

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 défroqué, 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.