Baudelaire *contra* Wagner

Philippe Lacoue-Labarthe

Volume 17, Number 3-4, octobre 1981

Musique et textes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036740ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036740ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lacoue-Labarthe, P. (1981). Baudelaire *contra* Wagner. *Études françaises*, 17(3-4), 23-52. <https://doi.org/10.7202/036740ar>

Baudelaire *contra* Wagner

PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE

L'hypothèse où je prends mon départ est donc la suivante¹ : l'intrusion de Wagner rouvre la question de la littérature, et rouvre la question de la littérature au lieu où cette question fait véritablement question, c'est-à-dire là où, dans son concept «moderne» (dans ce que j'appelle son «subjectif»), la littérature elle-même est mise en cause et sollicitée par ce que j'ai tenté de définir comme le «texte lyrique»².

1 Les pages qui suivent donnent, pratiquement sans modification, le texte de deux des six exposés présentés en octobre 1980 au séminaire sur «La musique et la théorie du texte» qui s'est tenu à l'Université de Montréal sur l'initiative de Christie V McDonald. L'exposé précédent, auquel on trouvera ici ou là quelques allusions, était consacré à une mise en place générale du rapport entre musique et littérature dans l'époque moderne, c'est-à-dire post-romantique. Par commodité, et en vue d'aborder les textes de Baudelaire et de Mallarmé, une distinction y avait été opérée entre *littérature* et *texte lyrique*, distinction fondée en sous-main sur la définition holderlinienne du lyrisme qui, à la différence des définitions romantique ou hégélienne, ne fait pas du lyrisme un «genre subjectif». C'est cette distinction qu'on verra réapparaître assez souvent dans ces pages. — Quant aux quelques notes dont j'accompagne ce texte, elles correspondent à des remarques marginales ou incidentes. J'en ai conservé le moins possible.

2 Et j'ajoute immédiatement, pour que les choses soient claires, que cette hypothèse 1 s'autorise d'une hypothèse plus générale selon laquelle c'est essentiellement dans le «texte lyrique» (ce qui ne recouvre pas simplement, loin de là, la «poésie») que s'est joué l'excès de la littérature proprement dite — et le passage, jamais accompli une fois pour toutes, à ce que nous appelons l'écriture, 2 ne vaut que pour la France où Wagner introduit en réalité le romantisme spéculatif à

Pourquoi l'intrusion de Wagner rouvre-t-elle ainsi la question de la littérature? Essentiellement pour cette raison, déjà évoquée brièvement, que l'œuvre d'art au sens où l'entend et la propose Wagner représente un double défi : à la littérature comme telle d'une part (et au «genre» privilégié de son accomplissement moderne : le roman, vis-à-vis de quoi elle met en avant le théâtre, le drame); mais aussi, d'autre part, à la poésie qu'elle met en concurrence avec la musique, renversant, selon la logique un peu simple de Schopenhauer ou du second romantisme (mettons Hoffmann), la hiérarchie métaphysique traditionnelle des arts, telle par exemple qu'elle s'arrête et se fixe dans l'*Esthétique* de Hegel.

Pour le rappeler d'un mot : l'«œuvre d'art totale», l'Œuvre absolument parlant (l'Organon absolu de Schelling ou, pour paraphraser Nietzsche, l'*opus metaphysicum*), se donne comme l'effectuation et l'accomplissement de l'art en général (*poiesis, technè* ou *ars*), dans la forme de la réunion et de la synthèse (dialectique) de tous les arts particuliers. Une telle synthèse est en somme l'accomplissement de la *mousikè*. C'est pourquoi elle s'accomplit elle-même par la relève musicale de tous les arts, et en particulier de l'art signifiant par excellence, celui que la tradition a presque toujours reconnu comme doué du plus grand pouvoir d'exposition et de présentation (de *Darstellung*) : l'art du langage, la poésie au sens large ou la *Dichtung*.

Bref, Wagner rouvre la question de la littérature parce qu'il rouvre, sur des bases relativement nouvelles par rapport au siècle précédent (malgré Diderot et Rousseau), le débat ou le combat, l'*agôn* entre musique et poésie.

Il est impossible d'analyser ici, de façon systématique, la manière dont Wagner rouvre un tel débat.

Néanmoins, pour entrer maintenant dans la démonstration que je voudrais conduire, j'aimerais convoquer rapidement quelques textes de Wagner. Peu (il s'agira juste d'un «cadrage»), et simplement prélevés dans ceux que Baudelaire, de son propre aveu, a pu lire, — et qu'il a du reste lus, on le vérifiera régulièrement, avec beaucoup de soin et d'attention : soit dans cette traduction «autorisée», qu'il a eue entre les mains, de la «Lettre sur la musique» qui précédait en 1860, à la veille des

représentations parisiennes de *Tannhauser*, la publication des *Quatre poèmes d'Opéras*³.

1. Je prélève le premier passage dans un long développement consacré à l'état et aux divers progrès des arts en Europe, considérés sous l'angle du rapport aux langues. Argument fichtéen, ou plus généralement romantique : la supériorité formelle des arts italiens, espagnols et français s'explique par l'appartenance de ces nations à l'aire linguistique romane. Par rapport à cette perfection de l'art «latin» depuis la Renaissance, il y a une infériorité et un retard de la nation allemande, artistiquement et culturellement «colonisée». D'où une réaction allemande, non pas destinée à réveiller une «forme allemande» «étouffée» (une telle forme n'existe pas) mais à réfléchir sur la forme elle-même en général et les conditions de possibilités de son universalisation. C'est pourquoi, dit Wagner, l'art proprement allemand commence, avec Goethe et Schiller, lorsqu'il convertit son infériorité en avantage, et tout particulièrement lorsqu'il s'affronte directement à l'art grec pour tenter de promouvoir une *forme idéale*, «purement humaine», c'est-à-dire en fait «supranationale»⁴.

Cette forme idéale et universelle, seule la musique, selon Wagner, avait pouvoir de la produire (et bien entendu, c'est déjà tout le problème de la signification ou de la signifiante musicale qui est ici en jeu). Je cite :

Si, quant à la littérature, la diversité des langues européennes fait obstacle à cette universalité, la musique est une langue également intelligible à tous les hommes, et elle devait être la puissance conciliatrice, la langue souveraine, qui, résolvant les idées en sentiments, offrait un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime : organe d'une portée sans limites, surtout si l'expression plastique de la représentation théâtrale lui donnait cette clarté que la peinture a pu seule jusqu'ici réclamer comme son privilège exclusif (p. 27-28).

³ Malgré ce qu'il prétend, c'est le seul texte théorique de Wagner que Baudelaire ait lu. La traduction anglaise d'*Opéra et drame* qu'il mentionne n'existait pas encore à l'époque. Je cite le texte de Wagner dans la réédition des *Quatre poèmes d'opéras* (Mercure de France, 1941).

⁴ C'est là une problématique politique, sinon la problématique politique de l'Allemagne. J'en toucherai un mot plus loin : la question de l'art, depuis le XVIII^e, est en Allemagne la question politique majeure. Elle s'inscrit dans une logique mimétique (rivalité avec la France, imitation agonistique de la Grèce) dont il faudrait tenir compte lorsqu'on aborde les réactions de Baudelaire et, surtout, de Mallarmé.

Il faudrait ici tout commenter de ces quelques lignes. Je me contenterai de relever simplement ceci, qui entre dans notre champ : tout d'abord, ce vis-à-vis de quoi la musique, comme forme universelle (comme «langue également intelligible à tous les hommes»), est mise en concurrence, c'est, nommément, la *littérature*, — laquelle est liée et subordonnée à la diversité des langues naturelles. C'est que la musique, deuxièmement, est conçue comme une forme pourvue de *dunamis*, une forme-puissance ou une forme-force, douée pour cette raison du pouvoir d'agir et d'opérer. Autrement dit, la musique «travaille», au sens dialectique du terme : elle a pouvoir de concilier (c'est le mot dialectique pour la synthèse), d'unifier les différentes formes, et c'est pourquoi elle domine, elle est souveraine; mais elle a aussi pouvoir de résoudre (c'est l'*Auflosung* du lexique spéculatif), c'est-à-dire ici de relever l'idée, liée au langage, dans et par le sentiment, et c'est pourquoi elle offre «l'organe universel». D'où, troisièmement : cette *opération*, au sens fort, vise à accomplir la détermination «subjective» de l'art (au sens de la «métaphysique de la subjectivité»), — accomplissement commandé par la logique mimétique (la mimétologique) à laquelle j'ai déjà fait allusion⁵ : l'organe universel est en effet l'organe «de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime»; plus c'est subjectif, autrement dit, plus c'est objectif (c'est la raison pour laquelle il faut un théâtre, une structure de *mimésis*, pour un tel *organon* — ce que Wagner, du moins ici, rabat naïvement sur la nécessité d'adjoindre la «plastique»)⁶. Ou si l'on préfère : plus la musique exprime ou signifie le purement subjectif, l'intimité pure de l'intuition singulière, plus elle est à même de dire l'universel, le «purement humain». Ce que ne peut pas faire la littérature, ou plus généralement le langage en tant qu'il prétend déjà à une certaine universalité qui lui interdit de revenir à la pure intériorité subjective. C'est pourquoi la littérature ne peut en aucun cas accéder au rang de l'*art du sujet* : le langage interdit au sujet de s'atteindre comme tel et de s'approprier; il n'y a qu'un moyen d'appropriation subjective, et c'est la musique⁷.

5 Je dois renvoyer ici aux textes que j'ai consacrés à Holderlin («La césure du spéculatif», dans Holderlin, *l'Antigone de Sophocle*, Bourgois, 1978, «Holderlin et les Grecs», *Poétique*, n° 40) ainsi qu'à Diderot («Diderot, le paradoxe et la mimésis», *Poétique*, n° 44)

6 Je dis «naïvement» parce que Wagner n'explicite pas l'opposition fondamentale qui commande ici sa démonstration — et qui est en fait celle qui aboutira, après une longue gestation, à l'opposition de l'apollinien et du dionysiaque

7 Ici, deux remarques 1 C'est là un postulat métaphysique reçu par Wagner Il dérive de Schopenhauer et même, plus anciennement, de Rousseau

2. Le deuxième passage que je prélève, de façon en apparence un peu arbitraire, pour l'intégrer à l'espèce de «montage» que je tente de faire ici, s'insère, lui, dans un développement consacré à la décomposition de la tragédie grecque, à la «dispersion» des arts (à leur séparation, responsable du fait que l'art n'est plus «d'instituteur et l'inspirateur de la vie publique» — il s'agit encore d'un thème politique) et par conséquent à la disparition du pouvoir spécifique attaché nativement à l'art. C'est dans un tel constat que s'enracine le projet de reconstruction d'un «art total» («l'œuvre d'art de l'avenir»), dont Wagner expose ainsi le principe :

Fort de l'autorité des plus éminents critiques, par exemple, des recherches d'un Lessing sur les limites de la peinture et de la poésie [c'est une allusion au *Laocoon*], je me crus en possession d'un résultat solide : c'est que chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, que cette tendance le conduit finalement à sa limite, et que, cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible, le bizarre et l'absurde. Arrivé là, il me sembla voir clairement que chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin; et, en vue de mon idéal, je trouvai un vif intérêt à suivre cette tendance dans chaque art particulier : il me parut que je pouvais la démontrer de la manière la plus frappante dans les rapports de la poésie à la musique, en présence surtout de l'importance extraordinaire qu'a prise la musique moderne. Je cherchais ainsi à me représenter l'œuvre d'art qui doit embrasser tous les arts particuliers et les faire coopérer à la réalisation supérieure de son objet; j'arrivai par cette voie à la conception réfléchie de l'idéal qui s'était obscurément formé en moi, vague image à laquelle l'artiste aspirait (p. 38-39).

Ici, je m'en tiendrai à cette simple remarque, tout repose sur le refus de la transgression : chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, chaque art est dominé par une sorte de loi du «passage à la limite». Mais s'il tente d'outrepasser cette limite, et ce sera proprement l'aventure de l'art moderne (Wagner voit très clairement les choses), il est menacé d'absurdité ou d'inanité.

Mais il ne faut pas oublier non plus qu'il a la caution de Hegel, pour qui la musique est l'art de l'intériorité subjective, la pure expression de l'âme ² Cette problématique recoupe — et explique peut-être — mon point de départ dans le rapport entre «compulsion autobiographique» et hantise musicale (cf «L'écho du sujet», dans *le Sujet de la philosophie*, Flammarion, 1979) Cela confirme en tout cas qu'il y va, dans la constitution de la littérature, de la possibilité de l'appropriation subjective D'où le privilège accordé à l'autobiographie ou au lyrisme défini, de manière contestable, comme un genre subjectif Corrélativement, et pour anticiper, l'écriture commence avec les marques de l'impossibilité d'une telle appropriation

La mise en rapport dialectique des arts particuliers dans l'œuvre d'art totale est donc un moyen de contenir l'excès, de sauvegarder le sens. C'est, comme toute opération dialectique, une mesure strictement économique. Le geste totalisant est un geste clôturant. Et comme une fois de plus, le rapport entre les arts se focalise sur le rapport entre musique et poésie, on voit sans difficulté (et cela se confirmera plus tard par le rôle que Wagner fait jouer dans cette opération à la «mélodie infinie») que le débordement qu'il s'agit de contenir ici, c'est le débordement de la poésie. La poésie, dans sa tendance même à l'excès, dans le pouvoir transgressif qui est le sien, représente au fond la plus grande menace. Mallarmé y sera très sensible; mais c'est que l'argument, auparavant, n'aura pas laissé Baudelaire indifférent.

3. C'est pourquoi le passage auquel je voudrais maintenant m'adresser concerne précisément ce rapport entre musique et poésie.

Wagner, reprenant des analyses déjà menées dans *Opéra et drame*, se demande pourquoi de grands poètes ont tenté de se faire librettistes d'opéra, manifestant par là leurs «désirs [...] de voir l'opéra élevé à la hauteur d'un genre idéal». Wagner pense en particulier à Goethe dont on sait qu'il avait rêvé de donner une suite à *la Flûte enchantée* :

Je cherchais ce que voulait dire ces espérances obstinées; j'en trouvais, à ce qu'il me semblait, l'explication dans un penchant naturel au poète et qui domine chez lui la conception comme la forme : ce penchant est d'employer l'instrument des idées abstraites, la langue, de telle sorte qu'elle agisse sur la sensibilité elle-même. Cette tendance est manifeste dans l'invention du sujet poétique; le seul tableau de la vie humaine qui soit appelé poétique est celui où les motifs, qui n'ont de sens que pour l'intelligence abstraite, font place aux mobiles purement humains qui gouvernent le cœur. La même tendance est la loi souveraine qui préside à la forme et à la représentation poétique. Le poète cherche, dans son langage, à substituer à la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment. Essentielle au poète, cette tendance le conduit jusqu'à la limite de son art, limite que touche immédiatement la musique; et par conséquent l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique (p. 45-46).

La métaphysique du langage ici à l'œuvre est toujours la même : elle est au fond rousseauiste (je pense à ce que Derrida désigne comme «l'époque de Rousseau»). Elle repose sur l'opposition simple, elle-même surdéterminée par l'opposition de l'intelligible et du sensible, entre le langage ou la langue — instrument des idées abstraites — et la musique comme expression de la sensibilité, c'est-à-dire en l'occurrence du sentiment ou du cœur (les «mobiles purement humains»). C'est dans cette opposition que Wagner prend en étau la poésie : il la soumet à la contradiction qui la travaille entre son instrument (la langue) et sa visée : l'expression, non de l'idée, mais du sentiment. Et cela deux fois : quant au contenu (quant au «sujet poétique»), mais aussi quant à la forme ou au mode d'exposition ou de présentation (quant à la *Darstellung*). La poésie est un travail sur la langue destiné à faire rendre à la langue ce qu'elle ne peut pas rendre, ni dans l'expression ni dans l'effet produit — qui doit être, au-delà de l'effet intellectuel et rhétorique de la persuasion, un effet de fascination («une puissance qui captive comme par un charme»)⁸.

La limite de la poésie, autrement dit, est la musique — «langage» du cœur qui va au cœur. D'où, si l'on veut, la proto-musique présente dans la poésie (le rythme et la rime; ailleurs Wagner parlera encore de l'assonance et de l'allitération qu'il pratiquera lui-même beaucoup). D'où, surtout, la relève, par la musique, de la poésie — qui signifie que même beaucoup plus qu'une simple collaboration des arts «se donnant la main» : «l'œuvre la plus complète du poète devrait être celle qui, dans son dernier achèvement, serait une parfaite musique».

4. Enfin, je voudrais m'appuyer sur un dernier passage qui correspond au moment où Wagner vient de récapituler assez longuement l'histoire de la musique et de son «perfectionnement» moderne. Celui-ci culmine, naturellement, dans la musique allemande depuis Haydn, c'est-à-dire dans Beethoven, chez qui s'est effectuée la synthèse entre la «mélodie rythmique primitive» (celle de la danse ou la musique orchestrale des Grecs) et l'harmonie de la musique chrétienne (celle de Palestrina ou du choral protestant) dans ce que Wagner appelle «l'expression mélodique». (La mélodie est la relève de l'opposition entre le rythme et l'harmonie : c'est là le fond du «mélocentrisme» wagnérien.)

8. Cf. tous les développements romantiques et post-romantiques sur la «magie du verbe», jusqu'à (au moins) la «sorcellerie évocatoire» de Rimbaud.

Le modèle de cette musique achevée, c'est la symphonie beethovénienne qui porte la musique à un degré inouï. Je cite rapidement la conclusion de ce développement :

Les instruments parlent, dans cette symphonie, une langue dont aucune époque n'avait encore eu connaissance; car l'expression, purement musicale jusque dans les nuances de la plus étonnante diversité, enchaîne l'auditeur pendant une durée inouïe jusque-là, lui remue l'âme avec une énergie qu'aucun autre art ne peut atteindre; elle lui révèle dans sa variété une régularité si libre et si hardie que sa puissance surpasse nécessairement pour nous toute logique, bien que les lois de la logique n'y soient nullement contenues, et qu'au contraire la pensée rationnelle, qui procède par principe et conséquence, ne trouve ici nulle prise. La symphonie doit donc nous apparaître, dans le sens le plus rigoureux [entendez : dans le sens métaphysique lui-même], comme la révélation d'un autre monde; dans le fait, elle nous dévoile un enchaînement des phénomènes du monde qui diffère absolument de l'enchaînement logique habituel [c'est du Schopenhauer à peine paraphrasé]; et l'enchaînement qu'elle nous révèle présente avant tout un caractère incontestable : c'est de s'imposer à nous avec la persuasion la plus irrésistible, et de gouverner nos sentiments avec un empire si absolu qu'il confond et désarme pleinement la raison logique (p. 56-57).

La musique est donc devenue historiquement, par une «nécessité métaphysique» dit Wagner, le langage le plus puissant qui soit, et d'autant plus puissant qu'il s'enlève sur le «perfectionnement de plus en plus conventionnel des idiomes modernes», c'est-à-dire sur la disparition historique de la motivation primitive du signe (pour Wagner : du mot)⁹.

Quelle tâche reste-t-il alors pour la poésie?

Voici la réponse :

En présence de cette nouveauté [la musique moderne, donc] qu'on ne saurait méconnaître, il ne restait désormais à la

9 Cf p 56-57-58 «Si nous considérons avec attention l'histoire du développement des langues, nous apercevons encore aujourd'hui, dans les racines des mots, une origine d'où il résulte clairement que, dans le principe, la formation de l'idée d'un objet coïncidait d'une manière à peu près complète avec la sensation personnelle qu'il nous causait, et peut-être n'est-il pas si ridicule d'admettre que la première langue humaine doit avoir eu avec le chant une grande ressemblance » C'est là une marque du «cratylisme» fondamental — et par conséquent de l'étymologisme — commun à toute la linguistique romantique (post-rousseauiste)

poésie que deux voies pour se développer : il fallait qu'elle passât d'une manière complète dans le champ de l'abstraction, de la pure combinaison des idées, de la représentation du monde au moyen des lois logiques de la pensée : or, cette oeuvre est celle de la philosophie et non de la poésie; ou bien elle devait se fondre intimement avec la musique, et avec cette musique dont la symphonie de Beethoven nous a révélé la puissance infinie.

La poésie en trouvera sans peine le moyen; elle reconnaîtra que sa secrète et profonde aspiration est de se résoudre finalement dans la musique, dès qu'elle apercevra dans la musique un besoin qu'à son tour la poésie peut seule satisfaire (p. 59-60).

L'alternative est donc très simple : ou bien la poésie s'en tient, sans plus, à son élément, le langage, et elle devient philosophie — elle disparaît dans et comme la philosophie (et l'on sait que c'est, de l'«épos spéculatif» de Schelling au *Zarathoustra* de Nietzsche, l'une de ses grandes tentations depuis le romantisme); ou bien la poésie doit se fondre, se «résoudre» dans la musique : ce qui ne revient pas à être menacé de disparition une deuxième fois, mais représente au contraire sa seule chance de survie. C'est d'ailleurs pourquoi Wagner pense cette résolution musicale de la poésie de manière chimique (la dialectique wagnérienne n'est pas du tout, sur ce point, hégélienne) comme «une égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie» (p. 69).

Que devra donc faire la poésie? Elle aura en fait la charge d'articuler une réponse à la question que pose inévitablement, comme tout grand phénomène du monde, la musique, mais à laquelle la musique elle-même est incapable de répondre. Elle aura la charge de répondre à la question métaphysique par excellence, c'est-à-dire à la question «Pourquoi?». Mais elle ne pourra s'acquitter de cette tâche qu'en laissant le poème «pénétrer jusque dans les fibres les plus fines du tissu musical [...] de telle sorte que l'idée qu'il exprime se résolve entièrement dans le sentiment» (c'est toujours la même image chimique, ou chimico-physiologique, qui revient). Ce qui veut dire pour Wagner : la seule poésie désormais possible, c'est la poésie dramatico-musicale (l'ancien livret d'opéra) en tant qu'elle aura pour fonction de présenter l'idée de manière sensible, c'est-à-dire l'idée comme mythe. Un peu auparavant Wagner disait :

De là, je me voyais nécessairement amené à désigner le *mythe* comme matière idéale du poète. Le mythe est le poème primitif et anonyme du peuple, et nous le trouvons à toutes

les époques repris, remanié sans cesse à nouveau par les grands poètes des périodes cultivées. Dans le mythe, en effet, les relations humaines dépouillent presque complètement leur forme conventionnelle et intelligible seulement à la raison abstraite; elles montrent ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, et le montrent sous cette forme concrète, exclusive de toute imitation, laquelle donne à tous les vrais mythes leur caractère individuel, que vous reconnaissez au premier coup d'œil (p. 46).

J'arrête sur cette étrange programmation (ou cette étrange condamnation) : entre philosophie et musique, la poésie sera mythique ou ne sera pas. Nous en aurons le temps, il serait nécessaire ici d'analyser le soubassement et la portée politiques de ce propos. Rien de tout cela n'est en effet compréhensible si l'on fait abstraction de la question politique proprement allemande (qui est celle de l'identité nationale, c'est-à-dire de l'identité d'un peuple-sujet) et de la stratégie spécifique qu'elle implique, — qui n'est pas autre chose au fond que le *Kulturkampf* : entendez : la lutte menée contre l'imitation néo-classique (française, romane, «latine») en vue d'une appropriation plus originelle du modèle grec et de la constitution, selon la plus pure des logiques agonistiques, d'un art (d'un grand art) allemand, lui-même destiné, à l'instar de la tragédie grecque, à procurer au peuple allemand son «moyen d'identification». De Lessing (et Winckelmann) à Nietzsche — ou même bien au-delà, jusqu'à Heidegger et à toute l'époque national-socialiste —, c'est là une hantise permanente de l'esthétique (politique) allemande. Pensez à ce mot d'ordre de Nietzsche, lorsqu'il prépare son *Zarathoustra* : «Construire le mythe de l'avenir». Il ne signifie rien d'autre. Cette surdétermination politique fondamentale, il faudrait pouvoir en tenir le compte le plus rigoureux. Je dois me contenter, ici, de l'indiquer au passage. Aussi bien du reste pour marquer qu'à cette politique, Baudelaire, mais surtout peut-être Mallarmé, seront (diversement) très sensibles; et qu'il ne faudra jamais oublier, devant les textes de l'un et de l'autre que nous serons amenés à lire, qu'il s'agit également — sinon d'abord — de textes politiques.

Quoi qu'il en soit, quelle est, en face de ce programme, la réaction de Baudelaire?

Aussi surprenant que cela puisse paraître, elle est très simple : il est subjugué, il acquiesce — il se soumet. Et nous allons le voir, ce n'est pas seulement ce discours qu'il accepte, c'est-à-dire cette «théorisation». Mais il en accepte aussi tout le présupposé, il

accepte et il reconnaît le terrain même sur lequel s'est édifié tout ce discours et construite toute cette œuvre. Ce qui revient à dire tout d'abord, dans l'horizon problématique qui est ici le nôtre : il accepte ce primat inconditionné de la subjectivité ou du subjectif.

C'est la raison pour laquelle, en premier lieu, Baudelaire réagit *en sujet*. La forme la plus nette de sa soumission est de dire «je», d'énoncer en première personne, de parler en son nom propre.

Car c'est ainsi, vous le savez, que s'ouvre le texte sur Wagner¹⁰ : sur une revendication du «je», de la première personne, qui va bien au-delà d'un engagement personnel ou de la revendication d'une responsabilité esthétique-critique. C'est une revendication qui se fait en réalité, sous la fausse modestie du propos, au nom de la littérature telle que la conçoit Baudelaire, c'est-à-dire au nom de la subjectivité de celui qui se veut indissociablement poète (écrivain) et critique — et dont la tâche sera justement, face à l'œuvre de Wagner, de «raconter ... ses propres impressions» :

Remontons, s'il vous plaît, à treize mois en arrière, au commencement de la question, et qu'il me soit permis, dans cette appréciation, de parler souvent en mon nom personnel. Ce *Je*, accusé justement d'impertinence dans beaucoup de cas, implique cependant une grande modestie; il enferme l'écrivain dans les limites les plus strictes de la sincérité. En réduisant sa tâche, il la rend plus facile. Enfin, il n'est pas nécessaire d'être un probabiliste bien consommé pour acquérir la certitude que cette sincérité trouvera des amis parmi les lecteurs impartiaux; il y a évidemment quelques chances pour que le critique ingénu, en ne racontant que ses propres impressions, raconte aussi celles de quelques partisans inconnus.

Or le «je» (le sujet) qui s'engage ici et qui vient répondre de Wagner pour à la fois répondre à Wagner et à ses détracteurs, non seulement ce n'est pas le sujet d'un artifice (ou d'une facilité) rhétorique, mais c'est un sujet qui jusqu'à un certain point *se* demande à Wagner, c'est-à-dire attend de l'art wagnérien, de la musique essentiellement (c'est pratiquement tout ce qu'il en connaît), qu'elle le constitue comme tel, qu'elle lui renvoie sa propre image, qu'elle lui donne l'occasion de s'approprier ou de se

10. *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*. J'utilise l'édition de la Pléiade (Gallimard, 1954).

ré-approprié. C'est un sujet qui attend de la musique de Wagner son «moyen d'identification».

Je fais allusion ici à la lettre adressée à Wagner le 17 février 1860. Malgré sa longueur, je voudrais la citer en entier. J'en reprendrai ensuite quelques motifs dominants :

Monsieur,

Je me suis toujours figuré que, si accoutumé à la gloire que fût un grand artiste, il n'était pas insensible à un compliment sincère, quand ce compliment était comme un cri de réjouissance, et enfin que ce cri pouvait avoir une valeur d'un genre *singulier* quand il venait d'un Français, c'est-à-dire d'un homme peu fait pour l'enthousiasme et né dans un pays où l'on ne s'entend guère plus à la poésie et à la peinture qu'à la musique. Avant tout, je veux vous dire que je vous dois *la plus grande jouissance musicale que j'ai jamais éprouvée*. Je suis d'un âge où on ne s'amuse plus guère à écrire aux hommes célèbres, et j'aurais hésité longtemps encore à vous témoigner par lettre mon admiration, si tous les jours mes yeux ne tombaient sur des articles indignes, ridicules, où on fait tous les efforts possibles pour diffamer votre génie. Vous n'êtes pas le premier homme, Monsieur, à l'occasion duquel j'ai eu à souffrir et à rougir de mon pays. Enfin l'indignation m'a poussé à vous témoigner ma reconnaissance; je me suis dit : Je veux être distingué de tous ces imbéciles.

La première fois que je suis allé aux Italiens, pour entendre vos ouvrages, j'étais assez mal disposé, et même, je l'avouerai, plein de mauvais préjugés; mais je suis excusable; j'ai été si souvent dupe; j'ai entendu tant de musique de charlatans à grandes prétentions. 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 mienn*e, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer. Pour tout autre homme que pour un homme d'esprit, cette phrase serait immensément ridicule, surtout écrite par quelqu'un qui, comme moi, *ne sait pas la musique*, et dont toute l'éducation se borne à avoir entendu (avec grand plaisir, il est vrai) quelques beaux morceaux de Weber et de Beethoven.

Ensuite le caractère qui m'a principalement frappé, ç'a été la grandeur. Cela représente le grand, et cela pousse au grand. J'ai retrouvé partout dans vos ouvrages la solennité des grands bruits, des grands aspects de la Nature et la solennité

des grandes passions de l'homme. On se sent tout de suite enlevé et subjugué. L'un des morceaux les plus étranges et qui m'ont apporté une sensation musicale nouvelle est celui qui est destiné à peindre une extase religieuse. L'effet produit par l'*Introduction des invités* et par la *Fête nuptiale* est immense. J'ai senti toute la majesté d'une vie plus large que la nôtre. Autre chose encore, j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer. Et la musique en même temps respirait quelquefois l'orgueil de la vie. Généralement ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélèrent le pouls de l'imagination. Enfin, j'ai éprouvé aussi, et je vous supplie de ne pas rire, des sensations qui dérivent probablement de la tournure de mon esprit et de mes préoccupations fréquentes. Il y a partout quelque chose d'enlevé et d'enlevant, quelque chose aspirant à monter plus haut, quelque chose d'excessif et de superlatif. Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois arriver graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile, impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent, et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme.

J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de *Tannhauser* et de *Lohengrin* que nous avons entendus, mais j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire.

Ainsi je pourrais continuer cette lettre interminablement. Si vous avez pu me lire, je vous en remercie. Il ne me reste plus à ajouter que quelques mots. Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : *Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner!* Il y a sans doute d'autres hommes faits comme moi. En somme vous avez dû être satisfait du public dont l'instinct a été bien supérieur à la mauvaise science des journalistes. Pourquoi ne donneriez-vous pas quelques concerts encore en y ajoutant des morceaux nouveaux? Vous nous avez fait connaître un avant-goût de jouissances nouvelles, avez-vous le droit de nous priver du reste? — Une fois encore, Monsieur, je vous remercie, vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures

Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander.

C'est là un texte extraordinaire. Il valait bien l'effort d'une longue citation. Mais, je l'ai dit, je me contenterai simplement de prélever quelques motifs dominants.

Le premier de ces motifs se dégage très vite : c'est celui, conjoint, de la soumission (de la «subjugation», puisque le mot y est) et de la demande : une demande idéale, évidemment, comme l'indique, juste après la phrase décisive, à la fin de la lettre («Vous m'avez rappelé à moi-même»), le «Je n'ai rien à vous demander», qui est tout ce qu'on voudra sauf une dénégation. Baudelaire, ici, n'a strictement rien à demander : il *se* demande; et *se* demander, c'est justement ne rien demander, ou demander ce qu'on n'obtiendra jamais — parce qu'il s'agit d'un don antérieur à toute demande : le don de ce qui reste, en droit, inaccessible à soi-même.

Mais avant d'être le lieu d'un tel enjeu «métaphysique», la soumission baudelairienne, il faut le noter au passage, est double : elle est d'abord (présentée comme) personnelle (vous m'avez vaincu malgré mes réticences initiales, etc., etc.); mais elle est aussi politique ou esthético-politique : Baudelaire parle comme un Français qui se rend à la supériorité de l'art allemand, c'est-à-dire de la musique allemande — parce qu'il est, exceptionnellement, à même de la comprendre. Et vous remarquerez ici que, pratiquement comme toujours, Baudelaire occupe une double position : français/non-français, double position qui est en réalité esthétique, qui correspond à l'opposition de la mesure et de l'enthousiasme, de la sobre clarté et de la profondeur mystique. Comme quoi le tenace dualisme de l'esthétique allemande, celui qui culmine dans l'opposition nietzschéenne de l'apollinien et du dionysiaque lui était au fond la chose la plus immédiatement accessible. Ce qui, s'agissant de Mallarmé, ne sera peut-être plus le cas.

Le second motif — je le souligne très vite, nous en reparlerons bientôt — est sans doute le plus manifeste : c'est que cette lettre est un pur et simple condensé de l'esthétique baudelairienne. Il n'y manque pratiquement rien : de l'anamnèse (j'y reviens dans un instant) au sublime (le grand, le haut, l'excessif, etc.), de l'élévation à l'extatique, du culte de la sensation à celui de l'imagination, des correspondances (de l'analogie) au bizarre, tout y passe — ou presque. Il n'y manque même pas une mention des «excitants» — étrange d'ailleurs, parce que s'il s'agit bien d'un

À RICHARD WAGNER

Vendredi 17 février 1860.

RICHARD WAGNER, Monsieur,

Je me suis toujours figuré que si accoutumé à la gloire, j'en fût un grand artiste, il n'était pas insensible à un compliment sincère, quand ce compliment était comme un cri de reconnaissance, et enfin que ce cri pouvait avoir une valeur d'un genre *singulier* quand il venait d'un français, c'est-à-dire d'un homme peu fait pour l'enthousiasme et né dans un pays où l'on ne s'entend guères plus de poésie et à la peinture qu'à la musique. Avant tout, je veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée.

PARIS

K. DENTU, ÉDITEUR

IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ DES SCIENCES DE LETTRES

PARIS-BOULEVARD, 17 ET 19, CARRE NORD

Depuis le jour où j'ai entendu votre musique, je me dis sans cesse, surtout dans les mauvaises heures : *Si, au moins, je pouvais entendre ce soir un peu de Wagner.* Il y a sans doute d'autres hommes faits comme moi. En somme vous avez dû être satisfait du public dont l'instinct a été bien supérieur à la mauvaise science des journalistes. Pourquoi ne donneriez-vous pas quelques concerts encore en y ajoutant des morceaux nouveaux? Vous nous avez fait connaître un avant-goût de jouissances nouvelles; avez-vous le droit de nous priver du reste? — Une fois encore, Monsieur, je vous remercie; vous m'avez rappelé à moi-même et au grand, dans de mauvaises heures.

Ch. BAUDELAIRE.

Je n'ajoute pas mon adresse, parce que vous croiriez peut-être que j'ai quelque chose à vous demander.

DES
MALADIES WAGNÉRIENNES
DE LEUR TRAITEMENT
ET DE LEUR GUÉRISON.

PARIS

PARIS
ÉDITEUR, 112 R. DE LA HARPE
N. 112 R. DE LA HARPE
1860

thème spécifiquement baudelairien, Baudelaire est loin d'être le seul à percevoir la musique de Wagner comme une drogue, bonne ou mauvaise selon les cas (voyez Nietzsche).

Le troisième motif, enfin, le plus important, c'est évidemment le motif de l'*anamnèse*. Si la subjugation de Baudelaire est si forte, c'est en réalité parce que cette musique, *il l'avait déjà entendue* : «Je connaissais cette musique»; «cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme [entendez : tout sujet] reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer» (ce qui signifie très clairement qu'il y va, dans cette sorte de reconnaissance, de la *destination du sujet*).

Bien entendu, il faut faire communiquer ce motif avec le centre même de l'esthétique baudelairienne qui est, c'est connu, une esthétique d'inspiration platonicienne — moyennant, au moins au départ, un renversement de la hiérarchie métaphysique traditionnelle (sensible-intelligible, bien-mal, etc.) et moyennant aussi, ce qui nous importe plus pour l'instant, une surdétermination subjective de l'idéalité. C'est d'ailleurs bien la raison pour laquelle ce qui est demandé et cherché dans le procès de l'anamnèse ou le recours à la réminiscence, c'est le sujet lui-même. L'anamnèse est ici un procès de réappropriation subjective. On doit même dire, plus rigoureusement, que ce qui est demandé, c'est en fait l'*origine* du sujet, origine empiriquement inaccessible mais postulée comme accessible en droit (c'est peut-être là l'illusion elle-même de la littérature, au sens strict) — et accessible à une sorte de sur-mémoire ou d'outre-mémoire capable d'accéder à ce qui n'a jamais été présent à la conscience ou de revenir en deçà de l'oubli le plus primitif : soit l'oubli de l'origine elle-même, de qui j'étais — de qui «je» était — avant de naître, de choir ici-bas, d'être expulsé et voué à la séparation, à la dérélition dans ce monde et à l'interminable perte de soi dans la trivialité. Cette sur-mémoire est capable, autrement dit, de transcender à l'avance — selon la logique du futur antérieur à l'œuvre dans toute théorie de la réminiscence — la mort elle-même et la finitude, la *condition* de l'être-fini. Elle promet l'immortalité.

Il faudrait évidemment recourir ici aux poèmes eux-mêmes. Je me bornerai à noter que chaque fois, ou presque, qu'apparaît le motif anamnésique, la musique (influence ou non de Nerval — je crois en fait qu'il s'agit là d'un grand invariant de la littérature moderne) est sinon l'amorçe ou le moteur de la réminiscence, tout au moins un élément majeur du «tableau» auquel elle donne lieu.

La musique, nous allons y revenir, est toujours liée à l'extase de la réappropriation. Relisez *la Vie antérieure*, sa deuxième strophe surtout :

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

(c'est à peu de chose près le vocabulaire et les associations, de la lettre à Wagner) — ou encore, dans la version poétique de *l'Invitation au voyage*, pensez au :

Tout y parlerait
À l'âme en secret
Sa douce langue natale.

La réminiscence «musicale» — le «je l'ai déjà entendue» prononcé avec stupeur devant la musique de Wagner —, c'est donc cela : la possibilité offerte au sujet d'entendre sa langue natale, sa langue la plus propre, qui est, nous allons le vérifier, parce que le sujet ou le propre du sujet est l'être lui-même, la langue absolue. C'est en ce sens précisément que Baudelaire parlera du lyrisme.

La reconnaissance (en tous sens) de la musique wagnérienne communique donc avec la surdétermination subjective de l'esthétique et de la poétique de Baudelaire. Avec la surdétermination de la *littérature* de Baudelaire — ce qui ne veut surtout pas dire que Baudelaire ne soit que littérature.

Faute de temps, je n'en retiendrai que deux preuves :

1. Le fait que dans l'article sur Wagner, lorsqu'il tente, après le programme des Italiens et le commentaire de Liszt, sa propre «traduction» de la musique de Wagner (traduction que du reste il légitime en recourant à l'argument wagnérien de la musique comme langue universelle du sentiment), Baudelaire rapporte cette tentative à sa propre théorie des correspondances — que métaphorise, comme par hasard, le phénomène de l'écho :

Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner *a priori*, sans analyse et sans comparaison; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les couleurs *ne pussent pas* donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à

traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité.

(Suit alors, sans transition aucune, la citation des deux premières strophes de *Correspondances*. Je ne cite que la seconde.)

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

2. Et surtout, le fait que la traduction qu'il propose — deux fois : dans la lettre et dans l'article — coïncide de façon assez surprenante avec la tentative qu'il fait, dans le texte de *l'Art romantique* consacré à Banville, d'une définition du lyrisme.

Je ne relis pas la traduction de la lettre. J'en rappelle simplement les principaux éléments : la grandeur, qui subjugue, enlève, arrache, élève, extasie, conduit à une vie plus large; la lévitation ou l'élévation, qui est un effet de jouissance (jouissance de comprendre, mais aussi jouissance de la soumission : être pénétré, envahi, et «volupté vraiment sensuelle»); le sublime («quelque chose d'excessif et de superlatif», de l'incommensurable); enfin, après l'essai de «visualisation» (le rouge de la passion devenant de plus en plus ardent jusqu'à cette zébrure de blanc sur du blanc), ce «cri suprême de l'âme montée à son paroxysme» qui est comme le moment d'accès à l'immortalité, le moment où le sujet dans son intimité la plus profonde, au plus «propre» de lui-même (l'âme), se défait à la fois et s'atteint — se meurt pour vivre absolument.

Il n'y a évidemment rien d'étonnant si dans l'article on retrouve, ou peu s'en faut, la même chose :

Je me souviens que, dès les premières mesures, je subis une de ces impressions heureuses que presque tous les hommes imaginatifs ont connues, par le rêve, dans le sommeil. Je me sentis délivré des liens de la pesanteur, et je retrouvai par le souvenir l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts (notons en passant que je ne connaissais pas le programme cité tout à l'heure). Ensuite je me peignis involontairement l'état délicieux d'un homme en proie à une grande rêverie dans une solitude absolue, mais une solitude avec un immense horizon et une large lumière diffuse; l'immensité sans autre décor qu'elle-même. Bientôt j'éprouvai la sensation d'une clarté plus vive, d'une intensité de lumière croissant avec une telle

rapidité, que les nuances fournies par le dictionnaire ne suffiraient pas à exprimer *ce surcroît toujours renaissant d'ardeur et de blancheur*. Alors, je conçus pleinement l'idée d'une âme se mouvant dans un milieu lumineux, d'une extase *faite de volupté et de connaissance*, et planant au-dessus et bien loin du monde naturel¹¹.

Or, c'est encore cela (en somme : l'accès de l'âme au Paradis, à la « surnature ») que l'on retrouve dans le texte sur le lyrisme :

Il y a, en effet, une manière lyrique de sentir. Les hommes les plus disgraciés par la nature, ceux à qui la fortune donne le moins de loisir, ont connu quelquefois ces sortes d'impressions, si riches que l'âme en est comme illuminée, si vives qu'elle en est comme soulevée. Tout l'être intérieur, dans ces merveilleux instants, s'élançait en l'air par trop de légèreté et de dilatation, comme pour atteindre une région plus haute.

Il existe donc aussi nécessairement une manière lyrique de parler, et un monde lyrique, une atmosphère lyrique, des paysages, des hommes, des femmes, des animaux, qui tous participent du caractère affectueux par la Lyre.

L'expérience lyrique, c'est donc l'expérience même de la transcendance (au sens actif du terme) ou, si l'on préfère, l'expérience métaphysique par excellence. (Baudelaire, dans son lexique, parle un peu plus loin, littéralement, d'*apothéose* : « Tout, [...] dans le monde lyrique, est pour ainsi dire *apothéosé* ».) Et le « monde lyrique », c'est le monde du « surhumain », qui s'atteint par ces « formes de langage (qui) dérivent naturellement d'un excès exagéré de la vitalité » que sont l'hyperbole et l'*apostrophe*. D'où la généralité ou l'universalité du mode lyrique (et vous reconnaîtrez là sans peine des propositions très proches de celles que nous avons pu lire dans Wagner) : « La lyre fuit volontiers tous les détails dont le roman se régale. L'âme lyrique fait des enjambées vastes comme des synthèses... » Et Baudelaire ajoute : « C'est cette considération qui sert à nous expliquer quelle commodité et quelle beauté le poète trouve dans les mythologies et dans les allégories. La mythologie est un dictionnaire d'hiéroglyphes vivants [idée transmise par la « linguistique » du XVIII^e au romantisme], hiéroglyphes connus de tout le monde. » Autrement dit, comme la musique pour Wagner, le lyrisme repose sur une langue universelle, immédiatement accessible et compréhensible.

11. *Art romantique*. XII : *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, VII.

Mais pourquoi le lyrisme? Parce que, dit Baudelaire :

La lyre exprime [...] cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, l'oiseau, la mer.

Le lyrisme en ce sens, c'est-à-dire la *littérature* de Baudelaire, c'est donc le chant du sujet — ou le sujet s'accomplissant (en s'outrepassant) comme chant : «l'homme hyperbolique», comme dit encore Baudelaire, se révélant (à lui-même?) dans et par le chant.

C'est pourquoi la soumission de Baudelaire à Wagner, dans un premier temps, la soumission des «lettres» à la musique, ne pouvait être que totale.

Une telle soumission, parce qu'elle est donc très profonde, explique que, du moins en apparence, Baudelaire n'excède à aucun moment dans son discours sur Wagner les limites à l'avance tracées par Wagner lui-même (et ses commentateurs autorisés, comme Liszt). De manière générale, on l'a souvent remarqué, l'article sur Wagner n'est en somme qu'une «présentation» de Wagner, qui se borne soit à paraphraser à l'usage du public français, et pour les justifier, les grands «théorèmes» de Wagner (c'est une sorte d'habile résumé de la «Lettre sur la musique»), soit à «raconter» les livrets (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, le *Vaisseau*) pour indiquer le sens de la fable.

Résultat : tout se passe comme si Baudelaire reconnaissait inconditionnellement la supériorité de l'art (et de la théorie) wagnérien, ou traitait l'art wagnérien comme cet art lui-même demande en fait à être traité : c'est-à-dire comme l'Art achevé. En particulier, nous venons d'en avoir la preuve, tout se passe comme si Baudelaire se contentait de dire : ce que moi-même j'ai tenté de faire sous le nom de poésie ou de lyrisme, et avec les seuls moyens du langage, voici que c'est réalisé, avec une conjonction de moyens dont la puissance est infiniment plus forte que celle du seul langage — ou tout simplement avec un langage infiniment plus puissant que le langage lui-même, c'est-à-dire avec la musique. Et de ce point de vue, on a pu constater qu'il n'est guère difficile de montrer que tout ce que Baudelaire relève avec prédilection dans Wagner, ce sont avant tout les thèmes de sa propre poétique. C'est la raison pour laquelle par exemple, nous allons d'ailleurs y revenir, il insiste beaucoup sur le dualisme wagnérien (celui qui est à l'œuvre dans *Tannhäuser* : le conflit de la volupté et de la pureté ou de la sainteté,

la contradiction interne au désir, etc.), parce qu'il y retrouve son propre motif de la double «postulation».

Donc la soumission est incontestable, et l'on comprend de cette manière que Baudelaire ait au fond légué à ses successeurs (et d'abord à Mallarmé) cette idée désespérante que la poésie ne peut plus désormais atteindre ce dont est capable la musique; ou, cela revient au même, que la musique a désormais pris, définitivement, le relais de la poésie.

Toutefois, à suivre le texte d'un peu plus près, on s'aperçoit vite que les choses sont loin d'être si simples et que, par voie de conséquence, Baudelaire va en réalité léguer une problématique beaucoup plus subtile et différenciée.

Là encore, il faudrait mener l'examen jusque dans le détail (dans Baudelaire, c'est presque toujours le détail qui importe). Le temps nous l'interdit. Je me contenterai donc d'analyser rapidement trois éléments thématiques fondamentaux :

1. L'une des idées-force de l'article sur Wagner (Baudelaire centre autour d'elle sa conclusion), c'est que Wagner est «le représentant le plus vrai de la nature moderne». Ce qui veut dire plus précisément que «si par le choix de ses sujets et sa méthode dramatique, Wagner se rapproche de l'antiquité», Wagner est moderne par «son expression». Or «expression», ici, veut dire deux choses : c'est d'une part le mode et la matière esthétiques privilégiés de Wagner, et cela désigne donc la musique (pas un instant Baudelaire ne doute que Wagner soit avant tout un musicien); mais c'est aussi, d'autre part, la façon dont l'artiste Wagner s'exprime, c'est-à-dire la manifestation de son être-propre — ou sa manifestation en tant que *sujet* de son œuvre (et pas un instant Baudelaire ne doute qu'une œuvre d'art soit fondamentalement l'expression d'un sujet). Voici d'ailleurs comment Baudelaire amorce sa conclusion :

On peut toujours faire momentanément abstraction de la partie systématique que tout grand artiste volontaire introduit fatalement dans toutes ses œuvres; il reste, dans ce cas, à chercher et à vérifier par quelle qualité propre, personnelle, il se distingue des autres. Un artiste, un homme vraiment digne de ce grand nom, doit posséder quelque chose d'essentiellement *sui generis*, par la grâce de quoi il est *lui* et non un autre. [...] Nous avons déjà, je crois, noté deux hommes dans Richard Wagner, l'homme d'ordre et l'homme passionné. C'est de l'homme passionné, de

l'homme de sentiment qu'il est ici question. Dans le moindre de ses morceaux il inscrit si ardemment sa personnalité, que cette recherche de sa qualité principale ne sera pas très difficile à faire. Dès le principe, une considération m'avait vivement frappé : c'est que dans la partie voluptueuse et orgiaque de l'ouverture de *Tannhäuser*, l'artiste avait mis autant de force, développé autant d'énergie que dans la peinture de la mysticité qui caractérise l'ouverture de *Lohengrin*. Même ambition dans l'une que dans l'autre, même escalade titanique et aussi mêmes raffinements et même subtilité. Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme.

Peu importe ici la justesse (et elle est grande) de l'appréciation. Ce que cela dit, c'est que Wagner est essentiellement un *pathos*, un sujet comme *pathos* — ce qui n'est absolument pas incompatible avec la «volonté» —, et qu'un tel *pathos* le définit dans sa «modernité». C'est pourquoi «toute la science, tous les efforts, toutes les combinaisons de ce riche esprit [toute la part ordonnée, calculatrice, mesurée, bref «apollinienne» de Wagner] ne sont, à vrai dire, que les serviteurs très humbles et très zélés de cette irrésistible passion».

Mais pourquoi est-ce la passion qui définit le moderne? Parce que la passion, entendue au sens où l'entend Baudelaire, c'est-à-dire comme intensité, force, énergie — c'est-à-dire encore comme désir et volonté —, c'est la part la plus cachée «dans le cœur de l'homme». Autrement dit la passion, qui est le mot baudelairien pour le concept métaphysique de volonté (qui est l'*appetitus*) est l'essence ou le propre de l'homme déterminé comme sujet, non de la représentation (c'est pourquoi la passion est cachée, «inconsciente» au sens romantique), mais de la production ou de la création — de la *poiesis*. La passion est l'essence du sujet poétique ou, cela revient au même, du «génie» :

Par cette passion il ajoute à chaque chose je ne sais quoi de surhumain [c'est-à-dire de métaphysique]; par cette passion il comprend tout et fait tout comprendre. Tout ce qu'impliquent les mots : *volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion*, se sent et se fait deviner dans ses œuvres. Je ne crois pas me faire illusion ni tromper personne en affirmant que je vois là les principales caractéristiques du phénomène que nous appelons *génie*; ou du moins, que dans l'analyse de tout

ce que nous avons jusqu'ici légitimement appelé *génie*, on retrouve lesdites caractéristiques.

Le génie pris en ce sens, c'est donc le sujet moderne, l'homme poïétique, c'est-à-dire l'être qui accomplit l'être de ce qui est — la «nature» — comme production : poïésis (motif commun, on pourrait facilement le montrer, à toute la métaphysique des Modernes, Marx compris). Pour Baudelaire, comme un peu plus tard pour Nietzsche, il va de soi que c'est essentiellement le sujet de l'art : tout cela s'inscrit dans le renversement moderne de la mimétologie aristotélicienne, du rapport entre art et nature. Sur ce point d'ailleurs, on le sait, Baudelaire mène à terme ce qui fonde déjà l'esthétique de Diderot : l'art n'est pas seulement supérieur à la nature (l'art n'est pas seulement le méta-physique lui-même), il est la condition de possibilité de l'apparition de la nature comme telle — c'est-à-dire aussi comme force productive.

En aucun cas par conséquent nous n'excédons ici l'horizon de la *subjectivité* (et donc, sur le plan où je me suis placé au départ, l'horizon de la *littérature* dans Baudelaire). Encore est-il nécessaire de marquer, pour prévenir tout malentendu, que le Sujet dont il s'agit là excède, lui, l'horizon de la simple «subjectivité» — mettons de la simple «psychè». Dans le génie, le sujet est pensé comme une pure force transcendant les ressources même du sujet — en particulier intellectuelles. Le Sujet est en somme un au-delà du sujet. C'est pourquoi Baudelaire parle toujours de «surhumain».

Cela posé, c'est bien évidemment cette sorte de métaphysique (au sens strict) qui explique le privilège accordé par Baudelaire à la musique. Seule la musique est à même d'exprimer, c'est-à-dire de signifier (mais au-delà de la signification), cet au-delà subjectif du sujet : ce qui, dans le sujet et du sujet, passe le sujet. Ce qui veut dire d'une part, nous le savons, que la musique est le mode d'expression du «sentiment» ou de la «passion», c'est-à-dire, plus rigoureusement encore, de ce que Baudelaire appelle «la partie indéfinie du sentiment». C'est la raison pour laquelle Baudelaire met beaucoup de soin à rappeler, au début de la section II, comment Wagner lui-même considère que la musique doit «parler» le sentiment. Et c'est encore la raison pour laquelle il réfère avec beaucoup de justesse la «Lettre sur la musique» à Diderot :

En feuilletant la *Lettre sur la musique*, je sentais revivre dans mon esprit, comme par un phénomène d'écho mnémonique, différents passages de Diderot qui affirme que la vraie

musique dramatique ne peut pas être chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé.

(Cela revient en fait à privilégier l'*accent* et à faire de la musique un art «dynamique», dont l'expressivité est liée à la force ou à l'intensité. Ce qui communique jusqu'à un certain point chez Baudelaire, moins que dans Wagner toutefois, avec une subordination de l'élément rythmique.)

Mais cela veut dire aussi, d'autre part, que la musique de Wagner (plus que celle de Weber ou de Beethoven, qui sont les deux références historiques) accomplit en réalité toute la musique, c'est-à-dire en révèle l'énergétique fondamentale. À aucun moment Baudelaire ne parle de la «mélodie infinie». Mais on l'a vu, tout ce qu'il retient, tout ce qui l'intéresse avant tout dans la musique de Wagner, c'est que cette musique exprime, signifie, suggère, ou tout simplement incarne l'immense ou l'incommensurable, l'infini, l'excèsif, etc. C'est ce qui lui fait donner une «traduction», comparée à celles de Liszt et de Wagner lui-même, «beaucoup moins illustrée d'objets matériels [...], plus vague et plus abstraite». Ou si vous préférez, c'est ce qui lui fait négliger toute la pacotille saint-sulpicienne de *Lohengrin* au profit de l'expression de pures qualités sensibles (ou plutôt «suprasensibles») : luminosité, spatialité, profondeur¹².

Or en ce point, précisément, les choses commencent en fait à se compliquer. Tout d'abord, Baudelaire ne manque jamais de tirer tout ce qui ressort de cette manière aux motifs de l'infini, de la grandeur ou de l'excès de grandeur du côté de l'*extatique* — au sens le plus strict. Je veux dire : là où les indications de Wagner ou le commentaire de Liszt devraient l'induire à «traduire» en termes de félicité (bonheur et joie), d'accomplissement, de retour à soi ou de réappropriation de l'âme exaltée par les effets de la musique, Baudelaire «traduit» régulièrement en termes de défaillance (de pâmoison), de jouissance excessive et insupportable, de mise-hors-de-soi. En d'autres catégories : l'effet de la musique est abyssal — «vertigineux», dit Baudelaire, qui le rapporte aux effets de l'opium. L'écoute est une épreuve de dépossession ou de dépropriation. Non une affaire de plaisir, mais de jouissance, au sens où Barthes a repris le mot à Lacan. C'est l'arrachement à soi, déjà très proche de ce que Nietzsche tentera de thématiser comme l'extase dionysiaque

12 Par où, à ce niveau du moins, Baudelaire justifie le caractère universel de la langue ou du langage musical. C'est en fait l'instrument privilégié de l'expression du *sensible* : c'est la langue *esthétique* par excellence. En quoi elle accomplit aussi l'art.

ou le vertige tragique. Et c'est ainsi, par exemple, que Baudelaire interprète *Tannhäuser* qui, «saturé de délices énervantes, *aspire à la douleur!* : cri sublime, dit-il, le sublime étant ici l'excès pur.

Mais cette jouissance (musicale), à son tour, est rapportée au corps ou, comme dit Baudelaire, à la chair. C'est à propos de *Tannhäuser* encore :

Dans l'ouverture de *Tannhäuser*, dans la lutte des deux principes contraires, il [Wagner] ne s'est pas montré moins subtil ni moins puissant. Où donc le maître a-t-il puisé ce chant furieux de la chair, cette connaissance absolue de la partie diabolique de l'homme? Dès les premières mesures, les nerfs vivent à l'unisson de la mélodie; toute chair qui se souvient se met à trembler. [...] Aux titillations sataniques d'un vague amour succèdent bientôt des entraînements, des éblouissements, des cris de victoire, des gémissements de gratitude, et puis des hurlements de férocité, des reproches de victimes et des hosannas impies de sacrificateurs, comme si la barbarie devait toujours prendre sa place dans le drame de l'amour, et la jouissance charnelle conduire, par une logique satanique inéluctable, aux délices du crime.

Bien entendu, Baudelaire ne se permet en aucune façon de passer sous silence la fable de *Tannhäuser* : il ne peut pas faire dire au livret, ni même à la musique, ce qu'ils ne disent pas. Il souligne donc la présence du second thème (religieux, apaisant); il reconnaît le retour à soi — et au natif ou au «naïf» — de *Tannhäuser* : le retour à soi de l'homme : «la pauvre humanité [...] rendue à sa patrie». Mais ce qui se produit en réalité, c'est que manifestement le thème démoniaque, satanique, charnel intéresse infiniment plus Baudelaire que l'autre, non seulement sur le plan thématique (j'en reparlerai dans un instant), mais sur le plan de l'écriture elle-même. Baudelaire ne se contente pas de reconnaître (ce qui est déjà beaucoup) que nulle musique plus que celle de Wagner ne s'entend à «traduire» l'émoi charnel ou l'extase érotique (et n'oublions pas qu'il ne connaissait rien de *Tristan*). Mais ce qu'il tente d'*écrire*, pour son compte, c'est le «chaos de voluptés agonisantes», c'est cet émoi lui-même, ou cette extase. En revanche, quand il en vient au second thème, à la «béatitude de la rédemption», il se borne à parler, d'un peu loin (et de manière un peu convenue), de «sentiment ineffable» et il se rabat, dans le style de la simple description, sur les indications du livret : il raconte.

Autrement dit, Baudelaire *écrit* Wagner. Du reste il n'y a pas de hasard si, dans ses moments les plus «inspirés», cette prose

critique égale celle des «Poèmes en prose», qui sont probablement, dans Baudelaire, ce qui excède la littérature, c'est-à-dire ce que j'appelle le «texte lyrique» : le lieu de l'écriture, au sens moderne (contemporain) du mot. Et s'il en est ainsi, c'est que la signifiante musicale — ce qui, dans la musique, passe la signification et, pour cette raison, ne peut relever que de l'écriture, et non de l'explication ou du compte-rendu —, cette signifiante réfère moins à l'âme en excès qu'au corps en excès (la chair), c'est-à-dire au corps outrepassant les limites de ce qui le définit comme «corps propre». D'où l'insistance sur la spatialité, l'immensité : l'écoute engendre un phénomène cénesthésique : le corps s'égalise au monde, dans quoi il se fond (comme le chante Isolde à la fin de *Tristan*); ou la «psychè», comme le dit Freud, devient «étendue». C'est du reste le moment où le sensible, en fait, passe hors de soi, la *physis* est transcendée. C'est pourquoi Baudelaire utilise, pour écrire l'agôn érotique que suggère le thème «noir» de *Tannhäuser*, un lexique moral (cris de victoire, gémissements de gratitude, hurlements de férocité, etc.) C'est pourquoi encore cette signifiante musicale, comme le rappelle une note de *Mon cœur mis à nu*, ressortit moins à l'énergétique musicale (accent, intensité, etc.) qu'à la prosodie ou au rythme :

La musique donne l'idée de l'espace.

Tous les arts, plus ou moins; puisqu'ils sont *nombre* et que le nombre est une traduction de l'espace.

2. Le deuxième élément thématique que je voudrais souligner rapidement est lié de façon très précise à ce que je viens d'essayer là d'analyser. Mais il faut passer sur un autre plan, parce que entre en ligne de compte, ici, la préoccupation stratégique de Baudelaire.

Je veux parler de la manière dont Baudelaire, dans sa soumission apparente à Wagner, ne cesse en réalité de subordonner Wagner à ses propres thèmes. En sorte que ce à quoi l'on a affaire souterrainement dans ce texte, c'est bel et bien une «baudelairisation» de Wagner.

Je n'en prends qu'un exemple, mais c'est le plus massif. Il concerne le passage même sur lequel nous venons de nous attarder (il intervient donc dans ce moment d'écriture), comme pour signifier, par un rappel thématique aisément repérable, que c'est bien Baudelaire qui donne la vérité de Wagner — et qui, l'écrivant, le pense. Cela se passe lorsque Baudelaire décrit (ou plutôt : évoque) ce que suggère le thème démoniaque de

Tannhäuser. Au beau milieu du passage que je citai tout à l'heure, on rencontre brusquement ceci :

Dès les premières mesures, les nerfs vivent à l'unisson de la mélodie; toute chair qui se souvient se met à trembler. Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même.

Ce qui sous-tend la musique de Wagner, c'est donc la métaphysique baudelairienne de la «double postulation». Rétrospectivement d'ailleurs, cela permet d'éclairer ce que Baudelaire dépiste comme le partage, dans Wagner, entre le classique et le romantique (ou le moderne). Nous en avons déjà touché un mot à l'occasion, mais je renvoie là plus précisément à tout le développement très circonstancié de la deuxième section où Baudelaire parle de «l'idéal dramatique» de Wagner, de ses emprunts à la construction tragique grecque — et où il esquisse, à sa manière, une histoire de la dualité de l'apollinien et du dionysiaque. À sa manière, c'est-à-dire moyennant l'intervention du christianisme, et par conséquent du mal. Baudelaire tire Wagner du côté de son esthétique «catholique» :

La radieuse Vénus antique, l'Aphrodite née de la blanche écume, n'a pas impunément traversé les horribles ténèbres du Moyen Âge. Elle n'habite plus l'Olympe ni les rives d'un archipel parfumé. Elle est retirée au fond d'une caverne magnifique, il est vrai, mais illuminés par des feux qui ne sont pas ceux du bienveillant Phoebus. En descendant sous terre, Vénus s'est rapprochée de l'enfer, et elle va sans doute, à de certaines solennités abominables, rendre régulièrement hommage à l'Archidémon, prince de la chair et seigneur du péché. De même, les poèmes de Wagner, bien qu'ils révèlent un goût sincère et une parfaite intelligence de la beauté classique, participent aussi, dans une forte dose, de l'esprit romantique. S'ils font rêver à la majesté de Sophocle et d'Eschyle, ils contraignent en même temps l'esprit à se souvenir des *Mystères* de l'époque la plus plastiquement catholique. Ils ressemblent à ces grandes visions que le Moyen Âge étalait sur les murs de ses églises ou tissait dans ses magnifiques tapisseries. Ils ont un aspect général décidément légendaire...

Cette insistance sur la thématique chrétienne ne trahit en rien Wagner lui-même. Mais cela permet à Baudelaire d'introduire, au-delà des intentions les plus explicites de Wagner, l'idée d'un sujet divisé, déchiré, écartelé — et en définitive irréconciliable. Le

sujet baudelairien — à la différence du wagnérien — ne reconnaît dans l'image des deux infinis qu'il porte en lui (enfer et ciel) que «la moitié de lui-même». Il n'y a pas d'unification possible du sujet : c'est l'enfer ou le ciel, mais jamais l'un *comme* l'autre. Et c'est d'ailleurs plutôt (toujours) l'enfer : si Baudelaire insiste tant sur la «partie voluptueuse» de l'ouverture de *Tannhäuser* (au détriment de la leçon du livret), c'est en fait pour créditer Wagner, de façon tout à fait surprenante, d'une sorte de mysticisme «négatif», qui est celui des *Fleurs du mal* ou des «Journaux intimes». Manifestement, ce que reconnaît Baudelaire dans Wagner, c'est ce qui n'y est pas : non pas la rédemption, mais un absolu atteint, *touché* dans le mal — c'est-à-dire aussi bien dans la plus grande perte de soi. L'extase proprement dite est démoniaque :

Tout à l'heure, en essayant de décrire la partie voluptueuse de l'ouverture, je priais le lecteur de détourner sa pensée des hymnes vulgaires de l'amour, tels que les peut concevoir un galant en belle humeur; en effet, il n'y a rien de trivial; c'est plutôt le débordement d'une nature énergique, qui verse dans le mal toutes les forces dues à la culture du bien; c'est l'amour effréné, immense, chaotique, élevé jusqu'à la hauteur d'une contre-religion, d'une religion satanique. Ainsi, le compositeur, dans la traduction musicale, a échappé à cette vulgarité qui accompagne trop souvent la peinture du sentiment le plus populaire — j'allais dire populacier, — et pour cela il lui a suffi de peindre l'excès dans le désir et dans l'énergie, l'ambition indomptable, immodérée, d'une âme sensible qui s'est trompée de voie.

En sous-main — et moyennant un inflexion certain de l'énergétique dont nous avons parlé — il y a donc, sous couvert de la lecture la plus fidèle ou de la plus scrupuleuse attention au texte (théorique et fictionnel) de Wagner, une *perversion* de Wagner. Et cette perversion passe en réalité, exclusivement, par l'interprétation de la *musique* wagnérienne. Ce que signifie cette musique, c'est essentiellement ce que veut signifier l'écriture baudelairienne, c'est-à-dire, au-delà du lyrisme dans sa simple définition moderne (qui est toujours celle de Baudelaire), ce qui transcrit, ou provoque, l'abîme du sujet. D'où :

3. Le dernier motif que je voudrais retenir de ce texte : Baudelaire, on l'a noté, souscrit au «théorème» wagnérien selon lequel la musique accomplit la poésie. Mais là encore, regardons d'un peu près : que dit en fait Baudelaire?

... sans poésie, la musique de Wagner serait encore une œuvre poétique, étant douée de toutes les qualités qui

constituent une poésie bien faite; explicative par elle-même, tant toutes choses y sont bien unies, conjointes, réciproquement adaptées, et, s'il est permis de faire un barbarisme pour exprimer le superlatif d'une qualité, prudemment *concaténées*.

Apparemment, on retombe là sur une idée connue : si la musique de Wagner, par elle-même, est poétique, c'est parce qu'elle est, en elle-même, systématique. Ce qui nous renverrait, s'il fallait commenter, à tous les développements antérieurs que nous avons pu faire sur le système, l'organon et l'art. Or il n'en est rien. Cette remarque de Baudelaire intervient pour commenter la citation d'une longue page de Liszt où celui-ci explique la manière dont la musique de Wagner peut éveiller la signification (cette fois au sens intellectuel), c'est-à-dire se substituer à la fonction du discours et du langage, et s'articuler comme une véritable syntaxe. Il s'agit de la technique du *leit-motiv*. Liszt la décrit ainsi :

Wagner, par un procédé qu'il applique d'une manière tout à fait imprévue, réussit à étendre l'empire et les prétentions de la musique. Peu content du pouvoir qu'elle exerce sur les cœurs en y réveillant toute la gamme des sentiments humains, il lui rend possible d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion, et la dote d'un sens moral et intellectuel... Il dessine mélodiquement le caractère de ses personnages et de leurs passions principales, et ces mélodies se font jour, *dans le chant ou dans l'accompagnement*, chaque fois que les passions et les sentiments qu'elles expriment sont mis en jeu.

Baudelaire, très justement, parle alors de la musique, du «système» musical de Wagner en termes de «concaténation». Et très justement aussi, il relie le procédé à la fois au recours wagnérien au mythe (le mythe est lui-même l'enchaînement de «motifs» que Baudelaire pense comme allégoriques et symboliques) et au style de la présentation scénique, c'est-à-dire à l'incarnation scénique des mythèmes dans des personnages ou des situations. Ainsi peut-il écrire que «chaque personnage est pour ainsi dire blasonné par la mélodie qui représente son caractère moral et le rôle qu'il est appelé à jouer dans la fable».

La musique a donc pouvoir de «typisation» — type étant entendu ici au sens de marque, empreinte, sceau ou *lettre* (caractère, c'est-à-dire, en grec archaïque : *rhuthmos*). La mélodie récurrente, dans le système «mnémonique», fonctionne en réalité *rythmiquement* : elle fonctionne comme la lettre. La musique est en elle-même écriture.

Et c'est ce qui, aux yeux de Baudelaire, lui alloue deux grandes propriétés : elle est d'une part, ou elle peut être, et c'est en cela qu'elle rejoint en fait la poésie au sens où l'entend Baudelaire, *présentation de l'idée* — à la façon dont Liszt dit que les mélodies de Wagner sont des «personnifications d'idées». Il y a donc une vocation «philosophique» de la musique qui est au fond la vocation même, depuis toujours, de la poésie. Mais cela ne vaut, d'autre part, que pour autant que les «idées-mélodies» de cette sorte de musique-écriture sont bien «concaténées». Autrement dit, c'est le système ou la structure qui fait le sens, et non le «signe» en lui-même. Ce qui suppose opposition et conjonction, récurrence, ordre — bref, composition. La musique n'est poésie que parce qu'elle est, dans sa nature et sa fonction scripturaire, système. C'est-à-dire, en langage baudelairien, *livre*.

Mais là, nous sommes au bord de Mallarmé...