

« Mon semblable, mon frère »

Qui donc fut le premier partisan *intelligent*
de Wagner ? Charles Baudelaire.

– Il fut peut-être aussi le dernier¹...

Friedrich NIETZSCHE

Quand il donne la série des trois concerts au Théâtre-Italien, salle Ventadour, en janvier et février 1860, Richard Wagner n'est pas un inconnu, une certaine réputation, bien que timide, l'a précédé. Charles Baudelaire rappelle au début de son essai que, trois ans plus tôt, Théophile Gautier était revenu enchanté d'une représentation de *Tannhäuser* en Allemagne ; dès novembre 1850, à l'occasion de sa première exécution en France, au Concert de Sainte-Cécile², Gautier avait déjà dit tout le bien qu'il pensait de l'ouverture du fameux opéra, créé à Dresde en 1845 ; Gérard de Nerval, la même année, avait aussi salué la création de *Lohengrin*³... Au lendemain des concerts au Théâtre-Italien, c'est une petite foule de jeunes gens enthousiastes qui se réunit au domicile parisien de Wagner, rue Newton, où celui-ci tient « salon » le mercredi : on y trouve, entre autres, les compositeurs Gounod, Saint-Saëns, et le chef d'orchestre Padeloup, les pianistes Léon Kreutzer ou Stephen Heller, le peintre Gustave

Doré, les romanciers ou poètes Gautier, Nerval, Baudelaire, Banville, Villiers de l'Isle-Adam, Catulle Mendès, bientôt rejoints par Huysmans et Mallarmé, mais aussi Jules Ferry, Malwida von Meysenbug, et Blandine Ollivier, l'une des filles de Franz Liszt⁴... Tous vantent avec ferveur les mérites de Wagner, prêts pour la plupart, si besoin était, à délaissier la plume ou l'instrument et à faire le coup de poing pour défendre le *maestro*. Du côté des spécialistes, à l'exception notable des critiques Léon Leroy et Jules Champfleury, wagnériens de la première heure, l'accueil est souvent glacial, quand il n'est pas franchement hostile. À ce jeu, François-Joseph Fétis de l'influente *Gazette musicale* et Paul Scudo, de la *Revue des Deux Mondes*, mènent la danse. Ils reprochent à Wagner d'avoir sacrifié la mélodie à l'harmonie et d'offrir au public, en guise de musique, des « amas de sons, d'accords dissonants et de sonorités étranges⁵ ». Quand on ne se gausse pas, on s'étrangle d'indignation.

Pour tout dire, Wagner dérange à plus d'un titre. Son succès outre-Rhin et la protection dont il bénéficie dans l'entourage proche de Napoléon III sont de mauvais augure pour les baronnies bien installées du Second Empire – et son échec à l'Opéra sera une « cruelle » vengeance de ses concurrents⁶.

Mais, au-delà du musicien et du compositeur, c'est le réformateur, le « théoricien » d'une musique nouvelle,

de cette fameuse et controversée « musique de l'avenir » qui fait s'arc-bouter sur leurs acquis les tenants du classicisme de l'époque. Non content, comme tout compositeur, de formuler des idées musicales, le théoricien Wagner a le toupet d'écrire des livres, de proposer des idées, tout court.

Dans *L'Œuvre d'art de l'avenir* (1849), dans *Opéra et Drame* (1851) ou encore dans sa *Lettre sur la musique* (1861), c'est à une entreprise de « démolition » de l'opéra traditionnel qu'il s'attèle : il entend montrer que, sous l'influence de la cantate dramatique italienne, le rapport entre musique et drame s'est peu à peu inversé. La musique, d'abord considérée comme le moyen d'expression du drame, est devenu le but lui-même, et le drame s'est retrouvé subordonné aux formes musicales qui devaient initialement le porter. Devenu secondaire, simple prétexte à de longs monologues, sans rapport nécessaire avec l'action, le livret a été vidé de sa substance au seul profit de la virtuosité du chant. C'est qu'aux yeux de Wagner, dramaturge et compositeur, « il n'y a pas de chanteur, il n'y a que des rôles⁷ » : autant la musique ne saurait se réduire à un accompagnement ornemental, autant le livret ne peut se contenter d'être le fond accessoire d'une aria. Chaque art doit également concourir à la beauté de l'œuvre sur scène. La réunion, en un même faisceau, dans un entrelacs indissoluble, de la poésie, de la

musique et de l'art du tragédien, est la condition de la *Gesamtkunstwerk*, l'« œuvre d'art totale ». À la poésie du livret les plus grands thèmes universels des poèmes « primitifs » – les légendes germaniques jouant chez Wagner le rôle des mythes des tragédies antiques – et à la musique la noble tâche de servir l'action comme une de ses dimensions propres !

À première vue, une telle conception esthétique ne pouvait que réjouir Baudelaire tant le projet wagnérien recoupe admirablement sa définition de la modernité : l'alliance inédite de l'éphémère et de l'éternité, du singulier et de l'universel. Dans *Tannhäuser*, la dualité, dans le tréfonds du cœur humain, de la « volupté » et de la « sainteté », de la « chair » et de l'« esprit », de l'« Enfer » et du « Ciel », de « Satan » et de « Dieu⁸ » rappelle encore celle du Spleen et de l'Idéal. L'idée, chère à Wagner, d'une *réconciliation* ou d'une fusion intime de la poésie, du théâtre et de la musique semble également faire écho aux intuitions baudelairiennes de l'analogie des arts et des correspondances synesthésiques : Baudelaire voyait en Delacroix « un poète en peinture⁹ », un peintre à la qualité « essentiellement littéraire¹⁰ » ; d'une façon similaire, Wagner lui apparaît comme un *peintre en musique* : « Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur, matériels et spirituels. [...] 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'opium¹¹. »

Toutefois, au-delà de ces points d'accords, on relève aussi des dissonances, des partis-pris opposés : quand Baudelaire magnifie, avec une grâce et une rigueur dignes des Anciens, le prosaïque, le vulgaire et le frivole, Wagner revisite de fond en comble les thèmes universels des mythes ancestraux. Ce que Baudelaire reconnaît et tempère avec une gêne presque palpable : « 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 moderne¹². »

Cela montre, s'il en était besoin, que la vraie rencontre de Baudelaire et de Wagner, du poète et du compositeur, ne se joue pas sur le terrain des idées. L'échafaudage théorique reste, chez le poète, une justification seconde qui ne fait que conforter, plus qu'elle n'éclaire, une évidence première. Contrairement à un Fétis, à un Scudo, à un Berlioz même, Baudelaire se garde bien de s'aventurer trop loin dans les arcanes de la musique – chose dont il

s'avoue au demeurant incapable, puisqu'il « *ne sait pas la musique*¹³ ». Aussi, désireux de « transformer [sa] volupté en connaissance¹⁴ », semble-t-il tirer, au fil d'une lecture très attentive de la *Lettre sur la musique*, le superbe canevas conceptuel, qu'il prend de bonne foi pour la traduction abstraite des émotions qui l'avaient envahi, quelques mois auparavant, à l'écoute des ouvertures du *Tannhäuser* et de *Lohengrin*. Mais de son aveu même, la « volupté » qu'il confie avoir ressentie dans l'expérience extatique de la musique de Wagner, témoigne davantage d'une véritable « opération spirituelle », d'une « révélation¹⁵ » de nature métaphysique, que de la confirmation de principes théoriques.

Les qualités mêmes qu'il loue chez Wagner, ce ne sont rien de moins que celles par lesquelles il dit reconnaître la marque rare du vrai *génie* (et dans des termes sublimes qui frappent par leur accent « pré-nietzschéen ») : une « irrésistible passion », quelque chose de « surhumain », « tout ce qu'impliquent les mots : *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion*, se sent et se fait deviner dans ses œuvres », « ces excès de santé, ces débordements de volonté [...] s'inscrivent dans les œuvres comme le bitume enflammé dans le sol d'un volcan¹⁶ ».

Autant que du génie, de la passion, justement, Baudelaire n'en manque pas, il en a même à revendre. Telle est sa boussole, son mètre-étalon intérieur : elle

« rapproche les tempéraments analogues et soulève la raison à des hauteurs nouvelles », et « pour être juste [...], la critique doit être partielle, passionnée, politique », faite « au point de vue qui ouvre le plus d'horizon¹⁷ ». Guide absolu, c'est elle qui lui indique sans coup férir les destins similaires au sien : poète condamné, ambitieux, tourmenté, elle le pousse à se jeter de tout son être dans des causes en apparence perdues d'avance.

Ainsi, qu'il s'agisse de Delacroix, de Poe ou de Wagner, la proximité spontanée du cœur et l'extrême plasticité du sentiment font régner leur loi implacable. Face à la musique de Wagner, comme déjà c'était le cas devant les tableaux de Delacroix ou la littérature mystique de Poe, Baudelaire n'a d'autre règle critique que de s'en remettre à son âme et à son art, en amateur dont les sentiments sont la pierre de touche du jugement, en créateur pour en percer l'énigme. Pour cela, bien sûr, il faut éprouver une sympathie réelle, une tonalité commune. D'Edgar Poe déjà, dont le sur-naturalisme était comme l'écho de ses préoccupations mystiques, Baudelaire a dit : « Je l'ai aimé parce qu'il me ressemblait. » Cette fois, il trouve en Wagner la transfiguration de sa propre quête spirituelle.

Ne lui avoue-t-il pas, avec un curieux mélange d'arrogance et d'extrême naïveté, qu'il a d'abord découvert sa musique comme la *sienne*, et ainsi l'a *reconnue*¹⁸ ?

À bien des points de vue, l'expérience esthétique de Baudelaire est celle, instinctive et enflammée, de la gémellité, de la « reconnaissance » du Même : ce qu'il devine dans l'art de son *alter ego* Wagner, c'est un même idéal de poète : le *sien*. Depuis les profondeurs du cœur, le poète, emporté jusqu'au faite de la volupté décèle dans l'instant ce qu'il y a d'éternel, comme dans la réminiscence platonicienne l'Idée refait surface après un long oubli. Pris dans le jeu trouble et familier des harmonies et des affinités, tel un Narcisse qui se perd dans le miroir des eaux, Baudelaire, poète-critique, le cœur mis à nu, aux préjugés vaincus par le spectacle de la grandeur, s'approprie une œuvre étrangère comme si elle était la sienne, subjugué de voir réalisé par un autre ce qu'il pensait avoir seul imaginé. « Je est un autre » ! Il n'en faut pas davantage pour affirmer *avec la plus grande sincérité* que l'œuvre de l'artiste accompli se reconnaît à la vertu magique d'engendrer, dans des esprits différents, de semblables émotions, de leur « suggérer des idées analogues » quand ce ne sont pas les *Idées* mêmes des choses. Et tant pis si la *coïncidence* ou la « fusion intime¹⁹ » des arts au service du *Drame* wagnérien rejoint, dans l'esprit du critique, d'une manière quelque peu controuvée, les fameuses « correspondances ».

Après tout, les grands accords se font parfois sur de grands malentendus : *Concordia discors* ! Reste que la

communion dans l'œuvre d'un autre, si elle est une forme de renoncement à soi, est paradoxalement la révélation de ce que l'on est, de son intelligence et de sa sensibilité propres. « Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, dit d'ailleurs Baudelaire, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est *lui* et non un autre²⁰. » Cette qualité, assurément, c'est, chez Baudelaire, tout autant la faculté de se réfléchir dans le miroir de l'autre que d'apercevoir *en lui-même* les ressorts de l'altérité.

Christophe SALAÜN

Notes de la Postface

1. Friedrich Nietzsche, « Pourquoi je suis si malin » in *Ecce Homo* (1888), in *Œuvres*, traduction française par Henri Albert, révisée par Jean Lacoste, Collection « Bouquins », Robert Laffont, tome II, p. 1137.
2. « Richard Wagner, écrit Théophile Gautier dans *La Presse* du 2 décembre 1850, 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 la curiosité était-elle vivement excitée. L'ouverture de *Tannhäuser* que la société des concerts a parfaitement exécutée est une œuvre pleine de science, d'effets d'instrumentation originaux, d'une profondeur que plusieurs auditions rendraient aisément pénétrables et qui sort de ces faciles banalités que le public français est toujours disposé à bien accueillir, surtout si le rythme bien carré et bien marqué scande un thème de contredanse » (cité par André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, Hachette, 1933, p. 279).
3. Gérard de Nerval, dans *La Presse* en date du 18 septembre 1850, rapporte dans ces termes la création de *Lohengrin*, donné lors des fêtes du Centenaire de Herder et de Goethe à Weimar (24, 25 et 28 août 1850) : « La musique de cet opéra est très remarquable et sera de plus en plus appréciée aux représentations suivantes : c'est un talent original et hardi qui se révèle à l'Allemagne et qui n'a dit encore que ses premiers mots » (cité par André Ferran, *L'Esthétique de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 280).
4. Aux yeux du critique « anti-wagnérien » Paul Scudo, ces habitués du mercredi sont « des écrivains médiocres, des peintres, des sculpteurs sans talent, des quasi-poètes, des avocats, des démocrates, des républicains suspects, des esprits faux, des femmes sans goût, rêveuses de néant qui jugent les beautés d'un art de sentiment, qui doit plaire à l'oreille avant de toucher le cœur, à travers un symbolisme creux et inintelligible » (*Revue des Deux Mondes*, mars 1861, tome 32, p. 763).

5. Paul Scudo, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mars 1860, p. 231.
6. « La deuxième représentation de *Tannhäuser* a été pire que la première, écrit Hector Berlioz à son fils le 21 mars 1861. On ne riait plus autant, on était furieux, on sifflait à tout rompre malgré la présence de l'Empereur et de l'Impératrice qui étaient dans leur loge. L'Empereur s'amusa. En sortant sur l'escalier, on traitait tout haut ce malheureux Wagner de gremlin, d'insolent, d'idiot. Si l'on continue, un de ces jours, la représentation ne s'achèvera pas et tout sera dit. La presse est unanime pour l'exterminer. Pour moi, je suis cruellement vengé. »
7. Selon la juste formule de Franz Liszt, in *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, *op. cit.*, p. 41.
8. *Cf. infra*, p. 41.
9. *Cf.* Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », IV : Eugène Delacroix, in *Curiosités esthétiques*, in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, tome II, p. 432.
10. *Cf.* Charles Baudelaire, « Exposition universelle de 1855 », III : Eugène Delacroix, *ibid.*, p. 596.
11. *Cf. infra*, p. 26. On est tenté de rapprocher ce passage de ce que Baudelaire écrivait, quelques années auparavant, dans son « Exposition universelle de 1855 », à propos de la peinture de Delacroix : « Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? », « *Curiosités esthétiques* », in *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975-1976, tome II, p. 596.
12. *Cf. infra*, p. 63.
13. Charles Baudelaire, « Lettre à Wagner », 17 février 1860, *infra*, p. 10.
14. *Cf. infra*, p. 27.
15. *Ibid.*
16. *Cf. infra*, p. 64.
17. *Cf.* Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, « Salon de 1846 » in *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade » 1975-1976, tome II, p. 417.
18. Charles Baudelaire, « Lettre à Wagner », 17 février 1860, *infra*, p. 10.
19. *Cf.* Richard Wagner, « Lettre sur la musique », in *Quatre poèmes d'opéra*, *op. cit.*, p. LIII.
20. *Cf. infra*, p. 62.