

Baudelaire et Wagner

Ce qu'on appelle la culture, c'est peut-être simplement la possibilité de faire dialoguer, sans considération de temps ni d'espace, dans les étroites limites de notre cerveau, les grands hommes, les grandes œuvres et les grandes pensées. Beethoven n'a pas rencontré Shakespeare dans cette vallée de larmes, Titien n'a pas rencontré Picasso, mais nous avons la chance précieuse de les connaître ensemble, et, si nous le voulons, de les faire vivre ensemble - ou, bien plutôt, de nous laisser vivifier par leurs pouvoirs conjoints.

Toutefois, ce dialogue des morts dans l'esprit et dans l'âme des vivants, dialogue qui fait toute la richesse et peut-être la seule vraie richesse de nos vies, nous aimerions parfois qu'il ait été précédé par une conversation réelle et concrète, entre les grands personnages que nous admirons et que nous aimons. Nous voudrions que, fraternels en nous, ces grands personnages n'aient pas été étrangers les uns aux autres dans ce qu'on appelle la vie.

Il arrive heureusement que notre vœu soit exaucé. Si Beethoven n'a pas rencontré Shakespeare, il a rencontré Goethe. Michel-Ange et Léonard de Vinci se croisèrent au moins une fois, sur l'un des ponts qui enjambent l'Arno. Et peu nous importe si les propos qu'ils échangèrent alors manquèrent, paraît-il, d'amabilité. Pour s'en tenir au musicien qui nous intéresse aujourd'hui, nous ne remercierons jamais assez la providence ou le hasard de l'avoir fait rencontrer et fréquenter, entre autres personnages remarquables, le philosophe nommé Nietzsche, le musicien nommé Franz Liszt, ou le souverain nommé Louis II de Bavière.

En outre, les amitiés entre grands hommes ont quelque chose de réconfortant. Car elles s'accompagnent presque forcément

d'une reconnaissance mutuelle : nous avons alors l'impression que ces êtres savent saluer spontanément les uns dans les autres ce que souvent la communauté humaine met des années, voire des siècles à déceler ; qu'ils ratifient d'avance les jugements de la postérité ; ou plus exactement qu'ils les précèdent et contribuent à les modeler. Bref, lorsqu'ils se connaissent et qu'ils s'apprécient, les grands hommes nous justifient de les aimer. Sans compter qu'ils ont souvent la réputation d'être refermés sur eux-mêmes et sur leur œuvre, donc incapables, a priori, de prendre en considération le génie d'autrui. Le fait qu'ils puissent franchir la barrière de leur égoïsme sacré nous fournit comme la preuve, ou du moins l'indice, qu'une grandeur ne vient jamais seule, et que la générosité peut accompagner la puissance créatrice.

Enfin, n'est-il pas vrai que la rencontre réelle et concrète, dans le monde physique, entre deux génies, gagne une valeur plus grande encore si ces deux génies, au premier abord, ne semblent pas nécessairement faits pour s'entendre ; soit qu'ils n'exercent pas le même art, soit que leurs visions du monde ne coïncident pas a priori. Quand, malgré ces différences, ils fraternisent, nous sommes tout à fait comblés ; les grands esprits ne sont pas condamnés à s'ignorer. Au XIXe siècle, on peut citer, comme exemple de rencontre inattendue et d'autant plus précieuse, celle du compositeur Frédéric Chopin et du peintre Eugène Delacroix. Rencontre qui nous valut le splendide portrait du premier par le second, sans parler des pages du fameux *Journal*, où le peintre se fait écrivain pour retranscrire les remarques perspicaces et profondes du musicien sur les maîtres classiques.

Disons-le tout de suite : la rencontre de Charles Baudelaire et de Richard Wagner ne fut pas aussi parfaite, aussi riche en dialogues. Si Baudelaire, en effet, reconnut le génie de Wagner comme personne avant lui n'avait su le faire (personne, à l'exception bien sûr de Liszt et de Nietzsche), la réciproque n'eut vraisemblablement pas lieu. Il est frappant que le vaste et détaillé *Journal* de Cosima ne comporte en tout et pour tout qu'une seule

allusion à Baudelaire ; une brève note qui date du 10 novembre 1879, donc bien après la mort du poète, et dans laquelle la compagne de Wagner qualifie le père de la poésie moderne d'« adorable original », qui traduit « avec beaucoup d'esprit » le drame de *Lohengrin* dans le langage des couleurs... L'expression « adorable original » nous paraît à vrai dire aussi déplacée que celle de Sainte-Beuve qualifiant le même Baudelaire de « gentil garçon », au grand scandale de Marcel Proust.

Néanmoins, Cosima n'est pas Richard ; ce dernier, s'il n'a sans doute jamais lu les *Fleurs du mal* ou le *Spleen de Paris*, s'il n'a jamais pu découvrir à quel point Baudelaire était son frère en vision, en création, en audace intérieure, ne s'est tout de même pas contenté d'ajouter distraitemment le poète à la liste de ses admirateurs. Dans une lettre d'avril 1861, il se dit « enivré » des « belles pages » écrites sur lui par l'auteur de l'« Hymne à la beauté ». « Enivré » : ce n'est pas rien. En outre, il semble que la mort de Baudelaire ait été l'un « des grands chagrins de sa vie ». Simplement, Wagner, s'il se sentit profondément compris par le poète français, n'alla pas jusqu'à s'enquérir du génie de celui qui saluait son génie. Il n'a pas soupçonné que l'auteur du sonnet des « Correspondances » pouvait respirer à la hauteur où il respirait lui-même (pour reprendre une expression fameuse de Montherlant dans *La reine morte*).

Mais qui sait si Baudelaire, de son côté, en dépit des apparences, ne se livrait pas au vertige wagnérien et ne se courbait pas d'admiration dans la seule intention de mieux se pencher sur ses propres gouffres ? C'est ce que nous aurons à discuter. Aurons-nous à constater que chaque génie décidément demeure, malgré tous les espoirs, irrémédiablement refermé sur lui-même ? Mais peut-être, étrange miracle, est-ce en descendant au fond de lui-même et de lui seul qu'il parvient à rejoindre les autres.

Cependant, voyons les faits, et racontons l'histoire d'une rencontre qui, en tout état de cause, demeure hautement

significative, et pour nous pleine d'enseignements.

Il semble que Baudelaire ait eu connaissance de l'œuvre wagnérienne à partir de 1849, grâce à des transcriptions pour piano de certains extraits d'opéra. On sait qu'à cette époque, ces transcriptions se faisaient couramment, en l'absence de tout moyen de reproduction sonore ; Wagner lui-même dut à l'occasion gagner sa vie en pratiquant ce genre d'exercice à partir d'œuvres d'Auber ou d'Halévy. Mais parfois, lorsqu'un Liszt prenait la peine d'y mettre son génie, le résultat pouvait être remarquable. Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'en reparler.

En outre, avant même d'entendre la musique wagnérienne, Baudelaire lut dans le *Journal des débats* des analyses de Tannhäuser et de Lohengrin, dues à la plume de Liszt, précisément.

Wagner, on le sait, avait déjà séjourné à Paris bien avant que Baudelaire s'avise de son existence : à la fin des années 1830. Il y rencontra un certain nombre d'artistes importants, notamment Heine, et Liszt en personne, dont il fit la connaissance en mars 1841. C'est à Paris qu'il acheva *Rienzi*, et composa le *Vaisseau fantôme*; c'est encore à Paris qu'il découvrit les légendes de Tannhäuser et de Lohengrin, dont il fera plus tard l'usage que l'on sait. Cependant, ce premier séjour parisien fut extrêmement difficile pour lui sur le plan matériel, au point qu'il connut même la prison pour dettes, tandis qu'ironiquement triomphaient, pour ainsi dire sous ses yeux, Meyerbeer et Donizetti. C'est d'ailleurs en 1840, et toujours dans la même ville, que le futur compositeur de la *Tétralogie* écrivit un texte intitulé *La fin d'un musicien à Paris*, dans lequel il dit son amertume de l'échec, mais aussi, et malgré tous les revers, sa foi en l'art et en son propre génie. Il quittera la capitale française en avril 1842, sans avoir rencontré le succès.

Il n'a pas davantage rencontré Charles Baudelaire, alors tout jeune (le poète des *Fleurs du mal* naquit, je vous le rappelle, en 1821). Il faut dire que pendant le plus clair de ce premier séjour parisien de Wagner, Baudelaire navigue sur les océans lointains,

tel un Français volant ; mais son voyage forcé n'a pour cause que les ordres autoritaires et prosaïques de son fameux beau-père, le général Aupick, lequel trouve qu'un bon voyage formera la jeunesse dissipée de ce garçon. Le retour à Paris du futur poète, et sa majorité, donc sa liberté de vivre en poésie, coïncident presque exactement avec le départ de Richard. L'heure de la rencontre n'avait pas encore sonné.

En 1849, 1850 et 1853, Wagner revient à Paris, mais pour de très brefs séjours. C'est à cette époque néanmoins que l'auteur des *Fleurs du mal*, comme nous l'avons noté, découvre son existence et commence à s'enthousiasmer pour son œuvre. Mais la rencontre véritable doit attendre mars 1861, date fameuse de la création de *Tannhäuser* à Paris.

Wagner est donc revenu, une nouvelle fois, dans la capitale française, après un difficile séjour à Venise et un passage par la Suisse. Il vient d'achever la partition de *Tristan*. Il est au plus fort de ses énergies créatrices. Baudelaire, de son côté, est pleinement devenu Baudelaire : la publication des *Fleurs du mal* date de 1857, les *Paradis artificiels* sont déjà publiés, et *Le spleen de Paris* ne tardera pas à voir le jour (1862). Wagner et Baudelaire n'ont pas seulement en commun le fait d'être parvenus tous les deux au sommet de leur art. Outre leur conception même de la création artistique, sur laquelle bien sûr je vais venir, ils ont en commun de souffrir, et même d'être persécutés à cause de leur création. Wagner, à Paris et ailleurs, a déjà subi mille avanies, mille tracasseries, et cela va continuer, justement à l'occasion de la première de *Tannhäuser*. Quant à Baudelaire, n'oublions pas qu'un tribunal a condamné ses *Fleurs du mal*, et que l'amende infligée par les tribunaux de Napoléon III l'a plongé dans la gêne financière. On peut dire que les deux hommes sont faits pour se comprendre, et pour savoir ce qu'il en coûte d'être fidèle, avec intransigeance, à leur art.

L'histoire, ensuite, nous en est assez exactement connue. Pour

préparer la première parisienne de *Tannhäuser*, Wagner fait donner trois concerts au Théâtre italien, concerts dans lesquels sont joués des extraits de *Tannhäuser* lui-même, de *Lohengrin*, le Prélude de *Tristan*, et celui du *Vaisseau fantôme*. Baudelaire assiste à ces concerts. Voici donc quelques-unes des mesures que le poète put alors entendre :

Le vaisseau fantôme, extrait de l'ouverture.

Bien évidemment cette musique ne vous cause guère de surprise ; elle vous est connue, et plus que connue ; c'est précisément un de ces morceaux choisis qui sont familiers à tous les mélomanes, wagnériens ou non. Il en ira de même pour la plupart des illustrations musicales de cette conférence. Mais je crois que cela n'est pas une mauvaise chose. Au contraire. D'abord, il est bon de se rappeler que c'est à travers des morceaux choisis, voire des morceaux de bravoure, que les contemporains de Wagner, bien souvent, découvrirent sa musique, quand ce n'était pas grâce aux transcriptions dont je parlais tout à l'heure. (Baudelaire raconte d'ailleurs qu'il persécutait ses amis musiciens pour qu'ils lui jouent au piano des extraits d'opéras wagnériens).

Ensuite, il est impressionnant de savoir que précisément il suffit à des gens comme Baudelaire d'entendre quelques-uns de ces extraits, (à quoi il faut ajouter *Tannhäuser* en entier, mais joué dans des conditions déplorables), pour percevoir le génie et prendre la mesure du compositeur. Le choc profond, essentiel, ressenti par Baudelaire, c'est à quelques morceaux comme celui-ci qu'il le doit. Et nous comprenons alors que les ouvertures ou les grands airs des premiers opéras ne sont pas des fragments de Wagner, mais des concentrés de Wagner.

J'ai d'ailleurs trouvé dans les *Mémoires intérieurs* de Mauriac une réflexion qui vient à point corroborer mon propos : « En l'écoutant [la musique de *Tannhäuser*], je songeais que ceux des Parisiens de 1861 qui, comme Baudelaire, se battirent pour sa

défense, ignoraient presque tout de ce qui a fondé la gloire de Wagner. (...) Mais le génie est indivisible. Tout Wagner est déjà contenu en puissance dans l'opéra qui sombrait alors sous les sifflets des messieurs du Jockey. Ce premier Wagner qu'il devrait nous être si malaisé d'imaginer, ce Wagner sans *Tristan*, sans *Les Maîtres chanteurs* et sans la *Tétralogie*, je n'ai aucune peine quant à moi à le concevoir, parce qu'il est le seul que j'aie connu entre ma dixième et ma seizième année. (...).

« Le génie est indivisible ». Telle est bien sûr la formule essentielle. Nous verrons, en suivant l'analyse baudelairienne, à quel point elle est vraie. Ce n'est pas à dire que Baudelaire n'eût pas été comblé d'entendre la *Tétralogie* ou *Parsifal*, et qu'il n'eût pas salué ces œuvres comme de nouveaux accomplissements de leur auteur. Mais ce qu'il sut dire et fut en mesure de dire de Wagner à partir des quelques morceaux dont il eut connaissance, ce n'est rien de moins que l'essentiel.

Après les trois concerts dont j'ai parlé, qui eurent lieu fin janvier et début février 1860, Baudelaire écrivit à un ami que cette musique avait été « un événement dans [son] cerveau ». Puis, le 17 du même mois, il s'adressa directement à Wagner, par une lettre qui ne se contente pas de dire son enthousiasme, mais qui déjà se livre à une véritable analyse dont les éléments principaux seront repris par la suite. La suite, c'est bien sûr le fameux article intitulé *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, qui sera rédigé, lui, après la première de l'opéra, et terminé début avril 1861.

Ce texte, tout comme celui de la lettre de février 1860, comporte un aspect circonstanciel et polémique : Baudelaire tient à se démarquer de ses compatriotes, et veut prouver à Wagner que tous les Français ne sont pas des ignares et des barbares. Il en profite pour régler indirectement ses comptes avec des gens qui souvent ne l'ont pas ménagé, lui Baudelaire.

On se rappelle que cette fameuse première de *Tannhäuser*, suivie, en tout et pour tout, de deux autres représentations, fut dramatique, pour ne pas dire atroce. Napoléon III lui-même avait

favorisé la création de l'œuvre à l'Opéra. Mais on sait que les abonnés les plus fidèles de ce haut lieu, les messieurs du Jockey club, voulaient à tout prix voir danser leurs maîtresses sur la scène, quel que fût le spectacle prévu. Et qu'en outre il n'était pas question pour eux de subir une musique tant soit peu sérieuse ou ambitieuse. La première fut, comme l'écrit Baudelaire, « 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 ». Les membres du Jockey club firent ce qu'on attendait d'eux, ils sifflèrent copieusement et semèrent un maximum de trouble. Mais les critiques et les artistes, y compris Berlioz en personne, ne firent guère, de leur côté, ce que Baudelaire attendait d'eux, c'est-à-dire prendre la défense de l'œuvre bafouée. L'auteur des *Fleurs du mal* tient à le rappeler dans son texte, et de la façon la plus vigoureuse.

Mais cet aspect polémique est secondaire. Ou du moins, la polémique se situe à son niveau le plus profond et le plus grave ; il s'agit de défendre les droits d'un art sans concessions, contre les prétentions des philistins, qu'ils soient ou non membres du Jockey club ; contre ceux qui ne conçoivent l'art que facile, léger et superficiel. Beaucoup plus tard, dans une lettre incendiaire à Jules Janin, parangon du critique bourgeois, Baudelaire, évoquant à nouveau *Tannhäuser*, s'exprimera avec une amère et terrible ironie : « Arrière les plaintes puissantes du chevalier Tannhäuser, *aspirant à la douleur*. Vous aimez les musiques qu'on peut entendre sans les écouter et les tragédies qu'on peut commencer par le milieu ».

Oui, le ton de Baudelaire, dans cette lettre comme dans une bonne partie de l'article sur Wagner, est polémique. Mais c'est que, d'abord, le poète des *Fleurs du mal* combat pour la musique vraie, la musique qu'on ne peut entendre sans l'écouter.

Cela dit, quel est le contenu de son texte, et qu'a-t-il compris de Wagner, lui qui est somme toute un profane en musique, et ne fait d'ailleurs aucune difficulté pour le reconnaître ? Eh bien, on

pourrait dire que Baudelaire apporte à la connaissance de Wagner deux éléments : d'une part une analyse très personnelle de la musique entendue au cours des trois concerts de 1860 – ce qu'on pourrait appeler une étude par les effets. Et d'autre part une réflexion qui va prodigieusement loin, sur la nature du génie de Wagner, génie qui unirait les vertus du *poète* à celui du *critique*.

Commençons par l'analyse des œuvres. Baudelaire nous cite d'abord des extraits du texte introductif que Wagner lui-même avait rédigé pour les trois concerts de 1860, texte qui comportait une sorte de descriptif de la musique, et singulièrement du Prélude de *Lohengrin*. Puis il met ce texte en parallèle avec celui qu'écrivit Franz Liszt pour commenter la même œuvre. Enfin, il compare, à ces deux interprétations de la musique et de ses significations, ce que lui-même, Baudelaire, éprouva lorsqu'il entendit ce Prélude.

Mais écoutons-en nous-mêmes un extrait, dans un enregistrement historique, celui de la représentation qui eut lieu en janvier 1950, au Metropolitan Opera, pour les adieux à la scène de Lauritz Melchior. Je choisis cet enregistrement parce que la musique y semble venir de très loin, vivante mais fragile ; nous pouvons imaginer que nous voyons Baudelaire en train de la découvrir, dans les lointains du passé.

Extrait du **Prélude de *Lohengrin***

Nous pourrions jouer au jeu passionnant et grave de savoir quelles images évoque en nous cette musique. Et peut-être, dans le contexte où nous sommes, évoque-t-elle pour nous, avant tout, l'image émouvante d'un des plus grands poètes modernes en train de l'écouter, et de la traduire en images... Car c'est ce que fit Baudelaire.

Ce jeu peut paraître extrêmement dangereux, car est-il rien de plus subjectif, de plus vague, de plus facile, de plus sentimental que de tirer, d'un univers sonore, des métaphores visuelles ? Ne

risque-t-on pas de transformer toute œuvre en musique « à programme » ? Pire : sous prétexte de métaphores, l'auditeur paresseux ne se contente-t-il pas de se complaire dans ses imaginations préférées et coutumières, la musique faisant tout au plus office du lit confortable pour celui qui veut rêver ? On ne peut s'empêcher de songer à la formule ironique de Flaubert, qui dans son *Dictionnaire des idées reçues*, écrivait ceci : « Musique : fait penser à un tas de choses ». Oui, la musique fait penser à un tas de choses, elle plaît parce qu'elle est vague, qu'elle se prête à tout, qu'elle complaît à tous.

Flaubert a certainement raison d'ironiser. Mais ce que prétend Baudelaire, ce n'est pas que la musique est accueillante à toutes nos paresseuses fantaisies, c'est que réellement, sans complaisance aucune, on peut en profondeur *traduire* la musique dans un autre langage. La preuve qu'il ne s'agit pas d'un exercice facile et subjectif, c'est que la description que Wagner lui-même a faite de ce Prélude de *Lohengrin*, puis celle de Liszt, enfin celle de Baudelaire, se recoupent sur des points essentiels.

Sans doute, le poète reconnaît-il, *expressis verbis*, qu'il s'agit à chaque fois de « rêveries » (p. 784). Mais ces rêveries permettent de « démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents » (*id.*).

Et Baudelaire constate que les espaces infinis, les lieux élevés, les sensations mystiques, l'impression d'une clarté à la fois douce et puissante, sont communes aux trois descriptions. Ses propres images sont les moins matérielles, les plus abstraites : alors que Wagner et Liszt dessinent dans l'imaginaire des vases sacrés et des colonnes d'opale, Baudelaire se contente d'espaces immenses et d'intensités lumineuses. Néanmoins l'essentiel, dans les trois cas, reste le même.

S'il est à ce point attentif au pouvoir objectivement imageant de la musique, c'est qu'un tel pouvoir corrobore une intuition que lui, Baudelaire, a magistralement exprimée dans son fameux sonnet des *Correspondances*, sonnet dont il cite d'ailleurs les deux

quatrains dans son article :

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 répondent.

Or si Baudelaire peut trouver dans la musique wagnérienne une preuve de cette intuition, de cette traduction des langages les uns dans les autres, ce n'est pas par un abus d'interprétation. Car nul n'ignore que l'œuvre d'art totale, telle que la souhaitait Wagner, suppose la possibilité et la réalité d'une telle traduction. L'œuvre d'art totale ne consiste pas seulement à juxtaposer tant bien que mal différents modes d'expression, en espérant que leur concours donnera des résultats harmonieux. Elle postule bel et bien que les différents modes d'expression ne soient en fin de compte que différentes manifestations fraternelles du réel. En ce sens on a le droit de dire que l'opéra wagnérien n'est rien d'autre que l'accomplissement des « correspondances » baudelairiennes.

Cependant, ce qui fascine Baudelaire, c'est sans doute moins l'œuvre d'art totale que la puissance totale dont Wagner investit la musique elle-même, dans laquelle sont concentrés des pouvoirs qui semblaient réservés normalement au seul langage des mots. Cette puissance de dire, par la vertu des sons musicaux, des sensations, des images, voire des idées *précises*, c'est bien le grand pouvoir que chacun, partisans comme adversaires, reconnaît à Richard Wagner. Le plus prompt à le reconnaître étant un certain Friedrich Nietzsche. Et Baudelaire à son tour s'exprime en ces termes : « 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 » (p. 797). Certes, dans cette phrase, Baudelaire parle de musique *et* de parole. Mais ailleurs il souligne que « sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique ; explicative par elle-même » (p. 803).

« Explicative par elle-même ». Cette dernière formule est remarquable, et met le doigt sur l'essence du génie wagnérien, qui est d'introduire la précision et la pensée articulée au sein même d'un art qui semble justement, a priori, l'art le plus impalpable, le plus indicible, sinon même le plus vague.

Ainsi donc, lorsque Baudelaire admire que ses représentations intérieures, à l'écoute du Prélude de *Lohengrin*, correspondent à celles de Liszt, ce n'est pas pour s'écrier : voyez comme nos rêveries se rejoignent ! C'est pour constater que les rêveries ne sont justement pas des rêveries, mais des constructions rigoureuses de l'imaginaire. Cette convergence des thèmes plastiques et des images fournit la preuve que l'indicible parle un langage précis, un langage réellement intelligible.

Cette idée d'une précision de l'indicible et d'une maîtrise de l'imaginaire et de l'inconscient représente une intuition fondamentale de la modernité. Ce sera bientôt celle d'un Mallarmé, qui prétendra, par la poésie, « reprendre à la musique son bien » ; ce qui ne signifiait pas : conférer à la poésie le vague agréable et voluptueux de la musique ; mais au contraire, importer dans les mots, c'est-à-dire le dicible, la précision absolue et toute-puissante de l'indicible.

Ce sera plus tard encore l'intuition d'un Paul Valéry, pour qui la poésie doit être essentiellement affaire de précision ; ce sera, plus près de nous encore, l'intuition qu'on pourrait nommer lacanienne et lévi-straussienne, que l'inconscient même est structuré, que la pensée magique même est une pensée logique, et que l'insaisissable, peut-être, est quantifiable... Comme si la modernité, à la suite de Baudelaire et de Wagner, avait creusé

vertigineusement les profondeurs de l'inconscient, mais pour y trouver une conscience supérieure, indiscutable, et comme implacable. Notre époque, dit-on, se caractérise par la « découverte de l'inconscient » ; oui, mais sa découverte, cela veut dire, peu ou prou, sa maîtrise par la conscience. Ou du moins, sa découverte comme conscience.

On ne s'étonnera pas, dans ces conditions, que la seconde partie du texte baudelairien soit une louange à la gloire de Wagner poète *et* critique. C'est-à-dire intuition et intelligence, extase et précision, inspiration et science.

Nous allons y venir. Mais d'abord, écoutons quelques mesures du passage de *Tannhäuser* qui inspire à l'auteur des *Fleurs du mal* cette pensée que je cite à nouveau, tant elle est perspicace : « 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 ». En l'occurrence, Baudelaire se réfère au récit que Tannhäuser fait de son voyage à Rome, dans le troisième acte de l'opéra. Je vous propose ici la fin de ce récit, au moment où le chevalier, devant le refus qui lui est opposé par le pape, se retourne à nouveau vers Vénus.

***Tannhäuser* III, 8, 7'23 - 9, 1'~**

La fusion des deux univers antagonistes est si parfaite, elle évite si parfaitement toute confusion, qu'un tel passage témoigne sans aucun doute pour la clarté, la précision, l'intelligence *critique* du génie wagnérien, s'il est vrai que la faculté critique consiste d'abord à distinguer, à clarifier, à maîtriser son art.

Voilà donc qui nous reconduit à la grande vertu saluée par Baudelaire en Richard Wagner, la vertu critique. Écoutons ce qu'il en dit : « 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 [l'erreur de ceux qui] dépouillent ainsi le génie de sa rationalité, et lui assignent une fonction purement instinctive ». Et vient la formule fameuse : « Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique ». Pourquoi ? Parce que la force même de l'inspiration contraint l'artiste à s'interroger sur ses origines et son mystère. La dimension critique naît d'une « crise », pour employer le mot même de Baudelaire. La réflexion n'est qu'une dimension de la création même.

Là encore, de même que les parfums, les couleurs et les sons se répondent, de même que la musique rejoint le langage et le langage la musique, on peut dire et l'on doit dire, selon Baudelaire, que l'intelligence et la rationalité rejoignent l'instinct, l'inspiration et la créativité. Ainsi, les deux parties du texte baudelairien sont cohérentes. Elles « se répondent », elles aussi. Chez un artiste comme Wagner, tout est placé sous le signe de l'unité. Aussi bien les moyens de l'art que ceux de l'artiste, aussi bien les langages que les facultés. Et le dénominateur commun de tout cela n'est rien d'autre que ce que le poète des *Fleurs du mal* nomme ailleurs l'*imagination*. Laquelle est le fait aussi bien des grands savants que des grands compositeurs, des grands peintres ou des grands écrivains. L'imagination, qui est pouvoir à la fois de comprendre et d'inventer le monde, de le comprendre parce qu'on le réinvente ou qu'on le recrée ; bref, parce que nous lui donnons notre propre visage, le visage même de l'homme.

Il est assez extraordinaire de penser qu'à partir de quelques extraits comme ceux que nous venons d'entendre, Baudelaire ait su dire ce qui faisait la grande ambition et le génie propre de Wagner, cette puissance d'unité, cette capacité de donner la précision suprême au médium réputé le plus évanescent, enfin ce pouvoir de comprendre son propre art, pouvoir à la mesure de l'art lui-même, inhérent à l'art lui-même. C'est d'ailleurs spontanément, non dans l'article de 1861, mais dès la lettre qu'il écrivit à Wagner après les concerts de 1860, que le poète fait état

de cette équivalence. Ne dit-il pas en effet : « J'ai éprouvé un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir... » : au fil de la plume, Baudelaire parle donc successivement, comme s'il s'agissait d'une seule et même chose, de « comprendre » et de se « laisser pénétrer » ou « envahir ». Comprendre et être pris, pénétrer la beauté et s'en laisser pénétrer. L'activité heureuse et la passivité non moins heureuse deviennent une seule et même opération, la plus gratifiante et la plus haute qui soit possible à l'homme. Et ce qu'il éprouve, avec une infaillible justesse, comme auditeur, Baudelaire saura l'attribuer, avec une justesse non moins infaillible, au compositeur lui-même.

La compréhension de Wagner par Baudelaire est donc à la fois juste et profonde. Comment cela put-il advenir, puisque Baudelaire était finalement un mélomane bien amateur, dont la culture musicale pré- ou extra-wagnérienne se limitait, de son propre aveu, à « quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven » ? Nous le savons désormais : c'est parce que l'expérience de Wagner rejoignait la sienne propre. Baudelaire comprenait l'auteur de *Tannhäuser* dans la mesure où il se comprenait lui-même, et vivait lui-même les grandes intuitions de l'art moderne.

Cette rencontre, donc, n'est pas le seul fruit d'un heureux hasard ou d'une heureuse coïncidence entre deux univers. À vrai dire, l'univers baudelairien et l'univers wagnérien *devaient* forcément coïncider : non pas au niveau des moyens d'expression, ni même des goûts, ni de rien qui touche à ce qu'on appelle généralement le « contenu » des œuvres. Non, au niveau le plus profond, beaucoup plus profond que celui du « contenu » : le niveau de la *forme*.

C'est justement, en effet, parce que les arts se correspondent à une certaine profondeur, à un certain niveau de généralité et d'exactitude *formelle* ; parce que la poésie, la peinture, la musique, voire la science sont les expressions sœurs de la même

réalité, par le truchement de l'imagination humaine, c'est pour cela même qu'un poète devait forcément rencontrer un musicien et comprendre la nature profonde de sa démarche. C'est pour cela que tout poète devrait comprendre tout musicien, et réciproquement, pourvu qu'ils soient grands les uns et les autres...

Oui, c'est là sans doute, indirectement mais certainement, l'apport le plus moderne et la leçon la plus actuelle de cette rencontre entre Baudelaire et Wagner. En un sens, rien ne les prédisposait à se rapprocher. Rien sauf l'essentiel, à savoir la conviction active que l'art est un univers de formes *pensées* et d'intuitions *élaborées* par l'esprit, un domaine unitaire où la création se confond avec l'intellection ; la conviction que comprendre l'univers et se laisser pénétrer par lui, recevoir et donner, sont une seule et même chose.

À la suite des fameuses représentations de *Tannhäuser* à l'opéra, Baudelaire tint à ajouter à son texte un post-scriptum, sous le titre « Encore quelques mots » ; dans ces quelques pages à la fois chaleureuses et amères, il rappelle dans quelles tristes circonstances l'œuvre dut être retirée de l'affiche. Puis il prophétise : « Les gens qui se croient débarrassés de Wagner se sont réjouis beaucoup trop vite ; nous pouvons le leur affirmer. (...) ils ignorent (...) de quelle patience et de quelle opiniâtreté la Providence a toujours doué ceux qu'elle investit d'une fonction ».

Et le poète ajoutait qu'en France et ailleurs, en dépit de toutes les cabales et de toutes les haines, des gens se levaient et se lèveraient pour défendre la musique nouvelle. Parmi ces gens, Baudelaire lui-même fut toujours au premier rang, tant qu'il put écrire et s'exprimer. Tant qu'il le put, et même au delà, ce qui rend son attachement à Wagner particulièrement émouvant.

Même au-delà ? Qu'est-ce à dire ? Tout simplement, vous le savez, Baudelaire, dès le mois de mars 1866, est atteint d'hémiplégie, et perd l'usage de la parole. Jusqu'à sa mort, en août 1867, il vivra dans une maison de santé. Beaucoup d'amis et

de proches lui rendront visite et l'entoureront, mais il ne pourra jamais plus prononcer devant eux qu'un seul mot, ce fameux et dérisoire juron « crénom », auquel il fera tour à tour signifier la colère ou l'amertume, mais aussi bien l'admiration ou l'amour.

Or, pendant ces mois de misère et de déchéance, il est attesté qu'à de nombreuses reprises, et pour sa plus visible joie, on est venu lui jouer, au piano, des extraits de Wagner. Et qu'il accueillait cette musique avec des « crénoms » de bonheur douloureux et puéril.

Ainsi, jusqu'à la fin, le compositeur de *Tannhäuser* l'accompagnera. Et, durant ses derniers mois, il le réentendra comme il l'avait entendu d'abord : dans des transcriptions pour piano. Transcriptions qui, sans doute, perdent aussi bien la richesse des timbres de l'orchestre wagnérien que la valeur proprement dramaturgique des opéras dont elles ne fournissent jamais que des extraits. Mais d'un autre côté, ces transcriptions, surtout lorsqu'elles étaient signées de Franz Liszt, ne restituaient-elles pas l'essentiel, à savoir l'envoûtement de la musique, la beauté d'un univers harmonique et mélodique à nul autre pareil ; et surtout, le pouvoir formel dont nous avons parlé tout au long de cette conférence ? Le pouvoir d'agencer des rapports sonores à la fois précis et nécessaires ?

C'est l'une de ces transcriptions réalisées par Franz Liszt, en l'occurrence un extrait de la « mort d'Isolde » qu'en guise de conclusion je vous propose d'entendre comme put l'entendre Baudelaire malade. Cette musique, même privée de ses atours dramatiques, qui doutera qu'elle put donner à un artiste comme Baudelaire la seule paix à laquelle il pût aspirer, celle que dispense l'œuvre d'art accomplie - une paix qui ne résout rien et qui n'empêche pas de mourir, mais qui du moins ne ment pas sur la condition humaine.

La mort d'Isolde (Transcription Liszt)