

BAUDELAIRE ET L'EXCEPTION MUSICALE

par

François-Bernard MÂCHE

L'exception musicale à laquelle fait allusion le titre de cette communication se réfère à l'œuvre critique de Baudelaire. En effet le seul texte qu'il ait consacré à un musicien est celui qu'il a intitulé *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. Cela représente une quarantaine de pages. C'est cinq fois moins que ce qu'il a publié sur d'autres écrivains et dix fois moins que ses réflexions et ses critiques concernant des peintres. Mais l'importance historique et esthétique de cet unique texte dépasse infiniment sa relative brièveté. Pour l'apprécier, il faut d'abord comprendre quel était l'esprit de ses contemporains parisiens et dans quel marasme intellectuel et social était son auteur.

Lorsque Wagner revient à Paris en 1859, il espère effacer les rebuffades qu'il y avait subies à son premier séjour, en 1837. C'était alors un jeune chef d'orchestre inconnu qui, après avoir, à l'opéra de Riga, dirigé essentiellement des productions françaises pour satisfaire les goûts dominants, espérait bien se placer auprès des maîtres parisiens du genre : Scribe, Halévy, Meyerbeer, Rossini, Auber. Il voulait se faire un nom dans la capitale culturelle de l'Europe, et y faire reconnaître l'opéra allemand dont Beethoven et Weber n'avaient donné que les prémices. Mais le nationalisme n'était pas encore pour lui une priorité. Une dizaine d'années plus tard, en juillet 1849, l'année où il publiait *L'art et la révolution*, il pouvait encore écrire à Liszt, dans un pressant appel au secours : *Sauve-moi pour mon art ! peu m'importe la patrie*. C'est plutôt pour fuir les créanciers qu'en 1837 il avait précipitamment quitté Riga, puis Londres. En cela il adoptait une conduite dont, bien plus tard, Baudelaire, comme Balzac et comme beaucoup d'autres artistes, devait être coutumier.

Deux mondes coexistent à Paris sous Louis-Philippe : il y a une audacieuse effervescence artistique dans un milieu romantique très restreint, où les noms de Beethoven et de Weber commencent seulement à circuler, comme ceux de Shakespeare, Goethe et Schiller ; mais ailleurs l'effervescence affairiste est encore bien plus puissante et plus répandue dans le public des abonnés. Pour eux, l'opéra est d'abord un territoire conquis sur les aristocrates, où on se montre, on se visite, et on repère les plus jolies petites danseuses. Car les moments essentiels d'une représentation sont ceux du grand air de la *prima donna*, et du grand ballet. La musique n'est souvent qu'un fond discret au service du livret, et cette discrétion est appréciée, car elle ne gêne pas trop les conversations.

Pendant les vingt années où Wagner et Baudelaire ont mûri leur génie, un élément ne doit pas être perdu de vue : on ne joue presque que de la musique contemporaine, et seuls l'opéra, l'opéra-

comique ou le vaudeville rassemblent des auditoires importants. La presse qui informe les amateurs leur indique en priorité les chanteurs des premiers rôles et les librettistes. Pour une création, il arrive assez souvent que le nom du compositeur n'apparaisse même pas, à moins qu'il n'ait déjà connu quelques succès retentissants. Il n'y a pas de metteur en scène, peu de répétitions, car on multiplie les créations, et les directeurs d'opéras ont une préférence marquée à la fois pour les exploits du *bel canto*, et pour des ritournelles faciles à fredonner dès la sortie du spectacle.

Wagner, qui a vu de près la superficialité de ces mœurs musicales parisiennes, mais qui admire Berlioz, ne désespère pas d'en hausser le niveau, et peut-être de s'imposer comme écrivain et comme penseur. Il rédige en novembre 1840, dans le style des *Kreisleriana* de Hoffmann, une nouvelle retentissante sous forme d'autobiographie fantasmée pour la revue de Schlesinger. Elle est intitulée : *Une visite à Beethoven, épisode de la vie d'un musicien allemand*. On y lit :

J'allai proposer à un éditeur plusieurs sonates pour le piano que j'avais composées sur le modèle de celles de Beethoven. Le marchand me démontra en peu de mots que je n'étais qu'un fou avec mes sonates, et il me donna le conseil, si je voulais avec le temps gagner quelques écus avec ma musique, de me faire d'abord une petite réputation avec des galops et des pots-pourris. Je frémis d'indignation ; mais le désir passionné qui m'obsédait fit taire tous mes scrupules, et je me mis à composer des galops et des pots-pourris.

Pendant dix ans, le nom encore presque inconnu de Wagner n'évoque pour de rares lecteurs que cette nouvelle où Beethoven livre à son visiteur l'essentiel de la révolution esthétique méditée par Wagner.

Cependant, Baudelaire, en 1840, n'a pas encore pris rang parmi les poètes. Après avoir été renvoyé de Louis-le-Grand, il a été reçu bachelier, et à son retour de la Réunion où son beau-père l'a expédié pour le détacher des prostituées du Quartier latin, il s'emploie à dilapider rapidement l'héritage de son père en menant la grande vie en compagnie de Gautier, Balzac, Asselineau, Nerval et d'autres jeunes écrivains romantiques. Le club des Haschichins les réunit parfois dans l'île Saint-Louis. Un accès de fièvre révolutionnaire d'une ampleur déjà européenne se déclenche en 1848. Baudelaire en est atteint, comme de son côté Wagner, mais lui, c'est surtout par détestation de son beau-père le Général Aupick, le commandant de l'École polytechnique. Il participe aux émeutes qui vont chasser Louis-Philippe de son trône, mais bientôt le dégoût de la politique le laisse plus préoccupé de poésie et d'exaltation amoureuse. On a peu d'indications sur les contacts qu'il a pu avoir avec des musiciens au cours des premières années du Second Empire, et lui-même, dans la lettre que longtemps après il enverra à Wagner, avoue que « toute son éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven ».

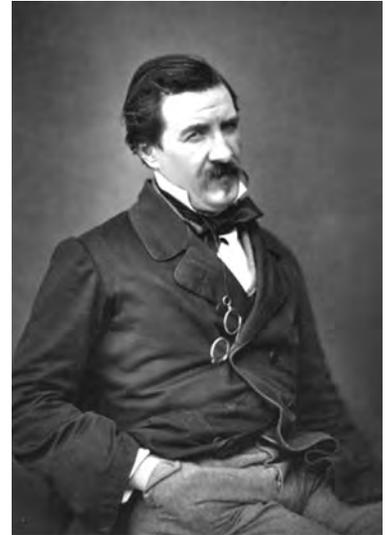
Quelques documents laissent entrevoir quels contacts ont pu orienter la sensibilité musicale du jeune Baudelaire. Un autre ancien élève de Louis-le-Grand, son aîné de quatre ans, s'appelait Charles Barbara. Issu d'une famille de musiciens, il était comme Baudelaire harcelé par les créanciers et c'est lui qui a dès 1847 attiré son attention sur l'œuvre d'Edgar Poe. C'est aussi lui qui publie dans



Charles Barbara



Wagner en 1861



Champfleury

la Revue de Paris en janvier 1855 le premier roman policier français : *L'assassinat du Pont-Rouge*, influencé par *The murders in the rue Morgue*, le roman d'Edgar Poe qu'il a traduit. Or, dans ce roman il insère un sonnet encore inédit de Baudelaire. Un des personnages, un poète, le cite de mémoire au cours d'une soirée privée, sans mentionner le nom de son auteur.

Pour que Barbara ait pu citer un sonnet encore inédit où Baudelaire livre son plus intime secret amoureux, il faut sans doute que leur proximité ait été plus qu'occasionnelle. « La Muse et la Madone » M^{me} Sabatier, dont Baudelaire était secrètement épris depuis deux ans, avait elle-même reçu ce poème le 16 février 1854, dans une lettre dont l'anonymat a sans doute été déjà percé en 1855, puisqu'elle était abonnée à la Revue de Paris. Une autre personnalité est présente dans le même cercle, c'est Champfleury. Bien que Baudelaire soit réticent à partager son enthousiasme pour le « réalisme » de Courbet dont il se fait le défenseur, il ne peut manquer d'avoir lu un texte publié l'année précédente. Champfleury a en effet donné en deux livraisons à la *Revue de Paris* une nouvelle intitulée *Le Quatuor de l'île Saint-Louis* qui brode sur un quatuor très réel organisé vers 1850 par Barbara, premier violon, et dont le violoncelliste était Champfleury. Et c'est à Barbara que va être dédié l'article de Champfleury sur Wagner le 27 janvier 1860, tout comme c'est Champfleury à qui Wagner demandera de transmettre une réponse à la lettre de l'inconnu qu'était pour lui Baudelaire le 17 février 1860.

On voit que le poète était proche de plusieurs amateurs de musique, et que non seulement il a pu avec eux partager certaines idées, recueillir certains renseignements, et sans doute aussi assister à certains concerts. Il a évidemment lu, trois mois après lui avoir dédié *Les Fleurs du mal*, ce que Gautier disait de *Tannhäuser* dans *Le Moniteur universel*. Et l'on peut sans doute adjoindre à ces quelques noms celui de Balzac. L'admiration de Baudelaire pour son aîné est bien connue, et il est

assez probable que Baudelaire avait lu *Gambara*, publié en 1837. Balzac s'était documenté auprès de Strunz, un collaborateur bavarois des revues musicales de Schlesinger. Contrairement à Baudelaire, il avait quelques connaissances musicales, et allait chaque semaine au théâtre des Italiens dans la loge des Guidoboni-Visconti. Son Gambara est un Italien inventeur d'un panharmonicon, une des innombrables innovations instrumentales qui ont proliféré depuis le début du siècle, et c'est un génie méconnu dont certaines idées ont pu être remarquées par Baudelaire. On lit par exemple :

Selon moi la nature du son est identique à celle de la lumière. Le son est la lumière sous une autre forme [...]. En musique, les instruments font office des couleurs qu'emploie le peintre. [...] où n'irions-nous pas si nous trouvions les lois physiques en vertu desquelles [...] nous rassemblons [...] une certaine substance éthérée, répandue dans l'air, et qui nous donne la musique aussi bien que la lumière, les phénomènes de la végétation aussi bien que ceux de la zoologie ! Ces lois nouvelles armeraient le compositeur de pouvoirs nouveaux en lui offrant des instruments supérieurs aux instruments actuels, et peut-être une harmonie grandiose comparée à celle qui régit aujourd'hui la musique [...] ce qui étend la science étend l'art.

Mais lorsque le narrateur est témoin de la musique composée par Gambara, voici ce qu'il découvre :

Il n'y avait pas l'apparence d'une idée poétique ou musicale dans l'étourdissante cacophonie qui frappait les oreilles : les principes de l'harmonie, les premières règles de la composition étaient totalement étrangères à cette informe création. [...] l'exécution de cette musique insensée exigeait une habileté merveilleuse pour se rompre à un pareil doigté.

Voilà une « musique de l'avenir » qui repose sur une autre utopie que celle de Wagner, mais qui suscite déjà des commentaires étrangement semblables à ceux que *Tannhäuser* allait provoquer, et que je vais bientôt vous rappeler. À une date où Baudelaire est encore collégien, Balzac entrevoit un monde musical où, comme dans le futur sonnet baudelairien, tout se *correspond*.

Quittons maintenant le très petit nombre des mélomanes disposés à comprendre Baudelaire lorsqu'il va prendre la défense de Wagner,





La salle Ventadour, alias Théâtre italien

pour ouvrir quelques aperçus sur la grande masse de ceux qui, au contraire, vont tout faire pour s'en débarrasser dès les trois concerts du 27 janvier, du 1^{er} février et du 8 février 1860 à la salle Ventadour, alias Théâtre italien, où Wagner a espéré les séduire. Au moment où Wagner retrouve Paris en 1859, la *Revue et gazette musicale de Paris*, où règne le musicologue belge Fétis, publie le prototype de ce qu'on appelle aujourd'hui un « tube ». C'est *La Prière d'une vierge* de M^{lle} Tekla Bądarzewska-Baranowska, une jeune Polonaise presque inculte, qui n'aura plus jamais le même succès au cours des deux années qui lui restent à vivre, mais dont le « tube » bat un premier record mondial, avec 80 éditions et plus d'un million d'exemplaires vendus en Europe, en Amérique et en Australie.

On peut croire que le public ne met pas sur le même plan cette chansonnette kitsch et les grands compositeurs romantiques. Malheureusement, ceux-ci, très souvent, sont en effet mis beaucoup plus bas. Voici quelques échantillons de ce qu'on peut découvrir dans la presse spécialisée de cette époque, j'ai choisi Scudo comme le plus acharné :

Nous dirons fort peu de choses des compositions de M. Liszt. Sa musique est à peu près inexécutable pour tout autre que lui ; ce sont des improvisations sans ordre et sans idées, aussi prétentieuses que bizarres.

Paul Scudo, *Critique et Littérature musicales*, Paris, 1852.

LA PRIÈRE D'UNE VIERGE.

(DAS GEBET EINER JUNGFRAU)

Andante.

Thécia Badarzewska.

1.

Edition Peters. 5936

Non seulement M. Berlioz n'a pas d'idées mélodiques, mais lorsqu'une idée lui arrive, il ne sait pas la traiter, car il ne sait pas écrire.

Paul Scudo même lieu, la même année.

M. Verdi est un musicien de décadence. Il en a tous les défauts, la violence du style, le décousu des idées, la crudité des couleurs, l'impropriété du langage.

Paul Scudo, la *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 décembre 1856.

En guise de synthèse de tous ces jugements, qui ont eu une longue postérité, voici l'oracle suprême de Paul Scudo, encore lui :

M. Gounod a le malheur d'admirer certaines parties des derniers quatuors de Beethoven. C'est la source troublée d'où sont sortis tous les mauvais musiciens de l'Allemagne moderne, les Liszt, les Wagner, les Schumann, sans omettre Mendelssohn, pour certaines parties de son style.

Paul Scudo, la *Revue des Deux Mondes*, Paris, 15 mars 1862.

Dans ce contexte, on comprend quelles difficultés a eues Berlioz pour faire entendre un autre son. Voici un extrait du recueil *Les Grottesques de la musique*, paru en 1859. Parmi ses confrères critiques, seul Scudo l'a condamné. Il s'y était évidemment reconnu :

Un de nos confrères du feuilleton avait pour principe qu'un critique jaloux de conserver son impartialité ne doit jamais voir les pièces dont il est chargé de faire la critique, afin, disait-il, de se soustraire à l'influence du jeu des acteurs. [...] Mais ce qui donnait beaucoup d'originalité à la doctrine de notre confrère, c'est qu'il ne lisait pas non plus les ouvrages dont il avait à parler ; d'abord parce qu'en général les pièces nouvelles ne sont pas imprimées, puis encore parce qu'il ne voulait pas subir l'influence du bon ou du mauvais style de l'auteur. Cette incorruptibilité parfaite l'obligeait à composer des récits incroyables des pièces qu'il n'avait ni vues ni lues, et lui faisait émettre de très-piquantes opinions sur la musique qu'il n'avait pas entendue.

Berlioz, *Les Grottesques de la musique*, 1859.

Il convient de rappeler que, peu avant l'arrivée de Wagner, deux événements sont tout aussi révélateurs. Le procureur impérial Pinard attaque *Madame Bovary* en février 1857, mais Flaubert est acquitté. Baudelaire publie quatre mois plus tard le recueil des *Fleurs du mal*, dédié à Théophile Gautier. Un lecteur du *Figaro*, Gustave Bourdin, écrit dès le 5 juillet un article où il attaque :

Il y a des moments où l'on doute de l'état mental de M. Baudelaire ; il y en a où l'on n'en doute plus : – c'est, la plupart du temps, la répétition monotone et préméditée des mêmes mots, des mêmes pensées. – L'odieux y coudoie l'ignoble ; – le repoussant s'y allie à l'infect. Jamais on ne vit mordre et même mâcher autant de seins en si peu de pages ; jamais on n'assista à une semblable revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine. – Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ; encore si c'était pour les guérir, mais elles sont incurables.

Le procureur Pinard, qui avait dû acquitter Flaubert le 7 février, s'empresse de trouver un autre écrivain immoral, Baudelaire, qui, lui, est condamné le 20 août 1857 à une censure partielle et à

une amende pour lui très lourde, de trois cent francs. L'année suivante Pinard est décoré de la Légion d'honneur.

Peu après, de retour de Wiesbaden où il a assisté à une représentation de *Tannhäuser*, Théophile Gautier écrit dans *Le Moniteur Universel* du 29 septembre 1857 un article où il signale l'intérêt de cette œuvre dont le romantisme médiéval et le récitatif perpétuel l'ont frappé, tandis que la marche des pèlerins l'enthousiasmait. Il conclut en disant de Wagner :

« Est-il destiné à détrôner les grands maîtres de l'art ? Nous ne le croyons pas ; mais nous voudrions que le *Tannhäuser* fût exécuté à Paris, au Grand-Opéra. La partition mérite cette épreuve solennelle ».

À ce moment Baudelaire, qui écrit un paragraphe élogieux sur l'écrivain musicien Charles Barbara dans son article sur *Madame Bovary*, ne manque pas d'être alerté par son ami sur l'importance des enjeux musicaux, et la musique prend assez d'importance dans sa sensibilité pour qu'il l'évoque, dans le poème qui porte ce titre, comme le seul antidote du spleen.

Mais c'est le spleen qui triomphe deux ans plus tard, lorsque Wagner va affronter le public et la critique parisienne. Baudelaire a quitté Jeanne Duval et la rue Beautreillis pour emménager dans une médiocre chambre garnie de l'hôtel de Dieppe, au 22, rue d'Amsterdam. Il lutte contre l'impécuniosité, les vertiges, les nausées, la dépression et les huissiers. Il vient d'achever *les Paradis artificiels* dont l'édition complète va être mise en vente au milieu de l'année suivante.

Revenant à Paris en 1859, Wagner a obtenu la salle Ventadour pour y faire entendre une anthologie monographique programmée les 25 janvier, 1^{er} et 8 février 1860. Wagner dirige entièrement par cœur l'orchestre et les cent cinquante mauvais choristes amateurs. En première partie l'ouverture du *Vaisseau fantôme* et quatre extraits de *Tannhäuser*. Le dernier de ces extraits est l'ouverture, judicieusement placée à la fin, juste avant l'entracte. Puis le prélude de *Tristan* et trois extraits de *Lohengrin*.



Le procureur Ernest Pinard

Le critique du Moniteur écrit :

La moitié des choristes chantait faux, l'autre ne chantait pas juste.

Quant à Scudo, furieux que Wagner, pas plus qu'aux autres critiques, ne lui ait envoyé d'invitation, il écrit :

L'ouverture du *Vaisseau fantôme*, c'est le chaos peignant le chaos d'où il ne surgit que quelques bouffées d'accords exhalés par les trompettes dont l'auteur fait grand abus dans toutes ses compositions. [...] on ne perçoit plus qu'une confusion de sonorités étranges, d'accords péniblement cherchés, qu'un gaspillage de couleurs sans un dessin qui les supporte et oriente l'oreille éperdue, et l'on assiste à un immense effort de la volonté dépourvue de grâce et qui n'aboutit qu'au néant.

Il se sent obligé de redresser les erreurs et les insuffisances de Wagner en ces termes :

Il y a un point au-delà duquel la critique peut dire à l'inspiration individuelle de l'artiste, comme le dieu de la Bible l'a dit à la mer : *Nec plus ultra* ! Cette limite fatale, que l'artiste ne peut dépasser sans tomber comme Icare dans le vide de l'espace, ce sont les lois mêmes de l'esprit humain, c'est la forme dans laquelle s'incarne nécessairement le génie. [...] Si un être supérieur à la nature humaine voulait communiquer avec de simples mortels, il serait forcé de se soumettre aux limites de notre intelligence, car Dieu lui-même ne nous est connu que par le monde qu'il a créé et qui nous révèle sa toute-puissance.

Voilà qui a dû satisfaire le procureur Pinard, défenseur de la morale et de la religion.

Comme on pouvait s'y attendre, le prélude de *Tristan*, qui a rendu perplexe Berlioz lui-même, provoque ces jugements :

Si je n'avais pas entendu trois fois ce monstrueux entassement de sons discordants, je ne le croirais pas possible. On assure que l'auteur fait le plus grand cas de cette composition, qui contiendrait la révélation de sa seconde manière ; je ne pense pas que M. Wagner, malgré son audace, puisse jamais arriver à une troisième transformation de ce beau style.

[...] M. Wagner a été privé par la nature des deux qualités les plus nécessaires à un compositeur dramatique : l'imagination et le sentiment.

Le premier à protester contre cette avalanche d'attaques prétentieuses a peut-être été Champfleury. Le surlendemain du premier concert, il écrit dans une plaquette dédiée au romancier Barbara :

Absence de mélodie, disaient les critiques. Chaque fragment de chacun des opéras de Wagner n'est qu'une vaste mélodie, semblable au spectacle de la mer.

Un autre proche de Baudelaire, Asselineau, était absent pour une raison qui peut aujourd'hui surprendre, la politique. Wagner était un proscrit, un exilé, tout comme Victor Hugo. Baudelaire en informe son éditeur le 16 février en lui écrivant :

Asselineau, qui sait la musique, n'est pas allé aux concerts de Wagner, parce que c'était trop loin de chez lui et parce qu'on lui a dit que Wagner était un républicain... 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.

Le lendemain, c'est à Wagner que Baudelaire décide d'écrire la superbe lettre d'admiration où il évoque les sentiments que sa musique lui a inspirés : « les grands aspects de la Nature », « la majesté d'une vie plus large que la nôtre », la sensation « de monter dans l'air ou de rouler dans la mer », les visions colorées avec une gradation du rouge jusqu'à « l'incandescence de la fournaise », jusqu'à « une dernière fusée qui vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond ». Il conclut en écrivant : « je vous remercie, vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures... »

Wagner charge Champfleury de transmettre à Baudelaire un remerciement et dans son autobiographie de 1880 il écrira :

Une connaissance plus intéressante encore fut celle du poète Baudelaire. Il se présenta à moi dans une lettre où il me disait les sensations que lui avaient fait éprouver ma musique, à lui qui ne croyait posséder que le sens des 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. À sa signature, il n'ajouta pas son adresse afin, disait-il, de ne pas m'induire à croire qu'il désirait quelque chose de moi. Bien entendu, je sus le découvrir quand même et il ne tarda pas à se joindre au cercle de connaissances que je réunissais chez moi le mercredi.

À son ami l'éditeur Poulet-Malassis, (un familier qu'il surnomme « Coco mal-perché ») il confie :

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.

L'opération des trois concerts Wagner au Théâtre italien n'a pas été un échec aussi complet que le voulaient la majorité des critiques. Wagner était un habile manœuvrier. Il s'était acquis l'appui de la Princesse de Metternich, la brillante jeune femme de l'ambassadeur d'Autriche, dont l'influence à la cour impériale a su obtenir à l'Opéra la programmation de *Tannhäuser*. Peut-être faut-il se souvenir que l'Autriche est alors la grande rivale de la Prusse, et que les Prussiens étaient intervenus sans ménagement dix ans plus tôt en Saxe, poussant Wagner à l'exil. Wagner comprend que, pour beaucoup à Paris, la musique compte moins que la qualité littéraire et dramatique du livret, et il s'emploie à obtenir une traduction française de ses écrits théoriques et de ses principaux livrets. En septembre 1860, il écrit une longue lettre à Frédéric Villot qui est une sorte de manifeste en préface à la traduction française de ses *Operndichtungen* et en décembre il adresse à Baudelaire les *Quatre poèmes d'opéras* publiés chez Bourdillat.

La situation de Baudelaire ne s'est pas améliorée depuis les trois concerts Wagner. La sottise malveillante est même parfois décuplée par le nationalisme. Exemple, ce qu'écrit Paul Smith, dans

la *Revue et gazette musicale de Paris*, le 17 mars 1861, quelques jours après la représentation de *Tannhäuser* :

Notre profession de foi sera simple et bien franche. Respect aux croyances et même aux superstitions étrangères, tant qu'elles ne cherchent pas à s'imposer chez nous. La France ne cessera jamais d'avoir un autel pour les dieux inconnus ; mais quand on se présente pour y réclamer une place, elle a droit d'examiner, à son point de vue, si l'on mérite de l'obtenir. Les libertés gallicanes ne sont un vain mot ni dans l'Église ni dans l'art.

...

Le plus grand tort de Richard Wagner, c'est, à nos yeux, d'ignorer ce qui peut plaire ou déplaire à un public français.

Les critiques les plus élogieuses vont à des valeurs plus consensuelles. Voici un aperçu de ce qui se joue à Paris la même semaine que *Tannhäuser* et qui est annoncé dans le *Journal des débats* :

À l'Opéra-comique, deux œuvres d'Auber, une reprise, *Le Domino noir*, et l'autre en création, *La Circassienne*. Celle-ci commentée en ces termes par Wagner : « un pot-pourri d'une rare puérité, dont on peine à croire qu'il provient de son auteur grisonnant. » En alternance on a deux reprises, l'une de Ferdinand Poise (*Le Jardinier galant*, titre emprunté à un tableau de Watteau, et arrangement d'une chanson anti-Pompadour de Collé) ; l'autre est de Donizetti (*La Fille du régiment*).

Au Théâtre lyrique : *Madame Grégoire* de Béranger et *Les Deux cadis*, opéra-bouffe en un acte de M. Ymbert.

Enfin aux Bouffes-Parisiens : *La Chanson de Fortunio*, opéra-comique d'Offenbach, une création d'après *Le Chandelier* de Musset.

L'article de Baudelaire, écrit en mars, est paru le 1^{er} avril dans la *Revue européenne*. Il y avait travaillé durant trois jours, enfermé dans l'imprimerie Panckoucke, au sortir d'une grave dépression sur laquelle il s'exprime ainsi dans une lettre à son éditeur :

Depuis assez longtemps je suis au bord du suicide [...] Je ne suis, comme vous savez, ni pleurnicheur, ni menteur. Depuis deux mois surtout, je suis tombé dans une atonie et une désespérance alarmantes. Je me suis senti attaqué d'une espèce de maladie à la Gérard, à savoir la peur de ne plus pouvoir penser, ni écrire une ligne. Depuis quatre ou cinq jours seulement, je suis parvenu à vérifier que je n'étais pas mort de ce côté-là. (*Gérard de Nerval s'était suicidé six ans plus tôt*).

Le grand article de Baudelaire loue la conception du « spectacle total » réincarnant en quelque sorte les pouvoirs perdus de la tragédie grecque. Mais il salue surtout en Wagner le musicien novateur qui ouvre à son imaginaire un immense espace. Dans la profusion des idées, je ne puis ici qu'extraire quelques passages, au risque de transformer en « fusées » ce que Baudelaire a savamment développé :

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 .

...

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 [...]. 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.

...

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.

Pour Baudelaire, la révélation de Wagner, comme anciennement celle de Poe, n'a fait que confirmer, expliciter et manifester ce qu'il exprimait déjà dans ses poèmes et surtout dans *Les Paradis artificiels*. C'est là que la pensée profonde du poète se révèle le mieux, peu avant la rencontre avec Wagner. Je me permets de détacher ici encore quelques « fusées » :

Les sons se revêtent de couleurs, et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. Mais j'ai déjà averti le lecteur qu'il n'y avait rien de positivement surnaturel dans l'ivresse du haschisch ; seulement, ces analogies revêtent alors une vivacité inaccoutumée ; elles pénètrent, elles envahissent, elles accablent l'esprit de leur caractère despotique. Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant.

...

La musique [...] vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. 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.

...

[...] l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique.

...

[...] le mythe est un arbre qui croît partout en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures.

Baudelaire a lui-même associé métaphoriquement la poésie à la musique, au moins autant qu'à la peinture comme le voulaient Horace (avec son *ut pictura poesis*) et les artistes de la Renaissance ; et l'élément qui est secrètement essentiel à la musique quand il sait renforcer ses pouvoirs, c'est le silence. À propos des arts visuels (qui dominent largement chez Baudelaire), remarquer leur silence ne se comprend que par référence à la musique. Il suffit de relire quelques lignes et quelques vers pour comprendre ce paradoxe :

À quel démon bienveillant dois-je d'être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums ?...
Le temps a disparu ; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices !

(*La Chambre double*, n° 5)

L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit ; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse.

(*Le Fou et la Venus*, n° 7)

Voilà pour les poèmes en prose. Et pour les vers, d'une part quelques-uns semblent confirmer que la musique est bien une exception personnelle chez Baudelaire lorsqu'il écrit dans *La Chevelure* :

Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

Mais beaucoup d'autres vers, toutefois, relativisent cette exception. Delacroix, le peintre favori de Baudelaire, était un grand ami de Chopin, et la manière dont Baudelaire traduit en sonorités sa peinture et ses sujets me fait penser à ce que Malraux a surnommé *Les Voix du silence* :

...

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 ;

Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces *Tè Deum*,
Sont un écho redit par mille labyrinthes ;
C'est pour les cœurs mortels un divin opium !

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

Dans le célèbre poème le plus clairement dédié à la musique par son titre, ce n'est pas par hasard que Baudelaire a inventé une forme de sonnet originale. L'alternance des alexandrins et des pentasyllabes est calquée sur le rythme régulier du ressac.

La musique souvent me prend comme une mer !
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile ;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile ;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre ;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. – D'autre fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir !

Mais les arhythmies de l'océan sont, avec la même imagination quasi musicale, suggérées par une découpe insolite de ces alexandrins désarticulés :

Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales
Vous hurlez comme l'orgue et dans nos cœurs maudits
Chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles
Répondent les échos de vos *De profundis*.

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.

Enfin, dans *Rêve parisien*, c'est comme une étrange inversion des valeurs qui évoque un monde minéral, brillant, et silencieux, comme une sorte de musique hors du temps.

*Nul astre d'ailleurs, nuls vestiges
De soleil, même au bas du ciel,
Pour illuminer ces prodiges,
Qui brillaient d'un feu personnel !
Et sur ces mouvantes merveilles*

*Planait (terrible nouveauté !
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)
Un silence d'éternité.*

J'aimerais souligner une autre correspondance, la plus profonde, que Baudelaire a particulièrement accomplie non plus entre les cinq sens, mais entre la musique et la poésie, même lorsque celle-ci n'évoque expressément aucune sensation sonore. La rime n'est pas le seul témoin conventionnel d'une présence musicale dans les vers. On sait que le langage énumère et que la musique répète. Or, Baudelaire a su utiliser la répétition non pas comme un artifice d'éloquence mais comme une signature musicale, celle du refrain. C'est très net dans plusieurs de ses chefs-d'œuvre comme *Réversibilité*.

Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse,
La honte, les remords, les sanglots, les ennuis,
Et les vagues terreurs de ces affreuses nuits
Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse ?
Ange plein de gaieté, connaissez-vous l'angoisse ?

Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine,
Les poings crispés dans l'ombre et les larmes de fiel,
Quand la Vengeance bat son infernal rappel,
Et de nos facultés se fait le capitaine ?
Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine ?

Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres,
Qui, le long des grands murs de l'hospice blafard,
Comme des exilés, s'en vont d'un pied traînard,
Cherchant le soleil rare et remuant les lèvres ?
Ange plein de santé, connaissez-vous les Fièvres ?

Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides,
Et la peur de vieillir, et ce hideux tourment
De lire la secrète horreur du dévouement
Dans des yeux où longtemps burent nos yeux avides ?
Ange plein de beauté, connaissez-vous les rides ?

Ange plein de bonheur, de joie et de lumières,
David mourant aurait demandé la santé
Aux émanations de ton corps enchanté ;
Mais de toi je n'implore, ange, que tes prières,
Ange plein de bonheur, de joie et de lumières !

Autre exemple de refrain « musical », extrait de *Mæsta et errabunda* :

...

Mais le vert paradis des amours enfantines,
Les courses, les chansons, les baisers, les bouquets,
Les violons vibrant derrière les collines,
Avec les brocs de vin, le soir, dans les bosquets,
– Mais le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déjà plus loin que l'Inde et que la Chine ?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encore d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisirs furtifs ?

C'est dans *Harmonie du soir* que l'usage du refrain atteint un raffinement suprême.

Contrairement aux *pantuns* malais et à leurs dérivés chez Hugo, Banville, Leconte de Lisle ou Asselineau, ce poème ne joue pas sur le parallélisme de deux imageries, mais essentiellement sur des reprises croisées. Baudelaire abandonne la rhétorique pour créer en quelque sorte une musique pure.

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;
Valse mélancolique et langoureux vertige !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor !

Et la prédilection qu'a Baudelaire de placer à la rime de longs mots sonores de quatre syllabes ou plus, participe de la même fascination pour ce qui dans la poésie reste proche de la musique, sans abandonner le sens, mais en le faisant passer dans l'inconscient du lecteur, c'est-à-dire de l'auditeur, grâce à un effet que je comparerais à une réverbération : « tamariniers », « appesantis », « voluptueux », « amoureuxment », « indifférence », « décomposés », « enchanteresse », « incuriosité », « majestueuse »...

Les dernières années de Baudelaire, marquées par l'aggravation de la maladie qui devait le tuer, sont restées à jamais marquées par le bouleversement que Wagner a opéré sur sa sensibilité. Au cours de l'épisode lamentable du voyage raté en Belgique, dans les notes haineuses pour son livre inachevé, Baudelaire écrit une incroyable anecdote où Wagner est impliqué, et où se manifeste violemment son goût de la provocation et de l'humour très noir :

À tous ceux qui me demandaient pourquoi je restais si longtemps en Belgique [...] je répondais confidentiellement que j'étais mouchard. Et on me croyait ! À d'autres que je m'étais exilé de France parce que j'y avais commis des délits d'une nature inexprimable, mais que j'espérais bien que, grâce à l'épouvantable corruption du régime français, je serais bientôt amnistié. Et on me croyait ! 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.

À son rapatriement de Belgique, Baudelaire, aphasique mais lucide, est interné chez le docteur Duval, où seule la musique de Wagner que vient lui jouer au piano M^{me} Paul Meurice lui arrache un sourire. Lorsqu'à 46 ans il meurt le 31 août 1867, il n'a pas su que Barbara, le musicien qui avait peut-être été son meilleur conseiller musical et son premier vrai lecteur, fou de misère et désespéré de la mort brutale de sa femme et de sa fille, s'était suicidé dix mois plus tôt en se défenestrant d'une maison de santé où il avait dû lui aussi être interné. Il n'a pas pu assister non plus à la publication en 1868 de son recueil *L'Art romantique*, au cœur duquel est inséré le grand article sur Wagner.

Il est maintenant temps pour moi de conclure, en suggérant, pour mieux justifier le titre que j'ai donné à cet exposé, qu'on peut sans doute reconnaître chez Baudelaire le profil d'un mélomane exceptionnel, et prophétique. Deux ans seulement après sa disparition, Gautier reconnaissait déjà, dans le Journal officiel du 12 avril 1869, que pour Wagner « son temps est arrivé, et la musique de l'avenir est bien près d'être la musique du présent ».