

## L'écholalie.

### Origines de l'œuvre d'art : Baudelaire et « le cas Wagner » par André Hirt

*À la mémoire de Philippe Lacoue-Labarthe*

« La Psyché entre amis, la naissance de la pensée dans la conversation et la correspondance est nécessaire aux artistes. Autrement, nous n'avons aucune pensée pour nous-mêmes ; elle appartient à l'image sacrée que nous formons. »

Friedrich Hölderlin<sup>1</sup>.

*Écholalie* : n. f. (du gr. *lalein*, parler). MED. Répétition machinale de mots ou de phrases prononcées par autrui, dans certaines aphasies<sup>2</sup>.

*Écholalie* : n. f. (gr. *ékho*, et *lalia* « bavardage »). *Psychiatr.* Répétition automatique des paroles (ou chutes de phrases) de l'interlocuteur, observée dans certains états démentiels ou confusionnels<sup>3</sup>.

« En matière d'art, j'avoue que je ne hais pas l'outrance ; la modération ne m'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... »<sup>4</sup>.

Évidemment, cet intitulé vise ce que, selon l'expression de Nietzsche à propos de Wagner, on doit nommer « le cas Baudelaire ». Un cas, c'est une singularité, une exception. C'est aussi et tout autant une *exemplarité*. Autrement dit, la singularité de l'événement que fut Baudelaire, aussi bien dans les Lettres, l'histoire et l'art que, je le crois profondément, dans la pensée en général, détient pour nous une valeur d'exemplarité dans laquelle nous nous devons de nous réfléchir nous-mêmes.

Si j'insiste d'emblée sur la pensée, sur ce qui est pensé par Baudelaire comme sur ce qui nous fait penser dans Baudelaire, c'est bien sûr parce que je suis « philosophe » (je ne puis avoir d'autre approche que « philosophique », celle de la technique proprement littéraire m'étant, hélas, fermée), mais c'est surtout parce que je suis convaincu que Baudelaire est un *penseur* et même un très grand penseur. Certes, on le sait un peu, mais pas assez. Ce n'est pourtant pas pour rien que ce poète a instruit, par son tropisme, la réflexion d'un philosophe aussi « moderne », voire hypermoderne, comme Walter Benjamin par exemple. C'est par ailleurs une évidence, si l'on y regarde de près, que Baudelaire a formulé notre entrée dans le Moderne (je rappelle quelques thèmes : la grande ville, le progrès, l'Histoire, la Modernité, dont il donne une définition très précise, soit, justement, la vérité insue du Moderne ; je rappelle aussi qu'à travers les thématiques de l'ennui, du *spleen*, c'est toute une philosophie

---

<sup>1</sup> Friedrich Hölderlin, *Lettre à Casimir Ulrich Böhlendorf* (1802), in Hölderlin, *Œuvres* (Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1967, trad. D. Naville), pp. 1010-1011.

<sup>2</sup> Dictionnaire *Le Petit Larousse*.

<sup>3</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Œuvres Complètes*, tome 2, (Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976), p. 807. (NB : dans la suite et sauf mention contraire, s'agissant des œuvres de Baudelaire, nous renvoyons à cette édition et à ce volume).

qui se prépare, une philosophie de l'existence, une philosophie de l'Histoire et de ses crises, une philosophie de l'interprétation de la subjectivité moderne dans un monde très nouveau dans lequel – ce fut en effet l'angle d'attaque de Baudelaire –, il s'agit de savoir si l'art en général et la poésie plus particulièrement, non seulement gardent encore une place, mais s'ils ont encore un sens et lequel).

L'art, par conséquent. L'art *pour* penser non seulement les pratiques artistiques dans leur nouveauté et leur pure et simple possibilité dans le nouveau monde où tout est devenu marchandise, comme, au même moment historique, Marx nous en fait la théorie<sup>5</sup>, mais encore et surtout l'art *pour* penser la subjectivité en sa pratique artistique comme dans sa réalité existentielle concrète.

D'où ma question sur les « origines de l'art », mais au sens précis suivant : comment se constitue la subjectivité artistique de Baudelaire, de quoi s'instruit-elle, en quoi se reconnaît-elle, voire à quoi s'identifie-t-elle ? Je ne prendrai pas en compte tous les liens de cette nature que Baudelaire entretient avec la peinture, si décisive pour lui : je prendrai en compte son rapport à Wagner, ce qu'il dit de lui, voit en lui et à travers lui, c'est-à-dire, en l'occurrence, quelque chose – formulons provisoirement la question ainsi, quitte à la corriger par la suite – quelque chose donc qu'il estime être lui-même. Et, d'emblée, l'origine de l'art doit se dire au *pluriel*. Les origines, origines. Et la subjectivité artiste, ainsi peuplée de la diversité de ses origines conscientes (Edgar Poe et Joseph de Maistre qui, dit-il, lui « ont appris à raisonner »<sup>6</sup>, Pascal, Thomas De Quincey), et sans même évoquer celles qui ne le sont pas, parce qu'elles sont plus lointaines, ce qui ne signifie pas moins décisives (je pense au rapport de Baudelaire au Classicisme, au Baroque aussi), s'avère impensable sans une étrange alchimie, sans une *synthèse* des origines.

(Dans mon propos, il sera beaucoup question, très explicitement ou de manière plus implicite mais pas moins réelle, de *parentés*, de rapports d'identité, d'identification, d'imitation, de mimes et d'écholalies de toutes sortes. Toujours, ce n'est rien d'autre que l'identité elle-même qui se trouvera interrogée, déstabilisée : identité complexe, ramifiée, croisée, étoilée, en abîme d'elle-même. Enfin, toujours en même temps, c'est l'identité de l'œuvre d'art qui se trouvera engagée : de quoi est-elle composée, quelles sont ses origines, par quoi, par qui est-elle en vérité engendrée ?

Il sera sans cesse question de *traduction* : les Correspondances sont des traductions, n'est-ce pas ? Mais Baudelaire ne cesse par ailleurs de traduire, dans les divers sens de « traduction », Delacroix, Edgar Poe, De Quincey et finalement Wagner. Autant dire que Baudelaire traduit et, ce faisant, *se* traduit. La traduction est le régime théorique de la pensée artistique de Baudelaire. Pour lui, penser c'est traduire et se traduire.

D'où évidemment la question du *mime*, ce très vieux thème, chevillé à la question de l'art. Mime et *mimèsis*. Imitation, représentation ou présentation ? Il s'agit en l'occurrence d'une question toujours décisive pour Baudelaire<sup>7</sup>. Cette question – l'art est-il copie ou présentation ? –, on le sait, Baudelaire la tranche du côté de la présentation – ce qui exclut l'imitation –, c'est-à-dire d'une extraction d'un imprésenté dans la présence qu'il nomme rigoureusement la « modernité ». Mais, à cet égard, la question de la *mimèsis* ne va pas sans engager la subjectivité artiste. Il lui faut également s'extraire et se présenter. C'est pourquoi, en prenant les devants, on peut dire que Baudelaire ne mime personne, qu'il n'imité ni ne singe personne. Il faut en effet avoir à l'esprit la lettre de la doctrine : « Dans l'ordre poétique et artistique, tout *révélateur* [je souligne ce mot] a rarement un précurseur. Toute floraison est spontanée, individuelle. [...] L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à

<sup>5</sup> Cf. Marx, *Le Capital*, livre I, chapitre 4 : *Le caractère fétiche de la marchandise*.

<sup>6</sup> Baudelaire, *Hygiène*, in *op. cit.*, tome 1, p. 669.

<sup>7</sup> Cf. à ce sujet tous les travaux fondamentaux de Philippe Lacoue-Labarthe, depuis *Le Sujet de la philosophie*, plus particulièrement le texte intitulé *L'Écho du sujet* (Aubier, 1979), en passant par *L'Imitation des Modernes* (Galilée, 1986), jusqu'à *Musica ficta (Figures de Wagner)* (Bourgeois, 1991).

venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il meurt sans enfants. Il a été *son roi, son prêtre et son Dieu.* »<sup>8</sup>

Pourtant – cette tension entre l'écholalie et l'affirmation de la subjectivité constituera mon propos central –, Baudelaire ne cesse de parler d'écho, d'entendre des échos, de filer des échos comme on le fait des métaphores. Il est peuplé d'échos, qu'il traduit et retraduit. Baudelaire est une *écholalie*. Autrement dit aussi, dans tout ce système des échos, dans leur écoute attentive, Baudelaire cherche *son propre écho*. Il cherche à *s'entendre*, en premier lieu – et c'est très rigoureusement ce qu'il entend en Wagner –, à *s'appeler* en subjectivité. Puis, de la confusion, voire de la démente écholalique d'une cacophonie, Baudelaire va amener de son oreille jusqu'à sa langue, enfin à son *écriture*, un *phrasé* de l'œuvre est un phrasé de lui-même. Écholalie, donc, encore et toujours, quoiqu'en subjectivité.

Enfin, on le comprend, mon propos excède l'identité assignée de ce qu'on nomme habituellement des auteurs ou des œuvres. Je voudrais, en somme, montrer comment « l'âme moderne » (l'expression est de Nietzsche) se *traduit*, comment Baudelaire et Wagner se traduisent – je voudrais en apporter les raisons objectives – sous la surveillance philologique de Nietzsche.

Nous serons donc dans une *triangulation*, Wagner-Nietzsche-Baudelaire, un système de parentés, de filiations, de rapports étroits, tendus et déchirés, dont l'enjeu est la *figure* de l'œuvre d'art à venir, c'est-à-dire la projection identitaire de notre subjectivité.

Notons que cette parenté a eu lieu *et* elle n'a pas eu lieu. En effet, il va falloir parler d'une vérité qui a été pensée, mais qui ne s'est pas effectuée – ce fut même le contraire ! – dans l'Histoire. Mais c'est une idée très forte que le critère d'une vérité ne se trouve pas immédiatement dans sa réalisation factuelle. Autrement dit, ce qui, entre Baudelaire, Wagner et Nietzsche s'est tissé, dans l'entrelacement de leurs textes et de leurs lettres, comme projet d'œuvre et comme constituant la tâche même de l'avenir, n'a eu de lieu que dans l'espace de la pensée, de l'intelligence et de la vérité.

Et, précisément, c'est cette *synthèse*, qui a lieu dans Baudelaire, que je voudrais évoquer pour commencer, celle qui a lieu *avec* Wagner, c'est-à-dire à la fois dans l'Essai sur Wagner et dans la fameuse lettre envoyée un an plus tôt, en 1860, au même Wagner. La question, prise en elle-même n'est déjà pas simple. Mais si l'on y superpose – ainsi que mon intitulé y renvoie explicitement – une certaine présence de Nietzsche, qui a lu Baudelaire, assez tard il est vrai, mais avec le sentiment de l'évidence et de la reconnaissance –, le problème se complique singulièrement, à moins que dans sa difficulté même, il ne se pose de manière plus complète et, par ce biais, accède à son intensité et à son intérêt véritables.

Sur ce dernier point, il convient naturellement de préciser les choses et, on l'espère du moins, de les légitimer. On sait que, lorsque Nietzsche opère, tout au long de son œuvre, avec les points culminants de la fin que constituent les opuscules *Nietzsche contre Wagner* et *Le cas Wagner*, une véritable radiographie de Wagner, c'est pour amener à la pensée non seulement la singularité d'un cas, mais une vérité quant à l'état de la subjectivité moderne et, partant, de l'état de la civilisation et de la culture. Wagner est un « cas », le « cas », c'est-à-dire aussi et d'abord une chute, un déclin, un effondrement culturel dans son accomplissement même (un *Fall*, un *fallen* en allemand). Si, en parallèle, Baudelaire, disons toujours pour le moment se *reconnaît* dans Wagner, alors « le cas Wagner » devient en même temps, du coup et en toute logique, « le cas Baudelaire ». Cette déduction a pour elle toutes les qualités de la logique. Pourtant, un point enraile cette logique : il concerne ceci que, au moment même où Nietzsche se livre à la critique la plus féroce de Wagner, il ne porte pas sur Baudelaire la même condamnation. Ce serait même le contraire, puisqu'il en vient à recopier en 1888, avec

---

<sup>8</sup> Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, in *op. cit.*, p. 581.

admiration, des passages entier des *Journaux intimes*, soit des textes qui sont des textes de théoricien<sup>9</sup>.

Certes, la critique de Wagner est aussi, peut-être même d'abord, une autocritique, une sorte de reconnaissance en tous les sens du terme, soit l'index de ce qui permet de dégager une vérité à laquelle Nietzsche participe pleinement (ne dit-il pas qu'il est, avant tout « wagnérien » ?<sup>10</sup>).

Or, être « wagnérien », c'est justement ce que, à sa manière, Baudelaire énonce et qu'il cherche à *phraser*. Car Baudelaire va *écrire* Wagner, le ré-écrire, peut-être même l'écrire pour la première fois, comme personne n'aura su ni ne pourra jamais le faire. Du coup, Baudelaire va écrire la musique, établir les *Correspondances* entre musique et poésie (la lettre à Wagner fait littéralement défiler les *topoi* poétiques de Baudelaire, des couleurs, du rouge pourpre en particulier, déjà relevé chez Delacroix, jusqu'aux thématiques de la lumière, de l'idéal, du sublime, etc.). À cet égard, Baudelaire est déjà une synthèse, voire quant à la modalité de son être, une synesthésie sur pied, une manière complexe, alchimique de sentir et d'éprouver, de *se* sentir et de *s'*éprouver, bref ce qui fait une subjectivité.

### La lettre à Wagner

Baudelaire l'a dit et écrit : Wagner, « ç'a été un événement dans mon cerveau » ; ou encore : « ç'a été, cette musique, une des grandes jouissances de ma vie » ; et ce fut enfin « une opération spirituelle », « une révélation »<sup>11</sup>. Baudelaire ne nomme pas cet événement : c'est un « ça », un quelque chose d'encore innommable et qu'il va tenter de *phraser*, c'est-à-dire d'enchaîner dans une logique de manifestation et de révélation, tout d'abord dans sa Lettre, puis l'année suivante, dans son grand essai *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, dans lequel il passera en revue toutes ses grandes thématiques : le système des Correspondances, la relation entre la musique et l'espace, l'analogie du processus artistique avec les états que déchaînent les drogues, le déchirement du cœur humain entre les deux principes qui veulent s'en assurer l'empire et surtout – car ce sera décisif pour notre propos –, la *sybiose* nécessaire, en l'artiste moderne, *du créateur et du critique*. Nul doute, par conséquent, que ce « ça », cet innommable à phraser touche aux origines de son art, à celui de Wagner et à l'art moderne en général.

« Baudelaire *et* Wagner », donc, à moins qu'il faille entendre, plus que lire, « Baudelaire *est* Wagner », car dans sa Lettre au musicien du 17 février 1860, il est fait état d'un événement de reconnaissance. Je parle au nom de Baudelaire : « ce que vous, Wagner, faites en musique, c'est très exactement ce que je suis, moi le poète. Vous êtes moi. » La Lettre énonce en effet, en toutes lettres, *in fine* : « vous m'avez rappelé à moi-même ». Et, juste auparavant, on a l'exposition de deux motifs, celui de la traduction de la musique de Wagner, celui, ensuite, de l'identification et même de l'appropriation de cette même musique : « Par vous j'ai été vaincu tout de suite. Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. 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*

---

<sup>9</sup> À ma connaissance, on ne trouve pas chez Nietzsche de prise en considération des poèmes de Baudelaire, même si l'on sait qu'il les a un peu lus, les marges de son exemplaire des *Fleurs du Mal* attestant par des signalisations l'attention portée à certains d'entre eux.

<sup>10</sup> Par exemple, ces extraits du *Cas Wagner* (Flammarion, coll. GF, 2005, trad. Éric Blondel), pp. 29-31 : « Je suis aussi bien que Wagner l'enfant de ce temps, entendez par là un décadent : à cette réserve près que moi je l'ai compris, et que moi j'ai résisté à cette pente. C'est le philosophe qui résistait en moi. [...] La plus grandiose expérience de ma vie a été une guérison. Wagner fait partie de mes maladies. [...] Par le truchement de Wagner la modernité parle son langage le plus *intime* [...] « Wagner résume la modernité. Rien à faire, il faut commencer par être wagnérien... » ».

<sup>11</sup> Baudelaire, successivement, Lettre à Poulet-Malassis du 10 février 1860, au même du 16 février 1860, in *Correspondance*, tome 1 (Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade), p. 667 et 671. Le 17 février, soit le lendemain de cette dernière lettre, Baudelaire rédige sa Lettre à Wagner.

*mienne* [...] ». Un an plus tard, Baudelaire, dans son *Essai sur Wagner* confirmera son programme : « Je résolu [...] de transformer ma volupté en connaissance... »<sup>12</sup>.

De quelle nature est cette connaissance ? C'est à cela que mon propos voudrait en fin de compte s'attacher.

Notons d'abord qu'un effet traverse, on l'aura peut-être, par chance, noté, cette Lettre : celui du *rire*. Cet effet est, à ma connaissance, demeuré inaperçu. Pourtant, dans sa logique, cet effet du rire me paraît seul pouvoir éclairer ce que Baudelaire veut articuler et phraser à propos de Wagner, c'est-à-dire quant aux origines de l'art. Mais gardons tout d'abord cet effet en réserve et poursuivons.

En toute rigueur de lecture, il faut constater que si Baudelaire envoie cette Lettre sous le coup de l'émotion, de l'événement de sa propre expression ou traduction (car Wagner traduit aussi Baudelaire), c'est autant parce qu'il lui faudrait faire état d'une rencontre décisive (avec Wagner, avec soi-même) que pour noter que Wagner est en quelque sorte ce que Baudelaire a à être, ce qu'il cherchait à être. Autrement dit, Wagner dirait supérieurement ce qu'est Baudelaire. En termes dialectiques, on dirait que Wagner est la vérité de Baudelaire. D'où, nécessairement, le déploiement d'un problème, qui ne peut être que de rivalité : celui du rapport de la poésie à la musique, ou, plus précisément encore, la question de la nature de l'art supérieur. S'agit-il, en régime romantique, de la poésie ou de la musique ? À la lecture de la Lettre, il semble en effet que Baudelaire rende les armes : la musique est infiniment supérieure à la poésie dans sa puissance d'évocation, d'expression et d'« extraction » (ce mot que Baudelaire affectionne). Et la rivalité, gardons ici aussi provisoirement ce mot, entre musique et poésie n'est pour Baudelaire aucunement du même ordre que celle existant entre peinture et poésie. En effet, dans ses textes sur Delacroix, en particulier, le poète montre et sait que le contenu et la vérité de la peinture *est* la poésie. La peinture doit être, c'est son sens même, poétique (ce que, on le sait, la photographie pour Baudelaire ne saurait être, trop liée qu'elle est à la matérialité, au fait : idole qui nous tyrannise au lieu d'une icône qui nous fait rêver). En d'autres termes, quant à la peinture, la poésie est la vérité. Mais la vérité de la poésie semble être précisément la musique...

Sur ce point, en écrivant sa Lettre, Baudelaire, qui a déjà réalisé, du moins conçu, l'essentiel de son œuvre poétique, s'arrêterait, s'agissant de l'*opus* wagnérien, tout à la fois enthousiaste *et* désespéré, comme devant un échec, interne et consubstantiel à la poésie et devant une vérité longtemps recherchée, devant un événement de vérité qui au moins relativiserait l'activité strictement poétique, voire peut-être l'annulerait au regard de ses impuissances. Il faudrait alors au mieux imaginer un «Baudelaire musicien» ou «un devenir musical de Baudelaire»...

Néanmoins, Baudelaire, manifestement, n'en reste pas à une défaite, aussi enthousiaste soit-elle. Car la musique de Wagner n'est que *la démonstration de la poésie*. La supériorité expressive de la musique ne doit pas cacher, en effet, que ce qu'elle évoque, l'état dans lequel elle nous met, la poésie, quant à elle, permet de les mettre en forme et de les penser. À cet égard, la poésie possède une fonction *réflexive* que la musique n'est pas capable de mettre en œuvre dans son immédiateté. Baudelaire, en vérité, reconstruit les médiations de l'art. Il opère la synthèse. Et de cette synthèse, il affirme en somme qu'il en est le théoricien ultime. Théoricien, les *Essais sur Wagner* et d'abord la Lettre en témoignent, en leur investissement majeur. Baudelaire vise un art total, qui n'est pas exactement le même que le *Gesamtkunstwerk* wagnérien. Qu'est-ce à dire, sinon que Baudelaire reconstruit l'art et la subjectivité artiste sur un plan formel alors que l'art wagnérien, explorant expressivement les méandres de l'âme moderne, se place, dirions-nous, sur celui de la matière en mouvement et en ébullition ? Il est facile, à cet égard, de repérer en l'occurrence un parallèle entre l'esprit

---

<sup>12</sup> Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, op. cit., p. 786.

français, préoccupé de forme et de clarté, et l'esprit allemand débordé par son émotion obscure.

Rivalité, jalousie, supériorité : tout cela est sans doute en jeu sous la forme de ce qu'on pourrait nommer « le complexe de la poésie ». Et, plus tard, dans la même lignée que Baudelaire, Mallarmé ne fera-t-il pas état, selon Valéry, de la musique comme « poésie sans les mots », de sa « sublime jalousie » à l'égard de Wagner, ou encore de l'« angélique douceur qui naît des rivalités supérieures » ? De quoi, au juste, se constitue ce complexe ? Les textes de Baudelaire sur Wagner le laissent entendre : il s'agit de l'« éloquence » de la musique, de sa « puissance de suggestion rapide », de son « énergie passionnée ». Soulignons le trait décisif : la *vitesse*, c'est-à-dire la capacité irrésistible de pénétrer les subjectivités, sa puissance de perforation. Bref, la musique irait, en vitesse et en puissance, droit à la chose même. Sous cet aspect décisif, il devient vrai que « sans la 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 »<sup>13</sup> (notons que ce jugement est porté comme un énoncé de défaite, l'acceptation de la victoire wagnérienne qui, quant à elle, sans recourir aux moyens de la stricte poésie, l'emporte grâce aux moyens de la totalisation musicale. En même temps, on devrait y reconnaître avec Baudelaire, de la part de Wagner, un geste de dépoétisation, par l'absolutisation et la totalisation artistiques mêmes, c'est-à-dire un *sacrifice de la langue* dans sa dimension autre qu'expressive). Inversement, il y aurait une *lenteur* de la poésie en tant que telle, lenteur due à sa réflexivité, au recul et à la médiation. De ce point de vue, la Lettre est une *réactivation de la langue*. Mais lenteur due surtout au langage, au statut linguistique du langage, c'est-à-dire à sa castration structurelle, le fait que les mots ne sont plus les choses, que par conséquent enfin la subjectivité elle-même se trouve par le langage séparée d'elle-même, en situation de mise en abîme d'elle-même, contrairement à la perfection de la musique, qui signerait ainsi, s'agissant de la psychologie, son trait irréfutable. La question n'est autre que celle de la vérité. Est-elle en musique ou en poésie ? Laquelle des deux possède la puissance figurale résultant du toucher de la vérité ?

Mais, ne l'oublions pas, il vient d'être question de la France et de la Germanie. Pour autant, Baudelaire ne recherche pas explicitement la confrontation des cultures, ni même des arts. Il cherche les suites, les compléments, les éclairages, les entrées : il cherche les liens. Bref, il repère les contradictions et vise à les résoudre. Il pense un art total, absolu, un art qui pénètre tous les arts, une circulation des arts dans l'art. Baudelaire est « peintre » (« peintre de la vie moderne »), il se veut ici aussi « musicien », voyez les poèmes, nombreux, des *Fleurs* qui sont « musicaux », il se veut aussi théoricien et philosophe (l'Essai sur le rire, les *Fusées*). Wagner, en somme, lui fournit une matière sur laquelle *se* penser. Wagner devient aux yeux de Baudelaire une *peinture* sur laquelle il va (se) méditer. En vérité, Baudelaire ne s'abandonne pas à Wagner, à l'abandon wagnérien.

Il faut en effet le constater, la soumission apparente de Baudelaire est en réalité pour lui une manière de recueillir les parts de lui-même. Il est peintre et musicien sans être *effectivement* peintre ou musicien. La poésie des *Fleurs* était déjà et va être davantage encore, dans le regard rétrospectif, la vérité des arts. La poésie, ce n'est pas seulement un état, une expression, ni seulement la forme de cette expression : c'est la *conscience* de cette forme, son savoir. « Baudelaire » n'est pas seulement un être, c'est le savoir de cet être. C'est-à-dire aussi son *évaluation* (et à ce propos, on ne doit pas manquer de souligner que les textes théoriques de Baudelaire s'écrivent toujours sous l'angle de la valeur, dont les marqueurs principaux sont, on le sait, le Bien et le Mal, l'Idéal et le *Spleen*, la double postulation, Dieu et Satan). Bref, il s'agit d'une évaluation de la subjectivité moderne, faite désormais de contradictions, dès lors que le fil ancien avec la vieille nature et le vieux cosmos est rompu, désenchantement dont le sonnet *Correspondances* fait état, dès lors qu'existe également la

---

<sup>13</sup> Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, op. cit., p. 803.

rupture résultant du « péché originel », dont Baudelaire fait tout autant et par ailleurs état, c'est-à-dire d'un lien direct avec Dieu comme valeur absolue.<sup>14</sup>

## Origines

D'où vient une œuvre d'art ? On le sait bien : on ne le sait pas. Il s'agit sans doute, en l'état, d'une question fort mal posée. Car ce qui inquiète le savoir, c'est précisément l'évidence d'une grande œuvre, ce que pour ma part, vieil hégélien que je suis resté, j'appelle sa nécessité. C'est-à-dire non pas sa seule logique formelle interne, sa cohérence si l'on veut, mais d'abord et essentiellement sa façon de dire la vérité, par son événementialité même, de l'époque, depuis ce autour de quoi une époque s'est constituée. C'est pourquoi une grande œuvre, telle *Les Fleurs du Mal*, n'aurait pas pu surgir, fleurir, n'importe quand ni n'importe où. *Les Fleurs du Mal* sortent en toute rigueur du trou, la vérité, autour duquel le début du « Moderne contemporain » s'était élaboré. C'est la raison pour laquelle une œuvre de cette espèce s'impose à nous dans son évidence, c'est-à-dire, en sa figuration, dans une sorte de vérité spéculaire. L'origine de l'œuvre d'art est une vérité en attente d'elle-même. Mais à cette fin de se rejoindre, il lui faut une appropriation subjective, elle doit se révéler comme Sujet dans une subjectivité. Toutefois, au sens même de cette appropriation théorique, spéculaire, ce que porte, disons la subjectivité-Baudelaire, ce n'est pas une transparence à soi. La synthèse qu'elle a effectuée dans la figure présente de l'œuvre n'est pas en transparence d'elle-même. Elle est au contraire traversée d'échos, de reflets, de liaisons et d'étoilements qui constituent comme autant d'origines dans l'origine de l'œuvre d'art. Si bien que l'œuvre autant que la subjectivité sont en recherche de leurs origines comme du sens que pourtant elles ont ouverts. Dans sa Lettre à Wagner, Baudelaire cherche encore ce qui a bien pu produire les *Fleurs du Mal*. Mieux, vers quoi elles tendent encore et seulement, comment elles doivent exhiber leur origine qui est leur raison et leur finalité. Comment elles doivent, je pèse les mots, *s'entendre*. Si bien qu'une œuvre n'est guère en transparence, pas même dans sa plus grande maîtrise. Autrement dit, cette entente déjoue le spéculaire qui, en principe, fait le sujet et, philosophiquement, « du » Sujet. Et, du coup, l'art résiste aux fins de la philosophie.

Notons bien qu'il y a là une leçon beaucoup plus générale : une œuvre, depuis Lascaux, n'est jamais qu'un *reste*. J'entends par « reste », non pas le document, ce qui reste, ou le témoignage, mais ce point objectif d'expression dans lequel l'humain a déposé dans sa pensée, rendue extérieure à elle-même et sensible par l'œuvre, ce que sa pensée n'a pas pu penser jusqu'au bout, soit ce qui est en vérité pensé dans la pensée, ce qui la dicte et dont chaque œuvre d'art n'est que la formulation voilée, entrevue, brouillée car évanouissante, telle Eurydice, au moment même où elle apparaît. En somme, une représentation dont la présence ne cesse d'insister comme ce qu'elle veut représenter. Au demeurant, c'est, sur le mode intensif et insistant, et non du doublage, ce que « re-présentation » veut dire.

Par ailleurs, l'œuvre ouvre à la vérité qui la traverse. Cette ouverture est celle d'un commencement. L'origine ouvre un commencement. C'est en lui que nous trouvons la possibilité de penser et de nous penser<sup>15</sup>. Et Baudelaire est, à l'écoute de Wagner, en appel et

<sup>14</sup> Qui est Dieu pour Baudelaire ? Mieux : *qu'est-ce que Dieu ?* L'hypothèse la plus rigoureuse, philologiquement, est que Baudelaire ne reconduit pas strictement le christianisme, fût-ce sous la forme hérétique du jansénisme. Dieu est un « réservoir de forces » (cf. le début des *Fusées*), c'est-à-dire le principe du *vivant*, de l'énergie et de la puissance créatrice. À ce titre, il est *l'Eros*. Dieu est la puissance poétique et poétique. C'est en ce sens qu'il constitue la valeur de la valeur, la valeur absolue, pour Baudelaire.

<sup>15</sup> Sur ce point, cf. les incomparables *Leçons de Francfort* de Ingeborg Bachmann (Arles, Actes Sud, 1986, trad. Elfie Poulain), pp. 27-29 : « Lorsque l'art s'empare d'une nouvelle possibilité, il nous permet d'apprendre où nous en sommes, ou bien où nous devrions en être, de reconnaître ce qui en nous est convoqué ou ce qui devrait l'être. Car les projets artistiques ne naissent pas dans un espace vide. Personne, aujourd'hui, n'est prêt à croire que l'écriture poétique ait lieu en dehors de la situation historique et qu'il existât un poète, ne serait-ce qu'un seul, dont le point de départ ne serait pas déterminé par les

en rappel de sa propre origine par le commencement. Non pas que Wagner soit le maître et Baudelaire le disciple, mais Baudelaire voit dans Wagner un commencement, un « événement », dit-il, qui lui fait penser sa propre origine. Ainsi s'institue exemplairement, je crois que c'est vérifiable à l'occasion de toute grande œuvre (peut-être même s'agit-il de la condition d'une œuvre de cette sorte), tout un réseau de communications, d'appels et de rappels, de dictées, de soufflements (comme le fait un souffleur au théâtre), d'échos et de reflets, qui s'entre-métamorphosent. Reste que Baudelaire ne s'identifie nullement à Wagner. Tout cet échange entre lui et Wagner ne relève pas en profondeur de l'identification ou du mime. Baudelaire se sent et se sait renvoyé non à lui-même mais à sa propre origine artistique. Par conséquent aussi au sens de ce qu'il a créé. Au mieux, il voit dans Wagner une reconnaissance, donc une confirmation de la vérité de sa propre entreprise. La Lettre de Baudelaire à Wagner est une sortie de la solitude. Mieux : le constat que la poésie, en la reconnaissance de ce partage musical, touche quelque chose de décisif quant au sens de l'époque. Et cette reconnaissance fut du même ordre chez Nietzsche, positivement, à propos de Baudelaire et, sur un mode négatif, à l'égard de Wagner.

Lorsque Baudelaire écoute Wagner, il se met à voir, à voir encore plus et mieux. La Lettre parle de cette vision, de cet éclat de la vision. Et immédiatement une parenté se révèle, une parenté qui s'établit par la manière de voir et par ce qui est vu. C'est la vision qui fait la parenté et non la parenté qui fait la vision. Pourtant, en même temps, cette origine du voir engage la source depuis laquelle un tel voir est possible. Cette source, Nietzsche l'a repérée comme étant celle du « romantisme », et même du « romantisme français », dont Wagner reprend, aux yeux de Nietzsche, l'esprit<sup>16</sup>. Il s'agit de l'état d'une époque, celle-là même que Baudelaire évoque comme le terrain des *Fleurs : l'ennui*. Nous dirions, quant à nous, après Nietzsche, le « nihilisme » et la « décadence », une sorte de désertification du monde qui donne lieu à un type de subjectivité, Paul Bourget dira de « psychologie ». En somme, voir ce que voit Baudelaire, ce qu'il voit dans Wagner, lui-même faisant voir par la musique, c'est participer, c'est engager, selon l'expression de Nietzsche, une « contribution à la critique de l'âme moderne »<sup>17</sup>. Ce qui s'esquisse ainsi, sous forme de titre, est le programme de la philosophie moderne. Nietzsche verra exemplairement dans Wagner, puis finalement dans Baudelaire, les expressions les plus élaborées de l'« âme moderne ». Voilà pourquoi c'est sans aucun doute chez Nietzsche qu'il faut aller chercher ce qu'on peut nommer la vérité de l'« âme moderne ».

À cette fin, Nietzsche s'identifie même à Baudelaire, dans sa lettre à Peter Gast du 26 février 1888, lorsque recopiant une lettre de Wagner à Baudelaire, le remerciant en retour de la Lettre qu'il a reçue de lui, il écrit : « Sauf erreur, Wagner n'a écrit une lettre exprimant autant de reconnaissance et d'enthousiasme, qu'une seule fois : après avoir reçu *La Naissance de la tragédie* »<sup>18</sup>. Dans cette lettre à Peter Gast, Nietzsche s'interroge : « qui jusqu'à présent était le mieux préparé pour Wagner ? Qui, de par sa nature et dans son for intérieur était le plus wagnérien, malgré et sans Wagner ? Je me disais depuis longtemps : « c'était Baudelaire, ce bizarre fou aux trois quarts, le poète des *Fleurs du Mal* ». Cette lettre poursuit en

---

conditions de son époque. Dans le plus heureux des cas, le poète peut réussir deux choses : représenter son époque et présenter quelque chose dont le temps n'est pas encore venu. Bien entendu, il peut y avoir des embrasements qui viennent de loin, même s'il ne saurait s'agir là de l'attitude réceptrice anxieuse de ceux qui s'accrochent intellectuellement et ne savent qu'être des récepteurs. Pour toute une génération ce fut de Nietzsche que retombèrent les étincelles... ». Il va sans dire que dans notre triangulation, Nietzsche n'est pas loin de le reconnaître, bien que sa prise de connaissance fût trop tardive, Baudelaire fut et est encore un tel embrasement.

<sup>16</sup> Par exemple, dans *Par-delà bien et mal*, §§ 254-256.

<sup>17</sup> Nietzsche, *Fragments posthumes*, XI (Gallimard, 1982), 36 [60], p. 306. Il apparaît que cette expression, étrangement proche de la formule de Marx (*Contribution à la critique de l'économie politique*) est récurrente dans le dernier Nietzsche. Il en existe d'ailleurs des variantes, par exemple « Contribution à la critique de l'âme allemande » (*Ibid.*, p. 275), ou encore « L'âme moderne. *Essai d'une élucidation d'aujourd'hui et de demain.* »

<sup>18</sup> Nietzsche, *Lettres à Peter Gast* (Bourgeois, 1981, trad. (modifiée) Louise Servicen), pp. 508-510.



mentionnant, à propos de Baudelaire, « cet esprit profondément apparenté à Wagner », « une sorte de *sensibilité wagnérienne* qui n'a pas trouvé ailleurs de forme poétique (– Baudelaire est libertin, *mystique*, « satanique » mais surtout wagnérien) ». Cette identification, complexe, on l'a compris, est celle aussi, *mutatis mutandis*, de Nietzsche à l'égard de Wagner.

Ces considérations n'ont d'intérêt autre que biographiques ou anecdotiques que si l'on comprend à présent que Baudelaire est la vérité de Wagner et que Nietzsche est la vérité de Wagner et de Baudelaire. C'est Nietzsche en effet qui analyse et évalue ce dont Wagner et Baudelaire sont l'expression. Nietzsche, lui aussi, se dit « wagnérien » dans l'ordre expressif, on pourrait dire sa nature, de la même manière que par ailleurs il se dit « décadent » et « nihiliste », mais c'est pour philosophiquement réfléchir ces aspects, les mettre à distance et en dégager précisément la vérité.

C'est dans *Par-delà bien et mal* que Nietzsche tente de saisir cette vérité, qui est une vérité encore à venir. C'est là qu'il pointe une origine et une fin. A travers une géophysologie du goût, une comparaison entre l'Allemagne et la France, entre le « romantisme français tardif » (*sic* !) et Wagner, se lève à l'horizon la figure, non nommée, mais plus qu'esquissée, de Baudelaire, celle-là même qu'il reconnaîtra comme une évidence quelques années plus tard, en particulier dans la lettre à Peter Gast. Il faut ainsi reconstituer la logique de ces paragraphes 254 à 256 de *Par-delà bien et mal*<sup>19</sup>. S'y annonce une philosophie de *l'aristocratie*, un remède à la situation de l'époque, à la fois nihiliste, décadente et démocratique. S'y annonce surtout une synthèse supérieure de l'esprit, du goût, de la physiologie en général, de l'art et de la culture, de la politique enfin. On sait que l'Histoire infirmera point par point ces vues. Nietzsche, du moins, aura plus que senti, il aura compris ce qui menace l'Europe (les nationalismes exacerbés, les guerres qui seront mondiales, commandées par la France et l'Allemagne). Car, dans ces pages, c'est de l'Europe qu'il s'agit, et du destin du monde ; c'est de l'œuvre d'art qu'il s'agit, l'une n'étant que la condition de l'autre, puisque le Grand Art est la « Grande Politique ». On le sait, tout, à l'inverse de l'idée nietzschéenne, est devenu petit, très petit. Il faut parfois écouter les prophètes..., c'est-à-dire ce que voient les artistes et les penseurs, car qui possède, comme eux, largeur de vue et de conscience ?

Nietzsche caractérise le goût français comme le plus subtil, le plus civilisé, par opposition à la rudesse et la grossièreté de l'Allemagne. Nietzsche parle de la France en mentionnant « la France du goût », expression qu'il met lui-même entre guillemets. Pourtant, ses représentants sont « cachés » ; « ce sont pour une part des fatalistes, des esprits chagrins, des malades, pour une autre, des esprits excessivement délicats, fins jusqu'à l'artifice, qui mettent *leur point d'honneur* à rester dans l'ombre. Un trait leur est commun : ils se bouchent les oreilles devant la furieuse bêtise et le bruyant bavardage du bourgeois démocrate. » Quel portrait, en vérité, qui sera celui, plus tard de Baudelaire, du Baudelaire haineux et cruel des *Journaux intimes* et de *La Belgique déshabillée* ! C'est comme si Schopenhauer et surtout Wagner appartenaient au goût français. La France, sur la plus fine pointe de son goût, s'est pour ainsi dire incorporée quelque chose d'allemand. La preuve par l'avenir s'énonce ainsi : « on peut prédire que plus la musique française apprendra à traduire les véritables besoins de *l'âme moderne*, plus elle « wagnérisera » ». La vérité se trouve, dirait Hegel, dans le passage par le contraire et par l'autre. Et Baudelaire lui-même ne fera que comprendre et dire qu'il « wagnérise ».

Pour l'instant, cet échange, cette invasion pour ainsi dire, paraît bien néfaste. Or, ce que Nietzsche veut souligner, et faire comprendre, c'est qu'il y a pour les Allemands une chance,

---

<sup>19</sup> Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, trad. Cornelius Heim, in *Œuvres philosophiques complètes* (Gallimard, 1971), pp. 174 à 179. Il faut lire ces textes en compagnie des Fragments posthumes qui les ont préparés : Nietzsche, *Fragments posthumes*, automne 1884-automne 1885, in *Œuvres philosophiques complètes* (Gallimard, 1982, trad. Michel Haar et Marc B. de Launay), pp. 316 à 318 (il s'agit des fragments 37 [9] et 37 [10]. C'est de ce corpus que les citations sont extraites).

un salut même à cette expatriation – c’est une manière pour eux de raffiner leur grossièreté première – de même que l’art français trouve dans cette invasion une manière de s’enrichir (n’est-ce pas la thématique de la Lettre de Baudelaire à Wagner ?), de s’intensifier, de s’élargir, de se fertiliser. Car si les artistes français sont en somme « malades », en perte de vigueur, et de rigueur, ne faut-il pas comprendre à quel point est requise une synthèse de la France et de l’Allemagne ? Cette synthèse, cette figure manquante, innommée, ressemble beaucoup à celle de Baudelaire, lui qui jettera concrètement le pont avec sa Lettre et ses Essais sur Wagner. Le tropisme de l’Europe, toutefois, est la France. Schopenhauer, Wagner, Heine et même Hegel (via Taine) tendent vers la France, mais une France européanisée, ce qui ne produira pas pour autant, aux yeux de Nietzsche, une impureté, puisqu’il s’agira, comme on le verra, rigoureusement du contraire : d’une sorte de *purification*<sup>20</sup>.

D’une purification et même d’une *délivrance*. Car « la musique de l’avenir » a pour condition un « moyen de délivrer la musique du nord ». Il faudrait donc délivrer Wagner lui-même de sa germanité, en lui donnant une forme supérieure, par le biais d’une spiritualisation française. La musique, en effet, doit être « plus qu’allemande », à l’inverse de l’enfermement dans une identité nationale, dans le nationalisme, dans ce qu’on peut appeler une « petite identité » qui a pour synonyme la maladie comme recroquevillement sur soi, ou encore la « myopie » (le mot est de Nietzsche dans le § 256), soit l’absence de largeur ou l’étroitesse, ou enfin la division, l’opposition politique entre les identités des peuples.

Il s’agit par conséquent de produire une synthèse du nord et du sud, du moins d’ajouter du sud (de la clarté) au nord (Bizet, dans le dispositif de Nietzsche, sert à cela), de fixer les nuages (« Les nuages, les merveilleux nuages », note Baudelaire<sup>21</sup>) dans une forme solide. Cette synthèse est infra *et* supra-politique. Elle produit un goût nouveau, un art nouveau ; surtout un corps et un esprit nouveaux, élargis. L’essentiel, en somme, réside dans une tension, ou un mouvement historique vers une forme supérieure.

Tous les grands esprits, laisse entendre Nietzsche, préparent « cette synthèse nouvelle », depuis une assiette subjective très large et très profonde, irréductible par conséquent à toute identité personnelle et individuelle. Cette synthèse fait un avec le « désir d’unité de l’Europe ». En effet : « Tous les hommes vastes et profonds de ce siècle aspirèrent au fond, dans le secret travail de leur âme, à préparer cette synthèse nouvelle et voulurent incarner, par anticipation, l’Européen de l’avenir. » Cette phrase est décisive : elle contient, jusqu’au lexique utilisé, ce qui sera le propos de Baudelaire. Et le regard, la vision des artistes de cette trempe, il faut le comprendre, possèdent une envergure, une origine et une intention qui excèdent toute préoccupation strictement subjective (c’est-à-dire aussi, on l’a compris, toute inscription ou assignation ethnique, patriotique, nationaliste). La subjectivité ne s’origine plus depuis elle-même ni depuis sa naissance, ni depuis les dimensions à la fois imaginaires et symboliques du champ géo-politique. Est-il besoin d’ajouter, mais l’idée en reste aussi difficile que décisive, que la subjectivité ne s’origine plus, en profondeur, depuis *une* langue, mais dans et depuis les reflets des langues et des traductions de tous ordres entre elles, ce à quoi l’écoute de la musique de Wagner, par Baudelaire, engage et induit l’idée ? Car Baudelaire, dans sa Lettre, se met à entendre et à écrire la langue de Wagner, tout comme il affirme que Wagner aurait entendu la sienne. Si bien que la langue (ou le langage) de l’art, soit le langage de l’art dans la langue ou encore la synthèse dans chaque particularité proférée, ou enfin la vision large dans ce qui est dit, si bien, donc, que la langue de l’art occupe, au moment de sa captation et de son effusion, une sorte de point-limite : celui de l’ « entre », de l’ « avec », celui d’une parenté reconnue, mais qui est plus annoncée et devinée à l’horizon et dans la perspective, que donnée. Cette synthèse, cet universel extrait et annoncé dans le

---

<sup>20</sup> Concernant ce point important et pour un état complet de la question, il faut lire Philippe Choulet, *Nietzsche et l’Europe*, in *Cahiers d’Europe*, n° 2, printemps-été 1997, éditions du Félin.

<sup>21</sup> Baudelaire, *L’Étranger*, in *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*, tome 1, p. 227.

particulier, on peut lui donner un vieux nom – mais n'est-il pas le nouveau même, cette nouveauté, voire cette « modernité » dont parle Baudelaire, cette forme de beauté qu'il s'agit d'extraire du présent avec ses deux parts, l'éternelle et la transitoire –, celui de « classicisme ». On peut dès lors entrevoir que la tension de l'art, de ses origines vers sa fin et sa finalité, depuis ses inscriptions singulières dans le temps, l'espace et le moment particuliers (le romantisme, la maladie, c'est-à-dire précisément la souffrance d'une incomplétude !) vise et porte vers un « classicisme ». Et tout l'effort de Nietzsche, qui tente manifestement de penser, à tous nouveaux frais, la possibilité, voire la nécessité, qui est de survie !, subjective, civilisationnelle et politique, de cela, consiste dans l'idée d'Europe, de synthèse, de parenté et d'amitié, comme à avancer la nécessité rigoureuse d'un tel classicisme.

À cet égard, c'est un tout nouveau *lyrisme* qui se trouve engagé. Car il faut reconsidérer la profération subjective des *Fleurs*, par exemple, depuis les intentions ainsi découvertes – exemplairement dans la Lettre à Wagner, mais ce fut déjà le cas lors de la lecture et de la traduction de Poe par exemple –, depuis l'événement de la conscience de la synthèse qui a donné lieu à un tel élargissement du champ de conscience comme des perspectives, depuis, enfin, la conscience des origines. Et Nietzsche note, en passant, mais c'est là la véritable clé de ses préoccupations terminales, à propos de Wagner : « des génies comme le sien ont rarement le droit de se comprendre eux-mêmes ». Très loin d'un « culte de la personnalité » artistique, comme ce fut malheureusement et régressivement le cas s'agissant de Wagner, Nietzsche fait comprendre – c'est un autre *topos* décisif de son écriture –, que l'art s'origine de l'amitié, d'une amitié qui ne s'entend pas empiriquement, qui peut même s'en passer, qui doit peut-être s'en passer, mais d'une amitié « stellaire ». En ce sens, Baudelaire cherche des amis, comme Wagner a besoin d'amis. Et cette amitié est décisive, rigoureusement conditionnelle pour la création. Cette amitié est l'origine de l'art.

C'est cette amitié qu'il faut entendre dans le réseau notionnel traversé jusqu'ici : parenté, identification, rapport, vision commune, consanguinité... Car cette amitié a lieu dans la convergence des « maîtres d'un langage nouveau ». Outre que ces maîtres – Nietzsche note, on s'en souvient, la parenté de Wagner avec « le romantisme français tardif » – sont « fondamentalement consanguins dans leurs aspirations les plus hautes et les plus profondes », reste la nature de la convergence de leurs regards. C'est le moment de citer Nietzsche plus longuement, de le citer en entendant la musique de son enthousiasme, la musique qu'il entend déjà<sup>22</sup> : « dans leur art complexe et tumultueux, c'est l'âme de l'Europe, de l'Europe tout entière qui se presse, s'élanche, aspire... À quoi ? à une nouvelle lumière ? à un nouveau soleil ? Mais qui pourrait exprimer avec précision ce que tous ces maîtres d'un langage nouveau n'ont pas su exprimer exactement ? Ce qui est sûr c'est qu'ils ont été en proie au même tourment, qu'ils *cherchaient* dans la même direction, ces derniers grands chercheurs. Tous obsédés par la littérature au point d'en avoir plein les yeux et les oreilles – ce furent les premiers artistes d'une culture littéraire universelle, le plus souvent eux-mêmes écrivains, poètes, habiles à combiner, à mélanger les arts et les sensations (Wagner, comme musicien, est à ranger parmi les peintres, comme poète parmi les musiciens, comme artiste, d'une façon générale, parmi les comédiens) ; tous fanatiques de l'expression à tout prix – je citerai Delacroix, de tous le plus proche de Wagner –, tous grands découvreurs au royaume du sublime aussi bien que de la laideur et de la hideur, plus grands découvreurs encore en matière d'effets, de mise en scène, d'étalage, tous doués de talents qui surpassaient de beaucoup leur génie, virtuoses consommés avec un sens remarquablement aigu de tout ce qui séduit, égare, contraint, bouleverse, ennemis-nés de la logique et de la ligne droite, avides de ce qui est étrange, exotique, monstrueux, tortueux, contradictoire... »

---

<sup>22</sup> Baudelaire notera dans l'Essai sur Wagner, *op. cit.*, p. 787 ceci : Wagner « dut [...] établir une complicité idéale entre la mauvaise musique et les mauvais gouvernements. » Comme quoi, les génies sont parfois plus lucides dans leur pensée que dans leur pratique, et réciproquement...

J'arrête là la citation, cette phrase qui en a encore pour un bon moment en sa mélodie infinie, caractéristique de ces maîtres. Je ne relèverai que quelques motifs au sein de tout ce détail, de ce menu de l'art moderne en train de se faire. On y reconnaît, une fois encore jusqu'au lexique, celui de Baudelaire. Mais toute la constellation est rassemblée, même si elle n'est nommée qu'en partie (Delacroix, Wagner).

Premier motif : celui d'une *expression* exacerbée pourtant encore à la recherche de sa forme. Cette recherche, à même et par-delà même les œuvres déjà produites, se poursuit. C'est le sens de la Lettre de Baudelaire à Wagner : le poète cherche encore la forme de sa forme ; il veut attraper, capter dans ce qu'il a lui-même déjà dit. Et c'est là tout de même bien autre chose que de voir dans la Lettre une sorte de complexe de la poésie à l'égard de la musique ! Au fond, ce n'est aucunement en l'occurrence la question. Car ce que Baudelaire, voit, entrevoit, en rédigeant sa Lettre, sous le coup et l'événement de l'écoute de Wagner, ce n'est pas la musique en tant que genre, ce n'est pas Wagner, c'est la synthèse<sup>23</sup>.

Deuxième motif : il concerne celui de la *recherche*. Le texte indique, on ne peut mieux, que cette volonté partagée d'art ne se soutient plus de modèles à imiter, ni même, s'agissant de ces maîtres, d'une entre-imitation (c'est le contresens qu'on vient de signaler à propos du premier motif), mais d'un foyer imaginaire, d'une sorte de foyer régulateur, comme chez Kant l'Idée régulatrice, le *focus imaginarius*. Ce qui est recherché, conjointement, parallèlement et dans les croisements, les correspondances, les facettes, les mélanges, les ressemblances et les reflets, les échos, les transpositions et les traductions, c'est évidemment une forme, dont la totalisation rêvée ne peut déboucher sur aucune totalité réelle. Cette forme, en vérité, cette synthèse n'est pas un *Gesamtkunstwerk* qui se refermerait, régressivement, sur une identité.

D'où un troisième motif, qui explique en réalité le second : il s'agit de celui de *l'identité*. Celle-ci, qu'elle porte sur la subjectivité ou sur l'œuvre, est contradictoire. L'identité est au moins doublement postulée (le bien et le mal, le beau et le laid, le beau et le sublime, la rigueur obstinée et le vague ou le bizarre...). Cette caractéristique est incontestablement celle du Moderne, que Nietzsche, en médecin de la culture et de la civilisation, diagnostique comme on sait, en termes péjoratifs de « romantisme », de « décadence », sur fond de « nihilisme » (Deleuze dirait « réactif »). Mais Nietzsche, précisément, vise, avec Baudelaire et contre Wagner, qui s'est finalement crispé réactivement sur une identité première, régressive et nationaliste, manquant ainsi à son propre avenir, un au-delà de ce Moderne-là, un au-delà qui éponge les éléments de la contradiction, comme ceux de Bien et de Mal par exemple. C'est cela qui est en jeu, rien d'autre. Car la contradiction doit être comprise d'abord comme absence d'identité, être tout et rien, un peu de tout et de rien, ce que Nietzsche nomme « la comédie », scénographie sociale, massifiée, d'un mime généralisé, dont l'esprit, si l'on peut dire, est « plébéen », ou encore « parlementariste », car représentatif au sens politique. Nous sommes donc devant les tares suivantes : soit une identité crispée, régressive, nationaliste, soit une absence d'identité, soit des identitarismes par procuration ou de comédie.

À l'inverse, Nietzsche en appelle à une solution autre, « européenne », celle où la « barbarie allemande », la simplicité et la grossièreté pourraient se joindre au « goût français », le Nord au Sud, la matière à la forme, dans un mouvement créateur de régénération. À cet égard, ce que Wagner apporte à Wagner, c'est un matériau, c'est une expérience. Mais ceux-ci, Baudelaire voit bien qu'ils font écho en lui, comme depuis un foyer qui dépassent la simple origine au sens empirique (la France, la biographie). Wagner, en sa vérité, « procède de sources et d'inspirations qui dépasse l'Allemagne », comme si, mais c'est

---

<sup>23</sup> Nul doute que cette synthèse productive, éminemment artistique, Baudelaire la nomme « Imagination », la « reine des facultés ». Cf. *Salon de 1859*, in *op. cit.*, pp. 620-621 : « elle est l'analyse, elle est la synthèse ». De surcroît, Baudelaire note avec cohérence pour l'ensemble de toute la question que « l'imagination, grâce à sa nature suppléante, contient l'esprit critique » (*Ibid.* p. 623).

pour Nietzsche la réalité et la vérité, l'orbite de l'œuvre était excentrée, comme si – mais Hölderlin nous en avait déjà averti –, il fallait s'approprier ce que nous ne sommes pas naturellement. Au fond, l'œuvre est aporétique, la subjectivité de même, dès lors qu'elles restent près de leur donation immédiate, étroitement identitaire. D'où la nécessité de la *délivrance* des origines de l'œuvre comme de la subjectivité. Délivrance comme élargissement et comme perspective. Délivrer Wagner de la barbarie et de la grossièreté allemande, délivrer Baudelaire – mais lui aura su le faire par lui-même<sup>24</sup> ! – de la France. Baudelaire n'a-t-il pas introduit ce que la France et son art ne connaissaient guère, une sorte de sauvagerie, de vague et de bizarre ? Baudelaire est l'introducteur de ce que j'aimerais appeler *l'écart poétique* ou encore l'étoilement, soit la ramification subjective et artistique, sa nature constellée. Et nul doute que c'est sur cela que s'appuie Baudelaire lorsqu'il manifeste le désir récurrent de « sortir de lui-même », de réveiller les « pauvres » quitte à les assommer. C'est là son socialisme *aristocratique*.

Le mot est lâché : *aristocratie*, ce mot sur lequel enchaîne Nietzsche, vers le contenu duquel il nous mène dans la suite des paragraphes de *Par-delà bien et mal* que nous venons de parcourir. Il ne s'agit pas simplement, pour « l'homme des foules », de sortir de la foule, mais de ramasser la foule, de la lier depuis une forme, en liant les contradictions. À cette fin, une force est nécessaire, non celle du retrait, mais du rassemblement grâce à une *distance*. Et qui dit rassemblement en ce sens dit aussi sens de la différence et des différences (des nuances, des degrés, des hiérarchies, dans la pensée, le regard et l'écoute). Cela suppose enfin une force de destruction, une barbarie qui est en même temps, là aussi, on l'a compris, une force conditionnelle de création. Il faut lire le paragraphe suivant (257) de *Par-delà bien et mal*, qui théorise ce « désir passionné de la distance » spécifique de l'aristocratie nietzschéenne. Nietzsche place ce désir sur le plan d'une intensification, d'une complétude au sens actif de ce qu'être homme veut dire. Les aristocrates ont toujours été « plus complètement *des hommes* » (Nietzsche souligne). Ce sens de la nuance, de la différence dans le rassemblement, dans cette vision de haut et de loin, cette dimension goethéenne, plus tard reprise par Thomas Mann (lui aussi si soucieux de l'aristocratie de l'esprit, de l'Europe, du destin du monde), cette exploration concomitante de tous les registres de l'âme dans une grande combinatoire supérieure, signifie ce que Nietzsche appelle depuis toujours, lui le philologue, la « probité » (*die Redlichkeit*) : probité à l'égard de la complexité du réel, qu'il soit objectif ou subjectif. Car le réel n'est rien d'autre que contradictoire, c'est-à-dire rigoureusement *tragique*, ce que la rationalité univoque des Lumières, si moralisatrice<sup>25</sup>, a oublié (d'où le rejet par Baudelaire du XVIII<sup>e</sup> siècle). Le réel est lui tout autant au moins une double postulation.

D'où, chez Nietzsche, la thématique du « sans-patrie »<sup>26</sup> : « nous autres, les sans-patrie », c'est-à-dire les Européens de l'avenir. Qui ne parvient pas à lire dans la Lettre de Baudelaire à Wagner que le poète est désormais « sans patrie » en ce sens-là ? Certes, le lexique avancé est toujours géo-politique, au sens non-romantique, très éloigné de tout ce que Herder avait avancé sur la spécificité géo-linguistique des cultures, contre l'*Aufklärung* d'un Condorcet par exemple. Ce qui aspire – et inspire – la poésie, la musique et les arts en général, dans cette perspective, c'est en effet un langage qui transcende les identités natives, les inscriptions de la langue dans le sol, bref une sorte de mythologie, c'est un langage non pas originel, comme toute une tradition le laisse entendre, référant la musique au statut supérieur et archi-originel

<sup>24</sup> Sur la tentative d'une délivrance concrète, du moins d'une distance prise à l'égard de la France et de sa caricature (la Belgique), il faudrait être attentif à la lecture de *Pauvre Belgique* aux considérations sur l'architecture, sur le baroque, à tout un réseau artistique bien éloigné de « Paris ». Pour quelques enjeux de *Pauvre Belgique*, cf. André Hirt, *L'Image des gens (l'exercice poétique de Baudelaire sur les Belges)*, in *L'Étoilement de l'existence*, (Kimé, 2005).

<sup>25</sup> Il faut noter que les *Journaux intimes* de Baudelaire son érigés et dirigés contre les *Confessions* de Rousseau. C'est-à-dire contre une pureté d'origine, contre une univocité subjective qui serait la vérité. L'authenticité baudelairienne, son aveu, est contradictoire et tragique ; celle de Rousseau est morale.

<sup>26</sup> Cf. par exemple, *Le Gai savoir*, §§ 65 et 377.

de langage du langage, à la manière rousseauiste, c'est en vérité un langage à construire, *sobrement*, dans la maîtrise de soi, dans l'embrassement de ses rythmes et ses dimensions multiples. Baudelaire n'est donc pas fasciné par la puissance de la musique, par sa supériorité à l'égard de la pauvre poésie, mais par les espaces qui s'ouvrent au travail de la forme : « la musique creuse le ciel »<sup>27</sup>, cela peut, en effet, s'entendre en ce sens-là.

Si chez Wagner la musique devient théâtre, chez Baudelaire le théâtre (la plasticité, pour faire vite) devient musique, c'est-à-dire forme qui se dépasse et enveloppe plus que ce qu'elle présente. La forme, chez Baudelaire, c'est l'assise formelle qui s'enchaîne elle-même en ses échos et correspondances. C'est la forme qui vient d'un universel et qui n'a de sens que par lui. Avec Baudelaire, le langage poétique cesse d'être un langage particulier pour envelopper l'universel. En d'autres termes, le génie poétique opère en son œuvre une sorte de *passage à la limite*, un toucher des domaines du réel, des registres physiologiques, contredisant ainsi la contradiction elle-même.

Mais qu'on ne s'y méprenne pas : il ne s'agit nullement de promouvoir on ne sait quel esprit « démocratique » dans les arts. L'idée « démocratique » tient sa faiblesse, justement, de son absence de forme, Platon le notait déjà, de son caractère amorphe, de son absence de caractéristique. Le démocratique, c'est l'individu sans *individuum*. C'est, autrement dit, la massification, alors que la forme de l'avenir exige le passage de l'amorphe à la constitution et à l'affirmation d'une *caractéristique*. Cela définit l'aristocratie, à l'encontre de l'écrasé, du nivellement. Ce passage est une puissance, en effet une affirmation. Mieux, ce passage est celui de la capacité à *achever*, à s'imposer, à dicter. Les modèles sont pour Nietzsche la Renaissance ou Rome. On notera qu'il s'agit de modèles du sud, de la lumière. Comme si une nature était portée, dans toute cette logique, vers son contraire : ainsi le german Nietzsche vers le sud (comme beaucoup d'allemands, on le sait, pensons à la thématique du « voyage en Italie »), l'autre german Wagner vers Paris, et Baudelaire, d'une origine géographique plus équilibrée, vers les lumières mouillées de la Belgique et de la Hollande. Mais toujours l'art, l'origine de l'art moderne, hyper-moderne, est à rechercher dans le dépassement d'une nature première.

Ce qu'énonce la Lettre à Wagner, c'est que le modèle de l'œuvre, son origine, n'est pas donné, surtout pas dans l'étroitesse de la subjectivité, mais à rêver dans l'avenir et à façonner, à produire dans une synthèse *productive*. Contre l'inachèvement romantique, contre l'inachèvement interne aux œuvres mêmes, sous couvert d'ineffable et de sublime, de soumission en somme aux mouvements du désir, Baudelaire tend à la forme, à une synthèse productive. Celle-ci s'oppose en tous points – et nul doute que Nietzsche y aurait été sensible et attentif grâce à une lecture plus soutenue et moins tardive – à une synthèse sans production, dont Wagner fut l'agent. Wagner promet, Schopenhauer oblige une dissolution, là où Baudelaire, jusqu'à la fin, en Belgique, cherche encore un nouveau rebond pour son œuvre et une solution. Le titre même des *Fleurs du mal* signifie une production, une levée de la contradiction. C'est un titre très nietzschéen, la rencontre du soleil et de la terre, de la poésie et du prosaïque, du sud et du nord, de la masse et de l'individu, de la démocratie et de l'aristocratie, du beau et du laid. C'est une œuvre totalement achevée, sans la moindre présence d'une impuissance ou d'un *lamento* sur l'impuissance de créer. C'est une forme et une œuvre conquises, affirmées. Et cette caractéristique doit inverser l'approche courante où l'on met sur le devant la faiblesse et l'écrasement. On le sait, Nietzsche voit dans *l'arète* grecque le modèle d'une excellence conquise et d'une puissance affirmative<sup>28</sup>, à l'opposé de l'« hémiplegie de la vertu », de la faiblesse, du laisser-aller. Ce que Idéal veut dire chez Baudelaire, c'est une production, une synthèse, une affirmation de la forme envers et contre tout informe. De même, la figure du Dandy, cet « Hercule sans emploi » témoigne encore de

<sup>27</sup> Baudelaire, *Fusées*, op. cit., tome 1, p. 653..

<sup>28</sup> Cf. par exemple *Aurore*, § 272.

cet effort de la forme vers elle-même, d'une conquête et d'une victoire. Le mal est manifestement dans l'écrasement, le nivellement, l'impuissance (le Baudelaire de la fin, des *Journaux intimes* ne cesse d'en appeler pour lui-même aux vertus du *travail*), le démocratique et l'informe de la matière brute (la haine de la nature, la haine de sa contingence).

Le Moderne, en somme, a honte de l'œuvre, plus qu'il n'est absence d'œuvre ou *work in progress*. Et c'est tout le projet baudelairien de la « modernité » que d'extraire une forme de l'informe moderne.

S'il y a un nœud dans lequel Nietzsche formule sa critique du Moderne, c'est bien dans la réalité de l'inachèvement, ou dans la honte ou la peur d'achever. Achever n'est pas boucler, totaliser : c'est aux yeux de Nietzsche être conséquent, adhérer à sa puissance, cesser en somme de simplement vouloir ou désirer, c'est finaliser. Contre l'inabouti moderne, l'informe, le renvoi allusif, l'impuissance et le débraillé il s'agit d'incarner l'idéal, la perfection en son genre. Contre l'aboulie moderne, cette maladie européenne, mélange de scepticisme<sup>29</sup> et de dépression dont l'unité de fond est l'ennui, Nietzsche demande que l'on produise une voie, qu'on cherche sa voix, une voix qui lie et rassemble, qui élargisse sa palette, qui incorpore les nuances venues d'ailleurs. En somme, ce qui est requis, c'est l'affirmation, le courage, la production, la souveraineté, le refus du sacrifice et de la castration, bref le rejet de la haine de soi, du doute sur soi, l'inaction, cette paresse (l'*acédie*) dont Baudelaire se méfie jusqu'à la fin.

Car l'inachèvement est un défaut de comédien (Wagner est un comédien) : le défaut de n'être rien, ou de se vouloir autre<sup>30</sup>. Il faut tirer deux ordres de conséquences : l'une qui indique que le but visé, la forme, doit être conquise dans la synthèse, par élagage, par promotion de l'excellence. Dans ce processus, l'identité de la forme n'est pas destruction d'identités premières, d'une prétendue origine première ou pure ; l'identité est à la fin, l'origine est à la fin, comme ce qu'on avait à être. L'autre conséquence, c'est le devoir de mise en échec du misarchisme, comme du misologisme. La culture s'estime à la capacité de synthétiser et de diriger la somme des instincts et des forces. La culture et l'œuvre d'art sont une politique. De même, cette politique de l'âme – car l'âme moderne, romantique n'a plus de politique digne de ce nom, écrasée qu'elle est dans la démocratie des forces, qui sont des faiblesses parce qu'elles n'en affirment aucune – promet une identité, notion devant laquelle le Moderne soit exhibe l'identité du particulier (le nationalisme, la race, la communauté), soit la haine de l'identité (on ne sait pas qui l'on est, n'est-ce pas ? telle est la vulgate). Or, il faut être aveugle pour ne pas voir que Baudelaire, dans sa Lettre, autant que Nietzsche recherchent une identité, qui n'est certes pas de substance ou d'adhésion, mais une identité dont il n'y a pas de modèle. C'est là un principe de l'existence. Il faut vouloir ce que l'on veut. Il faut savoir vouloir et en tirer les conséquences.

L'inachèvement : le comédien. À l'inverse, l'identité, comprise en un sens nouveau, est ce qui régit autant l'existence et la subjectivité que la politique. C'est pourquoi, l'art, comme puissance de façonnement et de figuration, constitue la matrice de l'avenir. Il s'agit de s'élargir et non de se rapetisser.

Le moment est venu, à la lumière de ce qui précède, de se demander : que signifie être wagnérien en vérité ? Qu'est-ce qu'être wagnérien alors même que Wagner aura manqué à cette tâche ? Si ce n'est greffer sur Wagner le souci de la forme, en l'exposant au sud. De même, être wagnérien, en ce sens, c'est greffer Wagner sur la vieille forme française, celle du sonnet, sur le classicisme de l'alexandrin. La totalisation wagnérienne, celle qui a eu lieu, était bien petite, en son repli sur la particularité nationale et sur le culte de la subjectivité. Wagner a échoué à être un classique. Il aura manqué de tenue, il aura été bien trop faible, en refusant ce qui n'est pas lui. Il aura manqué l'universel en voulant universaliser sa particularité.

<sup>29</sup> Sur la critique du scepticisme, cf. *Par-delà bien et mal*, § 208.

<sup>30</sup> Cf. encore *Par-delà bien et mal*, § 224, sur le costume.

Ce que Baudelaire, en revanche et en vérité, lui propose, ce n'est pas un acte d'allégeance, de soumission, d'identification, c'est un élargissement, un prolongement, une addition. Il lui propose une nouvelle identité. Baudelaire aura voulu enrichir Wagner et s'enrichir par lui. Baudelaire lui propose une identité *métisse*, de renaître avec d'autres parents.

### ***Le rire***

À plusieurs reprises, au moins à trois fois dans le texte si bref de la Lettre à Wagner, Baudelaire mentionne le rire. Il prie, voire supplie Wagner de ne pas rire. Au-delà de raisons psychologiques de prudence, pour maintenir l'attention et tirer les choses vers le sérieux, cette présence du rire, présence à vrai dire secrète, complexe en sa dialectique, est décisive. Elle l'est déjà si l'on se souvient que le grand essai « philosophique » intitulé *De l'Essence du rire* s'achève sur le repliement du comique sur la nature vraie du processus créateur chez l'artiste. Elle l'est davantage encore si l'on éclaire le contenu et l'occasion de la Lettre par la théorisation du rire.

Le rire est en effet l'origine de l'art moderne. Telle est la thèse. Rien de moins. Sans pouvoir entrer ici dans le détail de l'analyse baudelairienne du rire, on peut cependant extraire l'essentiel. Baudelaire inscrit le rire dans la « profondeur » (c'est son mot) de la nature humaine. Il lui semble constituer le symptôme de ce qu'aucun philosophe n'a jamais vraiment aperçu, que seul l'art, par conséquent aurait en quelque façon pénétré. En somme, le rire toucherait à la vérité, à celle de l'homme et à celle de la création artistique. Et même, ce serait le processus de la création qui serait et dirait la vérité de ce dont le rire est lui-même la vérité. Car la création provient de l'impureté de la créature finie, de la finitude même. Ni Dieu ni le Sage ne rient, car ils sont en possession du savoir absolu. De même, ils sont dans la joie, que les enfants connaissent provisoirement un peu. Mais le rire est le propre de l'homme, on le sait, de l'homme qui se trouve tendu et déchiré entre deux extrêmes, la misère et la grandeur, l'animal par la nature et le divin par la conception de l'absolu. Davantage : le rire est satanique, il met l'homme en *caricature*, c'est-à-dire qu'il en extrait la vérité. Il dévoile en l'homme son profond ridicule. Il est un savoir qui donne le vertige devant cet être insensé qu'est l'homme. Il dévoile encore sa laideur en son spectacle lamentable. L'homme est ce qu'il est du fait de la Chute. C'est pourquoi le rire se situe du côté de la faiblesse et de l'ignorance. Le rire, dit Baudelaire, ouvre de « singuliers horizons », concernant cet être si spécial et si misérable qu'est l'homme. Ce creusement des horizons, à travers la caricature, le *grotesque*, car tel est le terme décisif, sera la fonction de l'art moderne, de l'école romantique qui est une « école satanique ». « Le rire est satanique, il est donc profondément humain ». Le rire est contradiction, il est la contradiction de l'homme puisqu'il est « le signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie ». Partant, il constituera la contradiction de l'art comme tel. C'est que le rire manifeste la supériorité, celle du rieur sur ce dont il est ri, à savoir finalement la nature. Voilà, dans l'essence du rire, le diabolisme, le satanisme : rire de la Création elle-même. Il y a dans le rire un infini qui rit du fini et de la finitude. Si le rire caractérise la finitude de l'homme (seul l'homme rit), il est aussi ce dont il est ri, non seulement en tant qu'être parmi les êtres, mais en tant que nature. En somme, la Création sans l'homme ne contiendrait aucun comique. Est-il utile de préciser qu'elle ne contiendrait pas davantage d'art ?

Dans ces conditions, quelle est l'origine du rire ? Et Baudelaire de produire une phénoménologie de son avènement à travers la figure du personnage de Virginie. Elle, si pure, une fois mise devant une caricature qu'on lui présente perd sa pureté. D'abord stupéfaite, puis effrayée, elle se met à rire au moment même où un cri s'échappe de sa bouche et de tout son être, en témoignant par là qu'elle vient d'entrer dans le savoir. « Elle regarde l'inconnu », écrit Baudelaire ; elle vient de sortir de l'innocence, d'être inquiétée par le savoir, et le rire est



aussitôt celui qu'elle dépose aux pieds du Mal et de l'identité abyssale de l'homme et de la nature. Ce rire lui échappe comme un rictus diabolique ; il conjugue la peine et l'adoucissement de cette dernière. L'origine du rire est l'origine de l'art. Car dans l'art il y aurait cette supériorité de l'esprit sur la nature, du savoir en vérité, tout comme le rire est l'apparaître, la manifestation, ou encore le symptôme supérieur du savoir comme savoir. On est en l'occurrence très proche du sublime dont parle Kant, sentiment déclenché dans un spasme et sa libération, sentiment de comprendre ce qui nous dépasse, sentiment de la finitude d'embrasser l'infini. D'où le sentiment de supériorité qui se manifeste dans un cri. Le rieur devient un aristocrate. Et Baudelaire de noter au passage que le développement de la civilisation va de pair avec celui du rire. Ici, donc, la faiblesse de la finitude se réjouit de la faiblesse, de ce qui se *défigure* comme un homme qui se cogne, avec le sentiment chez le rieur que lui au moins ne se cogne pas. Reste la *destitution* d'une image sereine de l'homme. Avec le rire, avec sa folie, ses convulsions et ses spasmes, un infini orgueilleux se rit de la finitude.

Si le rire par excellence est pour Baudelaire le comique absolu ou le grotesque, par opposition au comique ordinaire et significatif, si ce dernier est le rire de l'homme sur l'homme, mais si l'essence grotesque du rire a pour objet la nature elle-même à travers l'homme et au-delà de lui, alors en cette expérience, pour Baudelaire, *chrétienne*, comme si Augustin, Pascal et tout le jansénisme étaient retranscrits à travers le prisme du seul rire, comme si ce drame s'élevait au comique grotesque, il ne faut pas perdre de vue que le poète écrit ce texte sur « l'essence du rire » pour comprendre et rendre compte de l'acte de création, l'acte d'art. Car le comique absolu est entièrement enregistré au propre des « artistes supérieurs », ceux « qui ont en eux la réceptivité suffisante de toute idée absolue ». Et Baudelaire de faire une petite géographie du comique : la France excelle dans le comique ordinaire, significatif et moral ; la France fuit « l'excessif, l'absolu et le profond » à l'inverse de la « rêveuse Germanie », de Hoffmann en particulier où « tout est grave, profond, excessif », à l'inverse encore de la pantomime anglaise.

Il faut aller chercher dans l'art, dans la caricature, dans la pantomime, dans la création par conséquent sinon une puissance de destruction du moins des « visions d'ivresse » comme dit Baudelaire. Soit quelque chose de « supra-naturel », une théâtralisation excessive, dont le grotesque, l'exagération et l'outrance sont les marques. Et une œuvre d'art, telle que Baudelaire l'entend, c'est-à-dire pourvoyeuse de vérité, ne peut que se présenter par de tels signes. Le rire exhibe une profondeur, comme l'œuvre. Et plus une œuvre idéalisera, plus elle élargira son champ de vision, plus elle sera pour Baudelaire dans le comique absolu. À quoi, selon Baudelaire, correspondra, justement, chez Wagner ceci : « 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 »<sup>31</sup>. La grande œuvre d'art serait par conséquent sinon un rire, du moins une traduction de ce rire. On l'a compris, le rire et l'art relèvent de la même métaphysique, celle que Baudelaire nomme la « métaphysique du comique absolu ». Toute œuvre est le pantomime de cette métaphysique, de cette profondeur abyssale. Car lorsque Baudelaire qualifie la pantomime (de) grotesque, il qualifie certainement ce qu'est l'œuvre : « la pantomime est l'épuration de la comédie ; c'en est la quintessence ; c'est l'élément comique pur, dégagé et concentré. » Il faut noter, à cet égard, que même la forme artistique est une sorte de caricature : ainsi un sonnet. Et même le contenu du poème, son contenu suprême, la Beauté, chez Baudelaire, est présentée – « comme un rêve de pierre » qui, pourtant, pour elle-même, « jamais » « ne pleure » et « jamais » ne « rit », parce qu'elle « hait le mouvement qui déplace les lignes »<sup>32</sup>, ce qui, reconnaissons-le, ne correspond à rien d'humain, mais à la matière, au minéral – comme une sorte de caricature. Toutefois, il s'agit

<sup>31</sup> Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, op. cit., p. 785.

<sup>32</sup> Baudelaire, *La Beauté*, in *Les Fleurs du mal*.

d'être encore plus précis. Car ce que la pantomime dégage est ce que l'art recueille et traduit une nouvelle fois. La pantomime est l'art de l'art, la manifestation de l'art, l'origine de l'art. Elle est l'écholalie première, silencieuse, non écrite. Elle est la concentration de la pure et simple vérité, sa manifestation comme exagération. (Mais une vérité n'est-elle pas toujours en exagération, exagérée ?) Baudelaire précise en effet : « avec une plume tout cela est pâle et glacé ». Là où la pantomime en son écholalie paradoxalement parle, l'œuvre qui est censée parler ne le peut que difficilement. Elle ne peut que le bégayer en la succession de ses effets, de ses cris et de ses spasmes. Il lui faut pourtant le phraser.

Si pour qu'il y ait rire, il faut au moins « deux êtres en présence », si Baudelaire note ensuite que l'art révèle « en l'être humain l'existence d'une dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre », c'est pour amener l'idée que « l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature. » En langage baudelairien, cela signifie essentiellement que le *poète* doit être aussi *critique*. Il va de soi : son propre critique. Telle serait l'œuvre moderne, tel serait l'artiste moderne. Le rire est en effet réflexivité, savoir qui est en même temps savoir et non-savoir. Il est contradiction. En ce sens, en son élément critique, il exige ce que d'autres ont nommé « sobriété ». Si, en effet, « l'idée de la poésie est la prose »<sup>33</sup>, il faut entendre que l'art moderne ne peut aller sans la réflexivité, sans une écholalie savante, savante de ce qu'elle avance, savante de ses origines et de ses procédures aux contenus insus. L'œuvre moderne est une écholalie, un bavardage phrasé quoique bégayant de nos *profondeurs*. L'œuvre est ce pantomime. Le ridicule est l'essence de la métaphysique.

(Nous le savons en réalité : un certain régime d'art, celui de la production spontanée, celui du lyrisme expressif est devenu impossible. Par ailleurs, toujours en terrain moderne, devant les œuvres, nonobstant les conventions, nous nous mettons, comme Virginie, à rire, même si très inconsciemment nous l'étouffons (ainsi comment ne pas rire, dans la postérité de Baudelaire, en entendant, par exemple, les syntagmes de *Wozzeck* d'Alban Berg ?). L'art n'est pas neutre, il n'est pas davantage une idéalisation. Il a affaire, depuis ce travail de Baudelaire, au Mal et à l'abîme. Paul Celan lui-même le savait, lui le poète de l'écholalie, critique de l'éloquence, mais entendant toujours le phrasé balbutiant des victimes, de Hölderlin, de Mandelstam qu'il fallait chercher encore et encore à phraser<sup>34</sup>).

Reste cependant le rapport à Wagner. Car pourquoi Wagner ne doit-il pas rire ? Que lui dit Baudelaire ? De quoi le met-il en garde ? De ne pas étaler sa supériorité devant un poète qui sait lui aussi la part réflexive de l'œuvre, mieux que tout autre ? Car savoir pourquoi l'on rit, ce n'est plus rire, c'est savoir et révéler. Quoi qu'il en soit, Baudelaire a entendu l'écholalie de Wagner dont il est lui-même, dans sa Lettre, l'écholalie. Baudelaire demande à Wagner de *savoir*.

## ***L'image***

Il y a des origines de l'art, mais, à l'évidence il y a des origines qui nous leurrent, des origines qui sont au moins devenues illusoires, parce qu'elles sont historiquement marquées et manifestement dépassées. Baudelaire se trouve ainsi confronté à l'assomption grandiose d'un Art Total chez Wagner. Il en a éprouvé et reconnu la puissance d'emportement. Cet art – et

---

<sup>33</sup> Sur cette formule issue du premier romantisme d'Iéna, celui de *l'Athenaeum* des frères Schlegel, cf. le développement décisif de Walter Benjamin, in *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang (Flammarion, 1986), p. 150 et sq.

<sup>34</sup> Par exemple, dans *Tübingen, Jänner (Tübingen, Janvier)*, in *La Rose de personne*, trad. Martine Broda (Le Seuil, 2007), pp. 38-39 : « er dürfte./ spräch er von dieser/ Zeit, er/ dürfte/ nur lallen und lallen./ immer-, immer-/zuzu./ (« Pallaksch. Pallaksch. ») (il devrait./ s'il parlait de ce/ temps, il/ devrait/ bégayer seulement, bégayer, / toutoutoujours/ bégayer./ (« Pallaksch. Pallaksch. »)). À cet égard, il est presque impossible de ne pas songer au « dernier Baudelaire », pris dans l'aphasie ou dans la profération de ses « crénom »...

n'est-ce pas cela, pour Wagner, « être wagnérien » ? – trouve une solution, une réalisation dans l'évanouissement, l'oubli, l'effacement et la mort. Cet art, fait de la contradiction de l'humain, résout la contradiction par sa suppression dans une identification (on peut aussi bien l'appeler le Grand Tout que le Mythe). Cet art de la puissance se résout dans l'abandon de soi, la suppression des forces vitales au profit d'un Idéal. C'est en ce sens qu'il est religieux et métaphysique. En vérité, c'est sa vérité, il est rien moins que *nihiliste*. C'est un art de la clôture et de la fin, un art de l'appropriation d'une vérité qui est le néant. Avec Wagner, la métaphysique exhibe, avec *pathos*, son propre fond comme rien.

Nul doute qu'historiquement et anthropologiquement, l'art doit sa naissance, Hegel aussi bien que Bataille et Malraux en ont fait la théorie, à la religiosité, à l'interrogation métaphysique. Nul doute qu'il a cherché et produit des régimes de langage pour figurer l'absolu. Nul doute enfin que le contenu énergétique de l'art est tendu vers le savoir suprême. Et comme cet absolu n'est guère sensible, il a fallu lui donner une figure sensible. Mais comme, par ailleurs, aucune langue singulière ne se révélait appropriée à la saisie expressive de l'universalité absolue, on a pu estimer que la musique, ce langage primordial, contenait les ressources d'exhibition de la vérité. C'est pourquoi, la régression musicale, l'écoute de l'origine et son écholalie, devaient déboucher, comme chez Wagner, sur et dans une *théâtralisation de la musique*. À la fin des fins, on a cru en cette puissance de l'art. On a fait de l'art une religion d'après la religion ; on lui a rendu un culte. On a esthétisé l'existence, le sens de l'existence. Du coup, on a esthétisé la politique, on l'a typée, on a moulé une identité (germanique, raciale, culturelle). Dans le nazisme, par exemple, où la critique n'a plus sa place. Le moins qu'on puisse dire, c'est que cet art a tourné le dos à la sobriété.

Or celle-ci requiert la critique artistique de l'art ; elle requiert une critique poétique de la poésie (critique du vieux lyrisme d'épanchement subjectif) ; elle requiert la critique musicale de la musique (Wagner a théâtralisé la musique, il a donc, Mallarmé le soulignera, trahit l'Idéal).

C'est pourquoi il faut revenir, pour finir, à la Lettre de Baudelaire, en y repérant une résistance définitive à Wagner. Si Baudelaire commence par trouver en ce dernier un modèle, un langage de et pour l'âme, très vite la poésie sera moins l'écholalie de la musique, le répondant linguistique de ce que l'oreille entend, que le parcours qui va d'une mise en peinture du musical jusqu'à la langue. C'est alors que la Lettre sera pour ainsi dire un récapitulatif de l'art en général, à travers tous ses moments. La Lettre propose en effet une sorte d'histoire théorique de l'expression de l'âme. Cet étrange hégélianisme installe la poésie, telle que Baudelaire l'entend, en position supérieure et ultime. Car la langue du poète scande le discours musical continu (la mélodie infinie de Wagner) ; elle lui donne ses moments, ses paliers. Baudelaire non seulement littéralise Wagner, mais encore il le distingue, il le forme, il l'enchaîne (le discours de Baudelaire, dans sa Lettre comme dans son Essai sur le musicien, n'est-il pas scandé, aussi bien, en sa prose rythmique, par autant de « ensuite », « bientôt », « alors » ?). Le discours devient celui de la temporalité qui pagine ce que la musique a d'abord élargi et creusé, étage par étage, dans l'espace (« La musique creuse le ciel », déjà cité). Mais si l'espace en question est largement ascensionnel et idéal, sa temporalisation ramène à la finitude, à la conscience d'une subjectivité ramenée ici-bas et qui traverse les moments de son expérience. À l'état musico-théâtral wagnérien concentré dans l'extase, Baudelaire substitue une mise en prose de la subjectivité. Bref, cette prose produit *sa* musique. Et est-il exagéré de dire que Baudelaire ne répète plus Wagner ni même ne se l'approprie dans l'assujettissement, mais qu'il en fait une matière pour sa prose musicale ? La traduction baudelairienne est alors une création. La parenté reconnue avec Wagner produit une filiation poétique *a priori* impensable et imprévisible au drame wagnérien. On peut, on doit penser, *via* Baudelaire, sur lequel, l'œuvre se bouclant, Proust se penche une dernière fois, à la *Recherche du temps perdu*, ce wagnérisme par-delà Wagner, cette œuvre de la

réflexivité et de *l'intelligence*, malgré tout, sortie tout droit de l'involontaire, du prosaïsme et du bavardage<sup>35</sup>. Baudelaire est à la lettre un *post-wagnérien*, un wagnérien d'*après* Wagner. Il est vrai qu'il aura fallu en quelque manière trouver moyen de transgresser le bouclage wagnérien, cette nouvelle et moderne loi intra et extra-artistique, par la conscience d'une *volonté* propre, par le *travail*, ces *topoi* du dernier Baudelaire dans ses *Journaux intimes*.

Il ne faut pas s'y méprendre : Baudelaire reconnaît en Wagner une percée artistique décisive, l'Essai rédigé sur lui en témoigne (« Enfin l'idée est lancée, la trouée est faite »<sup>36</sup>). Quelle idée, au juste ? À la fois celle d'un élargissement du champ de conscience artistique, évidemment, de l'expérience aussi, surtout des Correspondances, ces immenses écholalies confondues, non seulement entre les genres artistiques, mais entre les pratiques nationales. Car en sifflant Wagner à Paris, Baudelaire se demande : « qu'est-ce que l'Europe va penser de nous ? ».

Reste que, manifestement, Wagner n'est pas pour Baudelaire une fin (ce qu'il est apparu pour plusieurs générations intimidées). Il est un *moyen supérieur*. La première preuve est que la Lettre de Baudelaire est un *soliloque*, un discours refermé sur lui-même (Il faut se souvenir du mot de Baudelaire : « Après une débauche, on se sent toujours plus seul, plus abandonné »<sup>37</sup>). Elle se conclut précisément en affirmant que Baudelaire n'a « rien à demander ». Si Baudelaire trouve en Wagner une sorte de confirmation et de vérification grandiose d'une de ses tendances artistiques, disons le versant extatique, idéal, celui qui aime depuis l'éternité et le Ciel, ce n'est pas pour s'évanouir devant cet art total, c'est pour réactiver, en toute connaissance de cause, son propre processus de subjectivation<sup>38</sup>. Et ce n'est plus Wagner que Baudelaire phrase, c'est lui-même. Un soi-même qui ne relève plus étroitement d'une subjectivité, mais d'une profondeur plus générale. Plus exactement, Baudelaire n'identifie pas purement et simplement ce qu'il est par un modèle désormais connu qui l'instruirait, mais en appelle plutôt à son secret propre.

Par un déplacement analogue, le Grand Art, l'Art Total n'est plus à considérer dans sa mesure objective, le colossal, le gigantesque et l'imposant, mais dans l'art le plus replié sur la subjectivité, dès lors instruite de l'universel intérieur, fait de toutes les écholalies, qu'elle porte. Voilà presque à nouveau, à son corps défendant et ignorant, un Baudelaire « hégélien ». Car le sublime du gigantesque est le propre, pour le philosophe, de l'art seulement *commençant* (l'architecture, les portes de Babylone, les pyramides). L'art culmine en revanche dans la poésie, dans le *langage* qui forme aussi bien son contenant que son contenu. Et contenant et contenu portent en eux toute l'expérience passée des autres arts. Ce n'est pas pour rien que Baudelaire, dans sa Lettre, passe en revue la « grandeur » de l'art wagnérien, pour ensuite la mettre en peinture, non sans penser au « rouge sombre » de Delacroix, et pour ouvrir enfin sur sa propre prose.

Davantage, si Baudelaire lit à cœur ouvert en Wagner sa propre passion, sa Lettre comme son Essai relèvent de la *pensée*. À tous égards, pour Baudelaire, une œuvre n'a pas à excéder la pensée, c'est-à-dire la conscience, la critique, ou encore la sobriété. Il est vrai que Wagner produit l'anamnèse, qu'il induit l'écholalie, qu'il ramène à une sorte de langue de l'origine. Mais, en récapitulant les étapes du contact avec l'œuvre de Wagner, Baudelaire, à la fin des fins, laisse échapper un *cri*, qui est un cri de mort. Ce cri signale que la subjectivité, en sa recherche de soi, s'est pour ainsi dire atteinte, et atteinte à mort. Elle a vu le soleil et la mort,

---

<sup>35</sup> Proust enseigne par son œuvre ceci, qui me paraît décisif, que le Grand Art est possible à l'époque hypermoderne en dehors de la pose wagnérienne constituée à la fois d'une sorte d'accomplissement de la métaphysique du sujet, sur le mode hégélien dissident et perversi, et sur le Mythe. Proust enseigne que l'art surgit de rien : l'instant évanescent, qu'il s'agisse d'une sensation occasionnelle ou de l'imperceptible. Ce serait là entamer une belle polémique à l'égard de la vulgate contemporaine sur l'art qui, du minimal, déduit le minimal en refusant tout « Grand Art ».

<sup>36</sup> *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, op. cit., p. 814.

<sup>37</sup> Baudelaire, *Hygiène*, in op. cit., tome 1, p. 668.

<sup>38</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, in *Musica ficta (figures de Wagner)*, op. cit., note fort justement que Baudelaire « se demande à Wagner » et ne demande pas à Wagner.

et s'est évanouie en eux. Cette atteinte est ce qu'on peut nommer, en termes métaphysiques une totalisation, en termes religieux une assumption. Les deux, comme on sait, se recouvrent et ont servi de matrices aussi bien au Grand Art qu'à la grande ambition philosophique de Hegel.

Ce mouvement wagnérien est de saturation, d'indistinction, de résorption de la diversité des genres et des langues de l'art dans l'unité homogène d'un seul langage originaire à la mesure de l'immémorialité du mythe qu'il réactive. Certes, cette ambition est plus théorique, « philosophique », que pratiquement, artistiquement effective. Il reste qu'elle se résout, en son exigence d'unité et d'identité interne, en ce que je nommerai *l'idéologie artistique*<sup>39</sup>. La preuve en est sa force, dont la religion est l'exemple parfait, puisqu'elle possède la puissance de l'opium. Sa musique est celle de la « mélodie infinie », dont rien ne s'excepte ni ne se différencie. Son théâtre a englouti le monde où ce dernier est au préalable monté dans le but de se délivrer et de se rédimmer de sa faute d'exister, de se nier, Schopenhauer oblige, au nom d'un gigantesque principe d'identité indifférenciée. Ce Grand Art total est censé exposer sans reste la vérité de toute chose. À Grand Art grands moyens...

Or, pour Baudelaire, ce geste exige une critique, toujours menée depuis le critère de la finitude. Tout d'abord, pourrait-on dire, Wagner mène à la mort. Wagner est *Thanatos*, la séduction de la jouissance de l'inerte. À ce titre, ce lyrisme de la mort va à la mort, il s'énonce depuis la mort, il vise la mort. *Dichten-zum-Tode...* Ensuite, la littérature n'est jamais que le discours d'après la mort, *post mortem*, ou le discours interminable de l'agonie, son écholalie sans fin, c'est-à-dire de la subjectivité évanouie qui laisse parler, plutôt « chanter » avec sa lyre un sujet plus profond qu'elle. C'est alors le lyrisme absolu, le sujet absolu en excès de toute subjectivité, celui que la littérature a touché sur ses cordes<sup>40</sup>. Discours, en somme, depuis « La Vie antérieure ». Discours, donc, lyrisme et chant, non plus depuis cet étant, cette subjectivité, mais depuis l'être, ce néant ou ce rien.

Wagner est pour Baudelaire un discours d'« avant », un discours en amont. Baudelaire vient « après » la *catastrophe* wagnérienne. Certes, il reconnaît Wagner, se reconnaît en lui dans la mesure où il se sent confirmé et enrichi de ses mille nuances. Pourtant, le « cri » dont parle Baudelaire dans sa Lettre, au paroxysme de l'écoute, cri d'extase sans doute, est aussi un cri de recul, de retrait. Si la Lettre commence par un « cri de reconnaissance », elle semble s'achever dans son phrasé de la musique de Wagner par un autre cri : « le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme », comme si Baudelaire venait à expirer en entendant le chant des Sirènes. Mais il y a un troisième cri, plus étouffé, pas moins puissant, le cri d'un héros. Cri de jouissance certes, mais aussi cri de réveil, de sursaut et de reprise en mains de soi, comme après un rêve. Cri de la *dissonance* en vérité, de la dissonance structurelle, sans résolution ni totalisation, cri de la singularité qui résiste à l'absorption identitaire<sup>41</sup>. Car ce cri marque on ne peut davantage le pivotement du texte et de la théorisation. Car là où ça jouit (l'être atteint comme mort, totalisation, absolu et sujet total), quelque chose se retire. En se retirant de l'accouplement wagnérien, de cet inceste musico-poétique, cette jouissance et en même temps ce *coïtus interruptus* laissent place, comme si Baudelaire passait de l'état nocturne et tristanesque à la conscience diurne du roi Marke, à la critique, à une *sobriété*. Comme s'il revenait à soi avec un discours d'« après ».

---

<sup>39</sup> Concernant le caractère précurseur de Wagner pour l'industrie culturelle, le grand, l'énorme, le massif, l'« hollywoodien », concernant surtout la suprématie sociale de la musique, Baudelaire ne notait-il pas déjà, comme un signe du déclin de la poésie, de la faculté de lire dans les images ceci : « La suprématie simultanée de la musique et de l'industrie, — signe de décadence », in *L'Art philosophique*, *op. cit.*, p. 603. Cette décadence n'est nulle autre que celle du langage. À cet égard, l'idéologie artistique (de la musique planétaire) est celle du retrait du langage, voire de sa destruction. Les conséquences en sont déjà perceptibles, mais elles sont sans nul doute encore incalculables...

<sup>40</sup> Sur ce point, cf. Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.* pp. 66 et 72-73 et André Hirt, *Il faut être absolument lyrique* (Kimé, 2000), pp. 14-26.

<sup>41</sup> C'est ici, on l'a compris, qu'intervient Adorno, sa philosophie anti-identitariste et toute son esthétique d'« après Auschwitz ».

Il existe une froideur baudelairienne au-delà de la brûlure wagnérienne : pour atteindre ses fins, elle prend diverses formes, l'ironie ou le rire. Et l'on commence à saisir à quel point tout l'Essai sur le rire démolit la prétention poétique et métaphysique, à quel point il constitue une critique de la métaphysique (et d'une large part de son esthétique !) par une métaphysique du rire. Cette conscience critique de la métaphysique qui exhibe l'absence de fondement ou le gouffre de l'humain se substitue à la confusion, à la démence de l'emportement et de l'écholalie. Car la critique de la poésie est à entendre comme une critique poétique et comme une poésie critique, celle-là même qui se déroule dans le *Spleen de Paris*, dans les Essais sur Delacroix ou sur Poe. Surtout, elle enveloppe la poésie dans la finitude et le non-poétique dans le poétique. Désormais, nous sommes après le *trip*, après le voyage et dans le récit du voyage. Nous sommes redescendus sur terre et même en elle, en enfer<sup>42</sup>. Décidément, il y a une postérité baudelairienne aussi bien dans la distanciation vigilante de Brecht que dans les proses kafkaïennes de la finitude. La postérité en question est celle d'un art critique de la vérité. Du reste, le cours de l'œuvre baudelairien en témoigne déjà, en ses réécritures en prose et en son dégrisement, dans *Le Spleen de Paris*, des poèmes purs des *Fleurs*. À la glace et au métal des purs poèmes succèdent ainsi, pour reprendre la terminologie de la Lettre-Préface au *Spleen de Paris*, les tronçons fragmentaires du serpent de l'expérience et des instants. À la totalisation idéale et idéelle de l'esthétique, à ce déplacement de l'ici dans l'ailleurs, dans le pays inexistant de la vérité métaphysique, en somme à cette autonomisation absolue de l'esthétique qui engloutit toute réalité en elle, Baudelaire substitue une *existentialisation* du poème et une poétisation de l'existence en ses instants les plus évanescents. Le poème devient, en sa pure possibilité, la constellation étoilée des extases temporelles et spatiales qu'un instant, un lieu ou un événement peuvent creuser dans les profondeurs infigurables de l'existence, afin de témoigner, en quelque manière, d'elle, pour défier le trait ineffaçable du rien et du néant. Le poème n'est pas le contraire de l'existence, ni son reflet idéalisé, mais ce qu'il en *reste*, après tout. L'art est un reste.

C'est qu'il aura fallu, tout en le *traversant*, se délivrer de Wagner, de la grandeur seule ou de la seule grandeur qui fait illusion et mensonge. La totalisation wagnérienne risque en effet de tétaniser toute autre entreprise artistique en assujettissant, incorporant et hypnotisant. Elle récapitule l'âme moderne, lui donne son identité dans sa vérité de contradiction et de dissolution, mais elle n'ouvre aucun avenir. En somme, elle referme la métaphysique et la religion sur elles-mêmes. De même que Nietzsche en appelle à une musique *délivrée* de son arrière-fond métaphysique, de même qu'il concentre sur la question de la musique la physiologie signifiante du Moderne nihiliste, de même Baudelaire *opère* la poésie et la littérature de leur idéalisation exclusive. Désormais, la poésie sera la scansion de l'existence finie, sa production rythmique, c'est-à-dire sa figuration indéfinie et inclôturable.

Baudelaire est l'artiste des figures de l'existence, de toutes les contradictions, dont toutes sont en elles-mêmes vraies, sans que pour autant il puisse y avoir *une* Figure de ces figures. Le « premier venu » est une figure. Baudelaire est l'artiste des images : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion) »<sup>43</sup>. Autrement dit : *comment tirer une image du rien*, comment incarner l'existence ? L'essentiel tient à ce qu'une figure, une image, est adossée au *rien*<sup>44</sup>. Mais ce rien n'est plus celui de la métaphysique, que Wagner avait touché, en son absence de fond et de raison, comme la vérité de l'être. Ce rien est désormais celui de l'existence. Au rien de la privation se substitue un rien comme condition, un rien

<sup>42</sup> Philippe Lacoue-Labarthe, *op. cit.*, pp.81-82, évoque à ce sujet et à juste titre une « matérialité du spirituel », une « écriture de la chair » et de l'espace. On pense, là encore, au corps dont parle Adorno, comme ce qui dans l'art contemporain (Beckett par exemple), résiste aux mystifications du Grand Art, à toute totalisation ou résorption signifiantes.

<sup>43</sup> Baudelaire, *Fusées*, in *op. cit.*, tome 1, p. 701.

<sup>44</sup> Sur le rien, cf. André Hirt, *L'Étoilement de l'existence, L'Image des gens, L'Expérience poétique de Baudelaire sur « les Belges »*, (Kimé, 2005), pp. 41-45.

« artiste ». Avec Baudelaire, il faut *faire* de rien quelque chose, *créer et exister* à partir du rien.

Mais, d'abord, qu'est-ce qu'une image ? Elle n'est donc nullement un fait, encore moins un objet, pas davantage du pur instantané matériel comme la photographie. Les images sont de la pensée, comme la peinture évidemment, mais aussi la musique et la poésie savent en produire, qui associent mémoire et réminiscences, rêveries et associations d'idées. Une image est une *profondeur* et une *épaisseur* de la présence, qu'il faut extraire, une telle extraction s'appelant « modernité ». Une image est une sorte *d'arc électrique* tendu entre passé, présent et avenir. La poésie est cette capacité à fixer l'éclair dans la nuit, là où la seule existence retombe dans le rien de sa temporalité.

Autant dire qu'une image ne mime rien, mais elle présente depuis sa propre force. Une image doit être cherchée comme on cherche une phrase, comme on déduit une conséquence logique, comme on isole une inconnue dans le connu pour justement l'extraire. Une image donc n'est pas une singerie<sup>45</sup>. C'est-à-dire une imitation, la reconduction mimétologique d'un modèle. Une image n'a pas d'image. C'est là la vérité de l'art, comme d'ailleurs de l'existence.

Baudelaire est l'artiste de la présence, c'est-à-dire de la profondeur et de sa profondeur (Proust, ce grand continuateur de Baudelaire, en saura quelque chose). La présence est l'instant adossé au rien. Ou, inversement, l'art est la présentation de l'abîme de la présence. Enfin, une image est un propre, une « modernité », ce que la critique romantique nommait une « caractéristique ». À cet égard, un *propre*, en sa profondeur exhibée en image, en modernité ou en vérité, n'a plus rien à voir avec une subjectivité. Le rien signifie que l'instant, la singularité des êtres ou le présent sont à fixer, qu'ils ne sont rien tant qu'ils n'ont pas été fixés, saisis ou pensés, courant ainsi le risque de la pure et simple *inexistence*. L'art se joue dans les présences (« Vous n'avez pas le droit de le [le présent]mépriser ou de vous en passer », Baudelaire y insiste<sup>46</sup>). Mais aucun fond présumé ne réside dans le rien. C'est pourquoi Baudelaire s'en prendra tant aux identifications et à toutes les singeries, en mettant à nu, comme il le fera de la singerie généralisée des Belges, ces Belges qui incarnent l'avenir que nous sommes devenus. Le rien de l'existence nous contraint peut-être à l'aphasie, cette origine des origines de l'art. C'est-à-dire à une très étrange écholalie qu'il faut gagner autant sur les identifications fausses et illusoires que sur le silence.

Car tous les arts se prêtent très facilement au mime. C'est ainsi que Wagner lui-même a théâtralisé la musique. Sa musique est un mime, à fonction d'identification. Pire : sa musique mime la musique, elle en fait une puissance d'effets théâtraux. C'est une comédie. Une comédie qui vise, dirait Nietzsche, à se venger illusoirement de la vie. Un beau qui serait seulement un narcotique serait une vengeance. C'est pourquoi la beauté baudelairienne sera rien moins que froide. Dans le rejet conjoint de la métaphysique et du sentimentalisme exacerbé, dans le rejet de la totalisation et de la pure expressivité subjective, Baudelaire s'exerce à un phrasé de l'existence en ses figures multiples, sans crainte de la contradiction. Avec lui, l'art n'est pas dans l'idée mais dans le scrupule de l'exactitude de l'existence finie. L'art est une *dissonance*, comme l'existence, la figuration d'une absence de résolution, comme le vivant. Nous n'en avons pas fini avec cette dissonance, cette défiguration et ce rire qu'est l'art. Et cette tâche ne requiert pas moins qu'un autre Grand Art.

Mars 2007.

---

<sup>45</sup> Baudelaire : « Toujours la singerie, la contrefaçon », in *Pauvre Belgique*, feuillet 48.

<sup>46</sup> Cf. *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 695. Cf. aussi, et même surtout pp. 684-685.