



Ziglobitha,
Revue des Arts, Linguistique,
Littérature & Civilisations

Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

Baudelaire - Delacroix - Wagner : des Interactions entre écriture, peinture et musique !

Bara NDIAYE

Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et la Formation (FASTEF)
Université Cheikh Anta Diop - Dakar / Sénégal
barandiaye31@gmail.com / bara3.ndiaye@ucad.edu.sn

Résumé : Le 19^e siècle si tant il est vrai qu'il reste un tournant dans l'histoire de la littérature française demeure un siècle de Tendances et de cohortes qu'imposent les Salons et surtout la Presse et les Journaux qui prolongent les « querelles » à propos des Arts. Peinture, Musique et Littérature s'influencent mutuellement et parlent parfois le même langage. Baudelaire, à ce propos, donne sens l'adage d'Horace, « ut pictura poesis » ... Il défend avec Passion Delacroix et l'impose comme un Dieu. Il en fera autant avec Wagner pourtant très contesté. Comment comprendre une telle association ? Si la vocation de l'art est de dire la vie, ne pourrait-on pas admettre de telles interactions qui se retrouvent dans les mêmes perspectives. On se rendra compte du génie d'un homme, Charles Baudelaire, qui lit Edgar Poe pour ensuite faire comme lui ; écrire des *poèmes en proses* pour ensuite engager une conversation avec Delacroix et Wagner pour nous déchiffrer le langage des *choses muettes*.

Mots - clés : Painting - Music - querelles - sociabilité - Esthétique.

Baudelaire - Delacroix - Wagner : Interactions between writing, painting and music!

Abstract : The 19th century, if it is true that it remains a turning point in the history of French literature, remains a century of Trends and cohorts imposed by the Salons and especially the Press and the Journals which prolong the "quarrels" about Arts. Painting, Music and Literature influence each other and sometimes speak the same language. Baudelaire, in this regard, gives meaning to Horace's adage, "ut pictura poesis" ... He defends Delacroix with Passion and imposes him as a God. He will do the same with Wagner, although he is very contested. How can we understand such an association? If the vocation of art is to tell the story of life, could we not admit such interactions which are found in the same perspectives. We will realize the genius of a man, Charles Baudelaire, who read Edgar Poe and then do like him; write prose poems and then engage in a conversation with Delacroix and Wagner to decipher the language of silent things.

Keywords: values - anti values - quarrels - sociability - Aesthetics

Introduction

Cette association, acquise ou imposée sachant que Delacroix, pareil pour Richard Wagner, n'a jamais été aussi enthousiaste que Baudelaire qui déborde de générosité en parlant de lui, fonde notre perspective qui s'interroge sur les interactions de pratiques artistiques à la croisée des chemins dès lors qu'elles ont un héritage lourd à gérer – on sort d'un Classicisme qui a mis en place ses hiérarchies tant au plan thématique qu'Esthétique – et un avenir que théorise déjà la Modernité.

Les interactions sont-elles donc à situer au plan Esthétique si nous admettons avec *Boileau* que dans toute entreprise artistique, l'essentiel est de « plaire » ? Mais, la littérature n'évoluant pas en dehors de la vie, n'intègre-t-elle pas des valeurs morales, sociales ou politiques ? Ces interrogations sont légitimes pour une réflexion qui fonctionne comme un examen des connexions sans lesquelles l'on ne peut lire Baudelaire qui se penche sur la peinture et la musique.

A partir de ce moment, un problème se pose. S'il est vrai que l'écrivain est par essence solitaire ou « énigmatique », peut-on admettre des « valeurs » que porte Baudelaire qui devient admirateur d'artistes qui n'affichent point la même posture et le même enthousiasme ? Voilà qui donne sens à la colère de Baudelaire qui inaugure *les fleurs du Mal* avec des propos presque injurieux à l'endroit du Lecteur : « *Hypocrite lecteur, mon frère, mon semblable !* » Dès lors, nous nous projetons pour articuler notre perspective autour des points qui nous permettront d'interroger la plume baudelairienne quand elle décrit la peinture ou la musique pour ensuite nous arrêter sur le sens d'une telle perspective.

Quand la texte peint ce que dit la peinture et / ou prend en relais les notes de la musique, il ne peut être que subjectif même si son objectivité est mise en avant. Dans un tel cadre, la plume prolonge, de manière plus éloquente et mieux élaborée, les mouvements du pinceau autant que ceux de la baguette du chef d'orchestre qu'il tente d'éclairer. On le sait, la peinture se caractérise par son mutisme qui fait son hermétisme, son mystère autant que son charme. Donc, parler d'une peinture, c'est avouer de manière implicite, son adhésion – ou son dégoût – qui fonde son propos. Quand on aime une chose, on la chante et on la célèbre. Quand on ne l'aime pas, bien évidemment, on en souligne ses limites pour en dénoncer ses prétentions. Car, toute œuvre d'art entreprend une tentative de séduction. Vouloir séduire, c'est se reconnaître des atouts fiables aptes à mener à bon port cette ambition. C'est pourquoi, Baudelaire choisit les formules les plus claires pour dire, d'emblée, son amour fou pour la peinture et les arts en général, mais son fanatisme pour la peinture de Delacroix en particulier et son adhésion à Wagner qui est loin de faire l'unanimité.

Ce qui nous pousse à parler d'un manque d'objectivité dans ses propos quand il parle de l'art de ceux-ci et même des autres. On ignorerait sans doute la dimension grandiose du peintre si la comparaison avec les grands peintres de son temps et des temps antérieurs n'était pas faite. Écoutons – le dans ces propos introductifs du salon de 1845 (Ch. Baudelaire, O.C., 1980 : 604) :

« M. Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire ? Aucun des amis de M. Delacroix, et des plus enthousiastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment comme nous. Grâce à la justice tardive des heures qui amortissent les rancunes, les étonnements et les mauvais vouloirs, et emportent lentement chaque obstacle dans la tombe, nous ne sommes plus aux temps où le nom de M. Delacroix était un motif de signe de croix pour les arriéristes, et un symbole de ralliement pour toutes les oppositions, intelligentes ou non ; ces beaux temps sont passés. M. Delacroix restera toujours un peu contesté, juste autant qu'il faut pour ajouter quelques éclairs à son auréole. Et tant mieux ! Il a le droit d'être toujours jeune, car il ne nous a pas trompés, lui, il ne nous a pas menti comme quelques idoles ingrates que nous avons portées dans nos panthéons. M. Delacroix n'est pas encore de L'Académie, mais il en fait partie moralement ; dès longtemps il a tout dit, dit tout ce qu'il faut pour être le premier – c'est convenu – il ne lui reste plus – prodigieux tour de force d'un génie sans cesse en quête du neuf – qu'à progresser dans la voie du bien – où il a toujours marché.»¹

Et le critique devient un redresseur de torts et une instance de validation des rôles et des prérogatives. Quand il fait allusion aux détracteurs de son peintre ou de son musicien, il souligne que leurs griefs font office d'escaliers qui participent à leur promotion. Sans aucune intention d'envisager une quelconque concession, il raille, sous un ton ironique et ouvert, ceux qui rivalisent avec ces derniers et qui font l'actualité de la production artistique.

Ne voyant pas, par exemple, dans les faits, Delacroix siéger dans les institutions, il l'impose en jouant la carte de la morale et de l'évidence. Il lui fait remplir, naturellement, les responsabilités que les institutions ne lui reconnaissent pas. Et puis, c'est le critique lui – même qui donne désormais le sens du bien et du mal. Ce qui rend son statut hybride. Parle – t – il aux noms des institutions ou ne se fie – t – il qu'à son bon vouloir ?

¹Charles Baudelaire, « *Quelques mots d'introduction* », « *Le Salon de 1845* », O.C., op.cit., p.604. Pour nos références et citations, nous faisons allusion à : O. C : Baudelaire : *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980.

Dans tous les cas, il aura mis sa plume au service du pinceau et des notes musicales. Qu'il ait été maladroit ou distingué, *Baudelaire* en aura fait un pinceau divin ou une baguette magique qui ne se limitent pas à peindre ou à jouer tout simplement, mais à satisfaire et à amuser l'âme assoiffée de lumières et de vitalité. La plume semble en dire un peu plus que la peinture elle – même ou la musique. Nous découvrons ainsi, par conséquent, tout le sens que le poète surréaliste octroie à son titre « *donner à voir* »² ; ou tendre l'oreille.

Voir ; écouter, sollicitent les sens ; tous les sens. Cependant, son action se focalise sur l'œil ou sur l'ouïe qui lui servent de point de départ pour atteindre tous les autres organes de sens. Par conséquent, le critique entreprend une minutieuse description des tableaux de Delacroix pour nourrir la vue et enthousiasmer tous les sens s'il ne déchiffre pas les partitions de Wagner. Ce qui correspondra à une représentation qui donne à la description de la peinture un nouveau souffle et à la narration qu'inspirent les partitions un nouvel élan. Nous nous rendrons compte que les interactions entre écriture, peinture et musique permettront d'interroger le texte qui devient beaucoup plus qu'une description avant de chuter sur une méditation sur le duel des contraires.

1. Plus qu'une description...

Écrire, dans la perspective baudelairienne, signifie : observer et faire observer pour se laisser saisir par les pouvoirs de la contemplation. Dès lors, la description reste très apte à faire sentir, à toucher, à faire rêver et à inviter au voyage dans le temps et dans l'espace. On se rendra compte que la description remplit une fonction tout à la fois narrative, historique, lyrique et ludique. Ce qui explique ce phénomène, c'est qu'elle part d'une passion qui est à la recherche de sensibilité avec qui on partage. Baudelaire se refuse alors toute barrière vis-à-vis des autres.

Il voudrait qu'on prenne sa parole comme une parole évangélique qui instruit et qui émeut, inexorablement. Pour entrer dans les détails, examinons les manifestations de sa critique quand elle rejoint une description qui sollicite l'œil. La réception, reposant sur le regard, exige alors tous les détails qui composent le tableau. Ce qui justifie l'usage permanent de l'hypotypose qui témoigne de toute l'attention du critique qui s'approprie la peinture pour en parler de manière aussi pointilliste. Pour exemple, considérons la description qu'il nous fait de « *La Madeleine dans le désert* » (Ch. Baudelaire, op.cit. : 605)

² Nous faisons allusion au titre de Paul Eluard, *Donner à voir*, Paris, Gallimard, Coll. Poésie, 1998.

« C'est une tête de femme renversée dans un cadre très étroit. A droite dans le haut, un petit bout de ciel ou de rocher – quelque chose de bleu – les yeux de la Madeleine sont fermés, la bouche est molle et languissante, les cheveux épars (...). »³

Ce que Baudelaire fait, correspond à ce que Jean-Michel Adam appelle la prosopographie⁴(J.M. Adam, 1992) . Le tableau représente une tête de femme. Le critique, pour en parler, énumère tout ce qui compose cette tête. Il commence par la position dorsale avant d'en venir à la géographie qui sert de cadre à la représentation. Entre parenthèses, il montre les limites de ses constats comme pour convaincre d'une volonté qui a pour mission de dire, seulement, les choses telles qu'elles sont. Le verbe « être » aura battu les records d'usage dans ces propos faisant, ainsi, de la description, une sorte de qualification renforcée d'ailleurs par un réseau d'adjectifs qualificatifs. On retrouve le même style dans les lignes que fonde un autre tableau : « *Dernières paroles de Marc-Aurèle* ».



« *Dernières paroles de Marc-Aurèle* », Huile sur toile, H.260cm, L.348cm – 1844.

Le tableau représente l'agonie d'un vaillant homme. Visiblement extenué, se situant au centre de la représentation, il prend appui sur le bras d'un homme tout de rouge vêtu. Pour le profane que nous sommes, nous continuons à nous interroger sur l'attitude de ce dernier qui, par son regard qui contraste avec celui des autres – beaucoup plus tristes et affectés –, affiche des signes de sérénité comme si de rien n'était. Pourtant, faisant preuve de polyvalence, Delacroix peint un sujet historique à partir d'un modèle classique. Ce qui n'est pas contraire à ses habitudes d'autant qu'il aime les sujets tout autant modernes que classiques. Il s'agit des dernières minutes de L'Empereur romain sur terre et, par extension, de

³ Charles Baudelaire, « *La Madeleine dans le Désert* », « *Le Salon de 1845* », O.C., op.cit., p.605.

⁴ Jean-Michel Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1992.

la chute de l'Empire romain du fait des grandes différences entre le sage qui meurt et son héritier, Commode.

Le père ne vit que pour ses idées ; il est philosophe. L'héritier reste connu pour ses mondanités et son sadisme au point d'échouer dans l'exercice du pouvoir. A l'époque, le tableau est sévèrement critiqué et froidement reçu⁵. Paradoxalement, Baudelaire, comme à l'accoutumée, aura choisi de naviguer à contrecourant⁶ (J.P. Sartre, 1947 : 191) Quand il en parle dans la description qu'il en fait, il ignore les couleurs chaudes pour voir, à la place, quelque chose de grandiose et, même, de radieux.

« Marc-Aurèle lègue son fils aux stoïciens. Il est à moitié nu et mourant, et présente le jeune Commode, jeune, rose, et voluptueux et qui a l'air de s'ennuyer, à ses sévères amis groupés autour de lui dans des attitudes désolées. Tableau splendide, magnifique, sublime, incompris. Un critique connu a fait au peintre un grand éloge d'avoir placé Commode, c'est-à-dire l'avenir, dans la lumière ; les stoïciens, c'est-à-dire le passé, dans l'ombre ; que d'esprit ! Excepté deux figures dans la demi-teinte, tous les personnages ont leur portion de lumière. »⁷

Se fondant sur des arguments assermentés, parce que venant d'un critique de renom laissé dans l'anonymat, il se moque des réfractaires pour, davantage, souligner le talent de Delacroix qui ne peut être compris que par les esprits avertis. Baudelaire adhère dans toute action qui se veut fermée. Ce qui rend la réception élitiste. C'est pourquoi, devenu l'avocat du peintre, il explique et prouve en même temps la présence effective de tous les ingrédients qui, manquant à la représentation, en diminueraient la valeur. Il joue sur les positions en leur donnant une signification. Il voit, dans une mise en scène de l'agonie, une occupation de l'espace qui informe sur des mutations sociales relatives à la gestion des affaires de la cité. Cette mise en scène de l'agonie, cette lourde atmosphère fait penser aux émotions qui habitent Baudelaire dans le « *Tannhäuser à Paris* ». Écoutons-le qui raconte et qui justifie son propos en se fondant sur une expérience et un exemple qu'il rapporte dans les détails. C'est à ce niveau-là qu'il situe la force inexplicable de la musique (Ch. Baudelaire, O.C. : 851) :

« Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée

⁵ Voir l'article qui porte sur ce tableau dans le site : http://www.mba-lyon.fr/mba/sections/fr/collections-musee/peintures/oeuvres-peintures/xixe_siecle/dernieres_paroles_de/

⁶ Nous faisons allusion à Jean Paul Sartre qui soulève un bon nombre de paradoxes qui font de l'itinéraire baudelairien une exception : « *Baudelaire nageait à contre courant dans le grand fleuve révolutionnaire et réformiste* » soutient – il ; in Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, p.191.

⁷ Charles Baudelaire, « *Dernières paroles de Marc-Aurèle* », « *Le Salon de 1845* », O.C., op.cit., p.605

par l'imagination de l'auditeur. Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. Or, si nous écartons un instant le secours de la plastique, du décor, de l'incorporation des types rêvés dans des comédiens vivants, et même de la parole chantée, il reste encore incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste. Je prends tout de suite un exemple, la fameuse ouverture de Lohengrin, dont M. Berlioz a écrit un magnifique éloge en style technique ; mais je veux me contenter ici d'en vérifier la valeur par les suggestions qu'elle procure. Je lis dans le programme distribué à cette époque au Théâtre-Italien : « Dès les premières mesures, l'âme du pieux solitaire qui attend le vase sacré plonge dans les espaces infinis. Il voit se former peu à peu une apparition étrange qui prend un corps, une figure. (Cette apparition se précise davantage et la troupe miraculeuse des anges, portant au milieu d'eux la coupe sacrée, passe devant lui. Le saint cortège approche ; le cœur de l' élu de Dieu s'exalte peu à peu ; il s'élargit, il se dilate ; d'ineffables aspirations s'éveillent en lui ; il cède à une béatitude croissante, en se trouvant toujours rapproché de la lumineuse apparition, et quand enfin le Saint-Graal lui-même apparaît au milieu du cortège sacré, il s'abîme dans une adoration extatique, comme si le monde entier eût soudainement disparu. »⁸

L'image de la mort est ainsi sublimée. Elevée à un niveau très sacré, le texte devient une représentation qui rappelle celui de Hugo pour qui les *vivants* envient les *morts*⁹. En réalité, si le prince héritier affiche un air aussi décontracté et apparemment désintéressé, c'est parce que la page noircie par l'œuvre des pères et grands-pères est en train de se fermer. L'heure n'est plus au stoïcisme. Il faut, désormais, une nouvelle lecture des choses. L'alternance au sommet des responsabilités et tout l'espoir qui y est placé justifient le jet de lumière qui met en relief la jeunesse et l'ombre qui surplombe les sages devant passer les rênes du pouvoir. Pour beaucoup d'auteurs¹⁰, le contraste entre l'ombre et la lumière reste l'expression la plus nette des contradictions entre la vie et la mort, le présent et le passé en vue de lendemains meilleurs. Mais, tout n'est qu'hypothèse. Nous venions à l'esprit les premiers mots de l'éditeur quand il présente *le Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus (A. Camus, 1942)¹¹. Se souvenant d'un passage de

⁸ « *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris* », O.C., p.851.

⁹ Nous faisons allusion à « *QUIA PULVIS ES* » dans les *Contemplations* de Hugo

¹⁰ Nous pensons à Victor Hugo qui publie, en 1840, *les Rayons et les ombres*, Paris, Poche, 1985.

¹¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, Coll. Essais, 1942.

L'Envers et l'endroit, il cite Camus qui dit : « Je me suis placé à mi-distance de la misère et du soleil » (Ibid : 05)¹².

Mis dans le contexte de la mort de L'Empereur ainsi représentée, on peut planter un tel aveu, non pas dans la bouche, mais dans la conscience du fils alourdie par un héritage de taille. Il est dit, quelque part, dans *le contrat social* de Rousseau que « tout concourt à priver de justice et de raison un homme élevé pour commander aux autres »¹³ (J.J. Rousseau, 1998 : 89).

C'est pourquoi, la lecture et l'interprétation des attitudes des personnages en général, celles de *Commode* en particulier feront l'objet de réception polysémique que Baudelaire verse au profit de son peintre victime d'une incompréhension qui serait à l'origine de critiques jugées sévères. C'est pareil pour Wagner. Lui aussi fut victime d'acribes critiques qui finiront par l'éloigner de la ville parisienne. En tout cas, Baudelaire décortique le tableau de fort belle manière aussi bien que la musique au point de faire de la description ou tout simplement du texte qui en parle un moyen de représentation qui en dit un peu plus que le tableau ou la partition. L'objectif est de faire voir ; de faire entendre. Mais, s'il y met tant de détours et d'efforts soutenus pour y parvenir, c'est parce que dire et convaincre des intentions du peintre ou du musicien ne sont point chose aisée. Et puis, tout est au-delà du sens premier qui s'offre dans l'immédiat. On est dans un duel permanent des éléments constitutifs qui font la vie.

2. Au -delà du *Tannhäuser*, le duel des contraires...

On a peut-être tort de parler des contraires puisque quand Baudelaire se penche sur le *Tannhäuser*, il ne peut s'empêcher de convoquer les « *Correspondances* » devenues beaucoup plus une théorie ; une perception philosophique qu'une pièce des *fleurs du mal*. Cette perception, dans le texte du critique, aura servi de chute à une analyse qui veut justifier une réception qui rejoint le lyrisme dans ses plus hauts niveaux. Autrement dit, pour donner sens à son enthousiasme ; son extase devrais-je dire, il engage une narration qui fait remonter des expériences et anecdotes comme pour signifier le caractère mystique d'une musique que ne peut percevoir le profane. *Liszt* n'est pas de ce lot. Voilà ce que cela donne quand on le convoque. Lui aussi s'est intéressé au même morceau (Ch. Baudelaire, op.cit : 852).

« Le lecteur comprendra tout à l'heure pourquoi je souligne ces passages. Je prends maintenant le livre de Liszt, et je l'ouvre à la page où l'imagination

¹² Ibid., p. 05.

¹³ Jean Jacques Rousseau, *le contrat social*, Paris, Nathan, notes et commentaires de Jean François Braunstein, 1998, p.89.

de l'illustre pianiste (qui est un artiste et un philosophe) traduit à sa manière le même morceau : « Cette introduction renferme et révèle l'élément mystique, toujours présent et toujours caché dans la pièce... Pour nous apprendre l'inénarrable puissance de ce secret, Wagner nous montre d'abord la beauté ineffable du sanctuaire, habité par un Dieu qui venge les opprimés et ne demande qu'amour et foi à ses fidèles. Il nous initie au Saint-Graal ; il fait miroiter à nos yeux le temple de bois incorruptible, aux murs odorants, aux portes d'or, aux solives d'asbeste, aux colonnes d'opale, aux parois de cynophane, dont les splendides portiques ne sont approchés que de ceux qui ont le cœur élevé et les mains pures. Il ne nous le fait point apercevoir dans son imposante et réelle structure, mais, comme ménageant nos faibles sens, il nous le montre d'abord reflété dans quelque onde azurée ou reproduit par quelque nuage irisé. « C'est au commencement une large nappe dormante de mélodie, un éther vapoureux qui s'étend, pour que le tableau sacré s'y dessine à nos yeux profanes ; effet exclusivement confié aux violons, divisés en huit pupitres différents, qui, après plusieurs mesures de sons harmoniques, continuent dans les plus hautes notes de leurs registres. Le motif est ensuite repris par les instruments à vent les plus doux ; les cors et les bassons, en s'y joignant, préparent l'entrée des trompettes et des trombones, qui répètent la mélodie pour la quatrième fois, avec un éclat éblouissant de coloris, comme si dans cet instant unique l'édifice saint avait brillé devant nos regards aveuglés, dans toute sa magnificence lumineuse et radiante. Mais le vif étincellement, amené avec rapidité, comme une lueur céleste. La transparente vapeur des nuits se referme, la vision disparaît peu à peu dans le même encens diapré au milieu duquel elle est apparue, et le morceau se termine par les premières six mesures, devenues plus éthérées encore. Son caractère d'idéale mysticité est surtout rendu sensible par le pianissimo toujours conservé dans l'orchestre, et qu'interrompt à peine le court moment où les cuivres font resplendir les merveilleuses lignes du seul motif de cette introduction. Telle elle est l'image qui, à l'audition de ce sublime adagio, se présente d'abord à nos sens émus. ¹⁴»

L'expérience d'un homme du sérail aura donc servi de base scientifique pour fonder une réflexion dictée par l'émotion qui prend sa source d'une musique envoûtante d'autant plus que l'œuvre de Wagner est considérée comme « une œuvre d'art totale » :

« Wagner, passionné de théâtre, écrit lui-même les livrets de ses drames lyriques au profit d'une cohésion totale entre le texte et la musique. Il y évoque les grandes légendes germaniques (par exemple dans *Tétralogie*), des légendes médiévales françaises (*Parsifal*) ou encore des thèmes mythologiques. Il traite ainsi des grands problèmes de l'humanité (foi,

¹⁴ « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », op.cit., p.852.

rédemption, amour, jalousie...). Petit à petit, l'idée d'œuvre d'art totale émerge. Le concept est simple : il s'agit en effet de réunir poésie, musique, danse, peinture et tous les arts d'imitation dans une même œuvre. ¹⁵»

Ce témoignage des portraitistes de Wagner montre bien que les interactions entre écriture, musique et peinture ne sont guère fortuites puisqu'il s'agit de la même vie qui inspire. C'est pourquoi la création artistique est très complexe. Elle doit prendre en charge des paramètres qui sont consubstantiels à ce que je vois ou entends et que je tente de représenter ; qui sont déterminés par ce que je cherche dans la représentation. Le problème qui se pose réside dans la volonté de ne point faire comme tout le monde ; de ne jamais reproduire, de manière réaliste, ce qui s'offre gratuitement à tous. A l'image d'Aragon, il faut savoir parler de *l'arbre* sans en donner l'impression¹⁶. Pour cette raison, notre locuteur donne place à beaucoup de clins d'œil au lecteur que nous sommes pour qu'aucun horizon d'attente ne soit brisé. Lui-même a un horizon d'attente sur lequel il informe clairement. Son projet est certes de partir du déjà – là. Mais, ce concret n'est que prétexte. Car, il cède la place à l'émotion qui reste le socle de la volonté de représentation. Il s'agit de voir l'arbre comme s'il était le seul à l'avoir vu. Deuxièmement, il faut le représenter si et seulement si la représentation évacue, du coup tout le stress et tout autre motif d'anxiété. C'est dire qu'en reproduisant un objet, l'artiste ne se contente pas de dire de ce qu'il voit ou entend. En rendant compte de ce qu'il voit ou entend, il informe sur ce qu'il vit et sur ce dont il rêve.

C'est pourquoi, substituant l'arbre que l'on voudrait dessiner au tableau de Delacroix qui inspire Baudelaire, nous considérons que le schéma peut être le même. Parler de ce qu'on regarde, c'est certes décrire. Mais la description,

¹⁵ <https://pad.philharmoniedeparis.fr/0049603-biographie-richard-wagner.aspx>

¹⁶ « Je vous ai montré, n'est-ce pas, ces dessins que je fais ces temps-ci pour apprendre à représenter un arbre, les arbres ? Comme si je n'avais vu, dessiné un arbre. J'en vois un de ma fenêtre. Il faut que patiemment, je comprenne comment se fait la masse de l'arbre, puis l'arbre lui-même, le tronc, les branches, les feuilles. Puis comment les branches tournent, passent devant le tronc (...). Ne vous y trompez pas : je ne veux pas dire que, voyant l'arbre par ma fenêtre, je travaille pour le copier. L'arbre, c'est aussi un ensemble d'effets qu'il fait sur moi. Il n'est pas question de dessiner un arbre que je vois. J'ai devant moi un objet qui exerce sur mon esprit une action, pas seulement comme arbre, mais aussi par rapport à toutes sortes d'autres sentiments (...). Je ne me débarrasserais pas de mon émotion en copiant l'arbre avec exactitude, ou en dessinant les feuilles une à une dans le langage courant (...). Mais après m'être identifié en lui. Il me faut créer un objet qui ressemble à l'arbre. Le signe de l'arbre. Et pas le signe de l'arbre tel qu'il a existé chez d'autres artistes... Les autres ont inventé leur signe...Le reprendre, c'est reprendre une chose morte : le point d'arrivée de leur émotion à eux, et le déchet de l'expression des autres ne peuvent être en rapport avec mon sentiment original. »

In Louis Aragon, *Henri Matisse*, Paris, Gallimard, 1971.

puisqu'elle dit ce que voient la conscience et l'inconscience, cesse d'être, dans ce cas, une prosopographie. Baudelaire, décrivant, dit toute son émotion. Cette émotion sera partagée par son lecteur qui, par curiosité et par symétrie, sent le besoin de voir le tableau qui l'émeut sans qu'il ait un contact physique entre eux. Cette émotion sera très forte quand il rend compte de « *L'Exposition universelle* ».

Ayant l'embarras du choix quand il évoque les pièces exposées, il les survole dans un langage sommaire qui en relève les attributs et en précise les caractéristiques :

« Parmi les grands tableaux, il est permis d'hésiter entre « La Justice de Trajan » et « La prise de Constantinople par les croisés ». « La justice de Trajan » est un tableau si prodigieusement lumineux, si aéré, si rempli de tumulte et de pompe ! L'empereur est si beau, la foule, tortillée autour des colonnes ou circulant avec le cortège, si tumultueuse, la veuve éplorée, si dramatique ! (...) Le tableau des Croisés est si profondément pénétrant, abstraction faite du sujet, par son harmonie orageuse et lugubre ! Quel ciel et quelle mer ! Tout y est tumultueux et tranquille, comme la suite d'un grand événement. La ville, échelonnée derrière les croisés qui viennent de la traverser, s'allonge avec une prestigieuse vérité. Et toujours ces drapeaux miroitants, ondoyants, faisant se dérouler et claquer leurs plis lumineux dans l'atmosphère transparente ! Toujours la foule agissante, inquiète, le tumulte des armes, la pompe des vêtements, la vérité emphatique du geste dans les grandes circonstances de la vie ! Ces deux tableaux sont d'une beauté essentiellement shakespearienne. Car nul, après Shakespeare, n'excelle comme Delacroix à fondre dans une unité mystérieuse le drame et la rêverie. »¹⁷ (Ch. Baudelaire, O.C : 732-733)

Puisqu'on parle d'émotion dans une activité qui a, pour nom, description, on retiendra, dans ce passage, une foule d'exclamations assez suffisantes pour informer sur l'état d'âme et les préoccupations d'un homme excité par ce qu'il voit. C'est cette excitation qui justifie les navettes entre les composantes des tableaux cités et le soin dont on fait preuve pour en parler. La parole est fortement marquée par un réseau d'adjectifs et d'adverbes qui ont pour fonctions de rehausser le détail au rang de la grandeur. D'ailleurs, on a l'impression que le détail cède la place au charme qui le remplace. Ce charme enchante l'amateur qui s'emporte dans le dithyrambe au détriment de la description. Le schéma sera exactement le même quand il reprend les tentatives de Liszt qui se penche sur la partition wagnérienne aboutissant à l'idée des *correspondances*. Lisons-le quand il se met dans une telle situation où la vue devant un tableau rejoint l'ouïe

¹⁷ Charles Baudelaire, « *Exposition universelle 1855* », O.C., op.cit., pp. 732-733.

percevant des sons qui charment. Le ressenti est exactement le même comme dans « une totale et indivisible unité »¹⁸ (Ibid. : 852)

« M'est-il permis à moi-même de raconter, de rendre avec des paroles la traduction inévitable que mon imagination fit du même morceau, lorsque je l'entendis pour la première fois, les yeux fermés, et que je me sentis pour ainsi dire enlevé de terre ? Je n'oserais certes pas parler avec complaisance de mes rêveries, s'il n'était pas utile de les joindre ici aux rêveries précédentes. Le lecteur sait quel but nous poursuivons : démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons ; 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.

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers ?
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.

En réalité, tout est rêve. Pour rêver, il passe par ce qui ressemble à un étonnement. On devrait dire, un émerveillement. Valables pour les tableaux et pour la musique, le tumulte, la volupté, la lumière, le mouvement – surtout le mouvement – constituent les éléments moteurs qui exercent sur le critique une force exaltante. Il perd le souffle pour partager avec son lecteur une représentation dans laquelle il voit une légende. Il fait voir tous les éclats. Il fait aussi entendre tous les bruits. Le cliquetis des sabots participe d'une action guerrière qui témoigne de la vigueur et de la bravoure. Ce qui est impressionnant, c'est que le corps cesse de voir au profit de l'âme. C'est d'ailleurs l'objectif recherché par Delacroix qui réduit le tableau, « *La justice de Trajan* » par exemple, à un « *mur de couleurs* » qui, au lieu d'isoler le spectateur du spectacle représenté, l'invite au contraire à rejoindre la foule composée d'animaux et d'hommes :

¹⁸ « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris », op.cit., p.852

« Le tableau s'impose au spectateur comme un mur de couleurs, procédé utilisé également dans la « Mort de Sardanapale ». Les dimensions (495 x 396 cm) accentuent l'impact visuel d'ensemble. Peu de profondeur sur le devant de la scène, Delacroix cherche à impliquer le plus possible le spectateur. L'ensemble apparaît ainsi très proche, et les personnages semblent parfois empiéter sur notre espace. »¹⁹

Imposant, le tableau écarte toute idée de distanciation qui enlèverait au spectateur admiration ou compassion. Quand Baudelaire contemple ce tableau, il n'attend pas qu'on l'invite. Il rejoint les protagonistes. A la place d'une alternative, il compatit tout autant qu'il admire. « *La veuve éplorée* », dit - il, « *l'Empereur si beau* ». Ne pouvant se faire adjuvant, ni pour l'un ni pour l'autre, il choisit de jouer sa partition en apportant sa touche à la révolte. Il ne peut en être autrement. Car, dans ce tableau, tout participe aux événements. Les hommes et les femmes, les nobles et les subalternes, les animaux et les choses. Pour comprendre pareil phénomène, il faut remonter à l'origine de tout cela intimement lié au poète légendaire, Dante. C'est chez ce dernier qu'il faut aller voir le prétexte qui inspire Delacroix. Dans les dernières pages de son journal, ce tableau est classé dans le lot des tableaux qui sont d'inspiration littéraire²⁰ (E, Delacroix, 1822-1863 : 895) .

« *Autour de l'Empereur, s'agitaient les drapeaux
Et la terre tremblait sous les pieds des chevaux.* »²¹

Quand la terre tremble, plus rien ne peut tenir. Ce que le peintre représente, c'est l'histoire d'une mère qui réclame justice au Souverain. Ce qui justifie le contraste extraordinaire entre la plaignante, dépourvue de tous les moyens et la très énorme force de L'Empereur. Ce choc des contraires peut se comprendre d'autant que le peintre fait de sa plume une expression des duels qui font la particularité du romantisme. Ce dernier, autant que son critique, très romantiques, ont en commun le goût de la passion qui fonde la sensibilité et la morale qui caractérisent ce tableau. C'est pourquoi le peintre s'y fait remarquer par des qualités expressives que son critique a bien su relever, même s'il reste ébloui par le fond et la forme d'une œuvre qui dit toute la grandeur de l'être humain, son stoïcisme et sa volonté de se battre sans disposer d'aucune ressource. C'est tout le sens qu'il faut donner au Tannhäuser qui reste une représentation de la vie dans ce qu'elle peut avoir de profond et de caché.

¹⁹ <http://crdp.ac-rouen.fr/romantisme/open-Delacroix.htm>

²⁰ Eugène Delacroix, *Journal* (1822-1863), op.cit., p. 895.

²¹ Dante, *La Divine comédie*, Purgatoire chant X, in <http://crdp.ac-rouen.fr/romantisme/open-Delacroix.htm>

Bref, les interactions entre écriture, peinture et musique auront permis de mesurer les connexions des hommes qui puisent l'inspiration dans les mêmes sources. S'il est vrai que regarder une chose, intensément, c'est finir par ne plus la voir, la création artistique, mystique, devient une contemplation qui fonde l'association entre les émotions les plus fortes et les idées les plus audacieuses. Pour une fois, s'associent la raison et l'émotion. Voilà pourquoi, dans les premiers moments de cette analyse, il a été question d'une activité picturale inscrite dans une perspective qui dépasse la description qui lui sert de prétexte. Décrire, c'est peindre avec les mots. Certes. Mais, quand la plume baudelairienne se déploie, des boulevards s'offrent à la réflexion qui donne libre cours à l'imagination et à toutes les interprétations. C'est pourquoi, dans le deuxième mouvement de la réflexion, l'on a abouti au *Tannhäuser* qui aura révélé un Baudelaire tout rempli d'extase par une musique qui mène ailleurs en inscrivant la vie dans un duel qui met en pugilat toute chose qui existe.

Ce duel a été pris en charge par une expression plastique qui, dans la description qu'en fait Baudelaire, correspond à une association paradoxalement harmonieuse entre la vue, le toucher, et l'ouïe. Nous l'avons déjà dit, la description, chez cet amateur des arts, ne se limite pas simplement à faire voir. Elle touche tous les sens qui s'entrecroisent dans une profonde unité. Dans son propos, le tumulte, la somptuosité et la luminosité sont fortement évoqués. Un critique dira, « *le seul élément stable dans la composition est la colonne antique, le reste n'est que tumulte et chaos* »²². C'est pourquoi, elle émeut les âmes sensibles. Prenant en charge cette dimension, le peintre, autant que le musicien, fait pleuvoir de la lumière. Elle provient des tragédies des grandes scènes théâtrales qui font souvent usage du clair-obscur pour rendre les drames de la vie plus explicites. Tout est donc question de goût et de jugement.

Conclusion

Ces deux attributs de l'art font penser à une activité humaine très complexe au point de réduire la représentation à un débat. Heureusement, ce débat, loin d'être stérile, enrichit la sphère de la création et de l'esthétique. Conscient d'une telle ampleur liée à la diversité des opinions portant sur la réception de l'œuvre d'art, Kant se penchera d'ailleurs, non pas sur l'œuvre peinte ou écrite, mais sur « *la faculté de juger* »²³. Dans notre jugement, nous ne sommes pas toujours certains de ce que nous envisageons. Notre attention étant accaparée par ce que nous observons ou écoutons, les frontières deviennent très confuses entre ce que Kant appelle « *l'agréable* » qu'il dissocie du « *beau* »²⁴.

²² <http://crdp.ac-rouen.fr/romantisme/open-Delacroix.htm>

²³ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* (1790), trad. A. Philonenko, Paris, Ed. Vrin, 1968.

²⁴ Ibid., p. 74.

C'est pourquoi, dans cette immense diversité, se pose une question. La place du romantisme et de certains déterminismes. Le génie qui dort en tout homme, quand il est réveillé par le tableau qui brille de mille feux ou la musique qui perce les sens, ne trouve-t-il pas son expression la plus achevée dans l'activité critique dès lors que la polysémie rendra valables toutes les réceptions ; toutes les lectures et interprétations ?

Références bibliographiques

- BAUDELAIRE, *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Michel Jamet, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1980.
- BAUDELAIRE, *Petits Poèmes en Prose*, texte établi, présenté et annoté par Yves Hucher, Paris, Librairie Larousse, 1965.
- BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, (première édition 1964), Paris, Gallimard, 1985.
- DELACROIX Eugène, *Journal (1822-1863)*, Paris, Plon, 1981.
- MILLET Claude, *L'esthétique romantique, une Anthologie*, Paris, Pocket, 1994.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses, Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, 1966.
- ANONYME, *Eugène Delacroix*, Paris, Beaux-Arts (Hors-série Magazine), 1998.
- ANONYME, « *L'atelier du maître* », in *Delacroix et l'orientalisme de son temps*, Paris, Société des amis d'Eugène Delacroix,
- BOPP Léon, *Psychologie des fleurs du mal*, Paris, Droz, 1964.
- Collectif, *Delacroix au Maroc*, Rabat, Rabat Editions, 1963.
- GUYAUX André, « *Baudelaire : un demi siècle de lecture des fleurs du mal* », Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 2007.
- HUGHES René, *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Hachette, 1964.
- JOUVE Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Genève, Albert Skira, 1964.
- KOPP Robert, *Baudelaire, le soleil noir de la modernité*, Coll. Littératures, Paris, Découvertes Gallimard, 2004.
- KOPP Robert et Claude Pichois, *Les années Baudelaire*, Neuchâtel, La Braconnière, 1969.
- MOSS Armand, *Baudelaire et Delacroix*, Paris, Nizet, 1973.
- NERET Gilles, *Eugène Delacroix 1798-1863*, Cologne, Editions Taschen, 2000.
- PETRY Claude (Lee Johnson et Arlette Serullaz), *Delacroix ou la naissance d'un nouveau romantisme*, Rouen, Réunion des Musées nationaux, 1998.
- PIA Pascal, *Baudelaire, Ecrivains de toujours (1952)* Paris, Seuil, 1995.
- PICHOIS Claude et Jean Ziegler, *Baudelaire*, Paris, Julliard, 1987.
- SAVY Nicole, *Baudelaire et ses peintres, Carnets Parcours Musée d'Orsay, N° 01*, 1986.
- SERULLAZ Arlette, *Delacroix, les dernières années, Catalogue d'exposition n° 24*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1998.

SERULLAZ Maurice (conservateur au Musée du Louvre), *Delacroix*, Paris, Nathan, 1981.

SERULLAZ Maurice, *Biographie d'Eugène Delacroix*, Paris, ed. Fayard, 1989.

WALTER Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (1939), Paris, Payot, 1990.

SARTRE Jean Paul, *BAUDELAIRE*, précédé d'une note de Michel LEIRIS, Paris, Gallimard, 1947.