

Stanislas PACZYNSKI

# BAUDELAIRE ET LA MUSIQUE

Thèse pour le doctorat du 3<sup>ème</sup> cycle  
Présentée à l'Université de la Sorbonne Nouvelle  
Paris III – 1973

## **INTRODUCTION**

Charles Baudelaire figure parmi les premiers défenseurs français de Richard Wagner. Nombreux sont les commentateurs qui se sont intéressés à l'attitude du poète vis-à-vis du compositeur. Ainsi, André Ferran écrit dans **L'esthétique de Baudelaire**, le chapitre **Richard Wagner ou l'harmonie des correspondances** (1) ; André Coeuroy consacre des pages à Baudelaire dans **Wagner et l'esprit romantique** (2). Par ailleurs, le poète a de même suscité un très grand nombre de travaux sur son esthétique comme sur son style. On a parlé d'un rythme baudelairien, d'un certain "souffle" pour reprendre l'expression de Jean Prévost (3) ; il a même été question de **L'éducation du sens auditif chez Baudelaire**, titre de la thèse d'Enyss Djemil, de **La mer et la musique dans l'œuvre de Baudelaire** (4) , et de **La musique de Baudelaire** dans l'article de Jacques Pechenart, pour le centenaire des **Fleurs du Mal** (5) . A l'étranger, d'autres articles ont paru : **Baudelaire e la musica** (6) et **Baudelaire and music** (7). Mais ces études, même très documentées – celle de Ferran en particulier – ou déjà anciennes, comme celle de Montbrial ou de Malcom Gilmore Wright **The role of the auditive sense in Baudelaire's works** (8) , ne se sont pas orientées vers une recherche des liens intimes qui unissent le poète au son et à la musique. C'est ce qui fait l'objet de la présente étude.

Le plan que j'ai adopté est arbitraire dans la mesure où il m'a fallu faire un choix. Après avoir envisagé plusieurs possibilités, j'ai tout compte fait opté pour une

(1) 2<sup>ème</sup> partie – Chap. III

(2) 3<sup>ème</sup> partie – Chap. IV

(3) **Baudelaire** – 2<sup>ème</sup> partie – Chap. XXXI

(4) Jacques de Montbrial – **La Muse française** – 10 décembre 1929

(5) **La Grive** - n° 97 – janvier, mars 1958 – n° 101 – janvier, mars 1959

(6) Claudio Gallico – **Convivium** – Torino – gennaio, febbraio 1955

(7) Edward Lockspeiser – **The Yale Review** – 1970

(8) Philadelphia – 1929

division de mon travail en deux parties : **La musique dans l'œuvre de Baudelaire** et **Baudelaire, critique musical**. Il y a, en effet, d'une part une musique propre à l'œuvre de Baudelaire, et, d'autre part, la musique, art des sons, à laquelle le poète a été sensible. Si cette dernière avait joué un rôle capital tout le long de sa vie, il eut fallu commencer par expliquer l'attitude de Baudelaire à l'égard de cet art, pour en arriver ensuite au monde intérieur du poète. J'ai rejeté ce plan. Baudelaire ne s'est intéressé au monde musical que vers la fin de sa vie. Toute une évolution intérieure s'était donc déjà opérée, avant même que la musique, et en particulier celle de Wagner, ne vienne frapper l'imagination du poète. Dans ces conditions, il me fallait étudier d'abord l'homme dans ses rapports avec la matière poétique. Mais, cette dernière ne pouvait prendre forme sans l'influence du monde extérieur. C'est pourquoi **La musique dans l'œuvre de Baudelaire** est une recherche sur les éléments sonores qui ont attiré le poète, pour aboutir à une définition de la musique baudelairienne et aborder, à cette occasion, la musique du vers. La seconde partie, **Baudelaire, critique musical**, tente de comprendre l'esprit dans lequel le poète a écouté la musique, notamment celle de Wagner.

# PREMIERE PARTIE

## LA MUSIQUE DANS L'OEUVRE DE BAUDELAIRE

## CHAPITRE PREMIER

### UNE SENSIBILITE AUDITIVE

#### 1) LE POUVOIR DE LA VOIX

On sait la valeur accordée aux souvenirs d'enfance et plus précisément aux impressions perçues à une période de la vie où tout est encore neuf, où toute sensation prend des proportions souvent gigantesques. On se souvient de tel son ou timbre caractéristique, d'une porte qui claque, d'une fenêtre qui se ferme ; on n'oublie pas les heures passées sur les bancs d'école, à l'affût de la sonnette contraignante ou libératrice. Baudelaire, lui aussi, a eu sa sonnette mais sous forme d'un tambour : “ Le tambour bat pour le souper ; l'élève se met à son rang ordinaire... “ (1). Il se souviendra de cette période de sa vie, quelques années plus tard, dans une lettre à Sainte-Beuve écrite sans doute l'été 1843 et celui de 1846, où l'on peut lire les vers suivants :

“ Qui de nous, en ces temps d'adolescences pâles,  
N'a connu la torpeur des fatigues claustrales,  
- L'œil perdu dans l'azur morne d'un ciel d'été,  
Ou l'éblouissement de la neige, - guetté,  
L'oreille avide et droite, - et bu, comme une meute,  
L'écho lointain d'un livre, ou le cri d'une émeute ? “ (2)

Cette oreille “ avide et droite “ d'un Baudelaire jeune,

(1) A Claude-Alphonse Baudelaire – Lyon – 25 mars 1833  
**Lettres inédites aux siens** p.62

(2) **Corr.** t.I p.62 – J'utiliserai l'abréviation **Corr.**  
pour **Correspondance générale** – recueillie, classée et annotée  
par Jacques Crépet – Editions Louis Conard – Paris – t.I à VI  
1947, 1948, 1949, 1953 – (t.VI – Jacques Crépet et Claude Pichois).

saura être attentive à la sonorité particulière du pavé (1) des rues de Bruxelles lorsque sa vie touchera presque à sa fin vers les années 1864-1865. Il ne faudrait cependant pas conclure hâtivement que l'auteur des **Fleurs du Mal** avait l'ouïe particulièrement sensible – ce ne sont là que des exemples d'une grande banalité que chacun de nous a connus à des degrés divers.

Tout cela ne serait que pure coïncidence, si le lecteur ne se trouvait pas, dans l'œuvre du poète, devant une véritable palette sonore dont la voix humaine fait partie. “ Et la dernière fois que j'ai eu le bonheur (bien malgré moi) de vous rencontrer ! car vous ignorez avec quel soin je vous fuis ! – je me disais : il serait singulier que cette voiture l'attendît, je ferais peut-être bien de prendre un autre chemin. – Et puis : **Bonsoir, Monsieur !** avec cette voix aimée dont le timbre enchante et déchire. Je m'en suis allé répétant tout le long de mon chemin : **Bonsoir, Monsieur !** en essayant de contre-faire votre voix. “ (2). C'est dans cette lettre à Madame Sabatier, datée du mardi 18 août 1857, que l'on voit pour la première fois la signature de Baudelaire au bas d'une page adressée à la Présidente. L'enchantement est provoqué par l'amour. Le fait de vouloir contre-faire la voix prouve la détermination de Baudelaire à fixer un moment de son existence, de rendre éternel cet instant de bonheur en faisant appel au souvenir. “ Vous êtes plus qu'une image rêvée et chérie, vous êtes ma superstition “ (3). Baudelaire se projette ainsi dans l'avenir mais préfère, en même temps, conserver un souvenir pour le revivre seul, et surtout se fondre avec lui. Le poète écrit dans le **Spleen de Paris** :

(1) **Pauvre Belgique** p.1324 – Les textes de Baudelaire cités sont extraits de **Baudelaire – Œuvres complètes** – Edition établie et annotée par Y.G Le Dantec, révisée, complétée et présentée par Claude Pichois – Bibliothèque de “ La Pléiade “ – Editions Gallimard - 1968

(2) A Madame Sabatier – mardi 18 août 1857 – **Corr.t.II** p.88

(3) **Ibid.** p.88

“ (...) des hommes et des femmes, sérieux et tristes aussi, mais bien plus beaux et bien mieux habillés que ceux que nous voyons partout, parlent avec une voix chantante (...) Et puis, ce qui est plus singulier, cela donne envie d’être habillé de même, de dire et de faire les mêmes choses, et de parler avec la même voix “ (1). N’est-ce pas là une certaine projection névrotique ? Comme le remarque le docteur Dracoulidès : “ L’artiste, même s’il n’est pas névrosé, possède une tendance névrotique et sa création a toujours une nuance obsessionnelle “ (2) . Freud avait déjà noté dans **Introduction à la psychanalyse** : “ L’artiste est en même temps un introverti qui frise la névrose “ (3). Ces remarques sont malgré tout générales. Ce qui me paraît révélateur, c’est l’importance du facteur auditif dans la rencontre avec Madame Sabatier – aucune allusion à sa toilette ou à son regard. Baudelaire a d’ailleurs été sensible, plus d’une fois, à l’aspect sonore d’une voix lors d’une rencontre ou au cours d’une conversation. Dans **L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix**, en effet, le poète note : “ il possédait bien vingt manières différentes de prononcer “ **mon cher Monsieur** “ , qui représentaient, pour une oreille exercée, une curieuse gamme de sentiments “ (4). La voix liée au souvenir apparaît à plusieurs reprises dans l’œuvre du poète. Dans le **Salon de 1846** : “ Chaque individu est une harmonie ; car il vous est maintes fois arrivé de vous retourner à un son de voix connu, et d’être frappé d’étonnement devant une créature inconnue, souvenir vivant d’une autre créature douée de gestes et d’une voix analogues “ (5).

(1) **Les vocations** p.281

(2) **Psychanalyse de l’artiste et de son œuvre** p.41

(3) Chap. XXIII p.403

(4) V – p.1131

(5) VII – **De l’idéal et du modèle** p.913

Dans le **Spleen de Paris** : “ Ce qui me frappe le plus, ce fut le mystère de sa voix, dans laquelle je retrouvais le souvenir des **contralti** les plus délicieux et aussi un peu de l’enrouement des gosiers incessamment lavés par l’eau de vie “ (1). La voix se détache de son usage banal : elle échange des informations, pour s’évaporer et se sublimer en réminiscence. Le souvenir a, en effet, le pouvoir de transformer en merveille et en mystère, tout ce qu’il touche. Il y a ainsi passage en douceur, glissement d’un état à un autre. La voix semble de plus en plus servir de support à un monde élaboré de toutes pièces par Baudelaire. C’est alors qu’elle devient bien plus qu’un fluide, une sensation auditive sublimée. Cette voix nouvelle se change alors en une musique pure. A propos d’Edgar Poe, le poète écrit : “ Et ses femmes, toutes lumineuses et malades, mourant de maux bizarres et parlant avec une voix qui ressemble à une musique, c’est encore lui “ (2). Cette musique doit sonner juste ( il y aura cependant lieu de nuancer ce jugement ) : “ (...) il me semble que deux femmes me sont présentées : l’une matrone rustique (...) l’autre, une de ces beautés qui dominant et oppriment le souvenir, unissant à son charme profond et original l’éloquence de la toilette, maîtresse de sa démarche, consciente et reine d’elle-même, - une voix parlant comme un instrument bien accordé (...) “ (3). Ces exemples ne doivent pas étonner. Baudelaire se refuse à accepter une voix féminine neutre – elle est musique ou elle n’existe pas. Le poète écrit d’ailleurs **Tout entière** pour Madame Sabatier :

(1) **Les tentations ou Eros, Plutus et la Gloire** p.261

(2) **Edgar Poe – Sa vie et ses œuvres** p.1047. Pour les textes de Baudelaire sur Poe, j’utiliserai l’ouvrage **Edgar Poe – Œuvres en prose**, Traduction par Charles Baudelaire – Edition établie et annotée par Y.G. Le Dantec – Bibliothèque de “ La Pléiade “ – Editions Gallimard 1969

(3) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe** p.1049

“ O métamorphose mystique  
De tous mes sens fondus en un !  
Son haleine fait la musique,  
Comme sa voix fait le parfum ! “ (1)

L'édition critique des **Fleurs du Mal** de Jacques Crépet et Georges Blin remarque l'origine possible de l'avant-dernier vers qui se trouverait chez Maynard : “ En effet, si dans l'**Epigramme** : “ Tu vis naître mes Bisayeux ... “ (citée plus bas à propos du **Monstre**) on retient la première partie du vers I

“ Ton haleine a perdu son ambre “

pour la joindre à la deuxième moitié du vers 13 :

“ Et ton rhume **fait la musique** “, on obtient,

à une lettre près, le vers 23 de **Toute entière** : “ Son haleine fait la musique “.

Qui admettra ce rapprochement conviendra que Baudelaire dût s'amuser singulièrement à tirer des louanges hyperboliques d'une épigramme aussi féroce “ (2). Pourtant cette voix si attachante, devenue sublime par le truchement de l'esprit, garde au fond d'elle-même un côté mystérieusement diabolique ; dévoilé, il fait apparaître des femmes qui

“ ..... se tordaient sous le noir firmament,  
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,  
Derrière lui traînaient un long mugissement “. (3).

Baudelaire aurait-il peur de la femme ? Elle est belle, mais à distance. C'est pourquoi, il lui faut précisément éviter de connaître cette créature de plus près, sous peine de lui demander brutalement de se taire : en parlant, elle deviendrait un être humain. Dans un poème concernant à coup sûr la Présidente, le poète s'écrie :

“ Et, bien que votre voix soit douce, taisez-vous ! “ (4)

La voix, sublimée par l'esprit du poète, ne doit pas se manifester dans la réalité ; l'imagination baudelairienne ne doit pas être atteinte dans son intégrité, violée par une parole. Il y aurait fort à parier que Baudelaire n'aurait pas conservé le souvenir

(1) **F d M – Spleen et Idéal** p.40 – (l'abréviation **F d M** sera employée pour **Les Fleurs du Mal**)

(2) Notes critiques p.367

(3) **F d M – Don Juan aux Enfers** p.19

(4) **Ibid.** – **Semper Eadem** p.39

de la voix de Madame Sabatier, si la conversation s'était véritablement engagée lors de cette rencontre en 1857. La femme, en effet, est souvent une voix en la personne de la Présidente ; mais si cette voix devient femme, on ne peut que sombrer dans le malentendu. Certes, Baudelaire parle de ses yeux, de sa démarche, mais de cet être dont on espérait tant, " de cette bouche d'où je n'aurais voulu voir s'envoler que des chansons " (1), il ne sort, hélas, que de vaines paroles. Voilà pourquoi la voix est plus importante que les mots prononcés, voilà pourquoi le timbre de cette même voix est plus riche que la signification de la parole :

" Hélas ! tout est abîme, - action, désir, rêve,  
Parole ! ..... " (2)

La sensation auditive joue ainsi un rôle dans ce que François Porché appelle " un étrange cas de mythologie amoureuse, où le sujet, ne trouvant pas tout d'abord et naturellement dans l'objet de son choix ce qui peut le séduire, substitue à l'objet réel une image composée, déformée, rectifiée, embellie, sublimée de cet objet, de laquelle image il se fait ensuite une idole " (3).

Ce ne serait là qu'une histoire d'amour si Baudelaire ne conservait que le simple souvenir d'une voix enchanteresse. Dans une lettre adressée à la fin de sa vie à sa mère, le poète écrit : " (...) mais une des choses qui me sont particulièrement insupportables, c'est quand je m'endors, et même dans le sommeil, des voix que j'entends très distinctement, des phrases complètes, mais très banales, très triviales, et n'ayant aucun rapport avec mes affaires " (4). L'aveu d'une véritable obsession sonore dans la correspondance du poète se confirme dans un poème en prose :

(1) **S d P – Portraits de maîtresses** p.294 (l'abréviation **S d P** sera utilisée pour **Le Spleen de Paris**)

(2) **F d M – Le Gouffre** p.172

(3) **Baudelaire et la Présidente** p.115

(4) A Mme Aupick – 1<sup>er</sup> avril 1861 – **Corr.** t. III p.265

“ En même temps, j’entendis une voix qui chuchotait à mon oreille, une voix que je reconnus bien ; c’était celle d’un bon Ange ou d’un bon Démon, qui m’accompagne partout “ (1). Baudelaire se trouve ici contraint de donner une forme, ou presque, à cette voix, en l’identifiant à un ange ou un démon, qu’importe d’ailleurs. Elle perd son caractère féminin pour devenir maintenant à la fois douce et obsessionnelle. On la retrouve sous un autre aspect dans **Les Epaves** :

“ Et celle-là (la voix) chantait comme le vent des grèves,  
Fantôme vagissant, on ne sait d’où venu,  
Qui caresse l’oreille et cependant l’effraie.  
Je te répondis : “ Oui ! douce voix ! “ C’est d’alors  
Que date ce qu’on peut, hélas ! nommer ma plaie  
Et ma fatalité ..... “ (2).

Et ne la reconnaît-on pas au travers de ce vieillard :

“ Et le vieillard pour qui cette fosse est creusée  
Réchauffe sur un sein sa vieillesse blasée,  
(.....)  
Sa voix, comme l’écho des caves sépulcrales,  
Semble venir de loin, ..... “ (3).

Ainsi voit-on Baudelaire passer d’un stade à un autre, d’une modification à une association d’idées, plus même, à une véritable opération dont le poète ne fait que capter les échos sur une feuille de papier. La voix de Madame Sabatier est bien lointaine à présent. Seule son essence est perçue au travers de l’obsession qui prend des formes différentes au fil des vers et des années. Madame Sabatier, Jeanne Duval, Marie Daubrun, qu’importe ! Seule l’existence d’une même voix compte. Elle est intériorisée par le poète qui s’identifie à elle. Il s’y plait, il ne peut que s’y plaire car elle est le reflet de son âme – âme d’un poète, par conséquent d’un homme conscient au plus haut point du symbole que représente l’une des premières manifestations de la vie : le son.

(1) **S d P – Assommons les Pauvres !** p.305

(2) **La voix** p.153

(3) **poésies diverse – poésies attribuées** p.217

L'auteur **des Fleurs du Mal** reçoit donc une impression auditive, la revêt d'habits différents, l'assimile, puis la livre sous forme littéraire comme un événement dont, tout compte fait, il serait, lui, le poète, l'origine. Et ce n'est peut-être pas tout à fait par hasard s'il se retrouve, par anticipation et comme par écho, dans l'âme d'un poète dont la voix a vieilli avec l'âge :

“ L'âme d'un vieux poète erre dans la gouttière  
Avec la triste voix d'un fantôme frileux “ (1).

On peut donc dire d'ores et déjà que le pouvoir de fascination de la voix a poursuivi Baudelaire durant une grande partie de sa vie. Les exemples que j'ai choisis s'échelonnent en effet de l'année 1846, date du second **Salon**, jusqu'à l'année même de la mort de l'auteur des **Fleurs du Mal**.

La voix dont j'ai envisagé l'évolution, n'appartient pas toujours au registre humain. Trois poèmes des **Fleurs du Mal** sont consacrés aux chats. Ce n'est certes pas là une raison suffisante pour voir en Baudelaire un poète des chats. Nombreux sont les commentateurs qui ont retenu ces vers :

“ Lorsque mes doigts caressent à loisir  
Ta tête et ton dos élastique,  
Et que ma main s'enivre du plaisir  
De palper ton corps électrique,  
  
Je vois ma femme en esprit ..... “ (2)

Ces mêmes commentateurs n'ont souvent conservé que l'image traditionnelle de l'aspect félin de la femme et de l'animal. Certes, le chat se définit d'abord par son agilité, son profil, sa souplesse diabolique, son regard, mais il a également chez Baudelaire, une voix, un timbre :

“ Quand il miaule, on l'entend à peine,  
  
Tant son timbre est tendre et discret ;  
Mais que sa voix s'apaise ou gronde,  
Elle est toujours riche et profonde.  
C'est là son charme et son secret. “ (3)

(1) **F d M - Spleen** p.68-69

(2) **Ibid. - Spleen et Idéal - Le Chat** p.33

(3) **Ibid. - Le Chat** (1) p.48

N'est-ce pas là une image d'Epinal ? Lit-on vraiment du Baudelaire ? La strophe suivante de ce poème est beaucoup plus révélatrice :

“ Cette voix, qui perle et qui filtre,  
Dans mon fonds le plus ténébreux,  
Me remplit comme un vers nombreux  
Et me réjouit comme un philtre . “ (1)

Une fois encore, la voix imprègne le poète comme le faisait celle de la Présidente. Mais ici, on ne peut pas tenter de l'imiter car elle ne dit mot. Elle est tout de suite ce qu'elle doit être : une force qui atteint d'emblée les points sensibles du poète. On ne peut que s'y soumettre et par conséquent s'y plaire et en jouir. N'est-elle pas l'essence de la poésie par son caractère immédiat ? La voix dévitalise la peine ; en la changeant en souvenir, elle console :

“ Elle endort les plus cruels maux  
Et contient toutes les extases ;  
Pour dire les plus longues phrases,  
Elle n'a pas besoin de mots. “ (2)

L'apaisement s'installe, les maux, quelquefois par la parole, font silence. Il n'en sera pourtant pas toujours ainsi. Le chat pourra miauler “ avec une voix semblable au bruit d'un moulin à eau “ comme dans un fragment reproduit en fac-similé autographe, en tête d'une étude biographique consacrée à Baudelaire (3). Cet exemple permet de remarquer maintenant l'importance des bruits les plus divers dans l'œuvre du poète, notamment dans le registre grave.

(1) **F d M – Spleen et Idéal – Le Chat** (1) p.48

(2) **Ibid.**

(3) Par Théodore de Banville dans la **Galerie contemporaine, littéraire et artistique** – 1<sup>ère</sup> série n°105 – voir **Corr.** t.I p.127 – note (1)

## 2) LES SONS GRAVES ET INDETERMINES

Sensible à la sonorité particulière du pavé lors de son séjour en Belgique, Baudelaire avait déjà été attiré par ce son dans un poème écrit à peine quelques années auparavant, et publié dans la **Revue contemporaine** le 30 novembre 1859, **Chant d'automne** :

“ J’entends déjà tomber avec des chocs funèbres  
Le bois retentissant sur le pavé des cours. “ (1)

L'élément percutant joue ici un rôle essentiel. Baudelaire lui donne d'ailleurs une signification particulière, puisqu'il qualifie de funèbre le contact du bois avec la pierre. Est-ce à dire qu'un son plutôt grave, lourd, pesant, aurait pour le poète une valeur affective ? François Porché écrit à propos de ce dernier vers : “ En elle-même, l'image est vulgaire, terre à terre, empruntée à la vie quotidienne d'une maison de Paris, vers le milieu du siècle dernier. Paris se chauffait alors au bois dans des cheminées ; et à la fin de l'été, les bourgeois parisiens, prudents, faisant leur provision d'hiver, des charrettes entraient dans les cours d'immeubles et y déversaient à grand bruit leur chargement de bûches. Est-il rien de plus banal, de plus plat ? Mais le poète prend cette image et grâce à un mystérieux agencement de sonorités, il fait d'une remarque triviale une formule incantatoire. Les mots, dépouillant tout ce qu'ils avaient de commun, deviennent éléments d'une combinaison musicale. Dès lors, ce qui résonne en eux, c'est un son bien plus vaste que le bruit d'une bûche qui tombe, c'est l'écho d'un deuil universel, d'un terrible **dies irae** “ (2). Dans l'une des pièces condamnées des **Fleurs du Mal – Femmes damnées** – les crimes sont associés à un fantastique concert de percussion :

(1) **F d M – Spleen et Idéal** – p.54

(2) **Baudelaire, histoire d'une âme** p.208

“ Plongez au plus profond du gouffre, où tous les crimes,  
Flagellés par un vent qui ne vient pas du ciel,

Bouillonnent pêle-mêle avec un bruit d’orage. “ (1)

Les forces en présence ne produisent que des sons graves sous forme d’explosion – explosion du même type que celle du bois et de la pierre dans **Chant d’automne** mais, cette fois, à un degré beaucoup plus violent. Ce feu d’artifice peut être parfois beaucoup moins spectaculaire et prendre une forme très différente comme ces “glaciers grondants“ dans **Le serpent qui danse** (2). Le son est alors beaucoup plus sourd, donc plus menaçant encore. Le tonnerre cependant, est parfois lié à un sentiment tout à fait opposé : “ Les explosions de la joie et de l’admiration ébranlèrent à plusieurs reprises les voûtes de l’édifice avec l’énergie d’un tonnerre continu. “ (3)

A côté de ces ouragans sonores, dont le caractère presque ensorcelé n’échappe pas à une première lecture, Baudelaire nous fait entendre des sons isolés cette fois. Qui mieux qu’un animal – en l’occurrence le hibou – jouerait mieux ce rôle ?

“ Sur le trou de cercueil nouvellement creusé,  
Immobile, la nuit, un hibou s’est posé.  
Son œil est fixe et froid ; du milieu des ténèbres,  
Sa voix rauque et cassée éclate en cris funèbres. “ (4)

Une sensation désagréable envahit le lecteur. La voix “rauque et cassée“ du hibou semble faire écho à la “sinistre ululation“ du **Crépuscule du Soir** (5) venue d’un “noir hospice perché sur la montagne“. Mais le hibou ne se contente pas de l’immobilité :

“ Sur la chair des tombeaux qu’il déterre et qu’il mord,  
Son hymne de triomphe est un hymne de mort. “ (6)

La **Charogne** de Baudelaire n’est plus très loin.

(1) **Les Epaves** – p.139

(2) **F d M – Spleen et Idéal** – p.29

(3) **S d P – Une mort héroïque** p.272

(4) Poésies diverses – Poésies attribuées p.217

(5) **S d P** – p.262

(6) Poésies diverses – Poésies attribuées p.217

D'autres exemples sonores confirment l'existence d'une profonde et intense angoisse, comme "les cris aigres" que l'on entend se répercuter dans un désert rocailleux (1) ou

" Les cris lamentables des loups  
Et des sorcières faméliques, " (2).

Ainsi naît une véritable échelle sonore au sein même du registre grave, entraînant avec elle une gamme multiple d'impressions au niveau de la conscience et, par conséquent, d'expressions au niveau de la création littéraire.

L'angoisse, toujours présente dans les exemples cités plus haut, s'amplifiera par divers moyens sonores. Dans une poésie retrouvée dont on ne connaît que le canevas, Baudelaire fait non seulement la preuve de sa sensibilité auditive, mais de ce que l'on pourrait appeler un véritable sens du son, c'est-à-dire de la puissance d'évocation de celui-ci, lorsqu'il se combine à plusieurs autres : " (crescendo des djinns). Bruits d'épées. Canons roulants, foule grondante. Une armée en marche. Tumulte énorme sur le quai " (3). Voilà sans doute ce qu'a entendu Fabrice del Dongo dans la **Chartreuse de Parme** : lors d'une bataille, on voit peu. Seule une oppression, une angoisse se fait lourdement sentir, dont l'une des origines est le crescendo et le décroscendo permanent d'éléments sonores. Le titre du poème projeté par Baudelaire trouve sa justification : **Cauchemar**. Le va-et-vient du son crée une véritable tension psychique. Le lecteur ne s'étonnera donc pas du caractère obsessionnel du son qui prend, petit à petit maintenant chez l'auteur des **Fleurs du Mal**, un aspect presque pathologique.

Les sons que je viens d'analyser sont en réalité à ranger dans la catégorie de masse sonore plus ou moins déterminée quant au registre. Qu'une armée en marche, des

(1) **F dM – Fleurs du Mal – Un voyage à Cythère** p.112

(2) **Ibid.** – **Spleen et Idéal – Sépulture** p.66

(3) **Poésies diverses – Poésies retrouvées – Cauchemar** (canevas) p.208-209.

canons qui roulent, fassent partie du grave, certes, mais le “tumulte énorme“ reste beaucoup moins identifiable. Cet amalgame de bruits divers prend, dans un autre contexte, une signification un peu différente de l’angoisse dont le lecteur vient d’être le témoin.

Dans le **Spleen de Paris**, les baraques d’une fête foraine “ se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C’était un mélange de cris, de détonations, de cuivre et d’explosions de fusées (...). Tout n’était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte “. Mais le pauvre saltimbanque, lui, “ ne riait pas, le misérable ! Il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie, ni lamentable, il n’implorait pas. Il était muet et immobile “ (1). Du bruit de la fête et du silence d’un saltimbanque – un ensemble d’incohérence sonore face à un élément figé dans le mutisme – naît une étrange sensation de malaise. Baudelaire sait créer une tension dont la cause profonde est à la fois la présence et l’absence d’une manifestation auditive.

### 3) LE MEDIUM et L’AIGU

Ces registres ont aussi leur place dans l’œuvre du poète. Ainsi n’entend-on pas “de lourdes pendeloques (qui) gazouillent secrètement “ (2) ou “l’espoir qui gazouille“ (3) ? Dans une lettre de l’année 1855 adressée à Fernand Desnoyers, Baudelaire explique son sentiment vis-à-vis de la Nature : “ Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur **la Nature**, n’est-ce pas ? Sur les bois, les grands

(1) **Le vieux saltimbanque** p.247

(2) **S d P – La belle Dorothée** p.266

(3) **F d M – Le vin – L’âme du vin** p.100

chênes, la verdure, les insectes, - le soleil sans doute ? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être **spirituel** je ne sais quoi de **shocking**.

Je ne croirai jamais que **l'âme des Dieux habite dans les plantes**, et quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que des celle des légumes sanctifiés " (1). C'est pourtant dans cette nature décrite que l'on trouve sous la plume de Baudelaire de nombreux exemples de sensation auditive. Ainsi « le tapage des oiseaux ivres de lumières, et le jacassement des petites négresses ... » (2) côtoient « le chant plaintif des arbres à musique, des mélancoliques filaos » (3). Ne voit-on pas

“ ..... le matin (qui) fait chanter les platanes » (4) ?

Mais la nature est ici avant tout exotique. Et si, dans un autre poème, Baudelaire remarque

“ Le chant du coq au loin déchirait l'air brumeux “ (5)

Il ne faut pas oublier que Paris connaît alors une atmosphère champêtre qui fait bien oublier, l'angoisse provoquée par certains sons graves. Le charme d'un grillon viendra compléter par une dernière touche, le tableau charmant :

“ Du fond de son réduit sablonneux, le grillon,  
Les (bohémiens) regardant passer, redouble sa chanson, “ (6).

Grillon que l'on retrouve dans **La Béatrice** :

“ Les aigles, les grillons, les ruisseaux et les fleurs, “ (7).

Les sons aigus représenteraient-ils chez Baudelaire un soulagement, un repos que

(1) **Corr.** t.I p.321-322-323

(2) **S d P – Les projets** p.265

(3) **Ibid.**

(4) **Les Epaves – A une Malabaraise** p.156

(5) **F d M – Tableaux parisiens – Le crépuscule du matin** p.99

(6) **Ibid.** – **Spleen et Idéal – Bohémiens en voyage** p.18

(7) **Ibid.** – **Fleurs du Mal** p.111

les sons graves étaient bien incapables de procurer ? La présence des aigles, dans ce dernier vers confirme, s'il en était besoin, qu'un tableau champêtre n'a pas sa place dans l'œuvre de Baudelaire. Le poète a sans doute rêvé bon nombre de fois d'une vie paisible au sein du tableau qui vient d'être dressé.

Hélas, il y a toujours un événement, un bruit, une présence qui provoque l'effondrement du bonheur, finalement plus imaginé que vécu – comme la voix de la Présidente sans doute plus belle dans l'esprit de Baudelaire que dans la réalité. L'aigle, dans le vers cité, joue le rôle de ce “coup terrible, lourd (qui) a retenti à la porte“ de **La chambre double** dans **Le Spleen de Paris** (1) : quand l'événement se produit, on ne peut s'y soustraire ; même s'il disparaissait, il serait trop tard – on ne pourrait déjà plus l'oublier. L'aigle n'est cependant pas ici événement mais **présence** – présence sourde qui rappelle qu'un éclatant bonheur s'accompagne toujours d'une ombre. Voilà sans doute pourquoi Baudelaire remarque un chant qui déjà peut-être n'existe plus : le poète évoque , à propos de Pierre Dupont, une comédie espagnole où une jeune fille demande “en écoutant le tapage ardent des oiseaux dans les arbres : Quelle est cette voix, et que chante-t-elle ? Et les oiseaux répètent en cœur : l'amour, l'amour ! Feuilles des arbres, vent du ciel, que dites-vous, que commandez-vous ? Et le chœur de répondre : l'amour, l'amour ! Le Chœur des ruisseaux dit la même chose. La série est longue, et le refrain est toujours le même. Cette voix mystérieuse chante d'une manière permanente le remède universel dans l'œuvre de Dupont“ (2). L'auteur des **Fleurs du Mal** connaît bien cette voix. On la croyait perdue, la voilà qui revient. Elle s'impose d'elle même mais dans un registre cette fois tout différent, avec une puissance renouvelée. Elle devient le résumé, le fruit d'un monde vivant ; elle vit dans l'esprit de Baudelaire sous une forme presque surnaturelle donc parfaitement **réelle**, pour le poète.

Le sens auditif de Baudelaire est maintenant soumis à rude épreuve. Entendue sous de multiples formes et dans différents registres, la voix devient stridente.

(1) p.234

(2) **Pierre Dupont** p.611

Le simple sifflement agréable à l'oreille

“ Lorsque la bûche siffle et chante, (...) “ (1)

s'amplifie

“ On entend çà et là les cuisines siffler,  
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ; “ (2)

Pour devenir insupportable : “ Les belges sont un peuple siffleur, comme les sots oiseaux. Ce qu'ils sifflent, ce n'est pas des airs. Vigoureuse projection du sifflement. Mes oreilles déchirées “ (3). J'ai insisté plus haut sur l'aspect presque pathologique des obsessions sonores chez Baudelaire. Les exemples que je viens de citer vont dans le même sens et répondent au problème posé précédemment : les sons aigus comme les sons graves ne peuvent servir de repos au poète. Le crescendo du sifflement est ici évident bien que se rapportant à des textes différents, l'essentiel, en effet, résidant dans les degrés d'intensité. Si Baudelaire reste particulièrement sensible à ce son, curieusement, au lieu de tenter de s'en défaire, de se libérer d'une sensation désagréable comme le ferait tout un chacun, l'auteur des *Fleurs du Mal* la généralise, il multiplie le son à l'infini pour lui attribuer un caractère universel :

- “ - Les éclats de voix de la brutalité flamande.
- Les aboiements des chiens.
- Le sifflement universel. “ (4)

Amplifier un phénomène sonore isolé, n'est-ce pas déjà de l'approprié ? Ce sifflement ne resterait qu'à l'état de sifflement si Baudelaire le désirait. En réalité, il ne le veut pas. Comme l'écrit le docteur Laforgue : “ Tout le tourbillon de la pensée n'est qu'une torture stérile, un feu follet dans une imagination de mythomane “ (5). Masochisme ? Sans aucun doute. Cette démarche correspond à un besoin permanent : toute sensation doit être sublimée.

(1) **F d M – Tableaux parisiens** “ La servante au grand cœur (...) “ p.96

(2) **Ibid.** – **Le crépuscule du soir** – p.91

(3) **Pauvre Belgique** p.1326

(4) **Ibid.** **Rues de Bruxelles** p.1324

(5) **L'échec de Baudelaire** Chap.V p.61

Georges Blin remarque : “ Le sadisme de Baudelaire, si l’on prend le mot dans un sens suffisamment précis, ne dépasse pas le cadre de l’obsession imaginative : c’est à travers l’œuvre qu’il faudra donc le chercher.” (1) Si l’impression reçue n’a pas une puissance suffisante, le poète la lui attribue. Mais les circonstances doivent-elles encore s’y prêter ... Le séjour de Baudelaire en Belgique, et plus précisément à Bruxelles n’a été, comme on le sait, qu’une suite d’échecs. La réaction de l’auteur se justifie donc pleinement. On pouvait d’ailleurs enregistrer la même attitude lorsqu’il vivait à Paris – la prédisposition du poète et ses déboires étaient là, en effet, pour expliquer en partie cette réaction. La Belgique représente malgré tout la goutte qui fait déborder le vase ; encore faut-il tenir compte de la maladie qui ronge le poète depuis longtemps – on sait dans quel état Baudelaire rentrera à Paris.

#### 4) LE SON METALLIQUE

Si la voix féminine avait son importance quant au timbre, les yeux de la femme peuvent évoquer un son .

“ Tes yeux, où rien ne se révèle  
De doux ni d’amer,  
Sont deux bijoux froids où se mêle  
L’or et le fer. “ (2)

L’impression tactile glacée et le reflet de l’or et du fer s’harmonisent avec beaucoup de bonheur. Cette combinaison peut faire oublier l’aspect sonore des deux métaux. Les yeux peuvent avoir une teinte

“ Ils ne disent, tes yeux, clairs comme le cristal : “ (3)

ou

“ Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants, “ (4)

(1) **Le sadisme de Baudelaire** – Chap.I p.25

(2) **F d M – Spleen et Idéal – Le serpent qui danse** – p.28

(3) **Ibid.** - **Sonnet d’automne** p.62

(4) **Ibid.** - **XXVII** – p.28

ou bien encore de multiples couleurs, comme ces yeux de chat :

“ Et laisse-moi plonger dans tes beaux yeux,  
Mêlés de métal et d’agate. “ (1)

Mais, dans ce dernier exemple, l’agate, variété de quartz calcédoine, de couleurs vives et variées, eut suffi pour toucher le lecteur du point de vue visuel ; le métal qui y est associé, en plus de son reflet, peut donc avoir une valeur tactile et sonore. Il faut se souvenir de la belle Dorothée dont les “ lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles “ (2) et surtout d’un poème des **Tableaux parisiens, Le jeu** : “ Dans des fauteuils fanés des courtisanes vieilles,  
Pâles, le sourcil peint, l’œil câlin et fatal,  
Minaudant, et faisant de leurs maigres oreilles  
Tomber un cliquetis de pierre et de métal ; “ (3)

L’aspect sonore des bijoux est évident. Il se confirme dans l’étonnant concert des **Bijoux** :

“ La très chère était nue, et, connaissant mon cœur,  
Elle n’avait gardé que ses bijoux sonores,  
Dont le riche attirail lui donnait l’air vainqueur  
Qu’ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.

Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,  
Ce monde rayonnant de métal et de pierre  
Me ravit en extase, et j’aime à la fureur  
Les choses où le son se mêle à la lumière. “ (4)

L’amour des bijoux métalliques conduit d’ailleurs Baudelaire à porter lui-même des bagues en fer, comme le remarque Poulet-Malassis dans une lettre à Champfleury (5) ; le poète pousse la coquetterie jusqu’à commander un habit avec des boutons de métal, comme le rapporte Charles Monselet (6). Il ne fait aucun doute que l’or, le fer, et plus généralement le métal, sonnent souvent dans l’esprit de Baudelaire. Si j’associe le premier exemple concernant les yeux semblables à

“ ..... deux bijoux froids où se mêle  
L’or avec le fer. “ (7)

(1) **F d M – Spleen et idéal – Le chat** p.33

(2) **S d P – La belle Dorothée** p.266

(3) **F d M** – p.91

(4) **Les Epaves** p.141-142

(5) **Baudelaire devant ses contemporains** p.210

(6) **Ibid.** – p.219

(7) **F d M – Spleen et Idéal – Le serpent qui danse** p.28

aux poèmes **Le jeu et Les bijoux**, j'en conclus que certains éléments ont un aspect sonore chez l'auteur des Fleurs du Mal, même ceux qui n'ont par définition qu'un pouvoir visuel. Certes, selon les circonstances, le poète peut s'attacher davantage à l'aspect visuel, tactile ou sonore de tel ou tel élément. Mais en dernière analyse, je ne le pense pas. Baudelaire ressent tout événement, toute impression d'une façon globale. Il n'isole pas une sensation de son contexte.

Voilà pourquoi la femme "est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes (...) dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. " (1) Il y a toujours chez Baudelaire un système d'associations, une impression captée en fonction d'une autre, autrement dit l'existence d'un premier élément dépend le plus souvent de la présence ou de l'absence d'un second qui lui est complémentaire. Ainsi les yeux, les bijoux, l'or, le fer sont interdépendants au sein d'une même harmonie. Voilà l'une des bases des correspondances baudelairiennes dont j'aurai à reparler.

Parfois, le bruit métallique se répercute dans une autre atmosphère comme celle qui se dégage de ces deux guerriers en lutte : on entend les « cliquetis du fer » (2). Le même son se fait entendre dans un cadre sinistre qui rappelle certaines impressions déjà rencontrées dans le registre grave :

" A mes côtés, au lieu du mannequin puissant  
Qui semblait avoir fait provision de sang  
Tremblaient confusément des débris de squelette.  
Qui d'eux mêmes rendaient le cri d'une girouette  
Ou d'une enseigne, au bout d'une tringle de fer,  
Que balance le vent pendant les nuits d'hiver. " (3)

(1) **Le peintre de la vie moderne – X La femme** p.1182

(2) **F d M – Spleen et Idéal – Duellum** p.34

(3) **Les Epaves – Les métamorphoses du vampire** p.143

Mais le son métallique est aussi celui de l'argent dont le poète manque perpétuellement. Charles Toubin raconte dans **Souvenirs d'un septuagénaire** : “ Baudelaire avoua que, depuis le 6 janvier précédent (1848), il avait épuisé son premier trimestre et qu'il n'avait plus pareille somme non pas dans son porte-monnaie, mais dans sa poche, car le porte-monnaie est un petit meuble qui ne sert, disait-il, qu'à vous rappeler les temps plus heureux où il rendait des sons métalliques et par conséquent à vous mettre du noir dans l'âme “ (1). Parfois même, ce son se retrouve au cœur de la critique littéraire. Ainsi, à propos de Gustave Le Vavas seur : “ ... Le même zèle ardent et minutieux qu'il mettait jadis à élaborer ses brillantes strophes, d'une sonorité et d'un reflet métallique “ (2) – preuve supplémentaire, s'il en était besoin, de l'aspect à la fois sonore et visuel du métal qui apparaît maintenant comme un son particulièrement fascinant pour Baudelaire, et auquel il va jusqu'à accorder une valeur symbolique :

“ Avec mes Vers polis, treillis d'un pur métal  
Savamment constellé de rimes de cristal,  
Je ferai pour ta tête une énorme Couronne ; “ (3)

Voilà l'un des sons de prédilection de Baudelaire, avant tout métallique et pur comme le cristal. La poésie même de l'auteur **des Fleurs du Mal** me semble souvent sonner ainsi.

Baudelaire opère-t-il une sélection parmi les sons ?

C'est une question de sensibilité bien plus que de raisonnement. La présence de ce son particulier, prépondérant par sa qualité, dans l'échelle des sons auxquels Baudelaire a été sensible, se manifeste parfois d'une façon tout à fait inattendue : “ Au-dessus de ma tête voltigeaient des oiseaux brillants des tropiques, et, comme mon oreille percevait le son des clochettes au cou des chevaux qui cheminaient au loin sur la grande route, les deux sons fondant leurs impressions en

(1) **Baudelaire devant ses contemporains** p.98

(2) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** p.752

(3) **F d M – Spleen et Idéal – A une Madone** p.56

une idée unique, j'attribuais aux oiseaux ce chant mystérieux du cuivre, et je croyais qu'ils chantaient avec un gosier de métal " (1). Le chant mystérieux est un son métallique caractéristique. On retrouve le même gosier dans **l'Horloge** :

“ Mon gosier de métal parle toutes les langues. “ (2).

Il est également question de

“ ..... la cloche au gosier vigoureux “ (3) dans **La cloche fêlée**. Mais le son par lui-même reste net et parfaitement identifiable dans le “chant mystérieux du cuivre“. L'oreille est sensible à un son plutôt clair, lointain, mais provenant d'un endroit déterminé. Il n'est pas si surprenant de voir Baudelaire le placer dans le gosier des oiseaux : l'aspect sonore s'enrichit d'une impression visuelle inattendue. L'éloignement du son provoque l'écho :

“ Dans ce morne désert, à l'oreille incertaine  
Arrivent par moments des bruits faibles et longs,  
Et des échos plus morts que la cloche lointaine  
D'une vache qui paît aux penchants des vallons “ (4).

Quel instrument de musique peut, mieux que l'orgue, provoquer des échos ? ce n'est donc pas une coïncidence si Baudelaire l'utilise comme accord avec une cloche lointaine dans un même vers :

“ Lors, s'élevant au fond de votre âme mondaine,  
Des tons d'orgue mourant et de cloche lointaine  
Vous ont-ils pas tiré malgré vous un soupir ? “ (5).

L'association d'idées est sonore mais aussi religieuse. Comme tous les sons vus jusqu'à présent, le timbre métallique de la cloche n'échappe pas à ce qui devient une règle chez Baudelaire : le son suscite un état d'âme – les écrivains ne réagissent-ils pas souvent ainsi ? La voix humaine était liée au souvenir, de la cloche naît un soupir. Pourquoi cette nostalgie soudaine ? Le poète prendrait-il enfin conscience que le monde vrai de l'esprit est à jamais impalpable et incompréhensible ?

(1) **Le poème du haschisch** p.369

(2) **F d M – Spleen et Idéal** p.77

(3) **Ibid. – Fleurs du Mal** p.68

(4) **Poésies diverses – Incompatibilité** p.194

(5) **Ibid. VI** p.196

Que le transitoire est une des lois fondamentales du monde ? Que même la poésie ne peut résoudre les questions posées par la vie ? Peut-être n'y a-t-il plus là qu'un souvenir ? “ Le souvenir des choses terrestres n'arrivait à mon cœur qu'affaibli et diminué, comme le son de la clochette des bestiaux imperceptibles qui paissaient loin, bien loin, sur le versant d'une autre montagne “ (1). – peut-être le souvenir du voyage de Baudelaire dans les Pyrénées avec le Général Aupick en 1838. Dans une lettre non datée à Sainte-Beuve, le poète a écrit des vers où l'on retrouve un autre souvenir, mais du collègue de Lyon cette fois :

“ Saison de rêverie, où la Muse s'accroche  
Pendant un jour entier au battant d'une cloche. “ (2)

Ou bien encore dans **La Fanfarlo** :

“ Vous souvient-il encore, Madame, des énormes meules de foin, si rapides à descendre, de la vieille nourrice si lente à vous poursuivre, et de la cloche si prompte à vous rappeler sous l'œil de votre tante, dans la grande salle à manger ? “ (3).

Un souvenir en entraîne un autre. Un événement sonore se multiplie de lui-même et provoque l'apparition d'une multitude de souvenirs différents, ce qui procure des sensations diverses apparemment contradictoires :

“ Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,  
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,  
Les souvenirs lointains lentement s'élever  
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume. “ (4).

La proximité du feu est particulièrement propice à la méditation. Gaston Bachelard écrit : “ Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. On ne conçoit guère une philosophie du repos sans une rêverie devant les bûches qui flambent. Aussi, d'après nous, manquer à la rêverie devant le feu, c'est perdre l'usage vraiment humain et premier du feu. Sans doute le feu réchauffe et reconforte. Mais on ne prend bien conscience de ce réconfort que dans une assez longue contemplation ;

(1) **S d P – Le gâteau** – p.249

(2) **Corr.** t. I p.62

(3) p.492

(4) **F d M – Spleen et Idéal – La cloche fêlée** p.68

on ne reçoit le bien-être du feu que si l'on met les coudes aux genoux et la tête dans les mains “ (1) . Mais le réconfort est de courte durée pour Baudelaire. De la rêverie naissent, en effet, les souvenirs qui provoquent la douceur et l'amertume. Le chant des carillons dans **La cloche fêlée** fait écho au crépitement et à la chaleur du feu. Douceur et amertume dans **Fusées** également : “ tocsin des souvenirs amoureux, ténébreux, des anciennes années “ (2). A l'amertume succède l'inquiétude, l'angoisse même. La voix “rauque et cassée“ du hibou, annonciatrice d'un événement inattendu et funeste, revêtira l'aspect d'une cloche : “ Or, il est incontestable que – semblables à ces impressions fugitives et frappantes, d'autant plus frappantes dans leurs retours qu'elles sont plus fugitives, qui suivent quelquefois un symptôme extérieur, une espèce d'avertissement comme un son de cloche, une note musicale ou un parfum oublié ... “ (3). Un son de cloche, quelles que soient les circonstances dans lesquelles il se fait entendre, se prête à l'évasion :

“ Je veux, pour composer chastement mes églogues,  
Coucher auprès du ciel, comme les astrologues,  
Et, voisin des clochers, écouter en rêvant  
Leurs hymnes solennels emportés par le vent. “ (4).

L'image du poète rêveur est banale, mais les sentiments vrais voisinent souvent avec le banal. Cet hymne solennel n'invite-t-il pas à l'épanouissement d'un sentiment nouveau ?

(1) **La psychanalyse du feu** – Chap. II p.32-33

(2) IX p.1254

(3) **Edgar Poe – sa vie et ses œuvres** III p.1044

(4) **F d M – Tableaux parisiens – Paysage** p.78

Guillain de Bénouville a-t-il raison d'écrire à propos de Baudelaire : “ Confusément, il entendait l'appel de Dieu, mais tout l'empêchait d'en discerner les nuances “ (1) ? Si l'on en croit l'auteur des **Fleurs du Mal** qui souligne le “ chant fortifiant des cloches “ (2) ou

“ (...) la cloche au gosier vigoureux  
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,  
Jette fidèlement son cri religieux,  
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente ! “ (3).

Il semblerait, en effet, que Baudelaire soit dans l'attente d'une manifestation divine, ne serait-ce qu'au travers d'un son comme celui de l'Angelus auquel il fait allusion, à deux reprises, dans le **Salon de 1859** (4). Ce son serait alors l'annonciateur ou le symbole même du divin. J'aurais donc dans ce cas quelque raison de supposer qu'un tel son représenterait, pour le poète, l'essence de tous les sons. Ainsi : “ Il en va de même du son qui nous purifie et nous hausse (...) le corps du son est vide et ne doit sa plénitude qu'aux combinaisons spirituelles dont il lui arrive d'être comblé “ (5), c'est-à-dire aux symboles religieux qu'on lui prêterait. Cette hypothèse, tentante à plus d'un titre, semble malgré tout s'effondrer. En effet, si Baudelaire garde des souvenirs d'enfance liés à des cloches notamment et si, par la suite, ce même son se fait entendre dans d'autres circonstances, provoquant ainsi ce soupir que l'on pourrait interpréter comme celui d'un chrétien, il n'en reste pas moins vrai que l'auteur des **Fleurs du Mal** prend soin de noter les “ Airs profanes adaptés aux carillons. A travers les airs qui se croisaient et s'enchevêtraient il m'a semblé saisir quelques notes de Marseillaise. L'hymne de la Canaille, en s'élançant des cloches, perdait un peu de son âpreté. Haché menu par les marteaux, ce n'était plus le grand hurlement traditionnel, mais il semblait gagner une grâce enfantine. On eût dit que la Révolution apprenait à bégayer la langue du Ciel. Le ciel, clair et bleu, recevait,

(1) **Baudelaire le trop chrétien** p.41

(2) **Les martyrs ridicules** p.758

(3) **F d M – Spleen et Idéal – La cloche fêlée** p.68

(4) I, **L'artiste moderne** p.1030 et V, **Religion, histoire, fantaisie**, p.1046

(5) Guillain de Bénouville – **Baudelaire le trop chrétien** p.115

sans fâcherie, cet hommage de la terre confondu avec les autres . “ (1).

N’y aurait-il pas cependant, au travers de ces airs profanes, un véritable appel puisque même “ l’hymne de la Canaille “ sonne différemment par l’intermédiaire des cloches ? Quoi qu’il en soit, le son en lui-même a une grande importance : son corps n’est pas vide pour Baudelaire puisqu’il provoque la rêverie et devient un symbole. Le poète remarque au cours d’une promenade à Bruges :

“ – Grand Béguinage ; carillons “ (2). La cloche joue un double rôle : elle stimule en même temps qu’elle est elle-même conscience.

On imagine aisément Baudelaire, le déprimé, le déçu, marchant dans les rues de Malines : c’est un homme qui ne peut plus se raccrocher aux hommes qu’il ne croit peut-être déjà plus – les a-t-il jamais crus ? Il lui reste encore le goût d’une vision, d’une odeur, d’un son : “ J’ai visité Malines. C’est une singulière petite ville, très dévote, très pittoresque, pleine d’églises, de silence, de gazon, avec une musique perpétuelle de carillons. “ (3). Ce son devient une certaine **musique** qui n’est autre que celle de l’**Existence**. Le poète note : “ Impression générale de repos, de fête, de dévotion. Musique mécanique dans l’air. Elle représente la joie d’un peuple automate, qui ne sait se divertir qu’avec discipline. Les carillons dispensent l’individu de chercher une expression de sa joie. – A Malines, chaque jour a l’air d’un dimanche “ (4). Et Baudelaire d’avouer à Ancelle, l’éternel conseil judiciaire :

“ Je connais Malines, et si Malines n’était pas en Belgique, et peuplé de flamands, j’aimerais y vivre et surtout y mourir. Combien de carillons, combien de clochers, combien d’herbes dans les rues et combien de béguines ! “ (5). Cette musique de vie devient ainsi une promesse de bonheur. Elle sera, hélas, de courte durée. L’extase devient vite assourdie par des sons de plus en plus insupportables. La cloche salvatrice n’est plus qu’un énorme hurlement entraînant la terreur.

(1) **Pauvre Belgique – Malines** p.1444

(2) **Ibid. Promenade à Bruges** XXXII p.1448

(3) A Madame Aupick – lundi 22 septembre (août ?) 1864 - **Corr.** t. IV p.295

(4) **Pauvre Belgique – Malines** p.1443

(5) Vendredi 2 septembre 1864 – **Corr.** t. IV p.304

“ Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à géindre opiniâtrement “. (1)

La première version du second vers de ce quatrain était :

“ Et poussent vers le ciel un long gémississement “ (2).

Comment un tel changement a-t-il pu s’opérer ? Ne s’agit-il pourtant pas des mêmes cloches ? Pierre Citron remarque dans **La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire** : “ Le « hurlement » des cloches vient peut-être du poème de Poe, **The bells** :

“ They can only shriek, shriek,  
Out of tune (...) “ (3).

Baudelaire note dans **Edgar Allan Poe – sa vie et ses ouvrages** : “ Edgar Poe aimait les rythmes compliqués, et quelque compliqués qu’ils fussent, il y enfermait une harmonie profonde. Il y a un poème de lui, intitulé **les Cloches**, qui est une véritable curiosité littéraire ; traduisible, cela ne l’est pas “ (4). Mais Pierre Citron compare aussi le même poème de Baudelaire **Spleen** “ à une oeuvre antérieure, où se retrouvent les mêmes éléments : un poème de Barbier, retiré des **Iambes** dès l’édition de 1837 (a) et qu’il faut aller chercher dans l’originale (b). C’est l’iambe IX (sans titre) “. (5).

(1) **F d M – Spleen et Idéal – Spleen** p.70-71

(2) **Ibid.** – Notes et Variantes p.1533

(3) T. II Note 4 p.366

(4) III p.1019

(5) **La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire** – t. II p.365

(a) note (3) p.365 “Le volume, paru sous le titre **Satires et Poèmes**, comprenait aussi **Il pianto** et **Lazare**“

(b) note (4) : Baudelaire avait lu l’originale des **Iambes**. Dans son article sur barbier, il mentionne “**La Tentation**“ (son premier poème, supprimé dans les éditions postérieures de ses **Iambes**). Il y parle aussi de “l’admiration immense et de vieille date“ qu’il a pour barbier.

Pierre Citron cite alors plus loin (1) les vers de Barbier :

“ Le vent glace, et dans l’air la cloche qui résonne  
Semble un mourant qui geint par le mal harassé ;  
Partout un corbillard amène un trépassé (...) “,

Puis il ajoute, après avoir cité les vers 13 à 18 de **Spleen** :

“ ce sont les mêmes éléments : la cloche qui semble geindre, le corbillard. Mais ils ne sont pas décrits comme faisant partie du paysage de la ville : ils sont intégrés à l’âme du poète “ (2). Les cloches qui “sautent avec furie“, l’“affreux hurlement“ sont bien loin des “carillons qui chantent dans la brume“ dans **La cloche fêlée** (3) et de la sérénité de Malines où l’on entend “une musique perpétuelle de carillons“ (4). Le symbole s’est en réalité transformé : le son métallique, conscience de l’Existence, avait permis au poète d’entrevoir une promesse de bonheur. Mais une promesse c’est le fruit accroché que l’on ne peut atteindre même à l’aide d’un bâton – fruit qui pourtant est là et sourit insolemment. Tant désiré, il devient alors subitement l’objet d’une agressivité dont on est soi-même l’instigateur. Dans l’esprit de Baudelaire, ces cloches marquent, par leur manifestation soudaine, une cassure d’autant plus dramatique que c’est lui, Baudelaire, qui la provoque. Alors, tout se met à hurler et la Nature qui était apparue auparavant si docile, se réveille :

“ Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales ;  
Vous hurlez comme l’orgue ; (...) “ (5)

L’orgue “mourant“ (6) se déchaîne à son tour. Les rues de Paris, elles non plus, ne résistent pas à l’extraordinaire amplification créée et vécue par le poète ; comme l’orgue, la rue hurle pour Baudelaire :

“ La rue assourdissante autour de moi hurlait.“ (7).

Dans ce fantastique déferlement l’auteur des **Fleurs du Mal** ne peut que se replier sur lui-même : le son revient vers son origine, c’est-à-dire vers celui qui l’a créé. Voilà pourquoi l’âme est fêlée comme une cloche : le poète tue l’homme.

(1) **La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire**  
– p.366

(2) **Ibid.** – p.367

(3) **F d M – Spleen et Idéal** – p.68

(4) A Madame Aupick – Lundi 22 septembre (août ?) 1864 – **Corr.** t. IV p.295

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Obsession** p.71

(6) Poésie diverses – VI p.196

(7) **F d M – Tableaux parisiens - A une passante** p.88

“ Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu’en ses ennuis  
Elle veut de ses chants peupler l’air froid des nuits ;  
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d’un blessé qu’on oublie  
Au bord d’un lac de sang, sous un grand tas de morts,  
Et qui meurt, sans bouger, dans d’immenses efforts. “ (1)

Baudelaire ne peut se soustraire à ce perpétuel retour sur lui-même. Jamais il ne se sortira de ce va-et-vient de la conscience, car même une cloche ne permettra pas au poète d’oublier l’homme.

Telle est l’étendue du pouvoir que peut exercer un son sur un poète comme Baudelaire. Ainsi, les sons trouvent une forme de résolution dans un ensemble métallique, dont la représentation est aisée puisqu’il s’agit d’une ou de plusieurs cloches, comme je l’ai montré. C’est la puissance émotionnelle du son si particulier de la cloche qui explique son aspect dominant dans l’œuvre de l’auteur des **Fleurs du Mal**. Il y a là incontestablement un côté obsessionnel chez le poète. Sans doute, un chemin différent aurait pu être parcouru, mais j’en serais fatalement revenu à ce flux et reflux permanent d’un être livré plus à sa conscience qu’à la vie. Baudelaire n’aurait d’ailleurs pu vivre sans cela. Certains analystes trouveront là matière à discussion et, peut-être, une tentative d’explication à une véritable psychopathologie de l’échec, à ce que le docteur Laforgue appelle “les mécanismes d’autopunition“ (2).

Dans ces conditions, il ne faut pas s’étonner de voir surgir chez le poète, de véritables idées fixes : “ J’ai cette manie de vouloir savoir l’heure à tout instant, et de ne pas pouvoir travailler sans pendule. Or, je n’en ai pas dans ma chambre. Pendant très longtemps, je me suis servi d’une montre prêtée qui m’a été réclamée “ (3). Et Jacques Crépet de rappeler que sur le cadran de sa montre,

(1) **F d M – Spleen et Idéal – La cloche fêlée** p.68

(2) **L’échec de Baudelaire** Chap. II p.26

(3) A Ancelle – jeudi 21 décembre 1865 – **Corr.** t. V p.181

Baudelaire avait écrit : “ Il est plus tard que tu ne crois “ – fidèle ainsi à la moralité de l’Horloge (1). N’est-ce pas là l’art de se conditionner soi-même, de se soumettre volontairement à l’abrutissement ? Considérez aussi quelle fatigue pour moi que d’attraper au vol les vagues sonneries des horloges de la ville, dans ma maudite chambre. “ (2). Les carillons, si merveilleux à Malines, reprennent leur rôle premier : la pendule, l’horloge sonne invariablement le temps. Comme les cloches qui

“ ..... tout à coup sautent avec furie “ (3)

Ainsi

“ La pendule aux accents funèbres  
Sonnait brutalement midi “ (4).

Les douze coups entendus à midi se répercuteront à minuit :

“ La pendule, sonnante minuit,  
Ironiquement nous engage  
A nous rappeler quel usage  
Nous fîmes du jour qui s’enfuit.“ (5)

Chaque tintement amplifie l’angoisse naissante. Il faut donc attendre le douzième coup – douze étant aussi le plus grand nombre de sons consécutifs que peut produire une horloge. Où trouver refuge ? La nuit saura répondre au poète :

“ ..... une nuit,  
Quand l’heure des voluptés sonne “ (6).

Alors Baudelaire tente de ne penser qu’à Madame Sabatier à qui il enverra des vers dans un billet anonyme. Mais le son de la cloche de l’horloge s’obstinera à le poursuivre. L’horloge prend ainsi la place de la voix de la Présidente dont le poète tentait d’imiter le timbre ; cette fois en revanche, l’auteur des **Fleurs du Mal** ne cherche pas à retrouver un son mais à le fuir. Pourquoi ? L’horloge est une prise de

(1) A Ancelle – jeudi 21 décembre 1865 – **Corr.** t. V note 2 – p.181

(2) A Ancelle – mardi 26 décembre 1865 – **Corr.** t. V p.193

(3) **F d M – Spleen et Idéal – Spleen** p.70-71

(4) **Ibid.** – **Tableaux parisiens – Rêve parisien (I)** p.98

(5) **Ibid.** – **L’examen de minuit** p.168

(6) **Les Epaves – A celle qui est trop gaie** p.141

conscience perpétuelle du temps, mais pour le poète c'est une conscience maudite. Plus encore : ce son anticipe l'événement à venir. Baudelaire ne peut plus saisir l'instant. Le son crée ainsi, **a priori**, le temps futur tout en criant le présent qui n'est déjà plus que passé.

“ Trois mille six cents fois par heure, la Seconde  
Chuchote : **Souviens-toi** ! – Rapide, avec sa voix  
D'insecte, Maintenant dit : Je suis Autrefois,  
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde ! “ (1).

Voilà un autre aspect du masochisme du poète : une volonté permanente de fuite qui se réalise dans une réaction diamétralement opposée, c'est-à-dire dans une quête tout aussi permanente de ce son insupportable. Sa fuite ne serait alors qu'apparence, un jeu, pour finalement se tromper soi-même – superbe mystification : “ ... demandez au vent, à la vague, à l'étoile , à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est ; et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront : “ Il est l'heure de s'enivrer “ “ . (2).

Suprême tromperie que de chercher hors de soi la confirmation de ce qui est déjà faussé au départ, car avant même de “s'enivrer“ le poète sait déjà que le vin, la poésie ou la vertu ne seront qu'une fuite avortée. Baudelaire prête au son de l'horloge la voix de son propre moi :

“ L'horloge, à son tour, dit à voix basse : “ Il est mûr,  
Le damné ! J'avertis en vain la chair infecte.  
L'homme est aveugle, sourd, fragile, comme un mur  
Qu'habite et que ronge un insecte ! “ (3).

L'horloge est une seconde fois associée à un insecte dont on entend le déplacement dans les cavités d'un mur. La “voix basse“ se réduit, par ce parallèle, à sa plus simple expression – plus besoin de son de cloche, pour avertir “le damné“. D'ailleurs il n'est déjà plus temps :

(1) **F d M – Spleen et Idéal – l'Horloge** p.76

(2) **S d P – Enivrez-vous** p.286

(3) **Les Epaves – L'imprévu** p.154

“ Tantôt sonnera l’heure où le divin Hasard,  
Où l’auguste Vertu, ton épouse encore vierge,  
Où le repentir même (oh ! la dernière auberge !)  
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! il est trop tard ! “ (1).

Les commentateurs de Baudelaire ont tous souligné la valeur accordée au temps dans l’œuvre du poète et les sentiments qui en résultaient. Mais l’importance du son de l’horloge a souvent été passée sous silence – son qui finalement est à la base de tout un système de pensée.

## 5) DECRESCENDO

L’échelle sonore parcourue jusqu’ici arrive maintenant à son terme. Baudelaire fait partie de “ces âmes tumultueuses et fermées, en qui grondent encore les derniers soupirs d’un orage “ (2). C’est, en effet, par un gigantesque decrescendo que le lecteur se retrouve près d’une “terre riche et magnifique, pleine de promesses, qui nous envoyait un mystérieux parfum de rose et de musc, et d’où les musiques de la vie nous arrivaient en un amoureux murmure “ (3).

Tous ces sons convergent vers ce qui n’est plus qu’un chuchotement discret. Ce calme est propice à une méditation qui dérivera inévitablement vers le souvenir – souvenir qui conserve lui aussi un faible volume sonore :

“ Le doux chuchotement des souvenirs défunts, “ (4).

N’entend-on pas dans cette atmosphère le réconfortant ronronnement du chat ?

“ Cette voix, qui perle et qui filtre,  
Dans mon fonds le plus ténébreux, “ (5).

Baudelaire aime le murmure. Il n’est pas clair comme la voix humaine ou le son d’une cloche. Son manque de netteté fait sa force.

(1) **F d M – Spleen et Idéal – l’Horloge** p.77

(2) **S d P – Les Veuves** p.244-245

(3) **Ibid. – Déjà** p.287

(4) **Poésies diverses IX** p.199

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Le Chat** p.48

Il n'existe qu'au travers d'un voile. Mais ce son approximatif n'en conserve pas moins une valeur bien déterminée. Le voilà qui déjà s'amplifie dans un cimetière :

“ Un immense bruissement de vie remplissait l'air, - la vie des infiniment petits – coupé à intervalles réguliers par la crépitation des coups de feu d'un tir voisin, qui éclataient comme l'explosion des bouchons de champagne dans le bourdonnement d'une symphonie en sourdine “ (1).

Etrange concert où sur un fond **piano** éclatent, par intermittence, des sons double **forte** ! Le lecteur retrouve maintenant la “symphonie en sourdine“ dans un hôpital :

“ Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures “ (2).

Voilà comment un son correspond à l'esthétique d'un peintre comme Rembrandt – son qui avait frappé Baudelaire par son caractère à la fois diffus, par définition, mais très net quant au cadre dans lequel il n'avait sans doute entendu ou imaginé. Le murmure cède sa place à l'écho. Le “triste hôpital“ où se sent la présence sourde de la douleur, trouve un écho dans

“ Les sons d'une musique énervante et câline,  
Semblable au cri lointain de l'humaine douleur, “ (3)

L'écho, témoin de la vie, figure aussi la mort prochaine :

“ J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe ;  
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.  
Mon esprit est pareil à la tour qui succombe  
Sous les coups du bélier infatigable et lourd.

Il me semble, bercé par ce choc monotone,  
Qu'on cloue en grande hâte un cercueil quelque part. “ (4)

Il ne lui reste plus qu'à se répercuter indéfiniment :

“ Ces malédictions, ces blasphèmes, ces plaintes,  
Ces extases, ces cris, ces pleurs, ces **Te Deum**,  
Sont un écho redit par mille labyrinthes, “ (5).

(1) **S d P – Le tir et le cimetière** – p.299

(2) **F d M – Spleen et Idéal – Les phares** p.13

(3) **Ibid.** – **Le vin du solitaire** p.104

(4) **Ibid.** – **Spleen et Idéal – Chant d'automne** p.55

(5) **Ibid.** - **Les phares** p.13

Le lecteur ne perçoit déjà plus l'écho mais un ensemble diffus qui résonne comme

“ L'écho lointain d'un livre, ou le cri d'une émeute “ (1)

Baudelaire note ainsi l'écho d'une émotion passée, mais vivante. On ne peut alors oublier les deux colombes

“ Au milieu de la foule, errantes, confondues,  
Gardant le souvenir précieux d'autrefois,  
Elles cherchent l'écho de leurs voix éperdues,  
Tristes, comme le soir, deux colombes perdues  
Et qui s'appellent dans les bois... “ (2).

A l'écho, lié au souvenir et à la rêverie, correspond l'appel de Lesbos, cette “terre des nuits chaudes et langoureuses“ où

“ ..... jamais un soupir ne resta sans écho “ (3)

Mais voilà que l'écho se répercute de galeries en galeries, en un vaste concert :

“ Et, quand nous avançons dans la rude carrière,  
D'écouter les échos qui chantent en arrière  
Et les chuchotements de ces jeunes amours  
Que le Seigneur a mis au début de nos jours ? ...“ (4)

De là naît une véritable dynamique de l'espace :

“ Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. “ (5).

L'écho, conquête de l'espace, est l'une des bases des correspondances baudelairiennes. Telle est l'étendue de la palette sonore de Baudelaire : du grave le plus ronflant à l'aigu le plus sifflant en passant par toutes les nuances qui séparent ces deux extrêmes, finalement unis au cœur d'un vaste écho. Il convient d'examiner maintenant les sons dont le lecteur n'a pas ou peu entendu la résonance dans l'œuvre de Baudelaire.

(1) Poésies diverses – IX p.198

(2) **Ibid.** – **Sur l'album de Madame Emile Chevalet** p.201

(3) **Les Epaves – Lesbos** p.134

(4) Poésies diverses I p.193

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Correspondances** p.11

Gaston Bachelard remarque à propos de la littérature du XX<sup>ème</sup> siècle que “le métal ne parle plus à l’imagination moderne. Rien sur le plomb (...) Rien sur l’extraordinaire et vieil étain ! Rien non plus sur les métaux **légers**, les métaux volants, l’aluminium ou le magnésium. “ (1). Qu’en est-il chez Baudelaire ? Le métal a une place de choix dans l’échelle sonore du poète, surtout s’il revêt l’aspect d’une cloche. L’airain, alliage de différents métaux dont le cuivre forme la base, est la matière de la cloche. Ce métal figure la cloche même, dans le style poétique. Il n’apparaît cependant, sous son nom, que trois fois dans les **Fleurs du Mal** : “front d’airain“ (2), “langes d’airain“ (3), et “chant d’airain“ (4). Le dernier exemple est le seul qui donne à ce métal sa valeur sonore. Le cuivre se trouve lui aussi nommé à trois reprises dans les **Fleurs du Mal**. Mis à part “ton beau corps poli comme le cuivre“ (5), qui a trait à la vue, le poète utilise le mot dans son sens particulier : il est ainsi question du pupitre des cuivres dans un orchestre – “un de ces concert, riches de cuivres“ (6) – ou de l’éclat sonore d’un instrument de musique faisant partie de ce pupitre, par opposition à la flûte comme dans **Le goût du néant** :

“ Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte ! “ (7)

L’oiseau apparaît fréquemment dans la poésie baudelairienne. Jean Pommier note “A part le corbeau, où s’incarne, dirait-on, l’âme funèbre du poète, ce sont plutôt des idées sereines ou nobles qu’évoquent l’alouette, l’albatros et le cygne. Le hibou lui-même garde (...) son sens mythologique : le sonnet **Les hiboux** paraît destiné à l’instruction des “sages“. (8)

- (1) **La terre et les rêveries de la volonté** – Chap. IX p.235
- (2) **F d M** – **Spleen et Idéal** XXXIX p.39
- (3) **Ibid.** - V p.12
- (4) **Ibid.** – **La prière d’un païen** p.167
- (5) **Les Epaves** – **Le Léthé** p.140
- (6) **F d M** – **Tableaux parisiens** – **Les petites vieilles** III – p.87
- (7) **Ibid.** **Spleen et Idéal** p.72
- (8) **La mystique de Baudelaire** – 3<sup>ème</sup> partie Chap. I p.78

Le poète en arrive à rêver de “moitié d’oiseaux“ (1). Je remarque l’absence du rossignol dans les **Fleurs du Mal**. Certes son chant semble incompatible, par son caractère même, avec l’esthétique du poète. Dans **Souvenirs de Schanard**, Schanne rapporte des propos de Baudelaire : “ “j’aime mieux une boîte à musique qu’un rossignol“ “ (2). La chouette qui ulule, elle aussi ne se manifeste pas dans la poésie baudelairienne.

Baudelaire est sensible à la nature exotique. Par contre, les animaux exotiques n’ont pas été l’objet de considérations particulières. Ils se trouvent cependant énumérés, du moins un certain nombre d’entre eux, dans la Préface des **Fleurs du Mal** :

“ Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices, “ (3).

Le singe, le chacal et la panthère ne seront plus cités qu’une fois, respectivement dans **Un fantôme** (4), **Abel et Caïn** (5) et **Un voyage à Cythère** (6). Là encore, il faut remarquer l’absence du roi des animaux ; le lecteur n’entend pas le rugissement du lion dans les **Fleurs du Mal**.

Le poète témoigne d’un grand attachement pour la mer, les eaux jaillissantes, le vent, comme je le montrerai, mais je constate dès maintenant que le volcan n’est mentionné qu’une fois dans toute la poésie de Baudelaire. Dans les **Femmes damnées** (7), le poète note son caractère “brûlant“ mais ignore ses éruptions.

(1) A Charles Asselineau – jeudi 13 mars 1856 – **Corr.** t. I p.375

(2) Chap. XXXVI p.232

(3) **Au lecteur** p.6

(4) **F d M – Spleen et Idéal III Le cadre** p.38

(5) **Ibid.** – **Révolte** p.115

(6) **Ibid.** – **Fleurs du Mal** p.112

(7) **Les Epaves** p.138

## CHAPITRE II

### LES FONDEMENTS DE LA MUSIQUE

#### 1) LE POUVOIR DE L'EAU

“ J’ai remarqué que l’eau prenait un charme effrayant pour tous les esprits un peu artistiques illuminés par le haschisch. Les eaux courantes, les jets d’eau, les cascades harmonieuses, l’immensité bleue de la mer, roulent, dorment, chantent au fond de votre esprit “ (1).

Baudelaire a toujours été particulièrement sensible à la vision de l’eau, même lorsqu’il n’était pas sous l’effet des stupéfiants. Il y a, en effet, dans cet élément comme l’a écrit Bachelard “dans la substance de l’eau **un type d’intimité**, intimité bien différente de celles que suggèrent “les profondeurs“ du feu ou de la pierre“ (2). Rarement stagnante, l’eau se présente souvent pour Baudelaire sous forme de cascade, ou de jet d’eau. Dans **Le poème du haschisch**, le lecteur retrouve une variante de **Du vin et du haschisch** :

“ (...) les eaux fuyantes, les jeux d’eau, les cascades harmonieuses, l’immensité bleue de la mer, roulent, chantent, dorment avec un charme inexprimable “ (3). L’harmonie qui se dégage de ces eaux est due, pour une bonne part, au caractère sonore des éléments.

(1) **Paradis artificiels – Du vin et du haschisch** p.339

(2) **L’eau et les rêves** p.8

(3) p.377

Ainsi dans **Le Spleen de Paris**, les mangeurs de lotus connaissent les “sons assoupissants des mélodieuses cascades” (1). Le poète semble organiser les sons qu’il entend ; ils prennent alors une **valeur** et produisent un effet. Et voilà que Baudelaire entend “la musique des eaux jaillissantes” (2). Le bruit se transforme en son déterminé qui, lui-même, devient musique. Mais il ne s’agit bien là que d’une certaine musique. Il est difficile de saisir ce que Baudelaire perçoit véritablement, car cette musique là se forme en réalité dans l’esprit du poète, comme les sons auxquels il attribuait un pouvoir particulier. “(...) la musique immortelle des forêts et des torrents” (3) n’est que le reflet d’une atmosphère bien plus qu’une musique au sens propre du mot :

“ Dans le fond des bosquets où jasant les ruisseaux “ (4)

Il serait certes tentant de voir, au travers de ces quelques exemples, une merveilleuse musique, mais ce ne serait en vérité qu’un jeu de l’esprit ou une satisfaction toute romantique qui ne permettrait pas à l’analyse critique de progresser.

“ Dans la cour le jet d’eau qui jase  
Et ne se tait ni nuit ni jour,  
Entretient doucement l’extase  
Où ce soir m’a plongé d’amour. “ (5).

Le jet d’eau permet ici d’**entretenir** un sentiment, une émotion ; il ne les provoque pas : l’élément aquatique prolonge par son aspect sonore, une impression vécue. L’eau, écrit Bachelard ; “est un **support** d’images et bientôt un apport d’images, un principe qui fonde les images. L’eau devient ainsi peu à peu, dans une contemplation qui s’approfondit, un élément de l’imagination matérialisante” (6). L’élément peut n’être plus que tristesse sublimée :

(1) **Le joueur généreux** p.275

(2) **Salon de 1859 IX Sculpture** p.1086

(3) **De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques** II p.979

(4) **F d M – Fleurs du Mal – Femmes damnées** p.107

(5) **Les Epaves – Le jet d’eau** p.144

(6) **L’eau et les rêves** p.16

“ Lune, eau sonore, nuit bénie,  
Arbres qui frissonnez autour,  
Votre pure mélancolie  
Est le miroir de mon amour. “ (1)

L'eau va jusqu'à se substituer à l'impression, au sentiment vécu. La mélancolie prend la forme du jet d'eau et l'âme de la "pauvre amante" épouse son inexorable courbe :

“ Ainsi ton âme qu'incendie  
L'éclair brûlant des voluptés  
S'élançe, rapide et hardie,  
Vers les vastes cieux enchantés.  
Puis, elle s'épanche, mourante,  
En un flot de triste langueur,  
Qui par une invisible pente  
Descend jusqu'au fond de mon cœur. “ (2)

L'eau jaillissante est maintenant une musique non plus par sa qualité sonore mais par le souvenir, l'émotion qui lui sont attachés. L'amante se fond dans l'élément aquatique. L'eau a ici un caractère fondamentalement féminin. Gaston Bachelard remarque d'ailleurs "le caractère presque toujours **féminin** attribué à l'eau par l'imagination naïve et par l'imagination poétique" (3). Il ne reste qu'un pas à franchir pour comprendre que la musique de l'eau dont parle le poète est une musique de l'amour. Source de vie, d'amour et de pureté, l'eau épouse le rythme des sanglots dans **Bien loin d'ici** :

“ C'est la chambre de Dorothée.  
- La brise et l'eau chantent au loin  
Leur chanson de sanglots heurtée  
Pour bercer cette enfant gâtée. “ (4)

Mais l'eau, ces sanglots, ne conservent plus que leur aspect à la fois fluide et chaud dans le **Madrigal triste** :

“ Je t'aime quand ton grand œil verse  
Une eau chaude comme le sang, “ (5)

La dynamique du jet d'eau revit ainsi sous la forme d'une fontaine de sang dans un autre poème :

- (1) **Les Epaves – Le jet d'eau** p.145
- (2) **Ibid.** p.144
- (3) **L'eau et les rêves** p.20
- (4) **F d M** – p.172
- (5) **Ibid.** – p.169

“ Il me semble parfois que mon sang coule à flots.  
Ainsi qu’une fontaine aux rythmiques sanglots. “ (1)

La “pauvre amante“ n’est plus qu’une muse malade dont le poète ne voudrait voir et entendre que le sang couler “à flots rythmiques“ (2). Etrange musique ... Baudelaire est à la fois le créateur et l’auditeur de cette singulière musique dont le caractère rythmique et fluide se retrouve dans **Une Charogne** :

“ Et ce monde rendait une étrange musique,  
Comme l’eau courante et le vent, “ (3)

L’image de cette charogne sonore est saisissante. Toute image comme le remarque Bachelard “a sans doute **un sens** dans la vie inconsciente, elle désigne sans doute des instincts profonds. Mais, en plus, elle vit d’un besoin positif d’imaginer. Elle peut servir dialectiquement à cacher et à montrer. Mais il faut montrer beaucoup pour cacher peu ... “ (4).

Les images à la fois fluides et sonores sont fréquentes chez Baudelaire si l’on en juge par les exemples cités plus haut. L’auteur des **Fleurs du Mal** dévoile ainsi l’un des aspects fondamentaux de sa vie intérieure.

Malgré la mélodie des cascades et la poésie du jet d’eau, malgré la proximité de la Seine, l’eau reste un élément bien lointain pour Baudelaire, habitant de la ville. Le poète a souvent songé à Honfleur où habitait sa mère, Madame Aupick. Il a rêvé de la mer lointaine, lui, le poète qui change constamment de domicile dans un Paris bien souvent sinistre.

“ Cependant, pour dire la vérité, j’ai depuis près de deux mois, une question au bout de la plume que je n’ai pas encore osé formuler : **verrai-je la mer de ma chambre** ? Si cela est impossible, je me résignerai fort sagement. “ (5)

Source intarissable de méditation, la mer est d’abord, pour le poète, un bonheur qui comble les yeux :

“ Grand délice que celui de noyer son regard dans l’immensité

(1) **F d M – Fleurs du Mal – La Fontaine de sang** p.109

(2) **Ibid. – Spleen et Idéal – La Muse malade** p.14

(3) **Ibid.** - - p.30

(4) **La terre et les rêveries de la volonté – IV** p.76

(5) A Madame Aupick – Vendredi 26 février 1858 – **Corr.** t. II p.147

du ciel et de la mer ! “ (1). Mais si les cascades étaient déjà mélodieuses, les proportions sont ici multipliées par la “mélodie monotone de la houle“ (2). A la belle Dorothée “la mer, qui bat la plage à cent pas de là, fait à ses rêveries indécises un puissant et monotone accompagnement“ (3). Ce balancement perpétuel revêt un caractère divin :

“ Les houles, en roulant les images des cieux,  
Mêlaient d’une façon solennelle et mystique  
Les tout-puissants accords de leur riche musique  
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. “ (4).

Une autre forme de musique apparaît ainsi : l’eau courante et le vent cèdent leur place à la puissance des houles. Le poète se laisse envahir par l’atmosphère qui l’entoure ; il ne dissocie pas la valeur rythmique et sonore des houles et les couleurs du soleil couchant. C’est un pas vers la **correspondance**. “S’il a cette tendresse pour la mer – comme l’écrit Jean-Paul Sartre – c’est que c’est un minéral mobile. “ (5) mais aussi sonore. Le métal, comme je l’ai montré, sonne chez Baudelaire et appelle le souvenir. Quelle est alors la véritable signification de la musique des houles ?

Le jet d’eau était lié à l’amour ; la mer se trouve ici associée au ciel et à l’espace et le poète se reconnaît en elle par l’amour :

“ Tu te plais à plonger au sein de ton image ;  
Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage. “ (6)

Parallèlement à la cadence régulière du va-et-vient de la houle, s’établit le flux et le reflux de l’âme du poète vers l’homme. Baudelaire se découvre ainsi dans ce vaste miroir :

“ Homme libre, toujours tu chériras la mer !  
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n’est pas un gouffre moins amer. “ (7)

(1) **S d P – Le confiteur de l’artiste** p.232

(2) **Ibid.**

(3) **S d P – La belle Dorothée** p.267

(4) **F d M – Spleen et Idéal – La vie antérieure** p.17

(5) **Baudelaire** p.136-137

(6) **F d M – Spleen et Idéal – L’homme et la mer** p.18

(7) **Ibid.**

Tout ce que le poète voit et entend naît à la fois du spectacle qu'il a ou imagine devant lui, et de son âme. C'est lui, le poète, qui fait chanter la mer, qui lui donne une signification en découvrant en elle sa propre image. Cette image du **Moi** trouve une justification dans le narcissisme de Baudelaire dont l'origine remonte sans doute à l'enfance même de l'auteur. Le docteur Béla Grunberger écrit en citant Baudelaire : “ “Tout enfant – écrit Baudelaire – j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires : l'horreur de la vie et l'extase de la vie“. Devant cette crainte, l'enfant cherchera donc à conserver sa modalité élationnelle et à domestiquer ses pulsions dans ce sens ; il les intégrera dans sa vie fantasmatique. C'est ainsi qu'il s'installera dans un conflit permanent entre les pulsions d'une part et le point de vue narcissique d'autre part, et finira – pour s'y appuyer dans ce combat – par projeter une partie de son narcissisme sur une formation **ad hoc** à dignité d'instance, l'Idéal du Moi. “ (1). La mer, second Moi, concrétise la projection opérée par Baudelaire. La suite du poème **P'Homme et la mer** confirme cette identité au sein d'une profondeur insondable :

“ Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :  
Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes,  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes. “ (2)

Mais les deux sentiments contradictoires vécus par Baudelaire tout enfant, c'est-à-dire la notion même de conflit, se retrouve à la fin de **P'Homme et la mer**. En effet, l'homme libre et la mer luttent tout en étant frères – image du poète face au Moi :

“ (...) vous vous combattez sans pitié ni remord,  
Tellement vous aimez le carnage et la mort,  
O lutteurs éternels, ô frères implacables ! “ (3)

Le va-et-vient de la houle, de “cette plainte indomptable et sauvage“, le son même de la mer jouent un rôle important dans cette perpétuelle recherche de soi.

(1) **Le Narcissisme** p.40

(2) **F d M – Spleen et Idéal** p.18

(3) **Ibid.**

Ainsi Baudelaire se fond dans la mer, il est mer : “ Il arrive quelquefois que la personnalité disparaît et que l’objectivité, qui est le propre des poètes panthéistes, se développe en vous si anormalement que la contemplation des objets extérieurs vous fait oublier votre propre existence, et que vous vous confondez bientôt avec eux. Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent (...). Vous prêtez d’abord à l’arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie ; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l’arbre. “ (1). L’excitant est ici la cause de l’émotion du poète, mais il explique en réalité les impressions quotidiennes vécues par Baudelaire **parce qu’il** est poète. La mer est déjà en elle-même un excitant. Le poète, en effet, est seul face à la solitude de son âme : le miroir de la mer lui parle. L’azur, le silence, “une petite voile frissonnante à l’horizon, et qui par sa petitesse et son isolement imite mon irrémédiable existence, mélodie monotone de la houle, toutes ces choses pensent par moi, ou je pense par elles (car dans la grandeur de la rêverie, le moi se perd vite !) ; elles pensent, dis-je, mais musicalement et pittoresquement, sans arguties, sans syllogismes, sans déductions“ (2). Un dialogue s’engage – l’âme-mer répond au poète par l’intermédiaire d’une voix qui invite au voyage :

“ Nous nous embarquerons sur la mer des ténèbres  
Avec le cœur joyeux d’un jeune passager.  
Entendez-vous ces voix, charmantes et funèbres,  
Qui chantent : “Par ici ! .....“ “ (3)

Là commence une autre aventure. Le jet d’eau était associé à la “pauvre amante“, la mer se verra liée à une chevelure féminine où l’on entend toujours la même voix au travers de chants venus d’un autre monde : “Dans l’océan de ta chevelure, j’entrevois un port fourmillant de chants mélancoliques“ (4). Ils se feront aussi entendre dans :

(1) **Paradis artificiels – Le poème du haschisch** p.365

(2) **S d P – Le confiteur de l’artiste** p.232

(3) **F d M – La mort – Le voyage** p.126

(4) **S d P – Un hémisphère dans une chevelure** p.252

“ Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur ; “ (1)

Mais le port, c'est déjà le point de départ ou d'arrivée d'un voyage. Comment ne pas songer ici à **L'invitation au voyage** dans le **Spleen de Paris** ?

“ Un musicien a écrit **L'Invitation à la valse** ; quel est celui qui composera **L'Invitation au voyage** (...) ? “ (2). L'idée du voyage, c'est déjà la naissance d'un rêve – rêve qui se matérialisera par la chevelure féminine. En effet, : “ Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures, ils contiennent de grandes mers (...) “ (3). Par la fluidité féminine de l'eau, la chevelure devient une musique : “ Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! Tout ce que je sens ! Tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. “ (4). Comme le parfum, la musique vaste étendue marine, permet le voyage dont jouit Baudelaire, voyage au fond de lui-même, par l'effet du miroir. Accompagné précédemment par les cascades harmonieuses, le poète entend cette fois une voix singulière. L'étrange musique de l'eau courante et du vent devient ici une voix rauque :

“ La mer, la vaste mer, console nos labeurs !  
Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse  
Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs,  
De cette fonction sublime de berceuse ? “ (5)

L'orgue retrouve une place de choix : il ne hurle pas mais confirme, par sa présence, la puissance de la mer dont Baudelaire a connu l'intensité lors de l'ouragan qui avait roulé comme un fétu le **Paquebot des Mers-du-Sud** près du cap de Bonne-Espérance. Dans une lettre adressée à Charles Asselineau, Madame Aupick notait que son fils, au cours de ce voyage, était profondément triste et “vivait dans l'isolement complet (...).

(1) **F d M – Spleen et Idéal – La chevelure** p.25

(2) p.254

(3) **S d P – Un hémisphère dans une chevelure** p.252

(4) **Ibid.**

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Moesta et errabunda** p.61

Arrivé à Maurice, sa tristesse ne fit qu'augmenter. Là, où tout était nouveau pour lui, il n'a rien vu, rien qui éveillât la faculté d'observation qu'il possédait " (1). Pendant cette période, je crois néanmoins qu'il a eu le temps de rêver à loisir au spectacle qui s'offrait à lui. La mer était peut-être déjà, on peut le supposer, non seulement un vaste miroir, un lieu de rencontre avec lui-même, mais permettait une prise de conscience au plus haut niveau de **l'accord** de l'homme avec l'élément. Il y a déjà là une volonté manifeste de retour à l'état premier de **l'homme-élément**. L'union de la mer et de l' "Homme libre" est un autre aspect de la musique de l'amour. Jean Prévost pense lui aussi que Baudelaire "a longuement rêvé en mer, au cours de son grand voyage autour de l'Afrique : le roulis, qui agit si vivement sur le souffle, l'a rendu attentif au rythme lent de sa propre poitrine, parent plus proche du rythme de la mer, parfois confondu avec lui" (2).

Dans **Moesta et errabunda** la mer est une "rauque chanteuse" accompagnée par "l'immense orgue des vents grondeurs". Certes, la grande étendue a de nature une voix rauque, mais ici, une mer consolatrice, une mer berceuse aurait pu faire entendre une voix douce et claire qui correspondrait également à sa beauté et à sa grandeur. Il y a là une discrète discordance. Dans d'autres poèmes, cette discordance est beaucoup plus nette. Ainsi, dans une pièce des **Fleurs du Mal** envoyée à Madame Sabatier, - **Confession** :

" Tout à coup, au milieu de l'intimité libre  
    Eclose à la pâle clarté,  
De vous, riche et sonore instrument où ne vibre  
    Que la radieuse gaieté,  
  
De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare  
    Dans le matin étincelant,  
Une note plaintive, une note bizarre  
    S'échappa, tout en chancelant " (3).

Le "riche et sonore instrument" émet pourtant "une note plaintive". Le contraste fait effet. L'inattendu teinté d'étrangeté constitue l'un des aspects caractéristiques de la discordance. Elle concourt profondément à l'émotion poétique vécue par le lecteur. Elle a en cela une véritable valeur, **un sens musical**.

(1) **Baudelaire devant ses contemporains** – p.56-57

(2) **Baudelaire XXX** p.235

(3) **F d M – Spleen et Idéal** – p.43

Et voilà que de nombreux sons analysés précédemment – du gosier métallique des oiseaux à la voix “rauque et cassée“ du hibou jusqu’au silence du vieux saltimbanque entouré “de cris, de détonations de cuivre et d’explosions de fusées“ (1) – forment de véritables discordances merveilleusement musicales. Il existe ainsi un art de la discordance chez Baudelaire. Le poète note que “les sons tintent musicalement“ comme il le remarque à propos de Delacroix dans **l’Exposition Universelle de 1855** (2) et que la vague en particulier a un “bruit musical“ (3).

Il remarque la valeur de certains sons comme la “fragilité et la sonorité des maisons“ (4), la “fragilité et vibration des maisons“ (5) ou “la sonorité d’un bâillement emphatique“ (6). Il y a là une recherche de la qualité sonore. La mer devient une marée monstrueuse : “ (...) Cependant du haut de la montagne arrive à mon balcon, à travers les nues transparentes du soir, un grand hurlement, composé d’une foule de cris discordants, que l’espace transforme en une lugubre harmonie, comme celle de la marée qui monte ou d’une tempête qui s’éveille“ (7). Et comme un écho le poète s’écrie :

“ Je te hais, océan ! (...) (8)

(1) **S d P – Le vieux saltimbanque** p.248

(2) **III Eugène Delacroix** p.974

(3) A l’acteur Tisserant – 28 janvier 1854 – **Corr.** t. I p.250

(4) **Pauvre Belgique** – p.1321

(5) **Ibid.** – **Rues de Bruxelles** – p.1324

Je note à cette occasion que Baudelaire a insisté sur la notion même de vibration. Dans **l’Horloge**, il y a en effet de “vibrantes Douleurs“ (**F d M** p.76) qui semblent faire écho aux “Chambres d’éternel deuil où vibrent de vieux râles“ (**F d M – Obsession** p.71). il est aussi question de “perpétuelle vibration“ dans le **Salon de 1846** (**III** p.880). L’idée de vibration se trouve d’ailleurs à huit reprises dans les **Fleurs du Mal** (voir **vibrer** dans les **Fleurs du Mal – Concordances. Index et relevés statistiques**).

(6) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe** I p.1049

(7) **S d P – Le crépuscule du soir** p.262

(8) **F d M – Spleen et Idéal – Obsession** p.71

Mais la mer ne lui répondra que par un seul son. Ce ne sera pas un chant de sirènes : “ (...) ce rire amer  
De l’homme vaincu, plein de sanglots et d’insultes,  
Je l’entends dans le rire énorme de la mer. “ (1)

Ce n’est plus un dialogue mais un élan à sens unique, sans partenaire véritable où il y a découverte d’une lutte, d’un conflit du **moi** avec **lui-même**, dont j’ai déjà noté l’importance. Parlant de Victor Hugo, Baudelaire comprend pourquoi “sa voix s’est approfondie en rivalisant avec celle de l’Océan“ (2) ; la voix de Chateaubriand elle aussi est “pareille à la voix des grandes eaux (...) “ (3).

La mer, plus qu’une présence, est un mythe dont le poète ne peut plus se détacher :

“ Et c’est depuis ce temps que, pareil aux prophètes,  
J’aime si tendrement le désert et la mer. “ (4)

Cet amour est teinté d’amertume au point que la tristesse naissante revêt l’aspect de la mer : “ Mais la tristesse en moi monte comme la mer “ (5)

Dans **Semper eadem** :

“ D’où vous vient, disiez-vous, cette tristesse étrange,  
Montant comme la mer sur le roc noir et nu ? “ (6).

De la tristesse au désespoir, la mer n’est plus qu’un  
“ (...) calme plat, grand miroir  
De mon désespoir ! “ (7).

Au sinistre rire de la mer répond l’immense désespoir qu’accompagnera sans nul doute la musique quand celle-ci envahira l’âme du poète :

“ La musique souvent me prend comme une mer ! “ (8).

Mais, comme l’écrit Jean-Paul Sartre : “ Baudelaire est l’homme qui ne s’oublie jamais “ (9). Au moment même où la mer devient pour la conscience une étendue

(1) **F d M – Spleen et Idéal – Obsession** p.71

(2) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – I –** p.702

(3) **L’esprit et le style de M. Villemain** – p.768

(4) Pièces diverses – **La voix** p.153

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Causerie** p.54

(6) **Ibid.** – p.39

(7) **Ibid.** – **La Musique** p.65

(8) **Ibid.** –

(9) **Baudelaire** p.26

illimitée, l'infini a pour le regard une forme, une limite :

“ (...) la mer offre à la fois l'idée de l'immensité et du mouvement. Six ou sept lieues représentent pour l'homme le rayon de l'infini. Voilà un infini diminutif. Qu'importe s'il suffit à suggérer l'idée de l'infini total ? Douze ou quatorze lieues (sur le diamètre), douze ou quatorze de liquide en mouvement suffisent pour donner la plus haute idée de beauté qui soit offerte à l'homme sur son habitacle transitoire “ (1).

L'imagination du poète franchit-elle si facilement l'obstacle ? Elle s'en accommode fort bien dans la poésie. Dans **Souvenirs de Schanard**, Schanne rapporte des propos qui auraient été tenus par Baudelaire :

“ “Je froisserai peut-être vos convictions de paysagiste, mais je vous dirai que l'eau en liberté m'est insupportable ; je la veux prisonnière, au carcan, dans les murs géométriques d'un quai. Ma promenade préférée est la berge du canal de l'Ourcq “ “ (2).

Doit-on croire Schanne ? Quoi qu'il en soit, vivre l'infini dans le fini, c'est tirer “l'éternel du transitoire“ (3).

L'imagination est bien “la reine des facultés“ (4) mais, comme le souligne Gaston Bachelard : “l'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité ; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme“ (5).

L'imagination n'est-elle pas alors, de ce point de vue, une véritable **musique de l'âme** ? Baudelaire, on peut le supposer, n'aurait pas refusé cette expression.

(1) **Mon cœur mis à nu** XXX p.1290

(2) Chap. XXXVI p.232

(3) **Le peintre de la vie moderne** – IV p.1163

(4) **Salon de 1859** – III p.1036

(5) **L'eau et les rêves** VII p.23

## 2) UNE HYPOTHESE

Voilà maintenant un autre aspect de la signification profonde de la musique liée à la mer. Marie Bonaparte écrit en effet : “ Cependant il ne faut pas l’oublier, l’œuvre littéraire raconte une certaine histoire cohérente manifeste, mais quelque chose d’autre en même temps, une histoire secrète, sous-jacente, profonde, qui s’intrique à l’autre, l’histoire superficielle, et en constitue la trame profonde. Et si la texture de l’histoire superficielle obéit d’ordinaire aux exigences de la logique, la trame profonde reste cependant soumise à ses propres lois “ (1). Le point de vue de la psychanalyse sur la signification de la mer pourrait donc aider à comprendre ce que représente l’art des sons pour Baudelaire dans le poème **La Musique**. Comme le souligne Marie Bonaparte “La mer est pour tous les hommes l’un des plus grands, des plus constants symboles maternels. La terre seule, dont le sein nous nourrit et nous reprend tour à tour, peut à cet égard lui être égalée“ (2). Le docteur Ferenczi remarque lui aussi “une analogie symbolique profonde entre le corps maternel d’une part et la mer ou la terre “nourricière“ de l’autre“ (3). Si l’on en croit la psychanalyse, la mer a donc un même symbolisme éternel et universel. Marie Bonaparte constate, tout le long de son étude sur Edgar Poe, l’importance du rôle de la mère perdue, perte dont l’auteur américain avait gardé bien plus qu’une grande nostalgie puisqu’elle était un véritable traumatisme. Baudelaire a eu, lui aussi, une vie profondément marquée par sa mère ; quand celle-ci décida de se remarier, un changement radical s’opéra dans l’esprit du poète. “Il se sent abandonné et trahi par sa mère – comme le note le docteur Dracoulidès -. Il veut la punir en s’autopunissant. Il quitte donc la maison bien que son beau-père le supplie d’y rester et il conçoit une étrange punition sadomasochique à l’égard de sa mère.

(1) **Edgar Poe – Sa vie, son œuvre** t. III p.781

(2) **Ibid.** t. II p.357

(3) **Thalassa – Psychanalyse des origines de la vie sexuelle** p.84

Pour la tourmenter, il se tourmente. “ (1) Marie Bonaparte reconnaît l’importance de ce remariage : “Je crois certes, comme tout analyste, que les événements précoces de la vie d’un enfant sont déterminants et je crois aussi qu’on ne saurait faire abstraction de la constitution du sujet, mais je pense qu’on a en général raison de voir dans le remariage maternel l’événement le plus fortement traumatisant et déterminant du caractère comme de la vie de Charles Baudelaire“ (2). En effet, que représente la mère pour Baudelaire ? Le poète écrit à Poulet-Malassis : “Qu’est-ce que l’enfant aime si passionnément dans sa mère, dans sa bonne, dans sa sœur aînée ? Est-ce simplement l’être qui le nourrit, le peigne, le lave, et le berce ? C’est aussi la caresse et la volupté sensuelle. Pour l’enfant, cette caresse s’exprime à l’insu de la femme, par toutes les grâces de la femme. Il aime donc sa mère, sa sœur, sa nourrice, pour le chatouillement agréable du satin et de la fourrure, pour le parfum de gorge et des cheveux, pour le cliquetis des bijoux, pour le jeu des rubans, etc ... pour tout ce **mundus muliebris** commençant à la chemise, et s’exprimant même par le mobilier où la femme met l’empreinte de **son sexe**. “ (3) Compte tenu des relations de l’auteur des **Fleurs du Mal** avec Madame Aupick et de son profond attachement à la mer, je crois, qu’à partir de l’affirmation de Marie Bonaparte comme celle du docteur Ferenczi au sujet du symbolisme de la mer, la grande étendue est bien, dans l’optique psychanalytique, un symbole maternel dans le cas particulier de Baudelaire. Mais il s’agit bien là, malgré tout, d’une hypothèse. Le lecteur ne pourra être convaincu que s’il adhère spontanément à cette idée ; c’est pourquoi il convient de souligner l’aspect subjectif du développement qui va suivre. Voici maintenant le poème **La Musique** qu’il m’a paru important de reproduire

(1) **Psychanalyse de l’artiste et de son œuvre** – note (2) p.112-113

(2) **Edgar Poe – Sa vie, son œuvre** t. III note (1) p.802-803

(3) (23 avril 1860) **Corr.** t. III p.96-97

dans son intégralité (1) : “ La musique souvent me prend comme une mer !  
Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile ;

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

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

Sur l’immense gouffre  
Me bercent. D’autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir ! “ (2)

Plusieurs remarques s’imposent. La première concerne le poète qui se symbolise par un navire. Georges Blin note que “Le poète est ce bateau même qui modèle la respiration de ses voiles sur les passions de la mer. La musique est le lieu de l’infini, la mer en est le symbole – Baudelaire n’a jamais varié sur ce point“ (3). Il est intéressant de souligner les variantes de 1857, somme toute assez nombreuses pour un poème relativement court. Ainsi toute la seconde strophe a été remaniée :

“ La poitrine en avant et gonflant mes poumons  
De toile pesante,  
Je monte et je descends sur le dos des grands monts  
D’eau retentissante ; “ (4)

L’aspect auditif de l’eau au dernier vers a été supprimé dans la version définitive. L’image du navire qui prend le large se retrouve dans **Le serpent qui danse** :

“ Comme un navire qui s’éveille  
Au vent du matin,  
Mon âme rêveuse appareille  
Pour un ciel lointain. “ (5)

(1) L’édition critique des **Fleurs du Mal** de Jacques Crépet et Georges Blin émet l’hypothèse d’un autre titre à ce poème qui serait **Beethoven** (p.416)

(2) **F d M – Spleen et Idéal** – p.65

(3) **Baudelaire** p.155

(4) Notes et variantes p.1529

(5) **F d M – Spleen et Idéal** p.28

Dans une atmosphère analogue, Baudelaire a aussi assimilé la femme à un vaisseau qui prend la mer :

“ Quand tu vas balayant l’air de ta jupe large,  
Tu fais l’effet d’un beau vaisseau qui prend le large,  
Chargé de toile, et va roulant  
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent. “ (1)

La dynamique du navire est une nécessité pour l’âme du poète qui se trouve ainsi fondu, par ce moyen, dans sa propre image et dans celle d’une femme, le tout baignant dans une mer miroir.

Deuxième remarque : seul le titre et le premier mot du poème **La Musique** indiquent qu’il s’agit bien de l’art des sons. Le reste du texte ne contient pas d’allusion à un phénomène auditif, mis à part “ Je sens **vibrer** ... “ ; le bon vent et la tempête semblent malgré tout insister sur une représentation visuelle bien plus que sonore puisqu’ils répercutent leurs forces sur les positions du bateau. Le lecteur se trouve donc en présence d’un poème sur la musique dans lequel il n’y a pas de véritables images **auditives**.

Troisième remarque : le poète arrive à interpréter visuellement – grâce au bateau – les émotions que lui procure l’audition de la musique (2), tout en insistant sur l’aspect physique des sensations par des verbes comme **escalader, vibrer, souffrir, bercer**. Or, comme l’écrit Bachelard : “ Des quatre éléments, il n’y a que l’eau qui puisse bercer. C’est elle **l’élément berçant**. C’est un trait de plus de son caractère féminin : elle berce comme une mère. “ (3)

Ces premières observations étant faites, il convient de relire le poème **La Musique** en ne perdant pas de vue l’hypothèse que j’ai avancée précédemment, à savoir : la mer est un symbole maternel.

On s’aperçoit alors rapidement que le bateau symbolise dans ce poème une conquête de l’homme sur la mère et qu’il y a une volonté de retour en quelque sorte vers cette mère, refuge éternel.

(1) **F d M – Spleen et Idéal – Le beau navire** p.49

(2) Je montrerai par la suite comment ce poème est le reflet du rythme intérieur du poète.

(3) **L’eau et les rêves – VI** p.177

J'avais auparavant noté une volonté de retour de la part du poète à l'état premier de **l'homme-élément**. Ici le retour à la mère affirme le désir de l'état d'avant la naissance. Comme le remarque Sandor Ferenczi : " Le désir oedipien est l'expression psychique d'une tendance biologique beaucoup plus générale, qui pousse les êtres vivants au retour à l'état de calme dont ils jouissaient avant la naissance. " (1). Ce calme pourrait bien être synonyme d'**Innocence**. Mais cette purification est avérée impossible. Dans le "vaisseau qui souffre" que le lecteur retrouve dans **Les sept vieillards** :

" Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords ! " (2)

figure déjà l'oppression latente du naufrage. A ce propos, Marie Bonaparte s'explique fort bien : " On se souviendra ici de tous les naufrages dont la littérature du temps est remplie, de tous les vaisseaux en détresse qui en traversent les ciels d'orage. Il y a le naufrage du **Don Juan** de Byron, et d'autres – et le **Radeau de la Méduse** de Géricault. Mais le thème du navire en détresse, s'il était à la mode alors, en ces temps romantiques où l'on chantait les instincts délivrés du joug du classicisme, le thème du navire en détresse est éternel, il prit naissance le jour où l'homme mit le pied sur son premier esquif. Et sans doute, ce jour-là le symbolisme éternel de la navigation, de la redoutable conquête de la mer-mère par l'homme, exaltait et glaçait-il déjà l'âme du premier navigateur. " (3). Le bateau peut, lui aussi : devenir un symbole maternel (4). Ainsi, le voyage matérialisé par le départ que constitue le début du poème **La Musique** (départ du navire qui se retrouve dans **Le serpent qui danse** et **Le beau navire**)

" Vers ma pâle étoile,  
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,  
Je mets à la voile ; "

ce voyage donc, sera apparemment sans fin : il connaîtra tour à tour "la tempête et le calme plat". Le poème s'achève sur le "désespoir".

(1) **Thalassa – Psychanalyse des origines de la vie sexuelle** p.45

(2) **F d M – Tableaux parisiens** – p.84

(3) **Edgar Poe – Sa vie, son œuvre** – t. II p.386

(4) **Ibid.** - t. II p.384

Dans un autre poème, le bateau sera pris dans un piège :

“ Un navire pris dans le pôle,  
Comme en un piège de cristal,  
Cherchant par quel détroit fatal  
Il est tombé dans cette geôle ; “ (1)

L'image peut-être suggérée comme le note l'édition critique des **Fleurs du Mal** de J.Crépet et G.Blin par les **Aventures d'Arthur Gordon Pym** et plus vraisemblablement par le **Manuscrit trouvé dans une bouteille** (2). S'agit-il nécessairement du même navire dans les deux poèmes ? On peut répondre par l'affirmative si l'on considère ce navire comme le symbole d'un dynamisme fondamental. La chute s'éternisera, la mer étant avant tout un “immense gouffre“, mais s'achèvera dans la mort ou dans la figuration de la mort – le retour vers la mère étant impossible. Le voyage aura ainsi pris fin. Certes, tout cela tient de l'interprétation littéraire mais Gaston Bachelard écrit : “Tout un côté de notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau. Les inversions sont, pour le rêveur, continuelles entre ce départ et la mort. Pour certains rêveurs, l'eau est le mouvement nouveau qui nous invite au voyage jamais fait. Ce départ matérialisé nous enlève à la matière de la terre. Aussi quelle étonnante grandeur il a, ce vers de Baudelaire, cette image subite comme elle va au cœur de notre mystère :

“ Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! “ (3)

Ainsi la musique qui “prend comme une mer“ et se symbolise par le bateau, a donc déjà comme point de **départ** à la fois une **arrivée** – la délivrance de la mort – et un

(1) **F d M – Spleen et Idéal – L'irréremédiable** p.75

(2) Notes critiques – p.439

(3) **L'eau et les rêves** – Chap. III p.103

retour à l'état d'Innocence. La musique, **décrite** grâce au mouvement du bateau, se substitue en réalité au bonheur qu'aurait connu Baudelaire dans le ventre de sa mère. Ce n'est donc pas à proprement parler une musique **sonore** à laquelle s'attache le poète, mais à une **représentation** de la musique qui devient une véritable nourriture. Le poète opère ainsi un transfert au sens psychanalytique. Mais, au moment même où s'opèrent tous ces mécanismes inconscients, le poète crée une œuvre d'art – le poème. Le véritable artiste, comme le souligne Freud, "sait d'abord donner à ses rêves éveillés une forme telle qu'ils perdent tout caractère personnel susceptible de rebuter les étrangers, et deviennent une source de jouissance pour les autres. Il sait également les embellir de façon à dissimuler complètement leur origine suspecte. Il possède en outre le pouvoir mystérieux de modeler des matériaux donnés jusqu'à en faire l'image fidèle de la représentation existant dans sa fantaisie, et de rattacher à cette représentation de sa fantaisie inconsciente une somme de plaisir suffisante pour masquer ou supprimer, provisoirement du moins, les refoulements. Lorsqu'il a réussi à réaliser tout cela, il procure à d'autres le moyen de puiser de nouveau soulagement et consolation dans les sources de jouissances, devenues inaccessibles, de leur propre inconscient." (1) L'interprétation psychanalytique du poème **La Musique** peut sembler extravagante mais la poésie, comme tout art, est un moyen pour satisfaire des forces intérieures incontrôlables qui doivent voir le jour à tout prix : "La fonction de l'art n'est-elle pas de libérer, grâce à la prime du plaisir esthétique offerte en appât, d'autres possibilités plus intenses de plaisir liées à la satisfaction fictive de désirs très coupables et très refoulés ? Or, au premier rang de ceux-ci se trouve le sadisme, où l'agression et l'érotisme ensemble se donnent libre jeu" (2). Les rapports de la musique, art des sons, et de la mer avec la mère, appartiennent au monde intérieur du poète. Le poème en lui-même est ainsi une **décharge** : "L'œuvre d'art, chez le créateur, comme chez le contemplateur, représente une décharge du potentiel affectif qui s'était accumulé à l'excès sur certaines tendances du fait de leur refoulement et de l'impossibilité où elles étaient alors de se décharger. L'on comprend par là combien l'art peut être un allègement".

(1) **Introduction à la psychanalyse** – Chap. XXIII p.404

(2) Marie Bonaparte – **Edgar Poe – Sa vie, son œuvre** t. III p.824-825

Le docteur Dracoulidès ajoute après avoir cité ce passage de la **Psychanalyse de l'art** de Charles Baudouin : “Stekel va plus loin et dit que le poète, en créant, devient son propre médecin, sa création artistique étant une sorte d'abréaction, d'autopsychanalyse thérapeutique, par le moyen de la décharge libératrice des affects douloureusement réprimés. “ (1)

Il y a donc, en résumé, une double substitution, un double symbolisme dans le poème **La Musique** ; Baudelaire retrouve son Moi face à la mer (phénomène conscient chez le poète) et, à cette première image, se superpose celle de sa mère (phénomène inconscient), le tout étant admirablement fondu dans le thème de la puissance libératrice de la musique. L'interprétation des vers de ce poème m'a mené bien loin du sujet **apparent** de **La Musique**, mais il m'a paru essentiel de chercher les fondements du symbolisme de Baudelaire dans le seul poème des **Fleurs du Mal** consacré à l'art des sons. On ne peut cependant pas prétendre mettre en évidence tous les mécanismes inconscients du poète, c'est pourquoi l'interprétation psychanalytique reste avant tout une hypothèse. Mais cette interprétation n'anéantit-elle pas d'un seul coup l'essence même de la poésie ? Charles Mauron s'est posé la question et y a répondu à propos de son étude sur Mallarmé :

“ Une étude psychanalytique risque-t-elle de ruiner la poésie qu'elle prend pour objet ? Si j'en crois mon sentiment, la poésie résiste fort bien à cette épreuve.

La véritable beauté ne craint rien de l'intelligence : ses erreurs ne l'atteignent pas,

(1) **Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre** p.38

ses vérités moins encore. Charles Baudouin qui a écrit la **Psychanalyse de Victor Hugo**, aboutit à la même conclusion “ (1). Je crois, en effet, que l’hypothèse psychanalytique n’enlève rien à la beauté du poème **La Musique** ; elle tente seulement d’expliquer en partie l’attitude de Baudelaire face à la musique, art des sons. S’agit-il dans ce poème d’une musique particulière ? Celle de Beethoven par exemple ? On ne peut l’affirmer faute de preuve. **La Musique** a paru en 1857, dans la première édition des **Fleurs du Mal** (on ne peut pas avancer de date précise, en ce qui concerne la composition de ce poème). A cette époque-là, Baudelaire n’avait pas encore connu le choc musical qu’il allait vivre si intensément quelques années plus tard – en 1860 – avec **Tannhäuser** notamment. Si le poème traduit cependant avec force les mouvements, les ondulations de la musique, l’émotion vécue par le poète me paraît en réalité beaucoup plus d’ordre **poétique** que véritablement musical. La musique est en effet sublimée au point de devenir une matière dont la nature a en quelque sorte dépassé sa fonction simplement musicale. C’est pourquoi je pense que Baudelaire sent cet art comme cette mélodie entendue par lui, du temps de sa jeunesse, au cours d’une ennuyeuse étude du soir au collège :

“ Tout à l’heure je viens d’entendre  
 Dehors résonner doucement  
 Un air monotone et si tendre  
 Qu’il bruit en moi vaguement,  
 (.....)  
 Nous aimions cette humble musique  
 Si douce à nos esprits lassés  
 Quand elle vient, mélancolique,  
 Répondre à de tristes pensers. “ (2)

S’il avait été moins maussade ce jour-là, le poète n’aurait peut-être pas prêté attention à cet air, “monotone“ de son propre aveu. Peut-être s’en souviendra-t-il, d’ailleurs, quand il écrira à J. H. Tisserand à propos du canevas d’une pièce de théâtre : “ ( ... ) j’ai une chanson dont l’air est horriblement mélancolique, et qui

(1) **Introduction à la psychanalyse de Mallarmé** p.197

(2) **Poésies diverses** – p.194-195

ferait je crois un magnifique effet au théâtre “ (1). De ce poème de jeunesse jusqu’à **La Musique**, il y a évidemment la différence de fait entre le peu d’expérience et la maturité dans la conception esthétique de la poésie, mais le fond me semble rester le même : la musique donne l’impression d’être pour Baudelaire beaucoup plus une matière propice à des préoccupations poétiques, qu’un véritable langage artistique – ce qui ne signifie d’ailleurs nullement qu’il le méconnaisse, compte tenu de son sens musical en poésie.

Et voilà que se profile déjà, par delà la distinction de principe, la rencontre de la musique, art des sons, et de la musique intérieure du poète, art de la poésie.

### 3) LE RYTHME

La musique baudelairienne, dont la matière commence à prendre forme, avait besoin d’espace. La mer a su jouer le rôle important de catalyseur : “ Pourquoi le spectacle de la mer est-il si infiniment et si éternellement agréable ? Parce que la mer offre à la fois l’idée de l’immensité et du mouvement “ (2). C’est précisément la notion de mouvement, et par voie de conséquence de rythme, que je me propose d’étudier maintenant. La valeur de la houle et de son va-et-vient perpétuel, puis celle de ce vaisseau “qui souffre“, perdu dans l’immense étendue, ont été confirmées. Mais la musique intérieure du poète réside d’abord dans le mystère du mouvement même : “ Je crois que le charme infini et mystérieux qui gît dans la contemplation d’un navire, et surtout d’un navire en mouvement, tient, dans le premier cas, à la régularité et à la symétrie qui sont un des besoins primordiaux de

(1) 28 janvier 1854 – **Corr.** t. I p.249

(2) **Mon cœur mis à nu** XXX p.1290

l'esprit humain, au même degré que la complication et l'harmonie " (1). Baudelaire a le sens de la musique des sons en poésie, sa musique intérieure sera régie par le principe fondamental du mouvement : " Les formes élancées des navires, au grément compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté " (2). Le poète remarque à plusieurs reprises le charme de ces "oscillations harmonieuses", ainsi dans **Fusées** : " Ces beaux et grands navires imperceptiblement balancés (dandinés) sur les eaux tranquilles ( ... ) " (3). Un tel mouvement a le pouvoir de pénétrer progressivement dans le cœur des hommes jusqu'à leur prodiguer une merveilleuse quiétude : " " Puisque tu aimes tant le repos, avec le spectacle du mouvement, veux-tu venir habiter la Hollande, cette terre béatifiante ? " " (4). Mais vient un moment où le mouvement s'arrête dans l'esprit du poète qui fixe ainsi, en un instant, un contour, une ligne pour l'éternité. Alors la beauté s'écrie :

" Je hais le mouvement qui déplace les lignes. " (5)

Ce mouvement éternel représente la conscience du monde et déjà un premier pas vers la sagesse, celle des hiboux :

" Leur attitude au sage enseigne  
Qu'il faut en ce monde qu'il craigne  
Le tumulte et le mouvement. " (6).

Le bateau, symbole féminin, agréablement bercé

" Tu fais l'effet d'un beau vaisseau qui prend le large,  
Chargé de toile, et va roulant  
Suivant un rythme doux, et paresseux, et lent. " (7).

s'oublie dans le mouvement même et il ne reste plus qu'à vivre

(1) **Mon cœur mis à nu** XXX p.1290

(2) **Fusées** XV p.1261

(3) VIII p.1253

(4) **S d P – Anywhere out of the world–N'importe où hors du monde** p.304

(5) **F d M – Spleen et Idéal – La beauté** p.20

(6) **Ibid.** - - **Les hiboux** p.64

(7) **Ibid.** - - **Le beau navire** p.49

“ (...) suivant le rythme de la lame,  
Berçant notre infini sur le fini des mers “. (1)

Cette jouissance du mouvement et du rythme est d'autant plus intense qu'elle correspond au rythme intérieur du poète. Cet accord fondamental permet l'épanouissement du **Rythme** qui est à son apogée quand sa présence ne se fait plus sentir, quand on l'oublie.

Il me paraît important d'ajouter ici quelques précisions concernant le poème **La Musique**. Il faut, malgré tout, faire une différence entre le rythme poétique qui prend un thème comme base à son développement et le rythme de la musique, art des sons. Si le poème prend pour thème la musique, comme c'est le cas pour les vers de **La Musique**, il s'en suit naturellement une superposition d'impressions qui peuvent mener à quelques confusions sans aucun doute désirées par le poète. L'un des buts de Baudelaire précisément est de faire vivre une émotion esthétique concernant un autre art mais, et c'est là important, **au moyen du rythme poétique**. Tout compte fait, la sensation vécue par le lecteur est bien d'ordre poétique, même si elle touche intellectuellement un autre art – ici la musique. Les deux premières strophes du poème **La Musique** décrivent le rythme fondamental de la musique tout en faisant vivre, grâce au rythme fondamental du poète, un rythme poétique (2). La rencontre du rythme de la musique, art des sons, et du rythme poétique s'opère en réalité à un niveau tout différent – celui du **Rythme Universel** qui s'est déjà manifesté sous une certaine forme que j'ai appelé le **Rythme**.

Présence sourde, permanente, inséparable de la beauté, le rythme intérieur du poète est l'essence de la poésie. Dans l'**Hymne à la beauté**, Baudelaire rend hommage à la

“ (...) fée aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine ! – “ (3)

(1) **F d M – La mort – Le voyage** I p.122

(2) Le rythme poétique sera analysé au Chap. IV : **La musique du vers baudelairien**

(3) **F d M – Spleen et Idéal** p.24

Dans **La fontaine de sang**, les “rythmiques sanglots” faisaient écho, par leur caractère dynamique, à la musique étrange de la **Charogne**. “ C’est un des privilèges prodigieux de l’Art que l’horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la **douleur** rythmée et cadencée remplisse l’esprit d’une joie calme “ (1). L’art sans rythme nierait son existence. Ainsi Théodore de Banville “n’exprime que ce qui est beau, joyeux, noble, grand, rythmique“ (2). Et Baudelaire ajoute : “Théodore de Banville apparaissait comme un de ces esprits marqués, pour qui la poésie est la langue la plus facile à parler, et dont la pensée se coule d’elle-même dans un rythme“ (3). C’est là que se situe la rencontre du rythme intérieur du poète avec le Rythme Universel. Le poète se fond dans le rythme de l’Univers qui sait battre avec lui, à l’unisson, en lui. C’est à ce niveau qu’a lieu l’accord du rythme de la musique et celui de la poésie. Le Rythme Universel se sublime sous l’influence des stupéfiants ; il acquiert alors une profondeur et une signification insoupçonnées : “L’harmonie, le balancement des lignes, l’eurythmie dans les mouvements, apparaissent au rêveur comme des nécessités ; comme des devoirs, non seulement pour tous les êtres de la création, mais pour lui-même, le rêveur qui se trouve, à cette période de la crise, doué d’une merveilleuse aptitude pour comprendre le rythme immortel et universel“ (4).

Si le Rythme Universel accueille en son sein le rythme fondamental de la musique et celui de la poésie, cela ne signifie pas pour autant que l’auteur des **Fleurs du Mal** comprenne la musique en tant que **langage**. Certes, les poètes et les musiciens regardent dans la même direction : ils sentent le lien premier qui les unit au cœur même du Rythme Universel. Mais je pense que Baudelaire voit, entend et sent par la poésie, **par la musique de la poésie** (5) bien plus qu’il ne vit et ne sent par la

(1) **Théophile Gautier** – IV p.695

(2) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII – p.740

(3) **Ibid.** – VII – p.734

(4) **Paradis artificiels – Le poème du haschisch** p.377

(5) Cette expression est cependant à utiliser avec prudence, comme je le montrerai plus loin à propos de la musique du vers baudelairien.

musique, art des sons, même et surtout quand il écrit que “C’est à la fois par la poésie et **à travers** la poésie, par et **à travers** la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau“ (1).

On verra plus loin, à propos de Poe, l’importance de cette pensée du poète.

#### 4) L’HARMONIE

Voilà maintenant un autre aspect du sens musical de Baudelaire. L’étude de l’élément aquatique a permis d’aboutir à une prise de conscience du rythme intérieur du poète et, par là même, du Rythme Universel. Mais le “balancement des lignes“ va trouver une justification dans la peinture et les arts plastiques. C’est pourquoi il convient de se tourner vers le Baudelaire, critique d’Art. La peinture n’est-elle pas avant tout harmonie des couleurs ? Certes le mot “harmonie“, au sens pictural ou plastique, ne dérive pas de l’harmonie musicale ; les deux sens sont parallèles et simultanés. Le **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française** précise en effet : “ **I** sons assemblés 1) Au sens large, combinaison, ensemble de sons perçus simultanément d’une manière agréable à l’oreille ( ... ) **II** 1) Rapports, relations existant entre les diverses parties d’un tout et qui font que ces parties concourent à un même effet d’ensemble ; cet effet lui-même “ (2). Mais l’examen attentif du vocabulaire employé par Baudelaire dans sa critique d’Art – examen qui ne sera en réalité qu’une digression apparente – va permettre de mettre en évidence un aspect nouveau du poète.

(1) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe** – p.1060

(2) Paul Robert – t. III

“La couleur est composée de masses colorées qui sont faites d’une infinité de tons dont l’harmonie fait l’unité“ (1). Ce principe d’unité se détermine par une harmonie parfaite jusque dans le détail : “Si l’on veut examiner le détail dans le détail, sur un objet de médiocre dimension, - par exemple, la main d’une femme un peu sanguine, un peu maigre et d’une peau très fine, on verra qu’il y a harmonie parfaite entre le vert de fortes veines qui la sillonnent et les tons sanguinolents qui marquent les jointures ( ... ). L’étude du même objet, faite avec une loupe, fournira dans n’importe quel espace, si petit qu’il soit, une harmonie parfaite de tons gris, bleus, bruns, verts, orangés et blancs réchauffés par un peu de jaune ; - harmonie qui, combinée avec les ombres, produit le modelé des coloristes“ (2). La démarche de Baudelaire s’apparente assez à celle d’un critique musical qui montrerait la beauté d’un accord par le truchement de l’analyse harmonique. Du général au particulier, de l’ensemble au détail, le poète agit en technicien, comme un musicien analysant une partition.

Mais l’harmonie de la couleur peut avoir un caractère bien déterminé : “On n’a pas assez loué chez Stevens l’harmonie distinguée et bizarre des tons “. (3). On retiendra surtout ce que le poète a écrit à propos des **Dernières paroles de Marc-Aurèle** de Delacroix : “ ( ... ) modeler avec la couleur, c’est dans un travail subit, spontané, compliqué, trouver d’abord la logique des ombres et de la lumière, ensuite la justesse et l’harmonie du ton ; autrement dit, c’est, si l’ombre est verte et une lumière rouge, trouver du premier coup une harmonie de vert et de rouge, l’un obscur, l’autre lumineux, qui rendent l’effet d’un objet monochrome et tournant “ (4). C’est là que réside le génie : il faut en effet, “trouver du premier coup“.

(1) **Salon de 1846** – VIII p.912

(2) **Ibid.** – III p.882

(3) **Catalogue de la collection de M. Crabbe** – p.1201

(4) **Salon de 1845** – II p.817

Voilà pourquoi Delacroix est “plus que jamais harmoniste“ (1) , que Corot “toujours harmoniste même avec des tons assez crus et assez vifs“ (2) et que Rembrandt “n’est pas un pur coloriste, mais un harmoniste“ (3). Baudelaire a le sens de l’**accord** dans la peinture. Mais cet accord ne peut avoir de signification que s’il est intégré dans la durée, s’il progresse dans le temps et l’espace. L’harmonie devient alors elle-même mobile. Cette mobilité s’effectue par des lignes.

Il y a une harmonie des lignes ; “ ( ... ) un artiste qui s’est présenté autrefois comme dessinateur, et dont l’esprit s’appliquait surtout à l’harmonie combinée des lignes ( ... )“ (4). De ces combinaisons se dégagent des lignes principales, véritable support rythmique de l’architecture du tableau : “D’autres, plus philosophes et plus raisonneurs, s’occupèrent surtout du style, c’est-à-dire de l’harmonie des lignes principales, de l’architecture de la nature“ (5). A propos de l’**Evanouissement de la Vierge** d’Auguste Hesse, Baudelaire remarque l’ “harmonie ondoyante de lignes“ (6). Au sujet de Matout, le poète parlera “de la beauté intelligente des lignes, de leur harmonie sérieuse ( ... )“ (7).

L’équilibre de ces lignes est primordial car il est à la base même de l’harmonie. Ainsi, dans le domaine de la sculpture, le poète note : “ ( ... ) vu par derrière, son groupe d’Héro et Léandre a l’air lourd et les lignes ne se détachent pas harmonieusement“ (8). Baudelaire s’interroge : “ Est-ce par une fatalité des décadences qu’aujourd’hui chaque art manifeste l’envie d’empiéter sur l’art voisin, et que les peintres introduisent des gammes musicales dans la peinture ( ... ) ? “ (9). Mais de quelles gammes s’agit-il ? “ La gamme des tons et l’harmonie générale sont

(1) **Salon de 1845** p.816

(2) **Ibid.** – V p.851

(3) **Salon de 1846 - II** p.880

(4) **Ibid.** XIV p.934

(5) **Ibid.** XV p.936

(6) **Salon de 1845 – II** p.834

(7) **Ibid.** - p.836

(8) **Ibid.** – VII p.863-964

(9) **L’art philosophique** – p.1099

strictement observées, avec un génie qui dérive plutôt de l'instinct que de l'étude, car M. G. possède naturellement ce talent mystérieux du coloriste, véritable don que l'étude peut accroître, mais qu'elle est, par elle-même, je crois, impuissante à créer " (1).

Le sens de la gamme-couleur, comme le sens du son est un don car "Le vrai coloriste ne peut pas en commettre non plus (des fautes) ; et tout lui est permis, parce qu'il connaît de naissance la gamme des tons, la force du ton, les résultats des mélanges, et toute la science du contre-point, et qu'il peut ainsi faire une harmonie de vingt rouges différents" (2).

**Gammes, contre-point, harmonie**, voilà un vocabulaire musical par excellence ! Comme le remarque Jean Pommier : " ( ... ) la peinture et la musique se sont fait de mutuels emprunts. Les termes d' "accord" "harmonie" des teintes, de "ton" sont fréquents dans les **Salons** de Diderot. Mais, comme l'a remarqué E.T.A. Hoffmann, la musique peut reprendre à la peinture ce qu'elle lui a prêté : on y distingue le "ton" du mode, et l'instrumentation est comme le "coloris". Ne dit-on pas aussi "gamme chromatique » ou (en allemand) "Tonfarbe" ? Il n'est donc pas surprenant que le jeune Baudelaire, grand lecteur de Diderot et d'Hoffmann, ait saisi l'occasion de développer ces données du langage, et d'en tirer des effets plus raffinés avec une sorte de virtuosité joyeuse. C'est ce qu'il a fait, dès 1845-1846, dans ses écrits sur Delacroix et la théorie de la couleur " (3).

Mais n'y a-t-il pas malgré tout un danger à utiliser ce vocabulaire ?

La musique a une terminologie extrêmement rigoureuse qui, si elle est employée dans un autre art – comme la peinture – à des fins critiques, doit être manipulée avec la plus grande prudence. C'est précisément sur le plan de la rigueur que se situe l'attitude critique de Baudelaire. La rigueur musicale du contre-point entraîne celle des coloristes : " coloristes transcendants qui connaissent à fond la science du

(1) **Le peintre de la vie moderne** – V p.1168-1169

(2) **Salon de 1846** – III p.882

(3) **La mystique de Baudelaire** – Chap. I p.4

contre-point “. (1) Il en résulte que “ L’art du coloriste tient évidemment par de certains côtés aux mathématiques et à la musique “ (2). La combinaisons des mélodies et la création des rythmes se font parallèlement, simultanément. De là naît une ligne directrice menée par le peintre et suivie par le spectateur : “ un tableau conduit harmoniquement consiste en une série de tableaux superposés, chaque nouvelle couche donnant au rêve plus de réalité et le faisant monter d’un degré vers la perfection « (3). – Phrase reprise dans l’étude sur **L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix** (4).

Cette conduite exige évidemment la détermination et la rigueur mathématique. Baudelaire écrit à propos de Corot : “ Il étonne lentement, je le veux bien, il enchante peu à peu ; mais il faut savoir pénétrer dans sa science, car, chez lui, il n’y a pas de papillotage, mais partout une infaillible rigueur d’harmonie “ (5). L’harmonie, pour le poète, ne consiste donc pas en un agréable agencement de couleurs et de lignes dans leur aspect statique, mais en une véritable **suite** logique parfaite, qui est ce que j’appellerai, pour ma part, le rythme de la peinture. La notion d’harmonie est donc entendue dans un sens beaucoup plus général. Baudelaire semble jouer facilement et peut-être volontairement sur le sens musical restreint du terme et sur la portée qu’il lui accorde dans le domaine de la peinture. Dans cette optique, l’harmonie peut alors se définir d’une façon un peu particulière par son aspect proprement **harmonique** d’une part, et son aspect mobile et par conséquent **rythmique** d’autre part.

Mais l’harmonie garde, d’une façon implicite, un aspect rythmique **fondamental** par le fait même de l’existence de combinaisons et d’enchaînements infinis. Si Baudelaire a été particulièrement sensible aux **accords** de la couleur, il ne faudrait pas oublier qu’il avait été touché par les accords “tout puissants“ de la riche musique des houles (6) – musique fondamentalement rythmique.

(1) **Salon de 1846** – III p.881

(2) **Salon de 1859** – IV p.1042

(3) **Ibid.** – IV p.1043

(4) p.1121

(5) **Salon de 1859** – VIII p.1079

(6) **F d M – Spleen et Idéal – La vie antérieure** p.17

Dans **l'Exposition Universelle de 1855**, le poète écrit à propos de Delacroix : “ Il semble que cette couleur, qu'on me pardonne ces subterfuges de langage pour exprimer des idées fort délicates, pense par elle-même, indépendamment des objets qu'elle habille. Puis ces admirables accords de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie, et l'impression qu'on emporte de ses tableaux est souvent quasi musicale “ (1). Ces accords sont merveilleusement mobiles. Voilà pourquoi Baudelaire a souvent insisté sur l'aspect **mélodique** de la peinture de Delacroix. Si l'harmonie est la base de l'art, la mélodie en sera le développement : “ l'harmonie est à la base de la théorie de la couleur. La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale. La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général. Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond. La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie. La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs “ (2). Une première remarque s'impose : comme les différents sons étudiés précédemment, la mélodie d'un tableau est, elle aussi, associée au souvenir que l'on en peut garder. Seconde remarque ; si la mélodie “veut une conclusion“ elle n'opérera en réalité que par antithèse. En effet, : “ Quant à la couleur, elle a quelque chose de mystérieux qui me plaît plus que je ne saurais dire. Le rouge, la couleur du sang, la couleur de la vie abondait tellement dans ce sombre musée ( ... ) le rouge, cette couleur si obscure, si épaisse, plus difficile à pénétrer que les yeux d'un serpent, - le vert, cette couleur calme et gaie et souriante de la nature, je les retrouve chantant leur antithèse mélodique ( ... ) “ (3).

Mis à part l'aspect contrasté des couleurs, l'antithèse a pour moi entre autres qualités, un côté profondément rythmique. C'est un des caractères de l'harmonie, dans son sens général. Le rythme fera vivre l'harmonie par “la lutte éternelle“ :

(1) III p.972-973

(2) **Salon de 1846** – III p.883

(3) **Ibid.** – VI p.904

“ D’abord, ne saisissez-vous pas, par l’imagination, que quelles que soient les transformations des races humaines, quelque rapide que soit la destruction, la nécessité de l’antagonisme doit subsister et que les rapports, avec des couleurs ou des formes différentes, restent les mêmes ? C’est si vous consentez à accepter cette formule, l’harmonie éternelle par la lutte éternelle “ (1).

Ainsi, dans la peinture “ les coloristes dessinent comme la nature ; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées “ (2).

L’antithèse mélodique se justifie dans cette lutte. Les lignes et le mouvement des houles, analysées précédemment, trouvent, par la mélodie picturale, un relief nouveau. L’harmonie se dégage alors avec plus de puissance car elle réside au cœur de la peinture comme dans l’âme du spectateur.

“ Cette couleur est d’une science incomparable, il n’y a pas une seule faute, - et, néanmoins, ce ne sont que tours de force – tours de force invisibles à l’œil inattentif, car l’harmonie est sourde et profonde ; “ écrit Baudelaire à propos des **Dernières paroles de Marc-Aurèle** de Delacroix (3).

Ainsi la beauté, débordant le cadre de la peinture est soumise pour le poète à des conditions déterminées : il y a, en effet, “des conditions harmoniques de la beauté“ (4).

L’une des premières est une certaine demi-obscureté qu’enveloppe **La chambre double** à “la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l’harmonie“ (5). L’harmonie devient à la fois mystérieuse et fascinante. Elle est alors indéfinissable. Pour la faire renaître par la peinture, il faudra le génie d’un Delacroix :

(1) A Poulet-Malassis (août 1860) **Corr.** t. III p.178-179

(2) **Salon de 1846** – III p.885

(3) **Salon de 1845** – II p.816

(4) **Edgar Poe – Sa vie et ses œuvres** IV p.1045

(5) **S d P** – p.234

“ Quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu’aucun autre ? C’est l’invisible, c’est l’impalpable, c’est le rêve ; c’est les nerfs, c’est l’**âme** ; et il a fait cela, - observez-le bien monsieur, - sans autre moyen que le contour et la couleur ( ... ) il l’a fait avec la perfection d’un peintre consommé, avec la rigueur d’un littérateur subtil, avec l’éloquence d’un musicien passionné “ (1).

Perfection, rigueur, éloquence, n’est-ce pas l’harmonie qui, dans son aspect à la fois **harmonique** et **rythmique**, prend une valeur universelle et rejoint par là le Rythme universel vu précédemment ?

Baudelaire est finalement extrêmement à son aise dans la critique artistique. Il sait, en effet, pourquoi tel tableau chante et tel autre est déséquilibré, pourquoi Delacroix est plus grand que Horace Vernet, comment la musique de la peinture rejoint celle de la poésie. Baudelaire sait **voir**. N’a-t-il pas lui aussi dessiné quelque peu, ici Jeanne Duval (2), là un “échantillon de **Beauté antique**, dédié à Chenavard » (3) et ne s’est-il pas, lui aussi, pris comme modèle ? (4).

La peinture comporte donc des éléments fondamentalement rythmiques et l’harmonie qui s’en dégage est matière ; cette matière peut revêtir la forme d’un corps féminin :

“ Et l’harmonie est trop exquise,  
Qui gouverne tout son beau corps,  
Pour que l’impuissante analyse  
En note les nombreux accords. “ (5).

A l’aspect plastique du corps répond une impression musicale sous forme d’accord, c’est-à-dire d’une harmonie comportant, dans son aspect unitaire, une véritable suite rythmique déjà rencontrée dans la peinture, suite qui s’épanouira dans la danse.

(1) **L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix** – I p.1116

(2) Voir les dessins dans l’ouvrage de Pascal Pia **Baudelaire par lui-même** – p.47

(3) **Ibid.** – p.33

(4) **Ibid.** – p.4 et 66

(5) **F d M – Spleen et Idéal – Tout entière** p.40

## 5) LA DANSE

La femme avait une voix, un regard, elle a aussi un corps et une démarche :

“ Avec ses vêtements ondoiyants et nacrés,  
Même quand elle marche on croirait qu’elle danse,  
Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés  
Au bout de leurs bâtons agitent en cadence. “ (1).

La démarche de la femme attire le regard de Baudelaire, il en garde souvent une image associée à un serpent. C’est là un des thèmes du **Serpent qui danse** :

“ A te voir marcher en cadence,  
Belle d’abandon,  
On dirait un serpent qui danse  
Au bout d’un bâton “ (2).

Image saisissante de sensualité. La voix et le regard ne comptent plus. Seules les ondulations du corps semblent ensorceler le poète. Un profil, une ligne, un geste, tout concourt à l’harmonie déjà rencontrée, du jet d’eau, du bateau, des houles, jusqu’à la fascinante harmonie de la peinture. De **l’Hymne à la Beauté** jaillit un chant nouveau :

“ Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques,  
De tes bijoux, l’Horreur n’est pas le moins charmant,  
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,  
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement “ (3).

Beauté, Horreur, Meurtre, trois majuscules, trois mots qui, dans un même élan, permettent de sonder la profondeur d’une danse sublimée dont l’essence apparaîtra comme fantomatique :

“ Que ce soit dans la nuit et dans la solitude,  
Que ce soit dans la rue et dans la multitude,  
Son fantôme dans l’air danse comme un flambeau. “ (4).

La fascination du mouvement est telle qu’elle provoque chez le poète toute une série d’associations d’idées. A la démarche de la femme liée au serpent qui danse, Baudelaire répond dans **l’Hymne à la Beauté** par le **Meurtre** qui lui aussi “danse amoureusement“ sur le ventre de la Beauté. Le poète exalte le corps féminin et il en

(1) **F d M – Spleen et idéal** – XXVII – p.27

(2) **Ibid.** – p.28

(3) **Ibid.** p.23

(4) **Ibid.** XLII p.41

jouit : dans le cas particulier des **Métamorphoses du Vampire**, le corps n'a plus une forme véritablement corporelle, la bouche ne garde plus sa forme première :

“ La femme cependant, de sa bouche de fraise,  
En se tordant ainsi qu'un serpent sur la braise “ (1).

Baudelaire sait déformer, remodeler, transformer la matière. La danse n'a plus guère de corps ni de forme. Le fantôme qui dansait dans l'air “comme un flambeau“ trouve un écho dans “la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ! “ (2). Mais cette danse irréelle n'est que le reflet de la vie :

“ Sous une lumière blafarde  
Court, danse et se tord sans raison  
La Vie, impudente et criarde. “ (3).

Voilà l'essence même de la danse. Dans **La Fanfarlo**, Baudelaire l'avait déjà pressentie : “ Chez nous, l'on méprise trop l'art de la danse, cela soit dit en passant. Tous les grands peuples, d'abord ceux du monde antique, ceux de l'Inde et de l'Arabie, l'ont cultivée à l'égal de la poésie. La danse est autant au-dessus de la musique, pour certaines organisations païennes toutefois, que le visible et le créé sont au-dessus de l'invisible et de l'incréd. – Ceux-là seuls peuvent me comprendre à qui la musique donne des idées de peinture. – La danse peut révéler tout ce que la musique recèle de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et palpable. La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement “ (4). Le poète avait d'ailleurs appris lui-même des rudiments de danse à en croire une lettre à Claude-Alphonse Baudelaire, son demi-frère : “ J'oubliais de te dire que j'apprends la danse “ (5) ; ce qui ne l'empêchera

(1) **F d M** – Pièces condamnées p.143

(2) **S d P** – **Le désir de peindre** p.289

(3) **F d M** – **La mort** – **La fin de la journée** p.121

(4) p.505

(5) (Lyon) 17 mai (1833 – **Lettres inédites aux siens** p.76

nullement de la dénigrer par la suite :

“ Avoir plus de 40 ans, payer mes dettes et faire fortune par la littérature, dans un pays qui n’aime que les vaudevilles et la danse ! Quelle atroce destinée ! “ (1).

Quant à la musique de danse, son opinion est faite : “ (...) mais il y a des gens d’esprit qui, après boire, ne méprisent pas les conversations banales. On écoute alors celui qui parle comme on écouterait de la musique de danse “ (2).

La danse dans l’œuvre de Baudelaire est saisissante, par son aspect souvent silencieux. Si dans la **Danse macabre** on entend un chant de violons (3), nul son ne se dégage du serpent, du fantôme ou de la lune, dans les textes cités plus haut. Une telle danse procure une sensation singulièrement angoissante. Elle fait partie de la musique baudelairienne non seulement parce qu’elle exprime elle-même une musique mais parce qu’elle permet de donner un corps à la musique et plus particulièrement au rythme intérieur du poète. Elle est, en cela, irremplaçable. C’est par le silence du thyrses que Baudelaire s’adresse à Franz Liszt : “ Et une gloire étonnante jaillit de cette complexité de lignes et de couleurs, tendres ou éclatantes. Ne dirait-on pas que la ligne courbe et la spirale font leur cour à la ligne droite et dansent autour dans une muette adoration, “ (4). L’effet produit est d’autant plus fort que le poète donne le nom d’une danse à ces lignes silencieuses : “ Ne dirait-on pas que toutes ces corolles délicates, tous ces calices, explosions de senteurs et de couleurs, exécutent un mystique fandango autour du bâton hiératique ? “ (5).

Les explosions restent silencieuses, de même l’accumulation des merveilles dans le **Rêve parisien** :

(1) A Madame Aupick – 29 mars 1862 – **Corr.** t. III p.77

(2) **S d P** – **Portraits de maîtresses** – p.293

(3) **F d M** – **Tableaux parisiens** – p.93

(4) **S d P** – **Le Thyrses** p.285

(5) **Ibid.** –

“ Et sur ces mouvantes merveilles  
Planait (terrible nouveauté !  
Tout pour l’œil, rien pour les oreilles !)  
Un silence d’éternité. “ (1)

## 6) LE SILENCE

Utiliser le silence est un art. Il constitue l’un des aspects les plus singuliers de la musique baudelairienne. Certes, la description d’éléments muets aux moyens d’impressions sonores est considérée aujourd’hui comme un procédé littéraire classique, mais il n’en conserve pas moins une grande efficacité. Le silence peut devenir, par sa présence, une valeur intégrée dans le monde auditif lorsque des éléments **mobiles**, généralement sonores, restent parfaitement silencieux. Dans une lettre à Alphonse de Calonne, Baudelaire écrit : “ Le mouvement implique généralement le bruit, à ce point que Pythagore attribuait une musique aux sphères en **mouvement**. Mais le rêve qui sépare et décompose, crée la **nouveauté** “ (2). Jacques Crépet remarque en note que le poète doit beaucoup à Poe “qui, avant lui, avait mainte fois aussi, par exemple dans **Le domaine d’Arnheim** et dans les dernières pages d’**Arthur Gordon Pym**, dissocié le bruit d’avec le mouvement pour créer la nouveauté“ (3). Il y a en effet les cataractes du **Domaine d’Arnheim** qui se précipitent silencieusement du ciel. De même dans les **Aventures d’Arthur Gordon Pym** une vapeur est comparée à une cataracte roulant silencieusement dans la mer. Les notes critiques de Jacques Crépet et Georges Blin précisent :

“ Enfin dans le **Silence** (N.H.E.), Poe avait osé séparer le mouvement non seulement du bruit qui l’accompagne mais même de la cause qui

(1) **F d M – Tableaux parisiens** p.98

(2) (mars 1860) **Corr.** t. III p.70-71

(3) Note critique (2) **Corr.** t. III p.70-71

l'explique, montrant des arbres qui vacillent avec fracas, **malgré une absence totale de vent** “ (1). Cependant l'élément mobile est parfois naturellement silencieux, le poète devient alors anxieux à la suite de l'absence de son, surtout si l'élément occupe un volume important. Ainsi, le lecteur assiste à plusieurs reprises, dans l'œuvre de Baudelaire, à des scènes étrangement fascinantes : “ Sur le petit lac immobile, noir de son immense profondeur, passait quelquefois l'ombre d'un nuage, comme le reflet du manteau d'un géant aérien volant à travers le ciel. Et je me souviens que cette sensation solennelle et rare, causée par un grand mouvement parfaitement silencieux, me remplissait d'une joie mêlée de peur “ (2).

Le poète se libère alors dans les **Fleurs du Mal** en sonorisant un élément silencieux. Le lecteur entend **les pas** de la nuit tombante :

“ Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche. “ (3).

Autre scène dans les **Tableaux parisiens** :

“ Là s'étalait jadis une ménagerie ;  
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux, “ (4).

Le silence garde un aspect mystérieux. Il a aussi la signification d'un langage, hélas, incompris :

“ On dirait que le ciel, en cette solitude,  
Se contemple dans l'onde, et que ces monts, là-bas,  
Ecoutent, recueillis, dans leur grave attitude,  
Un mystère divin que l'homme n'entend pas. “ (5).

Baudelaire tente de le comprendre comme s'il savait intuitivement qu'il permettrait, peut-être, la découverte de la Connaissance. Les chats

“ Amis de la science et de la volupté,  
Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres “ (6).

(1) Edition critique des **FLeurs du Mal** p.481

(2) **S d P – Le gâteau** p.249-250

(3) **F d M – Recueillement** p.174

(4) **Ibid.** – **Le cygne** p.82

(5) Poésies diverses – **Incompatibilité** p.194

(6) **F d M – Spleen et Idéal – Les chats** p.63

Mais le silence devient parfois obsédant comme l'avaient été certains sons : c'est alors une terrible sensation de vide, une véritable "expérience du gouffre" pour reprendre l'expression de Benjamin Fondane (1) :

“ En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,  
Le silence, l'espace affreux et captivant ... “ (2)

Dans **Incompatibilité** :

“ Sous mes pieds, sur ma tête et partout, le silence,  
Le silence qui fait qu'on voudrait se sauver,  
Le silence éternel et la montagne immense,  
Car l'air est immobile et tout semble rêver. “ (3)

La volonté de fuir ce vide ressemble à "l'horreur des ténèbres" car les aveugles

“ (...) traversent ainsi le noir illimité,  
Ce frère du silence éternel ( ... ) “ (4).

Pendant son séjour en Belgique, Baudelaire n'hésitera pas à écrire :  
“ La musique elle-même est **silencieuse** “ (5)

Ainsi plusieurs poèmes des **Fleurs du Mal** témoignent d'un profond silence. Dans le poème La beauté (6) "le rêve de pierre", l'amour "Eternel et muet ainsi que la matière", le "Sphinx incompris", "la blancheur du cygne", les "austères études" et les "purs miroirs" font régner un monde silencieux. Rien d'étonnant à ce que les chats et les hiboux se cantonnent dans le mutisme. Plus étranges sont **Les plaintes d'un Icare** (7) où "les amants des prostituées", les "astres non pareils", les "souvenirs de soleils", "l'espace" et le "tombeau" gardent le silence. Dans **Le Spleen de Paris** : " Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse " (8).

Cet aspect de la musique baudelairienne témoigne d'une profonde intimité avec la matière littéraire car, pour lui donner vie, il a fallu au poète " durant des jours,

(1) **Baudelaire et l'expérience du gouffre**

(2) **F d M – Le gouffre** p.172

(3) **Poésies diverses** p.194

(4) **F d M – Tableaux parisiens – Les aveugles** p.88

(5) **Pauvre Belgique** p.1368

(6) **Spleen et Idéal** p.20

(7) **F d M –** p.173

(8) **L'Invitation au voyage** p.254

épurer, épurer encore ; donner à ce qui fut amorphe un contour strict aux arêtes brillantes ; rendre musical ce qui fut sourd “ (1).

Le caractère obsédant du silence souligne le masochisme de Baudelaire. Comme le lecteur a pu le constater à propos du sifflement, toute sensation doit être sublimée.

Mais la sincérité du poète peut-elle être mise en doute comme le fait Jean-Paul Sartre ?

“ Il feindra une spontanéité déconcertante, il fera semblant de s’abandonner aux impulsions les plus gratuites ( ... ) il court après son propre étonnement sans jamais l’atteindre. Baudelaire, c’est l’homme qui a choisi de se voir comme s’il était un autre ; sa vie n’est que l’histoire de cet échec “ (2).

A en croire l’auteur de **La Nausée**, toutes les sensations auditives seraient par conséquent un monde systématiquement fabriqué. Il y a, certes, chez Baudelaire, une amplification des impressions sonores, mais cette sublimation est à mettre au compte de l’attitude générale du poète.

De ce point de vue, Baudelaire, et avec lui les grands poètes, ne sont pas sincères et jouent la carte de la “spontanéité déconcertante“.

La poésie n’est-elle pas une certaine forme de mystification ?

Baudelaire a malgré tout subi la vie qu’il a menée. Il ne l’a pas choisie comme le suppose Jean-Paul Sartre. Sa sincérité est celle d’un poète.

(1) François Porché – **Baudelaire – Histoire d’une âme** p.209

(2) **Baudelaire** p.32

## CHAPITRE III

### LE LYRISME

#### 1) LES HALLUCINATIONS AUDITIVES ET LES “PARADIS ARTIFICIELS”

“ Une nuance très importante distingue l'hallucination pure, telle que les médecins ont souvent occasion de l'étudier, de l'hallucination ou plutôt de la méprise des sens dans l'état mental occasionné par le haschisch. Dans le premier cas, l'hallucination est soudaine, parfaite et fatale ; de plus elle ne trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs. Le malade voit une forme, entend des sons où il n'y en a pas. Dans le second cas, l'hallucination est progressive, presque volontaire, et elle ne devient parfaite, elle ne mûrit que par l'action de l'imagination. Enfin, elle a un prétexte. Le son parlera, dira des choses distinctes, mais il y avait un son “ (1).

Baudelaire serait-il le malade dont il est ici question à propos de l'hallucination pure ? On peut le supposer.

Le poète écrit à sa mère le 1<sup>er</sup> avril 1861 : “ (... ) mais une des choses qui me sont particulièrement insupportables, c'est, quand je m'endors, et même dans le sommeil, des voix que j'entends très distinctement, des phrases complètes, mais très banales, très triviales, et n'ayant aucun rapport avec mes affaires “ (2).

Il faut noter l'état encore conscient du poète quand il s'endort – les sons entendus ne sont donc pas encore du domaine du rêve.

Certes, ce ne sont là que des sons **parlés** et non musicaux, mais ce qui importe ici, c'est la notion de son. Les phrases entendues semblent pour Baudelaire sans rapport avec ses “affaires“, du moins en apparence.

(1) **Le poème du haschisch** p.366

(2) **Corr.** t. III p.265

Il eut été cependant fort intéressant de connaître le contenu exact de ces phrases car, comme l'écrit le docteur Clérambault : “ Les hallucinations auditives en particulier sont, pour ainsi dire, des fureteuses infatigables ; elles révèlent au sujet lui-même de menus faits qu'il ne savait plus, des notions qu'il ne reconnaît plus, et qu'il croit neuves ; des émotions de jadis qu'il a peine à reconnaître ; elles font sur lui des commentaires, malgré lui, avec ses points de vue, avec les notions qu'il possède de la société et des caractères individuels ; elles l'invitent à l'introspection, elles l'exercent à analyser et définir “ (1). Mais si les obsessions sonores ont souvent chez Baudelaire un caractère presque pathologique, comme je l'ai montré dans le cas du métal et de la cloche, si les sons eux-mêmes sont fréquemment liés au souvenir, on peut supposer que, dans le cas particulier du poète, une hallucination réelle “soudaine, parfaite et fatale“ où le son ne vit qu'intérieurement, n'est pas sans rapport avec une réalité passée. Autrement dit, cette hallucination apparemment “pure“ qui ne “trouve pas de prétexte ni d'excuse dans le monde des objets extérieurs“ aurait en réalité ses fondements dans la vie passée de Baudelaire. Certes, l'hallucination est une sensation morbide, non provoquée par un objet réel : le rêve est une hallucination, mais il se rattache par son contenu à des éléments qui, eux, ont une réalité dans le monde sensible. Sans doute, “le malade voit une forme, entend des sons où il n'y en a pas“, mais l'important consiste dans l'existence fort probable de ces sons pour Baudelaire dans le monde sensible, sous une certaine forme, et antérieurement à l'hallucination proprement dite. Mais ce n'est évidemment là qu'une hypothèse, aucun texte ne venant confirmer mon propos.

(1) **Œuvre psychiatrique** t. III p.585

L'hallucination provoquée par le haschisch est elle aussi familière à Baudelaire. Seulement spectateur à Pimodan si l'on en croit Claude Pichois (1), le poète n'en a pas moins connu les réunions intimes vers l'évasion en commun chez Louis Ménard. Ainsi "les yeux percent l'infini. L'oreille perçoit les sons les plus insaisissables au milieu des bruits les plus aigus" (2). – phrases reprises dans **Le poème du haschisch** : "les yeux visent l'infini. L'oreille perçoit des sons presque insaisissables au milieu du plus vaste tumulte " (3). Mais le pouvoir sélectif exceptionnel de l'ouïe accentue la qualité même des événements sonores. L'opium, par exemple, "fait vibrer tous les bruits avec une plus significative sonorité" (4). Les sons deviennent visualisés : "les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique" (5). Dans **Le poème du haschisch** le poète utilise cette fois des verbes qui insistent davantage sur l'enrichissement de la matière sonore : " Les sons se revêtent de couleurs et les couleurs contiennent une musique. Cela, dira-t-on, n'a rien que de fort naturel, et tout cerveau poétique, dans son état sain et normal, conçoit facilement ces analogies. " (6).

Jean Pommier écrit à ce propos : "C'est, semble-t-il, dès 1843, que Baudelaire s'est adonné au haschisch. Il aura vu, dans la **Presse** du 10 juillet 1843, l'article de Th. Gautier sur l'ivresse produite par cette drogue. Au deuxième accès, note le célèbre feuilletoniste, "mon ouïe s'était prodigieusement développée ; j'entendais le bruit des couleurs. Des sons verts, bleus, jaunes, m'arrivaient par ondes parfaitement distinctes".

A son tour, et dans les mêmes conditions – poursuit Jean Pommier – Baudelaire éprouve, dit-il en 1851, "les équivoques les plus singulières, les transpositions ... les plus inexplicables ... les sons ont une couleur, les couleurs ont une musique".

Il retrouve ainsi, favorisé par l'excitant artificiel, des synesthésies auxquelles la lecture d'Hoffmann avait pu l'exercer. Celui-ci, en effet, ne s'est pas contenté de comparer implicitement la peinture et la musique, soit en signalant l'heure où le "poème musical apparaît à l'artiste comme un tableau déjà achevé" soit en décrivant certaines "modulations", véritables "couleurs bigarrées qui n'arrivent jamais à faire le tableau".

(1) Introduction aux **Paradis artificiels** ("Le livre de Poche") p.9

(2) **Paradis artificiels – Du vin et du haschich** p.338

(3) P.364

(4) **Edgar Poe – Sa vie et ses œuvres – IV** p.1046

(5) **Paradis artificiels – Du vin et du haschich** p.338

(6) p.365

Il a connu des phénomènes qu'il s'est complu à analyser, pour inculquer au lecteur l'idée de son enviable privilège : "Ce n'est pas une vaine image, une allégorie vide de sens, dont se sert le musicien quand il dit que les couleurs, les parfums, les rayons, lui apparaissent comme des accords, et que dans leurs harmonies, il voit un concert merveilleux. De même que, selon le jugement d'un physicien ingénieux, l'ouïe est la vue intérieure, de même pour le musicien, la vue devient l'ouïe intérieure". Chez Hoffmann, c'est l'ouïe qui domine, comme il convient à un mélomane" (1).

Voilà un autre aspect de la musique conçue par Baudelaire par le truchement des stupéfiants. Quelques notes entendues suffisent, la musique alors " s'associe avec les objets qui sont sous vos yeux. Les peintures du plafond, même médiocres ou mauvaises, prennent une vie effrayante. L'eau limpide et enchanteresse coule dans le gazon qui tremble. Les nymphes aux chairs éclatantes vous regardent avec de grands yeux plus limpides que l'eau et l'azur " (2).

Quel monde fabuleux !

Quelle jouissance pour un esprit tel que Baudelaire !

(1) **La mystique de Baudelaire** p.6-7

(2) **Paradis artificiels – Du vin et du haschisch** p.339

La musique est alors “interprétée et illuminée par l’opium” (1). Le poète retrouve l’essence même de la musique, les sons ouvrent les portes à la Lumière. Mais pour atteindre un tel degré d’émotion, encore faut-il des conditions particulières où le détail ne doit pas être négligé. C’est ainsi que “Autant qu’il se peut, il faut un bel appartement ou un beau paysage, un esprit libre et dégagé, et quelques complices dont le tempérament intellectuel se rapproche du vôtre ; un peu de musique aussi, s’il est possible.” (2) Le souvenir joue un rôle important, comme on l’a vu, pour le sens auditif de Baudelaire. La musique permet maintenant au passé de revivre par l’intermédiaire de l’opium : “ La musique entraine alors dans ses oreilles, non pas comme une simple succession logique de sons agréables, mais comme une série de **memoranda**, comme les accents d’une sorcellerie qui évoquait devant l’œil de son esprit toute sa vie passée “ (3). Les sons semblent se transformer instantanément en image sans que le sujet ait conscience de cette métamorphose. Il y a là une véritable substitution. La notion même de souvenir disparaît, les images passées sont **vécues** dans le présent : “ Toute sa vie passée vivait, dit-il, en lui, non pas par un effort de la mémoire, mais comme présente et incarnée dans la musique “ (4). Une première question se pose déjà d’elle-même : Baudelaire écrit ces lignes loin de l’euphorie des stupéfiants ; il analyse d’une façon méthodique les impressions vécues ; ces prodigieuses sensations laisseront-elles des traces quand le poète écoutera de la musique dans un état de sobriété parfaite ? Baudelaire n’oubliera pas les paradis artificiels à ce moment-là. Il l’avouera à propos de la musique de Wagner : “ Il semble parfois, en écoutant cette musique ardente

(1) **Paradis artificiels – Un mangeur d’opium** p.413

(2) **Ibid.** – **Du vin et du haschisch** p.335

(3) **Ibid.** – **Un mangeur d’opium** p.412-413

(4) **Ibid.** - - p.413

et despotique, qu'on retrouve peintes sur le fond des ténèbres, déchiré par la rêverie, les vertigineuses conceptions de l'opium " (1). Mais, dans ce cas, la critique musicale faite par le poète ne sera-t-elle pas ainsi faussée par les sensations euphoriques qui ont eu précisément la musique comme point de départ ? N'y aura-t-il pas une interprétation toute personnelle de la musique, de la part d'un poète qui non seulement est sujet aux obsessions sonores, mais reste particulièrement sensible aux hallucinations auditives provoquées ou non par les stupéfiants ? Autant de questions auxquelles je tenterai de répondre plus loin.

Mais le poète va jusqu'au bout de sa pensée dans l'étude de ce monde artificiel et inoubliable : " la grande différence gît surtout en ceci, que le vin trouble les facultés mentales, tandis que l'opium y introduit l'ordre suprême et l'harmonie " (2). Voilà peut-être l'un des buts à atteindre : l'harmonie intégrale, l'ordre suprême ; l'homme ne semble pas pouvoir les vivre sans l'aide extérieure des stupéfiants. Le poète s'est fondu dans la mer ; il connaît maintenant le bonheur d'être à la fois acteur et spectateur dans le monde des paradis artificiels. Mais dans la contemplation de la mer et de la musique des houles, Baudelaire a-t-il réellement oublié le pouvoir de l'opium et du haschisch ? L'harmonie règne maintenant. Les éléments qui la constituent, ou qui ont contribué à son édification, perdent toute leur substance : " la musique elle-même a un caractère sensuel et grossier " (3). Le haschisch et l'opium sont rois.

Toutes les conditions sont-elles réunies pour écrire de la poésie ? Si ces impressions vécues suffisaient à élaborer une œuvre géniale, les stupéfiants seraient alors à la base d'une nouvelle création littéraire.

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser"** à Paris – I p.1214

(2) **Paradis artificiels – Un mangeur d'opium** p.411

(3) **Ibid.** – p.411

Baudelaire savait cependant fort bien que tout cela n'est qu'illusion. Il écrit en effet à Armand Fraisse : " J'ai pris tout excitant en horreur, à cause de l'amplification du temps et du caractère d'énormité que cet excitant quelconque donne à toute chose. Il est impossible d'être non pas seulement homme d'affaires, mais même homme de lettres avec une orgie spirituelle continuée « (1). On ne compose pas sous l'action de la drogue. Nombreux sont les écrivains qui ont essayé d'écrire dans ces moments d'euphorie, mais le résultat obtenu est insignifiant : les textes relus à jeun ne suscitent aucun intérêt esthétique. Baudelaire condamne les stupéfiants mais "comme Racine damne Phèdre, et Laclos, la Merteuil, avec magnificence, dans la nostalgie" note Claude Pichois (2). Malgré cela, y a-t-il de la part du poète une volonté de connaître la Musique de l'Harmonie Universelle à l'aide des excitants ? Il a sans aucun doute goûté la drogue par curiosité, pour **connaître**, mais le lecteur des **Paradis artificiels** oublie trop aisément que Baudelaire a aussi utilisé le laudanum pour calmer ses névralgies, résultat d'une mauvaise hygiène, séquelles d'une syphilis précoce. C'est un homme miné par la maladie qui écrit à la fin de sa vie : " J'ai un peu de vague dans la tête, du brouillard, de la distraction. Cela tient à cette longue série de crises, et aussi à l'usage de l'opium, de la digitale, de la belladone et de la quinine. – Un médecin, que j'ai fait venir, ignorait que j'avais fait autrefois un long usage de l'opium. C'est pourquoi il m'a ménagé, et c'est pourquoi j'ai été obligé de doubler et de quadrupler les doses " (3).  
Le poème, la grande harmonie poétique, ne vivra qu'après un travail acharné, loin de l'euphorie provoquée par les stupéfiants. Combien de fois le poète a-t-il insisté

(1) (environ 15 août 1860) **Corr.** – t. III p.168

(2) Introduction aux **Paradis artificiels** ("Le livre de Poche") – p.19

(3) A Ancelle – mardi 26 décembre 1865 – **Corr.** t. V p.192

dans sa correspondance sur les difficultés d'un tel labeur ! Il s'écoule en effet un temps parfois assez long avant qu'il ne trouve le rythme voulu d'un vers ou la sonorité d'un mot. "La vérité est que Baudelaire travaillait lentement et inégalement, repassant vingt fois sur les mêmes endroits, se querellant lui-même pendant des heures sur un mot, et s'arrêtant au milieu d'une page pour aller, comme je l'ai dit, **cuire** sa pensée au four de la flânerie et de la conversation" (1). Baudelaire savait modeler la **pâte** poétique en prenant son temps. C'est pourquoi, comme le souligne Asselineau "( ... ) la flânerie (lenteur, inégalité) était pour lui une condition de perfection et une nécessité de nature" (2).

C'est précisément de cette quête de la perfection que naît la musique des mots ; elle jaillit le plus souvent quand on ne la cherche pas.

Mais, dérangé par les tracasseries de Jeanne Duval, le poète écrit à sa mère le 27 mars 1852 : " Quelquefois je me sauve de chez moi, afin de pouvoir écrire, et je vais à la bibliothèque, ou dans un cabinet de lecture, ou chez un marchand de vin, ou dans un café comme aujourd'hui " (3).

Dans une autre lettre de Baudelaire à Madame Aupick, datée du samedi 11 février 1865, on peut lire : " Je sais que l'éditeur ne réimprimera les **Fleurs du Mal** qu'après les **Poèmes en prose**. Des livres qui ne se réimpriment pas se font oublier, et c'est de l'argent perdu. – Mais il faut une certaine tranquillité d'esprit pour combiner des idées, des images, des mots. Et je suis bien loin de cette tranquillité " (4).

(1) Asselineau – **Charles Baudelaire, sa vie et son œuvre** – dans **Baudelaire et Asselineau** p.100

(2) **Ibid.** – p.101

(3) **Corr.** t. I p.161

(4) **Corr.** t. V p.36

## 2) LE NOMBRE ET L'ANALOGIE UNIVERSELLE

Si, à l'aide de l'opium la musique se transforme en une suite d'images évoquant le passé, le haschisch a un autre pouvoir : “ Les notes musicales sont des nombres et vous résolvez avec une rapidité effrayante de prodigieux calculs d'arithmétique à mesure que la musique se déroule dans votre oreille “ (1).

Dans **Le poème du haschisch** Baudelaire insiste sur la métamorphose des notes musicales : “ Les notes musicales deviennent des nombres, et si votre esprit est doué de quelque aptitude mathématique, la mélodie, l'harmonie écoutée, tout en gardant son caractère voluptueux et sensuel, se transforme en une vaste opération arithmétique, où les nombres engendrent les nombres, et dont vous suivez les phases et la génération avec une facilité inexplicable et une agilité égale à celle de l'exécutant “ (2). Comme l'écrit Marc Eigeldinger : “ Le lien qui unit l'Un au Multiple et établit entre eux des analogies, c'est le nombre. Le nombre est issu de l'action créatrice de l'Un et il engendre la multiplicité des objets ( ... ) Pythagore, Platon, Plotin ont parfaitement saisi cette fonction du nombre qui est une émanation et un fractionnement de l'Un ( ... ) Baudelaire et Balzac ont repris chacun à leur compte cette doctrine mystique du nombre qui permet de comprendre l'univers comme un vaste réseau d'analogies et d'accéder à la connaissance de l'Un “ (3). L'opération arithmétique dont parle Baudelaire représente une conquête de l'espace. La fusion des nombres dans le Nombre, de la Pluralité dans l'Unité donne une matière à l'espace. Ainsi : “ La musique donne l'idée de l'espace. Tous les arts, plus ou moins ; puisqu'ils sont **nombre** et que le nombre est une traduction de l'espace “ (4). A ce propos, Georges Blin s'interroge

(1) **Paradis artificiels – Du vin et du haschisch** p.338

(2) p.365

(3) **Le platonisme de Baudelaire** Chap. V p.104

(4) **Mon cœur mis à nu XXXIX** p.1296

dans son **Baudelaire** : “Ne devrait-il pas ce sentiment à la lecture des écrits musicaux de Wronski ? Le philosophe polonais accordait une valeur absolue aux nombres ( ... ) ; il avait écrit une **Philosophie absolue de la Musique**, où il reprenait le projet pythagoricien d’une déduction numérique de la musique“ (1). (a).

(1) Chap. IV **note** – p.158

(a) Il est en effet question de Wronski dans une lettre de Baudelaire à Ancelle datée du 24 septembre 1853, mais le poète n’y parle pas de **Philosophie absolue de la Musique** : “Pourriez-vous me rendre le service suivant ? J’ai besoin de faire quelques recherches relatives à certaines parties des doctrines de Wronski. Vous savez que ses livres sont introuvables. Pourriez-vous les emprunter à Madame Wronski pour **une quinzaine** de jours ? (...).

Les livres en question sont : **Réforme du savoir humain**, 2 vol. in 4°

Un des volumes contient la partie mathématique,  
l’autre, la philosophie.

En second lieu

**La théorie mathématique de l’Economie politique**

Remarquez bien que tel n’est point le titre de l’ouvrage. Je sais seulement qu’un des ouvrages de Wronski contient la théorie en question (...). Enfin, demandez à Madame Wronski comment **généralement** on doit s’y prendre pour se procurer des ouvrages quelconques de son mari, par exemple : **Le Secret politique de Napoléon**, et **Le Faux Napoléonisme**“ (Corr. t. I p.216-217).

Dans une lettre de Wronski au Comte Durutte, écrite à Paris le 3 janvier 1850, on peut lire : “ Je me borne à vous adresser, en attendant, un petit extrait de mon **Apodictique** pour vous faire connaître la vraie gamme **diatonique** tant cherchée inutilement, et qui doit maintenant vous servir de base dans tous vos calculs acoustiques “. (cité par Charles Henry dans **Wronski et l’esthétique musicale** – p.7) Baudelaire s’est intéressé à Wronski en 1853, si l’on en juge par sa lettre à Ancelle ; le poète a-t-il lu l’**Apodictique** ? Il s’agit en réalité d’une publication posthume (1876) ; le texte a néanmoins été écrit en 1816 (comme le précise la préface de Madame Wronski). Dans ces conditions Baudelaire aurait peut-être pu lire le manuscrit ; mais je crois plutôt qu’il devait en ignorer l’existence.

La musique baudelairienne s'était fait entendre dans les rêveries de la terre par le métal, dans la poétique de l'eau par la mer, jusque dans la danse d'un flambeau ; maintenant " La musique creuse le ciel " (1). La puissance ascensionnelle de la musique donne à l'espace une dimension et une profondeur insoupçonnée. Mais Baudelaire n'est pas un poète de l'air comme Shelley : la musique ne s'identifie pas à l'espace, elle figure un désir, une volonté de percer la matière comme si cette dernière avait le pouvoir de dévoiler un secret. Il y a une véritable imagination, un symbolisme de la musique chez Baudelaire qui n'est pas sans rappeler la "métaphysique musicale" de Poe, pour reprendre l'expression d'André Coeuroy (2). Mais n'éprouve-t-on pas un vertige devant les dimensions d'une musique qui se veut **nombre** ? La chute reste inévitable devant un espace qui sublime, par sa matière, l'idée même de l'univers. "Au moral comme au physique, - écrit Baudelaire - j'ai toujours eu la sensation du gouffre, non seulement du gouffre du sommeil, mais du gouffre de l'action, du rêve, du souvenir, du désir, du regret, du remords, du beau, du nombre ..." (3). Gaston Bachelard a médité cette pensée du poète dans **La terre et les rêveries de la volonté**. Après l'avoir citée, il ajoute : "Le gouffre appelle l'avalanche. Un regret appelle une avalanche de regrets. Dès que nous méditons sur un nombre, d'arithmétiques mystères s'ouvrent sur la comptabilité commune. Le grand, le petit ont leur gouffre. Tous les éléments ont leur gouffre. Le feu est un gouffre qui tente un Empédocle. Pour un rêveur, le moindre tourbillon d'eau est un Maelström. Toutes les idées ont leur abîme. Baudelaire multiplie Pascal" (4). Mais l'idée du gouffre, liée précédemment au

(1) **Fusées VI** – p.1251

(2) **Musique et littérature** – Chap. **Philosophie et poétique musicales d'Edgar Poe** – p.188 – Je montrerai plus loin -5) "**La Musique creuse le ciel**" – l'importance de la pensée de Poe pour Baudelaire, en ce qui concerne la musique.

(3) **Hygiène I** p.1265

(4) **Chap. XII** p.352

silence, n'a de valeur qu'en fonction de la notion de chute. Le vertige n'est pas uniquement provoqué par la profondeur de l'abîme mais par l'image même de la chute. Ainsi "l'immense gouffre" (1) de la mer éternise la chute. La conclusion d'un tel raisonnement substitue à l'aspect **statique** du gouffre, le **mouvement** de la chute. Comme le note Bachelard à propos de Thomas de Quincey : "L'abîme n'est pas vu, l'obscurité de l'abîme n'est pas la cause de l'effroi. La vue n'a aucune part aux images. Le gouffre est **déduit** de la chute. L'image est **déduite** du mouvement ( ... ). Je tombe donc un gouffre s'ouvre sous mes pieds. Je tombe sans arrêt, donc le gouffre est insondable. **Ma chute crée l'abîme**, bien loin que l'abîme soit la cause de ma chute" (2).

Ainsi le métal – enfant de la terre – par l'intermédiaire de la cloche, hurle ; la mer est un vaste gouffre ; l'espace par le truchement du nombre appelle la chute qui crée l'abîme :

"Avalanche, veux-tu m'emporter dans ta chute ?" (3).

L'avalanche devient vite un cataclysme car "**Tout** est nombre. Le nombre est **tout**. Le nombre est dans l'individu. L'ivresse est un nombre" (4). Quel supplice de ne jamais pouvoir se libérer du **Tout** :

" – Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Etres ! " (5)

Il devient maintenant plus facile de comprendre comment l'idée même de la musique crée souvent dans l'esprit du poète, une angoisse réelle mais sous-jacente et sourde. C'est une réaction en chaîne qui revient perpétuellement sur elle-même dans un même cercle : à la musique sublimée dans l'espace répond le gouffre du nombre vécu dans la chute de l'Univers. Le monde d'Edgar Poe, où la Peur et l'Univers sont des termes interchangeables comme l'a montré Nicolas-Isidore Boussoulas (6), n'est plus loin.

(1) **F d M – Spleen et Idéal – La Musique** p.65

(2) **L'air et les songes – III** p.112

(3) **F d M – Spleen et Idéal – Le goût du néant** p.72

(4) **Fusées – I** p.1247

(5) **F d M – Le gouffre** p.172

(6) **La peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe – III** p.65

Le poète s'interroge à propos de Victor Hugo : “ Comment le père **Un** a-t-il pu engendrer la dualité et s'est-il enfin métamorphosé en une population innombrable de nombres ? Mystère ! La totalité infinie des nombres doit-elle ou peut-elle se concentrer de nouveau dans l'unité originelle ? Mystère ! “ (1). Si les questions restent sans réponse, elles ne font que souligner selon l'enseignement de Swedenborg auquel Baudelaire fait allusion “que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le **spirituel** comme dans le **naturel** est significatif, réciproque, converse, **correspondant**“ (2). Doit-on considérer comme un oubli le fait que le sonore soit exclu de cette énumération ? Quoi qu'il en soit Baudelaire connaît Fourier et Swedenborg. Jean Pommier remarque que “Dès **La Fanfarlo**, il (Baudelaire) plaçait un volume de Swedenborg dans le cabinet de Samuel“ (3). Le poète sait que “la première condition nécessaire pour faire un art sain est la croyance à l'unité intégrale“ (4). Cette unité ne peut être conçue sans l'idée de correspondance. Or “l'idée centrale de Swedenborg – comme le note Jean Pommier – (qui) est “l'influence du Monde spirituel sur le Monde naturel“ et “la correspondance ou rapport de l'un avec l'autre“. **Spirituel, naturel**, ce sont bien les termes que Baudelaire, dans le même passage de 1861, a indiqués comme corrélatifs. L'anthropologie entrevue tout à l'heure se précise ici, d'une façon qui rappelle les écrivains chrétiens, un Saint Augustin par exemple“ (5). Le **De Musica**, en effet, dans le VIème livre, insiste bien sur le **Nombre**, avant tout **rythme**, **harmonie**, et **proportion**. N'est-ce pas là la matière du **Rythme Universel** et de l'**Harmonie Universelle** vus précédemment ?

“Il y a bien longtemps que je dis que le poète est **souverainement** intelligent, qu'il est l'**intelligence** par excellence, - et que l'**imagination** est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'**analogie universelle**, ou ce qu'une

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – IV p.709

(2) **Ibid.** – II p.705

(3) **La mystique de Baudelaire** – 2<sup>ème</sup> partie – I p.28

(4) **Les drames et les romans honnêtes** – p.620

(5) **La mystique de Baudelaire** – 2<sup>ème</sup> partie – I p.35

religion mystique appelle la **correspondance**. Mais quand je veux faire imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou ... “ (1). Quel est le rôle de l’imagination ? Elle “a enseigné à l’homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l’analogie et la métaphore“ (2). Si l’imagination crée, elle a un pouvoir fondamentalement dynamique. Baudelaire aurait peut-être dit avec Gaston Bachelard qu’on veut toujours que l’imagination soit la faculté de **former** des images. Or elle est plutôt la faculté de **déformer** des images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de **changer** les images. S’il n’y a pas changement d’images, union inattendue des images, il n’y a pas imagination, il n’y a pas d’**action imaginante**“ (3). **Le changement** des images permet “l’analogie et la métaphore“. Tout ce qui touche au sens auditif est alors intégré dans un vaste ensemble dynamique dans lequel le son, en perpétuelle mobilité, se fond lui-même. C’est une conception de la matière. Ce n’est pas là une idée neuve. La littérature du milieu du XIXème siècle est imprégnée de correspondance. Il ne faut donc pas s’étonner de voir Baudelaire parler de “l’immense clavier des **correspondances** ! “ (4). Ainsi aux “retentissantes couleurs“ (5) d’une toilette féminine, celle de Madame Sabatier, répondent :

“ Les sons et les parfums tournent dans l’air du soir ;  
Valse mélancolique et langoureux vertige ! “ (6).

(1) A Alphonse Toussenel – lundi 21 janvier 1856 – Corr. t. I – p.368

(2) **Salon de 1859** – III p.1037

(3) **L’air et les songes** p.7

(4) **Exposition Universelle 1855** – I p.955

(5) **Les Epaves** – **A celle qui est trop gaie** – p.141

(6) **F d M** – **Spleen et Idéal** – **Harmonie du soir** p.45

Le poète regrette de ne pas voir un tableau de Boissard “ un tableau allégorique représentant la Musique, la Peinture et la Poésie “ (1).

Dans le **Salon de 1846**, Baudelaire écrit : “ J’ignore si quelque analogiste a établi solidement une gamme complète des couleurs et des sentiments, mais je me rappelle un passage d’Hoffmann qui exprime parfaitement mon idée, et qui plaira à tous ceux qui aiment sincèrement la matière : “Ce n’est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c’est encore éveillé, lorsque j’entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière, et qu’elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L’odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j’entends alors comme dans le lointains les sons graves et profonds du hautbois (a)“ “ (2). Baudelaire a été sensible aux écrits de Hoffmann, comme on a pu déjà le constater. Jean Pommier note : “Plus grande encore – qui s’en étonnerait ? – est la part de la musique surtout dans le **Kreisleriana** : ces pages sur Beethoven, Mozart, Haydn, auront préparé Baudelaire aux traductions visuelles et spirituelles qu’il a données plus tard de Wagner “ (3).

Je montrerai plus loin comment l’auteur des **Fleurs du Mal** s’est retrouvé en Wagner (4). Jean Pommier remarque déjà : “En somme, Baudelaire a cherché chez Hoffmann le miroir de sa “propre **correspondance**“ “ (5).

Mais de même que l’idée de la correspondance est intimement liée à l’unité intégrale, l’imagination baudelairienne ne peut exister sans le gouffre du nombre.

(1) **Salon de 1845** – II p.828

(2) III – p.883-884

(a) note de Baudelaire : “Kreisleriana“

(3) **Dans les chemins de Baudelaire** – XIX p.312

(4) Deuxième partie – II – **Baudelaire et Wagner**

(5) **Dans les chemins de Baudelaire** – XIX p.312

C'est alors que Baudelaire en vient à **entretenir**, à attiser le feu qui brûle en lui :

“ J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur. Maintenant, j'ai toujours le vertige ... “ (1). Et le poète sait parfaitement alimenter les sensations auditives, suractiver les sons et c'est précisément là qu'intervient l'imagination. L'hystérie du gouffre c'est aussi l'obsession sonore sciemment entretenue et Baudelaire a conscience qu'une œuvre d'art peut naître grâce au culte de cette hystérie. Mieux encore : “ L'hystérie ! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire ( ... ) ? “ (2). Dans ces conditions, quel est le vrai visage, l'âme de la correspondance ?

Baudelaire sait utiliser le vocabulaire musical dans la critique artistique. Mais l'Harmonie et le Rythme Universel, vécus par le poète, ont maintenant un caractère que l'idée du nombre permet de mettre en évidence. En effet, la couleur, dans laquelle avaient été reconnus harmonie et rythme, retentit comme une symphonie : “ Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier ; cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur “ (3). La peinture en tant que **correspondance** et **nombre** est un véritable chant. Mais la couleur chante la vie c'est-à-dire la douleur humaine. Baudelaire trouve cet hymne universel chez Delacroix : “ Tout, dans son œuvre, n'est que désolation, massacres, incendies ; tout porte témoignage contre l'éternelle et incorrigible barbarie de l'homme ( ... ) tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irréparable douleur “ (4).

Plus que les sujets traités comme **Le Tasse en prison** ou **La barque de Dante**, plus que la couleur même, c'est le miracle du **nombre** qui fait de la peinture de Delacroix un “hymne terrible“.

(1) **Hygiène** p.1265

(2) **Madame Bovary** p.654

(3) **Salon de 1846** III p.881

(4) **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** – V p.1132

La matière, à elle seule, chante. C'est aussi un chant de douleur humaine qui jaillit dans la poésie de Baudelaire sous la forme d'une symphonie de martyrs :

“ Les sanglots des martyrs et des suppliciés  
Sont une symphonie enivrante sans doute,  
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,  
Les cieus ne s'en sont point encore rassasiés ! “ (1)

L'analogie universelle, la merveilleuse correspondance ne fait en réalité qu'affirmer, par l'intermédiaire du nombre, “l'irréparable douleur“ et par voie de conséquence l'irréparable chute, l'irréparable gouffre. L'âme de la correspondance ressemble peut-être à ce **Madrigal triste** où la jouissance côtoie la tristesse :

“ J'aspire, volupté divine !  
Hymne profond, délicieux !  
Tous les sanglots de ta poitrine,  
Et crois que ton cœur s'illumine  
Des perles que versent tes yeux. “

### 3) LA DISSONANCE

La notion même de dissonance a une valeur particulière dans l'œuvre de Baudelaire. Ainsi le poète écrit à propos de Leconte de Lisle : “ Sa langue est toujours noble, décidée, forte, sans notes criardes, sans fausses pudeurs “ (3). Certes, criard n'est pas dissonant, mais dans le cas de la beauté d'une langue, criard nuit à l'harmonie et dans ce sens peut-être associé à dissonant. Plus évidente encore est cette réflexion au sujet d'Edgar Poe : “ (...) l'auteur d'une nouvelle a à sa dispositions une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure “ (4). Baudelaire note ainsi l'existence de dissonance dans le style. Le poète connaît les conditions harmoniques de la beauté.

(1) **F d M – Révolte – Le Reniement de Saint Pierre** p.114

(2) **Ibid.** – p.169

(3) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains IX** - p.750

(4) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe – III** p.1057

La passion n'entre pas dans ces conditions : “ la passion est naturelle, trop naturelle pour ne pas introduire un ton blessant, discordant, dans le domaine de la beauté pure ( ... ) “ (1).

La “beauté pure“, la suprême harmonie ne s'accommoderont pas d'un état comme le vice : “ Le vice porte atteinte au juste et au vrai, révolte l'intellect et la conscience ; mais, comme outrage à l'harmonie, comme dissonance, il blessera plus particulièrement certains esprits poétiques ; et je ne crois pas qu'il soit scandalisant de considérer toute infraction à la morale, au beau moral, comme une espèce de faute contre le rythme et la prosodie universels “ (2).

Cette forme de dissonance crée un malaise indésirable. J'ai montré précédemment l'importance de la discordance sonore chez Baudelaire (3). Son sens musical profond a été mis en évidence. La dissonance, à laquelle est liée l'idée d'un effet désagréable, a une réalité dans la poésie baudelairienne. Il existe, en effet, des **dissonances visuelles** qui sont de véritables dissonances poétiques : elles se caractérisent par des discordances dans les images présentées au lecteur. Mais la dissonance n'existe qu'en fonction d'au moins deux éléments de nature différente qui, mis en présence, se nient et s'affirment à la fois. Le poème **Le cygne** semble, entre autres, révélateur à cet égard. Jacques Crépet et Georges Blin y ont déjà remarqué “de savantes dissonances“ et le soin avec lequel “Baudelaire a recherché les oppositions de couleurs les plus délicatement discordantes“.

Suivent à chaque fois l'évocation virgilienne, ceux justement des tableaux qui paraissent susceptibles de “jurer“ le plus complètement avec l'évocation antique :

(1) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe** – IV p.1060

(2) **Ibid.** – Texte repris par le poète dans sa critique littéraire (**Théophile Gautier** – III – p.685)

(3) Première partie II – 1) **Le pouvoir de l'eau**

“ le Paris du Second Empire vu dans ses décombres et quand la Voierie passe, et, d’autre part, la négresse hagarde qui recherche son exotique décor “ (1). Ce type de dissonance fait partie de la musique poétique. Elle concourt alors à l’harmonie. Elle a un **sens** musical. Elle rejoint ainsi, dans une perspective poétique, les discordances sonores déjà notées. Il y a donc bien un véritable art de la dissonance chez Baudelaire. Mais la dissonance poétique peut également se trouver au sein d’un unique élément. Quoi de plus saisissant que ce cygne qui

“ (...) de ses pieds palmés frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.  
Près d’un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, “ (2).

Le “blanc plumage“ **traîne** “sur le sol raboteux“. Le cygne que l’on voudrait voir majestueux sur “son beau lac natal“ baigne “ses ailes dans la poudre“ d’un ruisseau à sec. La blancheur et le bain de l’oiseau, marques de sa majesté naturelle, témoignent au contraire ici de son impuissance. Le cygne, royal de nature, est un “malheureux“. N’est-ce pas là une suprême dissonance poétique ? Mais, fier dans la douleur, le voilà qui se dresse

“ Vers le ciel quelquefois, comme l’homme d’Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s’il adressait des reproches à Dieu ! “ (3).

Ce poème, aux strophes 5, 6, 7 et 9 est “un symbole développé pour figurer l’exil – comme le précisent Jacques Crépet et Georges Blin – et c’est ici, comme dans **L’Albatros**, un oiseau blanc jeté hors de son élément qui a charge de protester contre l’état de proscrit “ (4).

Mais la dissonance peut également faire partie de la **nature** même de l’être.

(1) **Les Fleurs du Mal** – Edition critique – Notes critiques – p.448

(2) **F d M – Tableaux parisiens – Le cygne** p.82

(3) **Ibid.** –

(4) **Les Fleurs du Mal** – Edition critique – Notes critiques – p.448

Baudelaire écrit à propos de Madame Aupick : “ (...) Enfin quand même (ce qui n’est pas moins absurde à supporter) **je trouverais dans ma mère, dans son caractère, des notes dissonantes, pénibles, que je suis sûr de pouvoir supporter avec un amour tout filial** “ (1).

L’analogie universelle qui affirmait “l’irréremédiable douleur“ accentuerait-elle davantage le gouffre qui sépare l’individu et son Moi, l’humain et les éléments, la pensée et le monde, l’Unité et le Multiple ? Comme le remarque Jean Prévost :

“ (...) les correspondances poétiques **ont toujours l’homme pour centre** : elles créent une nouvelle espèce de mythologie“ (2). Mais l’harmonie ne serait-elle alors due qu’au dynamisme d’une imagination poétique particulièrement fertile ? Le poète a conscience, par ses sens, d’une analogie qui vit hors de son être. Baudelaire s’interroge :

“ Ne suis-je pas un faux accord  
Dans la divine symphonie,  
Grâce à la vorace Ironie  
Qui me secoue et qui me mord ? “ (3).

Ainsi l’homme, parfois dissonant au sein de son être propre, se pose également en dissonance dans un monde où règne l’harmonie. L’**accord** de l’homme et de l’univers est dissonant. Le haschisch a le pouvoir de plonger dans l’oubli cette réalité : “ Et si notre fanatique manque de beauté personnelle, ne croyez pas qu’il souffre longtemps de l’aveu auquel il est contraint, ni qu’il se regarde comme une note discordante dans le monde d’harmonie et de beauté improvisé par son imagination. Les sophismes du haschisch sont nombreux et admirables, tendant généralement à l’optimisme ( ... ) “ (4).

Le vertige du nombre et la conscience d’une dissonance fondamentale fournissent une explication du spleen permanent de l’auteur des **Fleurs du Mal** qui semble être, dans une perspective esthétique, une **figuration** de spleen, objet poétique dont la flamme est entretenue par le poète. La recherche des composantes de l’harmonie amène la synthèse du mouvement, du rythme et de la dissonance. Cet aspect de l’harmonie s’épanouit alors par le lyrisme.

(1) A monsieur Jaquotot – samedi 20 février 1858 – **Corr.** – t. II – p.139

(2) **Baudelaire** – VII – p.63

(3) **F d M – Spleen et Idéal – l’Héautontimorouménos** – p.74

(4) **Le poème du haschisch** – p.377-378

#### 4) LE LYRISME

Baudelaire s'est longuement expliqué sur la notion même de lyrisme dans un article sur Théodore de Banville : “ La **lyre** exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme **chante**, où elle est **contrainte de chanter**, comme l'arbre, l'oiseau et la mer. Par un raisonnement, qui a peut-être le tort de rappeler les méthodes mathématiques, j'arrive donc à conclure que, la poésie de Banville suggérant d'abord l'idée des **belles heures**, puis présentant assidûment aux yeux le mot **lyre**, et la **Lyre** étant expressément chargée de traduire les **belles heures**, l'ardente vitalité spirituelle, l'homme hyperbolique, en un mot, le talent de Banville est essentiellement, décidément et volontairement lyrique “ (1). Le surnaturel correspond, pour Baudelaire, à un ensemble d'éléments : “ Le surnaturel comprend la couleur générale et l'accent, c'est-à-dire intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement dans l'espace et dans le temps “ (2). A ces éléments répond par conséquent une manière lyrique de sentir : “ Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. Les hommes les plus disgraciés de la nature, ceux à qui la fortune donne le moins de loisir, ont connu quelquefois ces sortes d'impressions, si riches que l'âme en est comme illuminée, si vives qu'elle en est soulevée. Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élance en l'air par trop de légèreté et de

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains-** p.735-736

(2) **Fusées – XI –** p.1256

dilatation, comme pour atteindre une région plus haute “ (1). **L’être intérieur**, comme la musique, “creuse le ciel“. S’il n’y a qu’une seule façon de vivre le lyrisme, différentes nuances et plusieurs niveaux se font jour dans sa forme. Baudelaire parle ainsi de l’ “immense jouissance à prendre le ton lyrique pour parler des artistes de mon pays “ (2). Au ton se mêle l’accent : “ un accent **lyrique**, qui est l’accent naturel de l’homme nerveux et oisif, le seul homme vraiment propre aux expériences de l’amour “ (3). Au sujet de Boyer commentant Shakespeare, le poète écrit : “ (...) hélas ! le malheureux a donné quelquefois des signes d’un lyrisme monarchique un peu vif “ (4). Il y a donc une certaine façon lyrique de s’exprimer qui ne doit pas être confondue avec l’emphase et le pompeux : “ Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux qui tous participent du caractère affectionné par la Lyre “ (5). A l’éloquence lyrique, “grandeur naturelle“ (6), à ce monde correspondent des sentiments **lyriques** dont il est question à propos d’Hégésippe Moreau (7). Ces sentiments entraînent des “convictions lyriques » (8). Ces convictions ne peuvent se traduire que par une expression lyrique dans l’œuvre littéraire. De là naît tout un monde proprement lyrique : “ Tout, hommes, paysages, palais, dans le monde lyrique, est pour ainsi dire apothéosé. Or, par suite de l’infaillible logique de la nature, le mot apothéose est un de ceux qui se présentent irrésistiblement sous la plume du poète quand il a à

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII –Théodore de Banville – p.736

(2) **Salon de 1859** – I p.1027

(3) A Ernest Feydeau – lundi 14 juin 1858 – **Corr.** t. II p.214

(4) **Anniversaire de la naissance de Shakespeare** p.796

(5) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII – p.736

(6) **Ibid.** – II – p.715

(7) **Ibid.** – VI – p.731

(8) **Ibid.** – VII – p.739

décrire (et croyez qu'il n'y prend pas un mince plaisir) un mélange de gloire et de lumière " (1). Voilà pourquoi Baudelaire souligne "la certitude dans l'expression lyrique" (2).

Le lyrisme est à la fois forme et fond ; forme car au niveau du vocabulaire, du ton de la langue, il se manifeste en tant qu'outil, fond parce qu'il est le produit, le résultat du travail de la matière. Ainsi, "je me souviens qu'en trois ou quatre endroits de ses poésies (de Théodore de Banville) notre poète, voulant orner des femmes d'une beauté non comparable et non égalable, dit qu'elles ont des **têtes d'enfants**. C'est là une espèce de trait de génie particulièrement lyrique, c'est-à-dire amoureux du surhumain" (3). Le lyrisme s'épanouit pleinement dans la poésie où chaque mot a le pouvoir de créer une musique dont il sera question dans l'étude du vers baudelairien. Le lyrisme a toute la grandeur, la puissance et la beauté du flot, de la musique des houles : " C'est du reste le caractère de la vraie poésie d'avoir le flot régulier, comme les grands fleuves qui s'approchent de la mer, leur mort et leur infini, et d'éviter la précipitation et la saccade. La poésie lyrique s'élanche, mais toujours d'un mouvement élastique et ondulé " (4). Sublimé par la poésie, le mot figure la forme et le fond du lyrisme. Mais la pensée, l'image, la dynamique du mot n'a pas nécessairement le privilège de faire naître spontanément le lyrisme, le contenu n'a de valeur que par le contour qui cerne la matière. Baudelaire note précisément à propos d'Auguste Barbier : " Ce qui les (les premières poésies) fait admirables, c'est le mouvement lyrique qui les anime, et non pas, comme il le croit sans doute, les pensées honnêtes qu'elles sont chargées d'exprimer " (5).

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – p.737

(2) **Ibid.** – p.734

(3) **Ibid.** – VII p.737

(4) **Théophile Gautier** – V p.698

(5) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – II p.714

Voilà comment la signification du mot est dissociée de son pouvoir dynamique dans la poésie. Voilà pourquoi une trop grande précision dans l'édifice poétique, nuit à la fois au lyrisme du texte et au dynamisme lyrique latent du lecteur car “ (... ) nous observons que tout mode lyrique de notre âme nous contraint à considérer les choses non pas sous leur aspect particulier, exceptionnel, mais dans les traits principaux, généraux, universels. La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses ; l'esprit du romancier se délecte dans l'analyse “ (1). Il faut contenter l'âme lyrique. Le mot-instrument devient un obstacle à l'épanouissement du lyrisme. La poésie pose la question du langage car le mot est à la fois l'inévitable intermédiaire et une fin en soi. Il ne reste plus qu'à rêver d'un langage particulier où le mot aurait **directement**, sans l'intervention de l'intelligence, une fonction lyrique c'est-à-dire fondamentalement musicale : “ Quel est celui de nous qui n'a pas rêvé une prose particulière et poétique pour traduire les mouvements lyriques de l'esprit, les ondulations de la rêverie, et les soubresauts de la conscience ? “ (2). Voilà pourtant un rêve qui parfois se réalise grâce à la magie poétique. Le miracle lyrique de la poésie peut se produire par le contact du lecteur avec le mot-outil qui devient immédiatement symbole. La naissance du lyrisme est soumise au travail du poète sur la matière verbale. Cette matière n'use pas de l'exceptionnel, elle est sobre : la grande poésie emploie un vocabulaire simple mais dont la pâte a longuement été travaillée. Le facile naît du difficile. Baudelaire a parfaitement senti le lyrisme comme un événement intimement lié au quotidien – l'exceptionnel fait rarement le lyrique : “ Mais enfin, direz-vous, si lyrique que soit le poète, peut-il

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII – p.736

(2) Canevas de la dédicace du **Spleen de Paris** p.311

donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine, la nauséabonde niaiserie de la femme etc ... Mais si vraiment ! le poète sait descendre dans la vie ( ... ) De la laideur et de la sottise, il fera naître un nouveau genre d'enchantements “ (1). Une musique enrichie, profondément humaine s'élève maintenant. A “l'enthousiasme lyrique“ (2) répond “l'explosion lyrique“ (3). Mais le poète vit une musique intime, une musique intérieure qui affirme toujours une volonté de retour à un état **premier**, en effet : “Tout poète lyrique, en vertu de sa nature, opère fatalement un retour vers l'Eden perdu“ (4). J'ai montré comment cette volonté de retour correspondait, du point de vue psychanalytique, à la mère-mer et à la musique. Le cercle est ainsi refermé.

Il est piquant de remarquer avec François Porché que l'éloge de Théodore de Banville ne contient qu'une seule réserve. En effet, comme le note cet auteur dans **Baudelaire, histoire d'une âme** : “ Le lyrisme qui est l'état habituel de Banville lui interdit de concevoir autre chose que ce qui est “beau, joyeux, noble, grand, rythmique“. Sa poésie est un retour à l'âge d'or. La “part infernale de l'homme“ lui demeure étrangère. La musique banvillesque ignore les dissonances et les discordances par quoi s'exprime “la partie blasphématoire de la passion“. En marquant avec douceur cette lacune qui, à ses yeux, est celle aussi de l'art antique, Baudelaire, évidemment, sous-entend que c'est lui, poète moderne, qui l'a comblée.

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII – p.738

(2) **Ibid.** – p.739

(3) **Ibid.** III – p.721

(4) **Ibid.** – VII – p.737

A lui, Baudelaire, il appartient de projeter une lumière dure et dénudante sur “le Lucifer latent qui est installé dans tout cœur humain“ “ (1).

## 5) “ LA MUSIQUE CREUSE LE CIEL “

Le lyrisme, le “retour vers l’Eden perdu“ donnent une dimension nouvelle au pouvoir de la musique, art des sons, et de la poésie. “La Musique creuse le ciel“ (2) et “La Poésie est ce qu’il y a de plus réel, c’est ce qui n’est complètement vrai que dans un autre monde“ (3). Ainsi “C’est cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C’est à la fois par la poésie et **à travers** la poésie, par et **à travers** la musique, que l’âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau“ (4). Si l’homme se pose en dissonance au cœur de “la divine symphonie“, il n’en arrivera pas moins à atteindre, **par** et **à travers** la musique et la poésie, et en attendant de le connaître à l’heure de la mort, le Monde où règne l’Eternelle Harmonie. On comprend mieux maintenant, si l’on en juge par les textes cités, ce que représente la musique, art des sons, dans l’esthétique baudelairienne. Elle permet d’**entrevoir** un monde qui n’en reste cependant pas moins inaccessible par nature. Schopenhauer a noté qu’ “ Il y a dans la musique quelque chose d’ineffable et d’intime ; aussi passe-t-elle près de nous semblable à l’image d’un paradis familial quoique éternellement inaccessible ; elle est pour nous

(1) p.383-384

(2) **Fusées** – VI p.1251

(3) **Puisque réalisme il y a** – p.637

(4) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe** – VI p.1060 Ces phrases sont reprises dans **Théophile Gautier** p.686

à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de cette réalité qui les déforme et les altère“ (1).

La musique rejoint par son caractère intime le **Spleen** et l'**Idéal** de la poésie baudelairienne. Mais, comme je l'ai déjà noté, Baudelaire voit, entend et sent par la poésie, par **la musique de la poésie** bien plus qu'il ne vit et ne sent par la musique, art des sons. Ainsi “les splendeurs situées derrière le tombeau“ permettent de constater qu'il existe chez le poète une poétique de la musique liée à la métaphysique. Que Baudelaire n'ait pas oublié ses lectures de Poe, on peut légitimement le penser.

André Ferran écrit : “Et tout le système esthétique de Baudelaire pose ses fondements sur les suggestions du **Poetic Principle**. C'est là qu'il trouve un but à des recherches mal dirigées. Il a rencontré dans ses lectures la théorie de la Correspondance des mondes mais c'est Poe qui lui apporte les formules décisives de l'Harmonie universelle et de la découverte du Beau perçu dans l'extase poétique et traduit dans la correspondance des arts. C'est Poe qui le confirme dans son intuition que la musique est le plus expressif des arts – et que tout verbe, toute couleur n'ont de résonnance que par la musicalité qui est en eux ou que l'artiste y mêle“ (2). On lit dans le **Poetic Principle** : “It is in Music, perhaps, that the soul most nearly attains the great end for which, when inspired by Poetic Sentiment, it struggles – the creation of supernal Beauty. It **may** be, indeed, that here this sublime end is, now and then, attained **in fact**. We are often made to feel, with a shivering delight, that from an earthly harp are stricken notes which **cannot** have

(1) **Le monde comme volonté et comme représentation** – t. I livre 3<sup>ème</sup> – p.275-276

(2) **L'esthétique de Baudelaire** – II p.207

been unfamiliar to the angels“ (1) (a). C’est aussi dans le **Poetic Principle** que Poe écrit : “And thus when by Poetry – or when by Music, the most entrancing of the Poetic moods – we find ourselves melted into tears – we weep then – not as the Abbate Gravina supposes – through excess of pleasure, but through a certain, petulant, impatient sorrow at our inability to grasp **now**, wholly, here on earth, at once and for ever, those divine and rapturous joys, of which **through** the poem, or **through** the music, we attain to but brief and indeterminate glimpses“ (2) (a). André Coeuroy souligne : “ Le parallélisme est donc absolu entre la “philosophie“ et la “poétique“ musicales de Poe. La philosophie, c’est la connaissance de la beauté sous toutes ses formes ; et le principe poétique, c’est la recherche de cette beauté, grâce à un “effort exalté“ qui est musique “ (3).

Comme on peut le constater Baudelaire a fait des emprunts textuels au **Poetic Principle**. Peut-on l’accuser de réel plagiat ? L’attitude du poète se justifie par sa passion pour Poe. Les idées de l’auteur américain sur la musique devaient, par leurs perspectives, attirer tout particulièrement l’imagination de Baudelaire. On peut

(1) **Poe – Tales and Poems** with representative articles, criticism and letters p.574

(a) traduction de Pierre Meylan : “ C’est peut-être en musique, écrit-il, que l’âme, inspirée par le sentiment poétique, est le plus près d’atteindre cette grande fin pour laquelle elle lutte, c’est-à-dire la création de la beauté céleste. Il est **possible** que, parfois, elle atteigne **en fait** cette fin sublime. Il nous est souvent donné de sentir, avec un frisson délicieux, que des sons tirés d’une harpe terrestre nous viennent **certainement** tout chargés de la présence des anges “ – (**Les écrivains et la musique**) t. II p.12

(2) **Poe** – p.573

(a) traduction d’André Coeuroy : “ Par la poésie – ou par la musique, le plus exaltant des modes poétiques – nous fondons en larmes, non pas comme le suppose l’abbé Gravia (**sic**), par excès de plaisir, mais par suite d’une certaine douleur impatiente née de notre impuissance à atteindre pleinement, ici même, sur terre, en une fois, et à jamais, ces divines joies extatiques dont la poésie et la musique ne nous donnent que des aperçus rapides et imprécis “ – (**Musique et littérature** – p.187)

– Les traductions de Meylan et de Coeuroy, qui peuvent être discutées, ne sont données qu’à titre indicatif.

(3) **Musique et littérature** – p.187

cependant penser que le poète avait déjà eu des idées analogues sur la musique **avant** de lire Poe. L'auteur des **Fleurs du Mal** note dans sa correspondance : “ La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant “ (1). Mais le lecteur remarquera que Baudelaire ne précise pas la nature de ces sujets rêvés. On peut supposer, bien que cela soit une hypothèse, que la musique n'était pas exclue de ces méditations. Il ne faut donc pas s'étonner de voir le poète s'appropriier en quelque sorte les textes de Poe. Le plagiat est donc discutable. André Coeuroy remarque : “En réalité, le mot “musique“ n'a pas pour Poe le sens précis que nous lui donnons ; il dissimule toujours chez lui une arrière-pensée platonicienne“ (2). J'ai montré l'importance du nombre chez Baudelaire, “traduction de l'espace“ et l'existence d'un véritable symbolisme de la musique dans son œuvre. La Musique qui “creuse le ciel“ semble ainsi répondre à “La musique des sphères“ dont il est question dans **Ligeia** (3). Il s'agit donc bien d'une “métaphysique musicale“ pour reprendre l'expression d'André Coeuroy (4).

J'ai noté précédemment que la musique était pour Baudelaire une matière propice à des préoccupations poétiques, bien plus qu'un réel langage artistique.

A ces préoccupations vient donc s'ajouter maintenant une perspective métaphysique. Par la musique ainsi sublimée, le poète opère en quelque sorte un “retour vers l'Eden perdu“ dans l'intimité de la conscience. On a pu remarquer à propos du poème **La Musique**, l'idée du départ comme étant une arrivée, et la

(1) A Théophile Thoré (env. 20 juin 1864) – **Corr.** – t. IV p.277

(2) **Musique et littérature** – p.186

(3) **Histoires extraordinaires** – p.247

(4) **Musique et littérature** – p.188

volonté de retour à l'état d'Innocence. La musique, qui fait entrevoir "les splendeurs situées derrière le tombeau", préfigure l'Eden. Voilà pourquoi elle fait partie d'un symbolisme de la Vie et de la Mort. Voilà comment elle appartient déjà à la philosophie et à la Poésie.

Mais la musique, art des sons, liée à la poésie, permet au lecteur de prendre conscience d'un autre aspect de la musique contenue dans l'œuvre de Baudelaire. On parle en effet souvent de la **musique du vers** baudelairien. Cette expression pose un certain nombre de problèmes qu'il convient d'examiner maintenant dans le détail.

## CHAPITRE IV

### LA MUSIQUE DU VERS BAUDELAIRIEN

#### 1) UN PIEGE

Jules Combarieu écrit dans **Les rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression** : “ La poésie, dit-on, est une musique. On attribue par exemple à Lamartine le mérite d'avoir écrit les vers les plus musicaux de notre langue. Mais qu'entend-on par le mot **musique** en parlant ainsi ? On l'applique à un langage d'une sonorité pleine et **fondue**, où rien de saillant et de heurté ne donne des sensations trop vives ; on le fait synonyme de douceur soutenue, de consonance parfaite, de bercement voluptueux et prolongé. C'est là une idée superficielle et ridicule, une assimilation que l'art musical, à aucune de ses époques, n'a pu autoriser, et dont les analyses faites au début de cette étude doivent faire comprendre la fausseté “ (1).

Baudelaire remarque dans son **Théophile Gautier** : “ (...) le prix du **style coulant** est donné indistinctement à tous les écrivains connus, l'eau claire étant probablement le symbole le plus clair de beauté pour les gens qui ne font pas profession de méditer “ (2).

Dans une lettre à Ancelle le poète écrit : “ Excepté Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Mérimée, de Vigny, Flaubert, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, toute la

(1) Deuxième partie – Chap. I p.219-220

(2) I, p.677

racaille moderne me fait horreur ( ... ). Le style coulant, horreur “ (1). Ce même style est aussi critiqué à propos de George Sand dans **Mon cœur mis à nu** (2). Mais déjà apparaissent les premières difficultés. Lorsqu'on parle de la **musique** du vers, on en arrive rapidement à utiliser un vocabulaire musical. Les véritables problèmes n'en sont pas pour autant résolus, bien au contraire. Jules Combarieu note en effet : “ Toute assimilation de la musique à la poésie est aujourd'hui une simple figure de rhétorique, une chimère ou une hérésie dangereuse. L' "harmonie" par laquelle le poète enchante notre oreille, et que nous exigeons de lui, est justement le contraire de celle qu'emploie le musicien. Par les ressources d'expression comme par le rythme, comme par la manière de penser qui est pour ainsi dire leur âme, les deux arts diffèrent profondément. La langue musicale a recueilli, pour l'affranchir et l'**abstraire** de plus en plus, la partie intelligible de ce même langage. Dans l'une, tout peut être ramené à la vie sensible et aux mouvements de l'instinct ; dans l'autre, tout est d'ordre idéal, tout révèle le triomphe de l'esprit sur la sensation, sur le cri, sur l'imitation directe des choses. Ici, le rythme est réel et correspond à des divisions précises de la durée, là il est purement numérique, c'est-à-dire encore abstrait et idéal. Tel est l'aspect général et premier que présentent les deux arts “ (3). Il n'y a pas lieu de s'étendre ici sur l'ensemble des questions posées par la poésie face à la musique. Il convenait cependant de poser clairement les données du problème en évitant ainsi, au départ, de tomber dans le piège d'une poésie que l'on voudrait à tout prix **musicale**, en démontrant précisément sa musicalité à l'aide d'une terminologie empruntée à l'art des sons – tout cela ne servant qu'à masquer une impuissance manifeste devant les réelles difficultés. Georges Mounin note : “ Expliquer la poésie par la musique est, dans les termes les plus indulgents, recourir à des métaphores plus dangereuses

(1) Dimanche 18 février 1866 – **Corr.** t. V p.281

(2) XVI – p.1280

(3) **Les rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression** – préface – XXI

qu'éclairantes ; et le reste du temps, c'est du galimatias. Parler du secret de la poésie avec un vocabulaire musical, c'est additionner des moutons avec des loups sous prétexte qu'il s'agit toujours de mammifères ( ... ) “ (1). André Spire, de son côté, s'interroge : “ Mais ces valeurs sonores du langage articulé par où s'exprime la poésie, est-il légitime de les appeler du même nom que cet autre langage des sonorités, la **musique** ? Les amateurs de poésie ne font-ils pas un usage abusif des mots, musique ou musical, dans leurs jugements sur les œuvres des poètes ? “ (2). Nombreux sont les commentateurs de Baudelaire qui sont tombés dans le piège. Timmermans note (3) : “ Chacune des “fleurs du mal“ donne en effet la sensation d'une mélodie “non encore entendue“. Cependant M.Vivier, qui s'exprime ainsi (a), ne montre pas en quoi consiste cette “musique verbale“. Le premier des critiques qui s'en sont occupés, M.Cassagne, fait croire que musique est synonyme d'assonance et d'allitération : il n'explique guère ces phénomènes, assurant qu'ils produisent “des effets complexes que le lecteur sentira de lui-même “ (b). Après lui, M.Dérieux émet l'avis que Baudelaire est habile à rendre “le grignotement des secondes“, “le chuchotement qui s'étouffe“, et d'autres bruits : dans cet art, il met “l'originalité du poète musicien“ (c). M.de Reynold suit ses traces (d). Mais les exemples d'allitération qu'il donne sont peu probants : il n'est pas très remarquable que le bruit d'une cascade ou celui d'une fuite soient perceptibles dans des vers où

(1) **Quelques petits faits probablement vrais à propos de la phonétique, de la musique et de la poésie** dans **Poésie et Langage** – deuxième biennale internationale de Poésie – 1954, p.78

(2) **Poésie : Musique ou danse buccale ?** dans **Poésie et Langage** p.122

(3) **Observations sur la technique de Baudelaire** I p.97

(a) note (6) p.97 “**L'originalité de Baudelaire**“ Bruxelles, 1926, p.158

(b) note (7) “A.Cassagne, **Versification et Métrique de Charles Baudelaire** – Paris 1906, p.68

(c) note (8) “H.Dérieux, **Baudelaire** – Bâle 1917, p.44

(d) note (9) “op. cit. ch.10 (G. de Reynold, **Charles Baudelaire** – Paris-Genève, 1920)“

les mots “cascade“ et “fuite“ sont en bonne place. M.Flottes croit que “la musicalité naît essentiellement de l’art des assonances et de celui des coupes“ (e). Enfin, M.Vivier considère lui aussi, l’assonance, l’allitération et l’harmonie imitative comme les éléments les plus remarquables de la musique des vers (f). Quelques-uns de ces critiques, il est vrai, semblent pressentir que les phénomènes dont ils parlent ne pouvant être constants, beaucoup de vers de Baudelaire sont harmonieux sans eux. M.Cassagne admet (g) que “la modulation des voyelles“ est une condition de l’harmonie. M.Vivier parle avec bonheur de “la continuité des effets sonores“ (h). Mais ils s’en tiennent à ces constatations “. Timmermans démontre ainsi l’impuissance de la critique devant ce problème. Faut-il donc se contenter de parler uniquement d’une “fluidité, et par là-même (d’)un charme comme viscéral“ du vers baudelairien, comme le fait J.Segond dans **Remarques sur le vers baudelairien** (1) ?

## 2) “L’IMMENSE VALEUR DU MOT PROPRE“

Préciser les difficultés, ce n’est pas les résoudre pour autant.

Comment naît le vers dans l’esprit du poète ? L’auteur le sait-il lui-même ?

(e) note (10) “op. cit. p.207 (P.Flottes, **Baudelaire**, Paris, 1922)“

(f) note (11) “Du moins, il y consacre une attention toute particulière.

Voir op. cit. p.42-43. Cette partie de l’harmonie des vers de Baudelaire étant suffisamment connue je ne m’en occuperai pas“

(g) note (12) “op. cit. p.74

(h) note (13) “op. cit. ch.1<sup>er</sup> p.333“

(1) **Revue de la Méditerranée** n°2 t.10 – Mars-avril 1951 – VII p.164

Lionel Landry écrit : “ Schiller disait que pour lui la condition préparatoire favorable à la création poétique n’était pas la vision d’une suite d’images, avec une causalité coordonnée de pensées, mais **un certain état d’âme musical** qui précédait et engendrait en lui l’idée poétique (a).

Certains poètes affirment, d’autre part, que ce qui se présente d’abord à leur imagination, c’est un rythme, que c’est en le ressassant qu’ils trouvent l’idée, comparant parfois ce processus inventif à celui de la gravure sur pierre fine, où la forme de la matière, la disposition des veines exercent une influence sur le choix du thème.

Toutes ces analyses sont lacunaires, elles s’attachent à l’apparence du travail mental plutôt qu’à la réalité “ (1). Eugène Fromentin raconte dans **Dominique**, après avoir entendu une musique militaire : “ Il m’en resta dans l’esprit comme un mouvement qui se continua, et cela devint une sorte de mode et d’appui mélodique sur lequel involontairement je mis des paroles. Je n’ai plus aucun souvenir des paroles, ni du sujet, ni du sens des mots, je sais seulement que cette exhalaison singulière sortit de moi, d’abord comme un rythme, puis avec des mots rythmés, et que cette mesure intérieure tout à coup traduisit, non seulement par la symétrie des mesures, mais par la répétition double ou multiple de certaines syllabes sourdes ou sonores se correspondant et se faisant écho. J’ose à peine vous dire que c’était là des vers, et cependant ces paroles chantantes y ressemblaient beaucoup “ (2). Baudelaire a-t-il connu cette sensation ? On ne peut l’affirmer.

Dans une lettre à E.Gosse, Mallarmé affirme : “ Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu’on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette

(1) **La sensibilité musicale – ses éléments – sa formation** – Ch. VIII p.192-193

(a) note (4) de l’auteur p.192 “cité par Nietzsche **l’Origine de la Tragédie**“

(2) p.66-67

première condition va de soi ; mais l’au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole ; “ (1). Et Suzanne Bernard compare ce dernier membre de phrase (2) à la sorcellerie évocatoire dont parle Baudelaire.

La lecture de certains poèmes des **Fleurs du Mal** donne une “exhalaison singulière“, pour reprendre l’expression de Fromentin. Les mots de la poésie ne seraient-ils pas ceux de la prose ? Seraient-ils nantis d’un pouvoir particulier par “certaines dispositions de la parole“ ? Baudelaire affirme dans son **Théophile Gautier** : “ Il y a dans le mot, dans le **verbe**, quelque chose de **sacré** qui nous défend d’en faire un jeu de hasard “ (3). Le mot vit par le son, le rythme et le sens. Le choisir, c’est prendre une direction, en choisir un second, c’est déjà édifier un vers. “ Ecrire dit Supervielle à Robert Mallet, c’est savoir dire tout ce qui vous passe par la tête, ou par la fenêtre, comme dirait Lise Deharme, mais c’est surtout choisir ce qui est fait “pour aller ensemble“. Vous vous rappelez ce que disait Valéry : “Trouver, ce n’est rien, la difficulté est de s’ajouter ce qu’on trouve“. Il faut intégrer les richesses rencontrées en cours de route dans celles qu’on a déjà trouvées “ (4).

En effet, comme le précise Robert Mallet : “Le poète a la science de l’image et du mot qui traduit l’image, et il abat le mot comme on abat un gibier“ (5). Gide écrit dans **La Nouvelle Revue Française**, à propos de Baudelaire : “Musical ! veuille ce mot, ici, n’exprimer point seulement la caresse fluide ou le choc harmonieux des sonorités verbales par où le vers peut plaire même à l’étranger musicien qui n’en comprendrait pas le sens ; mais aussi bien ce choix certain de l’expression, dicté

(1) Cité par Suzanne Bernard dans **Mallarmé et la musique** p.75

(2) **Mallarmé et la musique** p.81

(3) III p.690

(4) Dialogues de Supervielle avec Robert Mallet – 8 et 15 mai 1956, à la Radiodiffusion française – reproduits dans **Supervielle** par Etiemble – p.266

(5) **Ibid.** – p.267

non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète-musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une définition, l'émotion essentiellement indéfinissable “ (1). Baudelaire sait l'importance du mot. Il écrit en parlant de Pierre Dupont : “ ( ... ) il apprit ainsi à connaître l'immense valeur du mot propre. Ceci paraîtra peut-être puéril à beaucoup de gens, mais ceux-là ne se sont pas rendu compte du travail successif qui se fait dans l'esprit des écrivains, et de la série de circonstances nécessaires pour créer un poète “ (2). De même à propos du style de Théophile Gautier, il est question de “ ( ... ) laisser jaillir le mot propre, le mot unique ( ... ) “ (3).

Dans **Aspects de l'Art baudelairien**, André Guex remarque : “ Baudelaire use de l'allitération et de l'assonance comme de tons musicaux grâce auxquels il met en relief l'élément essentiel du vers. Etant donné un mot qu'il veut faire ressortir, il l'enveloppe d'autres mots dont les sonorités sont semblables ou parentes.

En d'autres termes, le mot où culmine le sens du vers engendre sa sonorité ou sa tonalité ( ... ). Des exemples où je soulignerai ce mot générateur à la fois de l'idée et de la tonalité, éclaireront ma pensée :

“ Que ce soit **dans** la nuit et **dans** la solitude,  
Que ce soit **dans** la rue et **dans** la multitude,  
Son fantôme **dans** l'air **danse** comme un flambeau. “ (a)“ (4).

André Guex donne un autre exemple :

“ “Je te donne ces vers **afin** que si mon nom  
Aborde heureusement aux époques lointaines,  
Et **fait** rêver un soir les cervelles humaines,  
**Vaisseau** favorisé par un grand aquilon “ (b)

Cette strophe est une véritable sonate en f et v “ (5).

(1) **Baudelaire et M.Faguet – La Nouvelle Revue Française – t. IV n°23 – 1<sup>er</sup> novembre 1910 – p.510**

(2) **Pierre Dupont – p.609**

(3) **Théophile Gautier – p.689**

(4) p.126-127 (a) **F d M – XLII p.41**

(5) p.127 (b) **F d M – XXXIX p.38**

On voit immédiatement le danger de ces affirmations. Parler de “tons musicaux“, de “tonalité“ ou de “sonate“ n’entraîne que la confusion. Les vers de Baudelaire cités dans le premier exemple me paraissent quelque peu lourds précisément par la sonorité “dans“. L’effet est voulu par l’auteur des **Fleurs du Mal** mais le lecteur doit-il y sentir à tout prix de la musique ? Ce n’est pas en réalité la répétition du mot qui crée “l’au-delà“, pour reprendre le mot de Mallarmé, mais la conjugaison des notions de “nuit“, “solitude“, “rue“, “multitude“ qui se résolvent dans la vision d’un fantôme qui “danse comme un flambeau“. Certes les “dans » non accentués préparent le **danse** accentué. Mais tout cela sert surtout à souligner dans ces vers, la monotonie de l’idée fixe du poète. De là à parler de **musique**, il y a un pas qu’il ne faudrait pas franchir trop rapidement. André Guex affirme : “Il n’est pas contestable que Baudelaire a tiré, des mots répétés, des effets de symétrie propre à renforcer la valeur musicale des vers“ (1). Renforcer n’est pas créer la musique des mots. La musique elle-même prendrait-elle sa source ailleurs ? Tout cela ne semble finalement pas très satisfaisant.

Dans le second exemple cité par André Guex, il me paraît également hasardeux de parler de “sonate“ à propos des labio-dentales **f** et **v**. La sonate correspond à une forme musicale précise qui a ses règles. Il n’y a donc pas lieu de mentionner son nom à propos de la pièce des **Fleurs du Mal**.

On voit toutes les difficultés qui se présentent au lecteur dès qu’il s’agit réellement de savoir de quoi l’on parle.

Dans **Plaisir poétique et plaisir musculaire**, André Spire écrit : “ Les timbres des phonèmes dont se composent les mots n’ont pas été volontairement choisis par le langage, pour des fins expressives. Leur gravité ou leur acuité leur ont été imposés au cours d’une longue évolution par des phénomènes phonétiques et étymologiques, par des suites de hasards qui ne sont pas toujours en rapport avec

(1) **Aspects de l’Art baudelairien** – Chap. III p.120

leur signification actuelle. Leur apparition ou leurs retours dans un vers sont souvent imposés par l'organisation syntaxique de la phrase. Nous avons vu que, dans la composition du poème, si ces timbres ont pu servir parfois comme moyens d'expression, c'est moins grâce à leurs sonorités qu'à raison des mouvements mimiques que commande l'émission de ces sonorités. La plupart n'entre eux n'ont aucune ressemblance sonore avec les choses qu'ils représentent ou les sentiments que par leur intermédiaire le poète essaie d'évoquer " (1). Le commentateur a raison de souligner : " En somme, à la différence de la mélodie musicale dont la matière première c'est les sons – comme le marbre est la matière première d'une statue, qu'il faut ensuite y découvrir et sculpter – la matière propre de la poésie est un complexe sens-sonorités, dont le second élément est dans une telle dépendance de l'autre, qu'il en naît par une sorte de nécessité interne – comme s'il suffisait au statuaire de choisir le marbre pour que, sans le jeu du marteau et du ciseau, il en surgisse un corps largement ébauché " (2).

Mais il se trouve que parfois, le son d'un mot correspond à son sens. Comme l'a remarqué Robert Vivier dans **l'Originalité de Baudelaire** : " Souvent les sonorités des vers, chez Baudelaire, ne se contentent pas de poursuivre la simple imitation d'un son. L'harmonie verbale traduira des sensations visuelles ou tactiles, et le poète parviendra à peindre par le son :

" Un désert rocailleux troublé par des cris aigres "  
(Un voyage à Cythère)

Ce vers **peint** la nature d'un terrain tout autant qu'il reproduit les cris discordants des oiseaux " (3).

Il ne fait aucun doute que la consonne **r** a un pouvoir tout particulier dans ce vers. L'image employée par Joseph Samson dans **Paul Claudel poète-musicien** est explicite : " La syllabe peut être comparée à une cloche : la voyelle serait la paroi, la

(1) p.431-432

(2) **Plaisir poétique et plaisir musculaire** p.191

(3) Première partie – p.36

consonne le battant. La consonne percute la voyelle ; elle la fait sonner “ (1). Ainsi, il y a “le pouvoir colorant de la voyelle et le pouvoir percussif et colorant de la consonne“ (2). Dans le vers de Baudelaire la consonne **r** dans “rocailleux“, “troublé“, “cri“ joue bien un rôle percussif. Mais cette constatation est-elle suffisante pour parler de la **musique** de ce vers ?

Maurice Grammont, pour sa part, écrit après avoir cité des vers de Racine, Hugo, Musset et Lamartine : “ Quel est donc le seul élément commun à ces différents vers ? la musique ; une musique vague et rudimentaire, mais pourtant délicieuse. Elle est produite évidemment par les voyelles, sons qui, nous l’avons déjà vu, peuvent dans une certaine mesure être considérés comme des notes “ (3). Qu’en est-il chez Baudelaire ? Robert Vivier remarque : “ Les **i** répétés du vers qui suit créent l’atmosphère grise et sinistre de la nuit tombante :

“L’irrésistible nuit établit son empire“ “ (4)  
(**Le coucher du soleil romantique**)

Mais il se trouve précisément que la palatale **i** est une voyelle aiguë et comme le signale Gérald Antoine “ ( ... ) très souvent un timbre (a), (ô), (u), (oe) vient flanquer d’un complément d’obscurité la trop claire déchirure phonétique du mot nuit “ (5). On voit là une contradiction évidente entre la clarté du **i** et ce qu’il doit représenter dans le vers de Baudelaire, du moins pour Robert Vivier. Albert Cassagne a d’ailleurs senti la difficulté quand il écrit à propos de ce même vers : “La remarquable prédominance, surtout dans le second vers, du son aigu **i**, soutenu par la voyelle claire **é**, correspond à l’expression, non pas de l’obscurité de la nuit,

(1) Première partie – IV p.61-62

(2) Ibid. – p.62

(3) **Le vers français** – 3<sup>ème</sup> partie p.381

(4) **L’Originalité de Baudelaire** – p.36. Dans le texte de Baudelaire (p.133) “**Nuit**“

(5) **La nuit chez Baudelaire** dans **Baudelaire** – Société d’histoire littéraire de la France – p.165

mais d'une angoisse et d'un désespoir aigus « (1). Le vers de Baudelaire décrit ainsi la nuit tombante mais les sons utilisés pour cette description, serviraient à mettre en évidence une seconde idée – l'angoisse du poète. L'esthétique baudelairienne s'accommoderait de cette interprétation. La lecture fournit en effet cette double émotion car la nuit est au vers suivant :

“ Noire, humide, funeste et pleine de frissons ; “ (2).

Mais, il faut bien avouer que cet exemple se prête facilement à ce type de commentaire. Encore doit-on admettre que l'*i* est synonyme d'angoisse ou que, plus généralement encore, la répétition de n'importe quelle lettre serait génératrice d'un tel sentiment – ce qui est indéfendable.

Dans **Les petites vieilles** par exemple, la voyelle *i* a un tout autre pouvoir :

“ Ils ont les yeux divins de la petite fille  
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit. “ (3).

La valeur exacte des allitérations est donc difficile à préciser dans le cadre d'une **musique** du vers.

Dans sa thèse dactylographiée **L'épithète dans les Fleurs du Mal**, Anwar Ibrahim Abdel-Aziz écrit : “ Il arrive aussi que Baudelaire change l'épithète, rien que pour exprimer des idées par les sons, pour créer une harmonie entre les phonèmes. Voici qu'après avoir dit :

“ Derrière les ennuis et les sombres chagrins “

il a remplacé l'adjectif “sombres“ par “vastes“ (4) parce que comme l'a très bien remarqué Mr. Marouzeau, l'**A** donne l'impression de la gravité (a) ... et son effet peut être renforcé par le souffle *v* (vastes) ... alors que **Om** dans “sombre“ donne l'impression de l'ampleur (b) ... et la gravité caractérise mieux les chagrins que l'ampleur “ (5).

(1) **Versification et métrique de Ch. Baudelaire** p.61

(2) **Les Epaves – Le coucher du soleil romantique** – p.133

(3) **F d M – Tableaux parisiens** – p.85

(4) **Ibid.** – **Spleen et Idéal – Elévation** p.10

(5) Chap. III p.50

(a) et (b) note de l'auteur (1) et (2) : “**Précis de Stylistique**“ – Masson ed.1946 in 8° p.134-35

Cette démonstration ne me paraît pas convaincante pour les raisons données plus haut à propos de la voyelle **i** : il n’y a aucune raison que l’**a** donne une impression de gravité et que l’**om** celle d’ampleur. Plus on avance dans l’analyse des sons, plus on constate la subjectivité des affirmations concernant leur signification. Peut-on parler de musique dans ce contexte ? Albert Cassagne remarque : “ Parmi ces allitérations, si nombreuses et si variées, il y en a qui signifient quelque chose et même quelque chose d’assez clair ; mais il y en a beaucoup ( ... ) que le poète paraît avoir accueillies parce qu’il leur attribuait une qualité propre, toute musicale, indépendamment de toute valeur d’expression “ (1). Théophile Gautier l’avait bien senti : “ Pour le poète, les mots ont, en eux-mêmes et en dehors du sens qu’ils expriment, une beauté et une valeur propres comme des pierres précieuses qui ne sont pas encore taillées et montées en bracelets, en colliers ou en bagues : ils charment le connaisseur qui les regarde et les trie du doigt dans la petite coupe où ils sont mis en réserve, comme ferait un orfèvre méditant un bijou. Il y a des mots diamant, saphir, rubis, émeraude, d’autres qui luisent comme du phosphore quand on les frotte, et ce n’est pas un mince travail que de les choisir “ (2).

De l’enchantement que produisent certains mots, certaines sonorités dans un vers, de leurs répétitions, on ne peut tirer de conclusion définitive en ce qui concerne une certaine **musique** de la poésie de Baudelaire. Encore faut-il utiliser ici ce mot avec la plus grande prudence. C’est à cause de son utilisation abusive que je préférerais parler d’**enchantement**. Sans doute est-il plus fréquemment question de la musique d’un tableau ou de la musique d’un vers ?

J’emploierai donc ce mot, mais il reste cependant à le définir clairement.

(1) **Versification et métrique de Ch. Baudelaire** p.71-72

(2) **Souvenirs romantiques** – préface des **Œuvres Complètes** de Baudelaire (1868) – p.316

### 3) L'HARMONIE

On se souvient de la remarque de Jules Combarieu “ “L’harmonie“ par laquelle le poète enchante notre oreille, et que nous exigeons de lui, est justement le contraire de celle qu’emploie le musicien “ (1). Mais cette “harmonie“, quelle est-elle chez Baudelaire ? Dans **Observations sur la technique de Baudelaire** (2), Timmermans commente quelques vers du poète : “ Il y a sans doute, dans **Les Fleurs du Mal**, des vers parfaits en grand nombre, surtout parmi ceux qui sont d’inspiration épicurienne :

“ Le secret / douloureux // qui me / faisait / languir ... “  
(**La vie antérieure** – p.17) (a)

( ... ) D’autres, non moins nombreux, manquent de toute harmonie régulière :

“ Un port / reten- / tissant // où mon â- / me peut boire “  
(**La chevelure** – p.25)

Quand la parole est au dandy, l’absence d’harmonie est presque de règle. Ou bien les mesures en présence n’ont qu’une seule espèce de voyelles, ou bien elles ne se correspondent pas (b) :

“ Le faubourg / secoué // par les lourds / tombereaux ... “ “  
(**Les sept vieillards** – p.83)

Le commentateur conclut : “ Cependant, à entendre certains de ces vers, l’oreille est flattée. Il est raisonnable de se demander si cela ne provient pas de quelque attrait particulier que Baudelaire prête à l’irrégularité même. Pourquoi lui aurait-il

(1) **op. cit.**

(2) p.99

(a) Les références (numéro du poème) données par l’auteur n’étant pas toujours exactes, j’ai mis entre parenthèses le titre et la page de chaque poème (ed. “La Pléiade“)

(b) Note (1) de l’auteur p.99 : “ Je m’en tiens à l’analyse des voyelles. Les consonnes, l’hiatus, d’autres facteurs peuvent contribuer à la dissonance “.

été difficile de faire plus de vers harmonieux, s'il l'avait voulu ? Dans telle disposition, il ne le voulait point, préférant la discordance. D'autres fois, il peut avoir essayé de plaire par des moyens originaux. Selon lui, l'irrégularité, c'est-à-dire la surprise, l'inattendu, l'étonnement sont une partie essentielle et caractéristique de la beauté (a). Je crois qu'il ne suffit pas de dire ici, avec M.Raymond, que le poète "bâtit des féeries" (b). Il importe de se rendre compte des procédés auxquels il a recouru " (1). C'est ainsi que Timmermans constate qu' "avec Baudelaire, c'est souvent l'harmonie qui s'impose d'abord, ne laissant de place qu'à un rythme désaccordé. Le vers suivant présente une harmonie des plus acceptables, si on le divise en triades :

" Même quand / elle marche // on dirait / qu'elle danse "  
(pièce XXVII – p.27) (c)

Mais cette division est absurde. L'harmonie seule la favorise, aidée, il est vrai, par le parallélisme grammatical de la deuxième et de la quatrième mesure " (2). Cette tendance à l'irrégularité apparaît de plus en plus clairement. Elle se confirmera, comme je le montrerai plus loin, dans le domaine du rythme. Suzanne Bernard a remarqué une certaine dissonance baudelairienne à propos de la prose poétique, tout en y mettant des réserves : " Sans doute, Baudelaire a entrevu la possibilité de faire entrer dans la poésie les rythmes heurtés, les disharmonies de l'époque et la conscience moderne, se montrant ainsi très en avance sur son temps ; mais nous devons penser que son domaine, à lui, était bien plutôt cette contrée littéraire

(1) p.99

(a) note (2) de l'auteur p.99 : "Œuvre posth. p.78 (**Fusées**)"

(b) note (3) "E.Raymond, **Charles Baudelaire**, Paris – 1922 – p.299"

(c) Texte de "La Pléiade" : " ( ... ) **croirait** qu'elle danse "

(2) p.100

“où tout est ordre et beauté“ ; si violemment que l’existence ait ébranlé son être, son art n’est pas fait pour admettre les heurts et les contrastes violents : les brutales dissonances, les effets de choc dont Rimbaud, puis les écrivains du XXème siècle tireront un tel parti, détonnent trop brutalement dans la prose baudelairienne ondoiyante et limpide “ (1). Mais de la présence ou de l’absence d’**harmonie** peut-on déduire la présence ou l’absence de **musique** dans un vers ? Timmermans remarque : “ Baudelaire utilise parfois toute une strophe pour aboutir à un vers musical. Dans la suivante, les trois vers sont très peu harmonieux. Le deuxième est particulièrement désagréable à cause des consonnes : par contraste, le quatrième qui rime avec lui, est aussi harmonieux que possible.

“Ces yeux sont des puits faits d’un million de larmes,  
Des creusets / qu’un métal // refroidi / pailleta ...

Ces yeux mystérieux ont d’invincibles charmes  
Pour celui / que l’austère // Infortune / allaita !“ “  
(**Les petites vieilles** – p.86) (2)

Le commentateur note : “ Un poème de Baudelaire forme un système musical. Indépendamment des caractéristiques de son vers et de sa strophe, le poète a construit chacun de ses morceaux dans un état d’âme particulier qui en a déterminé l’allure et la coloration. Les éléments de l’orchestration qu’il met en œuvre sont d’une variété et d’une complication infinies. Ils sembleraient, du reste, si l’on prétendait les identifier, correspondre à des impressions purement personnelles “ (3). Ce sont précisément ces impressions qui, me semble-t-il sont à la base de la musique du vers baudelairien. Pour le lecteur, le son d’un mot en poésie est indissociable de son sens : c’est le “complexe sens-sonorité“ pour reprendre l’expression d’André Spire, qui permet d’entrevoir les fondements de l’enchantement, de la musique poétique. La progression du mot dans le vers pourrait être qualifiée de mélodique dans la mesure où, effectivement, l’évolution

(1) **Le poème en prose de Baudelaire jusqu’à nos jours** – Première partie – I  
p.131

(2) **Observations sur la technique de Baudelaire** – p.103

(3) **Ibid.** – p.104

parallèle et inévitable du sens du mot avec son propre son aboutit dans le vers, à la formation d'une matière poétique qui peut prétendre à l'enchantement ; la musique vient alors d'elle-même. Comme le dit si bien Paul Claudel à propos d'une phrase de Rimbaud : " C'est fini ! c'est en l'air ! cela tient à rien ! ce n'est plus porté que par la musique, c'est comme un beau cygne qui vole les ailes étendues dans un milieu élyséen ! " (1). Baudelaire écrit lui-même : " que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante ; qu'elle peut monter à pic vers le ciel, sans essoufflement, ou descendre perpendiculairement vers l'enfer avec la vélocité de toute pesanteur ; qu'elle peut suivre la spirale, décrire la parabole, ou le zigzag figurant une série d'angles superposés " (2).

#### 4) LE RYTHME ET LA RIME

Mais tout cela ne différencie pas la poésie de la prose. La progression du mot n'a un sens que si le rythme autorise son développement. C'est pourquoi le mètre en poésie est l'élément moteur pour l'épanouissement du mot. Le rythme prend alors une dimension nouvelle. Baudelaire en avait parfaitement conscience : " (...) que le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie et de surprise " (3).

De même à propos de Leconte de Lisle : " Ses rimes, exactes sans trop de coquetterie, remplissent la condition de beauté voulue et répondent régulièrement à

(1) **Réflexions et propositions sur le vers français** – p.75

(2) **Projet de Préface pour les Fleurs du Mal** – II – Notes – p.186

(3) **Ibid.** – II p.186

cet amour contradictoire et mystérieux de l'esprit humain, pour la surprise et la symétrie “ (1). J'examinerai plus loin la valeur de la rime proprement dite. Quel est le pouvoir du rythme ?

Dans **La musique des vers** A.I.Trannoy écrit : “ Malgré tous les efforts dépensés par M.Grammont (**Le vers français**) et M.Braunschvig (**Le sentiment du beau**) à étayer leur thèse de la valeur sémantique intrinsèque des rythmes, le rythme d'un vers quelconque, tel qu'il est constitué par ses mesures binaires, ternaires, complexes, symétriques ou non, est par lui-même inexpressif. C'est un cadre vide, apte à recevoir tous les tableaux. Ce qui le marque de son caractère, ce qui met en branle notre si riche faculté d'imagination, en un mot, ce qui est suggestif, ce sont avant tout les mots expressifs de ce vers et du contexte, le sentiment qui l'anime, le mouvement de la phrase. Quant aux coupes diverses (par exemple la coupe à la onzième syllabe), aux rejets et à tous les effets de rythme en général, ils servent à tout usage. On observe donc, à ce point de vue, une différence essentielle entre la musique et la poésie. “ En musique, c'est le rythme qui donne le mouvement ; en poésie c'est l'idée. C'est elle qui impose son allure au rythme, c'est elle qui porte le vers, non le vers qui le porte “ (J.Combarieu – p.239).

Le rythme                    -, / ---, / --, / --, / -- / -, -/

ne dira, par lui-même, absolument rien à l'esprit, sinon qu'un vers construit sur ce type sera coupé de cinq virgules et que le dernier mot sera monosyllabique avec une finale demi-muette devant lui “ (2).

Il est par conséquent difficile de parler uniquement de la beauté du rythme même à propos d'un vers. Si l'on ne précise pas les données du problème, on s'achemine vers des propositions qui paraissent à première vue éloquentes par leurs spécificités, mais ne reposent en définitive que sur des généralités parfaitement adaptables à d'autres poètes que Baudelaire. Ainsi la beauté du rythme du vers

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – IX – p.750**

(2) I – p.168

baudelairien ne saurait être démontrée uniquement par la mise en évidence des figures classiques de la métrique, en supposant même qu'on en dresse une liste complète. En d'autres termes, il ne suffit pas d'avoir le nombre désiré de syllabes ou d'utiliser toutes les techniques de la versification pour créer l'enchantement, la musique du vers. Paul Claudel dit bien : “ la musique du langage est une chose vraiment trop délicate et complexe pour qu'elle se contente d'un procédé aussi rudimentaire et barbare que simplement compter “ (1).

Il convient néanmoins de remarquer quelques particularités de la poésie baudelairienne. Le vers alexandrin est le plus employé dans l'œuvre poétique de Baudelaire. Albert Cassagne remarque en effet : “ Sur 167 pièces, il l'a employé 112 fois seul, 7 fois associé avec l'octosyllabe, 1 fois avec le vers de 7 pieds, 1 fois avec le vers de 5 pieds ( ... ) “ (2).

Le commentateur note : “ Comme le rythme binaire de l'alexandrin convient naturellement à l'expression d'une antithèse ou d'une alternative, Baudelaire n'a pas manqué de l'utiliser toutes les fois qu'il a eu des idées de ce genre à exprimer ( ... ). Il adapte non moins bien le même rythme binaire, avec sa subdivision quaternaire, à une expression plus analytique des mêmes idées ( ... ) “ (3). Baudelaire saura aussi utiliser le trimètre romantique. “ Mais le plus souvent, écrit Cassagne, Baudelaire fait du trimètre l'usage qui est aussi (**sic**) le plus fréquent chez V.Hugo. Il s'en sert, et fort bien, pour mettre en grand relief un ou deux mots de valeur détachés entre la tonique de l'hémistiche et la 2<sup>ème</sup> césure rythmique :

“ Pour qui ? – C'était hier / **P**été ; - voici l'automne ! “ (a) (4)  
(**Chant d'automne** –p.55)

(1) **Réflexions et propositions sur le vers français** p.68

(2) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** – p.30

(3) **Ibid.** – p.33

(4) **Ibid.** – p.39 (a) le tiret après le point-virgule est ajouté par Cassagne.

Mais plus intéressante me semble la remarque suivante de Cassagne : “ Donc, Baudelaire cherchait de son côté une forme poétique, plus libre, plus souple, moins régulière, surtout moins symétrique, moins dominée par la loi de l’alexandrin binaire. Cette forme, il s’est efforcé de la réaliser par plusieurs moyens. D’abord en établissant entre les mots qui composent le vers, des rapports de sens tellement étroits que la division binaire n’ait plus sa raison d’être ; ce qui s’obtient en remplissant le vers d’une idée exprimée avec une construction aussi normale et aussi simple que possible, une construction de prose, et en ayant soin de ne placer à l’intérieur du vers, surtout avant ou après l’hémistiche, aucun mot de valeur, aucun terme particulièrement expressif, se détachant des autres :

“ – Un parfum règne autour de votre gorge nue !... “ (b)  
(**Causerie** – p.54)

“ J’eusse aimé vivre auprès d’une jeune géante “  
(**La géante** – p.21) “ (1)

De son côté, Timmermans note dans **Observations sur la technique de Baudelaire** : “ Dans les poèmes où apparaît le dandy, un rythme très particulier est appliqué avec insistance. C’est l’anapeste, constitutif du tétramètre le plus régulier :

“ On entend / ça et là // les cuisi- / nes siffler,  
Les théâ- / tres glapir, // les orches- / tres ronfler, “  
(**Le crépuscule du soir** – p.91)

Chacun de ces vers, poursuit le commentateur, porte nettement l’accent sur les 3<sup>ème</sup>, 6<sup>ème</sup>, 9<sup>ème</sup> et 12<sup>ème</sup> syllabes, tandis que les autres sont nettement inaccentuées. Dans les **Tableaux parisiens**, où Baudelaire passe, comme un somnambule, à travers un monde qui lui inspire de l’aversion, aucune cadence n’est aussi frappante. Son retour régulier produit, à la lecture, une impression de monotonie insolite qui inquiète d’abord, et qui finit par obséder le lecteur, si bien que rien ne distingue aussi clairement Baudelaire de tout autre poète, au point de vue prosodique. Cela

(1) Versification et métrique de Ch.Baudelaire p.43-44

(c) le texte de Baudelaire est non pas “**règne** autour“ mais “**nage** autour“.

n'a point été remarqué " (1). Mais le rythme des deux vers de **Crépuscule du soir** n'ont de véritable valeur qu'en fonction du sens des mots "cuisines", "théâtres", "orchestres" et "entendre", "siffler", "glapir", "ronfler". C'est donc bien le sens et l'ordre des mots qui donnent vie au rythme. Timmermans poursuit : " Dans ces vers d'**Elévation**, l'effort extatique est sans doute le mieux rendu :

" Heureux / celui qui peut // d'une ai- / le vigoureuse  
S'élaner / vers les champs // lumineux / et sereins, " (p.10)

Il s'agit, comme on voit, d'hémistiches de 2 + 4 syllabes (a) suivis d'anapestes. Les deux syllabes initiales doivent marquer un bref élan qui s'accélère en une mesure de quatre syllabes, pour se poursuivre dans des mesures de valeur égale, d'une grande plénitude. Ne semble-t-il pas qu'il y ait quelque similitude entre ce rythme, et celui de l'ouverture de *Tannhäuser*, tant vantée par Baudelaire ? Un début solennel et mesuré, suivi d'un débordement irrésistible ; telle est souvent la manière de Wagner. S'il y a plus de retenue chez Baudelaire, dont les effusions sont courtes, son but est sans doute, comme celui du compositeur, d'exprimer le mouvement "ascendant" d'une "aile bien empennée " " (2).

Il serait aisé de trouver chez bien d'autres poètes qui n'ont rien de commun avec Wagner, ce rythme baudelairien que Timmermans rapproche de celui du maître allemand. Ces investigations ne me paraissent pas concluantes, ni même utiles : "un début solennel et mesuré, suivi d'un débordement irrésistible" pourrait être la manière de nombreux compositeurs, sans compter que cette proposition constitue le plan même de la plus banale des symphonies, en tenant compte de l'introduction fréquente, servant de prélude au premier morceau, qui se fait dans un mouvement

(1) II – p.147

(a) Le commentateur ne précise pas qu'il s'agit là du premier vers

(2) **Observations sur la technique de Baudelaire** – II p.147

lent, l'œuvre s'achevant en un final brillant. Il ne me paraît pas nécessaire de montrer davantage la fragilité du parallèle fait par Timmermans (1).

Robert Vivier remarque : “ Le rythme, considéré comme moyen de suggestion, est aussi un des grands auxiliaires du poète. Il combine la cadence régulière du vers, en synopes subtiles, avec le mouvement de la phrase indiqué par la ponctuation :

“ J'en fus embaumé, / pour l'avoir  
Caressé une fois, / rien qu'une. “ (2)  
(**Le chat** – II p.49)

Mais le rythme, ici la “syncope“, suffit-il pour parler de la musique du vers de Baudelaire ? Dans le **Petit traité de versification française**, Maurice Grammont souligne que “L'enjambement constitue une discordance entre la syntaxe et le rythme : un élément syntaxique dépasse l'élément rythmique dans lequel il est contenu pour la plus grande partie“ (3). Albert Cassagne note à propos de Baudelaire, que “le poète a souvent cherché à réaliser, par l'enjambement, cette brisure du rythme binaire que l'emploi du vers ternaire ne parvenait pas à lui

(1) Plus généralement encore, on a souvent rapproché telle ou telle musique de la poésie de Baudelaire ? Ainsi Enyss Djemil veut que le prélude du IIème acte d'**Orphée** de Gluck soit “une musique déjà baudelairienne“ (**L'éducation du sens auditif chez Baudelaire** – III p.98). Pour Edward Lockspeiser, Baudelaire et Chopin ont en commun “The same lyrical intensity, the same elegance of expression, but above all the same sense of prolonged inspiration“ (**Baudelaire and music** dans **The Yale Review** – Summer 1970 – p.502).

André Gide avait déjà noté que Baudelaire et Chopin “ont un semblable souci de perfection, une égale horreur de la rhétorique, de la déclamation et du développement oratoire ; mais surtout je voudrais dire que je retrouve chez l'un et chez l'autre un emploi de la **surprise**, et des extraordinaires raccourcis qui l'obtiennent“ (**Notes sur Chopin** – L'Arche – Paris 1949 – p.10). D'autres rapprochements sont faits par Edward Lockspeiser avec Ravel, Debussy, Tchaïkovsky, Scriabine, et même Alban Berg qui “as we see now, is surely a Baudelairean composer“ (**The Yale Review** – p.504). Tous ces parallèles, bien que séduisants, se placent sur un plan à la fois général et subjectif. Ils sont par là-même discutables.

(2) **L'originalité de Baudelaire** – p.41

(3) p.109

procurer suffisamment, brisure qui correspond chez lui aux indications du sens“ (1).

Yves Le Hir remarque pour sa part : “ la discordance entre le mètre et la syntaxe, sous forme d’enjambement “ dans **Bénédiction**, mais “ il n’y a pas de rejet : c’est une rupture trop brutale d’une ligne mélodique. Or toute cette méditation doit suivre un mouvement apaisé, sans dissonance “ (2).

Mais l’enjambement est loin d’être un procédé propre à Baudelaire. Il l’utilise – les exemples en sont nombreux dans **Les Fleurs du Mal**. Néanmoins, je crois qu’il serait hasardeux d’en tirer des conclusions en ce qui concerne la musique du vers baudelairien. La musique naît de l’agencement des mots, des figures de style mais, dès qu’il s’agit de la définir, on se heurte à des difficultés dont la première consiste à dévier vers l’analyse stylistique qui commente, mais n’explique pas la musique des vers.

Doit-on chercher cette musique dans la rime ? Comment se présente-elle chez Baudelaire ? On a vu que les rimes pour l’auteur des **Fleurs du Mal** “répondent régulièrement à cet amour contradictoire et mystérieux de l’esprit humain pour la surprise et la symétrie“ (3). En cela, elles jouent dans le vers un double rôle : phonique et rythmique. Albert Cassagne écrit : “Or, autant la rime est riche chez Baudelaire au point de vue du son, autant elle est pauvre au point de vue du sens et de la variété. De ce côté, Baudelaire est très souvent, est sans cesse en défaut. Chez lui, les rimes banales sont d’une extrême fréquence (...) “ (4). Le commentateur ajoute plus loin : “ La conclusion sera que Baudelaire rimait péniblement, faute d’être suffisamment doué sous le rapport de l’invention verbale. Son vocabulaire est restreint “ (5). La richesse du son chez Baudelaire ne semble donc pas se conjuguer avec un large vocabulaire, du moins en ce qui concerne la rime. Cela signifierait donc que le complexe sens-sonorité ne s’épanouirait pas pleinement dans une **musique** poétique, puisqu’un des facteurs – ici le sens – serait défaillant. Les exemples donnés par Albert Cassagne sont nombreux ; mais force est de constater qu’il y a une musique baudelairienne, et que la banalité du vocabulaire à la rime, même si elle est fréquente, n’enlève rien à cette constatation. Il n’y a donc pas là contradiction :

(1) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** – p.48

(2) **Analyses stylistiques** – p.195

(3) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – IX – p.750

(4) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** – p.17

(5) **Ibid.** – p.23

la banalité à la rime ne supprime pas d'un trait la musicalité réelle du vers baudelairien. Bien souvent le facile, peut-être même le banal, naît du difficile (1). Comme le note Cassagne : “ L'époque où Baudelaire composait ses premières poésies et se constituait sa poétique particulière (1840-1850), était justement celle où s'établissait tyranniquement le dogme de la rime riche obligatoire (...) “ (2). Mais précisément, l'auteur des **Fleurs du Mal** affirme lui-même : “ (...) il est évident que les rhétoriques et les prosodies, ne sont pas des tyrannies inventées arbitrairement, mais une collection de règles réclamées par l'organisation même de l'être spirituel. Et jamais les prosodies et les rhétoriques n'ont empêché l'originalité de se produire distinctement. Le contraire, à savoir qu'elles ont aidé l'éclosion de l'originalité, serait infiniment plus vrai “ (3). On sait son admiration pour Théophile Gautier. L'auteur d'**Emaux et Camées** avait remarqué, dans son article sur Baudelaire, le respect des règles de la part du poète et l'originalité de sa poésie :

(1) De même lorsque Cassagne écrit : “ Il est impossible de n'être pas frappé du très grand nombre des inversions qui se rencontrent dans ses vers, et souvent aussi de leur gaucherie. C'est un trait d'autant plus saillant qu'il contraste de la façon la plus singulière avec l'extrême modernisme de l'inspiration “. (**Versification et métrique de Ch.Baudelaire** p.25) Cette gaucherie n'enlève rien à la beauté, à la musique baudelairienne dans l'un des exemples cités par Cassagne :

“Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible  
Allongeait tes deux bras distendus ... “  
(**Le Reniement de Saint Pierre** – p.114)

(2) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** – I p.1

(3) **Salon de 1859** – IV p.1043

“ Le vers de Baudelaire, qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques, telles que la rime riche, la mobilité facultative de la césure, le rejet, l’enjambement, l’emploi du mot propre ou technique, le rythme ferme et plein, la coulée d’un seul jet du grand alexandrin, tout le savant mécanisme de prosodie et de coupe dans la strophe et la strophe, a cependant son architecture particulière, ses formules individuelles, sa structure reconnaissable, ses secrets de métier, son tour de main si l’on peut s’exprimer ainsi, et sa marque C.B. qu’on retrouve toujours appliquée sur une rime ou sur un hémistiche “ (1)

## 5) DEUX EXEMPLES

Souligner l’harmonie d’un mot, d’un vers, ou remarquer la valeur rythmique de la poésie baudelairienne ne suffit pas à mettre en évidence la musique du vers. Les explications techniques ne parviennent pas à dévoiler les véritables sources de l’enchantement poétique. Une part de mystère subsiste. On tente d’expliquer la beauté d’un mot, et l’on pense déjà à la pureté du vers, qui lui-même échappe au lecteur, quand la strophe, puis le poème tout entier s’épanouissent devant lui. C’est peut-être la raison pour laquelle la plupart des commentateurs se sont contentés, dans leurs études et articles cités plus haut, de parler de musique poétique d’une façon générale, tout en ne citant que par-ci par-là des vers de Baudelaire extraits de poèmes différents. Plus rares sont ceux qui ont voulu s’astreindre à analyser un seul poème, pour en dégager des commentaires substantiels sur la musique des vers **exclusivement**. C’est pourquoi, malgré ces difficultés, il convient maintenant de se limiter à un ou deux poèmes, tout au plus. Ici se pose le problème du choix qui, nécessairement, sera arbitraire – chaque poème de Baudelaire demandant en effet une analyse particulière.

(1) **Souvenirs romantiques** – Préface des **Œuvres Complètes** de Baudelaire (1868) – p.312-313

Le poème **La Musique** a déjà été étudié précédemment. Est-il possible de l'envisager d'un point de vue purement musical ? L'édition critique des **Fleurs du Mal** établie par Jacques Crépet et Georges Blin précise : “ Un des deux sonnets hétérométriques des **Fleurs** et le seul où l'alexandrin soit combiné avec le vers de cinq pieds. L'effet de houle “indécise et flottante“ (Cassagne p.83) auquel parvient cet hapax rythmique, la construction dissymétrique du poème (la surprise étale des deux derniers vers doit soutenir le vaste flux et reflux de toute la pièce), enfin le jeu subtil et hardi des coupes – tout cela confère à ces vers d'exceptionnels pouvoirs d'incantation “ (1).

Le lecteur voit tout de suite deux objections possibles au choix du poème **La Musique** : la première réside dans le thème même qui se superpose, par son titre, à la recherche d'une définition de la musique du vers baudelairien ; la seconde concerne la métrique de ce poème qui n'est qu'un cas particulier dans **Les Fleurs du Mal**. A la première objection, on peut répondre par l'intérêt que présente une telle superposition ; à la seconde, que ce mètre peut faire apparaître certaines caractéristiques baudelairiennes.

Ce n'est pas un hasard si Baudelaire a choisi l'alexandrin se combinant avec un vers de cinq syllabes pour parler de la musique, mot qui en lui-même n'a rien de particulièrement musical. Quel effet produit une telle combinaison ? Marcel Schaettel souligne dans son article **Etude rythmique et structurale d'un poème de Baudelaire – “La Musique“** : “La forme générale du poème est celle du sonnet, si l'on s'en tient à la division en deux quatrains et deux tercets. Mais l'anomalie la plus frappante est l'hétérométrie : les vers sont alternativement de douze et de cinq syllabes. Baudelaire mêle ainsi de façon originale un rythme **impair** (un demi-décasyllabe, si l'on veut) au rythme traditionnel de l'alexandrin. Ce seul fait produit déjà un effet curieux de déhanchement ; pour l'oreille habituée aux

(1) **Notes critiques** – p.415-416

rythmes classiques, de tel vers donnent l'impression d'une désagréable claudication" (1). On aurait peut-être aimé voir le poète parler de la musique et de la mer en utilisant l'alexandrin, du début à la fin du poème : les esthéticiens auraient été davantage satisfaits. Baudelaire utilise d'ailleurs le vers de douze syllabes dans **L'homme et la mer**. Mais il n'en est pas ainsi en ce qui concerne **La Musique**. Le poète manifeste par là sa volonté de briser le rythme : "un vaisseau qui souffre" ne devrait-il pas être l'objet d'une certaine irrégularité rythmique ? On ignore si c'est le rythme même de ces vers qui a imposé le thème au poète, ou inversement. Quoiqu'il en soit, Albert Cassagne note à propos des deux dernières strophes : "Dans les mètres les plus longs, la brisure du rythme et la dissymétrie donnent à la pièce une allure indécise et flottante, un air d'abandon et en même temps une légèreté qui conviennent à la rêverie" (2). Cette irrégularité n'est cependant qu'apparente, comme le remarque Marcel Schaettel : " Alors que l'isolement du premier vers (vers d'exposition suggestive) créait une certaine dissymétrie dans le premier quatrain, le deuxième quatrain est d'une remarquable symétrie rythmique, chaque alexandrin enjambant sur le vers de cinq syllabes " (3).

Il y a donc une certaine régularité au sein même de l'irrégularité. Le commentateur poursuit : " Le premier tercet commence sur le même rythme, l'alexandrin et le vers de cinq syllabes formant une seule phrase, comme aux vers 7 et 8. Mais le rythme se complique, se disloque après l'alexandrin 11. L'enjambement d'un tercet sur l'autre est sans doute moins hardi qu'il n'y paraît, les deux tercets formant en réalité un sizain. Par contre le rejet **Me bercent** constitue un prolongement inattendu du mouvement rythmique. Où l'oreille entendait : 12 + 5, elle entend 12 + 8. Le rejet est suivi d'une pause très nette, marquée par un point " (4).

Ces effets de surprise ont été médités par Baudelaire : ces déplacements de force, cette dernière respiration prolongée à l'avant-dernier vers, tout semble concourir

(1) **L'information littéraire** n°3 mai-juin 1967 – p.139

(2) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** p.83

(3) **Etude rythmique et structurale d'un poème de Baudelaire – "La Musique"** – p.140

(4) **Ibid.** – p.140

vers l'irrégularité – cela confirme ce qui a été dit précédemment sur ce que Baudelaire, lui-même, appelle “la surprise“. Albert Cassagne remarque : “ Illogique ou non, **l'irrégularité dans le régulier, le manque de correspondance dans la symétrie** était justement ce qui plaisait à Baudelaire “ (1). Marcel Schaettel commente ainsi la fin du poème **La Musique** : “ Enfin, le poème se termine par une phrase sans verbe, simple juxtaposition – d'autant plus expressive – de groupes sémantiques où dominent les noms. Le poème commençait par une phrase exclamative ; il se termine de même. Mais quel contraste ! Le poème commence sur un rythme ascendant, dans une tonalité claire. Il se termine sur un rythme lourd, brisé, sur un tempo lent et las, dans une tonalité sombre, qui semblent déboucher sur un silence sinistre et sur le néant **vaste et noir** “ (2). Les surprises rythmiques du vers correspondent, dans ce poème, aux agitations de la pensée de l'auteur et à la dynamique des images. Mais le poème a-t-il été envisagé d'un point de vue musical ?

Si le rythme caractéristique ici, a servi à mettre en évidence un aspect de la musique baudelairienne, le lecteur se rend compte du gouffre qui sépare son émotion de la tentative de faire sentir cette musique du vers, par une explication, de surcroît incomplète.

Un autre poème de Baudelaire, **Harmonie du soir** (3), appelle lui aussi quelques commentaires. Frédéric Deloffre remarque : “ La forme métrique de cette pièce est inspirée d'un genre d'origine indienne, le **pantoum**, qui fut acclimaté en France au XIXème siècle ( ... ) “ (4).

Le commentateur note que Baudelaire “substitue l'alexandrin à l'octosyllabe ou au

(1) **Versification et métrique de Ch.Baudelaire** – p.91

(2) **Etude rythmique et structurale d'un poème de Baudelaire – “La Musique“** – p.141

(3) **F d M – Spleen et Idéal** – p.45

(4) **Stylistique et poétique française** – p.159

décasyllabe, donnant ainsi plus d'ampleur et de portée au poème, en même temps qu'un rythme plus serein " (1). Mais la régularité de l'alexandrin réserve-t-elle à la pensée une progression régulière ? Il n'en est rien, car après avoir démontré le mécanisme de ce poème, Frédéric Deloffre souligne : " D'une part, on sent une progression générale – qui est une élévation - , mais cette progression est inégale, claudicante. Elle s'effectue comme si chaque notation avait son dynamisme propre. L'attention, sollicitée par des mouvements qui s'entrecroisent, ne sait sur quoi s'appuyer. De ce mouvement en spirale naît une sorte de vertige, d'égarement : c'est le triomphe de la synesthésie baudelairienne " (2).

On se souvient de l'impression de claudication remarquée à propos de **La Musique**. Dans **Harmonie du soir**, à la régularité rythmique de l'alexandrin se superpose une inégalité dans la progression du poème, grâce à la combinaison des vers. A cette structure d'ensemble, il faut ajouter quelques points de détails.

Dans le vers :

" Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir " comme le remarque Frédéric Deloffre : " Il ne s'agit pas d'une rotation réelle, mais de l'impression produite, analogue à celle que produit une rotation ; cela est confirmé par ce vers tout métaphorique :

"Valse mélancolique et langoureux vertige !" " (3).

A propos de ce dernier vers le commentateur ajoute :

" ( ... ) l'attaque sur la première syllabe (**Valse...**) rare dans l'alexandrin, correspond au temps fort initial de la valse, tandis que le double effet de chiasme phonique (alternance des sons VLL/LRV, c'est-à-dire une vibrante et deux liquides, deux liquides et une vibrante) et grammatical (ordre : nom + adjectif / adjectif + nom) qu'on a dans le vers **Valse mélancolique et langoureux vertige**,

(1) **Stylistique et poétique française** – p.160

(2) **Ibid.** – p.161

(3) **Ibid.** – p.156

évoque subtilement par son caractère cyclique le tournoiement de la valse “ (1). Mais cette analyse fait-elle mieux comprendre la musique du poète ?

Frédéric Deloffre note que “Du point de vue musical, la formule adoptée, combinée avec une extrême régularité métrique – le seul effet de discordance est un “contre rejet à l’hémistiche“ qui met en valeur les mots **qui hait**, au vers 10 et au vers 13 -, crée une puissante incantation. Le poème est une symphonie tendre et nostalgique, ponctuée par les rimes et par quelques effets de sonorités, comme le retour du son **v**, déjà signalé“ (2). La remarque formulée auparavant au sujet du mot **sonate**, employé par André Guex, aurait sa place ici à propos du mot **symphonie**, utilisé par Frédéric Deloffre.

Le lecteur constate cependant que l’analyse d’un poème semble dissiper la musique qui s’en dégage naturellement, un peu comme une rose dont on voudrait saisir la beauté en l’effeuillant. Il ne fait maintenant aucun doute que l’analyse reste impuissante à mettre en valeur la musique des vers. Les commentaires faits à propos de **La Musique** et **Harmonie du soir** effleurent seulement la réalité de la musique baudelairienne.

Est-il vrai comme l’affirme J.P.Chausserie-Laprée que “ Jamais on ne sera plus proche de lui (du poète), de ses hantises, du geste qui donne forme et consistance à ce monde qu’en pratiquant minutieusement l’autopsie, la dissection de chaque syllabe afin d’y découvrir ce qu’elle conserve d’autres moments du vers et qui, revivant, se prolongeant en elle, nous enchaîne et nous enchante “ (3) ?

Sans doute, trouvera-t-on dans une telle analyse, des éléments que le poète lui-même serait peut-être surpris de découvrir.

Mais l’autopsie d’un vers de **L’Albatros** (4) rend-elle compte de sa musique ?

(1) **Stylistique et poétique française** – p.156-157

(2) **Ibid.** – p.161-162

(3) **Les récurrences phoniques dans l’alexandrin (I)** dans **L’Information littéraire** – n°4 sept. oct. 1971 – p.159

(4) **Ibid.** – (II) n°5 nov. déc. 1971 p.220

L'auteur de l'article a d'ailleurs senti la difficulté en précisant que **“tout retour n'est pas nécessairement harmonieux ( ... ). Des récurrences phoniques, même distribuées avec bonheur, ne suffisent pas à faire un grand vers”** (1).

Une analyse microscopique ne résout pas le problème fondamental “le plus ancien, le plus irritant aussi ( ... ) **la mise en valeur du sens par le rappel des sonorités** et de l'interprétation de cet accord parfait entre le son et le sens dont tant de grands vers créent l'illusion“ (2).

C'est pourquoi la critique structurale n'est pas satisfaisante, elle non plus, en ce qui concerne la musique des vers. En effet, la question posée par Roman Jakobson dans **Essais de linguistique générale**, à savoir **“ qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art ? ”** (3) ne pose pas le problème de la musique des mots. On sait que Jakobson et Levi-Strauss ont appliqué leur théorie au poème de Baudelaire **Les chats** (4). Je m'associe aux critiques faites par Georges Mounin dans son article **Baudelaire devant une critique structurale** (5). Ce dernier remarque la tendance de Jakobson “à fausser les bases matérielles de son analyse pour y trouver les structures dont il croit avoir besoin pour une symétrie donnée » (6). Tout en remarquant que Levi-Strauss de son côté “cherche une **signification** proprement poétique du sonnet (7), le commentateur souligne l' “Entreprise légitime donc, qu'il fallait sans doute conduire une fois jusqu'à sa limite extrême, mais décevante “ (8). En effet, si Jakobson remarque, par exemple, le “rapport étroit entre le classement des rimes et le choix des catégories grammaticales“ (9), le lecteur est satisfait, sans doute, de découvrir des rouages qui lui avaient peut-être

(1) **Les récurrences phoniques dans l'alexandrin (I)** dans **L'Information littéraire** n°5 nov. déc. 1971 p.219

(2) **Ibid.** – (II) p.219

(3) p.210

(4) **L'Homme**, II, 1 (1962) p.5 – 21

(5) dans **Baudelaire** – actes du Colloque de Nice – 25-27 mai 1967

(6) **Baudelaire** – actes du Colloque de Nice p.158

(7) **Ibid.** – p.159

(8) **Ibid.** – p.160

(9) **L'Homme**, II, 1, p.7

échappé à la lecture, mais il n'en est pas réellement plus avancé pour comprendre son propre enchantement devant la musique des vers du poète. Michael Riffaterre note dans **Essais de stylistique structurales** "Le sonnet (**Les chats**), tel que nos deux critiques (Jakobson et Levi-Strauss) le reconstruisent, est transformé en un "superpoème", inaccessible au lecteur normal, et pourtant les structures décrites n'expliquent pas ce qui établit le contact entre la poésie et le lecteur. Aucune analyse grammaticale d'un poème ne peut nous donner plus que la grammaire du poème" (1). Cependant, l'analyse détaillée que Riffaterre propose à son tour du même poème de Baudelaire, ne répond pas aux questions posées par la musique des vers.

Dans **Langage, musique, poésie** Nicolas Ruwet s'interroge :

- 1) Comment rendre compte d'une manière simple de la complexité et de la richesse "rythmiques" de tel vers particulier, ainsi que des phénomènes dits d' "harmonie du vers" ?
- 2) Comment aborder la question, si controversées, des correspondances entre le son et le sens en poésie ?" (2).

L'étude des rapports entre la métrique et la syntaxe d'un vers de **L'Albatros**, les correspondances grammaticales, les correspondances phonologiques, la comparaison de "la substance phonique" avec "la substance sémantique", toute cette analyse "n'épuise pas, - comme le souligne Ruwet – le sens de ce vers" (3). Dans le chapitre **Limites de l'analyse linguistique en poétique**, le commentateur écrit d'ailleurs : "J'ajouterai qu'il existe encore, sur un plan différent, un danger assez réel, qui consiste dans le développement d'une "esthétique structuraliste" : j'appelle ainsi la tendance, contre laquelle nous devons nous garder, à valoriser indûment, parmi tous les aspects possibles de

(1) Chap.13 – p.325

(2) Chap.8 – p.200. Chausserie-Laprée cite d'ailleurs ce chapitre (paru en 1965 dans **Linguistics** 17 – p.69-77) dans son article **Les récurrences phoniques dans l'alexandrin (L'information littéraire n°5 note (60) p.218)**. Chausserie-Laprée et Nicolas Ruwet ont choisi pour leurs analyses le même vers de **L'Albatros** : "Le navire glissant sur les gouffres amers. "

(3) **Ibid.** – p.207

l'œuvre d'art, les quelques traits qu'il nous est déjà possible de décrire avec une certaine rigueur, en termes inspirés des concepts de la linguistique structurale" (1). En ce qui concerne la musique des vers, l'analyse structurale, malgré sa rigueur, ne fournit pas de réponse réellement satisfaisante. "Au total, comme le note Ruwet, si on considère l'ensemble des relations que nous avons passées en revue, la structure du poème apparaît assez analogue à celle, musicale, d'un mouvement de sonate – avec une exposition créatrice de tension, un développement de caractère fragmenté, et une reprise qui transforme la tension en détente" (2). Là encore le mot **sonate** ne résout rien.

## 6) NAISSANCE DE LA MUSIQUE

Maurice Grammont écrit dans son **Petit traité de versification française** :

" (...) les vers sont essentiellement faits pour être entendus : leurs coupes, leur rythme, leur musique, leur rime, tout ce qui les constitue est fait en vue de l'oreille. Lire des vers seulement des yeux est un contre-sens. La rime avertit l'oreille qu'un groupe rythmique est complet et qu'un autre va venir ; tant que la seconde rime n'a pas été entendue, l'esprit est dans l'attente ; dès qu'elle a sonné à l'oreille, il se repose dans le sentiment de satisfaction qui naît de toute combinaison harmonieuse reconnue parfaite" (3).

Je ne crois pas qu'une telle lecture soit en accord avec l'esthétique de Baudelaire. Le monde baudelairien est en effet intérieur, et c'est pourquoi cette poésie doit être lue en silence, afin que les mots parlent un langage connu. Gaston Bachelard écrit dans **L'air et les songes** : "Alors la poésie est vraiment le premier phénomène du silence. Elle laisse vivant, sous les images, le silence attentif. Elle construit le poème sur le temps silencieux, sur un temps que rien ne martèle, que rien ne presse, que rien ne commande, sur un temps prêt à toutes les spiritualités, sur le temps de notre liberté.

(1) Chap.8 – p.211

(2) **Langage, musique, poésie** – p.227

(3) p.39

Quelle est pauvre la durée vivante au prix des durées créées dans les poèmes ! Poème : bel objet temporel qui crée sa propre mesure. Baudelaire a rêvé ce pluralisme des modes temporels (**Petits poèmes en prose**, Préface) : “ Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? “ faut-il souligner qu’en trois lignes Baudelaire a désigné presque toutes les allures fondamentales du dynamisme prosodique avec sa continuité, ses ondulations et ses accents subits ? Mais c’est surtout en sa polyphonie que la **poésie écrite** surpasse toute diction. C’est en écrivant, c’est en réfléchissant que la polyphonie s’éveille comme l’écho d’un épilogisme. La poésie vraie a toujours plusieurs registres. La pensée court tantôt au-dessus, tantôt au-dessous de la voix chantante. Au moins trois plans sont visibles dans ce polylogisme qui doivent trouver l’accord des mots, des symboles et des pensées. L’audition ne permet pas de rêver les images en profondeur “ (1).

Précisément les poèmes **La Musique** et **Harmonie du soir** vivent par la superposition silencieuse des images successives, s’épanouissent dans la conscience du lecteur par le rythme du vers. Bachelard souligne dans **La dialectique de la durée** : “ Ce qui importe pour notre thèse, c’est, en poésie, le caractère primordial du vers **psychique**, sa suprématie origininaire sur la valeur temporelle objective.

(1) conclusion – p.282-283

On reviendra à cette poésie psychique, à cette poésie muette, si l'on veut bien **penser** les vers au lieu de les scander, au-dessus même de la parole intérieure, dans le temps lacuneux de la pensée “ (1). Mais, objectera-t-on, tout cela n'est pas spécifique de la poésie baudelairienne ; celle de Mallarmé, par exemple, exigerait bien, elle aussi, une lecture silencieuse. Mais, c'est de la direction choisie par le poète pour faire éclore ses émotions, c'est-à-dire du choix et de l'enchaînement des images et des rythmes au moyen des mots, que naît la véritable musique baudelairienne. Elle est spécifique dans la mesure où le lecteur se laisse entièrement guider par la conscience du poète ; cette musique devient alors reconnaissable. Le son baudelairien apparaîtra clairement dans le silence de la lecture. Comme l'explique Bachelard : “ La parole énoncée nous prend trop de force ; elle exige trop de présence, elle ne nous laisse pas la totale maîtrise de notre lenteur. Il est des images littéraires qui nous engagent dans des réflexions indéfinies, silencieuses. On s'aperçoit alors que s'incorpore dans l'image même un silence en profondeur “ (2). C'est pourquoi je ne partage pas l'avis de Jean Prévost quand il écrit à propos du poème **La Musique** : “ L'effet de ce quatorzain est faible, ou au contraire singulièrement puissant, selon la manière dont il est lu –et c'est naturellement en le lisant haut soi-même que le lecteur en suit le mieux les effets ; “ (3) ou au sujet de **Harmonie du soir** : “ l'entendre dire par un bon diseur de vers, le dire soi-même tout haut, ou tout bas à la vitesse de la parole, en cherchant à s'entendre comme si l'on parlait haut, sont les conditions qui multiplient le plaisir et qui seules permettent de goûter ce plaisir dans tout sa force “ (4). De même, je ne partage pas l'opinion d'Enyss Djemil lorsqu'il affirme à propos du poème en prose **Any where out of the world** : “ On comprend qu'une simple lecture muette soit insuffisante à traduire l'expression de tels passages. Il faut au

(1) Chap. VII – p.124-125

(2) **L'air et les songes** – conclusion – p.285

(3) **Baudelaire** – XXX – p.236

(4) **Ibid.** – XXXIII – p.283

contraire faire usage de la voix avec toutes ses ressources de hauteurs de sons, de timbres, d'accents et d'intensités " (1). En réalité, les "réflexions indéfinies" évoquées par Gaston Bachelard, sont le signe que la poésie **parle** un langage sans doute déjà connu de la conscience. La réelle musique des vers demeure alors bien éloignée de tout décompte de syllabes ou des procédés de versification.

J.Claude Piguet note à propos de la musique, art des sons : " La vérité de musique ne peut donc se trouver ni dans les éléments qui sont ordonnés, ni dans la seule manière esthétique d'ordonner des éléments ; il n'y a pas de demiurge opposé à une matière inerte, ni de lois propres à une matière que l'ordonnance devrait respecter. Le lieu où apparaît la vérité de la musique est le lieu où elle rencontre l'homme, et où l'homme la rencontre – et ce lieu est conscience. "

Les fondements de la musique ne se laissent découvrir que **dans la conscience humaine**. Ainsi s'éclaire le sens du titre de l'ouvrage d'Ansermet : **Les fondements de la musique dans la conscience humaine** " (2).

Par la poésie le lecteur est plongé dans la rêverie. Or, comme l'a montré Bachelard : " **la rêverie est sous le signe de l'anima**. Quand la rêverie est vraiment profonde, l'être qui vient rêver en nous c'est notre **anima** " (3).

Le philosophe ajoute plus loin : " Les images de l'eau donnent à tout rêveur des ivresses de féminité. Qui est marqué par l'eau, garde une fidélité à son **anima** " (4). Le poème **La Musique** semble bien répondre à l'attente du lecteur. " (...) si nous recevons vraiment les images en **anima**, les images des poètes, - écrit Bachelard – elles nous apparaissent comme des documents de rêverie naturelle. A peine reçues, voilà que nous imaginons que nous aurions pu les rêver.

(1) **L'éducation du sens auditif chez Baudelaire** – I p.28

(2) **Ernest Ansermet et les fondements de la musique** p.42

(3) **La poétique de la rêverie** – II – p.53

(4) **Ibid.** – p.55

Les images poétiques suscitent notre rêverie, elles se fondent en notre rêverie, tant est grande la puissance d'assimilation de l'**anima** " (1). Je crois que la réelle musique des vers naît précisément au moment où l'on oublie les mots du poème que l'on vient de lire, où l'**anima** " vient rêver en nous ". Il s'agirait bien alors des fondements de la poésie comme de la musique dans la conscience humaine. Finalement Baudelaire n'aurait peut-être pas désavoué Bachelard et Ansermet.

L'auteur des **Fleurs du Mal** écrit en effet : " La musique (sous l'effet du haschisch) autre langue chère aux paresseux ( ... ) vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie : elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. Elle parle votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans vos soirées nonchalantes, un jour d'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque note se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de vie " (2).

Le lecteur fera de lui-même l'importante part du subjectif dans cette découverte de la musique baudelairienne. Cette subjectivité témoigne, à la fois, de la puissance et de l'intimité de l'enchantement poétique, c'est-à-dire de la musique des vers.

Il m'est possible de tirer une conclusion des remarques faites au cours de ce chapitre : la nécessité dans laquelle se trouve le lecteur, de lire la poésie de Baudelaire dans l'intimité de la conscience, pour faire parler le silence des mots – nécessité que je crois bien réelle – montre que la musique intérieure qui se dégage d'une telle lecture, semble à la fois proche de l'idée que se fait Baudelaire

(1) **La poétique de la rêverie** – II – p.55

(2) **Le poème du haschisch** – p.376

de la musique, art des sons, dans la perspective d'une poétique, d'une métaphysique musicale **intime** comme on l'a vu, et assez éloignée, à mon avis, du caractère grandiose et de la puissance de l'art wagnérien. Le poète a admiré **Tannhäuser, Lohengrin, Le Vaisseau fantôme**. N'y aurait-il pas là une certaine contradiction ? Je montrerai plus loin qu'il y a des "correspondances" sur le plan esthétique et une fraternité de cœur avec Richard Wagner, mais aussi que Baudelaire ne semble pas avoir été réellement à son aise devant la forte personnalité du compositeur.

La musique du vers baudelairien a-t-elle été effectivement mise en évidence ? Les difficultés signalées au début de ce chapitre n'ont pas été aplanies. Si les études stylistiques ne manquent à propos des **Fleurs du Mal**, elles n'ont donné que peu de résultats en ce qui concerne la musique du vers : autant une analyse littéraire peut expliquer la psychologie d'un Samuel Cramer, autant une étude stylistique semble impuissante à mettre en évidence la réelle musique des vers. Pourtant cette musique baudelairienne existe.

Gisèle Brelet écrit : " (...) ce serait une faute de vouloir trop préciser ce qui doit rester imprécis, - de vouloir déterminer trop strictement cette musique floue et inconsistante qui est éparse dans le vers ... " (1). Mais cette musique est-elle vraiment "inconsistante" ? Elle n'est "**une musique qui s'ébauche**" (2) que dans la mesure où elle se crée dans la succession de la lecture, elle n'est pas "indistincte" (3) comme le voudrait Gisèle Brelet, mais bien claire et achevée.

(1) **Le temps musical** – t. II p.522

(2) **Ibid.** – p.527

(3) **Ibid.** –

Elle ne se “**dissimule**“ (1) pas dans le verbe puisqu’elle **vit** par le verbe. Le lecteur ne la sentira que dans la lecture de la poésie ; il n’en trouvera pas d’explication rationnelle le long des commentaires de textes. La musique poétique est un au-delà du verbe. En cela, elle rejoint la musique, art des sons, qui elle, est un au-delà du son.

(1) **Le temps musical** – t. II – p.527

Il existe une musique baudelairienne. Les sonorités comme le “pavé des cours“ (1), “la bûche“ (qui) siffle et chante ( ... )“ (2) ou “la cloche lointaine“ (3) nous ont plongé dans un monde à la fois étrange et inquiétant. Elles ont permis d’établir une échelle sonore : un vaste crescendo a éclaté en un point culminant – le son métallique de la cloche – pour s’éteindre progressivement en échos. Mais cette courbe est fictive dans la mesure où Baudelaire n’a pas lui-même vécu dans la chronologie les impressions sonores qui ont été ainsi classées.

Néanmoins, le pouvoir exercé par la mer, “rauque chanteuse“ (4), sur l’auteur des **Fleurs du Mal** est obsessionnel. On a vu l’importance du rythme, de l’harmonie et de la danse.

Le poète a connu “(...) l’immense orgue des vents grondeurs“ (5), “ (...) la douce Nuit qui marche“ (6) et “Le silence éternel et la montagne immense“ (7).

(1) **F d M** – **Spleen et Idéal** – **Chant d’automne** – p.54

(2) **Ibid.** – **Tableaux parisiens** – “La servante au grand cœur (...)“ p.96

(3) Poésies diverses – **Incompatibilité** – p.193

(4) **F d M** – **Spleen et Idéal** – **Moesta et errabunda** – p.61

(5) **Ibid.** –

(6) **Ibid.** – **Recueillement** – p.174

(7) Poésies diverses – p.194

Ces sons ont été utilisés (1), placés avec minutie. Ils témoignent de la réalité d'un **sens musical** profond. Ce sens musical est un sens poétique qui s'épanouit dans la réalité du nombre et la définition du lyrisme.

On a pu remarquer au cours de cette première partie, l'importance du souvenir, du passé à propos de la voix, de la cloche, de l'eau jaillissante par exemple (2). La musique a permis au passé de revivre par l'intermédiaire de l'opium. On a vu comment la musique, art des sons, se situait avant tout dans une perspective poétique. Le lecteur a pu ainsi constater la valeur du rôle joué par Edgar Poe en ce qui concerne l'existence d'une "métaphysique musicale" intime. Je ne partage pas l'opinion d'Yves Hucher qui écrit : " Mais Baudelaire s'observe trop – d'où son

(1) On trouvera en appendice de l'étude de Malcolm Gilmore Wright **The role of the auditive sense in Baudelaire's works**, une importante liste des termes sonores employés par Baudelaire. Mais cette liste comprenant, entre autres, les noms de musiciens mentionnés par le poète, est incomplète – la date à laquelle l'étude a été faite (1929) en est la cause.

(2) Les instruments de musique sont eux aussi souvent liés au passé – voir Appendice I – **Les instruments de musique dans l'œuvre de Baudelaire**.

dandysme et cette attitude est, en dépit de Chopin et de Liszt ! contraire à celle du musicien ; il s'observe trop pour "être" musicien " (1).

Tout au contraire, comme le souligne Raymond Bouyer dans son article **Baudelaire musicien** : " ( ... ) nul ne devina plus subtilement la musique qui est "dans tout", la musique des arts et des âmes, l'hymne diffus dans l'univers. Si Théophile Gautier, son maître ès-lettres, **voyait en peintre**, Charles Baudelaire **sentait en musicien** " (2).

Malcolm Gilmore Wright pense lui aussi que " he (Baudelaire) was by temperament a real musician " (3). Le sens musical de l'auteur des **Fleurs du Mal** se manifeste dans sa poésie. Il y a, en effet, une musique du vers propre à Baudelaire qui est un au-delà du verbe. Elle prend sa source dans la conscience humaine.

Cependant, l'existence d'une musique baudelairienne, n'implique pas des aptitudes en ce qui concerne la **critique musicale**. Voilà pourquoi il faut rester prudent sur la valeur des opinions de l'auteur des **Fleurs du Mal** sur la musique. Il serait dangereux de conclure hâtivement : Baudelaire, poète des correspondances, est un grand poète et **par conséquent** sa critique musicale reste à l'abri de véritables critiques, surtout s'il a été l'un des premiers à défendre Richard Wagner, dont la valeur était à l'époque vivement contestée.

(1) **Baudelaire, la Musique et les Musiciens dans Etudes sur Baudelaire** – p.17

(2) **Le Ménestrel** – p. 18 janvier 1903

(3) **The role of the auditive sense in Baudelaire's works** – IV – p.57

On lit dans **Les Paradis artificiels** : “ Beaucoup de gens demandent quelles sont les idées positives contenues dans les sons ; ils oublient, ou plutôt ils ignorent que la musique, de ce côté-là parente de la poésie, représente des sentiments plutôt que des idées ; suggérant des idées, il est vrai, mais ne les contenant pas par elle-même “ (1). Ces “sentiments“ sont à la base de la critique musicale de Baudelaire. Mais c’est précisément là que commencent les difficultés. Le lecteur a le droit de mettre en doute l’existence de sentiments ou d’idées contenus dans la musique et, dans ce cas, tout un aspect de la critique musicale de l’auteur des **Fleurs du Mal** est au départ mis en question. Que la musique “représente“ quelque chose est aussi contestable. Autant de questions auxquelles je tenterai de répondre au cours de l’analyse des textes du poète sur la musique et les musiciens.

(1) **Un mangeur d’Opium** – p.413

## DEUXIEME PARTIE

BAUDELAIRE, CRITIQUE MUSICAL

## CHAPITRE PREMIER

### LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS

#### 1) LA VIE MUSICALE A PARIS DU TEMPS DE BAUDELAIRE

Avant même de connaître les opinions de Baudelaire sur la musique et les musiciens, il est nécessaire d'avoir présente à l'esprit l'atmosphère qui régnait à Paris dans le monde musical, au cours de la première moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle.

Après comme avant 1827, Paris est le centre de la vie musicale en Europe. Jules Combarieu écrit : “ Nous avons plus de peine que les étrangers à comprendre et à dire, que la musique française a été prépondérante chez nos voisins, et leur a servi de modèle bien au-delà de 1850. Rien n'est cependant certain. Voici un témoignage qui ne manque pas d'autorité : “ Le style de l'école parisienne **domine encore le goût de presque toutes les nations** ... A Paris, l'Italien et l'Allemand devinrent immédiatement Français ; et le Français, quoique moins bien doué pour la musique, imprima d'une façon si nette la marque de son goût aux productions de l'étranger que, bien au-delà de ses frontières, ce goût donna à son tour le ton à toutes les œuvres “. C'est R.Wagner qui a écrit cela, dans un rapport au roi Louis II de Bavière, en mars 1865. La seule ville d'Europe qui pût disputer à Paris le privilège de la plus grande importance réelle dans les affaires musicales était Londres “ (1). Où peut-on entendre de la musique à Paris ?

(1) **Histoire de la Musique** – t III p.11

Il existe trois principaux foyers d'activité musicale dans la capitale. Le Conservatoire avait déjà une réputation européenne au début du siècle. La qualité des interprétations y était de premier ordre. Jules Combarieu rapporte que "Richard Wagner, pourtant si hostile à l'esprit français, déclare dans son **Art de diriger l'Orchestre** (écrit en 1869) que les efforts tentés au-delà du Rhin, n'ont jamais suffi à mettre des orchestres allemands, si vantés, à la hauteur des orchestres français qui les surpassent **encore** par la force et l'habileté de leurs violons et surtout par celle de leurs violoncelles ". Il affirme n'avoir compris la **Neuvième symphonie** de Beethoven, dont certains passages lui semblaient obscurs, que lorsqu'il l'entendit jouer, en 1839, par l'orchestre du Conservatoire de Paris" (1). Au Conservatoire, le public se compose de connaisseurs qui écoutent avec attention et exigence.

L'Opéra de Paris joue un rôle tout différent. Pendant la première moitié du XIXème siècle, il est le plus brillant d'Europe. Comme le souligne J.M.Bailbé :

" ( ... ) l'Opéra répond à un véritable besoin social de la vie parisienne, au même titre que l'Opéra-Comique et les théâtres des Boulevards. Il se réfère, semble-t-il, à une triple nécessité : consécration mondaine, refuge contre l'ennui, sensibilité à un certain degré de mode musicale " (2). Et l'auteur ajoute plus loin : " Certains enfin retiendront essentiellement du spectacle de l'Opéra, le luxe et la richesse de l'ensemble ; c'est l'époque du fantastique, des mises en scènes complexes, du jeu des décors, des machines que les compositeurs sauront utiliser au maximum. Rien n'est plus favorable, pour lutter contre l'ennui régnant, que l'ampleur du spectacle,

(1) **Histoire de la Musique** t. III p.12-13

(2) **Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet** – p.15-16

l'impression magique qui s'en dégage, et qui trouve un écho dans la richesse des toilettes, l'éclat des bijoux, les torrents de lumière, et les mille reflets des diamants qui scintillent dans la salle " (1). S'il y a quelques amateurs de musique dans l'assistance, le public est malgré tout bien différent de celui du Conservatoire. Quelle musique entend-on à l'Opéra ? Le **Don Juan** de Mozart, le **Barbier de Séville** de Rossini, des œuvres de Donizetti par exemple, mais aussi **Robert le Diable**, les **Huguenots** de l'une des grandes figures officielles du XIXème siècle : Meyerbeer. Mais, tout compte fait, la musique elle-même importe relativement peu au public. A l'Opéra chacun trouve "ce qu'il y a apporté : sa sensibilité, son goût, voire sa médiocrité. Et, de fait, le spectacle étincelle de ses mille facettes, séduit les dilettanti amateurs d'harmonie, caresse l'imagination des bons bourgeois, flatte la tendresse de la lorette " (2).

Reste le Théâtre Italien, rendez-vous des plus fines élégances parisiennes. On y entend les plus belles voix d'Europe. " La fréquentation du Théâtre Italien répond également à une réelle passion, qui s'est largement manifestée. Ce théâtre ayant donné l'exemple d'une troupe d'élite, exercée aux finesses du répertoire, capable de soutenir un rythme de représentations d'une qualité hors pair. Ainsi, par l'habitude d'une certaine perfection que l'Opéra réalisait plus malaisément, on en est venu à l'exaltation pour la musique italienne si bien servie en ces lieux. " (3). On y chante entre autres le **Stabat** de Rossini en 1842 et, de 1848 à la fin du Second Empire, le public applaudit les grands succès de Verdi (4).

Il faut noter, d'autre part, que l'Opéra-Comique permet d'entendre des succès de Hérold, Adam, Auber, tandis que Berlioz le 6 décembre 1846 donne, sans aucun succès, sa **Légende dramatique**.

(1) **Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet** – p.18

(2) **Ibid.** – p.23

(3) **Ibid.** – p.32

(4) Jules Combarieu – René Dumesnil – **Histoire de la Musique** – t. III p.15-16

L'art dramatique italien, en décadence à la fin du XVIIIème siècle, après Cimarosa, Paesello et Salieri, voit son rayonnement s'affirmer à nouveau avec Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti. Ainsi, comme l'écrit André Ferran : “ La musique italienne est souveraine en ces temps-là : de 1852 à 1870 **Herculanum** et **Hamlet** seront les seuls ouvrages d'auteurs français notoires représentés à l'Opéra. On n'admettra **Faust** qu'après dix ans de succès sur une autre scène et les **Troyens** de Berlioz connaissent d'obstinés refus. L'admiration du public a consacré l'œuvre de Rossini, qui s'est retiré du théâtre, dès 1829, après son **Guillaume Tell**, de Bellini que Paris fêtait en 1833 au Théâtre-Italien, de Donizetti dont la **Favorite**, après un demi succès en 1839, gagne peu à peu la faveur populaire, de Verdi qui a connu les feux de l'Opéra, le 26 novembre 1847, avec sa **Jérusalem** et qui, demain, va s'affirmer avec **Les Vêpres Siciliennes** et triompher avec **Le Trouvère**. Aux premières semaines de la saison de 1852-1853, Adam connaît au Théâtre Lyrique une éclatante réussite, avec **Si j'étais roi**. Halévy, l'auteur de **La juive**, des **Mousquetaires de la Reine**, du **Val d'Andorre**, de **la Fée aux Roses** occupe une position de premier plan ; Auber qui a soixante dix ans, dirige le Conservatoire. Mais le roi de la scène lyrique est le juif berlinois Meyerbeer qui s'inspire à la fois de Rossini et de Weber, apprend de Scribe l'importance des accessoires et la théorie des petites causes, source de grands effets, va de succès en succès avec **Robert le Diable** (1831), **les Huguenots** (1836), **le Prophète** (1849) “ (1). De son côté Adolphe Boschot écrit : “ Au lendemain de la révolution de 1848, c'est-à-dire au moment où le Second Empire va naître, quel était alors, dans le domaine musical, l'état des esprits ? Hélas ! il faut le dire tout net, car c'est l'évidence même : la musique n'était guère favorisée par les circonstances.

(1) L'esthétique de Baudelaire – II (III) p.281

La grande éclosion d'art, qui porte la date flamboyante de 1830, était alors dans une période de déclin. Le romantisme français, dès 1843, c'est-à-dire dès la chute des **Burgraves**, ne trouvait plus dans le public les mêmes échos de sympathie. Les trois grands génies que Théophile Gautier appelait "la trinité de l'art romantique" c'est-à-dire Hugo, Berlioz et Delacroix, étaient alors plus contestés que jamais ( ... ).

Quant à Berlioz, ses symphonies, malgré toute son adresse et son activité, ne trouvaient plus d'orchestre pour être jouées à Paris, la **Damnation de Faust**, en deux dimanches de décembre 1846, venait de ruiner son auteur et de mourir dans l'indifférence générale " (1).

A côté des manifestations officielles qui exaltent Rossini puis, après 1830, Meyerbeer dans les grandes salles de concerts de Paris, fleurit un monde à part – celui des salons. C'est un univers clos où se rencontrent les grands noms de la littérature, de la peinture et de la musique.

Ainsi Frédéric Chopin se voit rapidement ouvrir les portes, vers 1830, d'un Paris que d'autres jugent difficilement accessible : " Les salons les plus fermés s'arrachaient l'honneur de recevoir le distingué maestro. Chez la belle Delphine Potocka, il jouissait de toutes les faveurs, de sorte qu'il devint l'objet de maint commérage et de réflexions jalouses. Il était l'habitué du palais de la princesse Belgiojoso, et avait pour élève la fille du prince de Noailles. Le marquis Adolphe de Custine l'appelait affectueusement le **Polonaisseur** " (2). Il était bien rare de ne pas entendre en ces lieux quelque concert de musique de chambre ou des pièces pour piano. Mais comme le souligne J.M.Bailbé "Le goût des concerts ne correspond pas

(1) **Portraits de Musiciens** – t. II (III) p.174-175

(2) Casimir Wierzynski – **La vie de Chopin** – p.172

seulement au besoin d'une société d'élite : il est véritablement un fait d'époque. Toute la société, riches et pauvres, amateurs éclairés ou snobs, ressent un immense besoin de musique ( ... ) depuis 1830, Paris et toute la France verront défilier en des séances solennelles ou tout à fait modestes, un grand nombre de véritables artistes, virtuoses de la chanterelle ou du clavier, qui répandront le goût de la musique dans toutes les classes de la société ; il y aura une tradition de la soirée de musique ou du concert d'amateurs que les gravures de l'époque ont largement diffusée “ (1). On connaît la qualité de la musique d'amateurs : la technique instrumentale est bien souvent déficiente, la cohésion des orchestres laisse par conséquent à désirer. Cependant “ces musiciens amateurs, dans la mesure de leurs moyens et de leurs talents – écrit J.M.Bailbé -, constituaient de petits groupes fort sympathiques, animés d'une étonnante bonne volonté. C'est l'atmosphère de ces réunions que Champfleury saura restituer avec beaucoup d'exactitude ; on peut parler d'une sorte d'état de grâce qui s'emparait des participants, et leur communiquait un sentiment de joie profonde, de libération intense : “ Avec le quatuor, les trios sont la musique intime par excellence. Chaque note est une confidence, et celui-là serait un être bien enveloppé de mystère qui, après quelques séances musicales, saurait cacher son caractère à ses compagnons “ (a) “ (2).

Mais Baudelaire a-t-il connu ce monde de la musique ? A-t-il fréquenté les musiciens, les milieux musicaux ? Est-il allé aux concerts à l'Opéra ou au Théâtre-Italien ? Enyss Djemil note dans sa thèse **L'éducation du sens auditif chez Baudelaire** : “Que le poète ait assisté ou non aux séances de la Société des Concerts du Conservatoire dirigées par Habeneck, que, tout jeune, il ait flâné sur

(1) **Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet** – p.105

(2) **Ibid.** – p.110-111

(a) Champfleury “Les Trios des Chenizelles“, **Contes d'été** – Paris, Lecou, 1853, p.238

les Champs-Élysées pour écouter la formation de Musard, qu'il ait suivi les auditions de "l'Union Musicale" fondée par Manera transformée en "Société Sainte-Cécile" sous l'impulsion de Seghers, qu'il ait fréquenté le "Gymnase Musical" présidé par Tilmant ou la "Société des Jeunes Artistes du Conservatoire" animé par Padeloup, cela importe peu. Car les principales œuvres de Mozart, Haydn, Glück (**sic**), Beethoven, Weber, Chopin, Liszt et Berlioz font l'objet de nombreuses exécutions. Elles vivent dans les esprits et dans les cœurs. Parfois transcrites ou adaptées, reproduites plus ou moins habilement par les doigts de Champfleury, Barbara et Schanne, elles sont certainement écoutées par Baudelaire, et donnent lieu aux commentaires de ses amis" (1). Mais ces remarques sont trop générales. Certes, Baudelaire a aimé la musique de Beethoven, celle de Weber, de Liszt et celle de Wagner, comme je le montrerai plus loin, mais de nombreux points restent obscurs : ainsi, il est souvent difficile de savoir à quelles œuvres particulières (Wagner mis à part) le poète a été sensible ; on ignore de même à quel moment précis le poète a connu tel musicien, chansonnier ou critique et quelle était la valeur de leurs conversations sur le plan musical et s'il y en a eu. Les documents manquent. C'est pourquoi j'ai choisi de mentionner d'abord les amateurs de musique et les critiques que Baudelaire a connus, puis les compositeurs célèbres auxquels le poète a été sensible. Le développement qui va suivre ne peut donc prétendre entrer dans un réel cadre chronologique. On trouvera néanmoins, par souci de clarté, une chronologie approximative en appendice (2).

(1) III – p.96

(2) Appendice III – **Chronologie**

## 2) BAUDELAIRE ET LES MUSICIENS

### a) Le poète et l'éducation musicale

Il convient de répondre avant tout à une première question : Baudelaire a-t-il reçu une éducation musicale ?

Dans une lettre à Claude-Alphonse Baudelaire, demi-frère du poète, datant du 12 juillet 1833, on peut lire : “ Nous venons de changer de proviseur. On établit une musique militaire au collège, et cela ne va déjà pas mal. Tu dois penser que ces élèves qui jouent de la musique militaire étaient des élèves qui déjà apprenaient des instruments, comme la flûte, la clarinette, le violon ; par conséquent ils avaient déjà quelque habitude de la musique “ (1). Baudelaire, lui, ne s'est pas familiarisé avec l'écriture musicale. Il n'apprend pas, comme certains de ses camarades de classe, le solfège et n'étudie donc pas d'instrument. Au cours du mois de décembre 1840, il écrit d'ailleurs à Claude-Alphonse : “ Il m'a plu cette année d'envoyer de la musique à ma sœur. Présente la-lui de ma part. En profond musicien que je suis, j'ai choisi l'album dont les vignettes étaient le mieux dessinées “ (2). Une vingtaine d'années plus tard, dans la lettre à Wagner du 17 février 1860, le poète souligne qu'il “ne sait pas la musique“ et ajoute aussitôt que son “éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven “ (3). Samuel Cramer, lui non plus ne connaît pas la musique dans **La Fanfarlo** : “ Samuel entrepris donc, - lui qui ne savait pas un mot de musique, - la spécialité des théâtres lyriques “ (4). Baudelaire ne semble pas avoir véritablement souffert de ne pas savoir la lire : il est avant tout poète, critique d'art. Certes, après avoir entendu Wagner, le poète aurait aimé rejouer lui-même sur un piano des passages de **Tannhäuser** ou de **Lohengrin**.

(1) **Lettres inédites aux siens** – p.77

(2) **Ibid.** – p.197

(3) **Corr.** – t. III p.33

(4) p.502

A en croire son article sur le compositeur allemand, il avait dû essayer de jouer d'oreille sur les touches blanches et noires, comme tous les amateurs de musique, qui ne la lisent pas mais sont particulièrement sensibles aux sons inattendus qui répondent à un toucher maladroit. “ Pendant plusieurs jours, pendant longtemps, je me dis : “ Où pourrai-je bien entendre ce soir de la musique de Wagner ? “ Ceux de mes amis qui possédaient un piano furent plus d'une fois mes martyrs “ (1). Déjà, dans sa lettre à Wagner, le poète écrivait : “ Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : **Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner !** “ (2). Mais, tout compte fait, s'il regrette sans doute de ne pas avoir reçu d'éducation musicale, le poète sait que l'important est de sentir la musique. D'ailleurs Baudelaire se fera aider, à l'occasion, pour la noter. Dans une lettre à l'acteur Tisserant, le poète écrit en effet à propos d'une chanson : “ il faudra que j'écrive à quelqu'un du pays ( ... ) pour faire noter l'air “ (3). Jacques Crépet remarque à propos de la mort de Baudelaire vue par la presse : “ ( ... ) Et des renseignements plus fantaisistes encore avaient foisonné, reculant les limites de la sottise et de l'imagination. Victor Noir ( ... ) témoignait encore : “ Il (Baudelaire) adorait la musique, et composait quelque peu. Il fredonnait presque toujours la **Grand-mère**, de Ronsard, qu'il avait notée (?) “ “ (4). Il n'y a évidemment pas lieu de retenir ces affirmations.

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1214-1215

(2) **Corr.** – t. III p.35

(3) Samedi 28 janvier 1854 – **Corr.** – t. I p.250

(4) **Propos sur Baudelaire** – Jacques Crépet – assemblés et annotés par Claude Pichois – p.193

## b) Poètes et chansonniers

Les premières discussions du poète à la pension Lévêque et Bailly avec, entre autres, Gustave Le Vavasseur, poète normand et Ernest Prarond, poète picard, portent pour une bonne part, sur la littérature et l'esthétique. Baudelaire a alors dix neuf ans. Peut-être y a-t-il quelques propos sur la musique au cours des conversations, mais rien ne le prouve et, en supposant même qu'il y en ait eu, cela devait être de façon épisodique au cours d'échanges d'idées sur l'art en général. André Ferran écrit : " Il est, d'autre part, permis de supposer que Baudelaire trouva son compte à fréquenter ce milieu, où l'amitié lui était offerte, mêlée d'admiration, avec une franchise joyeuse, la main tendue. Jules Buisson, technicien adroit, dessinateur et graveur déjà personnel, Philippe de Chennevières, attiré par l'art, Ernest Prarond, préoccupé de formes savantes, Gustave Le Vavasseur, causeur plein de verve, d'intelligence ouverte, formaient des auditeurs capables de le comprendre, donc de l'intéresser. Et des échanges d'idées, des discussions de goût ne pouvaient manquer de s'établir aux heures où les folles exubérances laissaient place à la réflexion et aux graves causeries " (1). Mais Baudelaire fréquente déjà le "grenier" de Louis Ménard, pour reprendre l'expression de Charles Cousin. Le poète y rencontre Bocage, Leconte de Lisle, Octave Feuillet entre autres, et le chansonnier Pierre Dupont.

Mais avant même d'analyser le rôle de Dupont dans la vie de Baudelaire, il faut remarquer, bien que cela ne soit pas dans l'ordre chronologique, que l'auteur des **Fleurs du Mal** a connu d'autres chansonniers comme Fernand Desnoyers. Il envoie à ce dernier une lettre (sans date) où l'on peut lire : " Vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur **La Nature**, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes – le soleil sans doute ? Mais, vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux ( ... ) " (2).

(1) **L'esthétique de Baudelaire** – I p.22-23

(2) **Corr.** t. I p.321 à 323

Jacques Crépet note à propos de Desnoyers : “Auteur de quelques pantomimes, dont **Le Bras noir**, et chansonnier. (...) Fernand Desnoyers s’estimait très haut (...) ” (1). Son nom figure encore à deux reprises dans la correspondance de Baudelaire (2). Le poète a également connu Charles Vincent, la lettre écrite le 20 avril 1853 par Baudelaire en fait foi. Jacques Crépet écrit en note à propos de Vincent : “ Chansonnier, journaliste et auteur dramatique (1826-1888) de très petite valeur. Il semble que par ce billet, ici partiellement reconstitué à l’aide de deux coupures de catalogues d’autographes, Baudelaire ait voulu se dégager d’une collaboration promise aux **Chants et chansons de la Bohème**, recueil illustré de dessins de Nadar (...) ” (3). Dans la **Correspondance générale** on trouve aussi le nom de Mathieu, le chansonnier, cité par le poète dans le cadre des “Bons mots récents de la stupidité parisienne ” (4). Baudelaire mentionne le “Discours du médecin, l’ami de Mathieu (...) ” dans **Mon cœur mis à nu** (5). Il s’agit peut-être de Gustave Mathieu comme le remarque l’édition des **Œuvres Complètes** de Baudelaire (6). Chansonnier lyonnais, du même âge que Baudelaire, Pierre Dupont a joué un rôle particulier dans la vie du poète. Baudelaire lui a consacré deux articles. Le premier, **Pierre Dupont**, date de 1851 ; le second, inclus dans **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – VIII – Pierre Dupont**, est paru en 1861. Il est nécessaire, au préalable, de distinguer les deux textes car l’attitude de l’auteur des **Fleurs du Mal** vis-à-vis du chansonnier, a quelque peu varié entre le premier article et le second. Ce qui va suivre n’est qu’une digression apparente. Il est en effet indispensable de connaître le fond de la pensée de Baudelaire sur Pierre Dupont, seul chansonnier auquel le poète ait voué un enthousiasme peu commun.

(1) **Corr.** – t. I note (3) p.322

(2) **Ibid.** – t. III p.18 et t. IV p.142

(3) **Ibid.** – t. I note (1) p.200-201

(4) A Poulet-Malassis (août 1860) – **Corr.** t. III p.181

(5) p.1284

(6) “La Pléiade” – note (2) p.1724

De quoi se composent les chansons de Dupont ?

“ L’œuvre du poète se divise naturellement en trois parties, les pastorales, les chants politiques et socialistes, et quelques chants symboliques qui sont comme la philosophie de l’œuvre. Cette partie est, peut-être, la plus personnelle, c’est le développement d’une philosophie un peu ténébreuse, une espèce de mysticité amoureuse “ (1). Déjà **Les Paysans, chants rustiques** attirent Baudelaire car c’est “une édition proprette, illustrée d’assez jolies lithographies, et qui pouvait se présenter avec hardiesse dans les salons et prendre décentement sa place sur les pianos de la bourgeoisie. Tout le monde sut gré au poète d’avoir enfin introduit un peu de vérité et de nature dans ces chants destinés à charmer les soirées. Ce n’était plus cette nourriture indigeste de crèmes et de sucreries dont les familles illettrées bourrent imprudemment la mémoire de leurs demoiselles. C’était un mélange véridique d’une mélancolie naïve avec une joie turbulente et innocente, et par-ci par-là les accents robustes de la virilité laborieuse “ (2). D’un point de vue strictement musical, les six chants de ce recueil n’ont qu’un intérêt très limité. **Les Bœufs** à 6/8 en La Majeur, **Le braconnier** à 6/8 en Si bémol Majeur ou **La Fête** à 2/4 en Ré Majeur sont-ils “destinés à charmer les soirées“ ? Quoi qu’il en soit en 1851 Baudelaire écrit : “ Ainsi que beaucoup de personnes, j’ai souvent entendu Pierre Dupont chanter lui-même ses œuvres, et comme elles, je pense que nul ne les a mieux chantées. J’ai entendu de belles

(1) **Pierre Dupont** – p.611

(2) **Ibid.** – p.609

voix essayer ces accents rustiques ou patriotiques, et cependant je n'éprouvais qu'un malaise irritant " (1). Et le poète ajoute : " Il ne suffit pas d'avoir la voix juste ou belle, il est beaucoup plus important d'avoir du sentiment " (2). Le chansonnier donne, en effet, sa pleine mesure dans un chant qui a fasciné l'auteur des **Fleurs du Mal** : " Quand j'entendis cet admirable cri de douleur et de mélancolie (**Le chant des Ouvriers**, 1846) je fus ébloui et attendri. Il y avait tant d'années que nous attendions un peu de poésie forte et vraie ! " (3). Emotion qu'il confirme plus tard dans son second article : " Il me chanta de cette voix si charmante qu'il possédait alors, le magnifique **Chant des Ouvriers** ( ... ) Si rhéteur qu'il faille être, si rhéteur que je sois et si fier que je sois de l'être, pourquoi rougirais-je d'avouer que je fus profondément ému ? " (4). Baudelaire est particulièrement sensible à la qualité de la voix, c'est-à-dire à l'interprétation de Dupont, par conséquent à un aspect musical de l'art du chansonnier. La conviction, le sentiment vécu sont évidemment indispensables à la propagation d'idées quelles qu'elles soient. Il y a bien un art de présenter ces idées comme le remarque Baudelaire lui-même : « il vous faut donc, pour bien représenter l'œuvre, entrer dans la peau de l'être créé, vous pénétrer profondément des sentiments qu'il exprime, et les si bien sentir, qu'il vous semble que ce soit votre œuvre propre " (5). Mais cette conviction dans l'interprétation, si forte soit-elle, ne saurait réellement masquer la valeur de la musique elle-même. Or, après avoir consulté celle du **Chant des Ouvriers**, on est frappé par la banalité de la mélodie en La Majeur à quatre temps.

Baudelaire en avait-il conscience ?

Le poète note à la fin de son étude : " L'édition à laquelle cette notice est annexée contient, avec chaque chanson, la musique qui est presque toujours du

(1) **Pierre Dupont** – p.614

(2) **Ibid.** – p.614

(3) **Ibid.** – p.609-610

(4) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VIII – **Pierre Dupont** – p.742

(5) **Pierre Dupont** – p.614-615

poète lui-même, mélodies simples et d'un caractère libre et franc, mais qui demandent un certain art pour bien être exécutées. Il était véritablement utile, pour donner une idée juste de ce talent, de fournir le texte musical, beaucoup de poésies étant admirablement complétées par le chant « (1). La simplicité des mélodies n'en demande pas moins "un certain art pour bien être exécutées". Baudelaire ne cache pas son admiration. Simplicité n'est pas synonyme de banalité. Dans ces conditions l'émotion ressentie par le poète peut paraître surprenante. En réalité, le sentiment de Baudelaire porte non pas tant sur les qualités purement musicales du chansonnier – bien qu'il avoue éprouver "un malaise irritant" quand d'autres voix essaient "ces accents rustiques ou patriotiques" – mais sur la valeur des idées défendues par Dupont et dans la façon dont il les expose dans **Le Chant des Ouvriers**, "cette Marseillaise du travail" (2). Quelles sont donc ces idées ? "En définitive, quand on relit attentivement ces chants politiques, on leur trouve une saveur particulière. Ils se tiennent bien, et ils sont unis entre eux par un lien commun, qui est l'amour de l'humanité" (3). En effet Baudelaire cite dans le texte de 1861 : "**L'amour est plus fort que la guerre** dit-il encore dans **Le Chant des Ouvriers** " (4). En 1851 l'auteur des **Fleurs du Mal** écrit après avoir relu les **Chants et chansons** : " (...) je reste convaincu que le succès de ce nouveau poète est un événement grave, non pas tant à cause de sa valeur propre, qui cependant est très grande, qu'à cause des sentiments publics dont cette poésie est le symptôme et dont Pierre Dupont s'est fait l'écho " (5). Baudelaire ne se sent pas étranger aux

(1) **Pierre Dupont** – p.614

(2) **Ibid.** – p.610

(3) **Ibid.** – p.612

(4) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VIII – **Pierre Dupont** – p.744

(5) **Pierre Dupont** – p.605

convictions et à la joie de Dupont : “ Quand je parcours l’œuvre de Dupont, je sens toujours revenir dans ma mémoire, sans doute à cause de quelque secrète affinité, ce sublime mouvement de Proudhon, plein de tendresse et d’enthousiasme : il entend fredonner la chanson lyonnaise

Allons, du courage,  
Braves ouvriers !  
Du cœur à l’ouvrage !  
Soyons les premiers. “ (1).

Et Baudelaire s’écrie à la fin de l’article de 1851 : “ Va donc à l’avenir en chantant, poète providentiel, tes chants sont le décalque lumineux des espérances et des convictions populaires ! “ (2). Mais l’enthousiasme pour la cause populaire ne devait pas toucher en Baudelaire les racines artistiques profondes de son être, car il écrit dans **Mon cœur mis à nu** : “ 1848 ne fut amusant que parce que chacun y faisait des utopies comme des châteaux en Espagne. 1848 ne fut charmant que par l’excès même du ridicule “ (3).

L’attitude même du poète prouve qu’il n’était pas vraiment un révolutionnaire convaincu durant l’époque des barricades dans la capitale, bien qu’il ait été sans doute ému, comme l’écrit Max Milner, “par la souffrance et les vertus du petit peuple qu’il peut observer de près depuis qu’il fréquente les ateliers et les modestes estaminets où se réunissent les bohèmes, et il s’agit si peu d’une émotion passagère qu’il l’évoque encore en 1851, dans un article sur Pierre Dupont qu’il ne reniera jamais“ (4).

Dans le second texte de 1861 consacré à Dupont, Baudelaire est encore touché par les qualités du chansonnier “ ( ... ) au sentiment de la tendresse, de la charité universelle, il ajoute un genre d’esprit contemplatif qui jusque-là était resté étranger à la chanson française “ (5).

(1) **Pierre Dupont** – p.613

(2) **Ibid.** – p.614

(3) p.1274

(4) **Baudelaire – Enfer ou ciel, qu’importe** – p.64

(5) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – VIII – Pierre Dupont** – p.744

L'auteur des **Fleurs du Mal** remarque bien que “c'est à cette grâce, à cette tendresse féminine, que Pierre Dupont est redevable de ses premiers (a) chants“ (1).

Mais Baudelaire écrit cette fois : “ J'aurais voulu m'étendre plus longuement sur les qualités de Pierre Dupont, qui malgré un penchant trop vif vers les catégories et les divisions didactiques, - lesquelles ne sont souvent, en poésie, qu'un signe de paresse, le développement lyrique naturel devant contenir tout l'élément didactique et descriptif suffisant, - malgré de nombreuses négligences de langage et un **lâché** dans la forme vraiment inconcevable, est et restera un de nos plus précieux poètes “ (2).

Dans **L'art philosophique** qui date sans doute de 1859, Baudelaire note déjà : “ Même dans Soulayr je trouve cet esprit de catégorie qui brille surtout dans les travaux de Chenavard et qui se manifeste aussi dans les chansons de Pierre Dupont“ (3).

L'enthousiasme de 1851 est donc, en 1861, beaucoup plus raisonné – l'édition critique de Y.G. Le Dantec et Claude Pichois a raison de le souligner (4). Comment expliquer l'attitude plus réservée de Baudelaire vis-à-vis du chansonnier ? Deux raisons principales expliquent ce changement. La première, comme il a été dit, concerne le manque de véritable conviction révolutionnaire de la part de Baudelaire – ce qui justifie la position de retrait du second article. La seconde raison réside dans le fait que l'auteur des **Fleurs du Mal** a vécu un choc musical considérable en 1860 à l'écoute de Wagner, et le lecteur peut être en droit de penser que les grandes émotions esthétiques et humaines ont déjà trouvé satisfaction dans une personnalité d'une toute autre envergure que celle de Pierre Dupont.

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – VIII – Pierre Dupont** – p.744

(a) variante de 1861 et 1862 : “de ses **meilleurs** chants“ note (“La Pléiade“) p.1677

(2) **Ibid.** – p.746

(3) p.1102

(4) **Baudelaire** (“La Pléiade“) note (1) p.1658

La musique, elle, reste au service des idées exprimées parce que “La plupart des chants de Dupont, qu’ils soient une situation de l’esprit ou un récit, sont des drames lyriques, dont les descriptions font les décors et le fond“ (1). Voilà qu’apparaît un tout autre problème qui sera abordé avec Richard Wagner. Mais dans les discussions qu’a eu Baudelaire avec Pierre Dupont n’était-il pas d’abord question de politique, de philosophie ? On peut raisonnablement penser que l’idéologie était plus représentée que la musique à proprement parler. Ce sont donc finalement la personnalité du chansonnier et les idées qu’il représentait qui ont frappé Baudelaire bien plus que sa musique, appropriée sans doute à son but, mais par trop élémentaire. Ce qui plaît à l’auteur des **Fleurs du Mal** ce sont ces “airs d’un goût naïf, faciles à retenir et composés par le poète lui-même“ (2). Mais cette naïveté musicale aurait peut-être été prise pour du parfait mauvais goût si les textes de Pierre Dupont n’avaient représenté une valeur symbolique pour Baudelaire. Le poète avoue : “ Je sais que les ouvrages de Pierre Dupont ne sont pas d’un goût fini et parfait ; mais il a l’instinct, sinon le sentiment raisonné de la beauté parfaite“ (3). Baudelaire conclut ainsi son second article : “ Pour achever en quelques mots, Pierre Dupont appartient à cette aristocratie naturelle des esprits qui doivent infiniment plus à la nature qu’à l’art, et qui, comme deux autres grands poètes, Auguste Barbier et madame Desbordes-Valmore, ne trouvent que par la spontanéité de leur âme l’expression, le chant, le cri, destinés à se graver éternellement dans toutes les mémoires “ (4). Mais “devoir plus à la nature qu’à l’art“ explique sans doute certains manques chez Pierre Dupont.

(1) **Pierre Dupont** – p.614

(2) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – VIII – Pierre Dupont** – p.741

(3) **Ibid.** – p.743

(4) **Ibid.** – p.746-747

Que gardera Baudelaire de ses rapports avec Dupont et les autres chansonniers ? Le souvenir d'une émotion vécue, une impression ou une idée comme celle exprimée dans **Les yeux des pauvres**, paru le 2 juillet 1864 dans **La Vie parisienne** : " Les chansonniers disent que le plaisir rend l'âme bonne et amollit le cœur. La chanson avait raison ce soir-là relativement à moi. Non seulement j'étais attendri par cette famille d'yeux, mais je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif " (1).

### c) Les amateurs

Au mois de mai 1843, Baudelaire s'installe 17 quai d'Anjou, à l'hôtel Pimodan, qui appartenait alors au baron Pichon. Le poète se lie bientôt à Fernand Boissard. Eugène Crépet écrit à ce propos : " Plus tard, à l'hôtel Pimodan, il s'était trouvé avoir pour voisin et bientôt pour intime Fernand Boissard, peintre, poète, musicien, dilettante accompli. Dans le somptueux salon de Boissard, où se tenaient les séances du club des Haschischins, il avait rencontré Théophile Gautier. A la même époque, son ami Deroy l'avait introduit dans des ateliers de peintres et de sculpteurs, où sa conversation, qui reflétait un esprit libre et puissant, lui avait valu le meilleur accueil " (2). La musique pouvait être, on peut le supposer, l'un des sujets de conversation avec Boissard et les membres du "Club". Théophile Gautier, dans son article sur Baudelaire, trace le portrait de ce peintre-musicien : " C'était un garçon des mieux doués que Boissard ; il avait l'intelligence la plus ouverte ; il comprenait la peinture, la poésie et la musique également bien ; mais chez lui, peut-être, le dilettante nuisait à l'artiste ; ( ... ). Mais, sans abandonner la peinture, il se

(1) **S d P** – p.269

(2) **Charles Baudelaire** – Chap.V p.69-70

laissa distraire par d'autres arts ; il jouait du violon, organisait des quatuors, déchiffrait Bach, Beethoven, Meyerbeer et Mendelssohn ( ... ). C'était un grand voluptueux en fait d'art, et nul n'a joui des chefs-d'œuvre avec plus de raffinement, de passion et de sensualité que lui " (1). L'auteur des **Fleurs du Mal** a-t-il entendu Boissard jouer du violon ? On l'ignore. C'est pourquoi il est dangereux d'écrire comme le fait Enyss Djemil : " Nous imaginons aisément le Baudelaire de 1840, jusqu'alors sevré de musique, écoutant par exemple chez Boissard à l'hôtel Pimodan les nombreuses et patientes répétitions d'un quatuor à cordes " (2). Le commentateur poursuit : " A propos de l'exécution d'une phrase confiée au 1<sup>er</sup> violon, il (Baudelaire) constate sans doute l'effet de feutrage obtenu par l'emploi de la corde de LA ou de RE à la place de celui de la chanterelle qui eût provoqué une sonorité moins riche en harmoniques, plus incisive et plus claire. Il remarque le timbre cuivré de la corde de sol dans les aigus, surtout lorsque l'archet attaque puissamment vers le chevalet " (3). Ce commentaire ne s'appuyant sur aucune preuve, ne peut être pris au sérieux. " A propos d'un doigté, il (Baudelaire) note le curieux effet de changement de position avec le même doigt qui rappelle le "portamento" des chanteurs, et l'usage du vibrato ( ... ). Il fait connaissance avec toutes les variétés de coups d'archet ( ... ) Il s'émerveille à l'audition des passages en sourdine entendus "sotto voce" comme au travers d'une gaze " (4). Là aussi, les affirmations d'Enyss Djemil sont dénuées de tout fondement.

(1) **Souvenirs Romantiques – Baudelaire** p.275

(2) **L'éducation du sens auditif chez Baudelaire – II –** p.36

(3) **Ibid.** – p.36

(4) **Ibid.** – p.36-37

Baudelaire commence à connaître le monde des arts : “ Il fréquente les cafés du Quartier Latin – écrit André Ferran -, où la Bohème littéraire s’agite, pérorer beaucoup et consomme peu : la Rotonde, au coin occidental des rues Hautefeuille et de l’Ecole de Médecine, où Mürger (**sic**) et son entourage demandent un verre, de l’eau et un gloria quand l’un d’eux a dix sous ; le café Tabourey, “l’Odéon des Cafés“, où, avec Banville, Barbey d’Aurevilly et d’autres poètes du genre flamboyant, il va surprendre, dans leur quartier général, Ponsard et les principaux adeptes de l’Ecole du Bon Sens, acharnés contre le romantisme déjà en désarroi ; la Taverne ; le Café Soufflet ; le Prado d’été, rue de la Gaîté, au quartier Montparnasse, où l’on danse trois jours la semaine et dont les fenêtres donnent sur le cimetière du Sud ; enfin et surtout le Café Momus, 15, rue des Prêtres-Saint-Germain-l’Auxerrois, ( ... ) il retrouve Mürger (**sic**) et son groupe, Champfleury à la moustache de chat, le romancier André Thomas, le joufflu Monselet, Jean Journet, pharmacien de Carcassonne et apôtre du Phalanstère, le chansonnier Pierre Dupont, Fauchery qui tient le burin tout en aspirant à la plume, Gérard de Nerval qui raconte ses voyages d’Orient avant de les écrire, le bibliophile Asselineau avec son éternelle cravate blanche, le peintre réaliste Bonvin, le puissant comédien Rouvière, en ces temps élève de Delacroix, l’archi-bohème Privat d’Anglemont et parfois, rare et barbu comme un dieu, Arsène Houssaye, qui sera demain directeur de **l’Artiste** “ (1).

A propos de Murger, Schanne raconte dans **Souvenirs de Schanard** : “ Que de fois il nous quitta vers neuf heures pour aller acheter une contremarque à la porte de l’Opéra ! A vrai dire, il n’assistait ainsi qu’à la fin des représentations, ce qui fait qu’il ne savait par cœur et ne fredonnait jamais que les motifs faciles à retenir des

(1) **L’esthétique de Baudelaire** – I p.35-36. André Ferran utilise ici les **Souvenirs de Schanard** de A.Schanne, Chap. XXXIII p.201-202

derniers actes de **Robert le diable**, des **Huguenots**, ou de **Guillaume-Tell**. Indépendamment de ces airs d'opéra que Murger se murmurait à lui-même, son répertoire se composait d'une seule chanson ; il la tenait toujours prête au fond de son gosier pour le cas où, au dessert d'un dîner, on l'eut prié de "dire quelque chose". C'étaient **Les cloches** d'Hégésippe Moreau mises assez heureusement en musique par un amateur. Murger avait dû être gagné par le charme des paroles dont la manière se rapproche de la sienne " (1). Baudelaire a-t-il eu des conversations sur la musique avec Murger ? On l'ignore. Dans **Les martyrs ridicules**, l'auteur des **Fleurs du Mal** parle du "pinceau si vif de Murger ( ... ) Murger badine en racontant des choses souvent tristes " (2).

Schanne lui-même connaissait Baudelaire. On lit dans les **Souvenirs de Schaunard** : " Et il (Baudelaire) m'emmena chez un marchand de vin du faubourg Saint-Honoré ( ... ). Nous passâmes dans l'arrière-boutique, et un garçon, paraissant dressé à ce service, mit nos deux couverts sur une grande table ronde " (3). Ce jour-là la discussion porta sur des sujets gastronomiques comme le précise Schanne par la suite. On peut penser que, dans d'autres circonstances, l'Art, et plus précisément la musique, devait être aussi un des sujets de conversations. On n'en a cependant pas la preuve formelle. Schanne, en effet, s'intéresse beaucoup à la musique : " C'en était fait, la musique me débauchait de la peinture ; du moins je ne savais plus ce que je préférais des sept couleurs de la palette, ou des sept notes de la gamme " (4). Il a une connaissance solide de l'art des sons : " Ainsi donc, je tenais de Mainzer les premières notions du solfège ; de Mario Uchard la connaissance et le

(1) Chap. XXXIII – p.203-204

(2) p.755

(3) Chap. XXXVI – p.234

(4) **Ibid.** – chap. XXXVII – p.239

goût des chefs-d'œuvre du répertoire vocal ; d'Auguste Vitu le sentiment du rythme et de la mesure, de Métra les principes de l'harmonie ; d'un helléniste du Quartier de Saint-Denis, la dextérité de mes phalanges. Ce fut Charles Barbara (le Barbemuche de Murger), l'auteur des **Histoires émouvantes** et de **l'Assassinat du Pont Rouge**, qui m'apprit l'alto " (1). Schanne ajoute plus loin : " Je pianote ; on peut aussi exiger de moi une exécution d'une partie d'alto, soit à l'orchestre, soit dans un quatuor de musique classique ; le trombone m'est familier ; j'ai joué aussi du cor de chasse, mais de façon à faire fuir le gibier, et à attirer la gendarmerie " (2). Auguste Vitu fut un des amis de jeunesse de Baudelaire. On retrouve son nom à plusieurs reprises tout le long de la **Correspondance générale** de l'auteur des **Fleurs du Mal** (3).

Vitu, à en croire Schanne, "lisait à première vue paroles et musique d'un morceau de chant quelconque" (4). Les partitions d'opéra "s'amoncelaient par douzaines dans sa bibliothèque ou sur son piano" (5). Baudelaire et Vitu ont-ils eu des conversations sur la musique ? On peut le supposer.

Marcel A.Ruff écrit dans **L'esprit du mal et l'esthétique baudelairienne** : " On ne sait quel crédit il convient d'accorder à une confidence rapportée par Auguste Vitu, et selon laquelle Baudelaire aurait confessé qu'il n'était pas musicien et n'aimait pas la musique (a). Il semble que Vitu ait mal compris ou mal retenu les propos de son ami " (6). Les écrits de Baudelaire sont là pour prouver qu'il n'y a

(1) **Souvenirs de Schaunard** – Chap. XXXVII p.245

(2) **Ibid.** – Chap. XL p.282

(3) **Corr.** – t. I p.66, 332, 341 ; t. II p.321 ; t. III p.210, 240, 242 ; t. V p.119 ; t. VI p.93, 94, 95.

(4) et (5) **Souvenirs de Schaunard** – chap. XXXVII p.242

(6) Troisième partie – Chap. XVI p.207

(a) note (31) de l'auteur p.433 : " "Il m'a cependant confessé que n'étant pas musicien et n'aimant pas la musique, il caressait dans Wagner de certaines idées générales, abstraction faite de son œuvre lyrique et dramatique qui le laissait indifférent" (article de "rectification" de Vitu paru dans **Charles Baudelaire : Souvenirs, correspondances, bibliographie**, Paris, Pincebourde, 1872, p.119) ".

pas lieu de tenir compte de cette “confidence“. On ne sait également rien des rapports de Baudelaire sur le plan musical avec Mario Uchard (il participera à la direction littéraire du journal **Le Nord**) qui avait une voix de ténor. Le poète lui écrit plusieurs lettres (1) mais il n’y est pas question de musique.

Dans son article **Privat d’Anglemont ou les vérités d’un menteur**, Pierre Citron écrit en commentant quatre lettres de cet “archi-bohème“ adressées à Eugène Sue : “ A-t-il également, comme il le prétend « joué du violon et du cornet à piston dans les bastringues de barrière ? “ Ce n’est pas impossible ; Nemo l’affirme aussi ; mais son assertion vient sans doute des récits de Privat. Là encore, il ne s’agit que d’expédients ou de fantaisies : Privat n’a pas de métier, pas de spécialité, et rien ne le centre sur une occupation “ (2). Quoi qu’il en soit Baudelaire l’a connu : “ C’est lui, comme le remarque Pierre Citron, qui, au Luxembourg, présenta l’un à l’autre Baudelaire et Banville (a) “ (3). De même Pierre Citron note plus loin : “ On sait qu’au témoignage de Houssaye, plusieurs sonnets signés de lui, et que publia **L’Artiste** de 1844 à 1846, étaient de Baudelaire (b) “ (4). Il est cependant impossible d’affirmer l’existence de réelles conversations sur la musique entre ce musicien, dont on n’est pas sûr qu’il l’ait vraiment été, et l’auteur des **Fleurs du Mal**.

Mais le lecteur imagine aisément les conversations enflammées qui devaient se dérouler dans les cafés comme le Momus, sur la politique, l’art et l’esthétique en général.

(1) **Corr.** – t. IV p.140, 141, 143, 144, 145, 146

(2) **Revue des Sciences Humaines** – fasc.103 – juillet-septembre 1961 – p.402

(3) **Ibid.** – p.400

(a) note (3) de l’auteur : “Banville, **Mes Souvenirs** – p.76 à 78. V. aussi Nadar p.38“

(4) **Ibid.** – p.405

(b) note (19) de l’auteur : “**Le Gaulois**, 5 oct. 1892“

La musique n'était peut-être pas exclue des discussions surtout en présence de Champfleury et Nerval par exemple. Qui était Champfleury ?

“ Moustache de chat, pince-nez braqué sur deux yeux à demi-fermés, des yeux de myope à qui rien n'échappe de ce qu'on peut voir ou observer, la tête légèrement inclinée en arrière et cambrée dans un grand faux-col, le nez ayant une tendance à rejoindre le menton en galoche (a), il était le moins banal peut-être de tous ceux qui hantaient la maison inhospitalière de Saint-Alme (b) “ (1). Baudelaire a loué les **Contes** de Champfleury, appartenant “à un ordre de littérature très relevé“ (2). Dans son étude **Madame Bovary**, l'auteur des **Fleurs du Mal** écrit : “Champfleury, avec un esprit enfantin et charmant, s'était joué très heureusement dans le pittoresque, avait braqué un binocle poétique (plus poétique qu'il ne le croit lui-même) sur les accidents et les hasards burlesques ou touchants de la famille ou de la rue ; mais, par originalité ou par faiblesse de vue, volontairement ou fatalement, il négligeait le lieu commun, le lieu de rencontre de la foule, le rendez-vous public de l'éloquence “ (3). S'il est aussi question de Champfleury dans le projet d'article **Puisque Réalisme il y a**, ce ne sont là que des considérations d'ordre littéraire et esthétique. Or Champfleury était lui-même musicien amateur. André Ferran écrit à son sujet : “Musicien dans l'âme, non seulement il jugeait en critique mais il exécutait sur le piano, le violoncelle ou le cor, les œuvres des grands maîtres“ (4).

(1) André Ferran – **L'esthétique de Baudelaire** – I p.109

(a) note (210) p.598 “Jules Troubat – **op.cit.**

(**Souvenirs du dernier secrétaire de Sainte-Beuve**) p.204-205

(b) Saint-Alme dirigea le **Corsaire-Satan**.

(2) **Les contes de Champfleury** p.602

(3) **Madame Bovary** – III p.649-650

(4) **L'esthétique de Baudelaire** – I p.109

On ne connaît ni la qualité ni le niveau technique de ces interprétations mais Baudelaire, on peut le supposer, a pu entendre jouer son ami.

Schanne raconte dans ses **Souvenirs de Schaunard** : “ Des séances hebdomadaires de quatuors s’étaient organisées chez moi. Barbara faisait le premier violon, Champfleury le violoncelle, moi l’alto. Quant au second violon, il était difficile de lui trouver un titulaire assidu et fidèle. Un nommé Klemmer vint à notre secours en nous amenant Métra “ (1). Baudelaire a-t-il assisté à ces séances où l’on entendait, comme le précise Schanne, des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven ? On l’ignore. Si dans une lettre de Baudelaire à Champfleury, le poète dit : “ J’écris immédiatement à M. Wagner pour le remercier de tout mon cœur (a) “ (2), le lecteur peut s’étonner de ne trouver nulle trace de dialogue entre eux sur la musique, ni dans la **Correspondance générale** de l’auteur des **Fleurs du Mal**, ni dans les lettres que lui a adressées Champfleury. Eugène Crépet remarque : “ C’est là (au **Corsaire-Satan**) que Baudelaire se lia particulièrement avec Banville qui avait déjà donné les **Cariatides**, et avec Champfleury dont “il partageait les idées en peinture, en théâtre et en musique“ comme l’a écrit le chef de l’Ecole réaliste, - et un peu moins en littérature“ (3). De son côté André Ferran note que les deux amis sont intarissables, semble-t-il, dans “des aperçus sans fin sur la musique et la peinture dont le poète des **Correspondances** fera son profit“ (4). Quoi qu’il en soit, il est certain que Baudelaire et Champfleury ont échangé des propos sur la musique et, en particulier, sur Wagner (Champfleury ayant été un des premiers admirateurs de Wagner) mais il paraît difficile d’affirmer, par manque de véritables preuves, que

(1) Chap. XXXVII – p.247

(2) (28 février 1860) **Corr.** – t. III p.50

(a) note (1) de Jacques Crépet : “ Champfleury était alors en rapports fréquents avec Wagner qu’il allait bientôt célébrer dans **Grandes figures d’hier et d’aujourd’hui** ( ... ) “

(3) **Charles Baudelaire** – Chap.V note (2) p.71-72

(4) **L’esthétique de Baudelaire** – I p.109

ces aperçus sur la musique aient été “sans fin“ comme le note André Ferran. Il est de même dangereux d’écrire : “ Dès sa jeunesse, Baudelaire avait pris contact avec la musique. A vingt-quatre ans ( ... ) il avait rencontré Champfleury ( ... ) qui s’oublia plus d’une fois avec notre poète en discussions passionnées ; l’initiant aux beautés de la grande musique, orientant ses admirations et le révélant peut-être à lui-même “ (1). Mais cela n’empêchera nullement les deux amis de se quereller parfois assez vivement sur bien d’autres sujets, comme en témoigne la **Correspondance générale** de Baudelaire.

Parmi les musiciens amateurs, Baudelaire a aussi connu le romancier orléanais Barbara “violoniste habile d’ailleurs, et jouant de son instrument avec une ferveur contenue, fenêtres ouvertes, tandis qu’à l’écouter “la petite place Saint-Benoît, près de l’ancien Panthéon, était en fête“ (a) : celui-là fut sensible à la poésie baudelairienne, dès la première rencontre, et dans son roman : **l’Assassinat du Pont-Rouge** ( ... )“ (2). Barbara était en effet, comme l’écrit Jacques Crépet : “ Grand ami de Nadar, de Champfleury, de Banville, de Pierre Dupont, de Murger qui l’a peint dans les **Scènes de la vie de Bohème** sous le nom de Carolus Barbemuche. Baudelaire l’aimait et le vantait volontiers (...) “ (3). L’auteur des **Fleurs du Mal** écrit en effet à son sujet : “ (...) M. Charles Barbara, âme rigoureuse et logique, âpre à la curée intellectuelle, a fait quelques efforts incontestablement distingués ; Il a cherché (tentation toujours irrésistible) à décrire, à élucider des situations de l’âme exceptionnelles, et à déduire les conséquences directes des positions fausses. Si je ne dis pas ici toute

(1) Article d’André Ferran – **Baudelaire et la musique**  
dans **Mélanges de philologie et d’histoire littéraire** – p.387-388

(2) André Ferran – **L’esthétique de Baudelaire** – I p.39

(a) note (242) : “Champfleury – **op.cit.** –  
(**Souvenirs et portraits de jeunesse**)- p.199“

(3) **Corr.** – t. I note (3) p.185

la sympathie que m'inspire l'auteur d'**Héloïse** et de **l'Assassinat du Pont-Rouge**, c'est parce qu'il n'entre qu'occasionnellement dans mon thème, à l'état de note historique " (1).

Là encore, ce ne sont que propos littéraires. Baudelaire et Barbara ont peut-être eu des conversations sur la musique et les musiciens mais cela reste du domaine de l'hypothèse. Autre personnalité attachante : Villiers de l'Isle-Adam. " C'est à **la Causerie** qu'il a fort probablement connu Baudelaire " note Luc Badesco dans **La génération poétique de 1860** (2).

La première chronique musicale de Villiers à la Causerie date du 11 décembre 1859. On peut effectivement penser que Baudelaire et l'auteur d'**Axel** se sont connus vers 1860 (le 22 janvier 1860 Baudelaire publiait précisément dans cette revue **Le squelette laboureur, A une Madone, et Le cygne**).

Comme le lecteur peut le constater, je ne respecte pas l'ordre chronologique car j'ai préféré situer Villiers dans le cadre des "amateurs". André Coeuroy écrit : " Etrange Villiers : il allait à Wagner, à sa musique plus qu'à ses idées, comme il était allé dès l'enfance à toute musique. Il ne quittait son piano que pour écrire des vers et revenir au clavier. Les contemporains ont attesté son sens de l'improvisation ( ... ). A en croire Coppée, les mélodies de Villiers avaient "l'accent magique et profond". L'improvisation publiée ne dépasse pas le niveau d'un Botrel. Comme Nerval, il était incapable de la noter lui-même " (3).

De quand datent les mélodies de Villiers écrites sur la poésie de Baudelaire ?

(1) **Madame Bovary** – III p.650

(2) t. I p.639

(3) **Wagner et l'esprit romantique** – p.220-221

On sait, comme le précise l'édition critique des **Fleurs du Mal** de J.Crépet et G.Blin, qu'en ce qui concerne **Le vin de l'assassin** "Villiers de l'Isle-Adam l'avait mis en musique et le chantait dans les banquets littéraires" (1).

A propos de **La mort des Amants** on lit dans la même édition critique : " Ce sonnet (...) était particulièrement admiré de Villiers de l'Isle-Adam qui ne se contenta pas de le louer dans une lettre à Baudelaire ("...ce tour de force de la **Mort des Amants** où vous appliquez vos théories musicales" E.J.C p.445 (**Charles Baudelaire** d'Eugène Crépet) mais le mit lui-même en musique (...) " (2). **Recueillement** a aussi été mis en musique par le poète-musicien (3).

Ces quelques renseignements ne permettent cependant pas de tirer de sérieuses conclusions sur les rapports de Baudelaire avec Villiers de l'Isle-Adam dans le domaine de la musique. Luc Badesco remarque "(...) qu'il y a peu de chances que Villiers ait connu Wagner pendant la tempête de Tannäuser (**sic**), en 1861, chez Baudelaire ou grâce à lui " (4).

Mais l'amitié de Pierre Dupont, Champfleury, Barbara entre autres (5), conduisit-elle Baudelaire à s'intéresser davantage à la musique ?

L'auteur des **Fleurs du Mal** a été en réalité attiré par les sons et leur qualité musicale pendant toute sa vie, mais un abîme sépare les obsessions sonores qui

(1) Notes critiques – p.490

(2) **Ibid.** p.515. Sur la date de **La Mort des Amants** (le jour de Noël 1870 – date proposée par M. Bollery) Luc Badesco, tout en rapportant les souvenirs de Sivry à propos de l'improvisation de Villiers sur le sonnet de Baudelaire, ajoute dans **La génération poétique de 1860** : " Ce que dit Sivry est vrai, sans aucun doute, sauf un mot : "improvisé". La musique avait été improvisée bien avant, puisque Coppée – on connaît la fidélité scrupuleuse de ses souvenirs – l'avait entendue en 1865 (v. **infra** p ;739). Cette contradiction apparente ne soulève aucune difficulté : composée bien avant, Villiers trouva, enfin, auprès de lui, un vrai musicien qui transcrit "au vol" la musique de sa mélodie " (t. I Note (249) – p.724-725)

(3) Edition critique J.Crépet et G.Blin – Notes critiques p.556

(4) **La génération poétique** de 1860 – t. I p.669

(5) Les rapports avec Gautier et Nerval seront envisagés plus loin, à propos de Wagner.

vivent en lui et ce qu'il entend, notamment dans les salles de concerts et les salons.

#### **d) Les salons**

Baudelaire connaît les salons comme bon nombre d'artiste de l'époque. Il faut cependant remarquer, avec François Porché, que si au commencement de sa carrière littéraire " Baudelaire avait été mondain, sa fortune aurait pu favoriser ses débuts : dans les milieux littéraires où il se cantonnait par horreur des salons, elle le desservait " (1). Mais cette horreur des salons n'empêchera pas le poète de prendre part aux dîners du dimanche de la rue Frochot, chez Apollonie Sabatier, la Présidente. " La peinture, à ces dîners, était encore représentée par Ricard, la sculpture par Préault (Pradier était mort cette année même : 1852), la musique par le jeune Reyer " (2). Baudelaire avait dû converser avec ce compositeur non seulement chez la Présidente mais en particulier, car quelques années plus tard, il écrit à Poulet-Malassis : " Je vous écris de chez Reyer qui m'offre deux fauteuils pour **la Statue** (a) ; jeudi " (3). La personnalité de Reyer a pu attirer Baudelaire car l'éducation musicale du compositeur n'avait pas l'emprunte traditionnelle des études au Conservatoire. Reyer était en effet un "autodidacte, mais doué du sens

(1) **La vie douloureuse de Charles Baudelaire** – p.59

(2) François Porché – **Baudelaire et la Présidente** – p.140

(3) Mardi (9 avril 1861) – **Corr.** – t. III p.273

(a) note (1) de Jacques Crépet : " Opéra-comique en 3 actes, paroles de Michel Carré et Jules Barbier, musique d'Ernest Reyer, première représentation, 11 avril 1861 au Théâtre Lyrique. Reyer avait collaboré avec Gautier pour **Le Sélam** (1850) et **Sacountala** (1858) ; il donnait des articles de critique musicale à la **Revue française** ; il était aussi des familiers de Mme Sabatier. Baudelaire avait donc eu maintes occasions de le rencontrer. Il faut ajouter que, dans sa première forme, **La Statue**, alors un opéra-bouffe, présentait pour lui un intérêt particulier, car on y entendait un chant de fumeurs d'opium ".

musical et surtout du sens du théâtre le plus vif “ (1). Autre fait d’importance, ce compositeur “défendit **Lohengrin** et **Tannhäuser** contre les manifestations dont les concerts populaires et l’Opéra avaient été le théâtre, mais sans abdiquer son indépendance et sa liberté de jugement et en faisant la part de ce que Wagner devait à ses devanciers, notamment à Gluck“ (2). S’il a pu converser avec Reyer chez Apollonie Sabatier, Baudelaire n’était finalement pas très bien vu d’un certain nombre d’habitues du salon : “ Bien que rompu par une longue fréquentation des cafés aux mœurs de la camaraderie, il n’en avait jamais adopté les manières. Résultat : on lui reprochait d’être “un poseur“ et le degré de violence qu’on mettait à l’en blâmer était toujours, chose curieuse, fonction de la vulgarité de ses censeurs. Blaze de Bury, Nicolardot ne pouvaient le souffrir. Ernest Feydeau le haïssait, tout en le négligeant. Charles Yriarte jetait : “ C’est un fumiste ! “ du même ton qu’il eût dit : “ qu’il n’en soit plus question ! “ (3). Baudelaire, quant à lui, ne cache pas son exaspération à propos des salons. Il écrit, en effet, dans son **Théophile Gautier** : “ Je vous suppose **interné** dans un salon **bourgeois**, et prenant le café, après dîner, avec le **maître** de la maison, la **dame** de la maison et ses **demoiselles**. Détestable et risible argot auquel la plume devrait se soustraire, comme l’écrivain s’abstenir de ces énervantes fréquentations ! Bientôt on causera musique, peinture peut-être, mais littérature infailliblement “ (4).

Et l’auteur des **Fleurs du Mal** observe la beauté des femmes qui pensent sans doute plus à leurs toilettes qu’au sujet de la conversation en cours.

(1) Jules Combarieu – René Dumesnil – **Histoire de la musique** – t. III p.488

(2) **Ibid.** – p.490

(3) François Porché – **Baudelaire et la Présidente** – p.141

(4) I – p.677

Le poète remarquait déjà en observant la peinture d'Achille Devéria : “ Toutes ses femmes coquettes et doucement sensuelles étaient les idéalizations de celles que l'on avait vues et désirées le soir dans les concerts, aux Bouffes, à l'Opéra ou dans les grands salons “ (1). Madame Sabatier faisait partie de ces femmes désirées. Mais l'aventure devait tourner court comme l'a montré François Porché dans **Baudelaire et la Présidente**.

C'est précisément chez Apollonie Sabatier que le poète rencontra vers 1860 Madame Paul Meurice. Baudelaire avait déjà entendu Richard Wagner. François Porché souligne que “Mme Paul Meurice était musicienne, wagnérienne. Ils communieront en **Tannhäuser** pendant la tumultueuse soirée du 13 mars 1861 où le chef-d'œuvre fut outrageusement sifflé à l'Opéra “ (2). Certaines lettres montrent bien le degré d'amitié qui liait Baudelaire à cette femme du monde. Vers 1865, Madame Meurice écrit au poète, alors en Belgique : “ ( ... ) Encore une fois, revenez-nous, vous nous manquez. Manet, découragé, déchire ses meilleures études ; **Bracquemond ne discute plus** ; j'éteins mon piano, espérant que les sons arriveront jusqu'à vous et vous attireront. Nous faisons de la musique tous les quinze jours, chez moi ( ... ) Vous manquez aussi, **savez-vous**, à votre dévouement pour Wagner. En musique, chacun, ici, a son adoration ; dame ! je fais ce que je peux : à Manet, il faut **Haydn** ; **Beethoven** à Bracquemond ; **Haendel** à Champfleury ; Fantin lui-même a son Dieu : **Schumann**. Venez, et je joue **Wagner** “ (3).

(1) **Salon de 1845** – II p.826-827

(2) **Baudelaire et la Présidente** – p.234

(3) cité par Eugène Crépet – **Charles Baudelaire** p.409-410

Eugène Crépet remarque en note à propos de cette lettre :  
“ Baudelaire ne devait jamais retourner chez Mme Meurice. Mais, quand on le ramena, mourant, à Paris, Mme Meurice alla à lui ; et pour distraire sa lente agonie, elle lui “jouait Wagner“ “ (1). Le mardi 3 janvier 1865, Baudelaire écrit à Madame Paul Meurice :

“ Dois-je vous dire combien je vous aime ?

Dois-je vous dire combien je souhaite pour vous le repos, la prospérité, et ces plaisirs calmes qui sont nécessaires, même aux âmes les plus viriles ?

Faut-il vous dire aussi combien de fois j’ai pensé à vous (chaque fois que je contraignais un Belge à exécuter un morceau de Wagner, chaque fois que j’avais à disputer sur la littérature française, chaque fois que se présentait de nouveau un exemple prouvant cette bêtise belge dont vous m’aviez tant parlé) ? “ (2). Il y a incontestablement une entente musicale profonde, parce que vécue, entre le poète et Madame Meurice. La musicienne est sans doute l’une des rares personnes avec laquelle Baudelaire ait vibré à l’unisson en écoutant Wagner. La sincérité des sentiments est d’ailleurs frappante dans leur correspondance.

Baudelaire a-t-il écouté, vers la fin de sa vie, le jeu de Madame Manet, excellente pianiste, fille d’un maître de chapelle à Zalt-Bommel ? “ Manet – écrit Baudelaire – vient de m’annoncer la nouvelle la plus inattendue. Il part ce soir pour la Hollande, d’où il ramènera **sa femme**. Il a cependant quelques excuses ; car il paraîtrait que sa femme est belle, très bonne et très grande artiste. Tant de trésors en une seule personne femelle, n’est-ce pas monstrueux ? « (3). Baudelaire parle certainement de musique avec Edouard Manet. Il écrit au grand peintre : “ Mon cher ami, je vous remercie de la bonne lettre que M. Chorner m’a apportée ce matin, ainsi que du morceau de musique “ (4). L’auteur des **Fleurs du Mal** semble bien répondre à une

(1) cité par Eugène Crépet – **Charles Baudelaire** – note – p.410

(2) **Corr.** – t. V p.9

(3) A Etienne Carjat – 6 octobre 1863 – **Corr.** – t. IV p.194

(4) Jeudi 11 mai 1865 – **Corr.** – t. V p.95

lettre de Manet non datée où l'on peut lire : “ Je vous envoie la Rhapsodie de Liszt que vous m'aviez demandée autrefois, je l'aurais fait, il y a longtemps déjà, mais ma femme l'avait prêtée et la personne qui l'avait ne pouvait remettre la main dessus, enfin la voilà “ (1). Quoi qu'il en soit, c'est Madame Meurice qui tiendra le poète au courant de l'atmosphère qui règne chez les Manet où la musique est reine : “ ( ... ) Ah ! pendez-vous : il y a eu une soirée chez Manet, et vous n'y étiez pas ! Tout le monde en grande tenue. La commandante peu vêtue, mais de satin, avait des remparts, des tours, des balistes, des cabestans d'argent, sur la tête, le cou, les bras. C'était très militaire et Polyte triomphait. La S... avait cet éclat emprunté dont elle a l'art de peindre, etc., plus une coiffure grecque, qui allait à merveille à sa jolie tête. Mme Aubry absente. Mme Brunet, absente. Mme Marjolin, absente ; mais, des dames inconnues, brunes, blondes, se pressaient dans le salon. Les hommes, vous les connaissez tous, timides comme des poissons rouges, pudiques comme des éléphants, ou sauvages comme des ours ; ils ont résolu de nous fuir comme des pestiférées, et se sont installés dans la salle à manger.

Manet allait des unes aux autres, dans le fallacieux espoir d'un rapprochement. La musique les attirait un instant ; puis, après, ils se sauvaient, tant qu'ils pouvaient. Il y eu trêve au moment du thé ; on s'est réuni pour manger des pâtisseries exquis, et boire des infusions enivrantes. Mais, la cigarette a de nouveau séparé les deux partis. Cependant, Mme Manet a joué comme un ange ; M. Bosch a gratté sa guitare, comme un bijou ; Chérubin-Astruc a chanté ; la commandante Thérèse a

(1) cité par Eugène Crépet – **Charles Baudelaire** – p.391-392

chanté aussi. Je vous parle de **la commandante**, parce que, si vous ne vous intéressez pas à elle, elle s'intéresse à vous ; et cela revient au même ... “ (1).

Mais Baudelaire a fréquenté aussi la maison des Hugo où l'atmosphère était quelque peu différente. Eugène Crépet cite M. Frédérix “qui dîna souvent avec Baudelaire chez Mme Victor Hugo, a noté l'attitude qu'y gardait le poète des **Fleurs** :

“ ( ... ) Baudelaire ne parlait guère qu'à Mme Victor Hugo en cette maison charmante ; la verve éclatante de Charles Hugo ne lui plaisait pas, visiblement ; et la conversation un peu sèche de François-Victor l'intéressait peu. Mais auprès de Mme Victor Hugo, il paraissait trouver contentement, confiance, goûter à son prix cette hospitalité chaude... Il ne causait jamais avec deux ou trois jeunes femmes, d'assez bonne mine et d'assez vif esprit, qu'il rencontrait là... Il gardait ses lèvres pincées, son regard aigu, sa dédaigneuse politesse, soigné de sa personne, net et muet. Son wagnérisme avait parfois satisfaction en cette maison, où la musique était peu prisée. Car Victor Hugo qui a parlé puissamment de Beethoven dans son **William Shakespeare**, était peu accessible à la musique... Mais la jeune Madame Charles Hugo – la jeunesse ne doute rien – avait hardiment apporté son piano, un petit piano d'Erard, dans son nouveau logis, et Baudelaire, sans souci de l'ennui probable de ses hôtes, disait parfois, après le dîner, à un ami de la famille Hugo, lequel avait lu et retenu le **Tannhäuser** : “ Allons, quelques nobles accords de Wagner “. Telle était sa formule habituelle, pour qu'on lui fît entendre le chœur des Pèlerins, la marche des Chevaliers, ou la prière d'Elisabeth, de ce Tannhäuser qu'il avait si passionnément défendu et si bien caractérisé à Paris “. (Feuilleton de l'**Indépendance**, 20 juin 1887) “ (2).

(1) Cité par Eugène Crépet – **Charles Baudelaire** – p.404-405. Cette lettre date peut-être de 1865.

(2) **Ibid.** – note (2) p.167-168

Dans sa correspondance avec Eugène Crépet, Baudelaire écrit le 19 juin 1861 : “ Comme votre lettre m’a inquiété, j’ai voulu voir madame Crépet ; elle était absente “ (1). Jacques Crépet note à ce propos que la première femme d’Eugène Crépet est Marie Garcia, “nièce de la Malibran, qui était réputée pour sa beauté et son talent musical“ (2). Rien cependant ne permet d’affirmer que Baudelaire ait eu avec Mme Crépet des discussions sur la musique. A-t-elle joué au poète quelque pièce aimée de lui ? Pure hypothèse. L’auteur des **Fleurs du Mal** a-t-il connu le célèbre salon de musique de Mme Anne-Gabrielle Orfila, rue de Tournon ? Autre hypothèse. Il en connaissait cependant l’existence car dans une lettre à Madame Aupick datée du jeudi 9 juillet 1857, il écrit : “ Je veux que non seulement vous cherchiez des divertissements, mais je veux encore que vous ayez (**sic**) des jouissances nouvelles. – Je trouve décidément que madame Orfila est une femme raisonnable “ (3). Dans une autre lettre, adressée aussi à sa mère, datée du jeudi 4 mai 1865 : “ Tu as appris sans doute cette année la mort de M. Lacrosse, et l’année dernière celle de mad. Orfila, à qui les journaux ont fait tant d’oraisons funèbres. Je n’ai pas osé t’en parler alors “ (4).

Comme le lecteur peut le constater, il n’est vraiment question, dans le domaine de la musique, que du **wagnérisme** de Baudelaire après 1860, dans les salons qu’il fréquente. Mais avant de connaître cet enthousiasme pour le musicien allemand, Baudelaire semble peu s’intéresser au monde musical de son temps, même s’il converse parfois avec des amis, sur la musique et l’esthétique. Que le poète profite de ces occasions pour s’enrichir, cela ne fait pas de doute, mais il ne paraît pas chercher le climat du monde musical à Paris, du moins on n’en a pas la preuve.

(1) **Corr.** – t. III p.316

(2) **Ibid.** – note (3) p.316

(3) **Ibid.** – t. II p.65

(4) **Ibid.** – t. V p.85

## e) Théâtres et concerts

Avant de vivre la musique de Wagner, si Baudelaire va au théâtre, c'est pour applaudir non pas tant la pièce qu'on y joue, ou la musique qu'on y entend, mais Marie Daubrun notamment, actrice dont le lecteur retrouve la trace dans quelques poèmes des **Fleurs du Mal**. Dans une lettre adressée à Paul de Saint-Victor, le poète écrit : “ ( ... ) je désirerais de tout mon cœur que vous trouviez un mot heureux pour **Mademoiselle Daubrun**. – Vous devez voir ce soir à la **Gaîté** un gros mélodrame, **les Oiseaux de Proie**, mais je crois que c'est remis à deux ou trois jours “ (1). Si Baudelaire a vu ce drame en cinq actes d'Adolphe Dennery, musique de Fossey, représenté pour la première fois le 16 octobre 1854 (2), il n'y a certainement pas trouvé, on peut le supposer, un grand intérêt ; il ne pense en fait qu'à Marie Daubrun. Un passage de **La Fanfarlo** décrit d'une façon éloquente l'état d'esprit qu'avait dû être celui de Baudelaire : “ Quelques jours après, la Fanfarlo jouait le rôle de Colombine dans une vaste pantomime faite pour elle par des gens d'esprit. Elle y paraissait par une agréable succession de métamorphoses sous les personnages de Colombine, de Marguerite, d'Elvie et de Zéphyrine, et recevait, le plus gaîment du monde, les baisers de plusieurs générations de personnages empruntés à divers pays et diverses littératures. Un grand musicien n'avait pas dédaigné de faire une partition fantastique et appropriée à la bizarrerie du sujet. La Fanfarlo fut tour à tour décente, féérique, folle, enjouée ; elle fut sublime dans son art, autant comédienne par les jambes que danseuse par les yeux “ (3).

Si Baudelaire remarque ici la partition, il souligne que “La danse peut révéler tout ce que la musique recèle de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et

(1) Samedi 14 octobre 1854 – **Corr.** – t. I p.301

(2) **Ibid.** – note (2) p.301

(3) p.505

palpable. La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement “ (1). En vérité, le poète semble prendre surtout plaisir à décrire la Fanfarlo. On peut supposer, sans risque de se tromper complètement, que telle fut l'attitude de Baudelaire au théâtre ou au concert. Le poète n'y allait d'ailleurs pas toujours seul : “ C'est ainsi que m'ayant vu une fois dans un concert avec une femme, il (Ancelle) n'a été heureux qu'après avoir trouvé le moyen de s'asseoir à côté de nous. Pourquoi ? Je deviens rouge quand on me demande : Qu'est-ce que c'est que ce monsieur ? “ (2).

Mais qu'est-ce que le poète appelle “un concert“ ? Cela peut être un café avec un orchestre ou de la musique entendue dans un jardin public. Quoi qu'il en soit, on ignore qui est la femme présente aux côtés de Baudelaire, peu importe d'ailleurs ; mais il est piquant de remarquer que l'auteur des **Fleurs du Mal** n'hésite pas à aller au Louvre, par exemple, en compagnie inattendue (ce musée qui était en hiver, pendant un temps, l'un des lieux de rencontre avec sa mère) : “ Louise Villedieu, putain à cinq francs, qui m'accompagnant une fois au Louvre, où elle n'était jamais allée, se mit à rougir, à se couvrir le visage, et me tirant à chaque instant par la manche, me demandait, devant les statues et les tableaux immortels, comment on pouvait étaler publiquement de pareilles indécences “ (3).

Baudelaire ne donne pas l'impression de s'intéresser tellement à la musique qu'il entend dans les salles de concert. Pourquoi ? Il observe comme Constantin Guys :

(1) **La Fanfarlo** – p.505

(2) A Madame Aupick – 8 mars 1858 – **Corr.** – t. II p.184

(3) **Mon cœur mis à nu** – p.1300

“ Tantôt, frappées par la clarté diffuse d’une salle de spectacle, recevant et renvoyant la lumière avec leurs yeux, avec leurs bijoux, avec leurs épaules, apparaissent, resplendissantes comme des portraits dans la loge qui leur sert de cadre, des jeunes filles du meilleur monde. Les unes, graves et sérieuses, les autres blondes et évaporées. Les unes étalent avec une insouciance aristocratique une gorge précoce, les autres montrent avec candeur une poitrine garçonnière. Elles ont l’éventail aux dents, l’œil vague ou fixe ; elles sont théâtrales et solennelles comme le drame ou l’opéra qu’elles font semblant d’écouter “ (1).

Mais précisément ces drames ou opéras sont le plus souvent sans grand intérêt pour Baudelaire – c’est le genre de spectacle que va sans doute voir Madame de Cosmelly dans **La Fanfarlo** : “ Il me fut permis de lire autre chose que Berquin, et je fus menée en grande toilette au théâtre de l’endroit voir de mauvais opéras “ (2). Le poète a d’ailleurs parfaitement conscience “qu’un pauvre opéra triomphe de sa musique à l’aide des objets décolletés ou plutôt déculottés et agréables à voir “ comme il l’écrit à propos de Gleyre dans le **Salon de 1845** (3), et qu’une partie du public qui applaudit se compose d’éléments n’ayant rien de commun avec le domaine artistique comme cet importun :

“ Il me dit qu’il était très-riche,  
Mais qu’il craignait le cholera ;  
- Que de son or il était chiche,  
Mais qu’il goûtait fort l’Opéra ; “ (4).

Baudelaire rapporte qu’un jour Delacroix lui dit : “ “ Autrefois, dans ma jeunesse, je ne pouvais me mettre au travail que quand j’avais la promesse d’un plaisir pour le soir, musique, bal, ou n’importe quel autre divertissement. Mais aujourd’hui, je ne suis plus semblable aux écoliers, je puis travailler sans cesse et sans aucun espoir de récompense. Et puis, - ajoutait-il, si vous saviez comme un travail assidu rend indulgent et peu difficile en matière de plaisirs !

(1) **Le peintre de la vie moderne** XII – p.1186

(2) p.496

(3) p.833

(4) **Bouffonneries – A propos d’un importun qui se disait son ami** – p.159

L'homme qui a bien rempli sa journée sera disposé à trouver suffisamment d'esprit au commissionnaire du coin et à jouer aux cartes avec lui " " (1). Baudelaire va-t-il au spectacle pour se détendre, comme le faisait autrefois Delacroix ? Le poète, en réalité, ne connaît pas le repos ou le divertissement. Continuellement absorbé, comme en témoigne largement sa correspondance, par des problèmes d'esthétique ou de philosophie, ou, plus simplement encore, par des soucis d'argent et surtout de santé, Baudelaire va au concert, au théâtre pour vivre des émotions nouvelles, même si elles ne correspondent pas aux buts des spectacles présentés. Une voix, un regard, une toilette, une lumière, tout est bon pour sublimer sa sensibilité. Finalement, c'est là une certaine forme de travail qui sera utilisée dans l'élaboration artistique. Et ce n'est pas une boutade que Baudelaire lance dans **Mon cœur mis à nu** à propos du théâtre : " Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est **le lustre** – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des patins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des porte-voix ; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes. Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette. " (2).

(1) **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** – VI – p.1134-1135

(2) p.1276-1277

Malgré cela, un abîme sépare ce monde artificiel des spectacles et des concerts - où l'Art véritable est le plus souvent absent - du monde intérieur du poète où la sensibilité poétique rejoint un sens musical intime. Le lecteur remarque que Baudelaire ne donne, sauf exception, ni le nom des opéras qu'il va voir ni celui des compositeurs dont il entend la musique. Si le poète connaît effectivement l'atmosphère des salles de concert, s'entretient avec Barbara, Boissard, Champfleury entre autres, fréquente certains salons comme celui de Madame Sabatier où il échange des propos avec Reyer par exemple, la musique en elle-même semble peu prise en considération dans ses écrits si l'on exclut ceux consacrés à Wagner.

#### f) Critiques et musiciens

Néanmoins, Baudelaire est en rapport avec certains critiques. Ainsi le nom de Zacharie Astruc figure dans sa correspondance. Astruc, comme le marque en note Jacques Crépet, est le critique musical de la **Revue internationale** et l'auteur de quelques petits livres parus chez Poulet-Malassis et de Broise (1). La lettre adressée par Baudelaire à Poulet-Malassis le 16 février 1860 soupçonne le critique d'avoir causé des difficultés dans l'affaire **de Rode** : “ Je crains fort que M. Zacharie Astruc, qui, au café du Chemin de fer, a assisté à mon imprudente conversation, ne soit pas étranger à cette querelle ( ... ) “ (2). Rien ne permet cependant d'affirmer que Baudelaire ait eu avec Astruc des discussions sur la musique.

Les rapports de l'auteur des **Fleurs du Mal** avec Paul de Saint-Victor sont un peu mieux connus. Baudelaire a eu plus d'une fois affaire avec l'un des féroces détracteurs de Wagner comme en témoigne la correspondance du poète.

(1) **Corr.** – t. III note (2) p.28

(2) **Ibid.** – p.28

Il faut remarquer que Baudelaire lui envoie son **Richard Wagner et “Tannhäuser” à Paris**, la lettre supposée de juin 1861 en fait foi (1).

Beaucoup plus intéressants sans doute ont dû être les rapports de Baudelaire avec Fiorentino. Jacques Crépet écrit à son sujet : “ Pier Angelo Fiorentino, homme de lettres français (1806-1864), rédigeait la chronique musicale tant au **Constitutionnel** qu’au **Moniteur** (dans ce second organe sous le pseudonyme de A. de Rovray) et jouissait dans le monde des théâtres d’une influence considérable. Il ne manquait pas de talent d’ailleurs. Baudelaire avait dû le connaître au **Corsaire** ou par Champfleury, leur ami commun « (2).

Dans un compte rendu sur **Pierrot, valet de la mort**, pantomime de Champfleury donnée aux **Funambules**, Auguste Vitu écrit dans **L’Echo** du 27 septembre 1846 : “ Il y avait épais dans les loges, aux galeries, dans l’orchestre, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Théodore de Banville, Henri Mürger (**sic**), Baudelaire-Dufays, Privat d’Anglemont, Pierre Dupont, et Préault le sculpteur, et Fiorentino, le seul spirituel parmi tous les critiques musicaux de Paris “ (3).

Malheureusement, deux lettres seulement sont adressées à Fiorentino dans la **Correspondance générale** de Baudelaire. La première date du 28 juillet 1854. Le poète écrit : “ Je vous demande pour **la première fois** un grand, très grand service ; je ne connais que vous qui puissiez me le rendre parmi mes amis. J’ai le plus grand besoin d’une loge pour l’Etoile (a), et je n’ai pas le sol “ (4). Il faut remarquer à cette occasion que Baudelaire, malgré son éternel manque d’argent, veut aller au concert et au théâtre ; ce n’est pas la seule fois qu’il demandera à bénéficier de la

(1) **Corr.** - . III p.311

(2) **Ibid.** – t. I note (1) p.288

(3) **Baudelaire devant ses contemporains** – p.90

(4) **Corr.** – t. I p.288

(a) note (3) de Jacques Crépet : “ **L’Etoile du Nord**, musique de Meyerbeer, livret de Scribe, que jouait alors l’Opéra-Comique “.

gratuité d'une loge pour voir un spectacle, écouter de la musique – Reyer, comme il a été dit, lui offrira deux places pour aller voir **la Statue** (1) (le compositeur semble les lui offrir mais Baudelaire, on peut le supposer, les lui a peut-être demandées). La seconde lettre à Fiorentino n'a rien à voir avec la musique puisque le poète le prie de s'intéresser aux débuts de Madame Deschamps au théâtre de l'Odéon (2).

Autre personnalité connue de Baudelaire, Barbereau. “ Je termine cet article par quelques belles paroles qui ne sont pas de moi, - écrit le poète dans les **Paradis artificiels** – mais d'un remarquable philosophe peu connu, Barbereau, théoricien musical, et professeur au Conservatoire. J'étais auprès de lui dans une société dont quelques personnes avaient pris du bienheureux poison, et il me dit avec un accent de mépris indicible : “ Je ne comprends pas pourquoi l'homme rationnel et spirituel se sert de moyens artificiels pour arriver à la béatitude poétique, puisque l'enthousiasme et le volonté suffisent pour l'élever à une existence supranaturelle. Les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui, par le pur et libre exercice de la volonté, parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule “. Je pense exactement comme lui “ (3). Baudelaire avait-il déjà rencontré Barbereau à l'hôtel Pimodan, chez Boissard ? Claude Pichois écrit : “ Par d'autres lettres, on sait que Boissard avait encore parmi ses familiers, donc pour acteurs ou spectateurs de ces fantaisies : Gérard de Nerval, le peintre Chenavard, le musicien Barbereau – cité par Baudelaire dans son essai de 1851 ( ... ) “ (4).

L'auteur des **Fleurs du Mal** et le musicien ont-ils parlé de musique chez Boissard

(1) A Poulet-Malassis – Mardi (9avril 1861) **Corr.** – t. III p.273

(2) 11 mai 1863 – **Corr.** – t. IV p.158

(3) VII – p.343

(4) Introduction aux **Paradis artificiels** (Ed. “Livres de Poche“) p.11

ou ailleurs ? On peut le supposer.

Parmi les instrumentistes de second plan, Baudelaire semble avoir connu Promayet. Charles Toubin écrit dans **Souvenirs d'un septuagénaire** : “ Le 22 février 1848, j'allai, comme une foule d'autres, voir ce qui se passait du côté des Champs-Élysées. J'étais avec Promayet le musicien, Courbet et Baudelaire “ (1). W.T.Bandy et Claude Pichois marquent en note : “ Edouard Promayet est ignoré par les encyclopédies musicales. On connaît cependant de lui une valse intitulée **Souvenir de Genève** et une autre, **Brillante Etoile** (pour piano), qui, publiée en 1853, forme son **opus 12**. Était-ce un fournisseur de Mabilie et autres Musards ? On en doute à lire la musique qu'il a composée, environ 1855, pour un cantique : “ Plus d'ombres ! plus d'ombres ! Voici la lumière ! ... “ (Renseignements aimablement procurés par le Département de la Musique à la Bibliothèque Nationale) “ (2).

Schanne raconte dans **Souvenirs de Schauvard** : “ Il (Promayet) était fils de l'organiste d'Ornans, et gagnait sa vie à jouer du violon dans l'orchestre de l'Hippodrome. Croirait-on que Courbet lui donnait des leçons de musique ? entendons-nous : il le forçait tous les matins à étudier en se balançant sur son hamac, prétendant que une fois au repos et commodément assis il n'en aurait que plus de facilité dans l'exécution. Le maître dans un de ses meilleurs tableaux, **l'Après-dîner à Ornans** a représenté Promayet son instrument à la main “ (3). Mais, du témoignage de Charles Toubin, on ne peut tirer de conclusions sérieuses en ce qui concerne les rapports de Baudelaire avec le musicien.

Promayet ne figure pas dans la correspondance du poète. Il en est de même pour le

(1) **Baudelaire devant ses contemporains** – p.91

(2) **Ibid.** – note (1) p.91

(3) Chap. XLI p.293

duc d'Abrantès “fils de Junot, écrivain, compositeur, gastronome et dandy“ (1), dont on peut lire dans les souvenirs de Toubin : “ Le lendemain (c'est-à-dire le 23 février 1848), vers une heure après-midi, nous partîmes du café de la Rotonde, Champfleury, Baudelaire, Promayet et moi pour aller aux nouvelles. Nous rencontrons d'Abrantès qui nous dit qu'on se bat dans le quartier Saint-Denis “ (2). Jules Troubat écrit à Eugène Crépet le 16 août 1886 à propos du Casino de la rue Cadet qu'il fréquentait vers 1861 : “ On y rencontrait un ancien acteur du nom de David, élève de Talma, inséparable de Barroihlet l'ancien baryton. Ils avaient l'un et l'autre des notes particulières et tout à fait intimes, dans leur calepin, sur les dames qu'on retrouvait là tous les soirs. Mais Baudelaire s'y promenait à l'écart, en solitaire “ (3). Le poète a-t-il connu Barroihlet ?

W.T.Bandy et Claude Pichois précisent : “ Baryton et collectionneur de bonnes adresses comme de tableaux de maîtres. On trouve son nom dans le **Carnet** de Baudelaire, orthographié, ainsi que sous la plume de Troubat avec un seul r. Voir les **Journaux intimes** édités par J.Crépet et G.Blin (Corti, (1949), p.409) “ (4).

Il aurait été peut-être intéressant de connaître la teneur du discours du père Hermann en 1864. Baudelaire trouve en effet le propos “très remarquable et très curieux“ (5). Comme le souligne Jacques Crépet, le père Hermann est une “Figure très curieuse : Israélite converti ; à vingt ans pianiste et compositeur et remplissant auprès de Liszt des fonctions de secrétaire, assistant, copiste, etc..., devenu Supérieur du couvent des Carmes, à Londres “ (6).

Dans la **Correspondance générale** de Baudelaire – cette même année 1864 – se trouve une lettre dont le destinataire est inconnu. Jacques Crépet suppose qu'il pourrait s'agir de “ ( ... ) José Perez, officier carliste et compositeur de valeur, que

(1) **Baudelaire devant ses contemporains** – note (2) p.92

(2) **Ibid.** – p.92

(3) **Ibid.** – p.155

(4) **Ibid.** – p.283

(5) A Ancelle – jeudi 13 octobre 1864 – **Corr.** t.IV p.317

(6) **Ibid.** – note (2) p.317

Barbey d'Aureville avait recommandé à Baudelaire ( ... ) “ (1).

Toujours en 1864, dans un article publié le 24 avril, il faut signaler le nom de Sauvageot, sous la plume de Baudelaire (2) ; violoniste, Charles Sauvageot (1781-1860), comme le remarque en note l'édition Y.G. Le Dantec – Claude Pichois des **Œuvres Complètes** du poète (3) “réunit une très belle collection d'objets de la Renaissance et la légua au musée du Louvre“. Mais ce nom ne se trouve nulle part ailleurs dans l'œuvre du poète ni dans sa correspondance.

Ainsi, par manque de documents, le lecteur en est réduit aux hypothèses en ce qui concerne les rapports de Baudelaire avec certaines personnalités du monde musical comme le critique Fiorentino ou certains musiciens, malgré tout de second plan, cités plus haut. C'est pourquoi il ne saurait être question, comme je l'ai précisé précédemment, d'une réelle chronologie.

L'auteur des **Fleurs du Mal** a connu Nestor Roqueplan, le directeur de l'Opéra. Son nom apparaît pour la première fois dans une lettre au docteur Véron datée du vendredi 19 (15 ?) octobre 1852 : “ Voulez-vous me tirer d'affaire ? Il s'agit de cinq cents et quelques francs. J'ai raconté, non sans embarras mon cas à Roqueplan, ainsi que mon projet de m'adresser à vous “ (4). Jacques Crépet remarque en note : “ Il résulte d'une lettre de Sainte-Beuve à Baudelaire (3 octobre 1852) que Roqueplan et lui l'avaient chaudement recommandé à Véron un jour qu'il venait

(1) **Corr.** – t. IV note (1) p.221

(2) **Vente de la collection de M.E. Piot** – p.1199

(3) note (1) p.1713

(4) **Corr.** – t. I p.178-179

précisément d'apporter un manuscrit au **Constitutionnel** “ (1).

Le samedi 26 mars 1853, le poète écrit à Madame Aupick : “ Ce n'est pas tout – l'Opéra – le directeur de l'Opéra me demande un livret d'un genre nouveau, pour être mis en musique par un nouveau musicien en réputation. Je crois même qu'on l'aurait peut-être fait faire par **Meyerbeer**. C'était une bonne fortune, peut-être une rente perpétuelle. Il y a des gens de cinquante ans, et d'une réputation faite qui n'ont jamais obtenu pareille faveur. – Mais la misère et le désordre créent une telle atonie, une telle mélancolie, que j'ai manqué à tous les rendez-vous “ (2). Baudelaire n'avait d'ailleurs écrit qu'un fragment de scénario, **La fin de Don Juan** (3). En réalité, le poète ne semble pas chercher le contact des musiciens ; un tel travail aurait été pourtant l'occasion non seulement de remédier aux soucis d'argent mais de faire des connaissances dans le milieu musical. Pourtant, si l'on en croit Asselineau : “ Les projets, les plans d'ouvrages de théâtre n'ont été la plupart du temps pour B. qu'un prétexte pour causer et fréquenter avec des gens qui lui plaisaient (**L'ivrogne**, Rouvière). Ainsi l'opéra, où devaient se rencontrer **Don Juan** et **Catalina**, et dont il abusa pour aller flâner 15 journées chez Roqueplan.

La pièce était toujours toute faite, mais ce qui arrêtait tout c'était un accessoire, un détail de décoration, un arbre des colonies qu'il fallait absolument faire copier. Ici l'obstacle était le musicien Emile Douai (**sic**), auteur de symphonies jadis jouées chez Valentino et que B. voulait à l'exclusion de tout autre. – où trouver M. Emile Douai (**sic**) ? Cela pouvait aller longtemps et, en attendant, les conversations, les flâneries, allaient leur train.

Je ne sais si Nestor a jamais pris au sérieux l'opéra de B. (-audelaire), qui sur la fin, du reste, fut changé en ballet “ (4).

(1) **Corr.** – t. I note (8) p.178

(2) **Ibid.** – t. I p.192

(3) p.563-564

(4) **Baudelaire et Asselineau** p.185-186

Quelques années plus tard, en 1860, le poète connaît un autre échec avec ce qu'il appelle lui-même "l'affaire Stoepel" (1) ; le nom d'Emile Douay apparaîtra de nouveau à cette occasion. Jacques Crépet note que "Le nom de Stoepel qui est celui d'une famille de musiciens, ne laissait d'être connu à Paris. Deux demoiselles Stoepel avaient donné un concert chez Erard en 1844, et dans leur **Physiologie de la Polka**, Auguste Vitu (avec qui Baudelaire était très lié) et Paul Farnèse avaient mentionné quatre polkas de notre Robert Stoepel, dédiées à Delphine et Clara Cellarius" (2).

Dans une lettre adressée à Alphonse de Calonne, Baudelaire écrit : " Ce n'est que demain soir que je serai complètement délivré du musicien (ç'a été pour moi un grand déboire) ( ... )" (3).

C'est à propos du poème **Le calumet de Paix** qu'ont eu lieu les démêlés de Baudelaire avec Robert Stoepel. En note de l'édition critique des **Œuvres Complètes** du poète, établie par Y.G. Le Dantec et Claude Pichois, on peut lire :

" Ce morceau (**Le calumet de Paix**) ( ... ) est la traduction d'une partie de **The song of Hiawatha** (Boston, 1855). Cette traduction avait été commandée à Baudelaire, en 1860 (4), par le musicien Robert Stoepel qui avait tiré du long poème de Longfellow une sorte d'oratorio, qu'il désirait faire chanter à Paris au Théâtre-Italien. Il avait donc demandé à Baudelaire de traduire (sur le deuxième tirage de la première édition, nous avons pu voir son exemplaire) les parties qu'une actrice, Mlle Judith, devait déclamer en guise d'intermèdes explicatifs. Mais la collaboration de Baudelaire, qui avait d'ailleurs traduit d'autres morceaux, tourna court : le musicien était parti pour Londres sans régler les honoraires de son librettiste ;

(1) A Poulet-Malassis (6 mai 1861) **Corr.** – t. III p.277

(2) **Corr.** – t. III note (1) p.208

(3) 3 décembre (1860) – **Corr.** – t. III p.212

(4) Baudelaire et Stoepel s'étaient rencontrés le mardi 20 novembre 1860 (**Corr.** – t. III p.208)

le poète voulut lui intenter un procès, auquel il renonça finalement “ (1). La correspondance de Baudelaire témoigne des difficultés rencontrées par le poète dans cette affaire. Dans les **Etudes baudelairiennes** on trouve des précisions sur la vie de Robert Stoepel et sur ses rapports avec Baudelaire (2).

W.T. Bandy et Claude Pichois citent notamment un document récemment publié par le **Bulletin baudelairien** (3) signé C.B. où on lit : “ M.R. Stoepel m’ayant imposé des difficultés insurmontables comme, d’abord de réduire en 300 vers français une matière de 800 vers anglais ( ... ) ensuite, de traduire en prose poétique le même canevas ( ... ) “ (4). Les commentateurs remarquent : “ Les adverbes “d’abord“ et “ensuite“ ne peuvent guère être pris que dans un sens strictement chronologique. D’où il suit qu’il y eut d’abord une “traduction du récit“ en vers, ensuite une “traduction du récit“ en prose “ (5). Dans une lettre à Poulet-Malassis, Baudelaire donne une liste des dépenses prévues pour une première représentation d’**Hiawatha**. On y trouve entre autres le nom d’Emile Douay (6).

W.T. Bandy et Claude Pichois notent : “ Emile Douay a connu toutes les avanies. Son nom est imprimé Donay dans la première **Correspondance** (voir **CG**, t. III, p.211, n.1) et, par deux fois, **Touai** dans le “Recueil d’anecdotes“ d’Asselineau joint au **Baudelaire** d’Eugène et Jacques Crépet (p.294). D’aucuns s’étonneront que Stoepel soit tombé sur une personne aussi peu notable (Douay figure cependant dans la **Biographie universelle des musiciens** de F.-J. Fétis). Mais ne serait-ce pas plutôt Baudelaire qui aurait adressé Stoepel à Douay ? Dans les **Baudelairiana** d’Asselineau publiés par E. et J.Crépet (**Baudelaire**, p.294), comme dans ceux que transcrit le **Baudelaire et Asselineau** de J.Crépet et Cl.Pichois (p.186) on voit Baudelaire rêver d’un opéra qui aurait eu Don Juan et Catilina pour protagonistes et dont Emile Douay, “auteur de symphonies jadis jouées chez Valentino“, aurait dû

(1) p.1578

(2) t. II (I) p.46 à 61

(3) t. V n°2, 9 avril 1970 – p.6

(4) **Etudes baudelairiennes** – t. II (I) p.56

(5) **Ibid.** – t. II (I) p.57

(6) (novembre 1860 ?) **Corr.** – t. III p.211

écrire la musique “ (1).

Quoi qu’il en soit, la collaboration du poète avec Stoepel n’a pas porté ses fruits et “ Il serait trop facile – comme le soulignent W.T. Bandy et Claude Pichois – d’excuser la malhonnêteté de Stoepel en expliquant son départ subit par la nécessité d’organiser à Londres la présentation d’**Hiawatha**, qui eut lieu, de fait, à Covent Garden, le 12 février 1861. Rien n’empêchait ensuite le compositeur de revenir à Paris ou d’expédier à Baudelaire son dû “ (2).

## **g ) Grands compositeurs et interprètes**

Si Baudelaire connaît Ernest Reyer – dont j’ai parlé précédemment à propos du salon de Madame Sabatier – un autre musicien suscitera son enthousiasme : Franz Liszt. Richard Wagner écrit au célèbre pianiste et compositeur hongrois, le 6 mai 1861 : “ Quelques impatients, certainement, ne voudront pas attendre mon retour pour se présenter à toi en qualité d’amis à moi. Il y aura sans doute M. Baudelaire, poète et auteur d’une fort intelligente brochure sur moi qui vient de paraître : je pense que cela vaudra pour toi la meilleure des lettres d’introduction “ (3). Entre le 1<sup>er</sup> et le 20 mai 1861 Baudelaire écrit en effet à Liszt : “ J’ai rencontré aujourd’hui madame Wagner qui m’a instruit que vous aviez reçu une brochure de moi sur Wagner, et que vous seriez bien aise de me voir. J’ai voulu prévenir votre visite, craignant que vous ne me trouviez pas, car je suis plein d’affaires. Je sais que vous partez le 20. Je reviendrai vous voir. Il y a bien des années que je désirais trouver

(1) **Etudes baudelairiennes** – t. II (I) note (5) p.55

(2) **Ibid.** – t. II (I) p.60

(3) **Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt** – p.506

l'occasion de vous témoigner toute la sympathie que m'inspire votre caractère et votre talent " (1). Cette lettre est la seule que l'on possède aujourd'hui de la correspondance entre le poète et le musicien. Jacques Crépet note à ce propos : " On ne possède que bien peu de renseignements sur les rapports de notre poète avec l'illustre pianiste-compositeur. Encore ceux qui furent apportés s'avèrent-ils parfois erronés. C'est ainsi qu'il n'y a point à retenir ces lignes de Guy de Pourtalès dans son **Franz Liszt** :

" A un déjeuner chez Gounod, Richard Wagner lui présente Baudelaire, un nouvel adepte de sa musique. Celui-ci vient d'écrire sur **Tannhäuser**, sa brochure courageuse, et il l'offre à Liszt avec ses vers ... "

- puisque le billet qui nous occupe prouve précisément que le **Richard Wagner et Tannhäuser** avait été envoyé à Liszt **avant** que Baudelaire fit sa connaissance. Ce billet – tout ce qui subsiste, croyons-nous, d'une correspondance qui put être importante, car, selon Wagner (**Mémoires de ma vie**), Liszt s'était constitué le protecteur de Baudelaire et "l'emmenait partout ou pouvait se rencontrer quelque chose de fortune", - est précieux en outre du fait qu'il permet de placer avec certitude l'entrée en rapports du poète avec le musicien, au lendemain de la publication du **Richard Wagner**, c'est-à-dire au cours des vingt premiers jours de mai 1861. Voir à ce sujet deux pages bien documentées de M. William T. Bandy : **Baudelaire and Liszt**, dans **Modern Language Notes** (décembre 1938) " (2).

(1) **Corr.** – t. III – p.297

(2) **Ibid.** - . III note (1-2) p.297-298

W.T. Bandy conclut son article : " ( ... ) Baudelaire's acquaintanceship with Liszt did not begin before 1861 ; it is highly probable that they never saw each other again after Liszt's departure in June. The luncheon at Gounod's mentioned by Wagner can be dated with certainty as belonging to this period " (Modern Language Notes – n°8 volume LIII – décembre 1938 – p.585)

Il est en effet question d'un déjeuner chez Gounod dans **Ma vie** de Wagner : " Une autre fois – écrit le compositeur à propos de Liszt – nous nous trouvâmes réunis à un déjeuner chez Gounod ; ce fut extrêmement ennuyeux et Baudelaire essaya vainement de l'animer de son esprit qui semblait se traîner dans l'ornière du désespoir. " (t. III – p.317)

Aucun élément nouveau n'étant parvenu jusqu'à présent dans les recherches sur les rapports de Baudelaire avec le musicien, on ne peut qu'étudier les textes du poète qui lui sont consacrés. Dans son étude sur Wagner, Baudelaire cite de larges passages de **Lohengrin et Tannhäuser** (1851) de Liszt. Le poète fait appel au pianiste "qui est un artiste et un philosophe" (1). Il y aura lieu de commenter ce texte. Mais, en ce qui concerne Liszt lui-même, Baudelaire lui a dédié **Le Thyrsé**, paru le 10 décembre 1863 dans la **Revue nationale**. Le poète conclut ce poème en prose en ces termes : " Cher Liszt, à travers les brumes, par delà les fleuves, par-dessus les villes où les pianos chantent votre gloire, où l'imprimerie traduit votre sagesse, en quelque lieu que vous soyez, dans les splendeurs de la ville éternelle ou dans les brumes des pays rêveurs que console Cambrinus, improvisant des chants de délectation ou d'ineffable douleur, ou confiant au papier vos méditations abstruses, chantre de la Volupté et de l'Angoisse éternelles, philosophe, poète et artiste, je vous salue en l'immortalité ! " (2). L'admiration pour le musicien est grande. Baudelaire lui avait dédié un exemplaire des **Paradis artificiels** ; le musicien de son côté dédiait au poète un exemplaire **Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie** (3). Dans **Mon cœur mis à nu** le poète écrit : " Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt " (4). Le lecteur apprend aussi par la **Correspondance générale** de Baudelaire que Liszt figurait dans **Les Raffinés et les Dandies**, article qui devait rester d'ailleurs à l'état de projet (5).

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – I – p.1211-1212

(2) **S d P** – p.285

(3) voir **Baudelaire – Œuvres Complètes** ("La Pléiade") note – p.1615

(4) p.1295

(5) A Monsieur le directeur du journal Le "**Pays**" – 2 décembre 1863 – **Corr.** – t. IV – p.213

On se souvient également de la **Rapsodie** de Liszt envoyée au poète par Edouard Manet (1).

Mais, on ne peut que regretter de ne pas connaître les impressions du poète à propos d'une composition particulière de Liszt ; au moment où Baudelaire l'a connu, en effet, le musicien avait déjà composé une bonne partie de son œuvre chez la princesse Sayn-Wittgenstein. Mais il y a aussi le caractère même du compositeur, qui, comme le précise la lettre de Baudelaire, attire l'auteur des **Fleurs du Mal**. Jules Combarieu note : “ Peu à peu, tout en subissant l'influence de Berlioz et de Paganini, il (Liszt) acquit cette culture universelle et cette largeur de pensée qu'on trouve dans sa correspondance. Il écrivait à Pierre Wolff, le 2 mai 1832 : “ Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés : Homère, la Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus je travaille quatre à cinq heures d'exercices : tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes répétées, etc ... “ “ (2). On peut raisonnablement supposer qu'un tel esprit et une telle culture avaient dû enthousiasmer Baudelaire. L'auteur des **Fleurs du Mal** cite d'ailleurs Liszt à propos de Delacroix et Chopin : “ Dans sa délicieuse étude sur Chopin, Liszt met Delacroix au nombre des plus assidus visiteurs du musicien-poète, et dit qu'il aimait à tomber en profonde rêverie, aux sons de cette musique légère et passionnée qui ressemble à un brillant oiseau voltigeant sur les horreurs d'un gouffre “ (3).

Wagner mis à part, quelles sont les opinions de Baudelaire sur les grands noms de la musique ? Si son enthousiasme pour Liszt lui permet de dire quelques mots sur Chopin comme on vient de le voir ( encore qu'il ne fasse en réalité que paraphraser le texte du compositeur hongrois), il garde malgré tout le silence en ce qui concerne

(1) **Corr.** – t. V p.95

(2) **Histoire de la Musique** . III p.148-149

(3) **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** – VI p.1133

Berlioz soulignant cependant, dans **Encore quelques mots**, après l'échec de **Tannhäuser** : “ M. Berlioz a évité de dire son avis ; courage négatif. Remercions-le de n'avoir pas ajouté à l'injure universelle “ (1). Si, dans son étude sur Wagner, Baudelaire utilise le feuilleton de Berlioz du 9 février 1860, s'il remarque que le musicien a écrit sur l'ouverture de **Lohengrin** “un magnifique éloge en style technique“ mais en ajoutant aussitôt : “mais je veux me contenter ici d'en vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure “ (2), il ne se prononce pas véritablement sur la musique même du compositeur. Dans son article **The misjudgement of Paris**, Miron Grindea aimerait bien qu'il soit question de Baudelaire dans la correspondance de Berlioz (3). Il y a en réalité peu de chances d'y trouver le nom du poète. Dans l'état actuel des recherches Baudelaire ne figure pas dans les lettres du musicien.

Comme il rend hommage à Liszt dans **Le Thyse**, Baudelaire reconnaît la grandeur de Beethoven dans un article consacré à Théodore de Banville : “ Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – p.1241

(2) **Ibid.** – p.1211

(3) “ ( ... ) we simply cannot help hoping, however absurdly, that among the many hundreds of letters of Berlioz, still unpublished and waiting for their editor (a), there may be some mention of Baudelaire ! “ **Adam** – International review – 1969 – n° 331-333 p.3 –

(a) note : “ This great task will soon be undertaken by Pierre Citron who has recently published a new two-volume edition of the **Mémoires**, Flammarion, 1968 (Ed.) “. Les **Mémoires** de Berlioz, chronologie et introduction par Pierre Citron, ont été publiés chez Garnier-Flammarion en **1969**.

plongés. Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie et de désespoir incurable amassés comme des nuages dans le ciel intérieur de l'homme “ (1). Le nom du compositeur revient sous la plume de Baudelaire à propos de Théophile Gautier : “ Relisez, par exemple, les morceaux sur Zurbaran et Valdès-Léal ; l'admirable paraphrase de la sentence inscrite sur le cadran de l'horloge d'Urrugne : **Vulnerant omnes, ultima necat** ; enfin la prodigieuse symphonie qui s'appelle **Ténèbres**. Je dis symphonie, parce que ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven “ (2). Le lecteur se souvient du poème **La Musique** dont le titre initial aurait peut-être été **Beethoven**. De la musique du compositeur allemand, l'auteur des **Fleurs du Mal** garde l'image d'une dynamique de l'espace et de la vie ; mais aussi, comme le remarque Lloyd James Austin : “ Baudelaire projette ainsi sa propre mélancolie, son propre désespoir, dans la musique de Beethoven, où l'on peut distinguer bien d'autres accents que ceux qu'il y relève “ (3).

Baudelaire fait-il ici de la critique musicale ? Pas à proprement parler. Ce sont plutôt des impressions vécues que le poète ajoute à ses textes de critique littéraire ou qu'il prend comme sujet dans le domaine de la poésie. C'est dans la critique artistique de Baudelaire, à propos de Delacroix, que se trouve le nom de Weber : “ C'est non seulement la douleur qu'il sait le mieux exprimer, mais surtout, - prodigieux mystère de sa peinture, - la douleur morale ! Cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur, large, simple, abondante en masses harmoniques, comme celle de tous les grands coloristes, mais plaintive et profonde comme une mélodie de Weber “ (4).

C'est encore au sujet de Delacroix, mais cette fois dans les **Fleurs du Mal** qu'apparaît Weber :

“ Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,  
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,  
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber “ (5).

(1) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VII – p.739

(2) **Théophile Gautier** – V – p.698

(3) **L'univers poétique de Baudelaire** – p.275

(4) **Salon de 1846** – IV – p.898-899

(5) **Spleen et Idéal** – **Les Phares** – p.13

A propos de ces quatre vers, Baudelaire écrit dans l'**Exposition Universelle de 1855** : “ – les fanfares et Weber : idées de musique romantique que réveillent les harmonies de sa couleur “ (1). Le poète retient surtout chez Weber l'idée d'une atténuation, d'une demi-teinte. L'espace beethovénien est loin. Ici, c'est l'intimité d'un soupir, d'une plainte qui frappe l'auteur des **Fleurs du Mal**.

Dans **Pauvre Belgique**, Baudelaire note : “**Mozart au Théâtre du cirque**“ (2).

Le poète a-t-il aimé la musique de ce compositeur ?

Dans la correspondance de Baudelaire se trouve une note dans laquelle on peut lire les noms : “ ( ... ) Haydn – Beethoven – Mozart – Weber “. Jacques Crépet remarque : “ Quand elle nous fut communiquée, cette note était jointe à la lettre sous laquelle nous la donnons (3). Mais rien ne prouve en somme que les deux pièces soient absolument contemporaines. En tout cas, la note semble bien avoir eu trait au **Delacroix reçu aux Champs-Élysées** dont Fantin avait conçu le projet un peu après son **Hommage** au maître, et il y a toute apparence que les noms qu'on y voit soient ceux des grands peintres, poètes ou compositeur qui, aux yeux de Baudelaire, avaient qualité pour accueillir Delacroix au royaume des Ombres, ayant inspiré bien souvent son génie “ (4). Mozart occupe une place de choix entre Beethoven et Weber dans cette liste de noms. On peut supposer que Haydn lui aussi n'était pas dédaigné par Baudelaire, mais rien ne peut être affirmé avec certitude.

L'auteur des **Fleurs du Mal** a aussi été particulièrement frappé par une personnalité qui doit être mis à part dans le monde de la musique : Paganini.

Le poète écrit dans **Choix de maximes consolantes sur l'amour** : “ Je suppose votre idole malade. Sa beauté a disparu sous l'affreuse croûte de la petite vérole,

(1) III – p.973

(2) XIII – p.1367

(3) A Fantin-Latour. Mardi 22 mars 1864 – **Corr.** – t. IV p.226-227-228

(4) **Ibid.** – note (3) p.227-228

comme la verdure sous les lourdes glaces de l'hiver ( ... ); vous entendez subitement résonner à vos oreilles un air **mourant** exécuté par l'archet délirant de Paganini, et cet air sympathique vous parle de vous-même, et semble vous raconter tout votre poème intérieur d'espérances perdues. – Dès lors, les traces de la petite vérole feront partie de votre bonheur, et chanteront toujours à votre regard attendri l'air mystérieux de Paganini “ (1). F.W. Leakey remarque à ce propos : “ En réalité, on le sait, ce n'est pas Baudelaire qui “suppose“ ce tableau, c'est bien Stendhal – Stendhal qui au chapitre XVII de son traité **De l'Amour** nous présente (pensant sans doute, à son tour, à tel épisode de **La Nouvelle Héloïse**) l'amant qu'attendrit, sur la figure de sa maîtresse, une marque de petite vérole. Il n'y a pas jusqu'à cet “air sympathique“ qui favorise la “cristallisation“ de l'amour, que Baudelaire n'ait pillé chez Stendhal ( ... ). Ce qui pourtant semble bien appartenir au seul Baudelaire, c'est l'instrument précis auquel il confie son “air mystérieux“, son “air **mourant**“ “ (2). Le commentateur précise en note : “ “Mystérieux“ comme le piano qu'écourent “en esprit“ Samuel Cramer et Mme de Cosmelly ; “**mourant**“ comme meurent derrière les collines les violons de “Moesta et errabunda“. On remarquera que ce mot “mourant“ est souligné dans le texte des **Maximes consolantes** ; est-ce pour renvoyer, par une citation directe (et ironique), à “Moesta et errabunda“ que Baudelaire aurait ainsi écrit au même moment qu' “Harmonie du soir“ ? “ (3). Quoi qu'il en soit le violon de Paganini est lié aux “espérances perdues“ (4). En réalité, la virtuosité légendaire du musicien dépasse le

(1) p.472

(2) **Pour une étude chronologique des “Fleurs du Mal“ – “Harmonie du soir“** – dans **Baudelaire** – Société d'Histoire littéraire de la France – p.127

(3) **Ibid.** – note (4) p.127

(4) Je montrerai en appendice (I – **Les instruments de musique dans l'œuvre de Baudelaire**) que le violon n'est pas le seul instrument lié au passé.

cadre même de la musique. Quand il est question de Paganini, ce n'est plus seulement à l'art musical que l'on pense mais au pouvoir exceptionnel de cette force de la nature. Il semble que Baudelaire n'est pas échappé à l'envoûtement de la légende : "l'air mystérieux de Paganini" reflète bien le pouvoir quasi magique du musicien. Le virtuose apparaît aussi dans **Du vin et du haschisch** aux côtés d'un guitariste espagnol (1).

Toutes ces impressions recueillies par Baudelaire ne peuvent constituer, comme il a été dit, une véritable critique musicale. Le poète est sensible à certains musiciens et il fait sentir au lecteur son émotion qu'il traduit aussitôt par un vers ou une suite de phrases significatives dans un poème en prose, dans sa critique littéraire ou artistique. Parfois même, seul le nom d'un musicien reste inscrit sur une feuille, sans commentaires. Mais il ne saurait être question d'une réelle influence des musiciens ou de leurs musiques sur l'ensemble de l'œuvre de Baudelaire.

Tout cela ne présenterait finalement qu'un intérêt secondaire si l'auteur des **Fleurs du Mal** n'avait pas fait de la critique musicale à propos de celui qui devait marquer sa vie comme Poe et Delacroix : Richard Wagner.

(1) p.330-331

## BAUDELAIRE ET WAGNER

### 1) A LA VEILLE D'UNE DECOUVERTE

Dans une lettre datée du 13 juillet 1849, dont le destinataire reste inconnu, Baudelaire écrit : “ Monsieur, je viens vous adresser une recommandation à laquelle j’attache bien du prix. Il s’agit de M. **Schoman**, musicien de grand talent, qui dut quitter Dresde, à la suite des journées révolutionnaires.

M. **Schoman** désire publier une étude sur le **Tannhäuser** et une série d’articles sur l’évolution de la musique ( ... ). Notre commune admiration pour Wagner me fait pressentir l’accueil favorable que vous réserverez à M. **Schoman**. En lui donnant satisfaction, vous servirez la cause de celui que l’avenir consacrera le plus illustre parmi les maîtres ( ... ) “ (1). Jacques Crépet remarque en note, à propos de cette lettre : “ Le nom de **Schoman** ne se lit pas nettement dans la pièce autographe. Or un certain Ludwig Schemann a donné en 1902, à Stuttgart, des **Erinnerungen an Richard Wagner** où il raconte notamment qu’à l’âge de treize ans, son père, grand admirateur de **Tannhäuser**, lui en faisait jouer des morceaux. N’est-ce pas **Schemann**, dès lors, qu’il faudrait lire ici ? “ Mais le commentateur ajoute : “ Le plus étonnant dans ce billet, c’en est assurément la date, car **Tannhäuser** ne fut révélé aux Parisiens (par la Société Sainte-Cécile) qu’en 1850. Baudelaire en avait-il

(1) **Corr.** t. p.112-113

entendu des fragments chez un particulier ? – il était entouré de bons musiciens : Boissard, Champfleury, Barbara, etc. – ou avait-il lu l'**Analyse de la légende de Tannhäuser** donnée par Liszt au **Journal des Débats** deux mois auparavant (18 mai) ? Quoi qu'il en soit, on ne peut se défendre de trouver, dans l'enthousiasme qu'il marque ici, une de ces anticipations dont le génie a le privilège " (1). Une remarque s'impose à propos des dernières questions posées par Jacques Crépet : Baudelaire aurait éventuellement pu entendre des fragments de Wagner chez un particulier en 1849, mais, à supposer que cela soit prouvé, il semble plus difficile d'admettre une admiration spontanée qui ne serait fondée que sur des extraits joués en petit comité, alors que la musique de Wagner, pour être réellement goûtée, requiert l'espace, c'est-à-dire un orchestre symphonique et des chœurs. Malgré son imagination créatrice et sa capacité d'amplifier les phénomènes sonores, le poète ne se serait peut-être pas satisfait d'une voix, d'un piano ou de quelque autre instrument jouant des fragments de **Tannhäuser**, par exemple. Il faut noter à cette occasion que le plaisir que prend Baudelaire à écouter du Wagner chez les Hugo, dans d'autres salons, ou même tout à la fin de sa vie, dans la maison de santé, chez le docteur Duval, grâce à Madame Paul Meurice, peut être considéré, comme la recherche d'un **souvenir**, vécu avec émotion notamment dans la salle Ventadour le 25 janvier 1860, comme je le montrerai. Après cette date, en effet, le poète ne veut entendre dans les salons que la musique du compositeur allemand. Mais cela laisserait supposer que Baudelaire n'avait pas entendu du Wagner avant 1860. La lettre que l'auteur des **Fleurs du Mal** envoie au compositeur le 17 février 1860

(1) **Corr.** – t. I note (2) p.112

tend à le prouver, comme on le verra plus loin. On peut supposer avec Jacques Crépet, que l'article **Analyse de la légende de Tannhäuser** n'était pas inconnu du poète. Baudelaire aurait pu emprunter à Liszt, en 1849, son opinion sur Wagner, mais cela ne saurait être affirmé faute de véritable preuve. Il convient donc de se méfier de "ces anticipations dont le génie a le privilège", comme le montrera l'exemple de Gérard de Nerval. Le 25 janvier 1860, Baudelaire se rend au Théâtre Italien, salle Ventadour. Wagner est au programme. Mais, curieusement, le poète ne va pas écouter avec un préjugé favorable, celui qu'il avait appelé en 1849 "le plus illustre parmi les maîtres"; bien au contraire, il écrit dans la lettre au compositeur du vendredi 17 février 1860 : " La première fois que je suis allé aux Italiens pour entendre vos ouvrages, j'étais assez mal disposé et même, je l'avouerai, plein de mauvais préjugés ; mais je suis excusable ; j'ai été si souvent dupe ; j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes prétentions " (1). Il y a là une contradiction évidente avec la lettre du 13 juillet 1849. Baudelaire avait dû oublier en 1860 son opinion de 1849 sur Wagner, à moins que ce jugement n'ait été fondé à ce moment là, comme je le pense, non pas sur une émotion esthétique vécue, qui serait certainement restée vivante dans l'âme du poète, mais sur des conversations ou la lecture de l'article de Liszt dans le **Journal des Débats** du 18 mai 1849 – je crois que Baudelaire se tenait au courant des nouveaux venus dans le domaine de la musique par l'intermédiaire d'amis, au cours de discussions sur l'art, mais cela reste une hypothèse. La phrase de Baudelaire citée plus haut affirme clairement, me semble-t-il, que l'auteur des **Fleurs du Mal** n'a pas **entendu** la musique de Wagner

(1) **Corr.** – t. III p.32

avant les concerts donnés salle Ventadour le 25 janvier, 1<sup>er</sup> et 8 février 1860 : avouer de mauvais préjugés en allant au concert car il y a “tant de musique de charlatans“ ne signifie-t-il pas que le poète n’a jamais écouté du Wagner auparavant ? Il est par conséquent dangereux d’affirmer comme le fait Marcel A. Ruff : “ La correspondance de 1848 et 1849 est insignifiante. Elle nous apprend seulement ( ... ) qu’en avance sur le public parisien, il (Baudelaire) connaît la musique de Wagner et l’admire “ (1). Le point de vue d’Enyss Djemil me paraît de même très discutable : “ Il est donc avéré que dès 1849, Baudelaire professait pour l’auteur du **Tannhäuser** une admiration sans limites. Aussi les “mauvais préjugés“ signalés dans la lettre à Wagner n’apparaissent-ils que comme des coquetteries épistolaires faites pour rehausser la valeur de l’admiration du poète pour le musicien “ (2).

Je crois tout au contraire que l’on peut parler de “coquetteries épistolaires“ non pas à propos de la lettre à Wagner de 1860, si pleine de sentiments vrais comme je le montrerai, mais bien de celle écrite à un destinataire inconnu en 1849 : une lettre de recommandation peut fort bien s’accommoder de certaines faiblesses et il ne faut finalement pas lui attacher trop d’importance. Il convient, en effet, de rester avant tout prudent dans l’interprétation d’un texte dont on ignore le destinataire. Quoi qu’il en soit le poète, malgré ses idées préconçues, se décide d’aller écouter la musique du compositeur allemand. Baudelaire aura beau jeu de se moquer ensuite d’Asselineau dans une lettre adressée à Poulet-Malassis le 16 février 1860 : “ Riez un peu, mais gardez-moi le secret : notre bon, notre admirable Asselineau m’a dit, comme je lui reprochais, à lui qui sait la musique, de n’être pas allé aux concerts

(1) **L’esprit du mal et l’esthétique baudelairienne** – chap. XVII p.225

(2) **L’éducation du sens auditif chez Baudelaire** – IV – p.188

Wagner, 1° **que c'était si loin, si loin de chez lui** (salle des Italiens) ! 2° **qu'on lui avait dit d'ailleurs que Wagner était REPUBLICAIN** ! ... Je lui ai répondu que j'y serais allé quand même c'eût été un royaliste, que cela n'empêchait ni la sottise, ni le génie “ (1). L'auteur des **Fleurs du Mal** s'était d'ailleurs déjà étonné de l'attitude de son ami dans le post-scriptum d'une lettre à Poulet-Malassis, datée environ du 10 février 1860 (2). Mais avant même de connaître les réactions de Baudelaire à la musique de Wagner, il faut examiner la situation du poète en 1859 et au début de cette année 1860.

A cette époque une grande partie de l'œuvre du poète est écrite : Baudelaire a déjà eu un procès, en 1857, pour son recueil les **Fleurs du Mal** ; de nombreux articles de critiques littéraires et artistiques ont été composés et sont parus ; quelques poèmes en prose sont achevés.

L'année 1859 voit paraître, dans l'**Artiste** du 13 mars, l'étude sur Théophile Gautier.

Le 20 avril, la **Revue française** insère la **Genèse d'un Poème**, traduction de la **Philosophy of Composition** d'Edgar Poe.

En juin et juillet, la même revue imprime le **Salon de 1859**.

Au mois d'octobre, la **Revue internationale** de Genève commence à publier la traduction d'**Eureka**.

Le 1<sup>er</sup> janvier de l'année suivante voit un nouveau contrat signé entre Baudelaire et Poulet-Malassis, pour une seconde édition des **Fleurs du Mal**, les **Paradis artificiels**, les **Opinions littéraires** (c'est-à-dire l'**Art romantique**) et les **Curiosités esthétiques** ; **Un Mangeur d'Opium**, adaptation de Thomas De Quincey, paraît le 15 et 31 janvier 1860 dans la **Revue contemporaine** (3). Première constatation : l'homme qui va écouter Wagner a un important passé littéraire. Seconde constatation : dans l'œuvre écrite par Baudelaire jusqu'en 1860,

(1) **Corr.** – t. III p.29

(2) **Ibid.** – p.25

(3) voir **Œuvres Complètes** (“La Pléiade”) – **Chronologie de Baudelaire** – XXV

il n'y a pas d'article de fond sur la musique ou sur un musicien. Tout aussi importantes sont les grandes rencontres de Baudelaire : en 1860 le poète entretient depuis longtemps déjà, une admiration jamais démentie pour Delacroix dont le premier éloge se trouve dans le **Salon de 1845** (1).

C'est à peine plus tard, vers 1846, que l'auteur des **Fleurs du Mal** découvre l'existence d'Edgar Poe (la première traduction de l'auteur américain par le poète est publiée dans **La Liberté de penser** le 15 juillet 1848). J'ai montré précédemment l'importance de cet écrivain en ce qui concerne une "métaphysique musicale".

Dans une lettre à Poulet-Malassis du 16 février 1859, Baudelaire écrit : " Comme je suis dans une pauvreté absolue, craignant quelque imprudence de ma part, je viens de remettre vos 1.035 fr. à ma mère, en lui disant que c'était un dépôt " (2). La situation du poète est toujours aussi précaire, mais l'auteur des **Fleurs du Mal** semble plus satisfait de cette année 1859, malgré les difficultés habituelles. Il fait le point le mercredi 28 décembre dans une lettre à sa mère : " Je suis opprimé par un tas de pensées solennelles et plus que sérieuses. Voilà une année moins bêtement remplie que les autres, mais ce n'est que le quart de ce que je veux faire pendant celle qui va commencer. Si j'allais devenir infirme, ou sentir mon cerveau dépérir avant d'avoir fait tout ce qu'il me semble que je dois et puis faire !

Je t'en prie, écris-moi que tu te portes bien, que tu m'aimes bien, et que tu as confiance dans ma destinée « (3).

La peur de devenir infirme lui est peut-être suggérée par ce que le poète voit cette année-là. Le 5 avril 1859, en effet, Jeanne Duval est frappée de paralysie.

(1) II – **Delacroix** – p.815

(2) **Corr.** – t. II p.268-269

(3) **Ibid.** – p.397-398

Baudelaire joue “le rôle de papa et de tuteur“, comme il le dit dans une lettre à Madame Aupick (1). Mais le 13 janvier de l’année suivante, le poète lui-même subit une crise cérébrale fugace, sans perte de connaissance (2). Malgré cela, il reste optimiste en ce début d’année 1860. Il écrit à sa mère : “ Quoi qu’il en soit et si désordonné que tu me trouves, remarque que j’en suis venu à ce point, si difficile à comprendre dans la jeunesse, où on s’aperçoit que pour exceller dans une profession, il faut tout lui sacrifier, passions et plaisirs. Je suis de ce côté absolument résigné. Enfin, tu m’as donné **deux ans** pour payer mes dettes. Il ne reste plus qu’un an, il est vrai, mais je sens que cette année s’ouvre bien ; je me sens maître de mon outil, maître de ma pensée et j’ai le cerveau plein d’ordre. Si je pouvais obtenir de moi-même d’avoir le **Diable au corps** tous les jours, je serais le premier des hommes « (3). Cette lettre a dû être écrite vers le 20-25 janvier 1860. Or, c’est précisément le 25 janvier que Baudelaire va écouter Wagner à la salle Ventadour.

Donc, en résumé, le poète qui se rend au Théâtre Italien ce 25 janvier a, malgré bon nombre de déboires, une œuvre importante déjà réalisée. François Porché remarque : “ il est curieux de noter, en effet, que Baudelaire, avant sa rencontre avec Wagner, se souciait assez peu de musique “ (4).

En réalité, s’il ne s’intéresse pas au monde musical, l’auteur des **Fleurs du Mal** n’en a pas moins une certaine conception poétique de la musique, comme je l’ai montré. S’il n’a pas écrit d’article de fond sur l’art des sons, la musique lui a cependant inspiré des vers.

(1) (environ 15-20 octobre 1859) – **Corr.** – t. II p.357

(2) A Madame Aupick – Dimanche 15 janvier 1860 – **Corr.** t. III p.14-15

(3) **Corr.** – t. III p.16

(4) **Baudelaire, histoire d’une âme** – p.343

Il reconnaît la grandeur de certains musiciens, mais il n'a pas connu de véritable choc musical **en direct**, c'est-à-dire sur le vif, dans une salle de concert. En 1860, Baudelaire a trente neuf ans.

## 2) AU THEATRE ITALIEN - LA LETTRE A WAGNER

Dans **l'Histoire de la Musique** de Jules Combarieu et René Dumesnil, on peut lire ces lignes : “ Ce concert (au Théâtre Italien, le 25 janvier 1860) fut une des soirées les plus importantes dans l'histoire du XIXème siècle. La veille, au même théâtre, on avait joué **Il matrimonio sagreto**, de Cimarosa, opéra-bouffe écrit en 1792, mais auquel les amis de la tradition avaient trouvé une exquise fraîcheur de jeunesse ; on allait enfin prendre contact avec cette “musique de l'avenir“ qui, disait-on, voulait tout bouleverser ! “ (1). Dans le **Ménestrel** du 29 janvier, le critique Paul Bernard écrit : “ Ceux qui n'ont pas vu la salle des Italiens ce soir-là n'ont rien vu. Je ne connais que la tour de Babel ou les séances de la Convention qui puissent leur donner une faible idée de l'agitation fébrile qui régnait dans l'auditoire. Tout Paris était là, la presse au grand complet comme pour une revue. L'académie était représentée par Auber ; Berlioz, en pleine première loge, venait soutenir de sa personne son émule d'Outre-Rhin “ (2). André Coeuroy remarque : “ Le bruit courut, selon Mme Fétis, que Meyerbeer avait donné cinq cents francs à Fiorentino, critique influent, “pour l'empêcher de dire du bien des œuvres de Wagner“ “ (3).

(1) t. III – p.366

(2) cité par André Coeuroy dans **Wagner et l'esprit romantique** – 3<sup>ème</sup> partie – IV p.196-197

(3) **Ibid.** – p.197

Le programme était conçu de la manière suivante :

“ 1° Ouverture du **Vaisseau fantôme** ;

2° **Tannhäuser** : a) entrée solennelle des conviés à la Wartbourg ; b) pèlerinage de Tannhäuser à Rome et chœur des pèlerins ; c) Venusberg ;

3° **Tristan et Isolde**, introduction instrumentale ;

4° **Lohengrin** : a) Le Saint-Graal (prélude) ; b) réveil du matin et marche des fiançailles ; c) musique des noces à épithalame (**sic**), introduction instrumentale du 3<sup>ème</sup> acte “ (1).

Baudelaire note que “Wagner avait été audacieux : le programme de son concert ne comprenait ni solos d’instruments, ni chansons, ni aucune des exhibitions si chères à un public amoureux des virtuoses et de leurs tours de force. Rien que des amoureux d’ensemble, chœurs ou symphonies “ (2).

L’émotion du poète est vive. Vers le 10 février, il envoie une lettre à Poulet-Malassis : “ Si vous aviez été à Paris, ces jours derniers, vous auriez entendu les ouvrages sublimes de Wagner ; ç’a été un événement dans mon cerveau “ (3). Le 16 du même mois, le poète écrit au même destinataire : “ Je n’ose plus parler de Wagner ; on s’est trop foutu de moi. Ç’a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie ; il y a bien quinze ans que je n’ai senti pareil enlèvement “ (4). Si l’on se reporte une quinzaine d’années en arrière, on remarque que, vers 1846, Baudelaire découvrait Edgar Poe. Après avoir écrit à Poulet-Malassis le 16 février 1860, le poète se décide à envoyer une lettre à Wagner lui-même, le 17. C’est la seule que l’on possède de Baudelaire au compositeur. Elle a été publiée pour la première fois par André Suarès dans **la Revue musicale** du 1<sup>er</sup> novembre 1922 : “ Je suis d’un âge – écrit l’auteur des **Fleurs du Mal** – où on ne s’amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres, et j’aurais hésité longtemps encore à vous témoigner

(1) Jules Combarieu – René Dumesnil – **Histoire de la Musique** – t. III p.366

(2) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1210

(3) **Corr.** – t. III p.24-25

(4) **Ibid.** – p.29-30

par lettre mon admiration, si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie. Vous n'êtes pas le premier homme, monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l'indignation m'a poussé à vous témoigner ma reconnaissance ; je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles " (1). Voilà donc le mobile de l'intervention du poète. Mais cette "reconnaissance" ne cache nulle volonté de profiter de cette circonstance particulière pour adresser une quelconque requête au compositeur. Baudelaire écrit en post-scriptum : " Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander " (2). Comment la lettre est-elle conçue ? Le ton y est passionné. Baudelaire lance un véritable "cri de reconnaissance" (3) en affirmant : " Avant tout, je veux vous dire que je vous dois **la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée** " (4). Cette jouissance se manifeste non pas grâce à une participation du poète aux œuvres entendues, mais au contraire par un écrasement opéré par le compositeur allemand sur l'auteur des **Fleurs du Mal**. Baudelaire vibre parce qu'il a été désarmé immédiatement par les accords wagnériens ; " Par vous j'ai été vaincu tout de suite " (5). La position de retrait du poète, avant le concert, ne pouvait être annihilée que par une musique animée d'une volonté inexorable et irrésistible de percer le mur qui la sépare des auditeurs. Encore fallait-il qu'elle perçât "tout de suite" cette résistance naturelle.

Baudelaire confirmera l'immédiateté de ses impressions dans son étude **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris**, à propos de l'ouverture de **Lohengrin** :

(1) **Corr.** – t. III p.32

(2) **Ibid.** p.35

(3) **Ibid.** p.31

(4) **Ibid.** – p.32

(5) **Ibid.** – p.32

“ Je me souviens que dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues par le rêve, dans le sommeil “ (1). Baudelaire accepte Wagner parce qu’il n’a pas la possibilité de refuser la musique du compositeur en y opposant un esprit critique : le poète est saisi **à froid** ; il ne peut réagir ; il se laisse aller, mais il ne dérive pas inconsciemment, bien au contraire, c’est en pleine possession de ses moyens qu’il est entraîné par Wagner. Et c’est précisément de cette conscience que naît l’orgueil de comprendre : “ c’est l’orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle et qui ressemble à celle de monter dans l’air ou de rouler sur la mer “ (2). Cette extraordinaire jouissance n’est pas sans rappeler celle vécue par Baudelaire dans le poème **L’homme et la mer** paru en 1852 dans **la Revue de Paris** :

“ Tu te plais à plonger au sein de ton image ;  
Tu l’embrasses des yeux et des bras, et ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage. “ (3).

Le poète découvre sa propre image par l’intermédiaire de la mer – image d’un second Moi, narcissisme par excellence. Le lecteur se souvient des conclusions qui ont été tirées du poème **La Musique** . Ainsi, quand Baudelaire écrit à Wagner : “ Et la musique en même temps respirait quelquefois l’orgueil de la vie “ (4), le poète connaît déjà bien cet orgueil et, plus généralement encore, cette dynamique fondamentale, car il avait vécu tout cela au moment où son âme retrouvait, suprême jouissance, son Moi face à la mer et à la musique :

(1) p.1213

(2) **Corr.** – t. III p.33

(3) **F d M – Spleen et Idéal** – p.18

(4) **Corr.** – t. III p.33

“ La musique souvent me prend comme une mer !  
(.....)  
La poitrine en avant et les poumons gonflés  
Comme de la toile,  
J’escalade le dos des flots amoncelés « (1).

Dans ces conditions, Baudelaire, en écoutant la musique de Wagner, revivait des émotions parfaitement connues de lui. Voilà l’une des raisons pour lesquelles il écrit dans sa lettre au compositeur : “ D’abord il m’a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard, en y réfléchissant, j’ai compris d’où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était **la mienne**, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu’il est destiné à aimer “ (2).

On comprend aussi l’émotion du poète : cela faisait quinze ans, en effet, qu’il n’avait pas senti “pareil enlèvement“ (3) ; à ce moment-là, Baudelaire découvrait Poe comme il a été dit : “ En 1846 ou 1847, j’eus connaissance de quelques fragments d’Edgar Poe : j’éprouvais une commotion singulière. Ses œuvres complètes n’ayant été rassemblées qu’après sa mort en une édition unique, j’eus la patience de me lier avec des américains vivant à Paris, pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. Et alors, je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes, et des nouvelles dont j’avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection ...“ (4).

L’auteur des **Fleurs du Mal** avouait d’ailleurs à Théophile Thoré : “ Savez-vous pourquoi j’ai si patiemment traduit Poe ? parce qu’il me ressemblait. La première fois que j’ai ouvert un livre de lui, j’ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites

(1) **F d M – Spleen et Idéal – La Musique** p.65

(2) **Corr.** – t. III p.32-33

(3) A Poulet-Malassis – 16 février 1860 – **Corr.** – t. III p.29-30

(4) A Armand Fraisse (1858 ?) – **Corr.** – t. II p.249-250

par lui vingt ans auparavant “ (1). La nature des objets rêvés n’est pas précisée – j’ai supposé précédemment à l’occasion de ces “phrases“ que la musique n’était peut-être pas exclue de ces méditations ; en ce qui concerne Wagner, il s’agit d’un “mirage“ pour reprendre l’expression même du poète. C’est là qu’intervient une explication complémentaire à celle fournie plus haut à propos de la musique et de la mer : Baudelaire **reconnaît** la musique de Wagner ; voilà une impression qui correspond assez à ce “déjà éprouvé“ dont parle Freud dans la **Psychopathologie de la vie quotidienne** : “ Je crois qu’on a tort de qualifier d’illusion la sensation du “déjà vu et déjà éprouvé“. Il s’agit réellement, dans ces moments-là de quelque chose qui a déjà été éprouvé ; seulement, ce quelque chose ne peut faire l’objet d’un souvenir conscient, parce que l’individu n’en a jamais eu conscience. Bref, la sensation du “déjà vu“ correspond au souvenir d’une rêverie inconsciente “ (2). Mais si Baudelaire reconnaît Wagner sans pourtant l’avoir entendu auparavant, ce “déjà éprouvé“ ne peut se rapporter qu’à la matière esthétique du poète, c’est-à-dire à sa poésie et, par voie de conséquence, à sa conception poétique de la musique, que j’ai mise en évidence notamment à propos du poème **La Musique** et du **Poetic Principle**. En d’autres termes, l’idée que se fait Baudelaire de la musique au sein d’un univers poétique, correspond maintenant, grâce au concert de Wagner, à une réalité **vécue** – le poète n’ayant pas connu jusque-là de véritable choc musical **en direct**, comme je l’ai précisé auparavant. La musique, écrit Alain dans **Système des beaux-arts** “ dessine jusqu’au détail les moindres mouvements de l’âme ; aussi arrivera-t-il que ces souvenirs étranges et presque impossibles à nommer que la musique nous apporte, sont bien émouvants et par cela fortement reconnus ;

(1) (envir. 20 juin 1864) **Corr.** – IV – p.277

(2) p.283

on irait jusqu'à dire que la musique nous fait reconnaître ce que nous n'avons jamais connu " (1). Ainsi, n'ayant pu concevoir de lui-même distinctement des phrases musicales (n'étant pas musicien à proprement parler), comme il avait pressenti Poe par de véritables phrases verbales, Baudelaire reconnaît Wagner au travers d'une conception esthétique **fondamentale** qui lui paraît semblable à la sienne. Telle est, me semble-t-il, la nature profonde de ce "déjà éprouvé" par le poète. Mais, dans sa lettre à Wagner, si le poète mentionne "ses préoccupations fréquentes" (2), il ne parle pas véritablement de sa poésie ; il ne joint pas de vers pour se faire mieux comprendre, ce qui serait pourtant une démarche bien baudelairienne. On peut penser qu'une certaine humilité le retient – il n'écrit pas à Wagner pour l'entretenir de sa poésie. Pour exprimer son admiration au compositeur, pour donner une forme à ce "déjà éprouvé", pouvait-il mieux choisir que le langage de la peinture qu'il connaît si bien, lui, le poète des correspondances ?

" Enfin, j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire – écrit Baudelaire – des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond.

(1) X – p.135

(2) **Corr.** – t. III p.34

Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme “ (1).  
 Georges Blin note dans son **Baudelaire** : “ La lettre prend pour terme analogique le rouge qui monte jusqu'à l'incandescence de la fournaise, avant le dernier sillon plus blanc que le blanc dernier du fond. Dans ses orgies musicales, Balzac mariait aussi la neige à l'incarnat : pour Emilio “l'air devient rouge et pétille“, un(e) même pourpre baigne les extases de Vendramin, de Cataneo et de la symphonie en **ut**. Cette jouissance baudelairienne en aucun moment se fige : l'âme se meut indéfiniment dans ces déserts faits pour elle, ivre de sentir que son agilité épouse la “solitude absolue“. Le grand silence métallique qui s'élève du sein de la musique de Wagner se justifie dans la mesure où Baudelaire attribue une fonction précise à une couleur déterminée – ici le rouge et la passion ; mais ces précisions ne sont malgré tout qu'apparentes car si **rouge** et **passion** sont des termes précis, ils ont un grand pouvoir de suggestion – ce qui laisse finalement la place à une certaine imprécision tout à fait indispensable pour faire mieux sentir l'idée de puissance. Mais ce “quelque chose d'enlevé et d'enlevant“ que le poète trouve “partout“, Baudelaire l'a particulièrement goûté à propos d'une pièce du concert : “ L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse. L'effet produit par l'**Introduction des invités** et par la **Fête nuptiale** est immense. J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre “ (3). On ne peut s'empêcher de penser ici à cette **métaphysique musicale** notée à propos de Poe où la musique, qui fait entrevoir “les splendeurs situées derrière le tombeau“, préfigure l'Eden. La musique de Wagner confirme ainsi en quelque sorte pour Baudelaire ce “retour vers l'Eden perdu“. La Musique qui “creuse le ciel “ semble trouver ici sa pleine justification.

(1) **Corr.** – t. III p.33-34

(2) IV – p.157

(3) **Corr.** – t. III p.33

Mais l'atmosphère wagnérienne, nouvelle par son aspect proprement musical, ne l'était pas véritablement pour le poète dans le domaine de la peinture. Baudelaire écrit en effet dans le **Salon de 1859** – passage qu'il utilisera dans **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** : “ L'imagination de Delacroix ! Celle-là n'a jamais craint d'escalader les hauteurs difficiles de la religion ; le ciel lui appartient, comme l'enfer, comme la guerre, comme l'Olympe, comme la volupté. Voilà bien le type du peintre-poète ! Il est bien un des rares élus, et l'étendue de son esprit comprend la religion dans son domaine. Son imagination, ardente comme les chapelles ardentes, brille de toutes les flammes et de toutes les pourpres. Tout ce qu'il y a de douleur dans la **passion** le passionne ; tout ce qu'il y a de splendeur dans l'Eglise l'illumine. Il verse tour à tour sur ses toiles inspirées le sang, la lumière et les ténèbres “ (1). **Flammes, pourpres, sang, lumière, ténèbres**, dont il est ici question, ne répondent-ils pas à “toutes les transitions de rouge et de rose“ que Baudelaire notait à propos de Wagner ?

Le poète écrit au compositeur : “ Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand, et cela pousse au grand. J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature, et la solennité des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué “ (2). C'est une grandeur de même nature que l'on retrouve à propos de Dalacroix dans le **Salon de 1859** : “ C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve ! et je n'entends pas par ce mot les capharnaüms de la nuit mais la vision produite par une intense méditation, ou, dans les cerveaux moins fertiles, par

(1) p.1048

(2) **Corr.** – t. III p.33

un excitant artificiel. En un mot, Eugène Delacroix peint surtout l'âme dans ses belles heures “ (1).

Baudelaire confirme ce “rêve“ dans **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix**, étude publiée en 1863 : “ L'œuvre de Delacroix m'apparaît quelquefois comme une espèce de mnémotechnie de la grandeur et de la passion de l'homme universel “ (2). Mais la peinture elle-même a un aspect musical pour Baudelaire, comme je l'ai montré à propos de la critique d'Art du poète ; l'auteur des **Fleurs du Mal** a bien souvent utilisé un vocabulaire musical dans sa critique de la peinture. N'y a-t-il pas un danger à utiliser des comparaisons empruntées à la peinture dans le domaine de la musique ? N'y a-t-il pas, au départ, le risque de fausser, par des comparaisons toutes subjectives, le jugement sur l'œuvre musicale entendue ? En d'autres termes, Baudelaire n'aurait-il pas **interprété** la musique de Wagner ? La question s'était déjà posée à propos des obsessions sonores du poète et des hallucinations auditives provoquées ou non par les stupéfiants. L'auteur des **Fleurs du Mal** avoue d'ailleurs dans sa lettre au compositeur : “ Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination “ (3). Comme il a été dit précédemment, les sons chez Baudelaire sont souvent associés à des événements passés. De même, si l'on relit attentivement la lettre de Baudelaire à Wagner, on constate que le poète aime la musique du compositeur allemand parce qu'elle lui rappelle, pour une grande part, des émotions bien connues de lui : celles qu'il a lui-même sublimées dans certaines de ses poésies, celles qu'il a vécues par les stupéfiants, celles qu'il a connues avec Delacroix et Poe. Voilà pourquoi la musique de Wagner peut-être liée, dans une certaine mesure, au **souvenir** dans l'esprit de Baudelaire. Dans ces conditions, quand le poète demande à entendre du

(1) p.1053

(2) p.1117

(3) **Corr.** – t. III p.33

Wagner en privé, après les concerts de 1860, n'exprime-t-il pas, par la même occasion, la volonté de revivre non seulement son émotion musicale de janvier 1860, mais aussi les impressions esthétiques qu'il avait connues avant d'écouter Wagner ? Il y a là une interprétation toute personnelle de la musique du compositeur allemand ; plus qu'une interprétation, c'est un parti pris qui entraîne l'adhésion ou le refus du lecteur. Mais il ne s'agit là que d'une lettre qui ne prétend pas faire de la critique musicale ; elle affirme l'admiration du poète au compositeur. Par nature, elle conserve un caractère strictement personnel.

Ces premières conclusions se trouveront-elles confirmées dans l'étude destinée au public, parue dans la **Revue européenne** du 1<sup>er</sup> avril 1861 sous le titre **Richard Wagner** ? Un appendice, **Encore quelques mots**, viendra compléter la plaquette **Richard Wagner et Tannhäuser à Paris** publiée à la fin de 1861, chez Dentu.

### 3 ) LES PREMIERS DEFENSEURS FRANÇAIS DE WAGNER

Avant d'analyser l'étude de Baudelaire sur Wagner, il convient de remarquer que l'auteur des **Fleurs du Mal** n'est pas le seul homme de lettres à prendre parti pour le compositeur allemand. Le poète souligne d'ailleurs lui-même : “ Ce qui est bien certain, c'est que sa doctrine est faite pour rallier tous les gens d'esprits fatigués depuis longtemps des erreurs de l'Opéra, et il n'est pas étonnant que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge ? De même les écrivains du dix-huitième siècle

avaient acclamé les ouvrages de Gluck, et je ne puis m'empêcher de voir que les personnes qui manifestent le plus de répulsion pour les ouvrages de Wagner montrent aussi une antipathie décidée à l'égard de son précurseur " (1). Maxime Leroy écrit en effet : " ( ... ) au début, ce sont des musiciens et des hommes de lettres qui vont à Wagner, **tous artistes non mystiques** ; et, parmi ces hommes de lettres non mystiques, il y a un exécutant, Champfleury, qui aimait à dire : " Prends garde aux mystiques ". Les hommes de lettres, ce sont : Théophile Gautier, Baudelaire, Champfleury ; plus tard, Théodore de Banville ou Villiers de l'Isle-Adam ne sont pas plus que ceux-ci des philosophes ; aussi les uns et les autres ont-ils du Maître une compréhension intuitive ou poétique qui reste du même ordre esthétique que la compréhension musicale. Les autres admirateurs sont des techniciens ; et, par cela même, naturellement portés à cette compréhension musicale : Gaspérini, Léon Leroy, Saint-Saëns, Joncières, Franck Marie, Berlioz, Villot, Louis Lacombe, Gounod, Padeloup, Edmond Roche, voire Berlioz (a), à son moment wagnérien " (2). Franck Marie dont le véritable nom était Perdolinini, a été remarqué par Baudelaire qui le mentionne dans l'étude sur Richard Wagner (3). A propos de Villot, conservateur du Louvre, l'auteur des **Fleurs du Mal** remarque qu'il "possède une quantité considérable d'excellents dessins de cette plume féconde " (4) qu'est Delacroix. Mais parmi les premiers défenseurs de Wagner se manifestent aussi Emile Ollivier (dont on retrouve la trace dans la correspondance de Baudelaire (5) ), Perrin (ancien directeur de l'Opéra-Comique, dont le nom figure en note dans l'étude de Baudelaire sur Wagner (6) ),

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – IV – p.1236-1237

(2) **Les premiers amis français de Wagner** – VI p.88

(a) Berlioz figure effectivement deux fois dans cette énumération

(3) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – p.1241

(4) **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** – p.1135

(5) A Sainte-Beuve – jeudi 30 mars 1865 – **Corr.** – t. V p.76-77

(6) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – p.1225

Doré (dont l'auteur des **Fleurs du Mal** fera l'éloge tout en y mettant des réserves (1) ), Catulle Mendès (le fondateur de la **Revue fantaisiste** avec lequel Baudelaire échange quelques lettres et collabore (2) ). Ces quelques noms viennent compléter l'inventaire fait au chapitre précédent ; mais le manque de documents ne permet, en aucune façon, de tirer des conclusions sur les éventuels rapports de Baudelaire, sur le plan musical, avec ces premiers défenseurs du compositeur allemand. Le cas est différent pour deux personnalités du monde des lettres, deux types d'esprit que l'auteur des **Fleurs du Mal** connaissait bien, qui avaient entre autres en commun avec lui, le fait de ne pas lire la musique mais d'avoir écrit à son sujet, précisément à propos de Wagner, avant même que Baudelaire n'en éprouvât la nécessité : Gérard de Nerval et Théophile Gautier.

André Ferran note : “ Mais Baudelaire ne pouvait échapper aux influences : en 1840, Gérard, son aîné de treize ans, ami de Gautier, connu dans les milieux littéraires ( ... ) ce poète aux douces tristesses, au sombre destin, dut attirer, par le jeu fatal des affinités, le regard profond de ce jeune homme qui, lui aussi, était obsédé d'une “vie antérieure“. Nous ne savons comment ils se connurent “ (3). A en croire Baudelaire dans ses **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains**, Edouard Ourliac semble avoir joué un rôle dans cette rencontre. L'auteur des **Fleurs du Mal** écrit en effet à propos de Victor Hugo : “ Je le rencontrai quelquefois dans la compagnie d'Edouard Ourliac, par qui je connus aussi Pétrus Borel et Gérard de Nerval “ (4).

(1) A Nadar – Honfleur, 16 mai 1859 – **Corr.** t. II p.315-316

(2) **Corr.** t. V p.145-147, 224 à 229

(3) **L'esthétique de Baudelaire** – p.25

(4) p.701

Dans la correspondance générale de Baudelaire se trouvent deux lettres successives adressées à Nerval, écrites au mois de mai 1850 (1). C'est précisément cette même année, quelques mois plus tard, en août, que Gérard, lui qui n'a "jamais pu mordre au solfège" (2), effectue un voyage qui le mène des bords du Rhin à Weimar, où a lieu la représentation du **Prométhée délivré** de Herder, mis en musique par Liszt, et du **Lohengrin** de Wagner. Nerval note dans La Presse du 18 septembre 1850 : " La musique de cet opéra (Lohengrin) 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. On a reproché à M. Wagner d'avoir donné trop d'importance aux instruments, et d'avoir comme disait Grétry, mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre ; mais cela a tenu sans doute au caractère de son poème, qui imprime à l'ouvrage la forme d'un drame lyrique, plutôt que celle d'un opéra " (3). Ce sont là les premières lignes écrites sur cette œuvre dans un journal français. Mais, comme le souligne Léon Guichard : " Il me semble qu'il n'est rien dans tout cela que son ami et confrère Gautier n'eût pu écrire tout aussi bien que lui surtout s'il avait été informé par Liszt. Et précisément Gérard le fut " (4). Le commentateur ajoute plus loin : " Gérard s'est montré le transcripateur des indications de son ami, inspiré lui-même par Wagner, et non pas un critique sagace, un révélateur du génie de Wagner " (5). Finalement Léon Guichard reconnaît que " Il (Nerval) ne fut guère plus qu'un librettiste adroit, et chroniqueur habile plutôt que critique musical " (6). En réalité l'habileté de Nerval a été beaucoup plus grande qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Quelques lettres inédites de Gérard de Nerval à Franz Liszt présentées et publiées

(1) Vendredi 10 mai, samedi 18 mai 1850 – **Corr.** – t. I p.125-126

(2) **Sur les chansons populaires** – I – **Musique** – Gérard de Nerval – **Œuvres** ("La Pléiade") t. I p.467

(3) **Lorely – Souvenirs de Thuringe** – V – **Lohengrin** ("La Pléiade") t. II p.796

(4) **La musique et les lettres au temps du Romantisme** – troisième partie – III p.348

(5) **Ibid.** –

(6) **Ibid.** - p.350

tout récemment par Jean Guillaume s.j. et Claude Pichois révèlent que  
“ 1) Nerval n’a rien vu des fêtes qu’il décrit dans **La Presse** (18-19 septembre), dans la **Revue et gazette musicale de Paris** (22 septembre), dans **L’artiste** (1<sup>er</sup> octobre), et où il apparaît comme l’auteur des premiers textes français à évoquer Wagner ; celui-ci appréciera d’ailleurs la critique, sans se douter qu’elle pourrait émaner, en partie du moins, de la princesse de Sayn-Wittgenstein.

2) Liszt est en fait dans **La Presse**, l’auteur de son propre éloge, signé Nerval “ (1). Si Gérard avait entendu **Lohengrin**, tout en se faisant aider pour la rédaction de son article dans **La Presse**, on aurait pu malgré tout prendre en considération son témoignage. N’ayant pas vu les fêtes de Weimar qu’il décrit, Nerval n’est en rien le révélateur du génie de Wagner, bien qu’il ait été le premier à évoquer dans un journal français, le “talent original et hardi“ du compositeur allemand.

S’il est difficile d’établir la qualité des rapports de Baudelaire et Nerval sur le plan musical, notamment sur l’éventuelle influence de celui-ci sur l’auteur des **Fleurs du Mal**, l’exemple de Gérard – en tant que poète s’intéressant à la musique de Wagner – suffit à mettre le lecteur en garde contre les “anticipations dont le génie a le privilège“ soulignées par Jacques Crépet à propos de Baudelaire (2). On se souvient, en effet, de l’admiration de Baudelaire pour Wagner, en 1849, alors que le poète n’avait rien entendu du compositeur. A cette première remarque vient s’ajouter une seconde : le ton même de Nerval, dans toutes ses pages consacrées à Wagner (3), n’a rien de commun avec l’enthousiasme dont Baudelaire fera preuve dans sa lettre au compositeur et dans son article de 1861. La “critique“ de Nerval est bien éloignée de l’émotion **vécue** par l’auteur des **Fleurs du Mal**.

(1) **Lettres à Franz Liszt** – p.12-13

(2) note (2) **Corr.** – t. I p.112

(3) **Nerval – Œuvres – Lorely – Souvenirs de Thuringe – V – Lohengrin** – t. II p.794 et suiv.

**Notes de voyage – lettres d’Allemagne – IV** (Richard Wagner) t. II p.896 et suiv.

Dans son introduction aux **Paradis artificiels**, Claude Pichois propose, avec prudence comme il le précise, une solution en ce qui concerne l'énigme des premiers rapports de Gautier avec Baudelaire : “ si Baudelaire a réellement vu Gautier dès 1843, les relations des deux écrivains ne se sont vraiment nouées que vers 1849 “ (1). Ils se sont en effet certainement rencontrés à l'hôtel Pimodan, dès 1843. C'est dans **La Presse** du 2 décembre 1850, que Théophile Gautier écrit quelques lignes sur Wagner, après avoir entendu l'ouverture de **Tannhäuser** en première exécution en France, au concert de Sainte-Cécile ; Léon Guichard écrit à ce propos : “ une demi-colonne, dans son feuilleton dramatique du 2 décembre, “soufflé“, a-t-on dit, par son ami et compère le musicien Reyer, comme Nerval l'avait été par Liszt “ (2). Mais le commentateur remarque en note : “ Mais ce que Gautier écrit de l'Ouverture ne requiert pas le concours d'un musicien bien consommé “ (3). En juin 1857, les **Fleurs du Mal**, dédiées précisément à Théophile Gautier sont mises en vente. C'est cette année-là, en septembre, que celui-ci se rend à Wiesbaden pour y voir **Tannhäuser**. **Le Moniteur Universel** du 29 septembre publie les impressions du poète. Si, comme le remarque Léon Guichard “Gautier sentait et définissait assez bien, par ses restrictions mêmes, ce qu'il y avait de nouveau dans l'opéra wagnérien “ (4), il faut noter que l'auteur d'**Emaux et Camées** ne craint pas de tomber dans le ridicule le plus complet aux yeux des musiciens, en employant un vocabulaire technique dont il ignore visiblement la signification : “ ( ... ) son orchestre est plein de fugues, de contrepoints fleuris, de canons exécutés avec beaucoup de science.

(1) Ed. “Livre de poche“ – p.8

(2) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – p.29

(3) **Ibid.** – note (13) – p.265

(4) **Ibid.** – p.17

Rien n'est moins échevelé ; l'air de désordre vient de l'absence du rythme carré que de parti pris le maître évite, de même qu'il s'abstient de moduler " (1).

Gautier ajoute : " Wagner écrit lui-même les paroles de sa musique, pour que la cohésion de l'idée et de la note soit encore plus parfaite ", mais le romantisme du compositeur "est bien plutôt un retour aux anciennes formes qu'une innovation révolutionnaire " (2). Le poète s'interroge : " Ce système prévaudra-t-il ? Richard Wagner serait-il le maëstro de l'avenir ? Richard Wagner, l'idéaliste qui méprise les sensualités de la mélodie et les délices du rythme, de même que les peintres allemands dédaignent la couleur, est-il destiné à détrôner les grands maîtres de l'art ? Nous ne le croyons pas ; mais nous voudrions que le **Tannhäuser** fût exécuté à Paris, au Grand-Opéra. La partition mérite cette épreuve solennelle « (3). Cet article n'était pas inconnu de Baudelaire : " Il y a quelques années, - écrit l'auteur des **Fleurs du Mal** - au retour d'un voyage en Allemagne, Théophile Gautier, très ému par une représentation de **Tannhäuser**, avait cependant, dans le **Moniteur**, traduit ses impressions, avec une certitude plastique qui donne un charme irrésistible à tous ses écrits " (4). On pourrait s'étonner de voir ici Baudelaire parler avec sympathie d'un texte où l'auteur se montre plutôt déçu après avoir entendu **Tannhäuser**, si cet auteur n'était celui d'**Emaux et Camées**. Douze ans plus tard, en 1869, après les représentations de **Rienzi** au Théâtre lyrique, Gautier manifestera, comme le note Léon Guichard : " un "wagnérisme" aussi ardent et convaincu qu'inattendu, après son article de 1857 " (5).

(1) **Le Moniteur Universel** – 29 septembre 1857 dans **Ecrivains et artistes romantiques** – p.292

(2) **Ibid.** –

(3) **Ibid.** –

(4) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – I – p.1209

(5) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – p.18

Telles sont donc les réactions de Nerval et Gautier à la musique de Wagner, avant que Baudelaire ne l'entendît lui-même. On a vu ce que représente le témoignage de Nerval.

L'opinion de Gautier reste, malgré tout, extérieure à l'œuvre de Wagner : le poète ne donne pas l'impression de se sentir véritablement concerné par cette musique. Cette constatation est d'autant plus intéressante qu'elle permet d'affirmer, s'il en était besoin, l'authenticité du sentiment baudelairien vis-à-vis de Wagner : si Baudelaire a eu l'occasion de parler avec Nerval et Gautier au sujet du compositeur avant même de l'avoir entendu, hypothèse qui n'est pas à exclure, l'opinion de ces deux poètes n'a pas suffi à le satisfaire.

Baudelaire et Champfleury ont certainement échangé des propos sur la musique et notamment sur Wagner, comme on l'a déjà remarqué. Champfleury, contrairement à Gautier et à Nerval, connaît le solfège. Il a écrit à propos de la musique de chambre **Les Trios des Chenizelles** (1853) et les **Quatuors de l'Isle Saint-Louis** (1854 – ce dernier texte comportant une analyse des quatuors de Beethoven). En 1855 déjà, dans une lettre adressée à George Sand, Champfleury remarquait en Wagner “un musicien allemand hyper-romantique“ (1).

Léon Guichard note : “ on voit ce que Wagner, depuis longtemps, était pour lui, avant même, semble-t-il, qu'il en eût entendu une note : un novateur à défendre contre l'esprit de routine, un autre Courbet, le Courbet de la musique “ (2). S'il y a là une attitude de principe, Champfleury n'en témoigne pas moins d'un sincère enthousiasme après avoir assisté au concert du 25 janvier 1860. Il juge en musicien dans sa brochure **Richard Wagner**, datée du 27 janvier : “ Je n'ai pas voulu lire le livret ; avant tout j'avais soif de musique ; le drame m'eût préoccupé. Un concert n'est pas une représentation ; les vrais musiciens ne connaissent d'autre langue que

(1) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme – II** p.36

(2) **Ibid.** –

la langue des sonorités et l'impresario n'a que faire devant un orchestre " (1). Au contraire de Champfleury, à qui seule la musique de Wagner suffit, Baudelaire adopte d'emblée une attitude différente tout en manifestant un même enthousiasme : " A partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières. J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation. Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé, il entraît sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avaient déjà fait connaître, mais aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir, et cette impuissance me causait une colère et une curiosité mêlées d'un bizarre délice " (2). Le besoin d'approfondir ses impressions vécues, sépare déjà au départ Baudelaire de Nerval, de Gautier qui n'avait peut-être pas dédaigné les conseils de Reyer, et de Champfleury, comme on vient de le voir plus haut. Le poète, tout en se souvenant des impressions dues à Weber et Beethoven, veut en effet s'informer, se documenter : " Cependant, des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquaient des intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues. Je résolus de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance avant qu'une représentation scénique vînt me fournir une élucidation parfaite. J'interrogeai les amis et les ennemis. Je mâchai l'indigeste et abominable pamphlet de M. Fétis. Je lus le livre de Liszt, et enfin je me procurai, à défaut de **l'Art et la Révolution** et de

(1) cité par A. Coeuroy – **Wagner et l'esprit romantique** p.193

(2) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – p.1214

l'**Oeuvre d'art de l'avenir**, ouvrages non traduits, celui intitulé : **Opéra et Drame**, traduit en anglais " (1). J'examinerai plus loin la question du **leitmotiv**. Le besoin de Baudelaire de "retourner sans cesse" à sa volupté, trouve sa justification dans les observations déjà faites sur le caractère presque pathologique des obsessions sonores et des idées fixes subites par le poète. Si la musique de Wagner est liée pour une bonne part dans l'esprit de Baudelaire – comme il a été dit – à des émotions passées, on peut penser que cette volonté de retour, apparemment incontrôlable – parce que la volupté avait été "si forte et si terrible" – n'est pas sans rapport avec le besoin de se retrouver soi-même au travers de cette jouissance, tout comme le poète s'était retrouvé dans les poèmes **L'homme et la mer** ou **La Musique**, tout comme il avait **reconnu** la musique du compositeur allemand. C'est donc un dynamisme fondamental qui constituera la base de l'étude **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris**. Comment l'article a-t-il vu le jour ?

#### 4) RICHARD WAGNER ET "TANNHÄUSER" A PARIS

L'admiration est un facteur suffisant pour justifier pleinement une lettre spontanée, mais l'enthousiasme de Baudelaire pour Wagner peut-il, à lui seul, permettre au poète d'écrire une véritable étude sur le compositeur ? On serait tenté de répondre par la négative puisque Baudelaire, comme on l'a vu, n'a pas reçu d'éducation musicale. Dans sa lettre à Wagner l'auteur des **Fleurs du Mal** écrit : " J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de **Tannhaeuser** (sic) et

(1) Richard Wagner et Tannhäuser à Paris – p.1215

de **Lohengrin** que nous avons entendus ; mais j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire " (1). Cependant le poète pense beaucoup à ce qu'il a entendu en ce début d'année 1860. L'étude sur le compositeur allemand représente une tâche difficile : " Je suis en train de faire un grand travail sur la **Musique de Wagner**, chose dure pour moi. Cela va finir. " écrit-il à sa mère vers la fin du mois d'avril 1860 (2). Le travail ne faisait en réalité que commencer, car l'étude ne devait paraître qu'en avril de l'année suivante. Pendant tout ce temps, le nom de Wagner apparaît souvent dans la correspondance du poète : " Le **Wagner** s'augmente tant que je serai obligé de le détacher du volume des **Contemporains** " (3). Le 12 juillet 1860 Baudelaire écrit à Poulet-Malassis : " ( ... ) je travaillerai au **Wagner** et à mon drame, chez ma mère " (4) ; à Grandguillot : " Je ne retournerai en tout cas à Honfleur qu'après vous avoir livré votre **Wagner**, ce qui serait à la fin du mois " (5) (a). Là encore, à en croire la date de cette lettre, le poète parlait un peu vite. Mais comme il l'écrit à Bourdilliat aux environs du 8 novembre 1860 : " Je n'oublie rien et je rêve toujours WAGNER et POE " (6).

L'année suivante, dans une lettre du 10 février 1861 (cachet postal) au même destinataire, l'auteur des **Fleurs du Mal** note " ( ... ) **peut-être** dans quelques jours vous apporterais-je ma brochure sur Wagner, œuvre de **circonstance** très méditée.

(1) Vendredi 17 février 1860 – **Corr.** – t. III p.34

(2) **Corr.** – t. III p.101

(3) A Poulet-Malassis (juin 1860 ?) **Corr.** – t. III p.131

(4) **Corr.** – t. III p.141

(5) Jeudi 18 (octobre 1860) – Honfleur – **Corr.** – t. III p.199

(a) L'essai ne paraîtra pas chez Grandguillot c'est-à-dire au **Constitutionnel** mais à la **Revue européenne** en 1861.

(6) **Corr.** – t. III p.205

Quant à mon beau rêve (b), il abordera malgré vents et marées, plus ou moins mutilé, dussé-je aller mendier de l'argent chez des ministres ... “ (1). Comme on peut le remarquer par ces deux dernières lettres, Wagner et Poe sont présents dans l'esprit de Baudelaire. Le 29 mars 1861, le poète écrit dans une lettre à sa mère : “ Je suis à la **Revue Européenne** ; - et complètement brouillé avec la **Contemporaine**. Tu sais que depuis deux ans je me suis occupé souvent de musique. Un gros travail de moi sur Richard Wagner va paraître le 31. Faut-il te l'envoyer ? “ (2). Dans une lettre à Auguste Lacaussade, le poète affirme : “ J'ai encore revu le **Tannhaeuser (sic)** ; je me crois sûr de moi, pour la date du 18 “ (3) ; dans une seconde lettre au même destinataire : “ Pour le Wagner, je serai prêt le 18. La malveillance envers lui devient vraiment indécente “ (4). Mais l'auteur des **Fleurs du Mal** écrit à Poulet-Malassis le 25 mars 1861 : “ Le jour de ma rencontre avec Broise, je sortais d'une imprimerie où on me détenait depuis trois jours, depuis 10h. du matin jusqu'à 10h. du soir, pour en finir avec le **Wagner**, qui va enfin paraître à l'**Européenne** “ (5).

En effet, dans une lettre à Madame Aupick, datée du 1<sup>er</sup> avril 1861, le poète avoue, tout en décrivant son état : “ ( ... ) l'idée du suicide est revenue ; je peux le dire maintenant que c'est passé ; à toute heure de la journée, cette idée me persécutait. Je voyais là la délivrance absolue, la délivrance de tout ( ... ) Enfin l'idée fixe a disparu, chassée par une occupation violente et inévitable, l'article Wagner, improvisé en trois jours dans une imprimerie ; sans l'obsession de l'imprimerie, je n'aurais jamais eu la force de le faire “ (6). André Ferran note à ce propos :

(1) A Bourdilliat – **Corr.** – t. III p.246-247

(b) note de J. Crépet : “Toujours l'édition de luxe des **Contes** de Poe“

(2) **Corr.** – t. III p.262

(3) (début de mars 1861) **Ibid.** – p.252

(4) (début de mars 1861) **Ibid.** – p.253

(5) **Ibid.** – p.261

(6) **Ibid.** – p.264-265

“ Il est possible que, durant ces “trois jours“, il ait écrit, sur le marbre, la rédaction définitive de l'article, et il est possible aussi que Baudelaire mette une coquetterie à signaler que, malgré sa paresse si décriée, il peut, quand il veut, “improviser“ rapidement une œuvre importante. La réalité est que la gestation fut longue et que cette improvisation, si ce terme est juste, fut le résultat d'une laborieuse conquête “ (1). **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** est, en effet, une étude longuement méditée, comme le prouve la correspondance du poète. L'article porte la date du 18 mars 1861. Il était d'actualité car le 13 mars de la même année, s'était déroulée la première représentation de **Tannhäuser** à l'Opéra (2) ; Baudelaire parlera d'ailleurs de la chute de cet opéra dans **Encore quelques mots**, datés du 8 avril. Mais déjà une première question se pose au lecteur : comment l'auteur des **Fleurs du Mal** s'y est-il pris pour écrire une étude qui exige au préalable, semble-t-il, un minimum de connaissance technique que le poète ne possède précisément pas ?

Après avoir entendu Wagner en janvier 1860, Baudelaire, comme il a été dit, a cherché à transformer sa “volupté en connaissance“ ; la documentation constitue, en effet, l'un des éléments qui frappe d'emblée après une première lecture de l'étude sur Wagner : au texte du poète s'ajoutent des citations d'un feuilleton de Berlioz (paru au **Journal des Débats** le 9 février 1860), du programme du concert (qui, “selon l'usage établi par l'auteur de la **Damnation de Faust**, donnait quelques lignes d'explication “ (3) ), du livre de Liszt **Lohengrin et Tannhäuser** (1851) et des extraits de la **Lettre sur la musique**, des **Quatre poèmes d'opéras** et de la lettre adressée par Wagner à Berlioz. Est-ce à dire que la référence à des textes dus

(1) **L'esthétique de Baudelaire** – p.337-338

(2) Je montrerai plus loin que la plus grande partie de l'article a certainement été conçue avant la représentation de **Tannhäuser**.

(3) J. Combarieu et R. Dumesnil – **Histoire de la Musique** - t. III p.366

à des musiciens, compense l'ignorance technique de Baudelaire ?  
On pourrait le penser sans avoir lu l'article du poète.

### a ) Première partie de l'étude

Dans la première partie de l'étude qui en compte quatre, après avoir précisé : “ ( ... ) qu'il me soit permis, dans cette appréciation, de parler souvent en mon nom personnel. Ce **Je**, accusé justement d'impertinence dans beaucoup de cas, implique cependant une grande modestie ; il enferme l'écrivain dans les limites les plus strictes de la sincérité “ (1), le poète, prenant pour exemple l'ouverture de **Lohengrin**, cite des extraits du programme distribué au Théâtre-Italien tout en y soulignant certains membres de phrases tels que : “ l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré **plonge dans les espaces infinis** “ ; “**la troupe miraculeuse des anges**“ ; “**il cède à une béatitude croissante** ; en se trouvant toujours rapproché de **la lumineuse apparition**“ ou bien “ ( ... ) et l'auguste troupe s'évanouit **dans les profondeurs de l'espace**“ (2). Puis Baudelaire souligne à nouveau dans le texte de Liszt cette fois, quelques autres membres de phrases mais aussi des mots comme **or, asbeste, opale, cymophane, transparente vapeur, diapré, idéale mysticité, pianissimo, cuivres, resplendir, adagio** (3). Il faut remarquer tout d'abord que le texte du programme, cité par Baudelaire, ne comporte aucune remarque d'ordre technique ; d'autre part le texte de Liszt, toujours cité par l'auteur des **Fleurs du Mal** comprend, lui, un passage que Baudelaire n'aurait sans doute pas pu écrire : “ C'est au commencement une **large nappe dormante** de mélodie, **un éther vaporeux qui s'étend**, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes ; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents, qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres. Le motif est

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1208

(2) **Ibid.** – p.1211

(3) **Ibid.** – p.1212

ensuite repris par les instruments à vent les plus doux ; les cors et les bassons, en s'y joignant, préparent l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, **avec un éclat éblouissant de coloris**, comme si dans cet instant unique l'édifice saint **avait brillé** devant **nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante** “ (1). S'il remarque les impressions visuelles situées au début et à la fin de ce passage, Baudelaire laisse résolument de côté tout ce qui a un caractère technique, notamment ici les lignes consacrées aussi bien à l'instrumentation (qualités individuelles des instruments dans la traduction et l'interprétation de l'idée musicale) qu'à l'orchestration (combinaison des cordes et des vents dans la progression de cette même idée). Mais le poète écrit à son tour : “ M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ? “ (2). Baudelaire ajoute aussitôt : “ Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes **rêveries**, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux **rêveries** précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents “ (3). Voilà pourquoi le poète décrit ses propres impressions après avoir cité les deux premiers quatrains de son poème **Correspondances**, en précisant : “ car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son **ne pût pas** suggérer la couleur, que les couleurs **ne pussent pas** donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par

(1) **Richard Wagner** et “**Tannhäuser**“ à Paris – p.1212

(2) **Ibid.** – p.1213

(3) **Ibid.** – p.1213

une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité “ (1).

Baudelaire souligne ainsi quelques mots et expressions dans son propre texte, comme entre autres : “Je me sentis délivré **des liens de la pesanteur** “ ; “**les lieux hauts**“ ; “**un immense horizon**“ ; “**large lumière diffuse ; l’immensité ( ... )**“ ; “**ce surcroît toujours renaissant d’ardeur et de blancheur**“ ; “d’une extase **faite de volupté et de connaissance**“ (2). Ces impressions ne sont en réalité qu’une reprise des principaux thèmes contenus déjà dans la lettre du poète au compositeur. Jean Matter écrit dans **Wagner l’enchanteur** : “Un monde éthéré, d’une ineffable transparence, peut naître du seul la majeur des mesures initiales de **Lohengrin**, qu’il suffit à Baudelaire d’ouïr aux violons aigus et suaves, pour qu’il se sente aussitôt “enlevé de terre“ et qu’il goûte à cette “extase faite de volupté et de connaissance“ que Wagner est seul capable de communiquer. A quoi tient donc semblable extase, qui n’est redevable en particulier ni à l’accord de la majeur ni aux sons harmoniques des violons ? L’orchestre wagnérien n’a pas, comparé aux ensembles modernes, la même présence physique. Ce qu’il recèle de vivant tient à la chaleur de l’accent ; ce qu’il a de spirituel, aux implications poétiques autant qu’aux significations symboliques. L’essentiel est qu’il “possède indéniablement une faculté de langage“, comme le voulait Wagner, - “d’affirmation de l’inexprimable“ (a)“ (3). Ainsi, tout ce qui a déjà été dit à propos de la lettre à Wagner en ce qui concerne Delacroix, Poe et l’existence d’une métaphysique musicale, trouverait ici une raison d’être. Cette partie de l’étude sur le compositeur allemand ne fait que confirmer la lettre de Baudelaire. Mais dans cette lettre, précisément, l’auteur des **Fleurs du Mal**

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – p.1213

(2) **Ibid.** – p.1213-1214

(3) Chap. II p.96-97

(a) Note (71) de l’auteur – p.249 : “**Opéra et drame, II, p.194**“

avait témoigné d'une certaine humilité : il décrivait son émotion avec les moyens que l'on sait mais ne se citait pas. Dans l'article destiné au public au contraire, malgré une précaution de pure forme ("Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes **rêveries**"), le poète n'hésite pas à intercaler un fragment de **Correspondances** dans une étude consacrée à un musicien hautement contesté. Comment interpréter une telle attitude ? En dehors de l'**utilité** que Baudelaire trouve à cette démarche destinée à expliquer au public une émotion esthétique, le poète ne dévoile-t-il pas, à cette occasion, un orgueil qui en réalité ne surprend pas ? Même s'il est question d' "une grande modestie" au début de l'étude sur Wagner, Baudelaire semble tirer une certaine gloire à figurer parmi ceux que l'on critique ou que l'on ne comprend pas. Déjà dans un projet de préface pour les **Fleurs du Mal** le poète écrivait : " S'il y a quelque gloire à n'être pas compris, ou à ne l'être que très peu, je peux dire sans vanterie que, par ce petit livre, je l'ai acquise et méritée d'un seul coup ( ... ). Mais j'ai un de ces heureux caractères qui tirent une jouissance de la haine, et qui se glorifient dans le mépris " (1).

Or, le recueil **Les Fleurs du Mal** avait été amputé de six poèmes à la suite du procès de 1857 (à peine quatre ans avant la parution de l'article sur Wagner) ; donc, du point de vue psychologique, Baudelaire avait sans doute l'impression d'être sur un pied d'égalité avec Wagner : le poète incompris défendait le musicien décrié, comme il avait pris parti, dans un même esprit, pour Delacroix, le peintre contesté, et Poe l'écrivain frappé du "guignon".

Après avoir cité le texte du compositeur allemand, celui de Liszt et écrit à son tour ses propres impressions sur l'ouverture de **Lohengrin**, Baudelaire conclut : " De ces trois traductions, vous pourriez noter facilement les différences. Wagner indique **une troupe d'anges qui apportent un vase sacré** ; Liszt voit **un monument miraculeusement beau**, qui se reflète dans un mirage vaporeux.

(1) p.187-188

Ma rêverie est beaucoup moins illustrée d'objets matériels : elle est plus vague et plus abstraite. Mais l'important est ici de s'attacher aux ressemblances. Peu nombreuses, elles constitueraient encore une preuve suffisante ; mais, par bonheur, elles sont nombreuses et saisissantes jusqu'au superflu.

Dans les trois traductions, nous trouvons la sensation de la **béatitude spirituelle et physique** ; de l'**isolement** ; de la contemplation de **quelque chose infiniment grand et infiniment beau** ; d'**une lumière intense** qui réjouit **les yeux et l'âme jusqu'à la pâmoison** ; et enfin la sensation de **l'espace étendu jusqu'aux dernières limites concevables** " (1).

Baudelaire semble démontrer ainsi ce qu'il s'était proposé de prouver : " la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents ". Voilà qui paraît à première vue irréfutable ; mais déjà quelques observations s'imposent.

Comme il a été dit à propos de la lettre à Wagner, Baudelaire a retrouvé chez le compositeur des émotions esthétiques déjà bien connues de lui par Poe et Delacroix. Or, si le lecteur relit les conclusions du poète sur les trois "traductions" de l'ouverture de **Lohengrin**, il constate que **béatitude, isolement, grand, beau, lumière, et espace** sont des mots qui pourraient parfaitement s'appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Poe comme à la peinture de Delacroix. Mieux encore : un grand nombre d'œuvres d'art véritables justifient l'emploi d'un tel vocabulaire. Sans doute y a-t-il différents types d'émotions esthétiques mais, d'un point de vue général, l'extase vécue au plus profond du moi devant certaines œuvres d'art – quel qu'en soit le sujet et la matière – reste synonyme de la "**béatitude spirituelle et physique**" comme de "**l'isolement**" ou de "**l'espace**".

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – I p.1214

On comprend mieux maintenant la démarche critique de Baudelaire : le texte du programme, cité par le poète, précise ce que le compositeur allemand veut peindre avec **Lohengrin** ; celui de Liszt comporte des ressemblances avec le premier mais la différence réside dans l'**image** ou l'**idée** qui se trouve souvent confirmée par un détail précis concernant la technique de la musique, comme la “**large nappe dormante** de mélodie, **un éther vaporeux qui s’étend** ( ... ) effet exclusivement confié aux violons ( ... )” ou encore “ ( ... ) Son caractère d'**idéale mysticité** est surtout rendu sensible par le **pianissimo** toujours conservé dans l’orchestre ( ... )” (1) ; le texte de Baudelaire (le poète avait précisé : “notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l’heure” (2) ) est plus général encore : il dépasse, par sa portée, le caractère spécifique de l’œuvre – ici **Lohengrin**.

A propos de **Tannhäuser**, dans la troisième partie de son étude, le poète écrivait : “ Une main mieux exercée que la mienne dans l’analyse des ouvrages lyriques (a) présentera ici même, au lecteur, un compte-rendu technique et complet de cet étrange et méconnu **Tannhäuser** ; je dois donc me borner à des vues générales qui, pour rapides qu’elles soient, n’en sont pas moins utiles. D’ailleurs, n’est-il pas plus commode, pour certains esprits, de juger de la beauté d’un paysage en se plaçant sur une hauteur qu’en parcourant successivement tous les sentiers qui le sillonnent ? “ (3). La rêverie “plus vague et plus abstraite“ sur l’ouverture de **Lohengrin**, comme les “vues générales“ sur **Tannhäuser**, laissent au lecteur de Baudelaire une grande part à l’imagination. Mais on voit le danger qui avait déjà été

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1212

(2) **Ibid.** – p.1213

(3) **Ibid.** – p.1225-1226

(a) Il s’agit d’Emile Perrin dans la **Revue Européenne**. Mais il n’y aura aucun compte rendu technique de **Tannhäuser** après l’étude de Baudelaire.

entrevu : si la rêverie de Baudelaire, à propos de Wagner, peut s'adapter à d'autres œuvres artistiques, par le fait même qu'elle soit vague, le lecteur est enclin à se laisser entraîner par le texte du poète vers une rêverie toute baudelairienne mais aussi, peut-être éloignée de celle que devrait provoquer la musique du compositeur elle-même, en tant que matière esthétique spécifique. En d'autres termes, l'attention du lecteur ne se centre plus sur Wagner mais sur la poétique de Baudelaire. La rêverie vague du poète sur **Lohengrin**, par les termes employés (**lieux hauts ; immense horizon ; l'immensité** etc...) ne fait qu'accentuer un aspect fondamental de l'art baudelairien. Comme l'a démontré Gaston Bachelard : " Chez Baudelaire, l'immensité est une dimension intime " (1). Le philosophe ajoute d'ailleurs : " rien n'exprime mieux le caractère intime de la notion d'immensité que les pages consacrées par Baudelaire à Richard Wagner " (2). Cette intimité est une des bases de l'esthétique baudelairienne : le lecteur la pénètre, comme par magie, par le truchement d'un texte général ; mieux encore, il sent profondément la poétique de l'auteur des **Fleurs du Mal**, teintée ici de métaphysique, par l'intermédiaire d'un passage consacré à première vue à l'art wagnérien. Voilà ce que l'on pourrait appeler, dans une certaine mesure, une merveilleuse mystification littéraire.

Mais la critique d'une œuvre ne doit-elle pas, **en premier lieu**, se concentrer sur l'œuvre à critiquer ?

L'auteur des **Fleurs du Mal** soumet, en réalité, une interprétation de la musique du compositeur allemand : plus que de la critique musicale, Baudelaire fait de l'interprétation poétique. Le lecteur ne peut que l'accepter pleinement ou la refuser. Voilà qui vient confirmer ma première conclusion au sujet de la lettre du poète au musicien. Je suppose maintenant un lecteur qui n'aurait pas entendu l'ouverture de

(1) **La poétique de l'espace** – p.177

(2) **Ibid.** – p.177

**Lohengrin** et ne connaîtrait de Wagner que le texte de Baudelaire : il aurait à la fois une vue trop générale de l'art wagnérien et trop particulière – trop générale par la portée du texte, trop particulière car la rêverie du poète est une méditation souvent visuelle de la musique du compositeur. Elle constitue donc une façon très personnelle de concevoir l'art des sons. On voit par là les avantages et les inconvénients des correspondances baudelairiennes dans le domaine de la musique : l'imagination du poète, "la reine des facultés", sublime et par là même déforme. Tout cela sous-entend cependant qu'il n'y aurait qu'une façon de sentir la musique de Wagner : il n'y en a qu'une en effet, pour chaque auditeur, ce qui fait en réalité autant de manières que d'auditeurs. Pourtant, différentes personnes peuvent réagir en même temps, de la même façon, avec un même enthousiasme à un passage précis d'une œuvre musicale. Il y a donc là une véritable communion, qui tendrait à considérer comme vérifiée la pensée de Baudelaire : " la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents ". Ivo Supicic note, après avoir cité cette pensée de l'auteur des **Fleurs du Mal** : " En réalité, c'est la musique expressive (qui ne saurait être pourtant qualifiée d'unique musique véritable) qui peut éveiller des pensées voisines dans des esprits divers bien que, le plus souvent, les interprétations rationnelles du sens intelligible d'une œuvre expressive, ne se ressemblent pas tant par leur contenu conceptuel, que par leur conformité interne à l'expression du dynamisme émotif et temporel de cette œuvre " (1). Il faut bien reconnaître que les "idées analogues" de Baudelaire restent vagues.

(1) **La musique expressive** – p.78

Vladimir Jankélévitch note : “ La musique est donc inexpressive non parce qu’elle n’exprime rien, mais parce qu’elle n’exprime pas tel ou tel paysage privilégié, tel ou tel décor à l’exclusion de tous les autres ; la musique est inexpressive en ceci qu’elle implique d’innombrables possibilités d’interprétation, entre lesquelles elle nous laisse choisir “ (1). Il s’agirait donc davantage d’impulsions esthétiques communes à plusieurs auditeurs que de véritables “idées“. Baudelaire a d’ailleurs conscience de la difficulté : “ J’ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme le fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n’est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l’imagination de l’auditeur. “ (2). Le poète va même plus loin, en précisant dans la troisième partie de son étude : “ je tiens seulement à faire observer, à la grande louange de Wagner, que, malgré l’importance très-juste qu’il donne au poème dramatique, l’ouverture de **Tannhäuser**, comme celle de **Lohengrin**, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret “ (3). L’auditeur peut comprendre les intentions de Wagner, mais ce sera une compréhension toute intuitive due à l’émotion musicale. Quand on lit le texte de Baudelaire, il faut toujours avoir présent à l’esprit que le concert du 25 janvier 1860 ne comprenait, comme il a été dit et précisé par le poète lui-même, que “des morceaux d’ensemble, chœurs ou symphonies “ (4). L’auteur des **Fleurs du Mal** n’aurait sans doute pas approuvé Paul Valéry quand il écrivait dans ses **Choses vues** :

(1) **La musique et l’ineffable** – p.95

(2) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I – p.1210-1211

(3) **Ibid.** – III p.1226

(4) **Ibid.** – I p.1210

“ La musique m’ennuie au bout d’un peu de temps, et d’autant plus court qu’elle a eu plus d’action sur moi. C’est qu’elle vient gêner ce qu’elle vient d’engendrer en moi de pensées, de clartés, de types et de prémisses.

Rare est la musique qui ne cesse d’être ce qu’elle fut, qui ne gâte et ne traverse ce qu’elle a créé, mais qui nourrisse ce qu’elle vient de mettre au monde, en moi.

J’en conclus que le vrai connaisseur en cet art est nécessairement celui auquel elle ne suggère rien “ (1).

Tout compte fait, l’appréciation de Baudelaire concernant le domaine de la musique, se situe avant la démonstration du poète au moyen des trois traductions de l’ouverture de **Lohengrin** : “ En attendant, il restait avéré que, comme symphoniste, comme artiste traduisant par les mille combinaisons du son les tumultes de l’âme humaine, Richard Wagner était à la hauteur de ce qu’il y a de plus élevé, aussi grand, certes, que les plus grands “ (2). Mais le lecteur sent bien le côté que le poète admire chez Wagner : le traducteur des “tumultes de l’âme humaine“ ; en cela le compositeur rejoint Poe et Delacroix dans l’esprit de Baudelaire. “ Aucun musicien n’exceller, comme Wagner – écrit le poète, à **peindre** l’espace et la profondeur, matériels et spirituels. C’est une remarque que plusieurs esprits, et des meilleurs, n’ont pu s’empêcher de faire en plusieurs occasions. Il possède l’art de traduire, par des gradations subtiles, tout ce qu’il y a d’excessif, d’immense, d’ambitieux, dans l’homme spirituel et naturel. “ (3). L’auteur des **Fleurs du Mal** aurait peut-être pu en dire tout autant de l’auteur des **Histoires Extraordinaires** ou de Delacroix qui “fut le traducteur émouvant de Shakespeare, de Dante, de Byron et d’Arioste. Ressemblance importante et différence légère“ (4). Mais la musique, telle qu’elle a été entendue par Baudelaire au Théâtre Italien ne

(1) **Tel quel** t. I p.15

(2) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I – p.1210-1211

(3) **Ibid.** – p.1214

(4) **L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix** – II p.1118

suffit pas au poète : il veut se documenter. Et il le peut, car Wagner a écrit sur la musique.

## b ) Deuxième partie de l'étude

Baudelaire note dans la seconde partie de l'étude consacrée au compositeur : “ ( ... ) Wagner n'avait jamais cessé de répéter que la musique (dramatique) devait **parler** le sentiment, s'adapter au sentiment avec la même exactitude que la parole, mais évidemment d'une autre manière, c'est-à-dire exprimer la partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre (en quoi il ne disait rien qui ne fût accepté par tous les esprits sensés) ( ... ) “ (1). Le poète souligne plus loin : “ En feuilletant la **Lettre sur la musique**, je sentais revivre dans mon esprit, comme par un phénomène d'écho mnémonique, différents passages de Diderot qui affirment que la vraie musique dramatique ne peut pas être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé “ (2). L'édition des **Oeuvres complètes** de Baudelaire, établie par Y. G. Le Dantec et Claude Pichois, renvoie à ce propos le lecteur au troisième **Entretien sur le Fils naturel** de Diderot. Après avoir cité un passage de l'acte V, scène IV d'**Iphigénie** de Racine, Diderot y écrit : “ Je ne connais, ni dans Quinault, ni dans aucun poète, des vers plus lyriques, ni de situation plus propre à l'imitation musicale. L'état de Clytemnestre doit arracher de ses entrailles le cri de la nature ; et le musicien le portera à mes oreilles dans toutes ses nuances “ (3), et il ajoute plus loin : “ Et ne croyez pas que ce soient ces mots parasites du style lyrique, **lancer... gronder... trembler...** qui fassent le pathétique de ce morceau ! c'est la passion dont il est animé. Et si le musicien, négligeant le cri

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – II p.1215

(2) **Ibid.** – p.1217

(3) Diderot – **Œuvres** – (“La Pléiade“) – texte établi et annoté par André Billy – p.1299

de la passion, s’amusait à combiner des sons à la faveur de ces mots, le poète lui aurait tendu un cruel piège “ (1).

On peut lire dans **Le Neveu de Rameau** : “ C’est au cri animal de la passion à dicter la ligne qui nous convient “ (2).

**Lui** affirme d’ailleurs dans la même œuvre : “ Le chant est une imitation, par les sons, d’une échelle, inventée par l’art ou inspirée par la nature, comme il vous plaira, ou par la voix ou par l’instrument, des bruits physiques ou des accents de la passion ; et vous voyez qu’en changeant là dedans les choses à changer, la définition conviendrait exactement à la peinture, à l’éloquence, à la sculpture et à la poésie. Maintenant, pour en venir à votre question, quel est le modèle du musicien ou du chant ? C’est la déclamation, si le modèle est vivant et pensant ; c’est le bruit, si le modèle est inanimé. Il faut considérer la déclamation comme une ligne, et le chant comme une autre ligne qui serpenterait sur la première. Plus cette déclamation, type du chant, sera forte et vraie, plus le chant qui s’y conforme la coupera en un plus grand nombre de points ; plus le chant sera vrai, et plus il sera beau “ (3). Le rapprochement opéré par Baudelaire se justifie-t-il ? Léon Guichard souligne, tout en remarquant que l’idée de Diderot notée par l’auteur des **Fleurs du Mal** se trouve notamment dans **Le Neveu de Rameau** : “ Cette idée ( ... ) me paraît très différente de celle de Wagner. Diderot veut dire seulement que la déclamation dramatique doit être **vraie**, que le modèle du musicien qui écrit une mélodie, un air, une note, doit être la parole ou le cri **humain** “ (4).

En réalité, ce qui attire Baudelaire ce sont les “accents de la passion“, c’est l’esprit de Diderot, “ce grand philosophe“ dont le poète recommande la lecture des **Salons** (5) et dont il écrit : “ Diderot, Goethe, Shakespeare, autant de producteurs, autant

(1) Diderot – **Œuvres** – (“La Pléiade“) – texte établi et annoté par André Billy – p.1301

(2) **Ibid.** – p.487

(3) **Ibid.** – p.481

(4) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – note (112) – p.271

(5) **Salon de 1846** – XIII – note de Baudelaire – p.932

d'admirables critiques “ (1). Là encore, il faut souligner que le poète **se souvient** “par un phénomène d'écho mnémonique“ (2). De même que la musique de Wagner fait appel à des émotions passées, la **Lettre sur la musique** provoque en lui des souvenirs de lecture – ici Diderot. Le texte de Wagner rappelle-t-il réellement le philosophe ? Voilà qui, en réalité, a une importance toute relative. C'est ce “phénomène d'écho“ qui doit requérir davantage l'attention. Baudelaire vit et analyse souvent les émotions par analogie à des événements passés qui restent intensément présents. La réaction est d'ailleurs presque naturelle chez le poète. Comme le remarque Charles Du Bos : “ Pour Baudelaire, il n'y a de **profond** que le **passé** : c'est lui seul qui à toutes choses communique, imprime la troisième dimension “ (3). Le passé devient un événement présent par le truchement de l'émotion esthétique. Voilà l'une des raisons qui explique l'admiration du poète pour le compositeur.

Wagner, tout enfant, “vivait au sein du théâtre, fréquentait les coulisses et composait des comédies. La musique de Weber et, plus tard, celle de Beethoven, agirent sur son esprit avec une force irrésistible, et bientôt, les années et les études s'accumulant, il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre “ (4). Baudelaire souligne chez Wagner, dans la **Lettre sur la musique** la “préoccupation très-vive du théâtre grec, tout à fait naturelle, inévitable même chez un dramaturge musicien qui devait chercher dans le passé, la légitimation de son dégoût présent et des conseils secourables, pour l'établissement des conditions nouvelles du drame lyrique “ (5), et cite la lettre de Wagner à Berlioz : “ ( ... ) “ Je fus chercher mon point de départ dans la Grèce ancienne. J'y rencontrai tout d'abord l'œuvre artistique par excellence, le **drame** ( ... ) Ceci me conduisit à étudier les rapports des diverses branches de l'art entre elles, et, après

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II** p.1222

(2) **Ibid.** – p.1217

(3) **Approximations – Introduction à “Mon cœur mis à nu“** p.992

(4) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II** p.1216-1217

(5) **Ibid.** – p.1217-1218

avoir saisi la relation qui existe entre la **plastique** et la **mimique**, j'examinai celle qui se trouve entre la musique et la poésie : de cet examen jaillirent soudain des clartés qui dissipèrent complètement l'obscurité qui m'avait jusqu'alors inquiété.

Je reconnus, en effet, que précisément là où l'un de ces arts atteignait à des limites infranchissables, commençait aussitôt, avec la plus rigoureuse exactitude, la sphère d'action de l'autre ; que conséquemment, par l'union intime de ces deux arts, on exprimerait avec la clarté la plus satisfaisante ce que ne pouvait exprimer chacun d'eux isolément ; que, par contraire, toute tentative de rendre avec les moyens de l'un d'eux ce qui ne saurait être rendu que par les deux ensemble, devait fatalement conduire à l'obscurité, à la confusion d'abord, et ensuite à la dégénérescence et à la corruption de chaque art en particulier“ “ (1).

Le lecteur se trouve ainsi déjà plongé dans les écrits du compositeur allemand alors qu'il soupçonne l'auteur des **Fleurs du Mal** de citer et d'expliquer Wagner avant d'avoir vu une véritable représentation des œuvres du maître. En effet, comme je l'ai précisé auparavant, l'improvisation de l'étude en trois jours, dont parle le poète dans la lettre à sa mère du 1<sup>er</sup> avril 1861 (2), ne pouvait être que l'aboutissement d'une lente gestation. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que Baudelaire écrit à la fin de la première partie de l'article : “ Je résolus de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance avant qu'une représentation scénique vînt me fournir une élucidation parfaite “ (3).

Il convient cependant de rester prudent car un doute subsiste ; le poète écrit : “ bientôt, comme il en est de toute nouveauté, des morceaux symphoniques de Wagner retentirent dans les casinos ouverts tous les soirs à une foule amoureuse de

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II** p.1218

(2) **Corr.** – t. III – p.264-265

(3) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – I** p.1215

voluptés triviales. La majesté fulgurante de cette musique tombait là comme le tonnerre dans un mauvais lieu “ (1). Mais Baudelaire précise qu’il s’agit bien de pièces symphoniques ; rien ne prouve, malgré tout, que l’auteur des **Fleurs du Mal** n’ait modifié son article entre le 13 mars 1861, date de la première représentation de **Tannhäuser** à l’Opéra, et le 18 mars, date de l’article. Le poète note en effet, au début de son étude : “ ( ... ) Sans la présence du souverain, le même scandale aurait pu se produire, il y a quelques jours, à l’Opéra, surtout avec un public **plus vrai** “ (2). Il s’agit bien là de la représentation de **Tannhäuser** à l’opéra le 13 mars 1861 ; Baudelaire mentionne les “répétitions générales“ ; le lecteur peut supposer, mais cela reste une hypothèse, que quelques lignes aient été ajoutées après le 13 mars, en dernière minute, pour rendre l’article d’actualité. Il est précisément question de la chute de **Tannhäuser** dans **Encore quelques mots**, texte du 8 avril 1861 – ce qui tendrait à prouver que l’étude sur Wagner, elle-même, était en grande partie achevée avant l’échec de cet opéra.

Pour en revenir au texte de Wagner cité par Baudelaire, il faut remarquer que le poète ne risque pas de faire des erreurs sur les véritables intentions de Wagner car il utilise les textes du compositeur ; la réelle difficulté est ailleurs : le but de Wagner, expliqué par ses écrits, correspond-il avec ce que l’auteur des **Fleurs du Mal** a effectivement entendu du maître ? Sans doute ; on serait presque tenté de répondre que Baudelaire ne pouvait trouver dans les textes que confirmation de ses premières intuitions, puisqu’en désirant transformer sa “volupté en connaissance“, il avait au départ, on peut le supposer, une volonté de trouver des éléments connus de lui. Si l’on admet que le poète a écrit la plus grande partie de l’article avant d’avoir vu **Tannhäuser**, le problème est alors en quelque sorte inversé : Baudelaire

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1215

(2) **Ibid.** – I p.1209

n'aurait entendu du compositeur que “des morceaux d'ensemble“ qui, certes, lui aurait fait l'impression que l'on sait, mais de là à anticiper sur la grandeur des futures représentations des œuvres de Wagner, il y aurait un pas que le poète se garderait bien de franchir. Pourtant, Baudelaire était en terrain connu avec les idées de Wagner – notamment sur la musique et la poésie – qui, en tant qu'idées représentaient un idéal esthétique ; mais, et c'est là que la réaction de Baudelaire serait intéressante., il s'attacherait aux idées comme étant presque déjà réalisées au sein d'une œuvre artistique ; en d'autres termes, il aurait senti et affirmé la grandeur de l'œuvre wagnérienne avant la lettre, c'est-à-dire avant une réelle représentation de **Tannhäuser** (1). Mais ce ne sont là que des hypothèses qui, malgré tout, me paraissent fort probables.

Quoi qu'il en soit, les “accents de la passion“ dont parlait Diderot, correspondent à l'esthétique wagnérienne. “ Ce goût, despotique, d'un idéal dramatique, où tout, depuis une déclamation notée et soulignée par la musique avec tant de soin qu'il est impossible au chanteur de s'en écarter en aucune syllabe, véritable arabesque de sons dessinée par la passion, jusqu'aux soins les plus minutieux, relatifs aux décors et à la mise en scène, où tous les détails, dis-je, doivent sans cesse concourir à une totalité d'effet, a fait la destinée de Wagner. C'était en lui comme une postulation perpétuelle “ (2).

Baudelaire avoue plus loin : “ C'est donc sans étonnement que j'ai trouvé dans ceux de ses ouvrages qui sont traduits, particulièrement dans **Tannhäuser**, **Lohengrin** et le **Vaisseau fantôme**, une méthode de construction excellente, un esprit d'ordre

(1) Il faut remarquer à ce propos que Baudelaire n'a entendu jusqu'à sa mort que peu de Wagner – les grandes réalisations du maître resteront inconnues du poète.

(2) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II** p.1219

et de division qui rappelle l'architecture des tragédies antiques “ (1). Puis il ajoute : “ De même, les poèmes de Wagner, bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la beauté classique, participent aussi dans une forte dose, de l'esprit romantique. S'ils font rêver à la majesté de Sophocle et d'Eschyle, ils contraignent en même temps l'esprit à se souvenir des Mystères de l'époque la plus plastiquement catholique. Ils ressemblent à ces grandes visions que le moyen âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries. Ils ont un aspect général décidément légendaire : le **Tannhäuser**, légende ; Le **Lohengrin**, légende ; légende, le **Vaisseau fantôme**. Et ce n'est pas seulement une propension naturelle à tout esprit poétique qui a conduit Wagner vers cette apparente spécialité ; c'est un parti pris formel puisé dans l'étude des conditions les plus favorables du drame lyrique “ (2).

Voilà, qu'insensiblement, Baudelaire s'éloigne de la musique pour parler des poèmes de Wagner – sans doute objectera-t-on que le génie wagnérien ne saurait être dissocié du lien poésie-musique et qu'ignorer les poèmes du compositeur serait une grossière erreur. Cependant, il faut bien l'avouer, cela sert fort bien un esprit tel que Baudelaire. le lecteur est donc contraint de faire une nouvelle observation : si Wagner n'avait été que symphoniste, Baudelaire aurait eu toutes les peines du monde à rédiger un article de fond sur le compositeur. Le maître fournit en effet à l'auteur des **Fleurs du Mal**, la matière pour écrire une étude ; sa conception de la musique liée à la poésie, et plus généralement encore, l'esprit dans lequel ses écrits ont été conçus, sont propices à une méditation poétique. Ils stimulent l'imagination

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II p.1219**

(2) **Ibid.** – II p.1220

d'un poète, sensibilisent un esprit à la fois réceptif et avide comme celui de Baudelaire ; les textes de Wagner, comme ceux de Liszt utilisés par le poète dans son article, ne cherchent pas à masquer son ignorance de la technique musicale, mais bien à modeler son interprétation poétique. L'auteur des **Fleurs du Mal** n'aurait pas trouvé une telle matière chez d'autres musiciens ; voilà pourquoi il lui aurait été très difficile d'écrire même un seul article, de la longueur de **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris**, consacré à Weber ou Beethoven par exemple. (1). Il est donc dangereux d'affirmer, comme le fait Camille Mauclair, que Baudelaire "était né pour être, s'il l'eût voulu, un merveilleux critique musical" (2). Mais Berlioz, pour ne citer que lui, a été aussi un écrivain de grand talent ; Baudelaire aurait pu écrire, s'il l'avait désiré, des pages sur l'auteur de la **Symphonie Fantastique**, mais, comme il a été dit, le poète a évité de se prononcer sur la musique de ce compositeur ; d'ailleurs l'esprit et surtout la nature d'artiste de ce musicien étaient, malgré des ressemblances dans la façon de concevoir la musique et de traiter l'orchestre, différents de la puissance de suggestion de la musique et des textes de Wagner.

Baudelaire poursuit, en citant le compositeur allemand : " "L'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical) de la rime sont pour le poète des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment.

(1) Quoi qu'il en soit, on trouve le mot "Musique" dans **Mon cœur mis à nu** (XXIX p.1289). L'édition critique des **Fleurs du Mal** établie par Jacques Crépet et Georges Blin précise : " Les J. I. (Journaux Intimes) témoignent qu'il eut même l'intention d'écrire un essai sur **La Musique** – peut-être quand il fut entré dans le commerce de Wagner, de Liszt, et de Villiers de l'Isle-Adam. Mais il ne donna pas suite à son projet " (**notes critiques** – p.416). Il semble donc bien que Baudelaire ait désiré écrire sur la musique. Mais de quelle nature aurait été cet article ? Aurait-il traité de la musique en général ou d'une émotion musicale particulière ? On l'ignore.

(2) **Princes de l'esprit** – Chap. **Baudelaire critique d'art et critique musical** – p.177

Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique, et par conséquent, l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique " " (1). Déjà, dans un projet de préface pour les **Fleurs du Mal**, Baudelaire écrivait : " Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique " (2). Le poète cite encore Wagner : " " De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le mythe comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple. " " (3). Le lecteur est ainsi amené, par Baudelaire, à envisager la portée de la légende. Wagner écrit en effet, toujours cité par Baudelaire : " " La légende à quelque époque et à quelque nation qu'elle appartienne, a l'avantage de comprendre exclusivement ce que cette époque et cette nation ont de purement humain, et de le présenter sous une forme originale très-saillante, et dès lors intelligible au premier coup d'œil " "(4). Mais qu'est-ce que le peuple, la nation, l'humain pour Baudelaire ? Le poète, on s'en souvient, avait eu une période révolutionnaire lors des événements de 1848, mais elle avait été de courte durée : Baudelaire n'était pas réellement un convaincu. S'il écrivait dans son **Pierre Dupont** en 1851 : " En un mot, quel est le grand secret de Dupont, et d'où vient cette sympathie qui l'enveloppe ? ( ... ) il est dans l'amour de la vertu et de l'humanité, et dans ce je ne sais quoi qui s'exhale incessamment de sa

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – II p.1220

(2) Notes – p.186

(3) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – II p.1220-1221

(4) **Ibid.** – p.1221

poésie, que j'appellerais volontiers le goût infini de la République « (1), Baudelaire n'hésite pas à écrire plus tard dans **Fusées** : “ Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et devant lui qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement, ni douleur. Le soir où cet homme a volé à la destinée quelques heures de plaisir ( ... ) fier de n'être pas aussi bas que ceux qui passent, il se dit en contemplant la fumée de son cigare : que m'importe où vont ces consciences ? “ (2) et dans une lettre à Edouard Manet à propos de Victor Hugo : “ Mais je me fous du genre humain, et il ne s'en est pas aperçu “ (3). Baudelaire, par l'intermédiaire de Wagner, s'éloigne de la musique et contraint par là le lecteur, à se poser des questions qui restent en marge de mon propos. Cependant, il est piquant de voir l'auteur des **Fleurs du Mal** tenter de justifier, déjà au début de la seconde partie de l'étude sur le compositeur, une “erreur“ de Wagner en ce qui concerne ses opinions révolutionnaires : “ C'est de cette facilité à souffrir, commune à tous les artistes et d'autant plus grande que leur instinct du juste et du beau est plus prononcé, que je tire l'explication des opinions révolutionnaires de Wagner. Aigri par tant de mécomptes, déçu par tant de rêves, il dut, à un certain moment, par suite d'une erreur excusable dans un esprit sensible et nerveux à l'excès, établir une complicité idéale entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements. Possédé du désir suprême de voir l'idéal dans l'art dominer définitivement la routine, il a pu (c'est une illusion essentiellement humaine) espérer que des révolutions dans l'ordre politique favoriseraient la cause de la révolution dans l'art.

(1) p.612

(2) p.1264-1265

(3) Samedi 28 octobre 1865 – **Corr.** – t. V p.165

Le succès de Wagner lui-même a donné tort à ses prévisions et à ses espérances ; car il a fallu en France l'ordre d'un **despote** pour faire exécuter l'œuvre d'un révolutionnaire “ (1). Je considère ce texte comme une preuve, non pas de l'admiration dont on a pu constater sans cesse l'intensité, mais de l'attachement du poète à Wagner. En effet, il n'est pas difficile d'adhérer à des conceptions esthétiques que l'on a soi-même pressenties pour une bonne part ; il est en revanche plus malaisé de justifier une attitude dont on reconnaît soi-même qu'elle constitue une erreur. Baudelaire explique, justifie, pardonne cette erreur de Wagner – seul aspect du compositeur qui ne peut susciter l'admiration profonde témoignée sans cesse par ailleurs. Il lui était impossible de passer sous silence cet aspect de Wagner dans un article destiné au public – question d'honnêteté intellectuelle et de sens critique. Le poète concilie d'ailleurs fort bien cette note discordante avec le génie wagnérien ; il ajoute : “ Ainsi nous avons déjà vu à Paris l'évolution romantique favorisée par la monarchie, pendant que les libéraux et les républicains restaient opiniâtrement attachés aux routines de la littérature classique “ (2). Le lecteur peut penser, qu'au fond de lui-même, Baudelaire n'était pas enthousiaste en ce qui concerne la nation, le mythe et la légende – tout cela ayant, en effet, un aspect touchant au “genre humain“ et au révolutionnaire dans l'esprit de Wagner. Pourtant, cette même légende, ce même mythe, devenait attachant pour l'auteur des **Fleurs du Mal**, dans la mesure où il y retrouvait des valeurs esthétiques pures, éloignées de toute considération à fondement politique, comme on le verra plus

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II** p.1216

(2) Ibid. –

loin : “ Comment Wagner ne comprendrait-il pas admirablement le caractère sacré, divin du mythe, lui qui est à la fois poète et critique ? “ (1). Le sacré et le divin sont à la fois du domaine du religieux et de l'idéal esthétique.

La seconde partie de l'étude s'achève sur l'art et la critique. Là Baudelaire se trouve à son aise : “ J'ai entendu beaucoup de personnes tirer de l'étendue même de ses facultés et de sa haute intelligence critique, une raison de défiance relativement à son génie musical, et je crois que l'occasion est ici propice pour réfuter une erreur très-commune, dont la principale racine est peut-être le plus laid des sentiments humains, l'envie “ (2). Le poète ajoute plus loin : “ Ce serait un événement tout nouveau dans l'histoire des arts qu'un critique se faisant poète, un renversement de toutes les lois psychiques, une monstruosité ; au contraire tous les grands poètes deviennent naturellement, fatalement, critiques. Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu desquelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique. Il serait prodigieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne contienne pas un critique. Le lecteur ne sera donc pas étonné que je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques “ (3).

Voilà qui concerne Baudelaire, à la fois auteur des **Fleurs du Mal** et critique de ses contemporains dans le domaine de la littérature et de la peinture. Voilà qui concerne aussi Wagner : “ Les gens qui reprochent au musicien Wagner d'avoir écrit des livres sur la philosophie de son art et qui en tirent le soupçon que

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – II p.1221**

(2) **Ibid.** –

(3) **Ibid.** – II p.1222

sa musique n'est pas un produit naturel, spontané, devraient nier également que Vinci, Hogarth, Reynolds, aient pu faire de bonnes peintures, simplement parce qu'ils ont déduit et analysé les principes de leur art " (1). Si les reproches faits à Wagner justifient sans doute le développement sur l'art et la critique, le lecteur se trouve malgré tout éloigné, une fois encore, des problèmes musicaux : l'occasion est belle pour Baudelaire d'affirmer ses propres conceptions sur la production poétique et la valeur de la critique. Le poète se situe ainsi, pour le lecteur de l'article **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris**, sur un certain pied d'égalité face aux conceptions du compositeur. Par son attitude, Baudelaire montre une certaine indépendance devant les théories wagnériennes, non pas qu'il les désapprouve, bien au contraire, mais il veut montrer qu'il a, lui aussi, longuement médité sur l'art. Il ne faudrait cependant pas voir ici une rivalité intellectuelle entre les deux personnalités – ce qui serait une erreur – mais une volonté de la part de l'auteur des **Fleurs du Mal** d'affirmer des idées qui lui sont chères. La tentation était grande. Baudelaire y a cédé. Si, dans le cas présent, le lecteur dissocie bien les textes du poète et les idées de Wagner, il n'en est pas toujours de même. Dans son **Théophile Gautier**, pour ne citer que cet exemple, Baudelaire attribue parfois ses propres conceptions à l'auteur d'**Emaux et Camées**.

### c) Troisième partie de l'étude

Cette partie comporte une analyse des opéras **Tannhäuser**, **Lohengrin** et le **Vaisseau fantôme**.

" **Tannhäuser** représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – II p.1222

pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. Et cette dualité est représentée tout de suite, par l'ouverture, avec une incomparable habileté " (1). Baudelaire ajoute plus loin : " Au commencement de cette étude, j'ai noté la puissance avec laquelle Wagner, dans l'ouverture de **Lohengrin**, avait exprimé les ardeurs de la mysticité, les appétitions de l'esprit vers le Dieu incommunicable. Dans l'ouverture de **Tannhäuser**, dans la lutte des deux principes contraires, il ne s'est pas montré moins subtil ni moins puissant. Où donc le maître a-t-il puisé ce chant furieux de la chair, cette connaissance absolue de la partie diabolique de l'homme ? Dès les premières mesures, les nerfs vibrent à l'unisson de la mélodie ; toute chair qui se souvient se met à trembler. Tout cerveau bien conforme porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis, il reconnaît subitement la moitié de lui-même " (2). Voilà qui explique d'une certaine manière l'émotion du poète quand il écrivait dans sa lettre à Wagner : " D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage ; il me semblait que cette musique était **la mienne**, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer " (3). A l'émotion musicale vient s'ajouter une jouissance intellectuelle, car il ne faut pas oublier que pour Baudelaire "la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents" (4).

Si le livret de Wagner vient confirmer les premières intuitions du poète, la jouissance esthétique se voit augmentée d'une satisfaction intellectuelle ; le compositeur fait tout pour que "l'opération musicale, décidément, tourne en opération philosophique et littéraire" pour reprendre l'expression de Marcel Beaufils (5).

Il se trouve que la dualité dans **Tannhäuser**, dont l'importance est soulignée par

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – III p.1223

(2) **Ibid.** – III p.1224

(3) **Corr.** – t. III p.32-33

(4) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – I p.1213

(5) **Musique du son – Musique du verbe** – p.101

Baudelaire, correspond à la vision poétique de l'auteur des **Fleurs du Mal** : “La lutte des deux principes“ c'est-à-dire de “la chair avec l'esprit“ répond assez à ce **Spleen et Idéal** qui est le fondement de sa poésie. “Langueurs, délices mêlées de fièvre et coupées d'angoisses, retours incessants vers une volupté qui promet d'éteindre, mais n'éteint jamais la soif ; palpitations furieuses du cœur et des sens, ordres impérieux de la chair, tout le dictionnaire des onomatopées de l'amour se fait entendre ici“ (1). Cette description de l'ouverture de **Tannhäuser** correspond sans aucun doute à la vie et à la personnalité du poète. Baudelaire poursuit : “ Tout à l'heure, en essayant de décrire la partie voluptueuse de l'ouverture, je priais le lecteur de détourner sa pensée des hymnes vulgaires de l'amour ( ... ) en effet, il n'y a ici rien de trivial ; c'est plutôt le débordement d'une nature énergique, qui verse dans le mal toutes les forces dues à la culture du bien ; c'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique. Ainsi, le compositeur, dans la traduction musicale, a échappé à cette vulgarité qui accompagne trop souvent la peinture du sentiment le plus **populaire**, - j'allais dire populacier – (...) “ (2). Là encore, ce “débordement“, cet “amour effréné, immense, chaotique“ répond au tempérament baudelairien. Mais cet amour est sublimé “à la hauteur d'une contre-religion“, le poète va jusqu'à dire “d'une religion satanique“. Ainsi, lorsqu'il écrit, toujours à propos de l'ouverture de **Tannhäuser** : “ Quand le thème religieux, faisant invasion à travers le mal déchaîné, vient peu à peu rétablir l'ordre et reprendre l'ascendant, quand il se dresse de nouveau, avec toute sa solide beauté, au-dessus de ce chaos de voluptés

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – III** p.1223

(2) **Ibid.** – p.1225

agonisantes, toute l'âme éprouve comme un rafraîchissement, une béatitude de rédemption ( ... ) “ (1), il ne faudrait pas voir là, par le vocabulaire employé, la marque du catholicisme baudelairien, comme je serai amené à l'expliquer en quelques mots à l'occasion de **Lohengrin**.

Tout cela ne m'éloigne de mon propos qu'en apparence car, c'est la perspective métaphysique qui explique les fondements de l'admiration de Baudelaire pour Wagner. La musique elle-même, est liée à la philosophie, si l'on en croit Ernest Ansermet : “ La musique n'est donc pas à proprement parler expression de sentiments mais **par les modalités de sentiment qu'elle met en lumière**, et qui sont inscrites dans le **comment** de ses structures, elle est une expression de **l'homme** en tant qu'être éthique ; elle est une expression **esthétique** de l'éthique humaine “ (2).

Je pense que l'art de Wagner attire Baudelaire parce qu'il représente le lien fondamental qui unit la musique et la métaphysique.

Peut-on établir d'autres analogies entre le compositeur et le poète ? Léon Guichard remarque, en prenant comme base **Esquisse sur Richard Wagner** de Charles Grandmougin : “ Il est encore plus vrai que le drame qui déchire l'âme du chevalier Tannhäuser déchirait aussi celle de Baudelaire, qu'il y avait en lui cette double postulation, l'une vers la volupté (“ Que sur l'oreiller le plus doux la douleur assoupie soit chassée de tes membres... Sur mes lèvres vient boire le divin breuvage “ (a) ) et l'autre vers la spiritualité – ou l'Idéal. Il y a le damné qui s'obstine à répondre toujours : “Je ne veux pas“, et il y a “l'Ange“ qui “se réveille“, guidé par les grands yeux, les charmants yeux de quelque “Etre aux ailes de gaze, Ange gardien, Muse et Madone, comme Tannhäuser, sauvé par Elisabeth ( ... ).

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – III p.1224

(2) **Ecrits sur la Musique** – Chap. **Les problèmes de la musique** – p.101

(a) Note (19) p.288 de Léon Guichard (**La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme**) : “ C'est ce que chante Vénus à Tannhäuser au premier acte, scène II. **Quatre poèmes d'opéras** – p.132, passage cité par Grandmougin p.52-53. C'est ce que procurait Jeanne Duval à Baudelaire “.

Il y a donc entre l'un des héros wagnériens les plus célèbres et l'homme que fut Baudelaire cette identité de situation, fondamentale, et cette rédemption par l'idéale figure d'une femme qui apparaît comme un ange sauveur " (1).

Plus généralement encore, comme le note Léon Guichard en citant Grandmougin : " Il est vrai que "les femmes de Wagner sont dans les **Fleurs du Mal**" mais ce sont plutôt, à mon avis, l'Ortrude de **Lohengrin**, ou celles de la **Tétralogie**, Sieglinde ou Brunnhilde ( ... ) " (2). Mais le lecteur voit immédiatement le danger de poursuivre un parallèle entre le poète et le compositeur : tout se situe sur un plan littéraire. On se rapporte, en effet, aux textes et à la vie de Baudelaire et on consulte le sens des livrets de Wagner. Ainsi, les propos du poète sur **Tannhäuser** éloignent peu à peu le lecteur de la musique pour n'envisager que la portée philosophique de l'œuvre de Wagner. Il s'agit, selon le propre mot de Baudelaire d'une "traduction musicale" (3) des sentiments. Finalement, la musique elle-même devient un moyen, une technique pour dévoiler ces sentiments, ces "idées" qui, par définition, restent du domaine de l'intellect. Par voie de conséquence, le lecteur concentre son attention sur les écrits du poète et du compositeur, tout en oubliant ce qui pourtant est essentiel, à savoir l'émotion musicale. Mais les wagnériens répliqueront sans doute que, chez Wagner, il est impossible de dissocier l'idée suggérée de l'émotion proprement musicale. Baudelaire le dit d'ailleurs clairement lui-même, quand il précise : "l'ouverture de **Tannhäuser**, comme celle de **Lohengrin**, est parfaitement intelligible, même à celui qui ne connaîtrait pas le livret " (4).

Or, la réelle difficulté se situe au niveau de l'intelligibilité : l'émotion musicale, au sens strict, est-elle synonyme de compréhension musicale qui englobe

(1) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – p.75-76

(2) **Ibid.** – p.75

(3) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – III p.1225

(4) **Ibid.** – p.1226

bien entendu, dans le cas présent, une signification précise pour l'intelligence – ici “la lutte des deux principes“ ? En d'autres termes, la musique de Wagner suggère-t-elle nécessairement les textes du compositeur ? La ligne musicale répond-elle à la ligne intellectuelle ? Autant de questions auxquelles je répondrai plus loin à propos du **leitmotiv**. Mais déjà, ce ne sont là que de faux problèmes pour Baudelaire, lui qui ne dissocie pas la portée philosophique des textes et la valeur musicale des œuvres de Wagner. Mieux encore, lorsque le poète écrit par exemple : “ qui donc, en entendant ces accents si riches et si fiers, ce rythme pompeux élégamment cadencé, ces fanfares royales, pourrait se figurer autre chose qu'une pompe féodale, une défilade d'hommes héroïques, dans des vêtements éclatants, tous de haute stature, tous de grande volonté et de foi naïve, aussi magnifiques dans leurs plaisirs que terribles dans leurs guerres ? “ (1), le lecteur doit-il se représenter ce que Baudelaire voit lui-même ? L'idée est liée à la visualisation de la musique – ici cette “défilade d'hommes héroïques“ confirme les notions de puissance et de grandeur que l'on trouve dans le livret de Wagner.

Dans cette dernière citation, la précision des mots frappe. Lorsque Baudelaire voyait une couleur rouge en entendant du Wagner (2), j'avais remarqué qu'il y avait, malgré l'apparente précision des termes **rouge** et **passion**, une part importante laissée à l'imagination du lecteur. Ici, en revanche, Baudelaire décrit ce spectacle détaillé, suggéré par la musique, ce qui semble d'une part en légère contradiction avec l'esprit général du poète, laissant libre cours à l'imagination du lecteur, mais qui confirme d'autre part, que “la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents“ (3).

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – III p.1226

(2) Lettre à Wagner – **Corr.** t. III p.34

(3) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – I p.1213

“ Que dirons-nous du récit de Tannhäuser, de son voyage à Rome, où la beauté littéraire est si admirablement complétée et soutenue par la mélodie, que les deux éléments ne font plus qu’un inséparable tout ? On craignait la longueur de ce morceau, et cependant le récit contient, comme on l’a vu, une puissance dramatique invincible. La tristesse, l’accablement du pêcheur pendant son rude voyage, son allégresse en voyant le suprême pontife qui délie les péchés, son désespoir quand celui-ci lui montre le caractère irréparable de son crime, et enfin le sentiment presque ineffable, tant il est terrible, de la joie dans la damnation ; tout est dit, exprimé, traduit, par la parole et la musique, d’une manière si positive, qu’il est presque impossible de concevoir une autre manière de la dire “ (1).

La parole et la musique doivent **traduire** une idée. Le lecteur constate une fois encore que l’émotion **musicale**, par elle-même, ne suffit pas à la jouissance baudelairienne ; il faut au poète un support intellectuel – fourni par Wagner – pour que l’émotion esthétique soit véritablement vécue.

Dans son **Baudelaire**, Georges Blin écrit fort justement : “ Comme le Gambara balzacien qui cherche une musique de pur principe, abstraite et dégagée de la sensation d’agrément, Baudelaire, prince de tout intellectualisme, s’appliquera, ici encore, à répudier la spontanéité naturelle. Il fera de l’extase musicale un amour intellectuel “ (2). On pourrait, à première vue, considérer la spontanéité du poète comme discutable. La lettre et l’étude sur Wagner sont là pour témoigner du contraire. En réalité, Baudelaire transpose de lui-même, **naturellement** ses émotions musicales en sublimations poétiques, le livret de **Tannhäuser** servant de catalyseur : le poète du **Spleen** et de l’**Idéal** est en quête d’une **métaphysique musicale**. Le lecteur se souvient dans quel état se trouvait l’auteur des **Fleurs du Mal** au moment où il entendait du Wagner pour la première fois : un lourd passé

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – III p.1226

(2) Chap. IV – p.153

ne l'avait pas mis à l'abri des idées fixes et des obsessions sonores, bien au contraire. Le poète, en écoutant la musique du compositeur allemand, ne pouvait qu'accentuer ses prédispositions aux correspondances. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de la mobilité perpétuelle de l'esprit de Baudelaire qui, devant une émotion esthétique, a besoin de références, de supports, de matière, littéraires et philosophiques. On peut cependant se poser la question de savoir si Baudelaire ne cherche pas, **au préalable**, une jouissance poétique bien plus que musicale. Le problème est alors envisagé sous un autre angle : en entendant Wagner, le poète cherche et trouve spontanément l'émotion poétique contenue dans les œuvres du compositeur, précisément parce qu'il n'écoute pas la musique en musicien qui lui, suit l'idée, la ligne purement musicale. Il est alors aisé au poète de s'évader, d'interpréter par l'imagination, de sublimer et par là même de vivre les idées philosophiques contenues dans les textes de Wagner. On retrouve ainsi cette quête d'une métaphysique musicale. Voilà une interprétation, une hypothèse qui n'est pas à exclure, du moins en ce qui concerne **Tannhäuser**. Il faut ajouter à cela que, par sa poésie – dont la plus grande partie avait déjà été écrite avant la première audition de la musique de Wagner – Baudelaire, comme le remarque Léon Guichard, “ a traduit **poétiquement**, comme Wagner l'a fait **musicalement**, mais **indépendamment de Wagner**, un état spirituel où l'être, affranchi des liens de la pesanteur, goûte l'indicible pureté des régions hautes. L'analogie n'en est que plus significative “ (1). Il y a donc bien, pour reprendre l'expression du commentateur, une certaine “parenté de climat“ (2) entre le musicien et le poète. Mais cette parenté se situe, à mon sens, davantage sur un plan esthétique général – qui tend vers une perspective littéraire et philosophique –

(1) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – p.77

(2) **Ibid.** – p.76

que sur un plan véritablement musical. Wagner rejoint, par son art, la poétique de la musique liée à la métaphysique chère à Baudelaire – poétique vécue par l’auteur des **Fleurs du Mal** avant de connaître l’art du compositeur, et cela, par sa propre poésie et grâce à Edgar Poe, comme je l’ai montré. C’est ce qui justifie à nouveau en partie, l’admiration du poète envers le musicien et qui explique l’attitude de Baudelaire quand celui-ci dit **reconnaître** Wagner. L’état spirituel dont parle Léon Guichard se place alors dans une ligne à la fois poétique et métaphysique.

“ Le drame de **Lohengrin** porte, comme celui de **Tannhäuser**, le caractère sacré, mystérieux et pourtant universellement intelligible de la légende “ (1). Après avoir remarqué “une beauté de dialogue comme il s’en trouve fréquemment dans les drames de Wagner, toute trempée de magie primitive (a), toute grandie par le sentiment idéal, et dont la solennité ne diminue en rien la grâce naturelle “ (2), Baudelaire est attiré par l’aspect universel du mythe : “ ( ... ) le mythe est un arbre qui croît partout, en tout climat, sous tout soleil, spontanément et sans boutures. ( ... ) Comme le péché est partout, la rédemption est partout, le mythe partout. Rien de plus cosmopolite que l’Eternel “ (3).

Le vocabulaire employé ici a une portée religieuse, mais de là à voir en Baudelaire,

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – III p.1227**

(2) **Ibid.** – p.1227

(a) A propos des termes “magie primitive“ il faut noter avec Marc Eigeldinger : “ Baudelaire use avec une certaine fréquence dans son œuvre de termes empruntés aux sciences occultes, magie et alchimie, lorsqu’il parle de la peinture ou de la musique, qu’il considère les effets de la drogue ou qu’il cherche à suggérer la part du sacré contenue dans la religion et le langage poétique “ (**Etudes baudelairiennes – II – Baudelaire et l’alchimie verbale – p.85**). Un tel vocabulaire est évidemment propice aux correspondances.

(3) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris – III p.1229**

la sincérité d'un catholique comme le fait Camille Mauclair (1), il y a un pas qu'il serait hasardeux de franchir. De même, il me paraît dangereux d'affirmer comme le prétend Guillaïn de Bénouville : " Si à cette époque Baudelaire est attiré par Wagner, c'est qu'il sent en lui (à travers **Lohengrin**, à travers **Tannhäuser**) un des grands rédempteurs de l'humanité appauvrie " (2). Pour Charles Du Bos, Baudelaire "est foncièrement chrétien " (3). Mais le lecteur constate que je suis entraîné, une fois encore, dans des considérations qui restent en marge de la musique : les propos du poète en sont la cause. Baudelaire s'éloigne insensiblement, dans son article, non seulement de la musique mais de Wagner lui-même. Il s'en rend compte d'ailleurs : " Qu'on veuille bien me pardonner cette digression qui s'est ouverte devant moi avec une attraction irrésistible. Je reviens à l'auteur de **Lohengrin** " (4). Cette digression permet cependant de mettre en évidence l'esprit du poète, tourné vers des problèmes d'ordre philosophiques ; ainsi Wagner et Baudelaire cherchent, par des voies différentes, le Grand, le Total, l'Éternel au niveau d'une "contre-religion", pour reprendre l'expression même du poète. Baudelaire, par l'intermédiaire du mythe, se place dans une perspective wagnérienne dans ce qu'elle a d'éternel. " Rien de ce qui est éternel et universel n'a besoin d'être acclimaté " (5) écrit l'auteur des **Fleurs du Mal** et il s'agit de toujours "tirer l'éternel du transitoire" comme le note le poète dans **Le peintre de la vie moderne** (6). Voilà qui est déjà du ressort de la philosophie des arts. Baudelaire rejoint ainsi ses conceptions poétiques et sa propre idée de la musique liée à la métaphysique.

(1) **Princes de l'esprit – Baudelaire critique d'art et critique musical** – p.185

(2) **Baudelaire le trop chrétien** – p.128

(3) **Approximations – Méditation sur la vie de Baudelaire** – p.209

(4) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – III p.1229

(5) **Ibid.** –

(6) **IV** – p.1163

Le poète écrit plus loin : “ J’ai déjà parlé de certaines phrases mélodiques dont le retour assidu, dans différents morceaux tirés de la même œuvre, avait vivement intrigué mon oreille, lors du premier concert offert par Wagner dans la salle des Italiens. Nous avons observé que, dans **Tannhäuser**, la récurrence des deux thèmes principaux, le motif religieux et le chant de volupté, servait à réveiller l’attention du public et à le replacer dans un état analogue à la situation actuelle. Dans **Lohengrin**, ce système mnémorique est appliqué beaucoup plus minutieusement. Chaque personnage est, pour ainsi dire, blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu’il est appelé à jouer dans la fable “ (1). Mais voilà un terrain sur lequel Baudelaire ne se sent pas à son aise, il n’est pas question de s’y aventurer ; c’est pourquoi le poète fait appel à Liszt en ce qui concerne le **leitmotiv** ; il le cite amplement. Le compositeur hongrois écrit dans **Lohengrin et Tannhäuser** : “ “Wagner, par un procédé qu’il applique d’une manière tout à fait imprévue, réussit à étendre l’empire et les prétentions de la musique. Peu content du pouvoir qu’elle exerce sur les cœurs en y réveillant toute la gamme des sentiments humains, il lui rend possible d’inciter nos idées, de s’adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion, et la dote d’un sens moral et intellectuel ... Il dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales, et ces mélodies se font jour, **dans le chant ou dans l’accompagnement**, chaque fois que les passions et les sentiments qu’elles expriment sont mis en jeu. Cette persistance systématique est jointe à un art de distribution qui offrirait, par la finesse des aperçus psychologiques, poétiques et philosophiques dont il fait preuve, un intérêt de haute curiosité à ceux aussi pour qui les croches et doubles croches sont lettres mortes et purs hiéroglyphes“ “. (2). C’est précisément le cas de Baudelaire.

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – III p.1230

(2) **Ibid.** – p.1231

Ici se pose un problème de fond sur la valeur esthétique de l'art wagnérien. Stravinsky note dans sa **Poétique musicale** : “ L'œuvre de Wagner répond à une tendance qui n'est pas à proprement parler un désordre, mais qui tâche de suppléer à un manque d'ordre. Le système de la mélodie infinie traduit parfaitement cette tendance. C'est le perpétuel devenir d'une musique qui n'avait aucun motif de commencer comme elle n'a aucune raison de finir. La mélodie infinie apparaît ainsi comme un outrage à la dignité et à la fonction même de la mélodie qui est, nous l'avons dit, le chant musical d'une phrase cadencée. Sous l'influence de Wagner, les lois qui assurent la vie du chant se sont trouvées transgressées et la musique a perdu le sourire mélodique. Cette façon de faire répondait peut-être à un besoin ; mais ce besoin n'était pas compatible avec les possibilités de l'art musical qui est limité dans son expression à proportion des limites de l'organe qui le perçoit. Un mode de composition qui ne s'assigne pas à lui-même des bornes devient pure fantaisie. Les effets qu'il produit peuvent amuser par accident mais ne sont pas susceptibles de répétition. Je ne puis concevoir une fantaisie qui se répète, car elle ne peut se répéter qu'à son détriment “ (1). Le même compositeur écrit plus loin à propos du **leitmotiv** : “ Il est curieux que les sceptiques ( ... ) ne demandent jamais qu'on leur prouve la nécessité ou la simple convenance de tel dessin musical qui prétend s'identifier à une idée, à un objet ou à un personnage “ (2). Pour Stravinsky donc, il y a perte du “sourire mélodique“ par conséquent la valeur de la musique se trouve vivement mise en question. Mais c'est précisément “le retour assidu» de ces phrases mélodiques qui frappent l'esprit de Baudelaire. L'auteur des **Fleurs du Mal** a été attiré bien plus par la signification de ces répétitions dans leur sens psychologique, que par leur portée véritablement musicale.

(1) p.95-96-97

(2) **Ibid.** – p.117

Là se révèle le poète. Mais si la valeur musicale de ces phrases répétées peut être mise en question, le lecteur est amené à penser, une fois encore, que Baudelaire ne s'attache pas vraiment à la **ligne** musicale, ce fil conducteur, mais cherche la signification et la portée extra-musicale de l'œuvre du compositeur allemand : le poète reste en quête de concepts, matière spécifique de la poésie. Mais quel est le véritable but poursuivi par Wagner ?

Dans une lettre de Zürich du 8 septembre 1850, Wagner se montrait mécontent des éloges qui lui étaient décernés dans un journal à propos de **Lohengrin** : “ ... Il parle de l'impression que les flûtes, les violons, les timbales et les trompettes ont faite sur lui ; mais non des acteurs du drame ( ... ) Je vois là que la partie purement musicale l'a emporté de beaucoup sur le reste ... Mais **si nous considérons loyalement et sans égoïsme la nature de la musique, il nous faut avouer qu'elle n'est, sur une grande échelle, qu'un moyen d'arriver au but : or dans un opéra sensé, ce but est le drame, et celui-ci est, à coup sûr, entre les mains des acteurs sur la scène ... Dingelstädt semble n'avoir pas bien vu mon opéra, à force d'être tout à la musique** “ (1).

Dans une lettre à Zigesar (9 septembre 1850), le compositeur écrit : “ **C'est donc une grande erreur** de croire qu'il faut qu'au théâtre un public soit musicien, pour recevoir l'impression nette d'un drame musical : nous avons été amenés à cette manière de voir entièrement fautive, par le fait que, dans l'opéra, on a employé la musique comme étant le but, le drame au contraire comme étant seulement le moyen de faire valoir la musique. Tout à l'opposé, **la musique doit seulement contribuer le plus largement possible à rendre chaque instant le drame clair**

(1) Cité par J. Combarieu – R. Dumesnil – **Histoire de la musique** t. III – p.314

et lumineux, si bien qu'à l'audition d'un bon opéra (j'entends par là un opéra raisonnable), on ne doit plus, en quelque sorte, penser du tout à la musique ... Je m'accommode donc de tout public, quel qu'il soit, pourvu que j'y trouve des sens non faussés et des cœurs humains " (1).

Voilà qui semble justifier pleinement l'attitude de Baudelaire qui, dans son étude sur Wagner accorde une place prépondérante aux livrets et aux idées wagnériennes, et par conséquent au drame. Voilà qui explique, par la même occasion, comment un poète ignorant le solfège a pu faire une longue étude sur un compositeur : l'auteur des **Fleurs du Mal** a conservé une optique poétique et ne s'est pas fait critique musical à proprement parler comme Nerval ou Gautier. Wagner se prête admirablement à cette forme de critique car, comme l'écrit le chef d'orchestre Wilhelm Furtwängler : " Wagner est un poète qui poursuit ses rêves poétiques en se servant de la musique. C'est là un cas particulier " (2).

Mais le compositeur allemand a dit un jour, ainsi que le rapporte André Coeuroy : " "Le fait qu'une musique ne perd rien de son caractère quand on change les paroles qu'elle prétend traduire prouve assez que la prétendue relation intime de la musique et de la poésie est pure illusion. Quand on entend des paroles chantées, à supposer qu'on les perçoive (ce qui, dans les chœurs, est impossible), ce n'est pas à elles qu'on prête attention : c'est à la seule émotion musicale" " (3).

Wagner n'hésite pas aussi à dire à Malwida von Meysenbug : " Ne **regardez** donc pas tant. **Ecoutez** " (4).

Là encore, Baudelaire a senti la difficulté en citant Liszt qui écrit : " "Ses mélodies sont en quelque sorte, **des personnifications d'idées** ( ... ). Les situations ou les

(1) Cité par J. Combarieu – R. Dumesnil – **Histoire de la musique** t. III – p.315-316

(2) **Entretiens sur la musique** – p.52

(3) Cité dans **Wagner et l'esprit romantique** – p.13

(4) Cité par A. Colling – **Musique et Spiritualité** – p.137

personnages de quelque importance sont tous musicalement exprimés par une mélodie qui en devient le constant symbole. Or, comme ces mélodies sont d'une rare beauté, nous dirons à ceux qui, dans l'examen d'une partition, se bornent à juger des rapports de croches et doubles croches entre elles, que même si la musique de cet opéra devait être privée de son beau texte, elle serait encore une production de premier ordre" (1).

Baudelaire ajoute aussitôt : " En effet, sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui constituent une poésie bien faite ; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment concaténées " (2). Le poète confirme ainsi lui-même ce que j'avais précédemment conclu : Baudelaire conserve délibérément un point de vue **poétique** sur la musique. Même si cette optique va dans le sens que Wagner veut donner à la musique (bien qu'il ait lui-même reconnu l'illusion de l'union musique-poésie), l'auteur des **Fleurs du Mal** n'en a pas moins interprété poétiquement ce qu'il a effectivement entendu, c'est-à-dire d'abord des œuvres fondamentalement **musicales**.

La troisième partie de **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** s'achève avec le **Vaisseau fantôme** ou le **Hollandais volant**. Après avoir raconté "l'histoire si populaire de ce juif errant de l'Océan", Baudelaire remarque : " La simplicité extrême du poème augmente l'intensité de l'effet " (3), puis il ajoute : " L'ouverture, que nous avons entendu au concert du Théâtre-Italien, est lugubre et profonde comme l'Océan, le vent et les ténèbres " (4).

(1) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – III p.1231

(2) **Ibid.** – p.1232

(3) **Ibid.** – p.1234

(4) **Ibid.** – p.1234

Sur ce qu'il a effectivement entendu, Baudelaire n'a écrit que ces deux dernières lignes dans son texte consacré au **Vaisseau fantôme** : peut-être avait-il l'impression d'avoir déjà tout dit sur la musique de Wagner ; il ajoute : “ Je suis contraint de resserrer les bornes de cette étude, et je crois que j'en ai dit assez (aujourd'hui du moins) pour faire comprendre à un lecteur non prévenu les tendances et la forme dramatique de Wagner “ (1).

#### d ) Quatrième partie de l'étude

Dans la dernière partie de **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris**, Baudelaire écrit : “ Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement **sui generis**, par la grâce de quoi il est **lui** et non un autre “ (2), puis il ajoute : “ Nous avons déjà, je crois, noté deux hommes dans Richard Wagner, l'homme d'ordre et l'homme passionné. C'est de l'homme passionné, de l'homme de sentiment qu'il est ici question. Dans le moindre de ses morceaux il inscrit si ardemment sa personnalité, que cette recherche de sa qualité principale ne sera pas très difficile à faire “ (3). C'est en artiste passionné que Baudelaire jugera la musique du compositeur ; le poète affirme : “ ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme. Une ambition idéale préside, il est vrai, à toutes ses compositions ; mais si, par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité, par l'énergie passionnée de son

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – III p.1234

(2) **Ibid.** – IV p.1235

(3) **Ibid.** –

expression il est actuellement le représentant le plus vrai de la nature moderne “ (1). Plus tard l’auteur des **Fleurs du Mal** notera à propos d’Eugène Delacroix : “ ( ... ) quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu’aucun autre ? C’est l’invisible, c’est l’impalpable, c’est le rêve, c’est les nerfs, c’est l’âme ( ... ) il l’a fait avec la perfection d’un peintre consommé, avec la rigueur d’un littérateur subtil, avec l’éloquence d’un musicien passionné “ (2). Cette “intensité nerveuse“ de la musique de Wagner répond aux “nerfs“, ce “je ne sais quoi“ dont parle le poète au sujet de Delacroix. Et ce n’est pas tout à fait un hasard si le lecteur trouve sous la plume de Baudelaire dans **Edgar Poe, sa vie et ses œuvres** : “ Poe est l’écrivain des nerfs, et même de quelque chose de plus “ (3). C’est précisément une “intensité nerveuse» que le lecteur retrouve dans les **Notes nouvelles sur Edgar Poe**, mais cette fois en tant que réaction devant l’œuvre d’art : “ ( ... ) quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d’un excès de jouissance, elles sont bien plutôt le témoignage d’une mélancolie irritée, d’une postulation des nerfs, d’une nature exilée dans l’imparfait et qui voudrait s’emparer immédiatement, sur cette terre même, d’un paradis révélé “ (4).

A “la violence dans la passion et dans la volonté“ chez Wagner correspond “l’éloquence d’un musicien passionné“ chez Delacroix. Mieux encore : “Delacroix était passionnément amoureux de la passion, et froidement déterminé à chercher les moyens d’exprimer la passion de la manière la plus visible. Dans ce double caractère, nous trouvons, disons-le en passant, les deux signes qui marquent les plus solides génies, génies extrêmes qui ne sont guère faits pour plaire aux âmes

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – IV p.1235

(2) **L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix** – I p.1116

(3) IV – p.1045

(4) III – p.1060

timorées, facile à satisfaire, et qui trouvent une nourriture suffisante dans les œuvres lâches, molles, imparfaites. Une passion immense, doublée d'une volonté formidable, tel était l'homme " (1). Passion et volonté unissent intimement Wagner et Delacroix.

Encore faut-il rester prudent en ce qui concerne les rapprochements excessifs. Wagner, Delacroix et Poe touchent cependant la même corde sensible dans l'esprit de l'auteur des **Fleurs du Mal**. Ainsi, Baudelaire écrit à propos de Wagner : " Par cette passion il ajoute à chaque chose je ne sais quoi de surhumain ; par cette passion il comprend tout et fait tout comprendre. Tout ce qu'impliquent les mots : **volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion**, se sent et se fait deviner dans ses œuvres. Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons **génie** ( ... ) " (2). Une même intensité anime les œuvres de Delacroix : sa peinture "est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme" (3).

Dans les **Notes Nouvelles sur Edgar Poe**, Baudelaire affirme : " Ainsi le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, une excitation de l'âme ( ... ). Cette extraordinaire élévation, cette exquise délicatesse, cet accent d'immortalité qu'Edgar Poe exige de la Muse, loin de le rendre moins attentif aux pratiques d'exécution, l'ont poussé à aiguiser sans cesse son génie de praticien " (4).

On comprend mieux la nature de l'admiration de Baudelaire pour Wagner. Le poète accorde au musicien le même pouvoir qu'il reconnaît à Poe et à Delacroix : plus qu'une attitude, plus qu'un état d'esprit, c'est **une même vie intérieure intense** qui anime ces différentes personnalités – et

(1) **L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix** – III p.1118-1119

(2) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – IV p.1236

(3) **Exposition Universelle de 1855** – III p.974

(4) III – p.1060-1061

Baudelaire lui-même, lorsqu'il parle des autres, sent un même souffle l'animer, lui, le poète des **Fleurs du Mal**.

Il note : “ En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération n'a jamais semblé le signe d'une nature artistique vigoureuse. J'aime ces excès de santé, ces débordements de volonté qui s'inscrivent dans les œuvres comme le bitume enflammé dans le sol d'un volcan, et qui, dans la vie ordinaire, marquent souvent la phase, pleine de délices, succédant à une crise morale ou physique “ (1). Le poète connaît bien ces “excès“, ces “débordements“. Dans une lettre à sa mère du jeudi 9 juillet 1857, il écrit : “ Mais ce livre, dont le titre : **Fleurs du Mal**, - dit tout, est revêtu, vous le verrez, d'une beauté sinistre et froide ; il a été fait avec fureur et patience “ (2). Dans le **Spleen de Paris** on lit : “ Il faut toujours être ivre. Tout est là : c'est l'unique question “ (3). Et cette ivresse est de tous les instants dans les œuvres du poète.

S'est-on par trop éloigné de la musique ? A l'aide des comparaisons faites avec Poe et Delacroix, on voit dans quel esprit Baudelaire a vécu l'art de Wagner. Il y a aimé un **au-delà**, un monde où, pour reprendre ses propres mots au sujet des excitants “la musique elle-même a un caractère sensuel et grossier “ (4), un monde qu'il connaît bien, où il y a ce “je ne sais quoi de surhumain“ et où il peut se perdre pour mieux se retrouver. On peut légitimement penser – ce qui n'est qu'une nouvelle confirmation des conclusions précédentes – que le poète s'est approprié la musique du compositeur allemand.

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – IV p.1236

(2) **Corr.** – t. II p.66

(3) **Enivrez-vous** – p.286

(4) **Paradis artificiels – Un mangeur d'opium** – p.416

Alfred Colling a raison de s'interroger : “ Ce que Baudelaire a accompli pour Wagner, nul ne l'a fait avec plus de coeur et d'intelligence. L'amitié de Mallarmé pour Debussy nous touche en nos fibres les plus délicates. Un doute, pourtant, vient à l'esprit : ces poètes, si total que fût leur désintéressement, n'ont-ils pas été tentés d'annexer la musique à leur esthétique personnelle ? “ (1). Je pense qu'il n'y a aucun doute à ce sujet.

### e) “ Encore quelques mots “

Dans ces lignes, datées du 8 avril 1861, Baudelaire explique les causes du scandale de **Tannhäuser** représenté à l'Opéra le 13 mars 1861 : “ Une mise en scène plus qu'insuffisante, faite par un ancien vaudevilliste (vous figurez-vous **les Burgraves** mis en scène par M. Clairville ?) ; une exécution molle et incorrecte de la part de l'orchestre ; un ténor allemand, sur qui on fondait les principales espérances, et qui se met à chanter faux avec une assiduité déplorable ; une Vénus endormie, habillée d'un paquet de chiffons blancs, et qui n'avait pas plus l'air de descendre de l'Olympe que d'être née de l'imagination chatoyante d'un artiste du moyen âge ; toutes les places livrées, pour deux représentations, à une foule de personnes hostiles ou, du moins, indifférentes à toute aspiration idéale, toutes ces choses doivent être également prises en considération “ (2).

Le poète reconnaît cependant que mademoiselle Sax, qui tenait le rôle d'Elisabeth, et Morelli celui de Wolfram “ont fait tête à l'orage“ (3).

Autre raison de la chute de **Tannhäuser**, le ballet : “ “ Un opéra sans ballet ! qu'est-ce que cela ? “ disait la routine. “ Qu'est-ce que cela ? “ disaient les entreteneurs de filles ( ... ).

(1) **Musique et spiritualité** – p.125

(2) **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** – p.1239

(3) **Ibid.** –

Ainsi, ce n'est pas une raison littéraire, mais simplement l'inhabileté des machinistes, qui a nécessité la suppression de tout un tableau (la nouvelle apparition de Vénus) “ (1). Mais il y a une raison bien plus importante, aux yeux de Baudelaire, de “l'aventure inattendue du drame de **Tannhäuser**“. Le poète note en effet : “ Avouons tout de suite la raison principale, dominante : l'opéra de Wagner est **un ouvrage sérieux**, demandant une attention soutenue ; on conçoit tout ce que cette condition implique de chances défavorables dans un pays où l'ancienne tragédie réussissait surtout par les facilités qu'elle offrait à la distraction ( ... ) en France, on joue aux cartes. “ Vous êtes un impertinent, vous qui voulez me contraindre à prêter à votre œuvre une attention continue, s'écrie l'abonné récalcitrant, je veux que vous me fournissiez un plaisir digestif, plutôt qu'une occasion d'exercer mon intelligence “ “ (2). Dans la lettre à Wagner du 17 février 1860, Baudelaire avait écrit : “ Vous n'êtes pas le premier homme, monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l'indignation m'a poussé à vous témoigner ma reconnaissance ; je me suis dit : je veux être distingué de tous ces imbéciles “ (3). L'argument, considéré par Baudelaire comme principal pour justifier la défaite de **Tannhäuser**, n'est pas d'ordre esthétique mais sociologique. Sans entrer dans des considérations qui m'éloigneraient de mon propos, il convient d'ouvrir une courte parenthèse en soulignant l'opinion du poète sur le public français : “ ( ... ) car souvenons-nous que la France – écrit-il dans son **Théophile Gautier** - , le public français, veux-je dire (si nous en exceptons quelques artistes et quelques écrivains), n'est pas artiste, naturellement artiste ; ce public-là est philosophe, moraliste, ingénieur, amateur de récits et d'anecdotes, tout ce qu'on voudra, mais jamais spontanément artiste. Il sent ou

(1) **Richard Wagner et “Tannhäuser » à Paris** – p.1240

(2) **Ibid.** – p.1238-1239

(3) **Corr.** – t. III p.32

plutôt il juge successivement, analytiquement. D'autres peuples, plus favorisés, sentent tout de suite, tout à la fois, synthétiquement " (1). Un tel public ne pouvait donc pas accueillir Wagner favorablement. Le lecteur découvre ici un autre aspect de la personnalité de Baudelaire. A propos de Théophile Gautier, le poète note : " Par sa raillerie, sa gausserie, sa ferme décision de n'être jamais dupe, il est un peu Français ; mais s'il était tout à fait Français, il ne serait pas poète " (2).

L'auteur des **Fleurs du Mal** ne doit donc pas se considérer lui-même comme "tout à fait Français". D'ailleurs "la France n'est pas poète" (3). Et bien qu'il avoue dans son article sur Wagner : " Je me souviens que, malgré que j'aie toujours soigneusement étouffé dans mon cœur ce patriotisme exagéré dont les fumées peuvent obscurcir le cerveau, il m'est arrivé, sur des plages lointaines, à des tables d'hôtes composées des éléments humains les plus divers, de souffrir horriblement quand j'entendais des voix (équitables ou injustes, qu'importe ?) ridiculiser la France « (4). On lit dans **Mon cœur mis à nu** : " Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire " (5). De telles dispositions ne peuvent qu'accentuer un isolement intellectuel qui ne va pas sans un certain orgueil. Là encore, Baudelaire se sent solidaire d'un Wagner luttant contre vents et marées pour faire accepter son art. A l'émotion esthétique s'ajoute une certaine fraternité

(1) IV – p.696

(2) **Théophile Gautier** – VI – p.699

(3) **Ibid.** – p.696

(4) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** – p.1243

(5) XVIII – p.1282

de coeur pour Wagner l'incompris ; mais cette fraternité donne de Wagner une image qui n'est pas celle d'un homme véritable : le compositeur n'est en vérité pour Baudelaire que le reflet de son propre Moi.

Voilà pourquoi André Ferran souligne avec justesse qu' " il s'agit pour Baudelaire beaucoup moins de juger Wagner que de se réfléchir lui-même en Wagner. Une assimilation se produit – sur quoi les psychiatres peuvent épiloguer, - mais qui reste naturelle pour un Baudelaire jugeant Delacroix, Poe ou Wagner " (1).

Finalement, à la représentation de **Tannhäuser**, les abonnés membres du Jockey-Club gagnent la partie. " ( ... ) les **quelques** sifflets ont **courageusement** persisté, **sans motif et sans interruption** ; l'admirable récit du voyage à Rome n'a pas été entendu (chanté même ? je n'en sais rien) et tout le troisième acte a été submergé dans le tumulte. ( ... ) Le **Tannhäuser** n'avait même pas été entendu " (2).

L'article de Baudelaire s'achève sur un espoir : " L'Allemagne aurait tort de croire que Paris n'est peuplé que de polissons qui se mouchent avec les doigts, à cette fin de les essuyer sur le dos d'un grand homme qui passe ( ... ) **Tannhäuser** reparaitra " (3). Le poète conclut : " Enfin l'idée est lancée, la trouée est faite, c'est l'important " (4).

## 5) LES RELATIONS DU POETE AVEC LE MUSICIEN

Si Villiers de l'Isle-Adam, dont j'ai déjà mentionné la musique écrite sur des poèmes de Baudelaire, avoue à l'auteur des **Fleurs du Mal** : " Je me suis rencontré avec vous au sujet de Wagner, et je vous jouerai **Tannhäuser** quand je serai installé dans votre voisinage. Le grand musicien peut réciter, lui aussi, ces vers de statue :

(1) **L'esthétique de Baudelaire** – p.341

(2) **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** –p.1241-1242

(3) **Ibid.** – p.1243-1244

(4) **Ibid.** – p.1244

“ Contemple-les, mon âme, ils sont vraiment affreux !  
Pareils aux mannequins, vaguement ridicules ... “

( ... ) Vous vous êtes affirmé davantage dans votre étude sur Wagner que dans celle de Gautier : tant mieux ! “ (1). De son côté, après l'échec de **Tannhäuser**, Wagner adresse une lettre à Baudelaire où il écrit : “ Et vous, vous consacrez à mon ouvrage de très belles pages. Vous êtes au premier rang de cette jeunesse aimable et dévouée “ (2).

Maxime Leroy voudrait “des termes plus rares, des formules plus montées de ton “ (3). André Coeuroy commente : “ **Dévouée**, qui est juste, aurait pu être mis au superlatif. **Aimable** est plutôt mou. Cette réponse de Wagner est curieuse à plus d'un titre. On y a décelé une féminité trouble, qui peut-être n'est pas illusoire. On a rappelé l'étrange amitié avec Louis II de Bavière, le goût pour les étoffes brillantes et douces. Ajoutez cette singularité du destin qui envoya la mort à Wagner tandis qu'il écrivait une étude “sur le féminin dans l'homme“. On a l'impression qu'il se sent féminin devant Baudelaire “ (4).

Les commentateurs sont assez déçus par l'attitude de Wagner vis-à-vis de l'auteur des **Fleurs du Mal**. Pourtant, dans une lettre à Charles A. Swinburne datée du 10 octobre 1863, Baudelaire note : “ Un jour, M. R.Wagner m'a sauté au cou pour me remercier d'une brochure que j'avais faite sur **Tannhäuser (sic)**, et il m'a dit : “ **Je n'aurais jamais cru qu'un littéraire français pût comprendre si facilement tant de choses** “. N'étant pas exclusivement patriote, j'ai pris de son compliment tout ce qu'il avait de gracieux “ (5).

(1) Lettre (1861-1862) rapportée par Eugène Crépet dans **Charles Baudelaire** p.445-446

(2) Lettre citée dans **Les premiers amis français de Wagner** – p.179

(3) **Ibid.** – p.54

(4) **Wagner et l'esprit romantique** – p.208

(5) **Corr.** – t. IV p.198

Richard Wagner a-t-il réellement manifesté un tel enthousiasme à l'égard de Baudelaire ? Léon Guichard remarque : “ Inutile de préciser que Wagner n’a jamais ressenti pour sa part cette fraternité spirituelle, que Baudelaire ne lui sembla exister que par rapport à lui (**Ma vie** t. III p.253 et 305), et lui fit l’effet, somme toute, d’un pauvre diable un peu trop exalté (**ibid.** p.317). Le musicien ignorait certainement l’œuvre du poète, et peut-être, s’il l’eût connue, ne l’eût-il pas comprise ; mais Baudelaire, dès la première audition, se reconnut en Wagner “ (1).

La légende aurait sans doute aimé voir Wagner glorifier un poète incompris, elle aurait ainsi disposé d’un exemple de parfaite “correspondance“ artistique. Il n’en a pas été ainsi. Quelles furent les relations du poète avec le musicien ?

Dans **Ma vie**, Wagner écrit : “ Une connaissance plus intéressante encore fut celle du poète Baudelaire. Il se présenta à moi dans une lettre où il me disait les sensations que lui avait fait éprouver ma musique, à lui qui ne croyait posséder que le sens des couleurs et non celui des sons. Le ton singulièrement fantastique et hardi de ses épanchements, me fit deviner en Baudelaire un esprit extraordinaire qui poursuivait, avec une fouguese énergie et jusque dans leurs dernières conséquences, les impressions qu’il avait reçues de ma musique. A sa signature, il n’ajouta pas son adresse, afin, disait-il, de ne pas m’induire à croire qu’il désirait quelque chose de moi. Bien entendu, je sus le découvrir quand même et il ne tarda pas à se joindre au cercle de connaissances que je réunissais chez moi le mercredi soir “ (2). Baudelaire serait donc venu aux soirées organisées par le musicien à l’hôtel de la rue Newton. Une lettre à Champfleury du 28 février 1860 semble le confirmer :

(1) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – note (5) du Chap. III p.286

(2) t. III – p.253

“ J’écris immédiatement à M. Wagner pour le remercier de tout mon cœur. J’irai le voir mais pas tout de suite. Des affaires assez tristes me prennent tout mon temps. Si vous le voyez avant moi, dites-lui que ce sera pour moi un grand bonheur de serrer la main d’un homme de génie, insulté par toute la **populace** des esprits frivoles “ (1). Le poète ne paraît pas particulièrement pressé de rencontrer le musicien. Le lecteur peut s’en étonner. La lettre enthousiaste qu’il avait envoyée à Wagner pouvait faire croire, malgré le post-scriptum, que l’auteur des Fleurs du Mal n’aurait pas laissé passer l’occasion de rencontrer celui qui lui avait fait vivre “la plus grande jouissance musicale“ (2). Ce manque d’empressement se manifeste aussi dans une lettre à Madame Sabatier : “ Je suis malheureux, et si ennuyé, que je fais toute distraction. J’ai même tout récemment, malgré l’envie que j’ai de le connaître, refusé une charmante invitation de Wagner. Je vous raconterai plus tard ce que tout cela veut dire “ (3). Baudelaire donne l’impression de se dérober. Léon Guichard note : “ La lettre du 15 avril 1861, où Wagner déclare qu’il est allé plusieurs fois chez Baudelaire sans le trouver, semble marquer peu d’empressement de la part de Baudelaire qui devait admirer l’œuvre indépendamment de l’homme “ (4). Cette dernière phrase de Guichard semble en contradiction avec mes propres remarques, à savoir qu’il y a chez Baudelaire, en dehors de l’admiration pour les œuvres du compositeur, une sorte de fraternité vis-à-vis de Wagner l’incompris. Et on sait combien le poète est porté à défendre ceux dont la valeur est contestée. Sans doute faut-il dissocier l’homme Wagner de l’image du musicien décrié.

(1) **Corr.** – t. III p.50

(2) Lettre à Wagner – 17 février 1860 – **Corr.** t. III – p.32

(3) (4 mars 1860) **Corr.** – t. III p.60

(4) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – note (5) du Chap. III – p.287

Quoi qu'il en soit, le poète a visiblement envie de connaître Wagner mais tout semble l'en empêcher à commencer par lui-même – c'est du moins l'impression que l'on a en relisant la correspondance du poète. D'ailleurs la rencontre avec l'homme ne saurait sans doute pas remplacer l'émotion due à la musique du compositeur. Mais, par manque de documents, on ne peut tirer aucune conclusion sur les rencontres du poète avec le musicien au cours des soirées du mercredi, ni sur les éventuelles discussions que Baudelaire y aurait eues avec les membres du cercle (1).

On sait que Wagner a envoyé un livre au poète, à en croire une lettre à Poulet-Malassis dont le cachet postal est du 5 décembre 1860 : “ **Quatre poèmes d'opéra** ... précédés d'une **Lettre sur la Musique** (1861) paru dès décembre 1860 “ comme le remarque une note de Jacques Crépet (2). Léon Guichard souligne : “ Enfin Wagner, dans **Mein Leben**, fait mention d'une rencontre avec Liszt et Baudelaire à un déjeuner chez Gounod, après la chute de **Tannhäuser**, et fait allusion à des offres “fantastiques“ de Baudelaire “pour l'exploitation de son glorieux échec“ “ (3). J'ai noté précédemment, à propos de Liszt, que ce déjeuner était selon les propres mots de Wagner “extrêmement ennuyeux“. Il faut remarquer que les offres “fantastiques“ de Baudelaire n'ont pas été prises en considération par

(1) Grange Woolley écrit dans **Richard Wagner et le symbolisme français** : “ On raconte une anecdote amusante qui illustre très bien jusqu'à quel degré cette idée de la correspondance entre la musique et la couleur obsédait l'esprit de Baudelaire. Un jour qu'il était chez Wagner et qu'il écoutait le Maître qui jouait au piano une de ses œuvres, il arriva à Wagner de quitter la chambre à plusieurs reprises pour revenir, vêtu d'une robe d'une couleur chaque fois différente. Baudelaire en fut ému et lui demanda, très curieux, quel était le rapport entre la musique et les différentes couleurs. Wagner répondit qu'il avait changé ses robes pour de plus légères parce qu'en jouant, il avait très chaud (a) “ (Chap. I – p.44). Mais ce n'est là qu'une anecdote comme le précise Woolley.

(a) note (2) p.44 “ voir **The Nation** (New York, 17 décembre 1908) “

(2) **Corr.** t. III – note (3) p.215

(3) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – note (5) du Chap. III – p.287

le compositeur allemand : “ Incapable de souscrire à aucune de ses propositions (de Baudelaire), je fus heureux de le trouver réfugié sous l’aile protectrice du grand Liszt. Ce dernier l’emmenait partout où pouvait se rencontrer quelque chance de fortune. Je ne sais si cela servit à grand’chose à Baudelaire. Peu de temps après, j’ai appris qu’il était mort sans avoir joui beaucoup des faveurs du sort “ (1).

Tout porte à croire que l’auteur des **Fleurs du Mal** n’a finalement pas vraiment cherché à entretenir des rapports avec le compositeur. L’attitude même de Wagner, si l’on en juge par l’atmosphère du déjeuner chez Gounod décrite par le Maître allemand, ne devait sans doute pas encourager le poète. Comme le précise Léon Guichard : “ Il n’y eut donc, entre Baudelaire et Wagner, que des relations espacées, qui ne survécurent pas au départ de Wagner en 1861 « (2). Si Baudelaire ne semble pas désireux de mieux connaître le compositeur, il faut peut-être aussi en attribuer la raison à l’attitude générale du poète qui a toujours mille projets mais dont finalement peu se réalisent. Baudelaire, si souvent anxieux, dont la vie est essentiellement **intérieure**, craignait-il la force, la volonté de vaincre du compositeur ? Malgré les correspondances sur le plan esthétique et une certaine fraternité de cœur, se sentait-il vraiment à son aise devant la puissante personnalité du musicien ? Quoi qu’il en soit, la musique de Wagner ou l’idée qu’il s’en faisait devait rester gravés dans sa mémoire jusqu’à sa mort.

Eugène Crépet écrit dans **Charles Baudelaire** : “ Un mois et demi après le retour de Baudelaire à Paris, le 15 août 1866, M. Champfleury écrivait à Poulet-Malassis : “ ... Baudelaire va bien. Ira-t-il mieux ? J’en doute. La personne qui lui a montré le plus de vives sympathies a été Mme Meurice.

(1) **Ma vie** – t. III p.317

(2) **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – note (5) – p.287

“ Je lui avais écrit que j’étais certain des excellents résultats qu’on obtiendrait par la musique, et j’en parlai, par avance, à Baudelaire, en insistant sur Wagner, ce qui lui occasionna des émotions vives, rien qu’à l’idée d’entendre ces morceaux.

“ Bravement, Mme Meurice apporta la partition du Tannhäuser, et l’effet fut tel que celui que j’attendais. Je n’étais pas à la séance, mais Mme Meurice m’a raconté les vives impressions de Baudelaire. Malheureusement, elle vient de partir pour le bord de la mer ; également Mme Manet, qu’on aurait pu prier de la remplacer, et Baudelaire va rester sans musique jusqu’à la fin de l’automne “ “ (1).

Le poète s’éteignait un an plus tard.

(1) Chap. XI – p.202

Quelles conclusions peut-on tirer de l'expérience musicale vécue par Baudelaire grâce à Wagner ?

Dans la lettre envoyée spontanément au compositeur, Baudelaire fait part d'un grand enthousiasme. Comme on a pu le constater, cette "reconnaissance" n'est pas sans rappeler certains souvenirs de Poe, de Delacroix et les émotions vécues par le poète au travers de sa propre poésie. Cette lettre, par son caractère à la fois intime et passionné, ses sentiments vrais, dévoile toute la personnalité de Baudelaire. Elle a en cela une valeur toute particulière. On a vu comment le problème de la connaissance technique de la musique ne se posait pas en ce qui concerne l'étude sur Wagner. : Baudelaire ne connaît pas la musique, mais le sentiment, l'émotion purement esthétique, de même qu'une bonne documentation, sont là pour le servir dans sa démarche toute **poétique**. Et, il faut bien l'avouer, l'auteur des **Fleurs du Mal** s'éloigne fréquemment de la musique proprement dite et même, parfois de Wagner. Les écrits du Maître favorisent ces évasions. Dans la quatrième partie de l'article, Baudelaire souligne l' "intensité nerveuse" de Wagner ; il sait, il sent qu'il parle aussi de lui-même.

Ces quelques éléments confirment l'attitude du poète : il s'est approprié la musique

du compositeur et **Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris** reste une étude fondamentalement **poétique** avec tout ce que ce mot a d'intime en ce qui concerne Baudelaire. Le poète n'a donc pas, dans son article, l'attitude d' "un homme qui cherche sincèrement à comprendre une suggestion venue du dehors, sans préjugé esthétique ( ... )" comme le veut Ernest Seillière (1). L'art wagnérien est particulièrement propice à une interprétation poétique. Il s'agit en effet d'une traduction, véritable interprétation. Sans doute, Baudelaire est-il le spectateur idéal pour Wagner. Mais, si du propre aveu du musicien, l'émotion musicale reste l'élément primordial, on pourrait presque dire que Baudelaire est en quelque sorte tombé dans le piège du compositeur, qui lui-même considérait son propre but – l'union de la musique et de la poésie – comme illusoire. Il me paraît inexacte d'affirmer, comme le fait Paul Valéry, que le poète "est aussi l'un des premiers écrivains français qui se soient passionnément intéressés à la musique proprement dite. Je fais mention de ce goût, qui s'est manifesté par des articles célèbres sur "Tannhäuser" et sur "Lohengrin" ( ... )" (2). C'est en effet une **poétique musicale** (pour reprendre le titre du livre de Stravinsky), une **idée** de la musique qui a passionné Baudelaire dans les opéras wagnériens, bien plus que "la musique proprement dite". Baudelaire s'est approprié l'art wagnérien au moyen de son imagination fertile. Gaston Bachelard souligne d'ailleurs que "par le biais de l'**imagination littéraire**", tous les arts sont nôtres" (3). L'auteur des **Fleurs du Mal** par "la reine des facultés" a intériorisé le Wagner poète et philosophe. Il en a lui-même fait une matière poétique. J'ai montré ce que représente la musique pour Baudelaire à propos du poème **La Musique** et du **Peotic Principle** – et cela avant

(1) **Baudelaire** – deuxième partie – chap. III – p.117

(2) **Variété II** – Situation de Baudelaire – p.145

(3) **La terre et les rêveries de la volonté** – IV – p.95

que le poète ne connaisse l'art wagnérien : une matière propice à des préoccupations poétiques et métaphysiques. Le lecteur retrouve ainsi le fond de la personnalité de Baudelaire qui a découvert, en Wagner, sa propre idée de la musique. Le compositeur a en quelque sorte confirmé son propre sentiment poétique à l'égard de la musique. Voilà sans doute pourquoi Etienne Souriau remarque que les **vraies** correspondances baudelairiennes “sont à l'intérieur de l'univers poétique“ (1).

Dans **A propos de Baudelaire**, Marcel Proust écrit, après avoir cité la dernière strophe du poème **L'Imprévu** : “ Ici il est permis de penser que chez le poète, aux impressions du badaud parisien qu'il était, se joint le souvenir de l'admirateur passionné de Wagner. Quand même les jeunes musiciens actuels auraient raison (ce que je ne crois pas) en niant le génie de Wagner, des vers pareils prouveraient que l'exactitude objective des jugements qu'un écrivain porte sur telle œuvre appartenant à un autre art que le sien n'a pas d'importance, et que son admiration, même fautive, lui inspire d'utiles rêveries“ (2). On a vu que l'influence de Wagner sur la poésie de Baudelaire ne constitue pas un réel problème puisque la majeure partie de l'œuvre poétique avait été achevée avant l'audition de la musique du compositeur. Certes, la pièce **L'Imprévu** est parue dans **le Boulevard** au début de l'année 1863, après le choc wagnérien, mais ce qui me paraît intéressant dans le texte de Proust, c'est ce peu d'importance accordé à “l'exactitude objective des jugements“. La subjectivité, l'engagement total de Baudelaire lui a permis de vivre une émotion que d'autres musiciens comme Beethoven, Weber – pour ne citer que ceux-là – n'ont pas réellement su lui procurer. Si la musique de Wagner a aidé le poète à affronter “les mauvaises heures“, elle a aussi été le catalyseur d'une pensée

(1) **La correspondance des arts** – XXV – p.152

(2) **Chroniques** – p.218

qui même si elle était objectivement orientée, n'en permettait pas moins à une réflexion esthétique de se faire jour au sein d'une profonde admiration.

Pour le lecteur, **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** permet de mieux connaître l'esthétique et la personnalité de l'auteur des **Fleurs du Mal**. Pour Baudelaire, cette étude représentait plus qu'une simple justification de son enthousiasme, elle était une véritable libération. Dans la lettre à sa mère du 1<sup>er</sup> avril 1861, il avouait une "occupation violente et inévitable" (1).

Les mots sont pesés. Il lui fallait écrire un texte sur le compositeur. Si la musique de Wagner l'avait "rappelé" à lui-même, l'étude, par sa matière, avait à la fois concrétisé son émotion et permis une réconciliation avec son **Moi** : le poète avait écrit sur Poe et Delacroix, dans lesquels il s'était retrouvé, l'étude sur Wagner comblait un vide car le poète en effet n'avait pas écrit d'article sur l'art des sons, lui qui pourtant était le poète des correspondances. Là, Baudelaire ressemble étrangement à Samuel Cramer qui "était à la fois tous les artistes qu'il avait étudiés et tous les livres qu'il avait lus, et cependant, en dépit de cette faculté comédienne, restait profondément original" (2).

Wagner représente un cas particulier dans l'histoire de la musique. Le compositeur n'est pas, à proprement parler, un musicien dans le sens traditionnel du mot. Il a voulu donner à sa musique une signification, un but, une portée métaphysique. Baudelaire a senti l'intention du compositeur et c'est ce qui explique peut-être une certaine retenue de la part du poète vis-à-vis des autres musiciens, qui eux, ne cherchaient pas, dans l'ensemble, à donner à leur musique d'autre but qu'elle-même. Voilà peut-être aussi pourquoi Baudelaire s'est relativement peu intéressé au monde

(1) **Corr.** – t. III – p.264

(2) **La Fanfarlo** – p.487

musical de son temps. La grandeur du poète ne se manifeste donc pas tant par le fait d'avoir admiré en Wagner le **musicien** incompris ; mais bien plus d'avoir pressenti le **poète** qui utilise la musique à des fins métaphysiques. Au cas très particulier de Wagner, dans le cadre du monde musical, avait répondu une admiration toute orientée, parce que poétique, de la part d'un Baudelaire qui, lui aussi, était un cas tout particulier dans le monde de la littérature.

Pourtant, l'auteur des **Fleurs du Mal** a vécu le choc wagnérien strictement **musical** lors du concert du 25 janvier 1860 et, malgré cela, s'il a su parler avec flamme de son émotion, on peut penser que les mots lui auraient peut-être manqué pour parler **spécifiquement** de la musique d'un Beethoven, d'un Mozart ou d'un Liszt même s'il en avait eu l'intention – Beethoven qui, précisément pour Wagner, représentait "l'incarnation même du musicien" (1). En cela, Baudelaire n'a pas été un critique musical au sens strict du mot ; c'est parce qu'il n'a pas su l'être vraiment qu'il a défendu Wagner avec passion, amour et jouissance, malgré le peu qu'il avait entendu du compositeur, par rapport à l'ensemble de son œuvre.

(1) **Beethoven** – (traduit par Jean-louis Crémieux) p.128

## CONCLUSION

Dans la première partie de mon étude, j'ai tenté de montrer la sensibilité auditive de Baudelaire au travers de son œuvre et de sa correspondance. Si la voix est liée au souvenir, d'autres sons - comme la cloche, souvent en rapport avec le passé - permettent de mettre en évidence de véritables obsessions sonores presque pathologiques.

Le lecteur peut alors observer un aspect particulier du masochisme du poète. L'analyse de cette sensibilité auditive dans **Les Fleurs du Mal**, **Le Spleen de Paris** et les textes critiques, fait apparaître un véritable sens du son chez Baudelaire. Une musique toute baudelairienne s'épanouit de la mer

qui est “ ( ... ) cette plainte indomptable et sauvage “ (1)

“ ( ... ). D'autres fois, calme plat, grand miroir  
De mon désespoir ! “ (2)

au silence

“ ( ... ) qui fait qu'on voudrait se sauver,  
Le silence éternel et la montagne immense “ (3) ;

du nombre, “traduction de l'espace“ (4), à “l'explosion lyrique“ (5).

La musique, est moins un langage en soi qu'une matière propice à des préoccupations à la fois poétiques et métaphysiques. La musique du vers baudelairien trouve ses fondements dans la conscience du lecteur : elle vit dans le silence de la lecture, dans un au-delà du verbe.

(1) **F d M – L'homme et la mer** – p.18

(2) **Ibid.** – **La Musique** – p.65

(3) **Poésies diverses – Incompatibilité** – p.194

(4) **Mon cœur mis à nu – XXXIX** – p.1296

(5) **Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains – III** – p.721

Si l'on exclut l'article sur le chansonnier Pierre Dupont et l'étude consacrée à Wagner, on ne trouve que quelques impressions sur tel ou tel critique ou musicien. En réalité, le poète ne s'intéresse pas au monde musical de son temps, bien qu'il ait eu des discussions sur la musique avec ses amis mélomanes ou des compositeurs comme Reyer ou Liszt. L'enthousiasme pour Wagner se manifeste d'abord par une lettre envoyée au compositeur puis par la rédaction de **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** : on a vu comment Baudelaire s'est approprié la musique du compositeur. L'attitude du poète n'est pas celle d'un véritable critique musical. C'est, en effet, une **idée** de la musique qui a séduit l'auteur des **Fleurs du Mal** bien plus que la musique elle-même. Avec Wagner, Baudelaire retrouve les émotions esthétiques vécues avec Delacroix et Poe, et vit cette fois **en direct** sa propre idée poétique de la musique. " En vérité, comme l'écrit Henri Peyre, Baudelaire est resté très homme de lettres dans sa perception de la musique " (1).

L'étude des textes et de la vie d'un auteur sous un angle particulier, ne reflète qu'une part de vérité, dans la mesure où les explications sont données dans la succession de l'écriture. La réalité vécue est tout autre : elle réside dans la simultanéité de facteurs très divers. Même une analyse qui prétendrait les envisager tous, resterait incomplète par nature, puisqu'elle dissocierait ce qui ne forme qu'un tout.

(1) **Connaissance de Baudelaire** – VIII p.134

Cette étude n'échappe pas à cet aspect factice de l'analyse. Par son plan, elle semble distinguer la critique musicale et la musique dans l'œuvre du poète. Admettre cette division serait une erreur. Il n'y a pas d'un côté l'auteur des **Fleurs du Mal**, et de l'autre, le critique qui écrit une étude sur Richard Wagner. Une telle perspective serait contraire à l'esprit dans lequel j'ai envisagé mon travail. Les textes concernant la musique n'occupent qu'une très faible partie de l'œuvre du poète. L'article sur Wagner, apparemment isolé, s'intègre fort bien dans l'ensemble des écrits de Baudelaire, car il se situe bien plus dans une perspective littéraire que musicale. Ainsi, au cœur même de la personnalité de Baudelaire, le "critique musical" ne fait que confirmer le poète. Autrement dit, la critique musicale du poète apparaît comme une manifestation particulière d'une pensée fondamentalement poétique. La musique représente un Art du Monde. Cette musique fait partie de l'univers intérieur de Baudelaire. Elle a son fondement dans la conscience même du poète. Ce monde intime constitue la véritable Musique intérieure de l'auteur des **Fleurs du Mal**. Cette Musique intime prend sa source dans " ( ... ) cet admirable, cet immortel instinct du beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, comme une correspondance du Ciel.

La soif insatiable de tout ce qui est au-delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie et **à travers** la poésie, par et **à travers** la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau " (1).

(1) **Notes Nouvelles sur Edgar Poe – IV – p.1060**

## APPENDICE I

### LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE DANS L'ŒUVRE DE BAUDELAIRE

Par souci de clarté et afin de ne pas nuire au développement de la première partie de cette étude par une liste trop longue, j'ai préféré classer les instruments de musique en appendice. Quelques remarques seront faites à ce propos. Elles serviront de compléments à **La musique dans l'œuvre de Baudelaire**. Les instruments sont classés dans l'ordre suivant : la percussion, les cuivres, les instruments à embouchure libre et à anche double, les cordes et les claviers. On trouvera également des textes sur la fanfare, la musique militaire et l'orchestre.

**Castagnettes** La Fanfarlo “fut accusée d’être brutale, commune, dénuée de goût, de vouloir importer sur le théâtre des habitudes d’outre-Rhin et d’outre-Pyrénées, des castagnettes, des éperons (... ) (p.502)

“ (... ) ces doigts à castagnettes “ ( **F d M – L’Idéal** – p.21)

**Tambour** Au collège de Lyon “ Le tambour bat pour le souper “  
(A Claude-Alphonse Baudelaire – Lyon 25 mars 1833  
– **Lettres inédites aux siens** – p.72)

“ Un enfant scrofuleux tapait sur un tambour “  
(Poésies diverses – **A une jeune saltimbanque** – p.224)

“ L’enfance n’apparaissait à son esprit (de Delacroix) que les mains barbouillées de confitures (ce qui salit la toile et le papier), ou battant le tambour (ce qui trouble la méditation)(...)“  
(**L’œuvre et la vie d’Eugène Delacroix** – VII – p.1139)

“ les tambours de Santerre “ (**S d P – La solitude** – p.264)

“ Tes chers sanglots retentiront  
Comme un tambour qui bat la charge ! “  
(**F d M – L’Héautontimorouménos** – p.74)

“ Et dans l’étourdissante et lumineuse orgie  
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour, “  
(**F d M – Le vin des chiffonniers** – p.101)

“ ( ... ) Mais la douce guerrière  
A l’âme charitable autant que meurtrière ;  
Son courage, affolé de poudre et de tambours, “  
(**F d M – Sisins** – p.58)

“ Mon cœur, comme un tambour voilé,  
Va battant des marches funèbres. “  
(**F d M – Le guignon** – p.16)

“ Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme ( ... ) “  
(**F d M – Spleen** – p.71)

“ M. Horace Vernet est un militaire qui fait de la peinture. – Je hais cet art  
improvisé au roulement du tambour “ (**Salon de 1846** – p.926)

Dans une œuvre de Constantin Guys “un prêtre anglican lit l’office du dimanche ;  
trois tambours, dont le premier est supporté par les deux autres, lui servent de  
pupitre “ (**Le peintre de la vie moderne** – p.1171).

**Cymbales** “ ( ... ) le troisième choquait de temps à autre ses cymbales  
avec une violence extraordinaire “ (**S d P – Les Vocations** – p.283)

Baudelaire cite une préface en vers de Pétrus Borel dans **Pierre Dupont** :

“ “ ( ... ) Ces trompes, ces cymbales,  
Qui soulent de leurs sons le plus morne soldat, “ “  
(**Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – VIII – p.743)

“ Sans la charité, je ne suis qu’une cymbale retentissante. “ (**Hygiène** – p.1268)

**Tympanon** “ Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,  
Fatigue le lecteur ainsi qu’un tympanon “ (1)  
(**F d M** – XXXIX – p.39)

**Clairon** A propos d’un tableau de M. Tabar : “ le clairon jette au milieu  
des airs un rappel retentissant. “  
(**Salon de 1859** –p.1061)

“ Et dans l’étourdissante et lumineuse orgie  
Des clairons, du soleil, des cris et du tambour, “  
(**F d M** – **Le vin des chiffonniers** – p.101)

“ Sans doute, plusieurs personnes regretteront de ne pas trouver dans ces  
chants politiques et guerriers, tout le bruit et tout l’éclat de la guerre, ( ... ) les cris  
enragés du clairon “ (**Pierre Dupont** – p.611)

“ Dans un vieux clairon tout cassé,  
Sous son suaire de futaine,  
Il pousse une note incertaine... “  
(Poésies diverses – **Le raccommodeur de fontaines** – p.212)

**Trompette** “ Il me semble toujours, quand je m’achemine vers la rue  
Montparnasse, que je vais visiter ce sage merveilleux,  
assis dans une tulipe d’or, et dont la voix parlait aux  
importuns avec le retentissement d’une trompette “  
(A Sainte-Beuve – mardi 18 août 1857 – **Corr.** – t. II p.86)

“ Et elle (la fausse déesse) emboucha alors une gigantesque trompette, enrubannée,  
comme un mirliton, des titres de tous les journaux de l’univers, et à travers cette  
trompette, elle cria mon nom, qui roula ainsi à travers l’espace avec le bruit de cent  
mille tonnerres, et me revint répercuté par l’écho de la plus lointaine planète. ( ... )  
et le son rauque du cuivre apporta à mes oreilles je ne sais quel souvenir d’une  
trompette prostituée “ (**S d P** – **Les tentations ou Eros. Plutus et la Gloire** –  
p.261)

(1) Nicolas Ruwet note à propos de ces vers de Baudelaire : “ Le tympanon (voir André  
Schaeffner, **Origine des instruments de musique** – p.366) est un instrument de  
musique ancien, soit tambour (c’est le nom grec et latin du tambour), soit un instrument à  
cordes frappées avec des baguettes (cf. le cymbalum hongrois cher à Stavinsky) ; ce qui  
compte ici, c’est, d’une part, le caractère de percussion – donc obsédant – de l’instrument  
(il y a peut-être aussi contamination d’expression telles que “un bruit à percer le tympan”),  
et d’autre part, son côté archaïque, et l’incertitude sur sa nature exacte (d’où un lien avec  
les **fables incertaines**) “ (**Langage, musique, poésie** – chap.10 – p.242-243).

“ Un ange sonne la victoire  
( ..... )  
Le son de la trompette est si délicieux,  
Dans ces soirs solennels de célestes vendanges,  
Qu’il s’infiltré comme une extase dans tous ceux  
Dont elle chante les louanges “.  
(**Les Epaves – L’imprévu** – p.155)

“ La trompette de l’Ange ( ... ) “  
(**Idéolus** – p.560)

“ Dans un trou du plafond la trompette de l’Ange  
Sinistrement béante ainsi qu’un tromblon noir “.  
(**F d M – Danse macabre** – p.94)

“ Le trompette, **à son insu, corrompt, séduit** le marquis.  
Il lui explique dans son langage de trompette, dans  
Un style violent, pittoresque, grossier, naïf, ce que  
c’est qu’un combat ( ... ) “ (**Le marquis du Ier Houzards** – p.584)

“ la trompette de Corneille . “ (**Les martyrs ridicules** – p.756)

“ la trompette héroïque d’Alfred Tennyson “  
(**Le peintre de la vie moderne** – p.1171)

**Cor** “ Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor ! “  
(**F d M – Le Cygne** – p.83)

**Trombone** “ Enterrements en musique. Musique de cuivre. Trombones. “  
(**Pauvre Belgique** – p.1396)

“ Et ils reviennent ivres, soufflant dans leurs trombones :  
**Ah ! zut ! alors si ta sœur est malade !** passent exprès devant une église (...) “  
(**Pauvre Belgique** – p.1397).

**Cuivre** “ Sonorité amère du cuivre allemand “ (**Pauvre Belgique** – p.1369)

“ Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte ! “  
(**F d M – Le goût du néant** – p.72)

**Fifre** “ (...) le sifflement du fifre pareil à la folle espérance  
de la jeunesse qui court à la conquête du monde... “  
(**Pierre Dupont** – p.611)

**Flûte** “ Bruit de flûtes et de violons. “ (**Le marquis du Ier Houzards** – p.586)

“ Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte ! “  
(**F d M – Le goût du néant** – p.72)

Baudelaire cite Pierre Dupont : “ (...) une flûte de cristal “  
(**Pierre Dupont** – p.611)

**Hautbois** “ Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,  
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies “.  
(**F d M – Correspondances** – p.11)

Baudelaire a été sensible à un passage de **Kreisleriana** d’Hoffmann :  
“ “ (...) j’entends, alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du  
hautbois “ “ (**Salon de 1846** – p.884)

**Cordes** “ (...) les temps chauds, humides et brumeux où le vent du sud amollit et détend les nerfs comme les cordes d’un instrument “  
(**Edgar Poe, sa vie et ses œuvres** – p.1046)

“ (...) le divin Apollon (...) caresse de son archet ses cordes les plus vibrantes. “  
(**Le poème du haschisch** – p.386-387)

“ Non, il n’est pas d’archet qui morde  
Sur mon cœur, parfait instrument,  
Et fasse plus royalement  
Chanter sa plus vibrante corde,

Que ta voix, chat mystérieux, “  
(**F d M – Le chat** – p.48)

**Harpe (Luth. Lyre)** “ – une harpe à qui manquerait une corde grave ! “  
(**Choix de maximes consolantes sur l’amour** – p.473)

“ En de certaines places de **Joseph Delorme**, je trouve un peu trop de **luths**, de **lyres**, de **harpes**, et de **Jehovahs**. “ (A Sainte-Beuve – 15 janvier 1866 – **Corr.** – t. V – p.218)

“ Nous t’aimions bien jadis, quand sur ta triste harpe tu raclais la romance (...) “  
(**Poésies diverses – A une jeune saltimbanque** – p.224)

**Guitare** Dans **Du vin et du haschisch**, cet instrument a une place importante (p.330 et suivantes) :

“ inséparable compagne “ pour l’Espagnol (p.331)

“ On m’a assuré que cet homme, d’un instrument qui ne produit que des sons successifs, obtenait facilement des sons continus “ (p.330)

“ La guitare s’exprime avec une sonorité énorme ; elle jase, elle chante, elle déclame avec une verve effrayante, et une sûreté, une pureté inouïes de diction. La guitare improvisait une variation sur le thème du violon d’aveugle. Elle se laissait guider par lui, et elle habillait splendidement et maternellement la grêle nudité de ses sons. Mon lecteur comprendra que ceci est indescriptible. “ (p.332)

“ Ta guitare enrouée (...) “

(Poésies diverses – **A une jeune saltimbanque** – p.224)

“ Règle sommaire et générale : en amour, gardez-vous de la **lune** et des **étoiles**, gardez-vous de la Vénus de Milo, des lacs, des guitares (...) “

(**Choix de maximes consolantes sur l’amour** – p.475)

Baudelaire remarque que “M. Manet est l’auteur du **Guitariste**, qui a produit une vive sensation au Salon dernier “ (**Peintres et Aqua-fortistes** – p.1146)

**Violon** “ Bruit de flûtes et de violons “

(**Le marquis du Ier Houzards** – p.586)

Paganini figure dans **Du vin et du haschisch** (p.330-331). Le virtuose apparaît aussi dans **Choix de maximes consolantes sur l’amour** : “ Vous entendez subitement résonner à vos oreilles un air **mourant** exécuté par l’archet délirant de Paganini, et cet air sympathique vous parle de vous-même, et semble vous raconter tout votre poème intérieur d’espérances perdues (...) l’air mystérieux de Paganini. “ (p.472).

“ Il est impossible d’exprimer quel genre de sons sortit du violon ivre “

(**Du vin et du haschisch** – p.332)

“ Au chant des violons, aux flammes des bougies,  
Espères-tu chasser ton cauchemar moqueur (...) “  
(**F d M – Danse macabre** – p.93)

“ Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige “  
(**F d M – Harmonie du soir** – p.45)

“ Les violons vibrant derrière les collines “  
(1855 : “Les violons mourans ...“)  
(**F d M – Moesta et errabunda** – p.61)

“ le violon déchire comme une lame qui cherche le cœur “  
(**Choix de maximes consolantes sur l'amour** – p.470)

“ (...) dans la (main) gauche, un violon qui lui (au premier Satan) servait sans doute à chanter ses plaisirs et ses douleurs, et à répandre la contagion de sa folie dans les nuits de sabbat. “ (**S d P – Les tentations ou Eros, Plutus et la Gloire** – p.259)

“ L'un, en traînant son archet sur son violon, semblait raconter un chagrin “  
(**S d P – Les Vocations** – p.283)

“ A peine le violon s'était-il fait entendre, que les sons qui se répandaient dans l'appartement empoignaient çà et là quelqu'un des malades. Ce n'étaient que soupirs profonds, sanglots, gémissements déchirants, torrents de pleurs. “  
(**Du vin et du haschisch** – p.337)

“ (...) les sons du violon, en se répandant dans l'appartement comme une nouvelle contagion, **empoignaient** (le mot n'est pas trop fort) tantôt un malade, tantôt un autre. “ (**Le poème du haschisch** – p.358)

“ le violoniste affamé implore une place de **saboulex** surnuméraire à la cour des Miracles ! “ (**Le Musée classique du bazar Bonne-Nouvelle** – p.868)

“ le violon du vagabond “ (**S d P – La corde** – p.278)

A propos d'une planche d' Alfred Rethel : “ (...)  
la Mort joue un air enchanteur sur le violon (...)  
Un petit oiseau s'est perché sur le bord de la  
fenêtre et regarde dans la chambre ; vient-il  
écouter le violon de la Mort (...) “ (**L'Art philosophique** – p.1101)

Baudelaire a été sensible à un tableau de Corot :

“ Cette verte campagne où était assise une femme jouant du violon “  
(**Salon de 1845** – p.850) (1)

**Alto** “ Il joue du rythme avec ampleur et certitude,  
et son instrument a le ton doux mais large  
et profond de l’alto “  
(**Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – IX  
- **Leconte de Lisle** – p.750)

**Epinette** “ Quant à toutes les citations de petites polissonneries  
françaises comparées à la poésie d’Henri Heine,  
de Byron et de Shakespeare, cela fait l’effet d’une serinette  
ou d’une épinette comparée à un puissant orchestre. “  
(Premier projet de lettre à Jules Janin – p.800). Second  
projet : “ Vos flonflons français. Epinette et orchestre. “ (p.806)

**Clavecin** “ (**Pieuses** a pour but de montrer que Villemain sait l’histoire ;  
Le reste de la phrase veut dire qu’avant d’être célèbre  
par des comédies, et par ses mémoires, Beaumarchais  
donnait aux filles du Roi des leçons de clavecin) “  
(**L’esprit et le style de M . Villemain** – p.770)

(1) Dans son article **Pour une étude chronologique des “ Fleurs du Mal “**,  
F. W. Leakey écrit, après avoir cité ce passage de Baudelaire : “ Il s’agit ici,  
on l’a récemment établi, du **Paysage avec figures** que l’artiste (Corot)  
devait reprendre et transformer, douze ans plus tard, pour le Salon de  
1857, sous le nouveau titre **Le Concert** ; ce qui, cependant, reste encore  
à noter, c’est que dans le tableau de Corot la femme joue non du violon,  
mais bien du **violoncelle**. Baudelaire qui n’avait peut-être vu le tableau  
qu’une ou deux fois, est sans doute excusable de s’être mal rappelé ce détail “  
(**Baudelaire** – Société d’Histoire littéraire de la France – p.126)

**Piano** “ Quelques pastorales (**les Paysans**) venaient de paraître et déjà les pianos bourgeois les répétaient avec une joie étourdie “  
(**Pierre Dupont** – p.607)

“ Le recueil **Les Paysans, chants rustiques**, parut donc : une édition propre, illustrée d’assez jolies lithographies, et qui pouvait se présenter avec hardiesse dans les salons et prendre décemment sa place sur les pianos de la bourgeoisie “  
(**Pierre Dupont** – p.609)

“ (...) les chats qui se pâment sur les pianos (...) “  
(**S d P – Les bienfaits de la lune** – p.290)

“ Quand j’ai su à peu près chanter une romance au piano (...) avait-il (M. de Cosmelly) connu d’autres plaisirs que de chasser avec moi ou de chanter de vertueuses romances sur mon mauvais piano (...) “  
(**La Fanfarlo** – p.496)

“ (Mme de Cosmelly) après avoir chanté au piano quelques morceaux d’une musique en vogue il y a dix ans (...) “ (**La Fanfarlo** – p.510)

“ – Ecoutez en esprit les valse subites de ce piano mystérieux “  
(**La Fanfarlo** – p.492)

“ **L’enfer du musicien** représente ce cas d’hallucination formidable où se trouverait un compositeur condamné à entendre simultanément toutes ses compositions exécutées, bien ou mal, sur tous les pianos du globe “ (**La double vie** – p.662)

“ Le bon Ary Scheffer, qui refaisait sans cesse un Christ semblable à son Faust et un Faust semblable à son Christ, tous deux semblables à un pianiste prêt à épancher sur les touches d’ivoire ses tristesses incomprises (...) “  
(**Salon de 1859** – p.1066)

**Orgue** “ (...) aux sons graves de l’orgue “ (**Un mangeur d’opium** – p.450)

“ (...) les terribles harmonies de l’orgue. “ (**Ibid.** p.448)

“ Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales ;  
Vous hurlez comme l’orgue (...) “  
(**F d M – Obsession** – p.71)

“ Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse  
Qu’accompagne l’immense orgue des vents grondeurs, “  
(**F d M – Moesta et errabunda** – p.61)

**Orgue de Barbarie** “ (...) au cochon historique qui se souloit  
impudemment du sang de l’infortuné  
Fualdès, pendant qu’un orgue de Barbarie  
exécutait, pour ainsi dire, le service funèbre  
de l’agonisant “  
(**Quelques caricaturistes étrangers** – p.1015)

“ Lui, le musicien du sentiment, tourner dans les carrefours la manivelle  
de son orgue “. (**Puisque réalisme il y a** – p.635)

“ “Quelle est la donnée la plus usée, la plus prostituée, l’orgue de Barbarie  
le plus éreinté ? L’Adultère“ “ (**Madame Bovary** – p.651)

**Serinette** “ Quant à toutes les citations de petites polissonneries  
françaises comparées à la poésie d’Henri Heine,  
de Byron et de Shakespeare, cela fait l’effet d’une serinette  
ou d’une épinette comparée à un puissant orchestre. “  
(Premier projet de lettre à Jules Janin – p.800)

**Harmonica** (1) “ – vous poètes hoffmaniques que l’harmonica  
fait danser dans les régions du cristal, “  
(**Choix de maximes consolantes sur l’amour** – p.470)

(1) **Le dictionnaire de la langue française** de Littré précise :  
“ 1° Primitivement, instrument de musique inventé en  
Allemagne, se composant de cloches ou tasses de verre qui  
contenaient de l’eau à des niveaux différents et qu’on faisait  
vibrer en passant dessus le doigt mouillé (...). 2°  
Aujourd’hui, tout instrument à touches de verre (...). 3°  
Harmonica à cordes, instrument à clavier, inventé en 1788,  
c’est un piano accordé et uni avec une espèce d’épinette  
qu’on peut jouer avec le piano “ (t.4 – p.417)

**Instrument** “ De vous, riche et sonore instrument où ne vibre  
Que la radieuse gaieté “  
(1853 : “ De vous, bel et sonore instrument (...) “)  
(**F d M - Confession** – p.43)

“ Non, il n’est pas d’archet qui morde  
Sur mon cœur, parfait instrument, “  
(**F d M – Le chat** – p.48)

“ Au chant des instruments qui se brise au plafond “  
(**F d M – L’amour du mensonge** – p.94)

Dans la chambre du saltimbanque absent : “ (...) un ou deux instruments de  
musique détraqués. “ (**S d P – Les bons chiens** – p.308)

**Fanfare** “ De vous, claire et joyeuse ainsi qu’une fanfare (...) “  
(**F d M – Confession** – p.43)

“ Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges  
Passent, comme un soupir étouffé de Weber ; “  
(à propos de Delacroix – **F d M – Les Phares** – p.13)

**Musique militaire** “ La diane chantait dans les cours des casernes “  
(**F d M – Le crépuscule du matin** – p.99)

“ Un régiment passe, qui va peut-être au bout du monde, jetant dans l’air  
des boulevards ses fanfares entraînantes et légères comme l’espérance. “  
(**Le peintre de la vie moderne** – p.1161)

“ Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,  
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,  
Et qui, dans ces soirs d’or où l’on se sent revivre,  
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins. “  
(**F d M – Les petites vieilles** – p.87)

“ (une vieille veuve) s’assit à l’écart dans un jardin, pour entendre,  
loin de la foule, un de ces concerts dont la musique des régiments  
gratifie le peuple parisien (...) L’orchestre jette à travers la nuit  
des chants de fête, de triomphe ou de volupté. “  
(**S d P – Les veuves** – p.246)

“ Le nouveau Roi a fait son entrée triomphale sur un air  
des **Bouffes-Parisiens** : “c’est le Roi Barbu qui s’avance“.  
C’est la faute d’un naïf Allemand dirigeant l’orchestre militaire.  
Ce peuple est si profondément bête que personne n’a trouvé cela bouffon. “  
(A Ancelle – Jeudi 21 décembre 1865 – **Corr.** – t. V – p.184)

“ Dieu s’avance au son d’un pas redoublé (...) “ (**Pauvre Belgique** – p.1385)

“ Quand la Vengeance bat son infernal rappel “ (**F d M – Réversibilité** – p.42)

“ Ce n’était pas me disait-il (un officier) du chloroforme qu’il lui fallait  
(au général français), mais les regards de toute l’armée et la musique  
des régiments. Ainsi peut-être il eût été sauvé ! “  
(**Le poème du haschisch** – p.384)

**Orchestre** “ – J’ai vu parfois, au fond d’un théâtre banal  
Qu’enflammait l’orchestre sonore (...) “  
(**F d M – L’irréparable** – p.53)

“ On entend çà et là les cuisines siffler,  
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ; “  
(**F d M – Le crépuscule du soir** – p.91)

“ Tes tocsins, tes canons, orchestre assourdissant, “  
(Projet d’Epilogue pour la seconde édition des **Fleurs du Mal** – p.180)

“ Théâtre de la Monnaie. Salle vide, froideur des artistes,  
de l’orchestre et du public. “ (**Pauvre Belgique** – p.1368)

“ Même dans ces petits poèmes (de Victor Hugo) consacrés à l’amour sensuel,  
dans ces strophes d’une mélancolie si voluptueuse et si mélodieuse,  
on entend, comme l’accompagnement permanent d’un orchestre,  
la voix profonde de la charité. “  
(**Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains** – I – p.708-709)

Dans une lettre à l'acteur Tisserant (Samedi 28 janvier 1854) se trouve le plan de **L'ivrogne** :

“ Dans le lointain, bruits d'orchestre de bastringue “ (**Corr.** – t. I p.253).

“ Tout ceci doit être entrecoupé par le bruit lointain de l'orchestre “ (**Ibid.** – p.254)

“ Une sœur du scieur de long, créature aimant (...)  
les guinguettes et les bastringues “ (**Ibid.** – p.251)

“ Quant à toutes les citations de petites polissonneries françaises comparées à la poésie d'Henri Heine, de Byron et de Shakespeare, cela fait l'effet d'une serinette ou d'une épinette comparée à un puissant orchestre. “  
(Premier projet de lettre à Jules Janin – p.800).

Second projet : “ Vos flonflons français. Epinette et orchestre. “ (p.806)

“ Si les ouvrages d'un homme célèbre, qui a fait votre joie, vous paraissent aujourd'hui naïfs et dépaysés, enterrez-le donc au moins avec un certain bruit d'orchestre, égoïstes populaces ! “  
(**Salon de 1845** – p.827)

## QUELQUES REMARQUES

Le tambour occupe une place importante. Tour à tour voilé, oppressant, éclatant, il a sa place dans la correspondance de jeunesse du poète comme dans **Le Spleen de Paris** et surtout **Les Fleurs du Mal**. Cet instrument semble donc bien avoir joué un rôle dans la vie de Baudelaire.

La trompette présente un aspect symbolique : une fausse déesse embouche “une gigantesque trompette” ; il est par deux fois question de “la trompette de l’Ange” ; “un ange sonne la victoire” et “le son de la trompette (...) s’infiltrer comme une extase”.

Tous ces exemples confirment l’existence d’une véritable métaphysique musicale chez Baudelaire, vue dans le chapitre “ **La Musique creuse le ciel** “. Comme la voix, les “chants du cuivre et (les) soupirs de la flûte” appartiennent eux aussi au passé. De même que “le son rauque du cuivre apporta à mes oreilles je ne sais quel souvenir d’une trompette prostituée”, le cor est associé à “Un vieux Souvenir”. Une certaine mélancolie, liée au passé, se fait sentir à propos de la harpe :

“ Nous t’aimions bien jadis, quand sur ta triste harpe  
Tu raclais la romance (...) ”

Cette “triste harpe” semble bien répondre, dans le même poème (**A une jeune saltimbanque** – p.224), à la “guitare enrouée”. On songe alors à la chambre du saltimbanque absent dans laquelle il y a “un ou deux instruments de musique détraqués”. Et quand Baudelaire écrit dans **Du vin et du haschisch** : “ Et maintenant où est-il (le guitariste) ? Quel soleil a contemplé ses derniers rêves ? Quel sol a reçu sa dépouille cosmopolite ? Quel fossé a abrité son agonie ?

Où sont les parfums enivrants des fleurs disparues ? Où sont les couleurs féeriques des anciens soleils couchants ? “ (p.332), “Ne dirait-on pas – comme le remarque F. W. Leakey – qu’il ait suffi ici de la seule conjonction d’une musique instrumentale et de la note élégiaque, pour amener, comme inconsciemment, ces images lointaines de soleils couchants et de fleurs aux parfums enivrants que nous retrouvons, en un même contexte dans les vers d’ “Harmonie du soir“ ? **(Pour une étude chronologique des “Fleurs du Mal“ – “Harmonie du soir“ – dans Baudelaire – Société d’Histoire littéraire de la France – p.128).**

Le violon est sans doute l’un des instruments qui a le plus grand pouvoir : il “frémit comme un cœur qu’on afflige“, il vibre, déchire, **empoigne** (“le mot n’est pas trop fort“ comme le précise Baudelaire), il provoque les sanglots, les gémissements, les torrents de pleurs des malades.

Comme le souligne F ; W. Leakey dans l’article cité plus haut, à propos de “l’air mystérieux“, l’ “air **mourant**“ de Paganini : “ (...) d’ailleurs, bien qu’il puisse suffire de deux ou trois de ces éléments conjoints (décor champêtre, coucher de soleil ou pleine lune, nuit qui tombe et qui anéantit, parfum de fleurs, musique lointaine) pour établir la tonalité constante de regret, de tristesse, d’élégie, c’est surtout le motif musical qui déclenche, pour ainsi dire, le mécanisme des souvenirs – soit par l’accord que plaque un pianiste ou un guitariste “ (p.128).

Plus généralement encore, Jean Pommier a remarqué que Baudelaire, à dix-huit ans, “faisait des vers, c’est vrai. Mais sa Muse n’est encore ni “malade“ ni “vénale“. Elle entrelace le motif de la musique et celui du souvenir. “ **(Dans les chemins de Baudelaire – II – p.21).**

Mais “ Il est vrai, comme le précise Georges Poulet, que le passé baudelairien menace de rester dans l’esprit sous la forme d’un passé présent, d’une image toute

proche et par conséquent d'une actualité brûlante ". (**Qui était Baudelaire ?** – p.136).

Baudelaire ne semble pas aimer véritablement le piano, considéré comme un instrument roi dans les salons du XIXème siècle. Il fait en effet partie de cette bourgeoisie que l'auteur des **Fleurs du Mal** et les romantiques détestaient. L'instrument paraît être trop délicat pour fournir au poète de véritables impressions sonores. C'est une des explications possibles du silence de Baudelaire vis-à-vis de l'œuvre de Chopin (si l'on met à part une paraphrase d'un texte de Liszt sur ce compositeur – voir **L'œuvre et le vie d'Eugène Delacroix** – p.1133).

Si le violon exerce un très grand pouvoir, l'orgue aux "terribles harmonies", qui hurle, "l'immense orgue des vents grondeurs" figure la puissance. Il revêt un aspect singulièrement menaçant.

Ainsi, à l'obsession des sons métalliques figurés par la cloche, on peut ajouter certains instruments qui comme le tambour, le violon et l'orgue, ont plus particulièrement marqué la vie du poète. Je m'associe au jugement de Jacques Pechenart qui écrit : " Quant aux instruments de musique, leur intervention y est plus rare que chez Verlaine ; et elle y a une valeur presque toujours symbolique : quand Baudelaire mentionne par exemple les "chants du cuivre" et "les soupirs de la flûte", c'est pour leur dire adieu comme à tout ce qui donne goût à la vie. Quand il fait "derrière les collines" vibrer les violons, c'est pour évoquer mystérieusement par leur intermédiaire "le vert paradis des amours enfantines ".

Dans **Harmonie du soir** aussi, "le violon frémit comme un cœur qu'on afflige", et

c'est pour contribuer à créer un décor mystérieux et vivant où les fleurs elles-mêmes vibrent et où l'on voit tourner les parfums et les sons.

Les vers fameux d'**Obsession**

“ Grands bois, vous m’effrayez comme des cathédrales ;  
Vous hurlez comme l’orgue... “

font bruire à nos oreilles, non le son d’un instrument mais l’effroi du poète devant le miroir que lui offre le monde.

S’il fait dans **Le Cygne** chanter le cor, c’est un cor symbolique où souffle un souvenir devenu personne vivante :

“ Ainsi dans la forêt où mon esprit s’exile  
Un vieux souvenir sonne à plein souffle du cor ! “ “

(**La musique de Baudelaire – La Grive** – n°97 – janvier-mars 1958 – p.6-7).

On peut cependant constater l’absence d’un certain nombre d’instruments dans l’œuvre de Baudelaire : la clarinette, le basson, le violoncelle, la contrebasse, les timbales, pour ne citer que les instruments ayant une place importante dans l’orchestre symphonique. Le lecteur s’étonnera peut-être de l’absence du violoncelle car Champfleury en jouait, ce qui aurait pu inciter Baudelaire à le mentionner. Doit-on également s’étonner de voir Baudelaire parler à plusieurs reprises de la musique militaire qui semble, par sa rigidité, quelque peu éloignée de l’esthétique du poète ? Cette musique se faisait souvent entendre en concert, dans les jardins publics comme le montre **Les petites vieilles** et **Les Veuves**. Elle entre ainsi dans le cadre d’un thème très baudelairien, celui de la ville.

## APPENDICE II

### BAUDELAIRE ET POE

Au cours de la première partie de mon étude, j'ai montré l'importance de Poe et notamment du **Poetic Principle** en ce qui concerne la musique et ses perspectives métaphysiques (" **La Musique creuse le ciel** " - III - 5). Mais Baudelaire a aussi été sensible à la poésie de l'écrivain américain. Ainsi le poème **Les cloches** trouve un certain écho dans **Spleen** (1). Mais c'est l'œuvre en prose de Poe, traduite par Baudelaire, qui doit retenir ici l'attention. On y trouve, en effet, des références fréquentes à des phénomènes auditifs. Le lecteur peut légitimement penser que Baudelaire, dont j'ai montré la sensibilité aux éléments sonores, a été touché par cet aspect de l'œuvre. C'est la raison pour laquelle j'ai relevé, à titre indicatif, quelques sons souvent rencontrés dans l'œuvre en prose de l'auteur américain. J'ai évidemment ajouté la traduction de Baudelaire. Cela m'amènera à faire quelques commentaires par la suite à ce sujet. Il ne s'agit pas là d'une liste complète, je n'ai fait que choisir quelques exemples caractéristiques :

(1) **F d M – Spleen et Idéal** – p.70-71

**Echo** “ And these – the dreams – writhed in and about,  
taking hue from the rooms, and causing the wild music  
of the orchestra to seem as the echo of their steps. “ (p.204) (1)

“ Et ces rêves se contorsionnaient en tous sens, prenant la couleur  
des chambres ; et l'on eût dit qu'ils exécutaient la musique avec  
leurs pieds, et que les airs étranges de l'orchestre étaient l'écho de leurs pas. “  
(**N. H. E. - Le masque de la mort rouge** – p.395) (2)

“ But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock ( ...).  
And thus too, it happened, perhaps, that before the last echoes of the last  
chime had utterly sunk into silence (...) “ (p.204-205)

“ Mais le timbre de l'horloge avait cette fois douze coups à sonner (...).  
Et ce fut peut-être aussi pour cela que plusieurs personnes parmi  
cette foule, avant que les derniers échos du dernier coup fussent  
noyés dans le silence (...) “  
(**N. H. E. - Le masque de la mort rouge** – p.395-396)

“ (...) I succeeded in dislodging a small fragment, and let it fall into  
the abyss (...) at length, there was a sullen plunge into water,  
succeeded by loud echoes “ (p.226)

“ (...) Je réussis à déloger un petit fragment et je le laissai tomber  
dans l'abîme (...) à la fin, il fit dans l'eau un lugubre plongeon,  
suivi de bruyants échos. “  
(**N. H. E. – Le puits et le pendule** – p.364)

“ (...) it appeared to me that, from some very remote portion of the mansion,  
there came, indistinctly, to my ears, what might have been, in its exact  
similarity of character, the echo (but a stifled and dull one certainly)  
of the very cracking and ripping sound which Sir Launcelot had so  
particularly described “ (p.142)

(1) Le texte utilisé est celui de **Tales of Mystery and Imagination**.

(2) **N. H. E. Nouvelles Histoires Extraordinaires ;**  
**H. E. Histoires Extraordinaires** – (“La Pléiade“)

“ (...) il m’avait semblé que d’une partie très reculée du manoir était venu confusément à mon oreille un bruit qu’on eût dit, à cause de son exacte analogie, l’écho étouffé, amorti, de ce bruit de craquement et d’arrachement si précieusement décrit par Sir Launcelot. “

**(N. H. E. – La chute de la maison Usher – p.353)**

**Murmure** “ The golden and silver fish haunted the river out of the bosom of which issued, little by little, a murmur that swelled, at length, into a lulling melody more divine than that of the harp of Aeolus – sweeter than all save the voice of Eleonora “ (p.171)

“ (...) des poissons d’argent et d’or peuplèrent la rivière, du sein de laquelle sortit peu à peu un murmure qui s’enfla à la longue en une mélodie berçante plus divine que celle de la harpe d’Eole, plus douce que tout ce qui n’était pas la voix d’Eléonora “.

**(Histoires grotesques et sérieuses – Eléonora – p.899-900)**

“ And the lulling melody that had been softer than the wind-harp of Aeolus and more divine than all save the voice of Eleonora, it died little by little away, in murmurs growing lower and lower, until the stream returned, at length, utterly, into the solemnity of its original silence “ (p.173)

“ Et cette musique caressante, qui était plus douce que la harpe d’Eole et tout ce qui n’était pas la voix d’Eléonora, mourut peu à peu en murmures qui allaient s’affaiblissant graduellement, jusqu’à ce que le ruisseau fût enfin revenu tout entier à la solennité de son silence originel. “

**(Histoires grotesques et sérieuses – Eléonora – p.902)**

“ A low, continuous murmur, like that arising from a full, but gently flowing river, come to my ears, intermingled with the peculiar hum of multitudinous human voices. “

**(A Tale of the ragged Mountains – p.25)**

“ Un murmure profond et continu, comme celui qui s’élève d’une rivière abondante, mais coulant régulièrement, vint à mes oreilles,

entremêlé du bourdonnement particulier d'une multitude de voix humaines. “  
(**H. E. – Les souvenirs de M. Auguste Bedloe – p.228**)

**Horloge** “ From the remotest period of antiquity to which the archives have reference, the hours have been regularly struck by the big bell. And, indeed, the case was just the same with all the other clocks and watches in the borough. Never was such a place for keeping the true time. When the large clapper thought proper to say “Twelve o'clock !“ all its obedient followers opened their throats simultaneously, and responded like a very echo. “ (p.514-515)

“ Depuis l'époque la plus ancienne dont fassent mention les archives, les heures avaient été régulièrement sonnées par la grosse cloche. Et, en vérité, il en était de même pour toutes les autres horloges et montres du bourg. Jamais il n'y eut pareil endroit pour bien marquer l'heure et en mesure. Quand le gros battant jugeait le moment venu de dire : Midi ! tous les obéissants serviteurs ouvraient simultanément leurs gosiers et répondaient comme un même écho. “  
(**N. H. E. – Le diable dans le beffroi – p.417-418**)

“ By its aid I measured the irregularities of the clock upon the mantel, and of the watches of the attendants. Their tickings came sonorously to my ears. The slightest deviation from the true proportion – and these deviations were omni-prevalent – affected me just as violations of abstract truth are wont, on earth, to affect the moral sense. “ (p.121)

“ C'est ainsi que je mesurai les irrégularités de la pendule de la cheminée et des montres des personnes présentes. Leurs tic-tac remplissaient mes oreilles de leurs sonorités. Les plus légères déviations de la mesure juste, - et ces déviations étaient obsédantes, - m'affectaient exactement comme, parmi les vivants, les violations de la vérité abstraite affectaient mon sens moral. “  
(**N. H. E. – Colloque entre Monos et Una – p.468**)

“ I twas, in this apartment, also, that there stood against the western wall, a gigantic clock of ebony. Its pendulum swung to and fro with a dull, heavy monotonous clang ; and when the minute-hand made the circuit of the face, and the hour was to be stricken, there came from the brazen lungs of the clock a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical, but of so peculiar a note and emphasis that, at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound “ (p.203)

“ C’était aussi dans cette salle que s’élevait contre le mur de l’ouest, une gigantesque horloge d’ébène. Son pendule se balançait avec un tic-tac sourd, lourd, monotone ; et quand l’aiguille des minutes avait fait le circuit du cadran et que l’heure allait sonner, il s’élevait des poumons d’airain de la machine un son clair, éclatant, profond et excessivement musical, mais d’une note si particulière et d’une énergie telle que d’heure en heure, les musiciens de l’orchestre étaient contraints d’interrompre un instant leurs accords pour écouter la musique de l’heure. “

(**N. H. E. – Le masque de la mort rouge** – p.394)

**Cloche** “ At this moment, in fancy, I feel the refreshing chilliness of its deeply – shadowed avenues, inhale the fragrance of its thousand shrubberies, and thrill anew with undefinable delight, at the deep hollow note of the church-bell, breaking, each hour, with sullen and sudden roar, upon the stillness, of the dusky atmosphere in which the fretted Gothic steeple lay imbedded and asleep. “ (p.4)

“ En ce moment même, je sens en imagination le frisson rafraîchissant de ses avenues profondément ombreuses, je respire l’émanation de ses mille taillis, et je tressaille encore, avec une indéfinissable volupté, à la note profonde et sourde de la cloche, déchirant à chaque heure, de son rugissement soudain et morose, la quiétude de l’atmosphère brune dans laquelle s’enfonçait et s’endormait le clocher gothique tout dentelé. “

(**N. H. E. – William Wilson** – p.290)

“ The day waned ; and, as its light faded away, I became possessed by a vague uneasiness – an anxiety such as the sleeper feels when sad real sounds fall continuously within his ear – low distant bell tones, solemn, at long but equal intervals, and commingling with melancholy dreams. “ (p.120)

“ Le jour baissait ; et, comme la lumière allait s'évanouissant, je fus pris d'un vague malaise, - d'une anxiété semblable à celle d'un homme qui dort quand des sons réels et tristes tombent incessamment dans son oreille, - des sons de cloche lointains, solennels, à des intervalles longs mais égaux, et se mariant à des rêves mélancoliques. “  
(**N. H. E. – Colloque entre Monos et Una** – p.467)

**Voix** “ And then, hour after hour, would I linger by her side, and dwell upon the music of her voice – until, at length, its melody was tainted with terror – and there fell a shadow upon my soul – and I grew pale, and shuddered inwardly at those too unearthly tones “ (p.183)

“ Et alors, pendant des heures, je m'étendais rêveur à son côté, et je me plongeais dans la musique de sa voix – jusqu'à ce que cette mélodie à la longue s'infectât de terreur ; - et une ombre tombait sur mon âme, - et je devenais pâle et je frissonnais intérieurement à ces sons trop extra-terrestres. “  
(**H. E. – Morella** – p.236)

“ I was never made aware of her entrance into my closed study save by the dear music of her low sweet voice, as she placed her marble hand upon my shoulder (p.156) (...)  
Her voice grew more gentle – grew more low – yet I would not wish to dwell upon the wild meaning of the quietly uttered words. My brain reeled as I hearkened entranced, to a melody more than mortal – to assumptions and aspirations which mortality had never before known. “ (p.160)

“ Je ne m'apercevais jamais de son entrée dans mon cabinet de travail que par la chère musique de sa voix douce et profonde, quand elle posait sa main de marbre sur mon épaule (p.242) (...)

Sa voix devenait plus douce, - devenait plus profonde, - mais je ne voulais pas m'appesantir sur le sens bizarre de ces mots prononcés avec tant de calme.

Ma cervelle tournait quand je prêtais l'oreille en extase à cette mélodie surhumaine, à ces ambitions et à ces aspirations que l'humanité n'avait jamais connues jusqu'alors. “

**(H. E. – Ligeia – p.247)**

“ At the expiration of this period, there issued from the distended and motionless jaws a voice – such as it would be madness in me to attempt describing (...) the sound was harsh, and broken, and hollow (...) no similar sounds have ever jarred upon the ear of humanity. “ (p.286)

“ A l'expiration de cette période, des mâchoires distendues et immobiles jaillit une voix – une voix telle que ce serait folie d'essayer de la décrire (...) le son était âpre, déchiré, caverneux ; (...) de pareils sons n'ont jamais hurlé dans l'oreille de l'humanité. “

**(H. E. – La vérité sur le cas de M. Valdemar – p.207)**

“ (...) I was answered by a voice from within the tomb ! – by a cry, at first muffled and broken, like the sobbing of a child, and then quickly swelling into one long, loud, and continuous scream, utterly anomalous and inhuman – a howl – a wailing shriek, half of horror and half of triumph, such as might have arisen only out of hell, conjointly from the throats of the damned in their agony and of the demons that exult in damnation. “ (p.526)

“ (...) une voix me répondit du fond de la tombe !  
- une plainte, d'abord voilée et entrecoupée, comme le sanglotement d'un enfant, puis, bientôt, s'enflant en un cri prolongé, sonore et continu, tout à fait anormal et antihumain, - un hurlement, - un glapissement, moitié horreur et moitié triomphe, - comme il en peut monter seulement de l'Enfer, - affreuse harmonie jaillissant à la fois de la gorge des damnés dans leurs tortures, et des démons exultant dans la damnation. “

**(N. H. E. – Le chat noir – p.287-288)**

**Discordance** “The door, of massive iron, had been, also, similarly protected. Its immense weight caused an unusually sharp grating sound, as it moved upon its hinges. “ (p.138)

“La porte de fer massif, avait été l’objet des mêmes précautions. Quand ce poids immense roulait sur ses gonds, il rendait un son singulièrement aigu et discordant. “  
(**N. H. E. – La chute de la maison Usher** – p.350)

“There was a discordant hum of human voices ! “ (p.234)

“Mais voilà comme un bruit discordant de voix humaines ! “  
(**N. H. E. – Le puits et le pendule** – p.374)

“ (...) Vast forms that move fantastically  
To a discordant melody ; “ (p.137)

“ (...) De vastes formes qui se meuvent fantastiquement  
Aux sons d’une musique discordante ; “  
(**N. H. E. – La chute de la maison Usher** – p.347)

**Instruments de musique** “Very suddenly my attention was arrested by the loud beating of a drum. My amazement was, of course, extreme. A drum in these hills was a thing unknown. “  
(**A tale of the Ragged Mountains** – p.24)

“Tout à coup mon attention fut arrêtée par un fort battement de tambour. Ma stupéfaction, naturellement, fut extrême. Un tambour, dans ces montagnes, était chose inconnue. “  
(**H. E. – Les souvenirs de M. Auguste Bedloe** – p.226-227)

“The most important crisis of our life calls, trumpet-tongued, for immediate energy and action. “ (p.363)

“La plus importante crise de notre vie réclame avec la voix impérative d’une trompette l’action et l’énergie immédiates. “  
(**N. H. E. – Le démon de la perversité** – p.273)

“ On his lap lay the big fiddle, at which he was scraping, out of all time and tune, with both hands, making a great show, the nincompoop ! of playing “Judy O’Flannagan and Paddy O’rafferty.” “ (p.518)

“ Sur ses genoux reposait l’énorme violon qu’il raclait sans accord ni mesure, avec les deux mains, faisant affreusement semblant – l’infâme paillasse ! - de jouer l’air de Judy O’Flannagan et Paddy O’Rafferty ! “  
(**N. H. E. – Le diable dans le beffroi** – p.422)

“ We painted and read together ; or I listened as if in a dream, to the wild improvisations of his speaking guitar. “ (p.134)

“ Nous peignîmes et nous lûmes ensemble, ou bien j’écoutais, comme dans un rêve, ses étranges improvisations sur son éloquente guitare. “  
(**N. H. E. – La chute de la maison Usher** – p.344)

“ (...) and there were but peculiar sounds, and these from stringed instruments, which did not inspire him with horror. “ (p.133)

“ (...) il n’y avait que quelques sons particuliers, c’est-à-dire ceux des instruments à cordes, qui ne lui inspirassent pas d’horreur. “  
(**N. H. E. – La chute de la maison Usher** – p.343)

## QUELQUES REMARQUES

On a beaucoup écrit sur les qualités et les défauts de la traduction de Baudelaire. Il serait trop long d'analyser ici tous les exemples cités plus haut. Mais on peut se demander si le poète a raison de traduire

“ (...) making a great show, the nincompoop ! “ par

“ (...) faisant affreusement semblant – l'infâme paillasse ! “

(N. H. E. – **Le diable dans le beffroi** – p.422) ?

Dans **Le masque de la mort rouge** Poe écrit : “ (...) at each lapse of an hour, the musicians of the orchestra were constrained to pause, momentarily, in their performance, to harken to the sound. “

Baudelaire traduit : “ (...) d'heure en heure, les musiciens de l'orchestre étaient contraints d'interrompre un instant leurs accords pour écouter la musique de l'heure. “

Dans ce dernier exemple, Baudelaire ajoute l'idée de “la **musique** de l'heure“ qui ne se trouve pas dans le texte de Poe. Il est question auparavant de “a sound which was clear and loud and deep and exceedingly musical“ que le poète traduit par “excessivement musical“, mais cela me paraît insuffisant pour justifier l'expression “**musique** de l'heure“ dans la suite du texte. Baudelaire a interprété ici la pensée de l'auteur américain. Il ne faut cependant pas s'étonner de voir l'auteur des **Fleurs du Mal** s'éloigner du mot à mot. Même s'il ajoute ici ou là des notions qui n'existent pas dans le texte de Poe, je crois qu'il ne pense pas trahir à ce moment-là la pensée de son frère spirituel. Mais dans ce cas, la traduction n'est-elle pas aussi une interprétation ?

Ces exemples ne peuvent que faire entrevoir les véritables problèmes. Doit-on traduire mot à mot, par fidélité au texte, au risque de détruire complètement sa

beauté, ou s'éloigner parfois de celui-ci et tenter de recréer une atmosphère ? Il y a là un équilibre que Baudelaire ne semble pas avoir toujours trouvé. Sa traduction est souvent maladroite, voire contestable. Cela n'empêche cependant pas de découvrir, au travers du texte français, l'atmosphère des **Histoires extraordinaires** ou des **Nouvelles Histoires**. Baudelaire a su traduire la musique de l'œuvre de Poe.

Baudelaire avait toutes les raisons d'admirer Poe d'un point de vue auditif. J'ai montré, dans la première partie de mon étude, comment la voix était sublimée par l'auteur des **Fleurs du Mal** et quelle était l'importance de la cloche dans son œuvre. André Coeuroy écrit dans son article **Philosophie et poétique musicales d'Edgar Poe** : “ aussi bien, la hantise de la voix est-elle une des marques les plus certaines du fantastique poésique (...) Ce sont les cloches surtout qui aident à la création de l'atmosphère fantastique. “ (1) Ainsi l'écho, le murmure, l'horloge, la cloche, la voix, la discordance et les instruments de musique offrent de réels liens de parenté avec l'aspect sonore de l'œuvre du poète français.

Mais si ces analogies sont évidentes sur le plan sonore, **la musique** de l'œuvre de Baudelaire est différente de celle de Poe.

En effet, les **Fleurs du Mal** et le **Spleen de Paris** dégagent une atmosphère éloignée de celle des poésies de Poe, des **Histoires extraordinaires** ou des **Nouvelles Histoires**.

L'enchantement est de nature différente. Il y a bien un “son“ propre à l'œuvre de Baudelaire, comme il y a un autre “son“ caractéristique des écrits de Poe. Il ne pouvait d'ailleurs pas en être autrement, compte tenu de la forte personnalité de ces deux poètes.

(1) **Musique et Littérature** – p.179-180

## APPENDICE III

### CHRONOLOGIE

- 1840** - Baudelaire fréquente le “grenier“ de Louis Ménard où il fait la connaissance du chansonnier Pierre Dupont.
- Vers 1842** - Dans les cafés du Quartier Latin, le poète rencontre Champfleury avec lequel il se liera à partir de 1845 au **Corsaire-Satan**.  
Champfleury écrivain, joue du piano, du cor et du violoncelle.
- Baudelaire rencontre Nerval et Barbara qui est romancier et violoniste.
- 1843** - Fernand Boissard, peintre et violoniste, est le voisin du poète à l'Hôtel Pimodan. Là, Baudelaire fait sans doute la connaissance de Théophile Gautier, peut-être celle de Barbereau, professeur au Conservatoire – ce dernier figure dans **Du vin et du haschisch** (p.343) publié dans le **Messager de l'Assemblée** en 1851.
- 1845** - Baudelaire entre en rapport avec Auguste Vitu (qui connaît bien la musique) dans les salles de rédactions des petits journaux : **Corsaire**, **Silhouette**, **Tintamarre**.

Il est pour la première fois question de Vitu dans une lettre

à Madame Aupick, qui date sans doute de 1845  
(**Corr.** t. I – p.66)

- C'est peut-être aussi au **Corsaire** ou par Champfleury que le poète a connu Fiorentino, critique musical au **Constitutionnel** et au **Moniteur**.  
La première lettre adressée par Baudelaire au critique date de 1854 (**Corr.** t. I – p.288).

1848

- Charles Toubin dit avoir été en compagnie de Baudelaire et du musicien Promayet, au mois de février, en pleine révolution. Le poète rencontre alors par hasard d'Abrantès, écrivain et compositeur.
- Schanne, qui joue du piano, de l'alto et du trombone, mentionne les séances musicales avec Barbara et Champfleury, vers 1848.

1849

- Dans une lettre du 13 juillet, dont on ignore le destinataire, figure pour la première fois le nom de Wagner, dans la correspondance de Baudelaire (**Corr.** t. I p.112-113).  
Il est aussi question dans cette même lettre de M. Schoman (Schemann ?) "musicien de grand talent".

1852

- Baudelaire s'entretient avec le compositeur Reyer, chez Madame Sabatier.
- Le nom de Nestor Roqueplan, directeur de l'Opéra, apparaît dans la correspondance du poète (**Corr.** t. I p.178).

1853

- Meyerbeer est mentionné dans une lettre à Madame

Aupick du Samedi 26 mars (**Corr.** t. I p.192), à propos d'un livret demandé à Baudelaire par Roqueplan.

- Baudelaire adresse une lettre au chansonnier Charles Vincent, le 20 avril (**Corr.** t. I p.200) : le poète semble vouloir "se dégager d'une collaboration promise aux **Chants et Chansons de la Bohème** – comme le précise Jacques Crépet – (...) où allaient être réunies des poésies dues principalement à Henry Murger, Pierre Dupont, Gustave Mathieu (...) Charles Vincent (...)" . (note (1) – p.201).

**1854** - Baudelaire écrit une première lettre au critique Paul de Saint-Victor, le mardi 26 septembre (**Corr.** t. I p.296).

**1855** - Lettre au chansonnier Fernand Desnoyers, non datée mais classée par Jacques Crépet au début de cette année.

**1857** - Il est question de Madame Anne-Gabrielle Orfila (qui avait un salon de musique célèbre à Paris – rue de Tournon) dans une lettre à Madame Aupick datée du Jeudi 9 juillet (**Corr.** t. II p.65).

**1860** - 25 janvier, 1<sup>er</sup> et 8 février : concerts de Wagner au Théâtre-Italien, salle Ventadour ;

- Dans une lettre à Poulet-Malassis du 16 février, Baudelaire note : "Ç'a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie " (**Corr.** t. III p.30).

Dans la même lettre figure le nom de Zacharie Astruc,

critique musical de la **Revue internationale**.

- Le 17 février Baudelaire écrit à Wagner (**Corr.** t. III p.31-35).
- Le poète a peut-être rencontré Auguste de Gaspérini, Léon Leroy, Pasdeloup, Gounod (bien que leurs noms ne figurent ni dans l'œuvre ni dans la correspondance du poète) et même Berlioz chez Wagner, rue de Newton, mais cela reste une hypothèse.
- A partir du 20 novembre, Baudelaire entre en rapport avec le compositeur américain Robert Stoepel. Début de "l'affaire Stoepel".
- Le musicien Emile Douay est mentionné dans une lettre à Poulet-Malassis, datée peut-être du mois de novembre.
- Vers 1860, Baudelaire fait probablement la connaissance de Villiers de l'Isle-Adam (écrivain et pianiste) à **La Causerie**, et rencontre Madame Paul Meurice chez Madame Sabatier.
- Après 1860, le poète écoute Madame Charles Hugo jouer du piano. Baudelaire connaît Madame Crépet, excellente musicienne.

1861

- 1<sup>er</sup> avril : **Richard Wagner et "Tannhäuser" à Paris** paraît à la **Revue européenne**.
- Baudelaire rencontre Liszt.
- Le poète déjeune chez Gounod en compagnie de Wagner et de Liszt. (R. Wagner, **Ma vie** – t. III – p.317).
- Baudelaire critique Scudo et Fétis dans l'étude sur Wagner (p.1208-1209-1210-1215-1217), mais souligne la protestation du critique musical Franck Marie (p.1241).
- On ignore la nature des relations du poète avec

le baryton Barroilhet. Ils se sont peut-être rencontrés vers 1861.

- 1861 – 1862** - A en croire une toile de Manet (**La Musique aux Tuileries**), Baudelaire aurait connu Offenbach.
- 1863** - Le nom de Mario Uchard (voix de ténor) apparaît dans la correspondance du poète (**Corr.** t. IV p.140).
- Après 1863, Baudelaire fait sans doute la connaissance de Madame Manet, pianiste.
- 1864** - Discours du Père Hermann, qui est pianiste et compositeur (**Corr.** t. IV p.317).
- Hypothèse concernant José Perez, officier carliste et compositeur (**Corr.** t. IV p.221).
- Le violoniste Sauvageot figure dans **Vente de la collection de M. E. Piot** (p.1199).
- 1866** - Madame Paul Meurice vient jouer du Wagner chez le docteur Duval.
- 1867** - 31 août. Mort de Baudelaire.

## QUELQUES REMARQUES

Cette chronologie n'est qu'une part de la vérité des relations de Baudelaire avec le monde musical. Beaucoup de questions restent en suspens car les dates sont souvent approximatives. Une certitude : les années 1860 et 1861 sont les plus importantes dans les rapports du poète avec la musique et les musiciens. Mais je ne partage pas l'opinion d'Enyss Djemil lorsqu'il écrit : " L'intérêt de Baudelaire pour l'art des sons est un long crescendo qui, parti du néant musical de l'enfance, s'enfle progressivement pour éclater enfin en un sforzando magistral, pendant l'année 1860 en pleine bataille du **Tannhäuser** " (**L'éducation du sens auditif chez Baudelaire** – chap.I p.4).

La chronologie ne permet en aucune façon de conclure à une véritable progression de l'intérêt du poète pour la musique. L'enthousiasme pour Wagner est celui d'un homme qui a vécu avant tout une expérience **poétique** dans une perspective **métaphysique** ; cette admiration n'est pas le résultat d'une véritable culture musicale acquise au fil des années.

## LISTE DES PRINCIPAUX MUSICIENS

## RENCONTRES OU CONNUS DE

### BAUDELAIRE DE SON VIVANT

#### Musiciens :

Berlioz  
Chopin  
Douay  
Gounod  
Hermann  
Liszt  
Meyerbeer  
Offenbach  
Pacheloup  
Perez  
Promayet  
Reyer  
Stoepel  
Wagner

#### Ecrivains-musiciens :

(d) Abrantès  
Barbara (violon)  
Champfleury (piano, violoncelle, cor)  
Schanne (alto, piano, trombone)  
Schoman (Schemann ?)  
Villiers de l'Isle-Adam (piano)  
Vitu

#### Peintre-musicien :

Boissard

**Chansonniers :**

Desnoyers  
Dupont  
Mathieu  
Vincent

**Musiciens divers**

Barbereau, professeur au Conservatoire  
Barroilhet, baryton  
Madame Vrépet  
Morelli, chanteur  
Roqueplan, directeur de l'Opéra  
Sauvageot, violoniste  
Mademoiselle Sax, cantatrice  
Uchard, ténor

**Critiques :**

Astruc  
Fétis  
Fiorentino  
Gaspérini  
Gautier  
Leroy  
Marie  
Nerval  
Saint-Victor  
Scudo

**Salons de :**

Madame Hugo  
Madame Manet (pianiste)  
Madame Meurice (pianiste)  
Madame Orfila  
Madame Sabatier

**BIBLIOGRAPHIE**

## I – ŒUVRES DE Ch. BAUDELAIRE

- **Baudelaire – Œuvres complètes** – Edition établie et anotée par Y. G. Le Dantec, révisée, complétée et présentée par Claude Pichois – Bibliothèque de “La Pléiade“ – Editions Gallimard – 1968.

- Notices de Baudelaire sur Edgar Poe :

- **Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages.**
- **Edgar Poe, sa vie et ses œuvres.**
- **Notes nouvelles sur Edgar Poe.**
- **Avis du traducteur.**

dans **Edgar Allan Poe, Œuvres en prose** – Traduction par Charles Baudelaire – Edition établie et anotée par Y. G. Le Dantec – Bibliothèque de “La Pléiade“ – Editions Gallimard 1969.

- **Correspondance générale**, recueillie, classée et annotée par M. Jacques Crépet Editions Louis Conard – Paris t.I à VI – 1947, 1948, 1949, 1953 (t. VI – Jacques Crépet et Claude Pichois).

- Charles Baudelaire – **Lettres inédites aux siens** – Présentées et annotées par Philippe Auserve – Editions Bernard Grasset – Paris – 1966.

## II – EDITIONS CRITIQUES – RELEVES STATISTIQUES

## - TEMOIGNAGES

- Charles Baudelaire – **Les Fleurs du Mal** – Edition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin – Librairie José Corti – Paris – 1942.

- **Baudelaire – Les Fleurs du Mal** – Concordances, Index et relevés statistiques établis d’après l’édition Crépet-Blin par le Centre d’Etude du Vocabulaire Français de la Faculté des Lettres de Besançon avec la collaboration de K. Menemencioglu - Librairie Larousse – Paris – 1970.

- Charles Baudelaire – **Journaux intimes** – Edition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin – Librairie José Corti – Paris – 1949.

- **Baudelaire devant ses contemporains** – Témoignages rassemblés et présentés par W. T. Bandy et Claude Pichois – Union Générale d’Edition – 10/18 – Paris 1967.

- **Baudelaire et Asselineau** – Textes recueillis et commentés par Jacques Crépet et Claude Pichois – Librairie Nizet – Paris – 1953.

## III – OUVRAGES

ABDEL-AZIZ (Anwar Ibrahim)

- **L’épithète dans “Les Fleurs du Mal“** - Thèse dactylographiée – Faculté des Lettres de Paris -1951.

ALAIN

- **Système des beaux-arts** – Collection “Idées“ Editions Gallimard - 1963

ANSERMET (Ernest)

- **Les Fondements de la musique dans la conscience humaine** (t.I – II Notes) Editions de la Baconnière – Neuchâtel (Suisse) – 1961.

- **Ecrits sur la musique** – Publiés par Jean-Claude PIGUET Edition de la Baconnière - Neuchâtel – 1971.

AUSTIN (Lloyd James)

- **L'univers poétique de Baudelaire** - Mercure de France - Paris -1956.

BACHELARD (Gaston)

- **L'eau et les rêves** – Librairie José Corti Paris – 1942.

- **L'air et les songes** – Librairie José Corti Paris – 1943.

- **La terre et les rêveries de la volonté** – Librairie José Corti Paris – 1948.

- **La poétique de la rêverie** – Presses Universitaires de France – Paris - 1961.

- **La psychanalyse du feu** – Collection “Idées“ Editions Gallimard - 1969.

- **La poétique de l'espace** – Presses Universitaires de France – Paris - 1970.

- **La dialectique de la durée** – Presses Universitaires de France – Paris – 1972

BADESCO (Luc)

- **La génération poétique de 1860** (t.I – II). Editions A. G. Nizet – Paris -1971.

BAILBE (Joseph-Marc)

- **Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet** – Lettres Modernes – Minard – Paris – 1969

BEAUFILS (Marcel)

- **Musique du son, Musique du verbe** – Presses Universitaires de France – Paris – 1954.

BERNARD (Suzanne)

- **Mallarmé et la musique** – Librairie Nizet – Paris – 1959.

- **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours** – Librairie Nizet – Paris – 1959

BLIN (Georges)

- **Baudelaire** – Editions Gallimard – Paris – 1939.

- **Le sadisme de Baudelaire** – Librairie José Corti – Paris – 1948.

BONAPARTE (Marie)

- **Edgar Poe, sa vie – son œuvre** (t. I-II-III) – Presses Universitaires de France – Paris – 1958.

BOSCHOT (Adolphe)

- **Portraits de Musiciens** (t. I-II) – Librairie Plon – Paris – 1947.

BOUSSOULAS (Nicolas-Isidore)

- **La peur et l'univers dans l'œuvre d'Edgar Poe** – Presses Universitaires de France - Paris – 1952.

BRELET (Gisèle)

- **Le temps musical** (t. I-II) – Presses Universitaires de France – Paris – 1949.

CASSAGNE (Albert)

- **Versification et métrique de Ch. Baudelaire** – Librairie Hachette et Cie – Paris – 1906.

CITRON (Pierre)

- **La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire** – (t. I-II) Les Editions de minuit – Paris – 1961.

CLAUDEL (Paul)

- **Réflexions sur la poésie** – Collection “Idées” – Editions Gallimard – 1963.

CLERAMBAULT (G. de)

- **Œuvre psychiatrique** – Presses Unuversitaires de France – Paris – 1942.

COEUROY (André)

- **Musique et Littérature** – Librairie Bloud et Gay – Paris – 1923.

- **Wagner et l'esprit romantique** – Collection “Idées” – Editions Gallimard – 1965.

COLLING (Alfred)

- **Musique et spiritualité** – Librairie Plon – Paris – 1941.

COMBARIEU (Jules)

- **Les rapports de la Musique et de la Poésie considérées au point de vue de l'expression** – Félix Alcan éditeur – Paris – 1893.

COMBARIEU (Jules) – DUMESNIL (René)

- **Histoire de la Musique** – (t. I-II-III-IV) – Librairie Armand Colin – Paris 1955.

CREPET (Eugène)

- **Charles Baudelaire** – Etude revue et mise à jour par Jacques Crépet – Editions Léon Vanier – Paris – 1906.

CREPET (Jacques)

- **Propos sur Baudelaire** – Rassemblés et annotés par Claude Pichois – Mercure de France – Paris -1957.

DELOFFRE (Frédéric)

- **Stylistique et Poétique françaises** – Société d'édition d'enseignement supérieur – Paris – 1970.

DIDEROT

- **ŒUVRES** – Texte établi et annoté par André Billy – Librairie Gallimard – “La Pléiade” – 1951.

DJEMIL (Enyss)

- **L'éducation du sens auditif chez Baudelaire** – Thèse dactylographiée, présentée en vue de l'obtention du Grade de Doctorat ès-lettres de l'Université de Rennes - 1963.

DRACOUUIDES (Dr N. N.)

- **Psychanalyse de l'artiste et de son œuvre** – Editions du Mont-Blanc – Genève – 1952.

DU BOS (Charles)

- **Approximations** – Fayard – Editions du Vieux Colombier – Paris – 1965.

EIGELDINGER (Marc)

- **Le Platonisme de Baudelaire** – Editions de la Baconnière, Neuchâtel (Suisse) – 1951.

ETIEMBLE

- **Supervielle** – Librairie Gallimard – 1960.

FERENCZI (Dr Sandor)

- **Thalassa-Psychanalyse des origines de la vie sexuelle** – Petite Bibliothèque Payot – Paris 1969.

FERRAN (André)

- **L'esthétique de Baudelaire** – Librairie Nizet – Paris – 1968.

FONDANE (Benjamin)

- **Baudelaire et l'expérience du gouffre** – Editions Pierre Seghers – Paris – 1947.

FREUD (Dr Sigmund)

- **Introduction à la psychanalyse** – Payot – Paris – 1947.

- **Psychopathologie de la vie quotidienne** – Petite bibliothèque Payot – Paris – 1971.

FROMENTIN (Eugène)

- **Dominique** – Editions Delmas – Paris 1953.

FURTWÄENGLER (Wilhelm)

- **Entretiens sur la Musique** – Editions Albin Michel – Paris – 1953.

GAUTIER (Théophile)

- **Souvenirs Romantiques** – Introduction et notes par Adolphe Boschot – Librairie Garnier – Paris – 1929.

- **Ecrivains et artistes romantiques** – Librairie Plon – Paris – 1933.

GIDE (André)

- **Notes sur Chopin** – L'Arche – Paris – 1949.

GRAMMONT (Maurice)

- **Le vers français** – Librairie Delagrave – Paris – 1937.

- **Petit traité de versification française** – Librairie Armand Colin – Paris – 1969.

GRUNBERGER (Dr Béla)

- **Le narcissisme** – Payot – Paris – 1971.

GUEX (André)

- **Aspects de l'Art baudelairien** – Imprimerie centrale S. A. , Lausanne – 1935.

GUICHARD (Léon)

- **La musique et les lettres au temps du Romantisme** – Presses Universitaires de France – Paris – 1955.

- **La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme** – Presses Universitaires de France – Paris – 1963.

GUILLAIN DE BENOUVILLE (P.)

- **Baudelaire le trop chrétien** – Editions Bernard Grasset – Paris – 1936.

HENRY (Charles)

- **Wronski et l'esthétique musicale** – Hermann – Paris – 1887.

JAKOBSON (Roman)

- **Essais de linguistique générale** – Editions de Minuit – Paris – 1963.

JANKELEVITCH (Vladimir)

- **La musique et l'ineffable** – Librairie Armand Colin – Paris – 1961.

KOPP (Robert) – PICHOSIS (Claude)

- **Les années Baudelaire** – (**Etudes baudelairiennes I-II**) – Editions de la Baconnière – Neuchâtel (Suisse) 1969-1971.

LAFORGUE (Dr René)

- **L'échec de Baudelaire** – Les Editions du Mont-Blanc – Genève – 1964.

LANDRY (Lionel)

- **La sensibilité musicale, ses éléments, sa formation** – Librairie Félix Alcan – Paris – 1927.

LE HIR (Yves)

- **Analyses stylistiques** – Librairie Armand Colin – Paris – 1965.

LEROY (Maxime)

- **Les premiers amis français de Wagner** – Editions Albin Michel – Paris – 1925.

LONCKE (Jocelyne)

- **Baudelaire and Music** – Thèse – Université d'Oxford – 1967/1968.

MATTER (Jean)

- **Wagner l'enchanteur** – Editions de la Baconnière – Neuchâtel – 1968.

MAUCLAIR (Camille)

- **Princes de l'esprit** – Editions Albin Michel – Paris (s. d.).

MAURON (Charles)

- **Introduction à la psychanalyse de Mallarmé** – Editions de la Baconnière – Neuchâtel – 1968.

MAZALEYRAT (Jean)

- **Pour une étude rythmique du vers français moderne**  
– Notes bibliographiques – Lettres Modernes – Minard – Paris – 1963.

MEYLAN (Pierre)

- **Les écrivains et la musique** (t. II) – Editions du Cervin – Lausanne – 1952.

MILNER (Max)

- **Baudelaire – Enfer ou ciel, qu'importe !** – Librairie Plon – Paris – 1967.

NERVAL (Gérard de)

- **ŒUVRES** (t. I-II) – texte établi, annoté et présenté par Albert Béguin et Jean Richer – Editions Gallimard – Bibliothèque de “La Pléiade“ – Paris – 1961.
- **Lettres à Franz Liszt** – Textes inédits présentés et publiés par Jean Guillaume sj. et Claude Pichois – Presses Universitaires de Namur – Namur – 1972.

PEYRE (Henri)

- **Connaissance de Baudelaire** – Librairie José Corti – 1951.
- **Pensées de Baudelaire** – Librairie José Corti – 1951.

PIA (Pascal)

- **Baudelaire par lui-même** – Editions du Seuil 1952.

PIGUET (J. – Claude)

- **Ernest Ansermet et les fondements de la Musique** – Payot – Lausanne – 1964.

POE (Edgar)

- **Tales and Poems** – With representative articles, criticism and letters – Introduction and notes, by Philip Van Doren Stern – The Viking Press – New-York 1969
- **Tales of Mystery and Imagination** – Everyman’s Library London – 1963.
- **Œuvres en prose** – traduction par Charles Baudelaire – Edition établie et annotée par Y. G. Le Dantec – Bibliothèque de “La Pléiade“ – Editions Gallimard -1969.

POMMIER (Jean)

- **Dans les chemins de Baudelaire** – Librairie José Corti – Paris – 1945.
- **La Mystique de Baudelaire** – Slatkine reprints – Genève – 1967.

PORCHE (François)

- **La vie douloureuse de Charles Baudelaire** – Librairie Plon – Paris – 1926.
- **Baudelaire, histoire d’une âme** – Flammarion, Editeur – Paris – 1944.
- **Baudelaire et la Présidente** – Librairie Gallimard 1959.

POULET (Georges)

- **Qui était Baudelaire ?** – Editions d'Art Albert Skira – Genève – 1969.

PREVOST (Jean)

- **Baudelaire** – Mercure de France – 1967.

PROUST (Marcel)

- **Chroniques** – Librairie Gallimard – 1943.

RIFFATERRE (Michael)

- **Essais de stylistique structurale** – présentation et traduction de Daniel Delas – Flammarion, Editeur – Paris – 1971.

RUFF (Marcel A.)

- **L'Esprit du mal et l'esthétique baudelairienne** – Librairie Armand Colin – Paris – 1955.

RUWET (Nicolas)

- **Langage, musique, poésie** – Editions du Seuil – Paris – 1972.

SAINT-AUGUSTIN

- **VII – Dialogues Philosophiques – IV – La Musique** – Desclée, De Brouwer et Cie – 1947.

SAMSON (Joseph)

- **Paul Claudel, poète-musicien** – Editions du Milieu du Monde – 1947.

SARTRE (Jean-Paul)

- **Baudelaire** – Collection "Idées" – Editions Gallimard – 1963.

SCHANNE (Alexandre)

- **Souvenirs de Schauvard** – G. Charpentier et Cie, Editeurs – Paris – 1886.

SCHOPENHAUER (Arthur)

- **Le Monde comme Volonté et comme Représentation** (t. I)

– Presses Universitaires de France – Paris – 1942.

SEILLIERE (Ernest)

- **Baudelaire** – Librairie Armand Colin – Paris – 1931.

SOURIAU (Etienne)

- **La correspondance des arts** – Flammarion - Paris – 1969.

SPIRE (André)

- **Plaisir poétique et plaisir musculaire** – S. F. Vanni – New-York – 1949.

STRAVINSKI (Igor)

- **Poétique Musicale** – J. B. Janin – “La Flûte de Pan“ – 1945.

SUPICIC (Ivo)

- **La Musique expressive** – Presses Universitaires de France – Paris – 1957.

TRANNOY (A. I.)

- **La Musique des vers** – Annales de l'Université de Grenoble t. IV N°2 (Nouvelle série) – Grenoble – 1927.

VALERY (Paul)

- **Tel quel** (t. I) Editions Gallimard – 1941.

- **Variété II** – Editions Gallimard – 1967.

VIVIER (Robert)

- **L'originalité de Baudelaire** – Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises en Belgique – Bruxelles – 1952.

WAGNER (Richard)

- **Ma vie** – traduction de N. Valentin et A. Schenk – Editions Plon – Paris – 1911-1912.

- **Beethoven** – traduit de l'allemand par Jean-Louis Crémieux – Editions Gallimard – 1937.

- **Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt** – traduction de L. Schmidt et J. Lacant – Editions Gallimard – 1943.

WIERZYNSKI (Casimir)

- **La vie de Chopin** – Editions Robert Laffont – Paris – 1952.

WOOLLEY (Grange)

- **Richard Wagner et le symbolisme français** – Les Presses Universitaires de France – Paris – 1931.

WRIGHT (Malcolm Gilmore)

- **The role of the auditive sense in Baudelaire's works** – A thesis in romanics presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Pennsylvania – Philadelphia – 1929.

#### IV – ARTICLES

ANTOINE (Gérald)

- **La nuit chez Baudelaire** dans **Baudelaire** – Société d'Histoire Littéraire de la France – Librairie Armand Colin – 1967.

BANDY (W. T.)

- **Baudelaire and Liszt** dans **Modern Language Notes** n°8 – volume LIII – décembre 1938.

BANDY (W. T.) et PICHOS (Claude)

- Un inédit : **“Hiawatha. Légende indienne“**, adaptation de **Charles Baudelaire**.

(III **Baudelaire et Robert Stoepl**) dans **Etudes baudelairiennes** (II) – Editions de la Baconnière – Neuchâtel – 1971.

BOUYER (Raymond)

- **Baudelaire musicien** dans **Le Menestrel** n°3 - 18 janvier 1903.

CHAUSSERIE-LAPREE (J. P.)

- **Les récurrences phoniques dans l'alexandrin** dans **L'Information Littéraire** n°4 septembre-octobre 1971 ; n°5 novembre-décembre 1971.

CITRON (Pierre)

- **Privat d'Anglemont ou les vérités d'un menteur** dans **Revue des Sciences humaines** – fasc. 103 juillet – septembre 1961.

FERRAN (André)

- **Baudelaire et la musique** dans **Mélanges de philologie et d'histoire littéraire** – Boivin et Cie, Editeurs – Paris – 1940.

GALLICO (Claudio)

- **Baudelaire e la musica** dans **Convivium** – Torino – fasc. 1 – gennaio, febbraio 1955.

GIDE (André)

- **Baudelaire et M. Faguet** dans **La Nouvelle revue française** (t. IV) n°23 – 1<sup>er</sup> novembre 1910.

GRINDEA (Miron)

- **The misjudgement of Paris** dans **Adam** – International review n°331-333 – Rochester, New-York 1969.

HUCHER (Yves)

- **Baudelaire, la Musique et les Musiciens** dans **Etudes sur Baudelaire** – publiées sous la direction d'André Strauss à l'occasion du colloque tenu en Sorbonne le 17 juin 1967 – (exemplaire ronéotypé).

JAKOBSON (Roman) et LEVI-STRAUSS (Claude)

- **“Les Chats” de Charles Baudelaire** dans **L'Homme** – II, 1 janvier-avril 1962.

LEAKEY (F. W.)

- **Pour une étude chronologique des “Fleurs du Mal” – “Harmonie du soir”** – dans **Baudelaire** – Société d'Histoire Littéraire de la France – Librairie Armand Colin – 1967.

LOCKSPEISER (Edward)

- **Baudelaire and music** dans **The Yale Review** – 59 – 1970.

MONTBRIAL (Jacques de)

- **La mer et la musique dans l'œuvre de Baudelaire** – **La Muse française** n°10  
– 10 décembre 1929.

MOUNIN (Georges)

- **Quelques petits faits probablement vrais à propos de la Phonétique, de la Musique et de la Poésie.** dans **Poésie et Langage** – Deuxième Biennale internationale de poésie – Knokke – 2 au 6 septembre 1954 – Editions de la Maison du Poète – Bruxelles – 1954.

- **Baudelaire devant une critique structurale** dans **Baudelaire** – Actes du Colloque de Nice (25-27 mai 1967) Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice – Minard – 1968.

PECHENART (Jacques)

- **La musique de Baudelaire** (pour le Centenaire des "Fleurs du Mal") dans **La Grive** n°97 janvier-mars 1958 ; n°101 janvier-mars 1959.

PICHOIS (Claude)

- **Introduction aux "Paradis Artificiels"** – Editions Gallimard  
– "Le livre de poche" – 1964.

SCHAETTEL (Marcel)

- **Etude rythmique et structurale d'un poème de Baudelaire** – "La Musique"  
dans **L'Information littéraire** n°3 mai-juin 1967.

SEGOND (J.)

- **Remarques sur le vers baudelairien** dans **Revue de la Méditerranée** (41 et 42) n°1 et 2 – t.10 – janvier, février-mars, avril 1951.

SPIRE (André)

- **Poésie : Musique ou Danse buccale ?** dans **Poésie et Langage** - Editions de la Maison du Poète – Bruxelles – 1954.

TIMMERMANS (B. J. H. M.)

- **Observations sur la technique de Baudelaire** dans **Neophilologus** – Groningen, Batavia – 1 April, 1 July 1944.

## V - DOCUMENTS COMPLEMENTAIRES

Lila MAURICE-AMOUR

- **Musiques inspirées par “Les Fleurs du Mal”** (**Revue des Sciences humaines** – n°89 – janvier, mars 1958).

J. L. BACKES

- **De la poésie à la musique – Remarque sur le lied romantique et post-romantique** (**Revue de Littérature comparée** n°4 – octobre-décembre 1971).

On trouvera dans cet article une analyse de la mélodie qu’Henri Duparc a composée pour le sonnet de Baudelaire, **La Vie Antérieure**.

Cl. PICHOS et H. TREFZ

- **Gustav Mahler s’est-il inspiré de Baudelaire ?** (**Revue de Littérature comparée** – t. XXXI – n°4 – 1957). Il y aurait une certaine parenté entre le troisième des **Lieder eines fahrenden Gesellen** et **Le Vampire** de Baudelaire.

Colloque baudelairien de l’Institut Français de Londres – février 1967. Communication de Miss Jocelyne LONCKE : **Baudelaire et la musique**. Dans **Les années Baudelaire**, Robert KOPP et Claude PICHOS notent : “Cet exposé, digne à peine d’une séance de travaux pratiques, est le seul dont la publication paraîtrait indue“ (p.32).

Spectacle **Baudelaire**, réalisé par Maurice BEJART et le Ballet du XXème siècle à la Maison de la Culture de Grenoble en février 1968, repris le même mois à Bruxelles, puis au Palais des Sports de Paris en février 1969. Il s'agit d'un réel spectacle où la musique de Wagner, celle de Debussy et la musique de jazz jouent un rôle important.

## VI – BIBLIOGRAPHIES UTILISEES

### **Répertoire des écrits sur Baudelaire**

W. T. Bandy (Madison 1953)

### **Baudelaire – Bibliographie 1950-1967**

Robert Cargo (Alabama, University of Alabama press – 1968)

### **Deux années d'études baudelairiennes**

Jullet 1966 – Juin 1968 (1969 – suppl.)

(Torino, sociata Ed. 1970).

### **Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft –**

Otto Klapp – 1956 à 1971 t. I à IX (Frankfurt am Main)

Bibliographie dans **Revue d'Histoire littéraire de la France**

Janvier – février 1973.

## VII – DICTIONNAIRES

### **Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française**

Paul Robert

Presses Universitaires de France – 1957.

### **Dictionnaire de la langue française**

Emile Littré

Gallimard, Hachette – 1968.

## INDEX DES NOMS PROPRES

ABDEL-AZIZ (Anwar-Ibrahim) : 119 – 338

ABRANTES (duc d') : 195 – 330 – 335

ADAM (Adolphe) : 154 – 155

ALAIN (Emile-Auguste Chartier) : 221 – 338

ANCELLE (Narcisse) : 28 – 31 – 32 – 85 – 88 – 109 – 188 – 195 – 312

ANSERMET (Ernest) : 143 – 144 – 264 – 338 – 345

ANTOINE (Gérald) : 118 – 348

ARIOSTE (Ludovico Ariosto dit l'Arioste) : 248

ASSELINÉAU (Charles) : 38 – 46 – 86 – 171 – 197 – 199 – 212 – 338

ASTRUC (Zacharie) : 184 – 191 – 332 – 336

AUBER (Daniel François) : 154 – 155 – 216

AUBRY (Madame) : 184

AUPICK (Général) : 25

AUPICK (Madame) : 9 – 28 – 30 – 42 – 46 – 52 – 74 – 86 – 98 – 186 – 188 – 197 – 215  
237 – 330 – 331

AUSERVE (Philippe) : 337

AUSTIN (Lloyd James) : 205 – 339

BACH (Jean-Sébastien) : 170 – 203

BACHELARD (Gaston) : 25 – 37 – 39 – 40 – 41 – 42 – 50 – 54 – 56 – 89 – 90 – 92 –  
140 – 141 – 142 – 143 – 144 – 245 – 291 – 339

BACKES (J. L.) : 351

BADESCO (Luc) : 178 – 179 – 339

BAILBE (Joseph-Marc) : 153 – 156 – 157 - 339

BALZAC (Honoré de) : 87 – 109 – 223

BANDY (W. T.) : 194 – 195 – 199 – 200 – 201 – 338 – 348 – 352

BANVILLE (Théodore de) : 12 – 63 – 99 – 100 – 101 – 103 – 109 – 171 – 174 – 176  
177 – 192 – 204 – 227

BARBARA : 158 – 173 – 176 – 177 – 178 – 179 – 191 – 210 – 329 – 330 – 335

BARBEREAU : 193 – 329 – 336

BARBEY D'AUREVILLY (Jules Amédée) : 171 – 196

BARBIER (Auguste) : 29 – 30 – 101 – 168

BARBIER (Jules) : 180

BARROILHET : 333 – 336

BAUDELAIRE (Claude-Alphonse) : 4 – 73 – 159 – 300

BAUDOUIN (Charles) : 58 – 59

BEAUFILS (Marcel) : 262 – 339

BEAUMARCHAIS (Pierre Augustin CARON DE) : 308

BEETHOVEN (Ludwig Van) : 53 – 59 – 93 – 153 – 158 – 159 – 170 – 176 – 182 –  
185 – 203 – 204 205 – 206 – 233 – 234 – 251 – 256 – 292 – 294 – 347 –

BEGUIN (Albert) : 345

BEJART (Maurice) : 352

BELGIOJOSO (Princesse) : 156

BELLINI (Vincenzo) : 155

BERG (Alban) : 129

BERLIOZ (Hector) : 154 – 155 – 156 – 158 – 203 – 204 – 216 – 227 – 238 – 251 –  
256 – 332 – 335

BERNARD (Paul) : 216

BERNARD (Suzanne) : 114 – 122 – 339

BERQUIN : 189

BILLY (André) : 249 – 250 – 341

BLAZE de BURY : 181

BLIN (Georges) : 8 – 20 – 53 – 56 – 75 – 87 – 96 – 97 – 133 – 179 – 195 – 223 – 256  
267 – 338 – 340

BOCAGE : 161

BOISSARD : 93 – 169 – 170 – 191 – 193 – 210 – 329 – 335

BOLLERY : 179

BONAPARTE (Marie) : 51 – 52 – 55 – 57 – 340

BONVIN : 171

BOREL (Pétrus) : 228 – 301

BOSH : 184

BOSCHOT (Adolphe) : 155 – 340 – 342

BOTREL : 178

BOURDILLIAT : 236 – 237

BOUSSOULAS (Nicolas-Isidore) : 90 – 340

BOUYER (Raymond) : 149 – 348

BOYER : 100

BRACQUEMOND (Félix) : 182

BRAUNSCHVIG : 125

BRELET (Gisèle) : 145 – 340

BROISE (Eugène de) : 191 – 237

BRUNET (Madame) : 184

BUISSON (Jules) : 161

BYRON (George Gordon, lord) : 55 – 203 – 248 – 308 – 310 – 313

CALONNE (Alphonse de) : 75 – 198

CARGO (Robert) : 352

CARJAT (Etienne) : 183

CARRE (Michel) : 180

CASSAGNE (Albert) : 111 – 112 – 118 – 120 – 126 – 127 – 129 – 130 – 131 – 133 – 134 – 135 – 340

CELLARIUS (Delphine et Clara) : 198

CHAMPFLEURY : 21 – 157 – 158 – 171 – 175 – 176 – 177 – 179 – 182 – 191 – 192 – 195 – 210 – 227 – 233 – 234 – 285 – 288 – 317 – 329 – 330 – 335

CHATEAUBRIAND (René de) : 49 – 109 – 203

CHAUSSERIE-LAPREE (J. P.) : 137 – 139 – 348

CHENAVARD : 71 – 167 – 193

CHENNEVIERES (Philippe de) : 161

CHEVALET (Madame Emile) : 36

CHOPIN (Frédéric) : 129 – 149 – 156 – 158 – 203 – 316 – 335 – 342 – 347

CHORNER : 183

CIMAROSA (Domenico) : 155 – 216

CITRON (Pierre) : 29 – 30 – 174 – 204 – 340 – 349

CLAIRVILLE : 280

CLAUDEL (Paul) : 117 – 124 – 126 – 340 – 346

CLERAMBAULT : 80 – 340

COEUROY (André) : 1 – 89 – 106 – 107 – 178 – 216 – 234 – 274 – 284 – 328 – 340

COLLING (Alfred) : 274 – 280 – 341

COMBARIEU (Jules) : 109 – 110 – 121 – 125 – 152 – 153 – 154 – 181 – 203 – 216 – 217 – 238 – 273 – 274 – 341

COPPEE (François) : 178 – 179

CORNEILLE (Pierre) : 303

COROT (Camille) : 66 – 68 – 308

COURBET (Gustave) : 194 – 233

COUSIN (Charles) : 161

CRABBE : 65

CREMIEUX (Jean-Louis) : 294 – 347

CREPET (Eugène) : 169 – 176 – 179 – 182 – 183 – 184 – 185 – 186 – 195 – 199 – 284 – 288 – 341

CREPET (Jacques) : 4 – 8 – 31 – 53 – 56 – 75 – 96 – 97 – 133 – 160 – 162 – 176 – 177 – 179 – 180 – 186 – 191 – 192 – 195 – 196 – 198 – 199 – 201 – 206 – 209 – 210 – 211 – 230 – 237 – 256 – 287 – 331 – 337 – 338 – 341

CREPET (Madame) : 186 – 332

CUSTINE (Adolphe de) : 156

DANTE (Alighieri) : 248

DAUBRUN (Marie) : 10 – 187

DAVID : 195 –

DEBUSSY (Claude) : 129 – 280 – 352

DEHARME (Lise) : 114

DELACROIX (Eugène) : 6 – 48 – 65 – 66 – 67 – 68 – 69 – 70 – 71 – 94 – 156 – 171 – 189 – 190 – 203 – 205 – 206 – 208 – 214 – 224 – 225 – 227 – 241 – 242 – 243 – 248 – 277 – 278 – 279 – 283 – 290 – 293 – 297 – 300 – 311 – 316

DELAS (Daniel) : 346

DELOFFRE (Frédéric) : 135 – 136 – 137 – 341

DENNERY (Adolphe) : 187

DENTU (Edouard) : 226

DE QUINCEY (Thomas) : 90 – 213

DERIEUX : 111

DE RODE : 191

DEROY (Emile) : 169

DESBORDES-VALMORE (Marceline) : 168

DESCHAMPS (Madame) : 193

DESNOYERS (Fernand) : 16 – 161 – 162 – 331 – 336

DEVERIA (Achille) : 182

DIDEROT (Denis) : 67 – 249 – 250 – 251 – 254 – 341

DJEMIL (Enyss) : 1 – 129 – 142 – 157 – 170 – 212 – 334 – 341

DONIZETTI (Gaetano) : 154 – 155

DORE (Gustave) : 228

DOUAY (Emile) : 197 – 198 – 199 – 332 – 335

DRACOUUIDES (N. N.) : 6 – 51 – 58 – 341

DU BOS (Charles) : 251 – 270 – 341

DUMESNIL (René) : 154 – 181 – 216 – 217 – 238 – 273 – 274 – 341

DUPARC (Henri) : 351

DUPONT (Pierre) : 18 – 115 – 161 – 162 – 163 – 164 – 165 – 166 – 167 – 168 – 169  
– 171 – 177 – 179 – 192 – 257 – 297 – 301 – 302 – 304 – 309 – 329 – 331 – 336

DURUTTE (Comte) : 88

DUVAL (Docteur) : 210 – 333

DUVAL (Jeanne) : 10 – 71 – 86 – 214 – 264

EIGELDINGER (Marc) : 87 – 269 – 341

ERARD : 185 – 198

ESCHYLE : 255

ETIEMBLE : 114 – 342

FAGUET (Emile) : 115 – 349

FANTIN-LATOUR (Henri) : 206

FARNESE (Paul) : 198

FAUCHERY : 171

FERENCZI (Sandor) : 51 – 52 – 55 – 342

FERRAN (André) : 1 – 105 – 155 – 161 – 171 – 175 – 176 – 177 – 228 – 237 – 283  
342 – 349

FETIS (François Joseph) : 199 – 234 – 332 – 336

FETIS (Madame) : 216

FEUILLET (Octave) : 161

FEYDEAU : 100 – 181

FIORENTINO (Pier Angelo) (A. de ROVRAY) : 192 -193 – 196 – 216 – 330 – 336

FLAUBERT (Gustave) : 109

FLOTTE : 112

FONDANE (Benjamin) : 77 – 342

FOSSEY : 187

FOURIER (Joseph, baron) : 91

FRAISSE (Armand) : 85 – 220

FREDERIX : 185

FREUD (Sigmund) : 6 – 57 – 221 – 342

FROMENTIN (Eugène) : 113 – 114 - 342

FURTWÄENGLER (Wilhelm) : 274 – 342

GALLICO (Claudio) : 1 – 349

GARCIA (Marie) : 186

GASPERINI (Auguste de) : 227 – 332 – 336

GAUTIER (Théophile) : 63 – 81 – 96 – 101 – 104 – 109 – 114 – 115 – 120 – 131 – 149 – 156 – 169 – 179 – 180 – 181 – 192 – 205 – 213 – 227 – 228 – 229 – 231 – 232 – 233 – 234 – 261 – 274 – 281 – 282 – 284 – 329 – 336 – 342

GERICAULT (Théodore) : 55

GIDE (André) : 114 – 129 – 342 – 349

GLEYRE : 189

GLUCK (Christophe Willibald) : 129 – 158 – 181 – 227

GOETHE (Johann Wolfgang von) : 250

GOSSE (E.) : 113

GOUNOD (Charles) : 201 – 227 – 287 – 288 – 332 – 335

GRAMMONT (Maurice) : 118 – 125 – 129 – 140 – 342

GRANDGUILLOT : 236

GRANDMOUGIN (Charles) : 264 – 265

GRETRY (André) : 229

GRINDEA (Miron) : 204 – 349

GRUNBERGER (Béla) : 44 – 343

GUEX (André) : 115 – 116 – 137 – 343

GUICHARD (Léon) : 229 – 231 – 232 – 233 – 250 – 264 – 265 – 268 – 269 – 285 – 286 – 287 – 288 – 343

GUILLAIN DE BENOUVILLE (P.) : 27 – 270 – 343

GUILLAUME (Jean) : 230 – 345

GUYS (Constantin) : 188 – 301

HABENECK (François-Antoine) : 157

HAENDEL (Friedrich) : 182

HALEVY (Jacques-François-Fromental) : 155

HAYDN (Joseph) : 93 – 158 – 176 – 182 – 206

HEINE (Heinrich) : 308 – 310 – 313

HENRY (Charles) : 88 – 343

HERDER (Johann Gottfried von) : 229

HERMANN : 195 – 333 – 335

HEROLD (Ferdinand) : 154

HESSE (Auguste) : 66

HOFFMANN (E. T. A.) : 67 – 81 – 82 – 93 – 304 – 305

HOGARTH (William) : 261

HOMERE : 203

HOUSSAYE (Arsène) : 171 – 174

HUCHER (Yves) : 148 – 349

HUGO (Charles) : 185

HUGO (Madame Charles) : 185 – 332 – 336

HUGO (Victor) : 49 – 59 – 91 – 118 – 126 – 156 – 185 – 203 – 210 – 228 – 258 – 312

HUGO (Madame Victor) : 185

HUMMEL (Johann Nepomuk) : 203

JAKOBSON (Roman) : 138 – 139 – 343 – 349

JANIN (Jules) : 308 – 310 – 313

JANKELEVITCH (Vladimir) : 247 – 343

JAQUOTOT : 98

JONCIERES : 227

JOURNET (Jean) : 171

JUDITH (Mademoiselle) : 198

JUNOT : 195

KLAPP (Otto) : 352

KLEMMER : 176

KOPP (Robert) : 343 – 351

LACANT (J.) : 347

LACAUSSADE (Auguste) : 237

LACLOS (Pierre Choderlos de) : 85

LACOMBE (Louis) : 227

LACROSSE (M.) : 186

LAFORGUE (René) : 19 – 31 – 343

LAMARTINE (Alphonse de) : 109 – 118 – 203

LANDRY (Lionel) : 112 – 344

LEAKEY (F. W.) : 207 – 308 – 315 – 349

LECONTE DE LISLE (Charles Marie) : 95 – 109 – 124 – 161 – 308

LE DANTEC (Y. G.) : 5 – 7 – 167 – 196 – 198 – 249 – 337 – 345

LE HIR (Yves) : 130 – 344

LEROY (Léon) : 227 – 332 – 336

LEROY (Maxime) : 227 – 284 – 344

LE VAVASSEUR (Gustave) : 23 – 161

LEVI-STRAUSS (Claude) : 138 – 139 – 349

LISZT (Franz) : 74 – 149 – 158 – 184 – 195 – 200 – 201 – 202 – 203 – 204 – 210 – 211 – 229 – 230 – 231 – 234 – 238 – 239 – 242 – 244 – 256 – 271 – 274 - 287 – 288 – 294 – 297 – 316 – 332 – 335 – 345 – 347 – 348

LITTRE (Emile) : 310 – 353

LOCKE (John) : 203

LOCKSPEISER (Edward) : 1 – 129 – 350

LONCKE (Jocelyne) : 344 – 351

LONGFELLOW (Henry Wadsworth) : 198

LOUIS II DE BAVIERE : 152 – 284

MABILLE : 194

MAHLER (Gustav) : 351

MAINZER : 172

MALIBRAN (Maria Felicia GARCIA, dame) : 186

MALLARME (Stéphane) : 58 – 59 – 113 – 114 – 116 - 142 – 280 – 339 – 344

MALLET (Robert) : 114

MANERA : 158

MANET (Edouard) : 182 – 183 – 184 – 203 – 258 – 306 – 333

MANET (Madame) : 183 – 184 – 289 – 333 – 336

MARJOLIN (Madame) : 184

MAROUZEAU : 119

MATHIEU (Gustave) : 162 – 331 – 336

MATOUT : 66

MATTER (Jean) : 241 – 344

MAUCLAIR (Camille) : 256 – 270 – 344

MAURICE-AMOUR (Lila) : 351

MAURON (Charles) : 58 – 344

MAYNARD (François) : 8

MAZALEYRAT (Jean) : 344

MENARD (Louis) : 81 – 161 – 329

MENDELSSOHN (Félix) : 170

MENDES (Catulle) : 228

MENEMENCIOGLU (K.) : 338

MERIMEE (Prosper) : 109

METRA (Olivier) : 173 – 176

MEURICE (Madame Paul) : 182 – 183 – 184 – 210 – 288 – 289 – 332 – 333 – 336

MEYERBEER (Giacomo) : 154 – 155 – 156 – 170 – 192 – 197 – 216 – 331 – 335

MEYLAN (Pierre) : 106 – 344

MEYSENBUG (Malvida von) : 274

MILNER (Max) : 166 - 344

MONSELET (Charles) : 21 – 171

MONTBRIAL (Jacques de) : 1 – 350

MOREAU (Hégésippe) : 100 – 172

MORELLI (Giovanni) : 280 – 336

MOUNIN (Georges) : 110 – 138 – 350

MOZART (Wolfgang Amadeus) : 93 – 154 – 158 – 176 – 203 – 206 – 294

MURGER (Henri) : 171 – 172 – 173 - 177 – 192 – 331

MUSARD (Philippe) : 158

MUSSET (Alfred de) : 118

NADAR (Gaspard-Félix Tournachon dit) : 162 – 174 – 177 – 228

NEMO : 174

NERVAL (Gérard de) : 171 – 175 – 178 – 179 – 192 – 193 – 211 – 228 – 229 – 230 – 231 – 233 – 234 – 274 – 329 – 336 – 345

NICOLARDOT : 181

NIETZSCHE (Friedrich) : 113

NOIR (Victor) : 160

OFFENBACH (Jacques) : 333 – 335

OLLIVIER (Emile) : 227

ORFILA (Anne-Gabrielle) : 186 – 331 – 336

OURLIAC (Edouard) : 228

PAESIELLO (Giovanni) : 155

PAGANINI (Niccolò) : 203 – 206 – 207 – 208 – 306 – 315

PASCAL (Blaise) : 89

PASDELOUP (Jules Etienne) : 158 – 227 – 332 – 335

PECHENART (Jacques) : 1 – 316 – 350

PEREZ (José) : 195 – 333 – 335

PERRIN (Emile) : 227 – 244

PEYRE (Henri) : 297 – 345

PIA (Pascal) : 71 – 345

PICHOIS (Claude) : 4 – 5 – 81 – 85 – 160 – 167 – 193 – 194 – 195 – 196 – 198 – 199  
– 200 – 230 – 231 – 249 – 337 – 338 – 341 – 343 – 345 – 348 – 350 – 351

PICHON : 169

PIGUET (J. Claude) : 143 – 339 – 345

PIOT (E.) : 196 – 333

PLATON : 87 – 203

PLOTIN : 87

POE (Edgar) : 7 – 26 – 29 – 48 – 51 – 52 – 55 – 57 – 64 – 70 – 75 – 81 – 89 – 90 – 95  
– 96 – 104 – 105 – 106 – 107 – 148 – 208 – 213 – 214 – 217 – 220 – 222 – 223 – 225  
– 236 – 237 – 241 – 242 – 243 – 248 – 269 – 277 – 278 – 279 – 283 – 290 – 293 – 297  
– 299 – 305 – 318 à 328 – 337 – 340 – 345

POMMIER (Jean) : 37 – 67 – 81 – 91 – 93 – 315 – 345

PONSARD (François) : 171

PORCHE (François) : 9 – 13 – 78 – 103 – 180 – 181 – 182 – 215 – 345

POTOCKA (Delphine) : 156

POULET (Georges) : 315 – 346

POULET-MALASSIS (Auguste) : 21 – 52 – 70 – 162 – 180 – 191 – 193 – 198 – 199 –  
212 – 213 – 214 – 217 – 220 – 236 – 237 – 287 – 288 – 331 – 332

POURTALES (Guy de) : 201

PRADIER (Jean-Jacques dit James) : 180

PRAROND (Ernest) : 161

PREAULT (Antoine Augustin dit Auguste) : 180 – 192

PREVOST (Jean) : 1 – 47 – 98 – 142 – 346

PRIVAT D'ANGLEMONT (Alexandre) : 171 – 174 – 192 – 349

PROMAYET : 194 – 195 – 330 – 335

PROUDHON (Auguste) : 166

PROUST (Marcel) : 292 – 346

PYTHAGORE : 75 – 87

QUINAULT : 249

RACINE (Jean) : 85 – 118 – 249

RAVEL (Maurice) : 129

RAYMOND (E.) : 122

REMBRANDT : 35 – 66

RETHEL (Alfred) : 307

REYER (Ernest) : 180 – 181 – 191 – 193 – 200 – 231 – 234 – 297 – 330 – 335

REYNOLD (de) : 111

REYNOLDS (Sir Joshua) : 261

RICARD (Gustave) : 180

RICHER (Jean) : 345

RIFFATERRE (Michael) : 139 – 346

RIMBAUD (Arthur) : 123 - 124

ROBERT (Paul) : 64 – 353

ROCHE (Edmond) : 227

RONSARD (Pierre de) : 160

ROQUEPLAN (Nestor) : 196 – 197 – 330 – 331 – 336

ROSSINI (Gioachino) : 154 – 155 – 156

ROUSSEAU (Jean-Jacques) : 29 – 30 – 340

ROUVIERE (Philibert) : 171 – 197

RUFF (A. Marcel) : 173 – 212 – 346

RUWET (Nicolas) : 139 – 140 – 302 – 346

SABATIER (Madame) : 5 – 6 – 7 – 8 – 9 – 10 – 12 – 18 – 32 – 47 – 92 – 180 – 181 – 182 – 191 – 200 – 286 – 330 – 332 – 336

SAINT-ALME : 175

SAINT-AUGUSTIN (Augustin d'Hippone) : 91 – 346

SAINTE-BEUVE (Charles Augustin) : 4 – 25 – 175 – 196 – 227 – 302 – 305

SAINT-SAENS (Camille) : 227

SAINT-VICTOR (Paul de) : 187 – 191 – 331 - 336

SALIERI (Antonio) : 155

SAMSON (Joseph) : 117 – 346

SAND (George) : 110 – 233

SARTRE (Jean-Paul) : 43 – 49 – 78 – 346

SAUVAGEOT : 196 – 333 – 336

SAX (Mademoiselle) : 280 – 336

SAYN-WITGENSTEIN (Princesse) : 203 – 230

SCHAEFFNER (André) : 302

SCHAETTEL (Marcel) : 133 – 134 – 135 – 350

SCHANNE (Alexandre) : 38 – 50 – 158 – 171 – 172 – 173 – 176 – 194 – 330 – 335 – 346

SCHEFFER (Ary) : 309

SCHENK (A.) : 347

SCHILLER (Friedrich von) : 113

SCHMIDT (L.) : 347

SCHOMAN (SCHEMANN ?) : 209 – 330 – 335

SCHOPENHAUER (Arthur) : 104 – 346

SCHUMANN (Robert) : 182

SCRIABINE (Alexandre) : 129

SCRIBE (Eugène) : 155 – 192

SCUDO : 332 – 336

SEGHERS : 158

SEGOND (J.) : 112 – 350

SEILLIERE (Ernest) : 291 – 346

SHAKESPEARE (William) : 100 – 185 – 248 – 250 – 308 – 310 – 313

SHELLEY (Percy Bysshe) : 89

SIVRY : 179

SOPHOCLE : 255

SOULARY (Joséphin) : 167

SOURIAU (Etienne) : 292 – 347

SPIRE (André) : 111 – 116 – 123 – 347 – 351

SPONTINI (Gaspere) : 155

STEKEL : 58

STENDHAL (Henri Beyle) : 109 – 207

STEVENS : 65

STOEPPEL (Demoiselle) : 198

STOEPPEL (Robert) : 198 – 199 – 200 – 332 – 335 – 348

STRAUSS (André) : 349

STRAVINSKY (Igor) : 272 – 291 – 302 – 347

SUARES (André) : 217

SUE (Eugène) : 174

SUPERVIELLE (Jules) : 114 - 342

SUPICIC (Ivo) : 246 – 347

SWEDENBORG (Emanuel) : 91

SWINBURNE (Charles A.) : 284

TABAR : 302

TALMA (François-Joseph) : 195

TCHAIKOVSKY (Piotr Ilitch) : 129

TENNYSON (Alfred) : 303

THERESE (La commandante) : 184

THOMAS (André) : 171

THORE (Théophile) : 107 – 220

TILMANT (Théophile) : 158

TIMMERMANS (B. J.) : 111 – 112 – 121 – 122 – 123 – 127 – 128 – 129 – 351

TISSERANT (J. H.) : 48 – 59 – 160 – 313

TOUBIN (Charles) : 23 – 194 – 195 – 330

TOUSSENEL (Alphonse) : 92

TRANNOY (A. I.) : 125 – 347

TREFZ (H.) : 351

TROUBAT (Jules) : 175 – 195

UCHARD (Mario) : 172 – 174 – 333 – 336

VALENTIN (N.) : 347

VALENTINO : 197 – 199

VALERY (Paul) : 114 – 247 – 291 – 347

VAN DOREN STERN (Philip) : 345

VERDI (Giuseppe) : 154 – 155

VERLAINE (Paul) : 316

VERNET (Horace) : 71 – 301

VERON (Docteur) : 196

VIGNY (Alfred de) : 109

VILLEDIEU (Louise) : 188

VILLEMMAIN : 49 – 308

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste de) : 178 – 179 – 227 – 256 – 283 – 332 – 335

VILLOT (Frédéric) : 227

VINCENT (Charles) : 162 – 331 – 336

VINCI (Léonard de) : 261

VITU (Auguste) : 173 – 192 – 198 – 329 – 330 – 335

VIVIER (Robert) : 111 – 112 – 117 – 118 – 129 – 347

VOLTAIRE (François-Marie Arouet dit) : 282

WAGNER (Madame) : 200

WAGNER (Richard) : 1 – 2 – 83 – 84 – 93 – 128 – 145 – 149 – 152 – 153 – 158 – 159 – 160 – 167 – 168 – 173 – 176 – 178 – 179 – 181 – 182 – 183 – 185 – 187 – 191 – 192 – 200 – 201 – 202 – 203 – 204 – 208 – 209 à 294 – 297 – 298 – 330 – 331 – 332 – 333 – 334 – 335 – 341 – 344 – 347 – 348 – 352

WEBER (Carl Maria von) : 155 – 158 – 159 – 203 – 205 – 206 – 234 – 251 – 256 – 292 – 311

WIERZYNSKI (Casimir) : 156 – 347

WOLFF (Pierre) : 203

WOOLLEY (Grange) : 287 – 348

WRIGHT (Malolm Gilmore) : 1 – 148 – 149 – 348

WRONSKI (Madame) : 88

WRONSKI (Hoéné) : 88 – 343

YRIARTE (Charles) : 181

ZIGESAR : 273

## TABLE DES MATIERES

	pages
Introduction	1

### Première partie

#### La musique dans l'œuvre de Baudelaire

##### Chapitre premier – Une sensibilité auditive

1) Le pouvoir de la voix	4
2) Les sons graves et indéterminés	13
3) Le médium et l'aigu	16
4) Le son métallique	20
5) Decrescendo	34

##### Chapitre II – Les fondements de la musique

1) Le pouvoir de l'eau	39
2) Une hypothèse	51
3) Le rythme	60
4) L'harmonie	64
5) La danse	72
6) Le silence	75

### Chapitre III – Le lyrisme

1) Les hallucinations auditives et les “Paradis artificiels“	79
2) Le nombre et l’analogie universelle	87
3) La dissonance	95
4) Le lyrisme	99
5) “ La Musique creuse le ciel “	104

### Chapitre IV – La musique du vers baudelairien

1) Un piège	109
2) “ L’immense valeur du mot propre “	112
3) L’harmonie	121
4) Le rythme et la rime	124
5) Deux exemples	132
6) Naissance de la musique	140

## Deuxième partie

### Baudelaire, critique musical

#### Chapitre premier – La musique et les musiciens

1) La vie musicale à Paris du temps de Baudelaire	152
---	-----

<b>2 ) Baudelaire et les musiciens</b>	
a ) Le poète et l'éducation musicale	159
b ) Poètes et chansonniers	161
c ) Les amateurs	169
d ) Les salons	180
e ) Théâtres et concerts	187
f ) Critiques et musiciens	191
g ) Grands compositeurs et interprètes	200

## Chapitre II – Baudelaire et Wagner

<b>1 ) A la veille d'une découverte</b>	209
<b>2 ) Au Théâtre Italien – La lettre à Wagner</b>	216
<b>3 ) Les premiers défenseurs français de Wagner</b>	226
<b>4 ) Richard Wagner et “Tannhäuser“ à Paris</b>	235
a ) première partie de l'étude	239
b ) deuxième partie	249
c ) troisième partie	261
d ) quatrième partie	276
e ) “ Encore quelques mots “	280
<b>5 ) Les relations du poète avec le musicien</b>	283

Conclusion	295
------------	-----

## Appendices

<b>I – Les instruments de musique dans l'œuvre de Baudelaire</b>	300
<b>II – Baudelaire et Poe</b>	318
<b>III – Chronologie</b>	329

Bibliographie	337
---------------	-----

Index des noms propres	354
------------------------	-----

Table des matières	373
--------------------	-----