires, correspondance et ouvrages inédits de Diderot », *Le Globe*, 20 septembre 1830.
- , « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 19, 1839, p. 675-691 ; réédition Allia, Paris 2013.
- , *Petits moyens de défense tels que je les conçois* (18 ou 19 août 1857), in André Guyaux, *Baudelaire : un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal, 1855-1905*, PUPS, Paris 2007, p. 213-214.
- Saint-Simon Henri de, *Nouveau christianisme : Dialogues entre un conservateur et un novateur, Premier dialogue*, Bossange Père, A. Sautélet et Cie, Paris 1825.
- , *Doctrine de Saint-Simon. Exposition. Première année. 1829*, au Bureau de l'Organisateur et chez A. Mesnier, deuxième édition, Paris 1830.
- Sangsue Daniel, *La relation parodique*, José Corti, Paris 2007.
- Sartre Jean-Paul, *La Nausée*, Gallimard, Paris 1938.
- , *Baudelaire*, Gallimard, Paris 1947.
- Schaeffner André, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Éd. de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris 1994.
- Schlegel August Wilhelm, *Cours de littérature dramatique*, trad. fr. Albertine Necker de Saussure, Paschoud, Paris 1814, 3 vol. ; Slatkine reprints, Genève 2014. Éd. orig. *Vorlesungen über dramatische Kunst und literatur*, Mohr Siebeck Verlag, Heidelberg 1809.

- Schneider Michel, *Voleurs de mots*, Gallimard, Paris 1985.
- Schoentjes Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, Paris 2001.
- , *Valeur(s) de l'ironie chez Balzac*, in Éric Bordas (éd.), *Ironies balzacziennes*, C. Pirot, Saint-Cyr-sur-Loire 2003, p. 87-107.
- Schopenhauer Arthur, *Essai sur le libre arbitre*, trad. fr. Salomon Reinach, Librairie Germer Baillière, Paris 1880. Éd. orig. *Über die Freiheit des menschlichen Willens* (1839), in Id., *Die beiden Grundprobleme der Ethik*, Brodhaus, Leipzig 1860, p. 3-102.
- , *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. fr. Auguste Burdeau, Alcan, Paris 1912. Éd. orig. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Brodhaus, Leipzig 1819.
- , *L'Art d'avoir toujours raison*, trad. fr. Dominique-Laure Miermont, Mille et une Nuits, Paris 1998. Éd. orig. *Eristische Dialektik oder Die Kunst Recht zu behalten*, Brodhaus, Leipzig 1864.
- Scudo Paul, *Philosophie du rire*, Poirée Libraire et Éditeur, Paris 1840 ; rééd. Hachette-BnF, Paris 2013.
- , « Revue musicale. Théâtres. Le mouvement musical de 1857 », *Revue des Deux Mondes*, 4, 15 décembre 1857, p. 893-913.
- , « Chronique du 1er février 1860 », *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1860, p. 227-238.
- , « Les Écrits et la musique de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 16 février 1860, p. 69-70.
- , « Le Tannhäuser de M. Richard Wagner », *Revue des Deux Mondes*, 32, 3 (1^{er} avril) 1861, p. 759-770.
- , *La musique en l'année 1862*, Hetzel, Paris 1862.
- Senancour Étienne Pivert de, *De l'Amour* (1806), Librairie d'Abel Ledoux, Paris 1834.
- Serça Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012.
- Serres Michel, *Le Parasite*, Grasset, Paris 1980.
- Smith Adam, *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations*, Flammarion, Paris 1991. Éd. orig. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, W. Strahan, T. Cadell, London 1776.
- Smith Paul, « Théâtre Impérial Italien. Premier concert de Richard Wagner », *Revue et Gazette musicale*, 5, 29 janvier 1860, p. 33.
- Sofiyana Agnès, « Tuchê et Automaton. Introduction à l'Introduction au séminaire sur 'La Lettre volée' », *La clinique lacanienne*, 8, 1, 2005, p. 199-220, <www.cairn.info/revue-la-clinique-lacanienne-2005-1-page-199.htm> (06/2019).
- Spenlehauer Jean, *L'argument*, in R. Wagner, *Lohengrin*, éd. de l'Opéra national de Lyon, Lyon 2006, p. 13-16.
- Spitzer Leo, *Études de style*, trad. fr. Alain Coulon, Michel Foucault, Éliane Kaufholz, Gallimard, Paris 1970. Éd. orig. *Stilstudien*, Hueber, München 1928, 2 vol.
- Staël Germaine de, *Œuvres complètes*, Firmin Didot frères, Paris 1836, 3 vol.
- Starobinski Jean, *Le Remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Gallimard, Paris 1989.
- Stendhal (Beyle Marie-Henri), *De l'Amour* (1822), Michel Lévy, Paris 1854.
- , *Racine et Shakespeare*, Bossange, Paris 1823.
- , *Vie de Rossini*, (1824), éd. Pierre Brunel, Gallimard, Paris 1992.
- , *Vie de Mozart*, Climats, Paris 1997.
- Stirner Max (Schmidt Johann Caspar), *L'Unique et sa propriété*, trad. fr. Henri Lasvignes, La Table Ronde, Paris 2000. Éd. orig. *Der Einzige und sein Eigentum*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig 1844.

- Szondi Peter, *Das Naiveist das Sentimentalische, Lektüren und lektionen*, Suhrkamp, Frankfurt 1973.
- Tabarant Adolphe, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Mercure de France, Paris 1963.
- Todorov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970.
- Triaire Sylvie, Brunet François (éds.), *Théophile Gautier critique de Richard Wagner*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier 2002.
- Trousson Raymond, *Diderot*, Gallimard, Paris 2007.
- Vaillant Alain, *Baudelaire poète comique*, PUR, Rennes 2007.
- (éd.), *Esthétique du rire*, Presses Universitaires de Paris Ouest, Nanterre 2013.
- Valéry Paul, *Œuvres complètes*, éd. Jean Hytier, Gallimard, Paris 1957.
- , *Degas, Danse, Dessin* (1938), Gallimard, Paris 1998.
- Vigny Alfred de, *Journal d'un poète* (1867), Bordas, Paris 1949.
- Virgile, *Énéide*, premier livre, trad. fr. Auguste Desportes, éd. Édouard Sommer, in *Les Auteurs latins*, Hachette, Paris 1914, p. 3-87.
- Wackenroder Wilhelm Heinrich, Tieck Ludwig, *Les Épanchements d'un moine ami des arts*, éd. et trad. fr. Charles Le Blanc, Olivier Schefer, José Corti, Paris 2009. Éd. orig. *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Johann Friedrich Unger, Berlin 1796.
- Waerber Jacqueline, *En musique dans le texte : le mélodrame de Rousseau à Schoenberg*, Van Dieren, Paris 2005.
- Wagner Richard, « Un musicien étranger à Paris », *Revue et Gazette musicale*, 31 janvier, 11 février 1841.
- , *Sur les poèmes symphoniques de Franz Liszt* (1857), trad. fr. Michel Dimitri Calvocoressi, Librairie Fischbacher, Paris 1904. Éd. orig. « Über Franz Liszt's symphonische Dichtungen », *Neue Zeitschrift für Musik*, 10 April 1857.
- , *Quatre poèmes d'opéras (Le Vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan et Iseult), traduits en prose française par Challemlacour, précédés d'une lettre sur la musique*, Bourdilliat et Cie, Paris 1861 ; trad. fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Jean Launay, Gallimard, Paris 2013.
- , *Lettre au sujet de l'exécution du 'Tannhäuser' à Paris (27 mars 1861)*, in Eric de Rubercy, *La Controverse Wagner*, Pocket, Paris 2012, p. 121-134.
- , *Le musicien et la publicité. Caprices esthétiques. Extraits du journal d'un musicien défunt. Dix Écrits de Richard Wagner*, Librairie Fischbacher, Paris 1898.
- , *Œuvres en prose de Richard Wagner*, traduites en français par Jacques-Gabriel Prod'homme, en collab. avec Fritz William Holl, Pierre-François Caillé et Léon van Vassenhove, Librairie Ch. Delagrave, Paris 1907-1925, 13 vol.
- , *Opéra et drame* (1910), trad. fr. Jacques-Gabriel Prod'homme, Delagrave, Paris 1928. Retirage conforme à l'édition de 1928 par les Éditions d'aujourd'hui-Les Introuvables, Paris 1982, 2 vol. Éd. orig. *Oper und Drama*, Beber, Leipzig 1851.
- , *Lettres à Otto Wesendonck 1852-1870*, Calmann-Lévy, Paris 1924.
- , *Lettres à Hans de Bülow*, trad. fr. Georges Khnopff, Crès et Cie, Paris 1928. Éd. orig. *Briefe an Hans von Bülow*, E. Diederichs, Jena 1916.
- , *Lettres Françaises de Richard Wagner*, éd. et trad. fr. Julien Tiersot, Grasset, Paris 1935.
- , *Correspondance entre Richard Wagner et Franz Liszt*, trad. fr. Léopold Schmidt, Jacques Lacant, Paris, Gallimard, 1975.

- , *Richard Wagner à Mathilde Wesendonk : Journal et lettres, 1853-1871*, trad. fr. Georges Khnopff, Parution, Paris 1986. Éd. orig. *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk : Tagebuchblätter und Briefe, 1853-1871*, A. Duncker, Berlin 1904.
- , *Ma vie*, trad. fr. Noémi Valentin, Albert Schenk (1911), révisée, complétée et annotée par Dorian Astor, Perrin, Paris 2012.
- , *Ma vie*, choix et éd. Jean-François Candoni, Gallimard, Paris 2013.
- , *Écrits sur la musique*, trad. fr. Jean-Louis Crémieux-Brilhac, Jean Launay, Gallimard, Paris 2013.
- Weber Carl-Maria von, *La vie d'un musicien et autres écrits*, Lattès, Paris 1986.
- Wille Eliza, *Quinze lettres de Richard Wagner, accompagnées de souvenirs et d'éclaircissements par Eliza Wille*, trad. fr. Augusta Steps, Veuve Monnom, Bruxelles 1894.
- Yaari Monique, *Ironie paradoxale et ironie poétique*, Summa Publications, Birmingham 1988.
- Yon Jean-Claude, *Préface* in Pierre-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique (1834-1835)*, Tchou, Paris 2001, n.p.
- Zumthor Paul, *La Lettre et la voix*, Seuil, Paris 1973.

INDEX DES NOMS DE PERSONNES

- Adorno, Theodor Wiesengrund 56n., 63n., 108, 111-112, 111n.-112n., 115-117, 115n.-117n., 131n., 149, 149n., 152n., 165, 165n., 183, 221, 221n., 264n., 407n., 416n., 634n., 671
- Agosti, Stefano 429n., 671
- Alain de Lille 185
- Albert, Henri 482n., 679
- Amat, Léopold 277n.
- Ancelle, Narcisse 33n., 193, 208n., 218n., 377n., 429
- Angelet, Christian 58n., 671
- Aristote 135, 135n., 477, 671
- Aron, Paul 219, 219n., 671
- Asselineau, Charles 174, 207n., 229n., 319, 327-329, 327n., 345, 635, 635n., 671, 673
- Assézat, Jules 145n., 674
- Astor, Dorian 132n., 146n., 675, 684
- Audinot, Nicolas-Médard 612n.
- Aupick, Jacques (général ou colonel Aupick) 22-23, 384, 384n.
- Mme Aupick (Caroline Dufays Archimbaut) 332n., 376-377, 377n., 379, 379n., 381, 381n.-383n., 383
- Aureville, Jules Amédée Barbey d' 380
- Ayrault, Roger 75n., 671
- Bach, Johan Sebastian 95, 147n., 209
- Badia, Gilbert 465n., 679
- Bakounine (Michail Aleksandrovič Bakunin) 245
- Balzac, Honoré de 43n., 53, 53n., 59-61, 59n.-62n., 68, 68n., 70, 84, 168, 170, 175, 214n., 217, 219, 228, 253, 265, 265n., 280-281, 280n., 283-284, 286, 286n., 290n., 321, 341, 345, 345n., 351, 354, 631, 632n., 671
- Banville, Théodore de 32, 99, 100n., 101, 101n., 104, 107, 180, 210n., 319, 372, 372n., 407, 407n., 672
- Barbara, Charles 287, 287n.
- Barbériis, Pierre 280, 280n., 672
- Barbier, Auguste 253, 334
- Barré, Eugène 206n.
- Barthes, Roland 19n., 21n.-23n., 25, 25n., 28n., 34n.-37n., 35-36, 44-45, 44n.-47n., 47, 49, 49n.-53n., 52, 56, 56n., 64n., 66, 66n., 71n., 74, 74n., 84, 84n., 86, 86n., 89, 89n., 98, 98n., 113, 114n., 125n., 156n.-157n., 164n., 171n.-172n., 177, 177n., 179n., 189n., 201n.-202n., 231, 242, 243n., 315, 315n., 317n., 319, 319n., 327, 327n., 337n., 342, 342n., 347, 347n., 357n., 378, 378n., 406n., 429n.-430n., 430, 433n., 443n., 454, 454n., 500, 592, 592n., 622, 623n., 672, 675
- Baudelaire, Charles 16n., 19-44, 19n., 21n.-24n., 26n.-35n., 37n.-41n., 43n.-44n., 46-47, 47n., 53, 53n., 55n., 56-58, 57n.-59n., 60-63, 61n.-64n., 66-67, 66n.-73n., 69-74, 76-77, 76n.-78n., 80n., 84-85, 85n., 87-101, 87n.-89n., 93n.-94n., 98n.-108n., 103-127, 110n.-114n., 116n.-118n., 120n.-

- 123n., 125n.-127n., 129, 129n.,
131-132, 131n.-135n., 134-136,
138n.-139n., 141, 141n., 143n.,
144-147, 145n.-147n., 149n., 150-
158, 151n.-158n., 160n., 163-165,
163n.-169n., 168, 170-176, 171n.-
176n., 178-185, 178n.-182n.,
184n.-186n., 187-188, 188n.,
190-194, 190n.-201n., 196-201,
203-208, 203n.-204n., 206n.-
208n., 210-215, 210n.-215n., 217-
220, 217n.-219n., 222, 222n., 224,
224n.-230n., 226-227, 229-230,
235-236, 235n., 239-240, 240n.-
244n., 242-247, 246n.-247n., 250,
252, 254, 254n., 256-258, 257n.-
258n., 260n.-263n., 262, 265-272,
265n.-273n., 274-276, 275n.-
276n., 279, 281-286, 281n., 283n.-
289n., 289, 291-297, 292n.-297n.,
299n.-300n., 300-301, 304n.-
306n., 305-309, 308n.-312n.,
311-313, 315-357, 315n.-316n.,
318n.-335n., 338n.-344n., 346n.-
348n., 350n., 352n.-355n., 357n.,
360-363, 360n.-361n., 363n.,
367-368, 368n.-373n., 371-393,
375n.-390n., 392n., 394n.-395n.,
395-400, 397n., 402-408, 402n.,
406n.-407n., 409n., 410-412,
413n.-415n., 414-424, 420n.-
423n., 426-430, 427n.-430n., 432,
432n.-434n., 434-451, 436n.,
438n., 440n.-441n., 443n.-444n.,
449n.-451n., 453-458, 453n., 460-
463, 463n., 466-470, 466n.-468n.,
473-475, 473n.-476n., 477-496,
478n., 481n.-482n., 487n.-490n.,
493n.-495n., 499-501, 500n.,
502n., 503-527, 505n., 507n.,
510n.-515n., 519n.-520n., 525n.-
527n., 529-536, 529n.-530n.,
532n.-533n., 537n., 538-539,
541-546, 541n.-543n., 546n.,
548-558, 548n., 552n.-554n., 560-
564, 560n.-562n., 565n.-572n.,
567-573, 575-578, 575n.-576n.,
578n.-580n., 581, 582n.-583n.,
583, 585-603, 586n., 588n., 591n.,
593n., 597n., 599n., 601n.-603n.,
605-613, 608n.-609n., 613n., 615-
635, 617n., 621n., 623n., 625n.,
629n., 632n.-638n., 637-638, 641-
643, 672, 674
- Baudelaire, Jean-François 23
Baudoin, Charles 129n., 138, 138n.-
140n., 195n., 672
Baudoin, Patricia 676
Beethoven, Ludwig van 83, 95, 130n.,
149n., 209, 253, 260-261, 260n.-
261n., 276, 282, 289-290, 290n.,
294, 296-297, 299, 307n., 346,
397, 414, 442, 456, 456n., 641,
648-649
- Béguin, Albert 84, 84n., 136, 136n.,
672
Behler, Ernst 95n., 678
Benjamin, Walter 30, 32, 32n., 89n.,
92, 92n., 110-111, 111n., 118n.,
307n., 672
Béranger, Pierre-Jean de 106, 259,
259n., 263
Berchtold, Jacques 184n., 674
Bergson, Henri 83n., 311, 608, 672
Berlioz, Hector 149, 149n., 158,
158n., 160-161, 160n., 206, 221,
234, 253-254, 259, 259n., 261n.,
276-277, 277n., 279, 287, 287n.,
296-299, 297n.-299n., 301, 321,
391, 395n., 398-404, 398n., 400n.-
401n., 411-414, 412n.-414n., 417,
417n., 419-420, 419n., 445, 445n.,
449, 457, 460, 464, 464n., 468-
469, 469n., 509, 571, 599, 618,
644-645, 650, 668, 672
- Bernard-Griffiths, Simone 561n., 672
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-
Henri 193, 309
Berton, Henri-Montan 59n., 76n.,
251n., 673
Bertrand, Louis (Aloysius) 206-207,
207n., 673
Bignon, Eugène 608-609, 666
Biondi, Carminella 97n., 677
Bischoff, Hans 464n.
Blaze, Henri 219n., 679

- Blondel, Éric 679
 Blumenberg, Hans 28, 28n., 63n.,
 75n., 129, 129n., 673
 Bonnet, Charles 59
 Bordas, Éric 39n., 682
 Bortolotto, Mario 512n., 525n., 673
 Bouchet, André du 112n., 676
 Bourdilliat, Achille 324, 335, 335n.,
 380-381, 380n.-381n.
 Bourget, Paul 95
 Brokmeier, Wolfgang 106n., 676
 Brombert, Victor 20n., 673
 Brooks, Cleanth 20, 20n., 673
 Bruneau, Jean 72n., 675
 Brunel, Pierre 28n., 53n., 203, 203n.,
 247, 247n., 251n., 253n., 255n.,
 280n., 671, 682
 Brunet, François 123n., 277n., 372n.,
 405n.-406n., 415n., 494n.-495n.,
 498n., 503n., 507n., 512n., 683
 Burdeau, Auguste 18n., 682
 Buffat, Marc 79n., 681
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 58n.
 Bülov, Hans von 364n.
 Byron, George Gordon 97, 272n., 368
- Cabanis, Jean-Georges 59, 65n., 232,
 673
 Cahusac, Louis de 58, 58n., 61
 Caillé, Pierre-François 447n., 683
 Calonne, Alphonse de 326n., 381n.,
 440, 440n.
 Calvocoressi, Michel Dimitri 683
 Cambremer Mme (marquise Renée-
 Élodie de; personnage de *La
 Recherche du temps perdu*
 Marcel Proust) 27, 42
 Candoni, Jean-François 282, 282n.,
 304, 368n., 684
 Carvalho, Léon 362, 362n.
 Cassagnau, Laurent 28n., 673
 Castex, Pierre-Georges 278n., 671,
 673
 Castil-Blaze (François-Henri-Joseph
 Blaze, dit) 277
 Cazotte, Jacques 206n.
 Cervoni, Aurélia 681
 Challemel-Lacour, Paul-Armand 343
- Champfleury (Jules François Félix
 Husson) 41, 41n., 105n., 131,
 131n., 133, 133n., 164n., 201,
 224, 224n., 229, 266n., 286-294,
 286n., 288n., -290n., 292n.-293n.,
 309, 319, 321, 325, 329-331,
 329n., 331n., 335, 340, 376,
 376n., 380, 398, 398n., 413,
 413n., 416-417, 416n.-417n.,
 464, 465n., 562n., 618, 628, 635,
 635n., 673, 676
 Charlton, David 234n., 673
 Chasles, Émile 382n., 673
 Chastellux, François-Jean de 221, 673
 Chateaubriand, François-René de
 117n., 192-193, 201, 332, 387
 Chenavard, Paul 123, 210, 262, 262n.,
 466, 478, 480, 493
 Chollet, Roland 671
 Chouillet, Jacques 243n., 673
 Clairville, Louis-François 603-604,
 604n., 666
 Cler, Christian 681
 Clerc, Thomas 21n., 672
 Cluny, Bernard de 104
 Colli, Giorgio 95n., 679
 Colonna d'Istria, François 69n., 678
 Compagnon, Antoine 17n., 21n.,
 451n., 673, 680
 Coppola, Giuseppe (personnage
 de *L'homme au sable* de E.T.A.
 Hoffmann) 69
 Coulon, Alain 193n., 682
 Courbet, Gustave 266n., 286, 288
 Cousin, Victor 58n.
 Cramer, Samuel 38, 44, 240, 375
 Crampon, Augustin 107n., 587n., 678
 Crémieux-Brilhac, Jean-Louis 18n.,
 683-684
 Crépet, Jacques 319, 319n., 327n.,
 354, 443n., 602n., 671, 673
- Daguerre, Louis 31n.
 D'Alembert (Jean-Baptiste le Rond
 dit) 50, 58n., 129n., 382
 Dalhaus, Carl 130n., 673
 Damamme Gilbert, Béatrice 499n.,
 673

- Dandrey, Patrick 20-22, 20n.-21n., 46, 46n., 87n., 125, 125n., 673
- Da Ponte, Lorenzo 219n., 679
- Darriulat, Jacques 465n., 674
- Daudet, Léon 388n., 674
- Daumier, Honoré 211, 384
- Dauriac, Lionel 416n.
- David, Félicien 261, 261n., 263
- Debord, Guy 36, 36n., 84n., 119, 119n., 121-123, 121n.-123n., 126n., 136, 136n., 191n., 201n., 222, 222n., 519n., 638n., 674
- Decaux, Georges 217n.
- Degas, Edgar 115
- Deguy, Michel 112n., 676
- Delacroix, Eugène 20, 27, 27n., 66, 71, 185, 201n., 210-211, 269n., 290n., 295-296, 295n.-296n., 312, 353, 384, 420n., 428, 438-439, 466, 478, 493, 575n., 588, 623, 653, 664
- Deleuze, Gilles 36, 36n., 68n., 283n., 674
- Delmas, Fernand 679
- Delon, Michel 37n., 184n., 674
- Delvau, Alfred 575n., 674
- De Quincey, Thomas 59n., 93, 93n., 118n., 153, 168, 175, 270-271, 271n., 623, 674
- Debussy, Claude 27n., 573
- Derrida, Jacques 24n., 27n., 33n.-34n., 34, 75, 75n., 98, 98n., 136, 136n.-137n., 148n., 164, 164n., 258, 258n., 269n., 280, 280n., 292, 311, 311n., 315, 315n.-316n., 452, 452n., 592, 674-675
- Desbordes-Valmore, Marceline 334
- Deschamps, Émile 219n., 563, 563n., 679
- Desportes, Auguste 498n., 683
- Destutt de Tracy, Antoine-Louis-Claude 59, 232n.
- Diderot, Denis 28-29, 28n.-29n., 37n., 42-44, 43n., 49, 51, 58n., 65, 74-75, 74n.-75n., 90n., 93, 93n., 98, 98n., 116, 122, 128, 128n.-129n., 136-137, 142, 145-147, 145n.-146n., 150, 171, 171n., 183, 183n.-184n., 187, 190, 191n., 203, 203n., 215, 215n., 221, 221n., 223, 228-230, 229n.-230n., 232, 232n., 234, 234n.-236n., 236-243, 238n.-239n., 241n.-243n., 254, 254n.-255n., 258, 258n., 286, 286n., 295n., 300, 300n., 303, 318, 318n., 325, 325n., 333, 333n., 356n., 360, 360n., 374, 374n., 377, 377n., 382, 430n.-431n., 450n., 454, 454n., 461-462, 474, 474n.-475n., 477, 477n., 493, 515, 555, 559n., 592, 632n., 633, 633n., 639n., 649-650, 653, 674
- Didier, Béatrice 215n., 679
- Dolent, Jean 606n.
- Du Camp, Maxime 259
- Dumas, Alexandre (fils) 626, 669
- Dupont, Pierre 105, 105n., 266, 674
- Durand-Sendrail, Béatrice 75n., 674
- Duveyrier (Baudelaire Charles) 259n.-260n.
- Enfantin, Barthélémy Prosper 101n., 262n.
- Engels Friedrich 519
- Eschyle 181n., 237, 326, 468, 470, 475n., 477-478, 650-651
- Escudier, Léon 161n., 674
- Euripide 472, 475n., 478
- Fariau de Saint-Ange, François 235n., 680
- Fauquet, Joël-Marie 149n., 672
- Fédier, François 112n., 676
- Ferlov, Knud 120n., 677
- Fétis, Pierre-Joseph 200, 274, 274n., 280n., 287-288, 301-303, 301n.-303n., 322, 346, 346n., 381, 381n., 393, 395-396, 412n., 445-446, 448, 450, 461, 466n., 508, 508n., 643, 648-649, 674, 684
- Feuerbach Ludwig 79, 80n., 322
- Fink, Wilhelm 678
- Fiorentino, Pier-Angelo 391, 391n., 452n., 520n., 580, 580n., 605-607, 605n.-607n., 614, 614n., 675
- Fizelière, Albert de la 217n.

- Flaubert, Gustave 40, 68n., 72, 72n.,
 113-114, 179, 179n., 193, 318,
 346, 391, 675
 Fontenelle, Bernard le Bovier de 28,
 28n.
 Foucault, Michel 63n., 164n., 193n.,
 465n., 675, 677, 682
 Fourier, Charles 62n., 71, 71n., 137,
 259, 259n.
 Fraisse, Armand 320n.
 Framéry, Nicolas-Étienne 50, 50n.,
 679
 Frantz, Pierre 229n., 674
 Franz, Grégoire 107n., 675
 Frédéric de Hohenstaufen, dit
 Barberousse 604
 Freud, Sigmund 23-24, 24n., 41n., 52,
 118-119, 118n.-119n., 123, 123n.,
 132, 132n., 137, 137n., 139n.-
 140n., 189, 196, 196n., 222, 222n.,
 675

 Gabel, Joseph 136, 136n., 675
 Gaboriaud, Marie 290n., 675
 Gagnebin, Bernard 154n., 681
 Gasperini, Auguste de (ou Gaspérini)
 362n., 562n.
 Gast, Peter 96, 201n.
 Gateau, Jean-Jacques 120n., 677
 Gautier, Judith 406n., 675
 Gautier, Théophile 40, 67, 91, 94-
 95, 94n., 113, 123, 123n., 151,
 168, 178n., 180, 185-186, 188,
 199, 201, 204, 211, 265, 265n.,
 272-273, 272n.-273n., 276-279,
 276n.-278n., 302, 322, 361-362,
 361n., 371, 372n., 384, 396-397,
 405-406, 405n.-406n., 415, 415n.,
 475, 494-495, 494n.-495n., 497,
 498n., 503, 503n., 506-507, 507n.,
 509, 511n.-512n., 512, 533, 563,
 571, 571n., 643, 675
 Gebauer, Ernest 86n.
 Genette, Gérard 58, 58n., 65, 65n.,
 71n., 75n.-76n., 149n., 183n.,
 429n., 571, 571n., 675
 Geoffroy de Saint-Hilaire, Étienne 68,
 675
 Gerson, Jean (Jean Charlier) 475n.
 Geyer, Ludwig 22-23, 24n., 535
 Giacomelli, Adolphe 363
 Gide, André 205, 205n., 675
 Gilson, Bernard 121n., 676
 Girard, René 92, 92n.-93n., 113,
 113n., 176-180, 176n.-180n.,
 182n., 184, 184n., 186, 186n.-
 188n., 193, 193n., 196, 196n.,
 200, 200n.-202n., 202, 205, 205n.,
 217, 221, 221n., 251n., 675
 Girardin Mme (Delphine Gay de
 Girardin) 260n.
 Glaudes, Pierre 91n., 678
 Gluck, Christoph Willibald 144,
 144n., 231n., 303-304, 459-461,
 589, 649, 664
 Goethe, Johann Wolfgang von 65,
 65n., 114, 122, 131n., 153, 156,
 184, 184n., 206, 234, 267-268,
 273, 284, 297, 369, 397, 461-462,
 467, 467n., 474, 493, 532n., 649,
 653, 676
 Gounod, Charles 105n., 386
 Grandguillot, Pierre 379, 380n.
 Grandville (Jean-Ignace-Isidore
 Gérard) 511n., 676
 Grappin, Pierre 152n., 676
 Gray, Thomas 181n.
 Grétry, André-Ernest-Modeste 221n.,
 676
 Grotius (Huig de Groot) 452
 Guellouz, Suzanne 29n., 679
 Guest, Ivor 361n., 675
 Guichard, Léon 29n., 45n., 52n., 56n.,
 60n., 65n., 153n., 219n., 224n.,
 234n., 286n.-287n., 297n., 321n.,
 323, 323n., 336n., 362n.-363n.,
 395n., 414n., 422n., 599n., 611n.,
 676
 Guinguené, Pierre-Louis 50n., 679
 Guise, Christiane 671
 Guise, René 671
 Gustave, Simon 39n., 676
 Guys, Constantin 173, 196n., 375
 Guyaux, André 145n., 681

 Haar, Michel 95n., 679

- Hadot, Pierre 28n., 676
 Haine, Malou 26n., 678
 Haine, Philippe 26n., 678
 Hallé, Charles 469n.
 Hamon, Philippe 40, 40n., 45n., 57n.,
 64, 64n., 66n., 72n.-73n., 73, 78n.,
 86, 86n.-87n., 100n.-101n., 125n.,
 152n., 186n., 193, 193n., 202n.,
 397n., 418n., 421n., 430-431,
 430n.-431n., 499n., 542n., 676
 Hartmann, Karl Robert Eduard von
 114, 114n.
 Haussmann, Georges Eugène 31n.,
 397n., 541
 Hébert, Émile 114
 Hegel, G.W.F. 17, 20, 27, 56n., 107n.,
 108, 121-122, 121n., 126, 144n.,
 149, 184, 189, 222, 229n., 262n.,
 465, 466n., 512n., 676
 Heidegger, Martin 106n., 108, 110,
 130n., 676
 Heine, Heinrich 90n., 152, 152n.,
 156n., 204, 204n., 206, 259, 265,
 265n., 271-273, 272n.-273n., 276-
 277, 279, 361, 370-372, 474-475,
 479, 494, 494n., 500, 500n., 507,
 507n., 509, 512, 512n.-513n., 560-
 564, 561n.-564n., 566, 571, 571n.,
 573, 573n., 575, 575n., 577n., 599-
 600, 599n.-600n., 611, 611n., 676
 Herder, Johann Gottfried 131n., 268,
 465
 Heugel, Jacques-Léopold 86n.
 Hildenbrand, Hans 63n., 116n., 671
 Hiller, Ferdinand 464n.
 Hobbes, Thomas 307
 Hoffmann, E.T.A. 28, 28n.-29n., 38,
 53, 59, 67, 69-70, 69n.-70n., 74,
 76, 76n., 85, 85n., 87, 87n., 102-
 103, 102n.-103n., 128-129, 129n.,
 132n., 133-134, 133n., 145, 145n.,
 164, 164n., 167-168, 167n., 170,
 175, 178n., 184n., 191, 191n., 206-
 207, 216, 216n., 219, 223-224,
 223n.-225n., 226-227, 227n., 229-
 235, 230n.-231n., 233n.-235n.,
 241, 241n., 246, 246n., 249-250,
 249n.-250n., 270, 272n., 278-280,
 278n.-280n., 282-284, 282n.,
 284n., 286, 286n., 307, 325, 325n.,
 341, 344-345, 344n., 350, 350n.,
 361, 361n., 378, 378n., 386, 391,
 397, 397n., 410, 413-415, 413n.-
 415n., 432-433, 433n., 444, 444n.,
 450, 456-457, 457n., 459, 463,
 464n., 478, 478n., 506n., 519, 582,
 600, 637, 676
 Hölderlin, Friedrich 110-111, 112n.,
 465, 676
 Holl, Fritz William 79n., 447n., 683
 Honour, Hugh 465n., 676
 Horace 498, 654
 Horkheimer, Max 32n.
 Houssaye, Arsène (Arsène Housset)
 104, 229, 380, 380n., 560
 Hugo, Joseph Léopold Sigisbert 24n.
 Hugo, Victor-Marie 24, 31, 38-40,
 39n., 43, 60, 68, 68n.-70n., 71,
 75n.-76n., 77, 80n., 88, 91, 95,
 95n., 113, 116, 116n., 118, 118n.,
 129, 131-132, 132n., 135, 138-
 140, 138n.-141n., 147, 147n., 154,
 154n., 156, 163n., 172, 178n.-
 181n., 179-182, 184-186, 184n.,
 188, 188n., 194, 194n.-195n., 196,
 197n., 200n., 202, 211, 218, 218n.,
 237, 255, 257, 260, 266, 278, 290,
 290n., 292, 292n., 302, 306, 308,
 309n., 318-320, 318n., 320n., 326,
 330, 330n., 332, 341-342, 341n.,
 354, 359-360, 359n., 380, 399-400,
 403, 403n., 410, 422n., 429n., 432,
 432n., 439, 439n., 443, 472, 472n.,
 474-475, 474n.-475n., 478, 478n.,
 480, 488, 488n., 490, 490n., 493,
 495, 504, 516, 546, 563, 566, 588,
 593, 593n., 598, 604, 621, 625,
 635, 635n., 638n., 644, 664, 676
 Huizinga, Johan 475n.-476n., 676
 Husson, Maurice 465n., 679
 Huysmans, Joris-Karl 421-422, 422n.,
 676
 Imbroscio, Carmelina 97n., 677
 Jaccottet, Philippe 112n., 676

- Jähns, Friedrich Wilhelm 52n.
Janin, Jules 37-39, 113, 142, 150,
192, 194, 199, 204, 229, 241, 254,
268n., 276-277, 279, 352, 385,
385n., 677
Jankélévitch, Vladimir 35n., 77, 77n.,
86, 87n., 89, 90n., 151-152, 151n.-
152n., 231, 231n., 592, 592n., 677
Jauss, Hans Robert 30-32, 30n.-32n.,
90, 90n., 92, 92n., 677
Jeandel, Elsa 312-313, 312n.-313n.,
677
Jean-Aubry, Georges 124n., 679
Jimenez, Mark 115n., 671
Joukovski, Françoise 677
Jouve, Pierre-Jean 92, 92n., 677
Jouvin, Bénédicte 86n.

Kaltenecker, Martin 130n., 673
Kant, Immanuel 166n., 465, 465n.,
677
Kaufholz, Éliane 193n., 682
Khnopff, Georges 363n.-364n., 683,
684
Kierkegaard, Søren 120, 120n., 677
Klossowski, Pierre 89n., 672
Kock, Charles-Paul de 114
Kojève, Alexandre 126n.-127n., 127,
228n., 677
Kopp, Robert 95, 95n.-97n., 97, 151n.,
201n., 268n.-269n., 272n.-273n.,
278n., 279, 287n.-288n., 293n.,
301, 301n., 321, 321n.-324n.,
323-324, 329, 329n., 372n., 406n.,
413n., 416n., 495n., 601n., 677

Labarthe, Patrick 71n., 677
Lacan, Jacques 19, 19n., 21, 23n.-25n.,
24, 38, 38n., 41-42, 41n., 44n.-
45n., 52, 52n., 62, 62n., 73n.-75n.,
74, 88, 88n., 93, 114n.-115n., 115,
118n., 133, 133n., 135, 135n.-
137n., 139n., 141, 141n., 176, 189,
189n., 212, 212n., 284n., 315-317,
315n.-317n., 323n., 327, 327n.,
330, 331n., 337n., 341, 357, 357n.,
429, 429n., 441-442, 489n., 566,
592, 592n., 594n., 677

Lacant, Jacques 131n., 678, 683
Lacaussade, Auguste 382, 382n.
Lacépède comte de (Bernard
Germain Étienne de Laville-sur-
Illon) 221n., 677
Lacoue-Labarthe, Philippe 53n., 85n.-
86n., 91, 91n.-92n., 101, 101n.,
104-105, 105n., 107n.-108n.,
108-112, 111n.-112n., 118n.,
130n.-132n., 132, 165n., 204,
204n.-205n., 221, 221n.-222n.,
306n., 332, 332n., 344n., 350,
350n., 353n., 377n., 383, 384n.,
389, 389n., 392, 392n., 407, 407n.,
420, 420n., 453, 453n., 455, 455n.,
495, 495n., 509, 509n., 520, 520n.,
667
Laforgue, Jules 430n., 677
Landi, Michela 19n., 91n., 259n., 677
Laprade, Victor de 38, 75n., 80n.,
102-103, 102n.-103n., 111n., 137,
137n., 178n., 180, 186, 199, 397n.,
678
Lasvignes, Henri 121n., 682
Laubreaux, Raymond 239, 239n.
Launay, Jean 18n., 683-684
Launay, Marc de 95n., 679
Lavoisier, Antoine-Laurent de 622
Le Blanc, Charles 683
Lechevalier, Bernard 326n., 678
Leclerc, Yvan 72n., 675
Leguil, Clotilde 132n., 675
Leleu, Jean-Louis 111n., 671
Lemaître, Frédéric 608
Le Rider, Jacques 95n.-96n., 118n.,
201n., 678
Leroux, Pierre 71, 71n., 678
Leroy, Maxime 263n., 678
Lessing, Gotthold Ephraim 52n., 76,
76n., 303, 457, 456, 678
Lesueur, Jean-François 221, 234, 303
Lesure, François 302, 302n., 678
Lévi-Strauss, Claude 23n., 52n., 54-
55, 54n.-57n., 57, 176n., 208-210,
208n.-210n., 421, 429n.-430n.,
430, 483, 678
Liébert, Georges 131n., 678
Lindenbergh, Alex 63n., 116n., 671

- Liszt, Franz 33, 77, 77n., 104, 122n., 131, 131n., 138, 138n., 140, 152-155, 152n., 154n.-155n., 157-164, 158n.-161n., 163n., 166-167, 166n.-167n., 171, 171n., 199, 206, 209-210, 209n.-210n., 214, 214n., 219, 232-234, 233n.-234n., 258, 259n., 261n., 263-266, 264n.-266n., 268-272, 268n., 270n., 272n., 274-276, 279, 287, 289, 293, 297, 321, 322n., 324-325, 330, 354, 361-362, 362n., 364-365, 365n., 368-371, 369n.-370n., 381, 385-386, 392, 400, 403, 403n., 413, 413n., 419-428, 421n.-422n., 424n.-425n., 427n.-428n., 432, 432n., 436-437, 437n., 441, 441n., 446-447, 453, 460-461, 460n., 463, 465, 467, 467n., 473-474, 473n.-474n., 476, 477n., 478, 479n., 497, 497n., 500-501, 501n., 503-505, 504n.-506n., 509-510, 509n.-510n., 516-517, 516n., 522, 522n., 526n., 529, 529n., 532-534, 532n.-534n., 538n., 539-543, 539n., 541n.-543n., 545n., 546-560, 547n.-548n., 552n.-554n., 559n.-560n., 562, 566, 566n., 582-583, 589, 593, 632, 632n., 635, 636n., 643, 645, 647-648, 654, 659, 678
- Litré, Émile 124
- Locatelli, Federica 153n., 234, 678
- Locke, Ralph P. 26n., 155n., 206n., 259n.-261n., 263n.-265n., 276n., 297n., 376n., 511n., 636n., 678
- Loève-Veimars, François-Adolphe 28n., 102n., 278, 284n., 676
- Lombroso, Cesare 69, 69n., 678
- Loncke, Joycelynn 60n., 105n.-106n., 211-212, 211n.-213n., 267n., 269n.-272n., 270, 284n., 290n., 293n., 319, 319n., 322, 322n., 357, 357n., 374n.-376n., 375, 384, 384n.-386n., 386, 443n., 479n., 679
- Longfellow, Henry Wadsworth 181n.
- Lortholary, Bernard 132n., 467n., 675-676
- Louis-Philippe d'Orléans 630n.
- Lukács, György 84, 84n.
- Lyon-Caen, Boris 91n., 678
- Macchia, Giovanni 95n., 679
- Macherey, Pierre 214n., 679
- Maillard, Claude 30n., 677
- Maine de Biran (Marie-François-Pierre Gonthier dit) 58-59, 58n., 68, 68n., 679
- Malamoud, Charles 157n., 679
- Malaplate, Jean 467n., 676
- Mallarmé, Stéphane 36, 79, 92, 104, 108, 110, 110n., 115, 124-125, 124n.-125n., 131-132, 131n., 149, 149n., 164, 164n., 177, 182-183, 182n.-183n., 205, 205n., 210, 210n., 213, 222, 227n., 231, 231n., 258, 258n., 292, 393, 422, 422n., 480, 480n., 528, 528n., 531, 531n., 679
- Manet, Édouard 39, 39n., 117, 117n., 330n., 387, 387n.
- Mann, Thomas 115n., 679
- Mannoni, Olivier 675
- Marchal, Bertrand 182n., 679
- Marcosini, Andrea (personnage de *Gambara* d'Honoré de Balzac) 59
- Marest, Adolphe de 252n., 253n.
- Marie-Antoinette (Marie-Antoinette de Habsbourg-Lorraine ou Marie Antoinette d'Autriche) 231n.
- Martinez, Maria 373-374
- Marx, Karl 229n., 465, 465n., 519, 679
- Matthieu (apôtre et évangéliste) 587
- Mauron, Charles 138n., 679
- Mayr, Simone (Johann Simon Mayr) 222, 222n., 224
- Méhul, Étienne-Nicolas 459, 649
- Ménandre 20n.
- Mendelssohn, Bartholdy Felix 95, 259, 259n.
- Mendès, Catulle 634, 634n., 679
- Méryon, Charles 377n., 432
- Meschonnic, Henri 52, 52n., 54n., 56n.-57n., 78n., 133, 133n., 168n., 679

- Métastase (Pietro Trapassi) 224
 Metternich Pauline von (Pauline Clémentine Marie Walburga, princesse de) 363, 385n., 400, 601n.-602n., 602-603
 Meung, Jean de 475n.
 Meyerbeer, Jakob ou Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer) 95, 206, 259, 277, 277n., 297, 299-300, 299n., 460, 554
 Miermont, Dominique-Laure 212n., 682
 Miller, Jacques-Alain 19n., 88n., 677
 Milton, John 543n.
 Miner, Margaret 23n., 679
 Molènes, Paul de 380
 Molière 29, 29n., 37, 37n., 187, 679
 Momigny, Jérôme-Joseph de 50n., 679
 Mondor, Henri 124n., 679
 Monet, Claude 115, 185
 Monnier, Henri 64n., 679
 Monod, Jacques 65n., 679
 Montaigne, Michel de 164, 235n., 679
 Montinari, Mazzino 95n., 679
 Monval, Georges 228n.
 Morelli, Ferdinand 605-607, 606n., 666
 Morier, Henri 49n., 679
 Mortier, Roland 184n., 679
 Mozart, Wolfgang Amadeus 206, 215, 219, 219n., 232-233, 248-251, 414, 414n., 679
 Müller, Max 475n.
 Muller, Sibylle 111n.-112n., 671-672
 Murger, Henri 266
 Musset, Alfred de 59n., 168, 178n.
 Nancy, Jean-Luc 53n., 107n., 118n., 677
 Napoléon I 184
 Napoléon III 400, 601-602, 602n., 610, 630-631
 Nattiez, Jean-Jacques 299n., 561n., 679
 Necker de Saussure, Albertine 106n., 681
 Nerval, Gérard de 65, 65n., 153, 153n., 201, 206n., 215n., 266-269, 267n.-269n., 273, 287n., 321, 392, 396, 511n., 518, 523-525, 524n.-525n., 546, 679
 Newman, Ernest 270n., 679
 Niemann, Albert 607, 607n., 666
 Nietzsche, Friedrich 17, 17n., 86, 86n., 91, 94-97, 95n., 106, 106n., 108, 114, 114n., 117-118, 118n., 121n., 126, 130n., 131-133, 134n., 137, 142, 164n., 201, 201n., 222, 229n., 360, 360n., 451, 465, 482, 482n., 487, 588, 679
 Nodier, Charles 217n., 266, 680
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 65n., 75, 107n., 129, 272n., 369, 680
 Nutter, Charles (Charles-Louis-Étienne Truinet) 363, 363n., 476, 680
 Olivier, Alain Patrick 17n., 56n., 512n., 680
 Ollivier, Daniel 385n., 680
 Orlando, Francesco 25n., 42, 42n., 51n.-52n., 90n., 189n., 327, 327n., 680
 Ovide 235n., 508, 680
 Paganini, Niccolò 235, 264-265, 289, 375n., 404
 Paris, Gaston 680
 Pascal, Blaise 185
 Paul Meurice Mme (Palmyre Granger) 320, 320n.
 Pellegrin, Pierre 132n., 675
 Pellegrini, Luciano 680
 [Perdolini], Franck-Marie 618n., 680
 Picard, Timothée 40n., 106n., 144n., 154n.-155n., 297n., 299n., 301n.-304n., 680
 Piccini (Niccolò Piccinni) 215, 223
 Pichois, Claude 33n., 101n., 267n., 321n.-322n., 324n., 327n., 329, 329n., 369n., 373-375, 373n.-375n., 393n., 400n., 402n., 412n., 431n., 436, 436n., 447n., 451n., 454, 454n., 459n., 462n., 467n., 481n., 485, 485n., 494, 494n.,

- 507n., 515n., 547n., 552n., 562-563, 562n.-564n., 567n.-568n., 571n., 591, 591n., 601n.-602n., 602, 604n., 621n., 626n., 671-672, 680
- Pichois, Vincenette 369n., 373n., 402n., 562n., 680
- Pietromarchi, Luca 91n., 94n.-95n., 95, 506n., 680
- Pincebourde, René 211n.
- Pinson, Guillaume 312n., 680
- Platon 20, 86, 88, 136, 166, 178, 452, 465, 513
- Poe, Edgar Allan 71, 73-74, 73n., 147n., 168, 181n., 185, 196, 207-208, 242, 267, 269n., 312, 316-317, 317n., 323, 334-335, 335n., 380, 430n., 445, 489n., 501, 553n., 623, 636
- Ponsard, François 626, 669
- Pope, Alexander 206n.
- Poulet-Malassis, Auguste 156n., 229n., 271, 271n., 321, 321n., 324-326, 326n.-328n., 328, 339, 348, 348n., 375-376, 376n.-377n., 379, 379n., 381, 392, 392n., 412
- Prod'homme, Jacques-Gabriel 19n., 79n., 447n., 683
- Proudhon, Pierre-Joseph 155, 218, 218n., 232, 245, 259, 259n., 286, 317, 680
- Proust, Marcel 27n., 95, 95n., 114n., 165, 165n., 178, 205, 451n., 579n., 588, 588n., 591, 591n., 680
- Quérard, Joseph-Marie 217n., 681
- Quinet, Edgar 561, 561n.
- Racine, Jean 254-255, 254n., 258, 368, 467, 549
- Rameau, Jean-François 37, 90, 93, 234, 239
- Rameau, Jean-Philippe 90, 93, 236, 239, 681
- Reinach, Salomon 129n., 682
- Renier, Madeleine 673
- Renoir, Auguste 115
- Reyer, Ernest 105, 105n., 362
- Reynaud, Jean-Pierre 75n., 132n., 676
- Rimbaud, Arthur 145, 145n., 681
- Roëls, Claude 152n., 676
- Rongier, Sébastien 125n., 681
- Rossigneux, Charles 69n., 678
- Rossini, Gioacchino 147, 152n., 202-203, 209, 215, 219-220, 219n., 251-253, 251n.-253n., 265, 305-306, 306n.-307n., 318, 366-367, 366n., 405n., 464n., 472, 592-593, 631
- Rougemont, Denis de 120n., 139n., 285n., 681
- Rouget de Lisle, Claude-Joseph 261, 261n.,
- Rougier, Louis 65n., 681
- Rousseau, Jean-Jacques 29, 33, 33n., 41, 43, 49-50, 50n.-51n., 54, 54n., 58, 68, 68n., 75n., 78-80, 78n.-79n., 88, 88n., 103, 122-123, 137-139, 141n., 143, 145, 148-150, 150n., 153-155, 154n., 164, 164n., 171, 171n., 186, 188, 195, 195n., 202-203, 204n., 206-207, 206n., 215, 215n., 230-231, 238, 243-246, 243n.-244n., 246n., 259, 264, 283n., 305n., 309-310, 330, 333, 346, 370, 404, 419, 452, 466, 492, 494, 519, 583, 583n., 608, 681
- Rousset, Jean 249n., 681
- Rouvière, Philibert 33, 207-208, 247, 608, 621-622, 666
- Rubercy, Erick de 86n., 130n., 147n., 161n., 259n., 277n.-278n., 287, 287n., 298n.-299n., 303n.-305n., 362n.-364n., 367n., 469n., 490n., 592n., 604n., 606n.-607n., 614n., 628n., 681, 683
- Rusch, Pierre 63n., 673
- Ruwet, Nicolas 57n., 681
- Rybicki, Marie-Hélène 404n., 681
- Sabatier Mme (Apollonie Sabatier, pseudonyme de Aglaé Joséphine Savatier) 187, 188n., 324, 324n., 342n., 373, 373n.
- Sacchini, Antonio Maria Gasparo 215, 223, 231, 231n.

- Sacks, Oliver 53n., 681
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 37, 37n., 173, 178n., 190, 190n., 228, 228n., 255, 255n., 259, 259n., 319, 382, 681
- Saint-Jean (évangéliste) 107, 107n.
- Saint-Simon, Henri de 187, 187n., 206n., 214n., 259-263, 259n.-260n., 262n.-263n., 681
- Samuel, Adolphe 298n.
- Sand, George (Amantine Aurore Lucile Dupin) 33, 206, 206n., 259, 259n., 509, 608n.
- Sangsue, Daniel 217, 217n.-218n., 220n., 681
- Sartre, Jean-Paul 41, 41n., 63, 92, 144, 164n.-165n., 165, 176n., 243n., 338, 338n., 681
- Sax Mlle (Marie Constance Sasse) 605, 666
- Schaeffner, André 237n.-238n., 681
- Schefer, Olivier 683
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 59, 60n., 75, 118, 118n., 153, 221-222, 224, 397
- Schenk, Albert 684
- Schlegel, August Wilhelm 106n., 370n., 681
- Schlegel, Friedrich 53n., 65, 65n., 69, 75, 90n., 107n., 129, 224, 369, 489, 489n.
- Schlésinger, Maurice 280, 280n., 321, 328, 345, 345n., 631, 632n.
- Schmidt, Leopold 131n., 678, 683
- Schneider, Michel 218n., 682
- Schönberg, Arnold 63
- Schoentjes, Pierre 39, 39n., 115n., 388n., 478n., 682
- Schopenhauer, Arthur 17, 18n.-19n., 36, 36n., 54n., 59-60, 59n.-60n., 66, 66n., 85n., 97, 114n., 127, 129, 129n., 150, 150n., 152, 152n., 167, 167n., 212, 212n., 218, 218n., 258, 270, 466n., 682
- Schopenhauer, Jean-Paul 52n.
- Scudo, Paul 64, 64n., 66-67, 67n., 161, 161n., 200, 242n., 284, 284n., 287, 299, 299n., 301-305, 302n.-305n., 307-308, 307n., 342n., 360, 360n., 362, 364n., 403-404, 443, 490, 490n., 492, 606n.-607n., 678, 682
- Senancour, Étienne Pivert de 68n., 682
- Sénèque 316, 513
- Serça, Isabelle 124n.-125n., 341n., 421n., 592n., 682
- Serres, Michel 125n., 157, 157n., 682
- Servicien, Louise 201n., 679
- Shakespeare, William 248, 254-255, 254n., 272n., 286, 299n., 438, 467, 493, 503-504, 549, 625-626, 653, 655
- Simon, Gustave 39n., 676
- Smith, Adam 424, 424n., 682
- Smith, Paul 303n., 682
- Socrate 41, 86-88, 125, 136, 178, 232
- Sofiyana, Agnès 135n., 682
- Sommer, Édouard 498n., 683
- Sophocle 470, 472, 475n., 477-478, 651
- Southon, Nicolas 299n.
- Spenlehauer, Jean 300n., 682
- Spitzer, Leo 193n., 347n., 418n., 453n., 568n., 682
- Stace 181n.
- Staël, Germaine de 80, 80n., 202, 272, 371, 682
- Starobinski, Jean 56n., 65n., 75n., 90, 90n., 204n., 260n., 452n., 682
- Stäuble-Lipman Wulf, Michèle 271n., 674
- Stendhal (Marie-Henri Beyle) 20, 28n.-30n., 29, 59, 59n., 68, 68n., 70, 70n., 76, 76n., 85, 88, 88n., 103, 142-143, 142n.-143n., 145-148, 145n.-148n., 152n., 165-167, 166n., 170-171, 171n., 176, 186, 196, 202-203, 202n.-203n., 209, 209n., 215n.-216n., 216, 219-220, 219n., 222-223, 222n., 228, 231-233, 232n.-233n., 244, 244n., 246-247, 246n.-257n., 249-257, 267n., 277, 277n., 290-291, 296n., 305-309, 305n.-309n., 311, 318, 318n., 324, 325n., 328, 328n., 340, 346, 348, 348n., 350, 350n.,

- 360, 360n., 364n.-365n., 365-367, 367n., 378, 378n., 392-393, 392n.-393n., 404-405, 404n.-405n., 423, 423n., 427, 427n., 432, 432n., 442, 443n., 448, 448n., 452, 452n., 472-473, 472n., 477, 477n., 489-490, 489n.-490n., 497, 506-507, 506n., 582, 588, 592-593, 593n., 600, 600n., 631, 631n., 633n., 637, 637n., 682
- Steps, Augusta 336n., 684
- Stirner, Max (Johann Caspar Schmidt) 121n., 682
- Swedenborg, Emanuel 65
- Swinburne, Algernon Charles 386, 387n.
- Szondi, Peter 118, 118n., 683
- Tabarant, Adolphe 382, 382n., 683
- Taine, Hyppolyte 310n.
- Tassel, Dominique 24n., 675
- Tedesco Mme (Fortunata Tedesco) 610, 613-614, 614n.
- Thomas d'Aquin 19n.
- Tieck, Ludwig 224n., 272n., 278, 414, 683
- Tiersot, Julien 298n., 322n., 683
- Tisserand, Pierre 58, 58n., 68n., 679
- Todorov, Tzvetan 186n., 683
- Tosi Mlle (Adelaide Tosi) 253n.
- Toussenel, Alphonse 62n., 278n.
- Triaire, Sylvie 123n., 277n., 372n., 405n.-406n., 415n., 494n.-495n., 498n., 503n., 507n., 512n., 683
- Trierweiler, Denis 63n., 673
- Trousseau, Raymond 229, 229n., 683
- Vacquerie, Auguste 621-624, 621n., 623n.
- Vaillant, Alain 269, 269n., 312, 312n., 683
- Valentin, Noémi 684
- Valéry, Paul 17, 17n., 19, 19n., 27, 29, 30n., 32-33, 32n.-33n., 115-117, 115n.-116n., 118n., 180-183, 180n., 182n.-183n., 186, 393, 683
- Vanderbourg, Charles 76n., 678
- Vassenhove, Léon van 447n., 683
- Verlaine, Paul 91, 115
- Vernant, Jean-Pierre 157n., 679
- Vernière, Paul 75n., 674
- Vigny, Alfred de 30, 30n., 683
- Villemain, Abel 38, 180, 192-195, 229, 241
- Viotti, Giovan Battista 261n.
- Virgile 181n., 320, 498, 498n., 683
- Vitu, Auguste 101n., 210-212, 210n.-211n., 384, 672
- Voltaire (François-Marie Arouet) 106, 228, 268, 461-462, 649
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 224n., 683
- Waeber, Jacqueline 221n., 683
- Walewski, Alexandre Colonna comte de 601, 601n., 610
- Wagner, Friedrich 23, 138n.
- Wagner, Richard 17-19, 18n.-19n., 21-27, 23n.-24n., 26n.-27n., 30-40, 32n., 37n., 43-45, 52, 52n., 56-57, 60-61, 60n., 63, 63n., 66, 70n., 77-81, 79n.-80n., 83, 83n., 85-86, 86n., 88-92, 94-97, 95n., 99, 100n., 104-105, 106n., 108-111, 108n., 113, 116-118, 117n.-118n., 121n., 122-127, 129-133, 129n.-131n., 135, 137-140, 138n., 142, 144, 144n., 146, 146n.-147n., 149-155, 149n., 152n., 154n., 156n., 157-160, 158n.-161n., 162-163, 165, 167, 169, 171, 174, 176, 182, 185-186, 191, 197, 197n., 199-202, 199n., 204-206, 209-212, 214, 219, 224, 232, 234, 238, 240, 242-243, 245-246, 246n., 252, 253n., 255, 255n., 258-259, 259n., 261n., 263-266, 263n.-264n., 266n.-269n., 268-272, 272n., 274-275, 274n.-275n., 277-279, 277n.-278n., 280n.-282n., 281-283, 285-294, 285n., 287n., 294n., 296-307, 297n.-300n., 302n.-303n., 306n.-307n., 312, 312n., 315-340, 320n.-324n., 332n.-335n., 337n., 342-357, 344n., 350n., 359-364, 361n.-364n., 368-369, 368n.-369n., 371, 373-374, 373n.-374n., 376, 378-387, 378n.-379n., 381n., 383n., 385n.-386n., 389-392,

- 394, 396-417, 397n.-398n., 401n.-402n., 408n., 412n.-413n., 416n., 419-425, 425n., 428, 432, 434, 436-471, 439n.-440n., 443n.-444n., 446n.-447n., 450n.-452n., 455n.-457n., 459n.-460n., 462n.-464n., 466n.-467n., 469n.-470n., 473-474, 476-493, 476n., 478n.-479n., 483n.-485n., 488n., 490n., 494n., 495-496, 500-502, 504-507, 505n., 509-512, 514, 516-523, 518n., 522n.-524n., 526n., 529, 529n.-531n., 531-539, 534n., 537n.-541n., 541-555, 543n.-544n., 556n., 558-562, 561n.-565n., 564, 566, 567n.-573n., 570-571, 575, 576n., 578-593, 579n., 582n., 592n.-593n., 595-630, 597n., 599n., 601n., 603n., 606n., 609n.-610n., 613n.-619n., 623n., 629n., 632, 634-635, 634n., 638, 641-645, 647-657, 656n., 659-660, 662-665, 668-670, 678, 683
- Warburton, William 75, 75n.
 Watteau, Jean-Antoine 151
 Weber, Carl-Maria von 52n., 107n., 151, 203, 206, 260-261, 261n., 277, 294-297, 294n., 346, 442, 456, 456n., 460-461, 509, 641, 648-649, 678, 684
 Werner, Zacharias 60, 60n.
 Wesendonck, Mathilde 363, 374
 Wesendonck, Otto 364, 364n.
 Wille, Eliza 336n., 684
 Winckelmann, Johann Joachim 465
 Wolzogen, Hans von 52n.
 Wotling, Patrick 679-680
- Yaari, Monique 20, 20n., 87n., 90n., 684
 Yon, Jean-Claude 301, 301n., 684
- Zabel, Morton Dauwen 20n., 673
 Ziegler, Jean 672
 Zumthor, Paul 220n., 684

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Formazione, Lingue,
Intercultura, Letterature e Psicologia
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscience/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini (a cura di), *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)

- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticononiche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo, *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, Luigi Meneghello. *La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi (a cura di), *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macri. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Reborà, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordenadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macri, Giacinto Spagnoletti, «*Si risponde lavorando*». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)

Riviste ad accesso aperto
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978