

Université Paris IV-Sorbonne

Master 1

Mention Littérature, Philologie et Linguistique

Spécialité Littératures comparées

Parcours recherche

Échos wagnériens dans le Symbolisme français

Baudelaire, Ephraïm Mikhaël, Stuart Merrill, Mallarmé

Présenté par Luce ZURITA

Sous la direction de Jean-Yves MASSON

Session 2009-2010



Henri Fantin-Latour *Tannhäuser : Venusberg*, huile sur toile, 1864.

Introduction

Nombreuses sont les figures de proue du Symbolisme. Cette nouvelle école des deux dernières décennies du XIX^e siècle est d'abord une école critique : elle va non seulement révéler de grands noms du milieu artistique, rejetés ou ignorés par le public français, mais aussi se placer sous leur patronage, souvent posthume, et légitimer ainsi le propos de ses jeunes poètes. De cette façon, l'école symboliste se positionne par rapport à la littérature de son temps, le Naturalisme, qui lui apparaît comme le miroir du progressisme ambiant de la société. Face à ces inclinations, les apprentis symbolistes s'insurgent et refusent toute littérature qui se réclame d'Emile Zola, pour opposer à ce prétendu matérialisme une logique du rêve et de la suggestion. Cette lutte contre la représentation et la matière en littérature était déjà menée autour des années 1870 par une élite d'intellectuels, les « Poètes maudits », selon le titre de la série d'articles que Verlaine publie dans la revue *Lutèce*, à la fin de l'année 1883. Mais mal jugés parce qu'ils généraient un conflit manichéiste au sein de la société intellectuelle, ces poètes marginalisés n'auront de reconnaissance qu'avec le Symbolisme. Baudelaire surtout, mais aussi Edgar Poe, Rimbaud et Mallarmé, tels sont les noms, aujourd'hui piliers de la poésie, dont la lecture symboliste a forgé la compréhension moderne.

Les Symbolistes revendiquent une modernité poétique. La poésie, rappelons-le, connaît une crise majeure : le lectorat s'en désintéresse progressivement pour se tourner vers le genre romanesque. Comment renouveler la poésie ? C'est paradoxalement dans un passé proche que les futurs Symbolistes trouvent l'expression de la nouveauté poétique. Si les figures que nous avons évoquées précédemment relèvent toutes du milieu littéraire, il en est une autre qui ouvre des perspectives encore plus larges : Richard Wagner meurt en 1883, et c'est à cette période que débute en France ce qu'il est commun de nommer le phénomène wagnérien, presque exclusivement généré par les Symbolistes. Mais non seulement la figure de proue que représente Wagner est de nationalité étrangère, qui plus est allemande, mais elle est d'abord musicale. Autant de qualificatifs qui soulèvent d'épineuses questions. Pourquoi des poètes français se réclament-ils d'un musicien allemand ? Comment cette découverte a-t-elle pu prendre autant d'ampleur, malgré cette apparente contradiction ?

Outre la germanophobie d'une France animée par un désir de revanche à la suite de la défaite de 1870, les artistes français témoignent d'une profonde fascination pour la culture allemande. Déjà au début du siècle avec la publication en 1802 de l'ouvrage *De l'Allemagne* de Madame de Staël, puis quelques décennies plus tard avec le Romantisme, la sensibilité

germanique avait envahi la culture française. Après la défaite de 1870, les Français tentent d'analyser le charisme de l'Allemagne. Ainsi dans les années 1880, Wagner devient en France le nouvel ambassadeur culturel de la grandeur de la patrie voisine. De son vivant, il représentait pourtant l'ennemi politique des Français. Cette pensée a été aggravée par la publication en 1870 d'un pamphlet écrit de la main de Wagner lui-même, *Une capitulation*, ouvrage dans lequel il ironise sur la défaite française. Si le compositeur s'était défendu de toute intention d'humiliation, il renforçait malgré lui l'opinion adversative de ses détracteurs français.

D'un point de vue strictement musical, Paris est considéré comme le berceau du « grand opéra », où se côtoient des compositeurs de toute nationalité. Dans la société du Second Empire, l'opéra italien est à la mode. La composition de cet opéra est très conventionnelle, découpée en petites pièces : arias, chœurs et interludes instrumentaux, le tout ficelé plus ou moins bien par des récitatifs. L'orchestre y est le plus souvent réduit à un rôle d'accompagnateur de la voix, laquelle doit se faire la plus virtuose possible quand elle n'est pas préférée au jeu théâtral du chanteur. Wagner, lui, invente un nouveau langage musical où, l'orchestre, étoffé du point de vue de l'effectif instrumental, joue un véritable rôle dramatique : il porte les leitmotifs, caractéristiques de chacun des personnages, donne ainsi une profonde unité au drame, et fait éclater la structure traditionnelle de l'opéra pour la fondre dans une musique aux couleurs sonores encore inconnues, représentée d'un seul tenant. Wagner va préférer la terminologie de « drame lyrique » plutôt qu'« opéra » : il recentre l'attention des spectateurs sur la valeur dramaturgique de l'œuvre musicale, où concourent théâtre, poésie et musique. L'emploi récurrent du chromatisme ou de la modalité génère une musique aux résonances très intimes, en tant que chaque note est liée à la précédente par un intervalle très faible : ce vaste collier de notes qu'est la mélodie se veut au plus près des émotions des personnages, des mouvements de leur âme. Wagner porte l'art de la composition à un paroxysme. « Glaub' mir, so ist noch nicht componirt worden; ich denke mir, meine Musik ist furchtbar¹ » a pu déclarer Wagner à Franz Liszt à propos du prélude de *la Tétralogie, Das Rheingold (l'Or du Rhin)*. La musique, « terrible » parce que très sombre, dense et grave, contraste violemment avec ce à quoi le public français était habitué. Complètement dérouté, il transforme son incompréhension en mépris. La modernité

¹ « Crois-moi, on n'a pas encore composé de la sorte ; je m'imagine que ma musique est terrible » (*Correspondance de Richard Wagner à Franz Liszt*, trad. L. Schmidt et J. Lacant, coll. Les Classiques allemands, éd. Gallimard, 1943, p. 263)

Lettre de Richard Wagner à Franz Liszt (15 janvier 1854), dans Richard Wagner *Briefe*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1995, p. 254.

revendiquée par le compositeur est sujette à de nombreuses railleries, comme en témoigne cet article du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, écrit en 1877 : « WAGNER : Ricaner quand on entend son nom et faire des plaisanteries sur l'avenir de la musique² ».

De son vivant, Richard Wagner n'a ainsi pu connaître de gloire en France, confronté à une pensée solidement ancrée dans les goûts d'une société bien-pensante. Ses deux séjours en France sont de véritables échecs. S'il obtient en 1860 la permission de faire jouer pour la première fois son *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, les trois représentations s'achèvent péniblement sous les huées du public. Seule une élite d'intellectuels, dont Baudelaire faisait partie, amorce le phénomène wagnérien des années 1880 en révélant tant le génie indéniable qui s'impose à la France que l'obscurantisme de son public d'alors. Mais en France, les génies sont rarement appréciés d'emblée à leur juste valeur. Que l'on songe à Shakespeare : les premières représentations proposées par une troupe française autour des années 1820 sont un véritable échec, le texte n'étant pas conforme aux règles du théâtre classique. Dix ans plus tard avec les Romantiques, le même dramaturge est célébré dans toutes les salles comme le génie anglais du théâtre. Comment expliquer ce revirement, dont le schéma est quasi identique à celui de la pénétration wagnérienne en France ? Sans doute le public français se laisse-t-il porter au gré de révolutions artistiques successives, parce que l'une s'entérine trop rapidement dans une morale arrêtée qui prépare de façon inévitable la suivante. Le XIX^e siècle est définitivement le siècle des révolutions en France : celles du milieu littéraire sont les succédanés de la succession chaotique des régimes politiques.

Il faut bien parler de Wagner en termes de révolution. Compositeur, dramaturge et théoricien, il véhicule une idée de l'absolu en art, que lui-même traduit ainsi : *Gesamtkunstwerk*, littéralement, l'œuvre d'art totale. En écrivant ses propres livrets, Wagner a pensé la musique dans le rapport étroit qu'elle entretient avec le texte. Dans la logique wagnérienne, l'un sans l'autre n'aurait aucune légitimité. Et comme Wagner est aussi le théoricien de ses œuvres, notamment dans la *Lettre sur la musique* qu'il rédige en français à l'attention de son futur public parisien, les poètes vont être fascinés par l'œuvre wagnérienne ainsi détaillée et expliquée dans toute son ampleur, et reconnaissent en lui un guide artistique et novateur.

Dans une certaine mesure, Victor Hugo incarnait la figure française de cet idéal de totalité. La mort du patriarche littéraire en 1885, l'année qui précède la naissance officielle du Symbolisme, signe le deuil de la scène littéraire française et la fin d'une certaine idée de la

² Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (posthume, 1881), coll. Folio, Paris, éd. Gallimard, 1979, p. 555.

poésie, qu'il faut dès lors renouveler. Wagner s'impose comme le nouveau patronage : il est celui qui permet l'ouverture d'un horizon nouveau. Cet horizon se caractérise d'abord par la recherche de la symbiose entre tous les arts, afin de tendre vers l'œuvre syncrétique et absolue.

La révolution wagnérienne si l'on s'en tient au domaine strictement littéraire fait l'objet dans un premier temps d'une réhabilitation du nom de Wagner en France. Sa reconnaissance comme génie se fera essentiellement par le truchement de la presse, qui devient le lieu d'expression privilégié des jeunes poètes symbolistes. Il est important toutefois de signaler que les poètes n'ont qu'une connaissance partielle de son œuvre. Après l'échec retentissant de *Tannhäuser* en 1860, les drames musicaux ne sont plus représentés que par fragments, notamment au Théâtre-Italien. L'œuvre est donc réduite à des passages emblématiques, qui encore aujourd'hui servent à résumer la connaissance wagnérienne d'un néophyte : la « Chevauchée des Walkyries » et le « Voyage de Siegfried sur le Rhin » dans *Der Ring des Nibelungen (la Tétralogie)*, le prélude de *Tannhäuser*, celui de *Tristan* et de *Lohengrin*, la ballade de Senta dans *Der Fliengende Holländer (le Vaisseau Fantôme)*... D'autre part, la connaissance des écrits théoriques du compositeur est elle aussi partielle. Peu de poètes comprennent l'allemand, et l'ouvrage phare *Oper und Drama* (1851) est aussi difficilement compréhensible que matériellement accessible. Pour autant, la *Lettre sur la musique* (1860), écrite en français, semble résumer la pensée du maître et pallier ainsi les lacunes précédentes. Les réflexions qu'elle engendre font naître tout un mouvement réflexif sur la pensée de l'art.

C'est la fondation en 1885 de la *Revue wagnérienne* par Edouard Dujardin et Houston Stewart Chamberlain qui va définitivement rassembler les membres du mouvement et légitimer les aspirations de ce qui deviendra un an plus tard le Symbolisme. Il s'agit dans cette revue de faire connaître principalement les théories de Wagner, la programmation de ses opéras dans les salles françaises et la réaction qu'ils suscitent chez les écrivains. Durant les trois ans de la parution de la revue, la grande majorité des poètes dits symbolistes y publieront des articles : elle est le laboratoire de leurs théories. Mais ce qui devient un cénacle où l'on débat des formes que doit revêtir la poésie de l'avenir, génère aussi les premières dissidences du mouvement symboliste, qui dès lors ne cesseront de le déchirer. Elles signent la fin de la *Revue wagnérienne* en 1888. Pour autant, la ferveur envers le compositeur allemand ne faiblit pas : les poètes cherchent à tirer profit des enseignements de son œuvre dans le principe de l'écriture poétique. Mais les débats qui agitent la communauté symboliste semblent mettre en évidence un profond malaise envers la figure de Wagner, malaise qui dépasse la seule question de la nationalité du compositeur.

Du vivant de ce dernier, Baudelaire, mais aussi Nerval, avaient déjà compris l'étendue du génie wagnérien et pressenti l'importance quasi cataclysmique qu'il allait prendre pour le monde de la poésie. Dans son analyse du drame *Tannhäuser* représenté à Paris en 1861, Baudelaire exalte sa propre réception de l'œuvre wagnérienne, en s'interrogeant parallèlement sur les droits de la poésie par rapport à la musique. Il pose les grandes questions de l'avenir de la poésie, auxquelles le mouvement symboliste se devra de répondre. La musique doit-elle faire partie de la poésie de l'avenir ? Wagner n'a-t-il pas déjà réalisé l'absolu auquel les poètes aspirent ? Les poètes, au même titre d'ailleurs que les musiciens contemporains de Wagner, ont en effet reconnu dans le maître allemand un caractère apocalyptique pour leur art : il va se matérialiser sous la forme d'un défi. Il est essentiel de comprendre quelle fut la ferveur wagnérienne selon cette notion. Les poètes doivent se mesurer à Wagner, interroger son œuvre. En tant que poète et musicien, il a souligné l'étroite parenté qui doit unir les arts entre eux, afin de prétendre à un absolu. La musique ne doit exister sans la poésie, et inversement ; elles se complètent l'une l'autre, se marient et s'auréolent dans le dépassement d'elles-mêmes. Wagner a déjà réalisé cette ambition : le Symbolisme a tout à créer.

Pour cela, la musique devient le cheval de bataille des Symbolistes : elle constitue leur nouvel art poétique, comme en témoigne celui de Verlaine, publié en 1884 dans le recueil *Jadis et Naguère*, « De la musique avant toute chose³ ». Cette exhortation initiale du poème envahit les théories sur le vers de la fin du XIX^e siècle. La musique est en effet l'expression privilégiée d'un mystère esthétique : l'immatérialité et l'harmonie des sons fascinent les poètes. De plus, l'idée de la musique est en tout point conforme à la pratique symboliste, qui se veut un déchiffrement du monde au travers de tout un réseau de correspondances. Il y a en effet un monde enfoui qui surgit grâce à la musique, laquelle fait le lien entre les deux mondes. La découverte de Wagner a sans nul doute réveillé l'idéal orphique d'une poésie qui ne s'exprime que grâce au concours de la musique, et dans lequel se découvre un univers magique qui fait pendant au réel. La figure d'Orphée est en effet prédominante : elle est celle des origines de l'art, le mythe de la symbiose entre poésie et musique. Cet idéal semble déterminer la poésie de cette fin de siècle, même si, en elle-même, l'expression de la musique dans la poésie n'est pas un concept nouveau : les règles de la poésie classique ont déjà mis en évidence l'importance du rythme et de l'harmonie sonore dans le poème. Mais c'est la réception de Wagner en France qui va recentrer l'attention des poètes sur cette composante essentielle du langage poétique ; y introduire la musique pour elle-même apparaît en effet

³ Paul Verlaine, « Art poétique », *Jadis et Naguère* (1884), dans *l'Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 423-425.

comme le moyen de répondre au défi wagnérien. Etant donné que Wagner remet en cause la légitimité de la poésie seule, en infligeant aux poètes des œuvres où elle est au service de la musique, c'est aussi le moyen de lui survivre.

Wagner est l'instigateur posthume de la crise qui s'exprime chez les poètes à la fin du XIX^e siècle. D'une part, le génie de l'œuvre considérée dans son entier paralyse dans un premier temps le pouvoir de création des poètes : comment égaler Wagner ou composer autrement que lui, alors qu'il est l'expression même de ce qui peut se faire de mieux en matière de modernité ? D'autre part, la recherche de la musique en poésie a conduit les poètes à une impasse : si cette recherche se justifie parce que la musique symbolise l'immatérialité de l'âme et la profondeur de l'intériorité, les symbolistes, en l'induisant comme élément préexistant au langage, cherchent à la dogmatiser. Leur poésie est davantage un laboratoire où malgré les tentatives des poètes, les frontières entre poésie et musique restent très marquées. Il s'agira dans notre étude de constater l'étendue de cette crise : l'œuvre du poète franco-américain Stuart Merrill en est fortement empreinte. Son allégeance passionnée à l'œuvre de Wagner en fait l'un des plus fervents disciples. Mais comment exister pour soi lorsque toute l'œuvre du poète renvoie à celle du compositeur ? Si les premières œuvres de Merrill exaltent sans conteste le génie wagnérien, le poète lui-même désavoue ces tentatives à la fin de sa carrière, reconnaissant qu'il s'était laissé prendre à une esthétique qui n'était pas la sienne. Il a d'abord été un poète critique qui a perçu en profondeur le phénomène wagnérien, sans pour autant parvenir à se créer une identité poétique qui ne se détache de ceux dont il été de quelque façon le mécène.

Cet engouement pour Wagner génère une nouvelle sensibilité. La poésie de Stuart Merrill, et celle des Symbolistes en général, est envahie par l'univers mythologique des drames musicaux de Wagner. Celui-ci s'était en effet inspiré des légendes et récits médiévaux des pays nordiques ou anglo-saxons pour établir les intrigues de ses drames. Il y développe des personnages pétris d'une morale héroïque, qui servent des opéras aux intentions délibérément refondatrices. La poésie française de la fin du siècle, au même titre qu'en peinture, devient celle d'un monde essentiellement médiéval, où est idéalisée une certaine image du monde chevaleresque. La réception wagnérienne en France est telle que le poète devient l'aède des temps modernes ; il exalte dans sa poésie le monde originel des mythes wagnériens et fait ainsi référence à un temps où la poésie était chantée. Si l'œuvre de Stuart Merrill s'en fait l'écho, un poète comme Ephraïm Mikhaël, aujourd'hui mal connu, y a été aussi très sensible. En dépit de sa courte existence, la poésie de ce dernier porte en elle une extraordinaire maturité, où semble-t-il, l'univers wagnérien a été une grande source

d'inspiration. Sa poésie est en effet empreinte d'une nostalgie des temps anciens, d'un goût pour les épopées médiévales où héros et princesses portent tour à tour la figure du poète. Il use de tous les poncifs que les détracteurs du mouvement symboliste déploreront. Pourtant, l'œuvre de Mikhaël, sous l'univers légendaire de Wagner, cache une profonde méditation sur la poésie et la condition du poète. Il s'y profile la crise poétique que nous avons évoquée précédemment : le poète analyse longuement dans ses vers le désenchantement de son art, dont il se sent le profanateur. Il sera donc intéressant d'étudier quel rôle a pu jouer l'influence wagnérienne sur la pensée en crise de Mikhaël, si elle en a été l'instigatrice, et dans quelle mesure elle a pu pallier ou conforter les désillusions du poète.

Le wagnérisme a manifestement pris part à « une exquise crise, fondamentale⁴ » de la littérature fin-de-siècle comme de la société, ainsi que l'a analysée Mallarmé dans *Crise de vers*. La recherche musicale a mis en évidence les limites d'un art poétique qui agonise devant les exigences de la modernité. Sous couvert d'admiration fanatique pour Wagner, les poètes prennent pleinement conscience d'une crise de la littérature que le compositeur allemand semble générer. A bien des égards, Wagner devient l'incarnation d'un nouveau dieu, sévère et exigeant. La ferveur wagnérienne n'est pas sans lien avec la réalité religieuse : elle ne touchait pas seulement un idéal esthétique, mais un problème davantage métaphysique. En cette fin de siècle, Dieu est mort pour les intellectuels. Pourtant, si les poètes éloignent d'eux son idée, ils ne peuvent vivre sans recherche du divin. A sa place, on impose une autre figure, celle de Wagner, de la même façon que Robespierre avait substitué le culte de la Raison à celui de Dieu. Le désir du wagnérisme exprime la réalité d'une société intellectuelle en déréliction qui cherche à se reforcer une image du divin, c'est-à-dire un idéal d'absolu qui légitime leurs aspirations poétiques.

Il sera donc question dans notre étude d'analyser le phénomène wagnérien comme expression d'une crise littéraire qui naît de la conscience d'un nécessaire passage à la modernité et d'une crise religieuse plus vaste. Selon ce fil directeur, l'étude de nos auteurs, Baudelaire tout d'abord, puis Ephraïm Mikhaël, Stuart Merrill et Mallarmé, posera la question de savoir ce que le Symbolisme doit à Wagner, autant dans ses conquêtes que dans ses apories. Car la relation au maître allemand est éminemment complexe : elle cache aussi un profond rejet. Ces sentiments violents et manichéistes sont très sensibles dans certaines œuvres de nos auteurs. Comment cette ambiguïté s'y exprime-t-elle ? Comment assumer l'œuvre wagnérienne de la part des poètes et dépasser l'impasse de sa commémoration ?

⁴ Stéphane Mallarmé « Crise de vers », dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. Poésie, Paris, éd. Gallimard, 1976, p. 239.

Chapitre 1. La découverte de Wagner ou « la divine angoisse de l'admiration⁵ »

Dans les années 1880, Ephraïm Mikhaël et Stuart Merrill, jeunes poètes, futurs symbolistes et camarades de l'école Fontanes à Paris, portent Richard Wagner aux nues. Son œuvre correspond en effet à une soif de revendication poétique autre que celle du Naturalisme, autre que celle du Parnasse. Wagner est l'échappatoire inespérée. D'emblée une ferveur religieuse s'empare de ces poètes. Mais l'autorité de ce nouveau Dieu les pousse à une attitude réflexive sur un art poétique qu'ils ébauchent à peine. Comment se développe la passion idolâtre qu'ils vouent à Wagner ?

La réception de Wagner par Baudelaire : les prémices du phénomène

La réception de Wagner par Baudelaire va indéniablement générer celle des Symbolistes. L'article que Baudelaire fait paraître en 1861, à la suite de la représentation de *Tannhäuser* à l'Opéra de Paris, préfigure ce qui deviendra plus de vingt ans après la *Revue wagnérienne*. C'est en effet grâce à la forme de l'article de journal que l'influence wagnérienne pénètre dans les cénacles intellectuels parisiens. Il s'agit d'y exprimer la vocation critique du poète, sensible à tout ce qui peut se manifester d'esthétique dans la capitale.

En l'occurrence, la musique de Wagner est une véritable révélation pour Baudelaire. L'article « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » publié en 1861 témoigne d'une renaissance de l'intérêt littéraire pour la musique. C'est la première fois depuis les origines de l'Antiquité, que les rigides frontières du monde des arts, posées par les académies de l'époque classique en France, se font sentir aussi fragiles. Si au XVIII^e siècle, des hommes de lettres comme Voltaire ou Diderot entretenaient une sage admiration pour les opéras de Méhul et de Gluck, et ont établi le rêve d'une poésie chantée sur scène, la musique wagnérienne porte cet idéal jusqu'à son paroxysme. Jamais avant Wagner, on n'avait poussé aussi loin les exigences

⁵ Ephraïm Mikhaël, « Le Naturalisme », *la Grande Revue*, 10 avril 1890, dans *Œuvres complètes. Aux origines du Symbolisme*, coll. Centre Jacques-Petit de l'Université de Besançon, Lausanne, L'Age d'homme, 1995, vol. 2, p. 287.

d'une scène d'opéra. La réception de cette musique suscite alors de violentes passions, tant chez les musiciens que les hommes de lettres. La représentation de *Tannhäuser* en 1860 à l'Opéra de Paris, en dépit du contresens de la mise en scène et de l'interprétation défailante des chanteurs, constitue l'une des origines de la modernité de l'art en France.

Baudelaire, l'un des premiers, est véritablement saisi par cette musique. Si l'essentiel de sa carrière poétique est derrière lui, il ne cesse pour autant de s'adonner à la recherche de la nouveauté : en 1860, il lui reste encore à achever *Le Spleen de Paris*, dans lequel il entérine la révolution du poème en prose. Cette inclination pour tout caractère révolutionnaire, Baudelaire la développe une nouvelle fois à l'égard du compositeur, lequel est déjà précédé d'une réputation de réformateur. Baudelaire était en effet tout disposé à retrouver en l'esthétique dramaturgique de Wagner un digne pendant à ses propres ambitions artistiques.

Donc, il y a treize mois, ce fut une grande rumeur dans Paris. [...] Paris avait jusque-là peu entendu parler de Wagner ; on savait vaguement qu'au-delà du Rhin s'agitait la question d'une réforme sur le drame lyrique, et que Liszt avait adopté avec ardeur les opinions du réformateur.⁶

A posteriori, Baudelaire décrit le phénomène wagnérien comme un orage grondant, auquel le public français n'est pas préparé. D'une part, c'est la cause d'un désintérêt profond pour toute modernité musicale : l'opéra du Second Empire est avant tout un divertissement mondain dont personne parmi la haute bourgeoisie ne s'est encore lassé. L'éloignement géographique en est d'autre part la cause. Le Rhin, évoqué ici comme le Rubicon franco-allemand, est le symbole des tensions politiques et culturelles qui agitent les deux pays. De façon sous-jacente, la venue de Wagner en France déclenche donc les hostilités. Mais la référence à Franz Liszt, son beau-père, souligne l'intérêt que les Français ont été obligés de porter à Wagner. En effet, Liszt est la coqueluche de tous les salons parisiens. Sa réputation l'amène bien au-delà des seules frontières de la capitale, puisque c'est partout en Europe qu'il galvanise son public. Si ce maître du piano soutient l'œuvre de Wagner, et que celle-ci est jouée pour la première fois dans la capitale, il est indispensable que le Tout-Paris de l'époque se presse aux portes de l'Opéra pour en juger.

Ainsi donc, Baudelaire pressent bien toute l'importance du phénomène qui va s'imposer au public français. Il y voit la préfiguration d'une nouvelle crise romantique, sans connotation négative, où conservateurs et avant-gardistes préparent leurs armes pour s'affronter.

Bref, les concerts de Wagner s'annonçaient comme une véritable bataille de

⁶ Charles Baudelaire « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, Paris, éd. Armand Colin, 1961, p. 358.

doctrines, comme une de ces crises solennelles de l'art, une de ces mêlées où critiques, artistes et public, ont coutume de jeter confusément toutes leurs passions ; crises heureuses qui dénotent la santé et la richesse dans la vie intellectuelle d'une nation, et que nous avons, pour ainsi dire, désapprises depuis les grands jours de Victor Hugo.⁷

Baudelaire s'affirme en tant que critique d'art. Sa vocation est en effet d'analyser les crises qui se manifestent à lui. Les deux mots, crise et critique, ont en effet le même étymon grec. L'analyse concernant Wagner est donc tout à fait justifiée : Baudelaire y reconnaît l'expression d'une crise de l'art, qui paraît plus profonde qu'une seule « bataille de doctrines ». Si effectivement son article porte en toile de fond les réactions manichéistes qui agitent le public français lors de la représentation de *Tannhäuser*, le véritable propos de Baudelaire ne consiste pas seulement à réhabiliter Wagner face à ses détracteurs français : il y analyse le sublime wagnérien en décelant son impact sur la définition même de l'art. C'est l'attention toute particulière que Wagner a accordée à la poésie dans sa conception de l'œuvre totale que retient Baudelaire. Celui-ci a lu la *Lettre sur la musique* que Wagner avait rédigée à l'intention du public français avant sa venue à Paris. Il y explicitait son propos révolutionnaire sur la musique et la poésie. En guise de réponse, l'article de Baudelaire livre une réflexion sur le statut de la poésie devant celui de la musique, réflexion qui entérine l'idée que Wagner est porteur d'une crise de la poésie. En effet, si Baudelaire y voit le signe d'une vie intellectuelle bien portante, le phénomène wagnérien semble malgré tout prendre des proportions plus importantes.

Dans un premier temps, la musique wagnérienne réussit à ôter les mots au poète. La lettre que ce dernier lui écrit le 17 février 1860 porte l'empreinte de son mutisme : « Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire⁸ ». Puis plus loin : « J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* que nous avons entendus; mais j'ai reconnu l'impossibilité de tout dire⁹ ». Ces deux aveux qui font suite à l'audition de *Tannhäuser* laissent le poète sans voix. Le vocabulaire dont dispose Baudelaire n'est plus assez dense pour faire ressurgir ses impressions. Le désarroi du poète est marqué dans la lettre par une abondance d'articles indéfinis, de verbes d'approximation et de phrases hypothétiques. L'article qui suit la rédaction de cette lettre, en porte aussi la marque : Baudelaire consacre de larges passages à la citation d'autres musiciens, Berlioz, Liszt puis Wagner lui-même, pour combler sa

⁷ Charles Baudelaire « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, Paris, éd. Armand Colin, 1961, p. 359.

⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁹ *Ibid.*

connaissance lacunaire en matière de musique. Pour autant, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » marque une reprise de soi et un effort d'analyse sur ce qui s'est produit à l'écoute du drame musical : « Je résolu de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance¹⁰ ».

Dans l'effort de lucidité que constitue l'article de 1861, que retient Baudelaire de la musique de Wagner ? Tout d'abord, une représentation mentale de l'espace : le champ lexical de cette notion est récurrent. « Aucun musicien n'excelle, comme Wagner, à *peindre* l'espace et la profondeur¹¹ ». Avant Wagner qui la sublimera, l'image baudelairienne de la musique, pas seulement wagnérienne, est en effet associée aux grands espaces. Elle provoque de façon privilégiée chez le poète la réminiscence du paysage maritime. Ce paysage est la métaphore d'une musique tourmentée, profonde et mystérieuse comme le prouve le poème « La Musique » des *Fleurs du Mal* : « La musique souvent me prend comme une mer !¹² ». Il évoque déjà le pouvoir mystérieux du monde de la musique sur l'âme du poète, monde dans lequel il se transporte totalement. C'est que celui-ci lui apparaît comme une source privilégiée de connaissance, dont la jouissance recèle tous les mystères de l'existence de soi. L'expérience wagnérienne est alors paroxystique :

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.¹³

Ce thème de l'abandon du poète aux flots, de ce voyage initiatique vers l'absolue vérité, le poème « la Musique » dans *les Fleurs du Mal* en était la genèse :

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés,
Que la nuit me voile¹⁴

Dans les écrits de Baudelaire qui y ont trait, l'expérience musicale appelle inévitablement l'image de la mer, immensité naturelle à laquelle il confronte son entité microcosmique. Il semble avide de se perdre dans le sublime de la contemplation et de s'y rendre volontairement

¹⁰ Baudelaire, Charles, art. cit., p. 365

¹¹ *ibid.*, p. 364

¹² Baudelaire, Charles, « La Musique » dans *Les Fleurs du Mal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 91

¹³ Baudelaire, Charles, « A Richard Wagner » (lettre du vendredi 17 février 1860) dans *Correspondance*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 193

¹⁴ Baudelaire, Charles, « La Musique » *op. cit.*, p. 91

fragile. Cette réminiscence du paysage maritime a en effet une résonance très intime dans son œuvre. Rappelons ces vers du poème « L'Homme et la Mer » :

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
[...]
Tu te plais à plonger au sein de ton image¹⁵

La mer renvoie l'image de l'âme de celui qui s'y projette. Par métaphore, la musique est donc aussi une source de plongée intérieure pour le poète qui s'y abandonne. La musique est à l'image de l'intériorité dans laquelle il puise toutes les vertus cachées de la vérité du monde et de soi.

Ce qui me paraît donc avant tout marquer d'une manière inoubliable la musique de ce maître, c'est l'intensité nerveuse, la violence dans la passion et dans la volonté. Cette musique-là exprime avec la voix la plus suave ou la plus stridente tout ce qu'il y a de plus caché dans le cœur de l'homme.¹⁶

La musique, désormais celle de Wagner, est une véritable révélation d'ordre personnel. Elle exalte les sentiments les plus intimes qui agitent l'esprit du poète.

Le drame wagnérien génère en effet à l'extase de la réappropriation. La réminiscence que nous avons évoquée précédemment suggère qu'un autre monde existe dans l'esprit du poète. A ses dépens, la musique le rappelle à la profondeur maritime, c'est-à-dire à sa propre profondeur psychique. L'écoute de la musique wagnérienne pour Baudelaire s'apparente à un travail d'anamnèse. A la conscience du sujet, des émotions enfouies resurgissent. Dans sa lettre, il tente de traduire ces impressions :

Il m'a semblé que je connaissais cette musique [...] il me semblait que cette musique était la mienne et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer.¹⁷

A la suite de la représentation de *Tannhäuser* qui a fait office de catabase pour Baudelaire, le poète cherche à retrouver ces sensations dont il ne lui reste plus que quelques traces émotives. La jouissance ne dure que le temps de la musique.

Dès lors, le poète souffre ne pouvoir enrayer le côté éphémère de l'expérience. En cela il correspond au prototype de l'auditeur rêvé par Wagner dans sa *Lettre sur la musique* :

¹⁵ Baudelaire, Charles, « L'Homme et la Mer », *op. cit.* p. 46

¹⁶ Baudelaire, Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, éd. Armand Colin, Paris, 1961, p. 387

¹⁷ Baudelaire, Charles, « A Richard Wagner » (lettre du vendredi 17 février 1860) dans *Correspondance*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 192

Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible ; pour l'entendre de nouveau, il faut qu'il retourne dans la forêt, qu'il y retourne au soleil couchant. Quelle serait sa folie de vouloir saisir un des gracieux chanteurs de la forêt, de vouloir le faire élever chez lui, afin d'apprendre un fragment de la grande mélodie de la nature !¹⁸

Wagner développe le sentiment d'aliénation qui agite Baudelaire et qui sera si caractéristique chez les Symbolistes. Le poète est indéniablement marqué du sceau wagnérien, qui plus qu'une réelle jouissance, lui apporte la pleine conscience d'un manque. Celui-ci est soumis au désir de comprendre, de jouir durablement de la révélation qui lui a été accordée. Mais Wagner met en garde contre le péché de connaissance : à vouloir « apprendre » l'harmonie de la nature, le poète risque de la troubler. « La grande mélodie de la nature » doit rester idéale, lointaine. Toute tentative de contrecarrer cette loi peut conduire à « la folie » de son instigateur. En effet, à toujours renouveler ses efforts, il ne cesse de se heurter à son opacité. La frustration et le désarroi du poète ne sont pas sans rappeler deux des vers de « L'Héautontimorouménos » :

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie¹⁹

Ils illustrent le décalage du poète avec l'harmonie musicale, et donc la résultante des mises en garde de Wagner. Le poète est inapte à vivre dans la perfection de la nature que lui révèle la musique, il reste à sa porte. « Sa folie » consiste à toujours y retourner frapper parce qu'il sait que la promesse de l'absolu lui sera inlassablement reformulée sans jamais se matérialiser. Cet achèvement des passions sur la scène wagnérienne n'est pas sans côtoyer une forme de violence, de déraison. Baudelaire évoque à juste titre « l'intensité nerveuse » des opéras de Wagner. La future analyse de Nietzsche dans sa lettre intitulée *Der Fall Wagner (Le Cas Wagner)* en 1888, démontrera le côté néfaste de cette intensité. Pour lui, la musique du maître est malade, « Wagner est une névrose²⁰ », dangereux pour l'intégrité psychique de l'auditeur.

Den Erschöpften lockt das Schädliche. [...] Wagner vermehrt die Erschöpfung: deshalb zieht er die Schwachen und Erschöpften an.²¹

¹⁸ Wagner, Richard, *Une communication à mes amis* (1851), (suivi de) *Lettre sur la musique* (1860), trad. Jean Launay, Mercure de France, Paris, 1976, p. 226

¹⁹ Baudelaire, Charles, « L'Héautontimorouménos », dans *Les Fleurs du Mal*, éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 99

²⁰ En français dans le texte: Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, Deutscher Taschenbuch de Gruyter, München, 1967, p. 22

²¹ « Un être épuisé est alléché par ce qui lui fait du mal. [...] Wagner aggrave l'épuisement : c'est bien pourquoi il attire les êtres faibles et épuisés. » (Nietzsche, Friedrich, *Le Cas Wagner*, (suivi de) *Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémerly, coll. Folio Essais, Gallimard, Paris, 1991, p. 29)
ibid.

En effet, la musique de Wagner épuise les nerfs de Baudelaire. La révélation personnelle suggérée précédemment porte à bien des égards un caractère apocalyptique.

Là se dessine l'enjeu de la réception wagnérienne dans le monde de la poésie : comment croire encore à la poésie lorsqu'on éprouve de tels sentiments d'absolu devant les drames musicaux de Wagner ? Baudelaire réfléchit d'emblée aux moyens de dépasser son aphasie première et de tirer profit de l'enseignement wagnérien pour réaffirmer sa valeur de poète. En réalité, la musique wagnérienne ne lui était pas si étrangère, puisqu'il lui semblait la reconnaître « comme tout homme reconnaît ce qu'il est destiné à aimer²² ». Elle le conforte plutôt dans sa pensée résolument moderne de l'art, quitte à employer de façon spacieuse les théories de Wagner. Baudelaire cherche en effet un pair qui aurait été de la même école que lui. Sa pensée, déjà établie, s'enrichit de l'œuvre de Wagner.

En premier lieu, le poète y trouve une illustration de sa propre théorie des correspondances. La rédaction du sonnet « Correspondances » des *Fleurs du Mal* est antérieure à la découverte de Wagner. Pourtant, en insérant les deux quatrains dans son article sur le compositeur, le poète lui donne une nouvelle compréhension, wagnérienne. Wagner souligne la parenté des arts entre eux : ils peuvent exprimer un même sentiment intérieur, et c'est leur alliance qui conduit à la vérité propre de ce sentiment.

Elargir l'expression de la langue musicale revient donc à la rendre capable de s'appliquer aussi à l'individuel, au particulier, en le caractérisant nettement ; mais pour cela il faut qu'elle s'allie au verbe. Cette alliance ne peut toutefois réussir que si la langue musicale se relie le plus immédiatement possible à ce qui dans le verbe est dans une affinité, une parenté totale avec elle : c'est là que la liaison doit s'opérer, à ce niveau où la langue parlée fait déjà paraître un besoin irrésistible d'exprimer réellement, sensuellement le sentiment.²³

Le monde syncrétique auquel Wagner fait référence est un monde profondément charnel. La vérité réside dans « *le purement humain libéré de toute convention*²⁴ », c'est-à-dire dans les sentiments : chacun constitue un univers à déchiffrer dont le rapprochement des arts entre eux est une clef. Baudelaire exprime dans le poème « Correspondances » la même idée d'un monde originel dont le monde réel serait l'état fragmentaire. Il explicite la théorie de son sonnet dans l'article sur Wagner de la façon suivante :

²² Baudelaire, Charles, « A Richard Wagner » (lettre du vendredi 17 février 1860) dans *Correspondance*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 2000, p. 192

²³ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 130

²⁴ Wagner, Richard, *op. cit.* p. 131

Car ce qui serait vraiment surprenant, c'est le son *ne pût pas* suggérer la couleur, que les sons *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.²⁵

Le poète a donc pour tâche spirituelle de redessiner un monde primitif en combinant ses éléments épars. Cette tâche constitue tout l'héritage baudelairien que les Symbolistes voudront se voir attribuer. Dès lors, l'article de Baudelaire sur Wagner a joué un rôle très important dans la doctrine symboliste : il justifie en partie un double patronage, baudelairien et wagnérien.

Pour autant cette pensée de la totalité pousse à une remise en question de chacun des arts, et à une analyse de leurs limites. Wagner semble en effet nier la capacité de chaque art à traduire, seul, l'expression de l'infini. Les théories wagnériennes ébranlent donc la suprématie de la poésie. Baudelaire en est conscient lorsqu'il prend connaissance de ce passage de la *Lettre sur la musique* :

Chaque art tend à une extension indéfinie de sa puissance, cette tendance le conduit fatalement à cette limite, et cette limite, il ne saurait la franchir sans courir le risque de se perdre dans l'incompréhensible... Chaque art demande, dès qu'il est aux limites de sa puissance, à donner la main à l'art voisin.²⁶

Le poète, en dépit du risque que court la poésie dans l'accréditation des propos de Wagner, le traduit en ces termes :

Il lui fut impossible de ne pas penser d'une manière double, poétiquement et musicalement, de ne pas entrevoir toute idée sous deux formes simultanées, l'un des deux arts commençant sa fonction là où s'arrêtent les limites de l'autre.²⁷

Baudelaire, par l'intermédiaire de Wagner, met ainsi en exergue les limites de la poésie. Elle doit être sublimée la musique qui ne doit pas pour autant être considérée comme une fin en soi : c'est dans la fusion des deux arts que jaillit la vérité de l'art. Il convient donc de suivre la voie initiée par Wagner, dont Baudelaire se fait le garant, qui est de penser l'art de manière totale. Ce défi de la totalité incombe aux poètes de réagir en ce sens. Ainsi Baudelaire pousse-t-il les littéraires qui le suivront à s'intéresser de près au cas de Wagner. Son article est même une exhortation à leur égard :

²⁵ Baudelaire, Charles, art. cit., p. 363

²⁶ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 184

²⁷ Baudelaire, Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, éd. Armand Colin, Paris, 1961, p. 367

Il n'est pas étonnant que les hommes de lettres, en particulier, se soient montrés sympathiques pour un musicien qui se fait gloire d'être poète et dramaturge. [...] Dans un avenir très rapproché on pourrait bien voir non pas seulement des auteurs nouveaux, mais même des hommes anciennement accrédités, profiter, dans une mesure quelconque, des idées émises par Wagner, et passer heureusement à travers la brèche ouverte par lui.²⁸

C'est définitivement la question de la modernité artistique que Baudelaire pose dans cette citation augurale, quasi péremptoire, qui termine son article. Le nom de Wagner est posé comme l'instigateur d'un âge nouveau. Par l'emploi de l'adverbe « heureusement », il suggère une idée de succès dans le passage des poètes vers une autre ère. C'est qu'il est plein d'espoir pour la modernité de la poésie dont il s'est lui-même fait le chantre. L'idée d'un danger pour le poète et la poésie, évoquée précédemment, reste encore largement réversible.

Baudelaire meurt en 1867. Il lègue à ses contemporains, c'est-à-dire à la future génération symboliste la lourde tâche de creuser davantage la brèche de la modernité poétique ouverte par lui. Mais c'est véritablement autour des années 1883 et 1884 que le génie de Baudelaire est reconnu. Celui-ci avait de nombreuses admirations ; entre autres, Edgar Poe pour la littérature, Manet pour la peinture, Wagner pour la musique. Il voyait en chacun d'eux le reflet de son âme tourmentée par la recherche désespérée du Beau et de la Vérité. Aussi, lorsque l'on découvre véritablement Baudelaire dans la décennie 1880, les poètes ne peuvent-ils faire autrement que de se référer à ces illustres artistes qui ont pris indirectement part à l'évolution de la poésie : ce n'est qu'après la mort de Wagner, en 1883, que les poètes sont poussés à découvrir plus avant celui que Baudelaire, fraîchement reconnu comme phare de la poésie moderne, avait si fougueusement défendu. Même si les deux hommes ne se sont jamais rencontrés, leurs parcours ont donc une histoire commune. Baudelaire a révélé aux poètes le génie wagnérien, autant que le danger qui s'y profile.

Le wagnérisme aux sources du Symbolisme

Les Symbolistes sont indéniablement les héritiers de Baudelaire. Mais si, dans un premier temps, la découverte de Wagner est indissociable du patronage baudelairien, les Symbolistes vont se forger une image très personnelle du maître allemand, qui va leur permettre de développer de nouveaux idéaux. Ephraïm Mikhaël écrit dans *La Grande Revue* le 10 avril 1890 :

²⁸ *ibid.*, p. 388-389

Nous aimons [Wagner] parce que lui seul nous a donné l'émotion symbolique dont nous avions soif, parce que musicien-poète, il a conçu les véritables drames que souhaitaient nos rêves.²⁹

Le poète évoque une communauté intellectuelle faite de manque, de désirs et d'ailleurs. Mikhaël rend indissociable la réception de Wagner du contexte littéraire dans lequel elle s'est répandue. L'article d'où est tirée cette citation s'intitule « Le Naturalisme » et s'érige en tant que diatribe contre le mouvement porté par Emile Zola. En ces années de 1880, la poésie a en effet « soif » de reconnaissance face aux romans naturalistes. Mikhaël ne semble pas en induire qu'il s'agit là d'une simple aspiration, mais bien d'un besoin vital qui est absolument indispensable à la survie de son art. L'émotion qui devait la déclencher, c'est donc Wagner qui la lui a donnée. Le mot-valise « musicien-poète » démontre en quoi ce patronage est justifié : les Symbolistes se forment d'après Wagner une nouvelle image de l'avenir de la poésie où celle-ci doit travailler dans un trait d'union avec la musique.

Dans un premier temps, il s'agit de voir comment Mikhaël et Merrill, les deux camarades du lycée Fontanes à Paris, ont pris connaissance des opéras et surtout des théories de Wagner. Ils décrivent, dans leurs écrits critiques, leur admiration pour le maître allemand comme le terme d'un voyage initiatique, comme le processus d'un long éveil à la vie où découvrir Wagner s'apparente à la révélation de soi en tant que poète.

Merrill, né en 1863, vit à Long Island aux Etats-Unis jusqu'à l'âge de trois ans. Il émigre à Paris, son père ayant accepté un poste de conseiller juridique à l'ambassade américaine. Il retourne vivre à dix-huit ans dans son pays natal, à New-York et c'est à l'occasion de ce long exil outre atlantique, jusqu'en 1892, qu'il découvre toute la magie du monde révélé par Wagner et que s'écrit l'histoire de son wagnérisme. En France, il faut attendre 1887 pour que les concerts Lamoureux et Colonne programment régulièrement Wagner à Paris. C'est trois ans auparavant, en 1884 c'est-à-dire dans la première année de Merrill aux Etats-Unis, que l'on commence à jouer Wagner à l'Opéra de New-York. Fuyant la vie du grand centre de la ville, la musique allemande est un véritable exutoire pour celui qui n'est pas encore poète : il vit dans une nostalgie profonde du vieux continent.

La découverte de Wagner engendre de premiers écrits littéraires, publiés dans des revues françaises : c'est le moyen le plus immédiat de communiquer les sensations que procurent la musique wagnérienne et de rester en contact avec la vie artistique française. Ce

²⁹ Mikhaël, Ephraïm, « le Naturalisme » *op.cit.*, vol. 2, p. 287

militantisme pour la musique et les théories de Wagner trouve sa consécration dans le rôle qu'il joue lors de la constitution de la *Revue wagnérienne*, véritable Bible et légitimation du wagnérisme français ambiant, créée en 1885. Cette revue défend farouchement les valeurs d'un maître ignoré et rassemble autour d'elle les futurs symbolistes, dont Ephraïm Mikhaël. Stuart Merrill devient le correspondant officiel de la revue entre les Etats-Unis et Paris, à la demande d'Edouard Dujardin, le fondateur de la revue. Il se charge alors de rendre compte de toutes les représentations qui ont lieu à New-York. Parallèlement, il naît véritablement à la poésie en formant d'abord le projet d'écrire un cycle de vingt-deux sonnets en hommage à Wagner, le futur recueil des *Fastes* (1891), et en achevant celui des *Gammes* (1887), où explicitement il se place sous le patronage de la musique. Mais lorsqu'il découvre Wagner, Stuart Merrill n'a pas la maturité poétique du Baudelaire de 1861. Ce dernier trouve une prolongation de sa pensée avec Wagner ; celle de Merrill est, elle, à commencer. Son éveil à la poésie est d'abord l'expression d'une réelle sensibilité à l'égard de la musique de Wagner. Mais pour un jeune poète, il ne semble pas y avoir de patronage plus accablant, tant le génie wagnérien est intimidant.

Dans un deuxième temps, c'est dans un esprit de négation que les poètes initient le phénomène wagnérien en France. Le rassemblement de ses jeunes poètes est justifié par le refus d'une certaine littérature, c'est-à-dire par le déni du mouvement naturaliste de Zola. C'est ce qui pousse Ephraïm Mikhaël à découvrir le compositeur allemand, par le biais des écrits de Wagner lui-même, de Baudelaire ou de Nerval, mais aussi dans les salons du Mardi de Mallarmé, rue de Rome. En fréquentant assidûment ces salons, Mikhaël nourrit la pensée commune de l'insurrection contre le Naturalisme. Wagner devient une arme pour le contrer. C'est parce que le propos littéraire de Zola est lié à une réalité fictionnelle et à une logique documentaire, que Mikhaël s'insurge et se forge avec les Symbolistes une doctrine inverse. Un conflit manichéiste s'engage entre les deux mouvements. Les valeurs qu'il défend dans l'article « Le Naturalisme » cité précédemment se rapportent donc indirectement à Wagner, mais découlent du conflit idéologique qui l'oppose à Zola. Il écrit :

[La jeunesse littéraire contemporaine] imagine un univers plus mystérieux et plus complexe que l'univers des naturalistes. La minutieuse analyse des observateurs ne nous intéresse plus : nous préférons les grandes synthèses, les livres larges comme des poèmes. [...] Certes, aucun romancier n'a encore donné le livre qui assouvira nos désirs, mais il est facile de voir que beaucoup d'écrivains s'efforcent longuement vers le livre de synthèse et de

philosophie. Quelle que soit leur valeur, les livres déjà nombreux [...] montrent bien que la jeunesse ne va pas vers le roman naturaliste.³⁰

Cet article possède de grandes analogies avec les articles de Stuart Merrill parus dans la revue *La Plume* au tout début du XX^{ème} siècle, bien que le regard qu'il porte sur ce qu'ont été les premières années du Symbolisme français soit un regard *a posteriori*. « La poésie semblait définitivement morte, et Zola se vantait de l'avoir tuée³¹ » affirme Merrill dans « Considérations générales » en 1901. Pour les poètes de la décennie 1880, alors que *Les Rougon Macquart* inondent les librairies, il s'agit bien de redorer le blason de la poésie en la guérissant des maux naturalistes par un procédé de négatif. Merrill écrit plus loin :

Il n'y eut jamais je le sais, d'école symboliste dans le sens strict du terme. Il y eut simplement réaction contre le Naturalisme. Mais cette réaction impliquait, de la part de ceux qui la formulèrent des idées communes. Constatons le plus brièvement possible, que les Symbolistes opposèrent la synthèse à l'analyse, le poème lyrique au roman de mœurs, la libre fantaisie des idées à la servile notation des faits. Ils rendirent à Psyché les ailes que les Naturalistes lui avaient rognées.³²

Merrill et Mikhaël font un travail de légitimation et d'explicitation d'un mouvement mal défini. Ce sont les valeurs de l'art wagnérien que le Symbolisme a opposées aux Naturalistes : l'idée de synthèse fait explicitement allusion à ses théories. Elle évoque le rêve d'une correspondance et d'un syncrétisme total des arts entre eux. L'expression de poème lyrique peut également renvoyer au patronage wagnérien : le compositeur a lui-même défini ses opéras comme de vastes poèmes ou drames lyriques, où l'idée prime sur le réel et où l'on exprime une vérité de l'être qui ne dépend pas du factuel mais des mouvements intérieurs de l'âme. L'adjectif lyrique fait non seulement référence à la capacité expressive et émotionnelle du poème mais aussi à l'instrument, la lyre, qui est traditionnellement la métaphore de l'âme de celui qui en pince les cordes. La lyre est littéralement l'expression du musicien. La musique de Wagner a donc un contenu proprement humain qui donne aux Symbolistes les armes pour affronter la doctrine naturaliste.

Pour les Symbolistes, le désir de « l'œuvre d'art totale » détermine alors tout un pan de la création poétique de la fin du XIX^{ème} siècle. La poésie et la musique sont pensées dans leur fusion, incapables d'accéder à un absolu l'un sans l'autre. Au lieu de voir Wagner comme un compositeur doublé d'un librettiste, Mikhaël le caractérise comme un « musicien-

³⁰ Mikhaël, Ephraïm, « Le Naturalisme », *op. cit.*, vol. 2, p. 282

³¹ Merrill, Stuart, « Considérations générales », *La Plume*, 1901, p. 40

³² *ibid.*, p. 41

poète³³ ». Sa double spécificité justifie un titre où les deux termes ne forment plus qu'un seul et même mot. L'œuvre d'art est ainsi représentée de façon androgynique, c'est-à-dire comme une figure de l'origine antique où homme et femme ne forment qu'un tout. Pour Wagner, cette image est motivée par le fait que la poésie s'apparente au masculin et la musique au féminin. Dans *Opéra et drame*, il écrit : « *La Musique est femme*³⁴ ». Il en induit donc que la poésie est l'élément mâle qui va venir féconder la musique. En effet,

[La musique], comme son orgueil, n'est que l'exercice de la force de l'individualité conçue, que l'amour ne fait qu'un avec l'objet aimé, que sans l'amour, elle n'a ni force ne volonté, et que dès l'instant où elle eut de l'orgueil, elle fut aussitôt anéantie.³⁵

Par la métaphore de l'amour, Wagner rend bien compte de l'interdépendance entre les deux arts. L'un sans l'autre n'a aucune autonomie et ne survit pas à la séparation : ils sont fondamentalement complémentaires. Wagner n'a fait qu'en rétablir l'unicité profonde et androgynique. Selon Wagner, le but de l'artiste est de penser son art en tant que rapport de procréation : l'union charnelle de la poésie et de la musique permet la conception d'une œuvre, propre à atteindre un absolu artistique originel.

En effet, la musique touche en l'auditeur quelque chose de très profond, qui l'exalte et l'élève vers une forme d'infini, mais de telle façon qu'il est incapable de traduire cette émotion. Le secours de la poésie lui est ainsi nécessaire : le langage exprime la source d'où jaillit l'émotion, c'est lui qui « féconde » la musique, autrement dit qui révèle à l'auditeur la vérité de l'infini musical et de l'intériorité de l'âme humaine.

Wagner est ainsi parvenu à concilier la musique de son chant intérieur avec les mots qui lui correspondent. Il dessine par le langage le portrait psychologique de ses personnages pour lesquels il entre en sympathie totale, afin que la musique en saisisse la profondeur et l'exalte. Il écrit ses livrets, dont il faisait systématiquement la lecture à un cercle d'amis avant de composer leur musique. Dans sa correspondance à Liszt, Wagner écrit : « Chose étrange : ce n'est qu'en composant que je vois l'essence et le fond de mon poème ; partout je découvre des secrets qui m'étaient cachés jusqu'alors³⁶ ». Le texte, une fois écrit, ne trouve sa fin qu'avec la musique. Il n'existe en tant que tel qu'au travers d'une partition, qui elle-même ne

³³ Mikhaël, Ephraïm, « le Naturalisme » *op.cit.*, vol. 2, p. 287

³⁴ Wagner, Richard *Opéra et drame*, trad. JG Prod'homme, tome IV, éd. Delagrave, 1922-1931, p. 193, cité par Leblanc, Cécile, *Wagnérisme et création en France 1883-1889*, coll. Romantisme et modernités, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 100-101

³⁵ *ibid.*

³⁶ Lettre de Richard Wagner à Franz Liszt (6 décembre 1856) *Correspondance de Richard Wagner à Franz Liszt*, trad. L. Schmidt et J. Lacant, coll. Les Classiques allemands, éd. Gallimard, 1943, p. 375

peut exister indépendamment du texte. L'alliance du dicible et de l'indicible suggèrent des émotions passionnées, parce que l'entièreté du drame musical correspond à une profonde vérité de l'être dans lequel l'auditeur ne peut que se reconnaître. C'est une véritable révélation du mystère de soi.

Dans cette quête, Ephraïm Mikhaël s'inscrit dans une logique onirique. L'union de la poésie et de la musique dans ses écrits est ardemment rêvée :

J'aime ces sons lointains, ces poèmes rêvés,
Et je voudrais finir ces vers inachevés
Qui fantastiquement passent dans mes pensées,
Et pendant de longs jours j'écoute avidement
Les rythmes inconnus des strophes commencées
Chanter en moi, comme un bizarre bercement.³⁷

Cette deuxième strophe du poème « Rêves et désirs » démontre que la poésie est d'abord une musique qui se fait entendre au poète sous la forme d'un chant intérieur. Le poète est d'abord quelqu'un qui « écoute » : il écoute son moi profond que la musique lui enseigne. Poser des mots sur ces impressions est le plus délicat : l'adverbe « fantastiquement » évoque tout aussi bien l'aspect merveilleux de la révélation de « rythmes inconnus » que par son étymologie, son caractère fantasmagorique, c'est-à-dire fugitif et irréel. Devant cette éphémère inspiration, Mikhaël développe une angoisse de l'inachèvement qui met en exergue la paralysie du poète lorsqu'il s'agit de comprendre les mystères de son art. Même les vers qu'il compose ne pallient pas cette sensation d'impuissance. Dans la strophe suivante, il déplore le faux éclat que peut prendre sa poésie lorsqu'elle tente de s'approcher de cet idéal :

Je cherche. Et la Beauté vague, aux formes troublantes
Que je vêts du manteau des formes rutilantes
Perd sa divinité subtile entre mes mains :
Mes vers ne valent pas les vers rêvés : l'idée,
Lorsque je l'ai saisi entre mes bras humains,
N'a plus son charme amer de vierge impossédée.³⁸

Le poète joue son propre rôle. « Vêtir d'un manteau » la Beauté est une idée qui est récurrente dans toute l'œuvre de Mikhaël : il lui semble constamment commettre un sacrilège envers la Poésie. Aussi le poète se doit-il de trouver une complaisance dans l'incessante quête qu'il mène. Il doit accepter une exclusion d'un paradis qu'il brise en voulant s'en approcher, d'une image narcissique qu'il trouble en voulant toucher. La profondeur des choses ne lui est jamais révélée pleinement. L'adjectif « subtile » signifie étymologiquement ce qui est sous les fils ;

³⁷ Mikhaël, Ephraïm, « Rêves et désirs », *op. cit.*, vol. 1, p. 61

³⁸ *ibid.*

c'est aussi l'étymon du mot « texte ». En « perdant » cette subtilité de la divinité, il perd la signification profonde du texte rêvé, qui aussitôt se referme sur son opacité. Les seuls vers qu'il peut désormais écrire sont ceux du regret, de la désillusion. Le poème s'achève ainsi :

Car après tous mes vers et toutes mes étreintes,
Indicible et profond, dans mon Ame survit
Le Regret des Désirs morts et des Soifs éteintes.³⁹

Par l'abondance finale des majuscules, le poète s'ancre bien dans un monde d'idées, monde dont il ne peut avoir que le désir insatisfait. La réelle profondeur de la sensation qu'il possède et comprend, c'est celle du regret. Ainsi la poésie de Mikhaël, d'après ce poème qui semble bien être son art poétique, développe une profonde mélancolie qui naît de la conscience de l'incomplétude de la poésie par rapport à la musique qu'elle suggère. Son langage poétique est alors impuissant à exprimer les délices d'un paradis esthétique que Wagner, lui, à réussi à dévoiler.

C'est donc vers une forme de vérité que tendent nos deux poètes symbolistes, autre que la vérité documentaire de Zola. Mais si l'engagement des poètes aux côtés de Wagner témoigne d'une réelle admiration pour son œuvre et ses théories, il est aussi l'expression d'un manque fondamental de la seule poésie, qui vient remettre en cause sa légitimation. Il est en effet décrété qu'elle ne peut exister sans la musique, et que l'art de Wagner lui est infiniment supérieur parce qu'il a réussi à lui donner sa fin ultime. Cette croyance en l'absoluité de l'art wagnérien va ériger le maître allemand comme une autorité toute-puissante en matière d'art.

Une nouvelle religion

La fin du XIX^{ème} siècle marque une remise en question de la hiérarchie religieuse. En France, la Révolution de 1789 avait déjà ébranlé la suprématie de l'ordre divin ; en Allemagne, Nietzsche proclame la mort métaphysique de Dieu dans *Le Gai Savoir* (1881). Une crise du statut du poète se profile derrière cette crise religieuse si l'on considère que remettre en cause l'autorité divine, c'est ébranler le pouvoir du Verbe, c'est-à-dire le pouvoir de la création par la parole. L'un des premiers poèmes qu'écrit Ephraïm Mikhaël, « Fatalisme », emploie l'expression de « morne silence⁴⁰ » pour désigner l'attribut de Dieu. Le rôle de ce dernier ne se borne plus qu'à lire le nom des condamnés sur « le grand livre du

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ Mikhaël, Ephraïm, « Fatalisme », *op. cit.*, vol. 1, p. 51

sort⁴¹ » ; qui plus est, cette lecture est silencieuse. La figure de Dieu est dès lors considérée comme une figure de la passivité, caractérisée par son aphasie et sa résignation. Ce mutisme divin révèle une ignorance fondamentale du Verbe, dont découlent d'une part la cessation de toute activité créatrice, de l'autre, le mystère métaphysique des créations passées et le désarroi des poètes. Mikhaël ouvre sa carrière poétique sous une aura tragique : il constate la dérélition d'une figure du poète à reconstruire.

Cette crise est d'autant plus profonde que les romantiques avaient exalté le statut messianique du poète : il était le représentant d'un ordre supérieur, duquel il devait communiquer les visions prophétiques au monde terrestre. Avec la mort d'Hugo en 1885, meurt l'idée du poète voyant, élu par une autorité divine. Pour autant, les Symbolistes, héritiers de cette crise du divin semble substituer à l'ordre religieux la vision d'un autre monde qui semble bien en être la copie athée. Si le nom de Dieu n'est plus mentionné, il subsiste l'idée d'une instance supérieure dont la complexité relève d'un mystère anciennement divin.

Déjà dans le milieu artistique se développait une volonté de patronage mystique. En effet, Victor Hugo incarnait non seulement l'idéal d'un poète élu par Dieu, mais aussi une figure qui rassemblait autour de son autorité les apôtres du Verbe. La dérélition qu'éprouve Mikhaël a été palliée par la présence d'Hugo sur la scène poétique. Mais la disparition de ce dernier renforce l'idée que le poète est abandonné à lui-même. Dans le poème « La Cène », il confond les personnages de la scène biblique avec ceux de la communauté poétique de la fin du XIX^{ème} siècle : Hugo remplace la figure du Christ, et les apôtres qui président à sa table deviennent les poètes contemporains, auxquels Mikhaël s'inclut. Il convoque l'idée divine d'un Hugo détenteur du Verbe, qu'il répartit entre ses disciples grâce à l'eucharistie qu'il institue avant de disparaître de la vie terrestre. Pour Mikhaël, l'image de Dieu ne survivait plus que dans un imaginaire biblique : elle meurt une deuxième fois avec Hugo, figure christique.

Dans cette béance laissée par la mort de Victor Hugo, il semble que les Symbolistes aient désespérément cherché les traces du divin dans le milieu artistique. Wagner est celui qui a réussi à déchiffrer l'énigme du monde, il a compris le mystère de l'être. Son œuvre porte en elle les sources du savoir originel, elle est *inspirée* du souffle de la connaissance divine. En outre, le projet de Wagner est clairement doctrinal : il vise à dresser dans une vaste peinture de l'âme humaine. Il se développe alors chez les Symbolistes une irréligion commune qui

⁴¹ *ibid.*

place Wagner en tant que substitut de Dieu. René Ghil, théoricien de l'instrumentation verbale, écrit dans le *Traité du verbe* :

WAGNER ! non que mon désir (qui espère en l'immortelle et meilleure évolution) par lui se dise au sommet. Mais puisque nul n'est en son Art plus grand que lui : il est le dieu présent⁴² .

De toute évidence, les poètes symbolistes reconnaissent en Wagner l'expression d'une grandeur infinie, qui dépasse les seules limites de l'humain. Le compositeur allemand a atteint un paroxysme de la création artistique, qui le fait dans un certain sens échapper à la finitude humaine. Mais l'adjectif « présent » qui qualifie le mot « dieu » est ambivalent : soit il exprime un oxymore, à savoir que Dieu a figure humaine, soit il exprime une frontière temporelle. Selon ce deuxième aspect, Wagner serait l'objet d'une mode qui s'estomperait avec les années et les mœurs. Dans les deux cas, il semble que la figure de Wagner en tant que nouveau dieu a un caractère profane. Car c'est réellement une adoration païenne qui se met en place au lendemain de la mort de Wagner.

Baudelaire peut avoir amorcé cette idée de religiosité qui entoure le compositeur allemand. Dans son article, il le décrivait à juste titre comme un martyr de la société française, laquelle était inapte à entendre la parole annonciatrice de temps nouveaux. En augurant le rassemblement des poètes symbolistes autour de Wagner, Baudelaire voue ce dernier à une gloire et à une reconnaissance posthumes. Dès sa mort en effet, le 13 février 1883 à Venise, le vocabulaire wagnérien se teinte de religiosité. Le théâtre de Bayreuth, près de Leipzig, que Wagner a inauguré en 1876 pour la représentation de ses seuls opéras, n'est pas une salle de concert ; c'est le « temple » de l'art wagnérien dont il est une survivance matérielle, quasi funéraire, que le compositeur s'assure de son vivant. Ce temple devient le lieu emblématique du mouvement wagnériste autour duquel se rassemblent les admirateurs du maître allemand. Nombreux sont les Symbolistes qui s'y rendront, entre autres Stuart Merrill qui ne parlera pas d'un voyage mais d'un « pèlerinage » à Bayreuth. Lors de l'un d'entre eux, en 1884, il écrit à René Ghil : « Je me prépare ce matin pour *Parsifal* comme pour une communion⁴³ ». En outre, les concerts français programmant Wagner ont lieu le dimanche : l'accaparement de la journée dominicale semble entériner l'instauration d'un culte de substitution.

⁴² Ghil, René, *Traité du Verbe. Etats successifs 1885-1886-1887-1888-1891-1904*, dir. Tiziana Goruppi, éd. Nizet, Paris, 1978, p. 105

⁴³ Lettre de Stuart Merrill à René Ghil citée dans « Merrill, Stuart », *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Timothée Picard (dir.), Actes Sud, Cité de la Musique, Paris, 2010, p. 1282

Pour autant, la « grande et rapide diffusion du wagnérisme⁴⁴ » en tant que culte voué à Wagner par les poètes, n'est pas sans apporter parmi eux une sensation de malaise. Mikhaël parle d'une « divine angoisse de l'admiration⁴⁵ » à l'égard du compositeur allemand. L'association oxymorique de l'adjectif « divine » au mot « angoisse » souligne le paradoxe que génère l'admiration pour Wagner. L'étymologie du mot « angoisse » le définit comme un lieu étroit et resserré tandis que les opéras de Wagner se veulent l'expression d'un espace infini. Le culte wagnérien est ainsi mêlé de la crainte qui s'exprime devant la puissance de l'infini suscitée. La perfection wagnérienne génère une profonde angoisse chez le poète, l'empêche de parler, autrement dit d'écrire. Néanmoins, l'expression de Mikhaël peut être lue comme la nécessaire condition à la jouissance esthétique du poète, si l'on considère que l'adjectif « divine » est pris dans une seconde acception, moins forte, et relève de l'agréable. Le paradoxe est encore plus fort : le poète, en recherchant l'émotion qui le subjugue, signe lui-même sa propre aphasie, dans laquelle il se complaît manifestement. A l'image des impressions de Baudelaire, l'infériorité que Mikhaël ressent par rapport à Wagner est alors toute relative : il se sent accéder à un paradis de la connaissance à l'écoute des opéras de Wagner.

Celui qui comprend profondément *Parsifal* ou le *Götterdämmerung* ne peut comprendre M. Alexis, et lorsqu'on a senti, en écoutant les drames de Wagner, la divine angoisse de l'admiration, on n'est plus apte à aimer les médiocres intrigues naturalistes.⁴⁶

Etre poète pour Mikhaël reviendrait donc dans une certaine mesure à s'affirmer d'abord en tant que wagnérien. Ne pas promouvoir les valeurs du Naturalisme, c'est forcément cautionner celles de Wagner. Celui qui ne se reconnaît pas dans les « intrigues naturalistes » ne peut que se perdre dans les affres de la jouissance wagnérienne.

Le combat que les poètes mènent sous le flambeau du musicien est donc ambivalent : à tout sentiment de plénitude éprouvé dans la musique correspond une inévitable angoisse de l'absolu. Nietzsche parle de ce sentiment comme d'une épreuve dans la vie d'un intellectuel : « Wagner resümirte die Modernität. Es hilft nichts, man muss erst Wagnerianer sein...⁴⁷ ». La vocation de l'artiste semble devoir s'exprimer d'abord devant un drame de Wagner, parce que

⁴⁴ Mikhaël, Ephraïm, *op. cit.*, vol. 2, p. 287

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ « Wagner résume la modernité. Rien n'y fait, il faut commencer par être wagnérien... » (Nietzsche, Friedrich, *Le Cas Wagner*, (suivi de) *Nietzsche contre Wagner* (1888), trad. Jean-Claude Hémery, coll. Folio Essais, Paris, Gallimard, 1991, p. 18)
Nietzsche, Friedrich, *op. cit.*, p. 12

là réside l'idée parfaite de ce vers quoi il doit tendre. Selon Nietzsche, on ne peut et ne doit malheureusement échapper à l'influence que Wagner prend sur son public : son œuvre marque pendant un temps l'aphasie du poète, le rend malade, mais elle est révélatrice de la toute-puissance de l'art. Stuart Merrill, en effet, a connu une vocation davantage religieuse que poétique : la première écoute des drames wagnériens lors de son exil à New-York, est vécue comme une conversion. Devant l'évidence de l'absolu artistique, il se laisse gouverner par une puissance qui le dépasse. Cette mise sous tutelle, cautionnée religieusement, semble conduire pendant un temps à l'abnégation de la mission poétique, qu'elle fait paradoxalement naître.

Chapitre 2. Dépasser la crise : l'acclimatement de Wagner en poésie

Comme l'affirmait Nietzsche, « man muss erst Wagnerianer sein⁴⁸ ». La vocation poétique de Stuart Merrill et d'Ephraïm Mikhaël se manifeste au travers des drames et des

⁴⁸ *Ibid.*

théories de Wagner. Pourtant, l'œuvre du musicien « angoisse » les apprentis poètes, tel est le mot de Mikhaël. L'admiration est si forte qu'elle semble les plonger dans les apories de la création poétique, d'autant que les théories wagnériennes mettent en évidence les limites de la poésie quant à l'écriture d'une œuvre autonome qui n'aurait pas le secours de la musique. La crise que le wagnérisme initie ébranle les fondements mêmes de la poésie ; il faut réapprendre à écrire, et cela selon des principes wagnériens. Dès lors, comment surmonter les nécessaires errances des premiers écrits ? Recherchant une modernité poétique, les deux poètes vont s'inspirer librement des théories wagnériennes sur « l'œuvre d'art total », en essayant de lier poésie et musique *wagnérienne* au sein des vers. En effet, si Stuart Merrill et Ephraïm Mikhaël introduisent la musique dans leurs vers, c'est exclusivement celle de Wagner, parce qu'elle est la seule à pouvoir se marier avec la poésie qu'elle contient déjà intrinsèquement. Les œuvres produites dans la mouvance du wagnérisme légitimeraient ainsi pleinement les aspirations du Symbolisme.

Idéal musical et instrumentation verbale chez Stuart Merrill

Wagner, comme évoqué précédemment, est le représentant de l'art total en France. Il a pensé de façon organique le syncrétisme de la poésie et de la musique. A cette image, les poètes symbolistes vont tenter de traduire l'intimité de cette alliance dans leurs vers pour s'engouffrer dans la modernité. Nous avons explicité précédemment cette théorie wagnérienne en tant que la révélatrice du psychisme profond de l'être et du nécessaire concours que les arts doivent se porter entre eux pour y accéder. Qu'en est-il de la réponse littéraire que les Symbolistes proposent à Wagner, alors que la poésie était déclarée par lui-même inapte à exprimer pleinement les violentes passions qui animent l'âme de l'artiste ? Nous nous concentrerons essentiellement sur l'œuvre de Stuart Merrill pour répondre à cette question.

Dans un premier temps, Stuart Merrill fait de la musique l'un des leitmotifs de ses premiers recueils. La référence à l'idéal musical y est constante : *Les Gammes* recomposent des ritournelles ou des chansons, l'harmonie sonore de la nature, les musiques de « fêtes galantes » ou tout simplement une musique entendue dans le cadre d'un concert. C'est dans un très beau poème appartenant au recueil des *Gammes*, dédié à Edouard Dujardin, « Pendant qu'elle chantait », que Merrill s'interroge sur les origines de cette passion pour la musique. La mémoire du poète « s'immerge en de lourdes mélodies / Comme un noble navire en les houles

des mers⁴⁹ » à l'écoute du chant d'une femme. La mémoire qui est ici convoquée est celle du souvenir de la réalité terrestre : en s'abandonnant à la voix de la chanteuse, il délaisse son corps pour livrer, comme Baudelaire, son âme aux flots, qui deviennent une nouvelle fois la métaphore de la musique. En écrivant, Merrill revit ces instants magiques.

Sous le déroulement des abîmes rythmiques
Mon âme s'est pâmée en la pâleur du soir :
Je me sens palpiter sous les flots balsamiques
D'une endormeuse mère aux tiédeurs d'encensoir.

Mourir et remourir ! ô volupté suprême !
Vaguer de mort en vie au reflux des remous,
Et dans le crépuscule, ainsi qu'un noyé blême,
S'affaler sur la grève au fond des sables mous !⁵⁰

Là encore, la mer est le moyen d'expression privilégié du gouffre de la connaissance qui est révélé au sujet par la musique. Seule l'âme lui survit et accède à la Vérité évoquée dans le « Credo » : l'exclamation « mourir et remourir ! » évoque l'accès à une forme d'éternité de l'âme du poète, la mortalité n'ayant désormais plus de prise sur lui. L'abandon de l'existence terrestre correspond aux émotions que peuvent susciter les drames de Wagner chez les poètes symbolistes. On reconnaît en effet l'expression de « la divine angoisse⁵¹ » que Mikhaël évoquait à propos des drames du maître allemand, et que Baudelaire sans la nommer ainsi avait déjà ressentie. En effet, dans le chant III du poème de Merrill, il y a une mise en danger volontaire et désirée du poète :

Sonore immensité des mers de l'Harmonie,
Où les rêves, vaisseaux pris d'un vaste frisson,
Voguent vers l'infini, leur voilure infinie
Claquant avec angoisse aux bourrasques du Son !

O morne immensité ! sous l'oubli des déluges
Submerge le Réel, mugis vers l'Idéal !
Pardelà les hauteurs des suprêmes refuges
Que ton écume vole au souffle boréal !

Déroule jusqu'aux cieux tes houles somnifères !
Soulève-moi mourant vers l'éther fabuleux
D'où, la nuit, l'on perçoit la musique des sphères,
Afin que j'agonise au chant des Astres bleus !⁵²

⁴⁹ Merrill, Stuart, « Pendant qu'elle chantait », *les .Gammes*, dans *Poèmes 1887-1897. Les Gammes. Les Fastes. Petits Poèmes d'automne. Le Jeu des épées*, Paris, Société du Mercure de France, 1897, p. 35.

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ Mikhaël, Ephraïm, *op. cit.*, vol. 2, p. 287

⁵² Merrill, Stuart, *op. cit.*, p. 36

Non seulement ce poème évoque la scission entre l'immutabilité éternelle de l'Idéal et le médiocre Réel, mais il fait entendre par-delà les mots la musique qui a généré un tel transport. Ce poème n'est pas sans subir l'influence baudelairienne du poème « La Musique » : la passion qui emporte le poète vers l'infini maritime est aussi celle qui le fait souffrir lorsque la musique s'éteint. Le sommeil et la mort sont les conditions de la plénitude du poète, que révèle la musique. Mais dès que ces conditions sont considérées dans la perspective du réel, elles deviennent néfastes.

Dans un deuxième temps, pour répondre aux exigences de l'idéal musical, Merrill va ouvrir les perspectives de l'écriture poétique en suivant les théories de l'instrumentation verbale de son ami et théoricien René Ghil. Tous deux semblent s'inscrire dans la lignée des perspectives de Wagner. Ce dernier écrit en effet dans la *Lettre sur la musique* :

Si nous considérons avec attention l'histoire du développement des langues, nous apercevrons 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-ce pas si ridicule d'admettre que la première langue humaine doit avoir eu avec le chant une grande ressemblance⁵³.

L'esthétique de la profondeur que Merrill adopte se fait en miroir par rapport à ce court extrait de Wagner. Celui-ci induit en effet que les mots ont une double acception sémantique : celle qui réside en surface du discours, et celle plus profonde qui rapporte les mouvements de l'âme de celui qui les énonce. Les mots sont donc là pour mettre à jour, par leurs racines, une forme d'indicible, qui révèle l'intériorité du poète. L'idée du mot correspond à la sensation originelle, et sa transcription phonique la rappelle. Déjà, la langue poétique de Wagner exalte des sonorités archaïques qui caractérisent un état d'âme particulier. A titre d'exemple, le chant des filles du Rhin dans *Der Ring des Nibelungen (la Tétralogie)* est ponctué d'onomatopées, dont les spirantes allitérées traduisent la fluidité aquatique dans laquelle leur chant se perd. D'autre part, les paroles du nain Alberich, à la scène de l'acte I de *Der Rheingold (l'Or du Rhin)*, sont caractérisées par une allitération significative ;

Wie in den Gliedern
Brünstige Glut
Mir brennt und glüht!⁵⁴

⁵³ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 197-198

⁵⁴ « Quelle ardeur, quel désir / dans tout mon corps/ me brûlent et m'enflamment ! »
Wagner, Richard, *Der Ring des Nibelungen : Das Rheingold* (1869), trad. Françoise Ferlan, dans *Guide des opéras de Wagner. Livrets, analyses, discographies*, dir. Michel Pazard, coll. Les Indispensables de la musique,

Nous sommes au moment où Alberich s'apprête à voler l'or aux filles du Rhin pour en forger l'anneau. L'allitération de l'occlusive [g] et de la dentale [l] rappelle la sonorité du mot « gold » en allemand, l'or : sans prononcer le nom de l'objet qu'il convoite, le discours du nain trahit un désir qui ne fait pourtant que poindre. Le propos de Wagner est donc de faire éclore une langue originelle, de revenir au matériau brut de la donnée verbale, parce que ce matériau révèle les mouvements de l'âme.

C'est sur cette lancée que les théoriciens de l'instrumentation verbale vont se plonger et radicaliser le propos wagnérien. Dans *le Traité du Verbe*, René Ghil refond la poétique sur la valeur sonore du mot. Il énonce les principes de l'instrumentation verbale, où il associe de façon prétendument scientifique les voyelles et certaines consonnes à des instruments, puis à des couleurs, et enfin à des états d'âme. Ghil revendique la synthèse des arts que Wagner a initiée : il établit les correspondances entre les arts de la peinture, de la musique et du théâtre, en révélant le pouvoir littéral de la Poésie, laquelle les représente alors intrinsèquement. Dans la première version de 1886 de son ouvrage, Ghil publie une lettre adressée à Francis Poictevin, datée de septembre 1885 où il met en lumière ce pouvoir :

Avec moi que l'on veuille retenir ceci : DES SONS SONT VUS. Or, si le son peut être traduit en couleur, LA COULEUR PEUT SE TRADUIRE EN SON, ET AUSSITOT EN TIMBRE d'instrument. Tout le mystère est là gisant !⁵⁵

René Ghil met à l'œuvre la logique du syllogisme démonstratif pour confirmer la théorie des correspondances entre les arts : les prémisses reflètent une connaissance certaine, « des sons sont vus » et « le son peut être traduit en couleur », et permettent d'aboutir à la conclusion que « la couleur peut se traduire en son ». Le théoricien n'est pas sans s'inspirer de ce vers de Baudelaire dans « Correspondances » : « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent⁵⁶ ». Tous les arts ne sont originellement qu'un seul. Pour Ghil, là est le « mystère » de l'art. Aussi le poète « traducteur » peut-il rendre compréhensible un art dans un autre, et tendre vers l'idéal de « l'œuvre d'art total ».

Par ce biais même, Ghil propose un dépassement de la crise wagnérienne en réaffirmant la suprématie du langage poétique par rapport à la musique : la poésie englobe naturellement tous les autres arts. Par la révélation de cette poésie « totale », Ghil croit dévoiler le mystère du drame wagnérien, et le pourquoi de son effet sur le poète.

Fayard, 1988, p. 473

⁵⁵ Ghil, René, *op. cit.*, version de 1885, p. 59

⁵⁶ Baudelaire, Charles, « Correspondances », *Les Fleurs du Mal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 39

Idéalement, en la solitude de mon songe, a surgi le poète par moi voulu, doué du don nouveau (car il existe, autre que le don habituel du poète phraseur) que pour ma réelle personne j'envie.

Ce Poète musical – musicien nullement- de l'idée fixe hantant ses vœux n'aura pas la peur : à toute heure, il comparera voir et entendre, après que, les heures, il aura ouï l'âme suggestive du Très-grand, WAGNER ! Les spectacles pour lui seront un éternel bruit silencieux : et l'aurore viendra, où sans la prime sueur, un paysage, ô gloire ! sous le ciel harmonieux se jouera, dans d'invisibles cuivres et bois, sur d'invisibles cordes !...

A cet instant, le poète, étouffant de rythmes, ne sera qu'un musicien impuissant, car il ne sait une note, et pourtant il veut dire cet orient orchestral en son cerveau éclos. Alors, dans les cuivres, les flûtes, les cordes qui le ravissent, par l'étroit et subtil rapprochement des Couleurs, des Timbres et des Voyelles, il cherchera la parole humaine la moins pauvrement concordante...⁵⁷

Ghil affirme l'héritage que Wagner laisse aux poètes. Les mots-clés du Symbolisme sont en effet présents dans le texte : l'importance de la musique, de sa suggestion, la logique d'un « subtil rapprochement » entre les arts. Et si René Ghil rappelle le pourquoi de la crise, c'est-à-dire le fait que le poète ne soit pas musicien pour « refaire » du Wagner, il inaugure un nouvel âge poétique grâce à ses théories. Le *Traité du Verbe* vise à secourir le poète devenu un « musicien impuissant ». Cet ouvrage est une réponse au défi du maître allemand, même si, à bien des égards, la dernière formule de René Ghil semble présager d'une inéluctable indigence de la langue poétique. En effet, quelle poésie peut décevement se satisfaire d'« une parole humaine la moins pauvrement concordante », alors qu'elle devrait en représenter l'absolu ?

Quoiqu'il en soit, Merrill va reprendre la réponse de Ghil à Wagner à son compte dans ses deux premiers recueils, *les Gammes* et *les Fastes*. La preuve en est qu'il lui dédie *les Gammes* : « A René Ghil, auquel je dois d'être poète, je dédie ces épreuves par lui corrigées⁵⁸ ». Par cette dédicace, nous voyons que Merrill est redevable de René Ghil, en tant que ce dernier lui a permis de concilier sa passion pour Wagner et ses aspirations poétiques. Peut-être que si René Ghil n'avait pas publié son *Traité*, Merrill serait resté dans l'impasse de la création poétique. Le poète a donc reçu sa vocation de Wagner, mais c'est René Ghil qui lui a permis de s'affirmer en tant que tel.

Dès lors, il ne s'agit pas d'étudier la totalité des poèmes qui illustrent les théories ghiliennes de l'instrumentation verbale mais de se concentrer sur ceux que justement Merrill a composés en l'honneur de Wagner, et qui par le biais du *Traité* se veulent une réécriture

⁵⁷ Ghil, René, *op.cit.*, version de 1885 p. 59

⁵⁸ Merrill, Stuart, *op. cit.*, p. 5

poétique de la partition. Notons que le recueil entier des *Fastes*, publié en 1891, se veut un hommage à l'art wagnérien. Très tôt, Merrill avait projeté en 1887 la composition d'un recueil qui représenterait un cycle de vingt-deux sonnets d'hommage à Wagner. Dans les *Fastes*, il n'y en eu que trois : « Lohengrin », « Parsifal » et « La Chevauchée des Walkyries », plus un poème, « les Héros », qui réunit les grands héros éponymes de Wagner. Par ailleurs, il publie de façon indépendante « Tristan et Isolde » dans la revue *Les Ecrits pour l'art* en mars 1887. Ce premier poème porte déjà en lui la double aspiration de son poète : celle de rendre hommage et celle de survivre à Wagner. Pour cela, les théories de Ghil sont sous-jacentes à l'écriture poétique : elles sont le pilier de la recherche de Merrill, visant délibérément « la parole humaine la moins pauvrement concordante » à l'œuvre de Wagner.

Le sonnet « Tristan et Isolde » est la réécriture de la scène 2 de l'acte II du drame musical de Wagner, *Tristan und Isolde*. Communément appelée « le duo d'amour », cette très longue scène marque les retrouvailles de Tristan et d'Isolde. Ils livrent l'une des plus belles pages wagnériennes : la passion y est exacerbée, et l'orchestration d'une richesse stupéfiante. C'est aussi la scène centrale de tout l'opéra, celle qui réunit pour la seule fois le couple à l'exclusion de tout autre personnage. Cette particularité est soulignée par le fait que personnages chantent certains passages en même temps, ce qui est un procédé de composition auquel Wagner ne se livre d'ordinaire jamais. Pour ces raisons, Merrill centre le sujet de son poème autour de cette scène essentielle. Mais d'emblée, l'entreprise paraît vaste : comment dans un seul sonnet faire tenir une scène aussi riche que la scène référence de *Tristan und Isolde* ? Merrill va se situer dans une double dimension, l'une horizontale, qui va consister à reprendre certains éléments narratifs du propos dramaturgique, l'autre verticale, qui va axer la compréhension du sonnet selon une orchestration instrumentale des lettres et de leur consonance. Ainsi, la première strophe est caractéristique de cette double dimension :

Isolde ! – Un fou frisson sous la forêt s'enfuit.
 « Tristan ! » - Dans l'ombre éclôt un sanglot de surprise.
 Et les Amants émus du philtre qui les grise
 S'entrelacent leurs bras et leurs voix dans la nuit.⁵⁹

Cette strophe s'ouvre sur les appels respectifs de Tristan puis d'Isolde l'un envers l'autre, de la même façon que commence la scène de Wagner. Dans l'opéra, aux noms des deux personnages répond l'accord orchestral de la petite harmonie. Cet accord, dominé par les aigus de la flûte, est suggérée par l'allitération en [f] qui fait suite au premier appel de Tristan, tandis que les arpèges des violons sont représentés par la consonance en [i]. En effet, dans le

Traité du verbe, il est écrit que les « f soupirants⁶⁰ » évoquent dans l'esprit du lecteur le son des flûtes, tandis que les i renvoient à celui des cordes. Dans tout le sonnet, les références aux cordes, omniprésents dans l'orchestration wagnérienne où ils font comme un tapis sonore d'arpèges aux voix, sont constantes. La deuxième strophe se bâtit autour de la consonance en [i] et des allitérations en [s] et [z], caractéristiques de l'évocation de ces mêmes instruments:

- Tel un astre, ô Tristan, ton regard me reluit,
- Ton souffle, ô mon Isolde, a des soupirs de brise.
- Je râle de plaisir et le plaisir me brise.
- Volupté de la Mort vient nous ravir sans bruit !⁶¹

Cette strophe est une stichomythie : elle met en valeur le côté très haché et immédiat de la première partie du dialogue entre Tristan et Isolde lorsqu'ils se reconnaissent et que la passion les égare. D'autre part, l'allitération en [v] du dernier vers évoque, toujours selon les correspondances de Ghil, la prière. Merrill retranscrit de cette façon le vœu que Tristan prononce à la fin de la scène, celui de mourir. Ainsi cette strophe se veut-elle la réécriture sonore de l'intrigue et de l'orchestration du drame wagnérien.

Vérifions cette thèse de l'instrumentation verbale en considérant un autre poème en référence explicite à Wagner, « Parsifal », composé en. Merrill va ici réécrire le final du dernier opéra de Wagner, lorsque le héros rédempteur, se fait sacrer gardien du Graal. Les sonorités des deux premiers vers et l'interprétation qu'en fait René Ghil correspondent en tout point à la musique wagnérienne : « Gloire au fol Parsifal, gardien du Saint-Graal / Et roi de Montsalvat ! Trois fois gloire et victoire !⁶² ». Les allitérations en [g] se rapportent aux harpes, celles en [f] et [l] aux flûtes. Dans le final wagnérien, ces instruments sont en effet ceux qui proclament dans une atmosphère extrêmement sereine l'apothéose de Parsifal, répondant ainsi aux exigences du livret :

ALLE (mit Stimmen aus der mittleren sowie der obersten Höhe kaum hörbar
leise)
Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!⁶³

⁵⁹ Merrill, Stuart, « Tristan et Isolde », *Les Ecrits pour l'art*, mars 1887.

⁶⁰ Ghil, René, *op. cit.*, version de 1886, p. 83

⁶¹ Merrill, Stuart, « Tristan et Isolde », *op. cit.*

⁶² Merrill, Stuart, « Parsifal » *Les Fastes dans Poèmes 1887-1897. Les Gammes. Les Fastes. Petits Poèmes d'automne. Le Jeu des épées*, Paris, Société du Mercure de France, 1897, p. 86

⁶³ « TOUS (accompagnés par les voix à peine perceptibles qui proviennent du milieu et du haut de la coupole)

Miracle du salut suprême

Rédemption au rédempteur ! »

Wagner, Richard *Parsifal* (1882), dans *Guide des opéras de Wagner. Livrets, analyses, discographies*, trad. Dominique Sila, dir. Michel Pazdro, coll. Les Indispensables de la musique, Fayard, 1988.

La musicalité du chant y est décrite comme diffuse, éthérée.

D'autre part les consonances en [a] ou [wa] dans le sonnet de Merrill évoquent, selon le traité, les « Orgues hiératiques⁶⁴ ». Merrill en abusant de cette sonorité place donc la scène de son poème dans une ambiance religieuse et solennelle. Les deux vers suivants accentuent cette idée d'officialité :

Et lent, l'alléluia tonne par l'oratoire
Dans un sonore essor vers le trône idéal.⁶⁵

La caractéristique de la lenteur convoque l'image d'une procession mystique. Ainsi, les cuivres qui transparaissent au travers de l'allitération en [o] portent-ils un caractère de circonstance ; dans la scène de Wagner, la douceur de leur timbre et leurs accords tenus suggèrent le même ressenti. De la même façon, la troisième strophe les met en valeur :

Du dôme ou dorment des échos d'orgue et de psaumes,
Une colombe, en les halots des hauts royaumes,
Tombe, le vol ouvert sur le heaume du roi.⁶⁶

La douceur des cuivres est suggérée par l'adjonction à la sonorité vocalique [o] de la consonne m, qui, selon Ghil, fait durer un mouvement, donne une impression de quiétude et de résonance éternelle.

Ces deux sonnets, « Tristan et Isolde » et « Parsifal » sont révélateurs du projet esthétique de leur poète. Les recueils *Les Gammes* et *Les Fastes* veulent en effet transposer des sonorités d'orchestre au sein même des vers. Pour cela, Merrill opte pour une écriture cryptée par la grille ghilienne des sonorités. Toutefois, nous nous rendons bien compte qu'une telle revendication d'harmonie sonore s'apparente en réalité à une forme renouvelée de cratylisme. Merrill sature ses poèmes de sons dont l'interprétation est figée, et à bien des égards totalement subjective. Il n'existe en effet aucune loi concernant les lettres et leurs correspondances musicales, picturales ou émotives. Rimbaud lui-même, lorsqu'il compose son poème « Voyelles » ne revendique pas la réalité dogmatique de ses correspondances entre les voyelles et les couleurs, purement subjectives et personnelles. Si les recueils de Merrill témoignent bien d'une volonté d'orchestration musicale au sein de ses vers, il est impossible d'en distinguer toute la portée sans le traité ghilien : comment savoir que les i évoquent la sonorité du violon ? D'autre part, l'oreille est vite lassée de répétitions sonores trop prégnantes qui finissent par entamer le plaisir de la lecture. Mallarmé, l'un des premiers

⁶⁴ Ghil, René, *op.cit.*, version de 1886, p. 83

⁶⁵ Merrill, Stuart, « Parsifal », *op. cit.*, p. 86

⁶⁶ *ibid.*

lecteurs de Merrill lui écrivait que l'allitération devait se faire la plus discrète possible, « parce que trop de saisissable extériorité trahirait jusqu'au procédé, [et] pour que le miracle du vers demeure, un instant, inexplicable⁶⁷ ». L'ambition de Stuart Merrill reste cependant modeste : le titre *Les Gammes* donne au recueil des allures d'expérimentation qui vont préparer la poétique de ses recueils futurs, en soulignant l'importance qu'une admiration évidente pour la musique va y prendre.

La crise de Merrill par rapport à la musique wagnérienne s'exprime donc à deux niveaux. Dans un premier temps, elle met en évidence les difficultés de celui qui n'est pas encore poète à dépasser l'aphasie induite par Wagner. Dans un deuxième temps, elle s'exprime lors de la concrétisation d'un projet poétique : chercher du nouveau signifie que les poètes entrent dans une nécessaire phase de tâtonnements et d'errances poétiques. Les tentatives d'instrumentation verbale, somme toute marginales dans le mouvement symboliste, constituent une expérience qui va très vite dater. Bertrand Marchal va jusqu'à parler des « vers illisibles ou ridicules⁶⁸ » qu'engendrent les théories ghiliennes. En outre, les phénomènes d'allitération deviennent un poncif de la poésie fin-de-siècle, parce qu'ils développent une sensibilité précieuse et fabuleuse. Le recueil des *Fastes* est en effet l'expression d'un monde plus ostentatoire que raffiné, tant la surcharge des éléments décoratifs est prégnante. André Fontainas, dans la préface aux œuvres posthumes de Merrill, revient sur le recueil des *Fastes* :

Les premiers recueils de vers qu'il ait publiés [...] sont chargés, alourdis parfois et abondamment parés d'une sorte de ruissellement de bijoux sonores, étincelants, rubis, saphirs, émeraudes et diamants, dont même la structure de son œuvre est composée, au point qu'on oublie un peu de découvrir l'âme qui habite au milieu de tant de splendeurs éblouissantes.⁶⁹

La critique est sévère : pour le poète André Fontainas, la poésie des débuts de Merrill est superficielle et inhabitée, brillant d'un éclat factice qui masque la profondeur des vers. Ce qui semblait une réponse à la crise wagnérienne témoigne donc d'une certaine paralysie de la création post-wagnérienne.

Pour réaliser le désir d'une poésie dite wagnérienne, les poètes symbolistes proposeront d'autres réponses. Edouard Dujardin promeut les théories du vers libre, puis du monologue intérieur dans le cadre du roman, pensant qu'« à la forme *musique libre* de

⁶⁷ Lettre de Mallarmé à Stuart Merrill, citée par Henry, Marjorie Louise, dans *La Contribution d'un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, index Thèse universitaire : ParisLettres, Paris, Honoré Champion, 1927, p. 62

⁶⁸ Marchal, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, coll. Lettres Supérieures, Paris, Dunod, 1993, p. 14

⁶⁹ Merrill, Stuart, *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925, p. 11-12

Wagner devait correspondre une forme *poésie libre*⁷⁰ ». Le rythme de la mélodie musicale ondule désormais au gré des mouvements intérieurs de l'âme. Le vers s'y adapte de même. Selon Stuart Merrill, Ephraïm Mikhaël serait un précurseur du vers libre parmi d'autres, cette nouvelle prosodie témoignant d'une volonté commune « de passer heureusement à travers la brèche ouverte par [Wagner]⁷¹ ».

A propos d'Ephraïm Mikhaël, je trouve intéressant de rappeler que dès 1884, au cours d'une promenade dans le jardin du Luxembourg, il me fit la théorie du vers libre, et me lut des vers libres, que d'ailleurs il ne publia jamais. Cela n'enlève rien à la gloire de Mr Gustave Kahn et de Mme Marie Krysinska, qui se disputent la priorité d'invention de cette forme. Mais cela prouve au moins qu'on cherchait partout, à cette époque, sans s'être donné le mot, à se libérer des règles trop étroites de la prosodie classique. L'idée du vers libre, était, comme on dit, dans l'air.⁷²

On ne trouve qu'une seule occurrence de vers libre chez Ephraïm Mikhaël. Elle se situe dans son tout dernier poème, resté inachevé et datant d'avril 1890. Mikhaël peint dans ce poème un crépuscule qui promet l'arrivée de futurs héros, des « conquérants⁷³ » et qui décrit la sourde rumeur qu'ils font entendre.

Ecoute ! au-delà des champs on entend sourdre
Je ne sais quel bruit de magiques cavaleries.⁷⁴

Mikhaël affirme une poésie pétrie d'un imaginaire légendaire, qui se manifeste à la conscience du poète par l'audition. Rattaché de surcroît à l'unique forme de vers libre chez Mikhaël, ce dernier poème répond en tout point au phénomène du wagnérisme.

Car en dépit des tentatives formelles de répondre à Wagner, celles de l'instrumentation verbale et du vers libre, Stuart Merrill et Ephraïm Mikhaël vont s'imprégner du décor légendaire wagnérien et faire de ce cadre l'expression d'une nouvelle sensibilité.

Révision décadente de l'univers légendaire wagnérien

L'héritage romantique a influencé l'intérêt des Symbolistes pour la période médiévale. Ce sont en effet les romantiques qui développent un imaginaire autour de la sensibilité qu'ils accordent aux ruines et à l'architecture gothique. Mais d'un autre côté, cet intérêt de la part

⁷⁰ Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (1931), éd. Messein, 1931, p. 173

⁷¹ Baudelaire, Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, éd. Armand Colin, Paris, 1961, p. 389

⁷² Merrill, Stuart, « Souvenirs sur le Symbolisme », *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925, p. 164

⁷³ Mikhaël, Ephraïm, « Le ciel, ce soir... », *op. cit.*, vol. 1, p. 120

⁷⁴ *ibid.*

des Symbolistes doit beaucoup à l'influence du mouvement pictural préraphaélite qui se développe durant tout le XIX^{ème} siècle en Grande Bretagne. Contestant le matérialisme victorien et l'art académique, les peintres anglais génèrent une nouvelle source d'admiration, le Moyen-âge. Mais cette période n'est pas une référence historique : les préraphaélites, écartant toute peinture de genre, considèrent les temps médiévaux comme des temps de référence d'un idéal mystique. Dans cet idéal, le Moyen-âge est porteur de la vérité de l'homme. Les œuvres préraphaélites, composées en ce sens, incarnent un monde ancien et révolu, peuplé de gentilshommes et de princesses alanguies. Le goût pour le détail, la couleur vive et les paysages d'âme ne seront pas sans influencer des peintres français comme Puvis de Chavannes ou Odilon Redon, dont les tableaux seront considérés comme les illustrations des poèmes symbolistes.

Toutefois, c'est véritablement l'influence des drames de Wagner qui va justifier le goût des poètes pour la période médiévale. A rebours du progressisme républicain et de la littérature naturaliste, les poètes symbolistes, du moins Ephraïm Mikhaël et Stuart Merrill, se réfugient dans les temps ancestraux qu'exalte Wagner. Celui-ci voit dans les légendes médiévales un potentiel à révéler la vérité de l'homme. Faisant de cette vérité le soubassement de son art, Wagner lui donne le mythe comme support. Voici la définition qu'il en donne dans sa *Lettre sur la musique* :

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 ; elle montre ce que la vie a de vraiment humain, d'éternellement compréhensible, en le montrant 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.⁷⁵

Le mythe permet d'exalter une vérité humaine qui traverse les âges et les civilisations. C'est ainsi dans les récits légendaires médiévaux que Wagner va puiser les sources d'une nouvelle mythologie: *Tannhäuser*, *Die Meistersinger* (*Les Maîtres chanteurs*) et *Der Ring des Nibelungen* (*la Tétralogie*) proviennent de légendes nordiques, celtiques pour *Tristan und Isolde* et *Der Fliengende Holländer* (*le Vaisseau Fantôme*), et germaniques pour *Lohengrin* et *Parsifal*. La légende devient mythe dès lors qu'elle se fait le support d'une vérité humaine, révélée à elle-même par l'art wagnérien. Ces légendes médiévales érigées en mythes

⁷⁵ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 189-190

contribuent ainsi à l'élaboration d'une mythologie purement germanique, même si originellement, elles sont d'une autre provenance.

A l'image des considérations wagnériennes sur le mythe et son origine moyenâgeuse, des poètes comme Stuart Merrill ou Henri de Régnier « [contribuèrent] à créer le décor légendaire où allait se jouer toute la poésie symboliste⁷⁶ ». Ils instituent en effet le phénomène du médiévisme, en référence au Moyen-âge qui, à l'instar des théories de Wagner, contiendrait tous les secrets primitifs de l'homme. Par l'alliance de la poésie et de la musique, l'art wagnérien a en effet confronté l'auditeur à lui-même, et dans une certaine mesure lui a fait entrevoir la vérité de son être. Si une telle sensation de connaissance est générée en partie par les mythes que Wagner a élaborés de la période médiévale, les poètes se replongent de même dans cette période, cherchant à en tirer leurs propres mythes, donc leur propre vérité.

Ephraïm Mikhaël témoigne de cet attrait dans le poème « Réminiscences épiques », sans pour autant le justifier : il semble ignorer l'origine d'un tel sentiment. Le terme de « réminiscence » le prouve. Il signifie que le poète voit ressurgir dans sa conscience des images inconnues, mais qui se seraient déjà manifestées à lui dans un âge antérieur. Et ces images inconnues développent un goût pour des temps anciens. Avant d'arriver à cette conclusion, il dresse un bref panorama des modèles poétiques proposés aux poètes. Sous la métaphore du rapport aux femmes et de l'accouplement, il cherche ses muses, son univers privilégié. Dans le premier temps que constituent les trois premières strophes, il dit préférer aux images convenues de l'Antiquité celles du monde contemporain, pourtant caractérisées par leur artificialité et leur trivialité. C'est que « la nudité des nymphes⁷⁷ » ne représente pas pour le poète la vérité essentielle, et qu'il préfère se réfugier dans les leurres de la modernité, plus aptes à la suggérer. Mais Mikhaël se dit lassé dans un poème comme « Impiétés » des constants subterfuges et artifices auxquels le rapport au réel l'abaisse :

Chère, je t'ai dit des messes hautaines,
Sans y croire, ainsi qu'un prêtre mauvais,
Pour que le regard des foules lointaines
Me trouvât très beau lorsque je levais

- Evêque vêtu de fières étoffes-
L'ostensoir des vers aux riches splendeurs,
Et je n'agitais l'encensoir des strophes
Que pour m'enivrer avec ses odeurs.⁷⁸

⁷⁶ Jaloux, Edmond, *Marges* (1919), cité par Henry, Marjorie Louise, *op.cit.*, p. 82

⁷⁷ Mikhaël, Ephraïm, « Réminiscences épiques » *op. cit.*, vol. 1, p. 65

⁷⁸ Mikhaël, Ephraïm, « Impiétés », *op. cit.*, vol. 1, p. 80

Las des topoi de l'Antiquité comme des artifices de la modernité, Mikhaël développe dans les six dernières strophes de « Réminiscences épiques » un imaginaire autour d'un temps de l'entre-deux, qui correspond alors à la délimitation historique du Moyen-âge. Mikhaël reconstitue cette période en tant que mythe d'un âge primitif : la rudesse, la lutte, la survie sont pour lui ce qui le caractérise. Il y voit l'expression littérale de l'homme dans sa nudité originelle.

Et pourtant dans les jours de tristesse secrète,
Tout plein de vague rêve et de désirs plaintifs,
Je songe aux temps anciens et rudes ; je regrette
Le bonheur animal des géants primitifs.⁷⁹

L'expression « je regrette » est ensuite reprise comme anaphore, au début des deux strophes suivantes :

Je regrette le temps formidable des luttes
Contre les loups nombreux et les vieux sangliers
[...]

Je regrette le temps des batailles épiques
[...]⁸⁰

Loin des connotations négatives qui ont longtemps auréolé le Moyen-âge, Mikhaël met à profit l'image d'un temps obscur et barbare : cet aspect primitif est porteur d'une vérité essentielle de l'être, dont Mikhaël va investir ses poésies et ses contes. Dès lors, l'univers médiéval sert davantage un idéal et une quête d'une vérité atemporelle de l'être qu'un souci historique. L'influence wagnérienne est donc certaine : Mikhaël fait de la période entre l'Antiquité et la modernité, un mythe qui lui sert à atteindre la vérité à laquelle il aspire.

Mais l'évocation de ce temps médiéval est à lire à l'aune d'un pessimisme profond. Ephraïm Mikhaël fait de l'héritage wagnérien le sujet de sa mélancolie. Rappelons que dans son article « Le Naturalisme » il avait affirmé à propos de Wagner : « Nous aimons en lui toute la splendeur des chevaleries, toute la mystique gloire des légendes sacrées⁸¹ ». La sensibilité de Mikhaël qui s'affirme dans un univers légendaire dépend donc de Wagner, qu'il reconnaît comme modèle. Mais cette dépendance le mène à un dénigrement de soi, au travers de celui de ses héros chevaleresques. Assistant à la vaste fresque de *la Tétralogie*, le poète est mis devant l'évidence de ce que Rousseau aurait nommé son état de nature, c'est-à-dire l'origine et la vérité de son être. Les passions qui s'expriment dans *la Tétralogie* sont celles

⁷⁹ Mikhaël, Ephraïm, « Réminiscences épiques », *op. cit.*, vol. 1, p. 65

⁸⁰ *ibid.*

violentes et primitives qui reconstituent un ordre du monde oublié. Face à l'exacerbation des passions originelles dans les drames wagnériens, le poète ne se sent plus qu'un avatar de celui qu'il a été et qu'il rêve de devenir à nouveau : les « réminiscences épiques » sont parcourues par la perte de cet idéal initial que Wagner a remis sur pied. L'anaphore « Je regrette » dénote un contraste saisissant entre le monde évoqué par Wagner, un « âge superbe⁸² », et la réalité contemporaine du poète. Les vers sont alors empreints d'une profonde nostalgie. Celle-ci provient aussi du fait que le poète n'ignore pas l'impact de la morale sociale sur son âme, artifice qu'involontairement il est incapable de ne pas respecter et qui condamne ses élans vers la primitivité. Il ne cherchera donc plus à renouer avec sa condition originelle, caractérisée par une extrême violence et déduite des opéras de Wagner, que dans une logique du rêve. Autrement dit, il ne peut que rêver l'univers wagnérien à défaut de le vivre : comme le poète ne déclenche pas sciemment ses rêves, le monde onirique est le seul espace qui l'autorise à cultiver de telles aspirations. Les vers qui en découlent marquent finalement l'effondrement du désir de vivre, par l'écriture, une vaste fresque épique dont il serait le héros. Mikhaël livre alors une poésie du regret, que l'univers wagnérien exacerbe.

La notion de héros que Mikhaël va développer dans ses contes, est imprégnée de ce sentiment de perte et d'aspiration à une violence primitive. Elle témoigne d'une réception pessimiste de l'œuvre wagnérienne. En effet, dans son poème intitulé « Siegfried » (janvier 1887), Mikhaël va réécrire un épisode de la deuxième Journée de *la Tétralogie*. Mais Mikhaël ne retient que le fatalisme de la figure du héros, à défaut justement de son héroïsme. Dans ce poème, Mikhaël narre l'épisode où Siegfried découvre qu'il comprend le langage des oiseaux. Après avoir tué le géant Fafner qui avait pris l'apparence d'un dragon, il porte à ses lèvres le sang du monstre. Dès lors un oiseau lui révèle sa destinée. Mikhaël fait aisément de Siegfried la figure du poète : il est celui qui comprend le langage de la nature et qui possède un pouvoir de démiurge. Mais Mikhaël dresse de ce héros auquel il s'identifie, un portrait très sombre en en faisant l'incarnation d'un homme condamné par son élection.

Et le héros, vaincu par le futur, se livre
A l'ineffable mal d'être grand et de vivre.⁸³

Siegfried a abandonné ses passions humaines dès lors que le langage des oiseaux lui donne la conscience et la légitimation de ce qu'il doit accomplir. Pour Mikhaël, le meurtre de Fafner est son dernier acte d'homme, parce qu'alors, il obéissait encore aveuglément à son propre

⁸¹ Mikhaël, Ephraïm, « Le Naturalisme », *op. cit.*, vol. 2, p. 287

⁸² Mikhaël, Ephraïm, « Réminiscences épiques » *op. cit.* vol. 1, p. 65

⁸³ Mikhaël, Ephraïm, « Siegfried » *op. cit.*, vol. 1, p. 93

instinct. Dans l'opéra de Wagner en effet, Siegfried ignore quel est le but de ce meurtre. Il tue tant par plaisir de s'éprouver en vainqueur, que par la haine instinctive qu'il voue à son protecteur, le nain Mime. Ce dernier lui avait révélé que le dragon était porteur de l'anneau que lui-même voulait s'octroyer. Mais trop faible pour combattre le monstre, le nain révèle avoir élevé Siegfried dans le seul but de le rendre assez fort pour récupérer l'anneau. Dès lors, Siegfried tue Mime, puis Fafner, et devient maître d'un objet dont il ignore le pouvoir. Dans la révélation de ce pouvoir par l'oiseau, Mikhaël y voit l'anéantissement de l'ivresse du meurtre parce qu'elle lui a donné une légitimité. Le poète considérait en effet le meurtre comme l'expression gratuite des passions humaines,

L'âge superbe où l'homme énorme ne songeait
Qu'à rougir dans le sang vermeil de fières piques,
Où nul amour sourd et profond ne le rongait.⁸⁴

Mais dès lors que l'oiseau révèle à Siegfried sa destinée de héros et son devoir d'aller délivrer du sommeil celle qui lui est promise, la Walkyrie Brünnhilde, il est livré à de nouvelles passions qui le corrompent et le rendent faible, « vaincu par le futur » et de la même façon par l'amour.

Les héros des contes de Mikhaël, tous postérieurs à la date de rédaction du poème « Siegfried » en janvier 1887, sont les héritiers de l'image sélective que Mikhaël s'est faite du héros wagnérien. Si l'œuvre du compositeur, par son influence schopenhauerienne, était déjà fortement empreinte de pessimisme, Mikhaël ne la reçoit qu'à l'aune de ce sentiment. Ainsi, dans le conte « Royauté », au nom du désir de revenir à des sentiments originels, un jeune roi décide de sacrifier « son amie la mieux aimée⁸⁵ ». Au même titre que Siegfried, sa condition privilégiée au sein de la société et l'amour sont ce qui le rend vulnérable : à cause de cela, les passions originelles sont en lui éteintes. C'est alors dans la libation délibérée de celle qu'il aime, qu'il pense pouvoir se libérer du carcan moral qui a corrompu sa véritable nature. Mikhaël dresse ici le portrait d'un homme qui, pour échapper à sa condition, ne peut advenir à lui-même que dans la violence. Mais cette libération est évidemment teintée de pessimisme : non seulement, elle marque la profonde inadéquation de l'homme à son environnement, mais elle est de plus condamnée par les autres hommes. S'étant libéré du carcan moral et social, le roi déchu n'en devient pas moins prisonnier du temps :

Homme ! ne te vante pas devant nous de sentir ce que nul n'a senti. Car nous
sommes les Mois de l'Année et le Maître nous a établis pour châtier ceux qui

⁸⁴ Mikhaël, Ephraïm, « Réminiscences épiques », *op. cit.*, vol. 1, p. 65

⁸⁵ Mikhaël, Ephraïm, « Royauté » *op. cit.*, vol. 1, p. 219

ont dédaigné le bonheur des foules. Puisque tu as pêché par orgueil, tu ne seras point affranchi de la Vie. Mais, torturé par l'ineffable honte d'ignorer l'inconnu, tu demeureras jusqu'à la fin des âges notre prisonnier, le prisonnier des Mois de l'Année.⁸⁶

Ainsi l'hybris du jeune roi est-elle condamnée : la douleur qu'il s'est infligée en entraîne une plus grande, et pour un instant fugace de jouissance, il paye le lourd tribut de son éternité.

Mikhaël se détache ainsi des thèmes wagnériens : si dans les opéras du compositeur allemand, le sacrifice de l'amour était une condition de la rédemption, Mikhaël réinterprète l'image et le rôle des femmes dans sa poésie. Par exemple, le Hollandais volant dans l'opéra de Wagner, *Der Fliengende Holländer (le Vaisseau fantôme)*, est sauvé de sa malédiction par le sacrifice de Senta. Seule la constance de l'amour d'une femme pouvait le libérer d'une errance maritime. Prisonnier du temps et de la mer, le Hollandais ne pouvait accoster qu'une fois tous les sept ans, pour trouver la femme par l'amour de laquelle il serait libéré. Lorsque dans la scène finale, le Hollandais croit avoir été trahi par Senta et reprend le large sur son navire, Senta se jette dans son sillage, avant que tous deux, main dans la main, ne rejoignent le ciel. Il est troublant de constater les résurgences du thème du sacrifice rédempteur de la femme dans le conte « Royauté » de Mikhaël, vues dans une perspective inverse : c'est justement le sacrifice involontaire de la femme aimée qui conduit son instigateur vers une prison temporelle. En outre, si l'on se réfère à l'image également très pessimiste que Mikhaël fait du Siegfried wagnérien, on voit en quoi « la mystique gloire des légendes sacrées⁸⁷ » que Mikhaël enviait à Wagner est redorée à l'aune d'une réception décadente.

Pour prendre un autre exemple, le héros Phërohil dans le conte « Halyartès » est aussi un jeune roi, qui par son accès au trône menace la survie de ses conseillers, les Mages. Il est alors amené au suicide par l'un d'entre eux, Halyartès, qui va prendre en charge son éducation et lui faire connaître les affres de la bonté. Ayant sans cesse confronté Phërohil à des images de désolation et d'apitoiement, Halyartès le rend si sensible qu'il ne parvient à se réjouir de son bonheur propre. Dans ce terrible récit d'apprentissage, Mikhaël montre une nouvelle fois le carcan moral imposé insidieusement à l'homme : « Car il ne pouvait, -grâce à mes insidieuses leçons-, consentir à la cruauté de vivre⁸⁸ ». Mikhaël développe une nouvelle fois l'image pessimiste du héros qu'il avait initiée avec Siegfried. De la même façon, Phërohil est

⁸⁶ *ibid.*

⁸⁷ Mikhaël, Ephraïm, « Le Naturalisme », *op. cit.*, vol. 2, p. 287

⁸⁸ Mikhaël, Ephraïm, « Royauté », *op. cit.*, vol. 1, p. 236

« livré à l'ineffable mal d'être grand et de vivre⁸⁹ ». L'amour est de surcroît définitivement vu comme faisant partie de ce mal :

Cet enfant, que j'avais savamment accoutumé à se meurtrir aux douleurs des autres, voulut enfin s'affranchir de ce long supplice d'aimer.⁹⁰

L'archétype du héros chevaleresque est complètement détourné par Mikhaël : Phërohil était né pour y correspondre, mais le poète en fait un être meurtri et incapable de se satisfaire de sa condition privilégiée. Et toujours, Mikhaël revendique des passions humaines faites de violence. Voici de quoi Halyartès a détourné Phërohil :

Phërohil, par moi, a cessé d'être un homme. Je l'ai fait meilleur qu'un homme, et voilà pourquoi il est mort. Toutes les furieuses passions qui bondissent en nous, et nous mordent, et nous déchirent, je les ai chassées de lui. Aussi son cœur devint-il triste comme une forêt délivrée qui souffrirait à jamais de la mort des fauves. La haine, la rouge soif des massacres, l'envie, l'obscur tentation de torturer et de détruire, tout cela lui fut inconnu. [...] Il eut cette sublime et dangereuse impuissance, l'impuissance du mal. De sorte qu'un formidable ennui s'installa dans son cœur trop noble. Aucune mauvaise pensée ne le soutint, ne l'enivra.⁹¹

Dans l'œuvre de Mikhaël, le héros chevaleresque est celui qui ne jouit pas de sa condition. De façon récurrente nous sont ainsi présentés des héros, qui à l'image du Siegfried de Mikhaël, ne parviennent à s'affirmer en tant que tels, prisonniers d'une volonté qui n'est pas la leur. Echapper à cette condition c'est éprouver le désir d'une violence animale et primitive, qui est seule à même de briser le masque du héros et d'en révéler les réelles passions. Mais c'est au prix d'une mélancolie destructrice.

Prenons un dernier exemple avec l'un des trois grands contes de Mikhaël, « Le Solitaire », écrit en novembre 1889. Celui-ci porte comme épigraphe le titre d'un poème en prose de Baudelaire : « Anywhere out of the world⁹² ». Elle place d'emblée le conte sous l'aura pessimiste que nous avons évoquée précédemment : le jeune roi et héros chevaleresque, Stellus, est rongé par un mal indicible qui va le pousser, malgré tous les privilèges que lui accorde son rang, à quitter le monde pour celui des étoiles. Exposé enfant sur une montagne, Stellus est recueilli par des prêtres qui reconnaissent en lui son origine noble. En grandissant, Stellus découvre que cette condition le rend apte à comprendre le langage de la nature. L'intertextualité avec le poème antérieur « Siegfried » est flagrant. En effet, de la même façon, Stellus est saisi par une révélation, celle de sa connivence langagière avec la nature :

⁸⁹ Mikhaël, Ephraïm, « Siegfried », *op. cit.*, vol. 1, p. 93

⁹⁰ Mikhaël, Ephraïm, « Halyartès », *op. cit.* vol. 1, p. 236

⁹¹ *ibid.*, p. 235

A mesure qu'il écoutait, Stellus sentait surgir en lui des pensées nouvelles. Il comprenait, il savait, il voyait vivre la forêt ; il voyait l'âme ineffable des arbres, des herbes et des eaux ; et des bruits tombés des étoiles lui apprenaient les choses divines. Pourtant il ne s'étonnait pas. Cette révélation lui semblait seulement un souvenir retrouvé et chaque idée qui entrait en lui était comme une exilée qui revenait.⁹³

Stellus se découvre en tant qu'élus par la Nature : il comprend son langage, de la même façon que, dans l'opéra de Wagner, Siegfried apprend miraculeusement le langage des oiseaux. Cet autre état de compréhension du monde, Mikhaël le décrit comme l'objet d'une réappropriation, d'un nécessaire retour à un état originel. Nous avons vu avec Baudelaire en quoi cela pouvait se rapprocher du travail de la musique sur la conscience de l'auditeur : elle oblige à la réminiscence. Mikhaël reprend donc ici l'idée d'une musique qui ramène de « l'exil » l'intériorité du sujet, parce que l'auditeur, élu, accède à une compréhension hautement plus profonde des sons qui l'entourent.

Pourtant, « une immense tristesse [croît] dans l'âme de l'enfant⁹⁴ ». Son élection faisant de lui un être à part, Stellus se sent devenir étranger au monde qui l'entoure. Le héros est en mal de vivre : il accède à une conscience exacerbée de lui-même, dont la vérité atemporelle le rend étranger à sa condition de mortel.

Tu souffres, Stellus, parce que tu n'es pas semblable aux autres hommes, parce que tu ne peux connaître ni leurs joies, ni leurs espoirs, parce que tu as en toi des rêves obscurs, des passions innommées que tu ne peux exprimer par des paroles. Mais, il faut que tu le saches maintenant, tous les hommes sont ainsi que toi des monstres solitaires.⁹⁵

Le héros chevaleresque devient un « monstre », terme qui était déjà évoqué dans le conte précédent, « Halyartès », à propos de Phërohil. Ne pouvant s'éprouver par ses passions en tant qu'homme, Stellus ne se sent plus apte à vivre dans son monde. Ainsi lorsque Mikhaël écrit : « Il se sentait plus prodigieusement étranger », il fait bien référence au « monstre » qu'il est en train de devenir. De plus, l'adverbe « prodigieusement » rappelle la signification ambivalente du mot latin « monstrum ». De la définition de « manifestation divine », il a évolué vers la définition morale d'un être au caractère contre-nature et abominable. L'emploi de l'adverbe dans le texte de Mikhaël renvoie aux deux définitions : le héros est une exception de la nature, mais c'est ce caractère exceptionnel qui en fait une monstruosité.

⁹² Mikhaël, Ephraïm, « Le Solitaire », *op. cit.* vol. 1, p. 237

⁹³ *ibid.*

⁹⁴ *ibid.*

⁹⁵ *ibid.*, p. 240

Il est alors dommage que la traduction que Stuart Merrill propose du conte, occulte cet implicite du texte : « After the revealing words which the wind had blown him, he felt himself still more estranged from men⁹⁶ ». Merrill ne retient de l'adverbe que sa valeur quantitative. Pour autant, certains partis pris de traduction de Stuart Merrill sont révélateurs des intentions de Mikhaël. Rappelons auparavant que Merrill, soucieux de faire connaître le mouvement symboliste dans son pays natal, traduit de nombreux poèmes en prose d'auteurs français. Dans le recueil *Pastels In Prose* publié en 1890, il réunit les grands poètes symbolistes qu'il admire, et parmi lesquels Ephraïm Mikhaël occupe une large place. Ainsi Merrill rend-t-il compte de la sensibilité médiévale qui agite la scène poétique française de l'époque : non seulement, il fait un choix de poèmes qui privilégie les décors d'un âge plus ancien, mais il rend compte d'une langue pétrée d'archaïsmes. A savoir : lorsque Merrill traduit les propos du sage qui expliquent à Stellus sa souffrance, il les traduit en vieil anglais.

Thou sufferest, Stellus, because thou art unlike other men, because thou canst know neither their sorrows nor their hopes. But learn now: all men are like thee- solitary monsters.⁹⁷

Par la graphie des pronoms personnels et des conjugaisons, Merrill ancre le texte dans son atmosphère ancestrale, que Mikhaël exalte d'une façon plus narrative. Ce dernier fait donc bien plonger son lecteur dans un univers médiéval, qui se réfère à celui de Wagner ; mais il se détourne de son modèle lorsqu'il réinvestit les personnages de sa propre poétique. En effet, fortement influencé par l'esprit décadent de la fin du siècle, Mikhaël fait des héros wagnériens l'image de sa propre misère.

Loin des fastes et des gloires de Stuart Merrill, Mikhaël livre une poésie aux résonnances plus intimes et plus tragiques. La réception wagnérienne qui s'y exprime, teintée de pessimisme, est sujette à une crise du poète ; celui-ci reconnaît dans l'œuvre du maître un idéal inaccessible, dont le ressenti se matérialise comme une douleur de vivre. A l'inverse, cette même crise s'exprime chez Stuart Merrill à la propre relecture de ses vers. Ce n'est que postérieurement que Merrill se rendra compte de son erreur : ayant généré une poésie wagnérienne aux formes triomphales, il a étouffé ses vers dans une esthétique qui n'était pas la sienne. Ainsi, la volonté première de dépasser la crise wagnérienne en engendre-t-elle une autre : toute forme d'acclimatement de l'univers wagnérien se solde par le surgissement de nouveaux écueils, qui mettent définitivement en péril la poésie. La référence à un univers

⁹⁶ Merrill, Stuart, "Solitude", *Pastels In Prose* (1890), Harper and Brothers, New-York, 1890, p. 137

⁹⁷ *ibid.*, p. 143

légendaire devient vite l'objet de critiques de la part des détracteurs du mouvement symboliste, et les théories de l'instrumentation verbale se révèlent aussi infondées que moquées. Comment dépasser ces nouvelles apories ? Toute réponse à Wagner est-elle impossible ?

Chapitre 3. Le mirage wagnérien

Richard Wagner a indéniablement influencé la doctrine et la sensibilité des Symbolistes. Mais il semble que l'influence wagnérienne exacerbe les affres de la création poétique, et que les poètes eux-mêmes tendent à prendre un recul critique face au phénomène. Entre wagnérophilie et wagnérophobie, les poètes plongent en effet dans des sentiments extrêmes. A défaut de n'en considérer qu'un seul, ils sont bien souvent confrontés aux deux en même temps. Leur poésie, partagée entre instants de lucidité et abandon total, est ainsi sous-tendue par un conflit interne. Ephraïm Mikhaël et Stuart Merrill apprennent à leurs dépens les revers du wagnérisme, levant de la même façon le mirage qui faisait voir en Wagner le guide d'une poésie nouvelle. Désaveu de sa propre poésie ou critique revendiquée des idéaux liés à Wagner, les deux poètes, de façon différente, mettent en lumière les désillusions d'une esthétique qu'ils ont rêvée wagnérienne. La suprématie de Wagner n'a pourtant jamais été plus grande qu'au temps du Symbolisme, tant dans le milieu littéraire que musical : grâce au mouvement, à ses poètes comme à ses musiciens, le compositeur a acquis ses lettres de noblesse en France. Mais la reconnaissance de Wagner devait-elle se faire au détriment de la poésie ?

Satire et remise en cause du comportement wagnériste

La poésie d'Ephraïm Mikhaël rend bien compte d'une double aspiration ; celle de s'engouffrer dans la brèche ouverte par Wagner, mais aussi celle de s'en détacher. Dans la résonance des poèmes entre eux, son œuvre reste ambivalente. En effet, d'un côté, Mikhaël adopte l'univers wagnérien, ses légendes et ses chevaliers, de l'autre, il dresse une profonde satire tant du comportement wagnérien que de l'esthétique décadente qu'il engendre. Si Mikhaël parvient à affirmer sa propre personnalité par rapport à Wagner, l'image du héros wagnérien, remotivée par sa propre poétique, est celle d'un héroïsme subi, accablant et fatal. Le poème « Siegfried » était à ce titre emblématique, en tant que sa lecture pessimiste du drame wagnérien allait irradier sur tous les autres poèmes de Mikhaël. Ce détournement opère déjà un détachement par rapport à l'œuvre de Wagner. Mikhaël décèle en elle l'aliénation de ses personnages, leur douleur de vivre, et il semble que ces sentiments que lui renvoient les

dramas wagnériens, déteignent sur l'esprit même du poète. En effet, Mikhaël se considère comme un combattant des temps héroïques, un chevalier au service de l'Art, chargé de lutter contre le Naturalisme et de promouvoir l'idéal wagnérien. Mais ce combattant est accablé par une pensée négative de l'idéal, qui pourtant le fascine au point d'en défendre les causes. Il y a donc un profond mal-être dans la posture de Mikhaël face à Wagner.

Cela est particulièrement sensible lorsqu'il condamne explicitement le comportement wagnérien. Que l'on songe au poème « Plongeon royal » : il décrit l'admiration excessive et quasi exclusive de Louis II de Bavière pour Richard Wagner. Ce poème, écrit et publié au lendemain de la mort du roi, en juillet 1886, dresse la satire du fanatisme wagnérien. Il ne semble pas y avoir de pire exemple pour en illustrer les dérives : un roi, des plus puissants sur la scène européenne, se laisse dévorer par sa passion pour Wagner, au point de sombrer dans une folie esthétique dont l'issue lui sera fatale. Sa mort survient en juin 1886 lors de son internement au château de Starnberg. On le retrouve mystérieusement noyé, lui, ainsi que son médecin personnel, dans le lac de la propriété. Sous le pseudonyme de Pasquin, Mikhaël relate cet épisode avec sarcasme. Son propos est surtout un propos revanchard : Louis II, s'étant rallié traîtreusement à la Prusse lors de la défaite française de 1870, est considéré comme l'ennemi allemand par excellence. Il est aussi le grand mécène de Richard Wagner. Mikhaël raconte l'épisode de la mort du roi dans un ton anecdotique, voire farcesque, qui décrédibilise ce qui au contraire devrait légitimer l'unité de la nation germanique.

La Monarchie est bien malade :
(C'est de Munich dont il s'agit).⁹⁸

Cette critique politique de l'Allemagne est illustrée par l'addiction de Louis II de Bavière à Richard Wagner. Notons que Mikhaël est farouchement contre tout sentiment monarchiste. Dans ses poèmes satiriques, il ne manque pas une occasion d'en illustrer les dérives. Ainsi, la folie de Louis II, dont la nation entière subit les conséquences, serait en réalité une folie toute wagnérienne. La musique du compositeur touche au corps, non plus seulement à l'âme. Elle met en péril l'intégrité psychique du sujet.

Dès lors, Mikhaël détourne la gravité de la musique wagnérienne vers un monde léger et frivole. Son poème répond à la forme de la ballade, qui est originellement une chanson médiévale inspirée d'un sujet populaire. Avec provocation, le poète inscrit donc son sujet dramatique et solennel, la mort d'un roi, dans la reconstitution d'un folklore national. La narration de cette ballade s'inscrit de même dans une vulgarisation de son sujet : le roi

⁹⁸ Mikhaël, Ephraïm, « Plongeon royal » *op. cit.*, vol. 1, p. 178

« flâne⁹⁹ » au bord du lac, quand, « dans un bâillement¹⁰⁰ », il s'exclame : « J'ai rudement besoin de boire¹⁰¹ ». Sur les conseils de son médecin, il se précipite dans le lac pour épancher sa soif. La mort du roi est elliptique, ce qui renforce le ton farcesque de cette ballade :

Le docteur trouve que l'Altesse
Boit un peu trop avidement.
Il va voir et reste en détresse :
Double bain, double enterrement.¹⁰²

Par ce biais, Mikhaël opère une désacralisation de l'univers wagnérien, dans lequel Louis II se complaît jusqu'à et après sa mort. Non seulement la ballade « chantonnée » par un Wagner harpiste est empreinte de trivialité, mais son œuvre même est détournée selon des poncifs aisés.

Pour chanter cette ballade,
Wagner prend sa harpe et surgit.¹⁰³

Wagner apparaît comme un *deus ex machina*, un chanteur participant à un mauvais concours. La mélodie qu'il invente et qui aurait dû auréoler de gloire le monarque, n'est évidemment pas celle de la musique d'apothéose rêvée par Louis II. Ce décalage jette autant le discrédit sur l'un que sur l'autre. En outre, le poète satirique opte pour une vision très réductrice de l'œuvre de Wagner. Qui plus est, le niveau de langue est familier :

Il voit les Détés humides
Mieux qu'en son théâtre de carton,
Il causa avec les Néréïdes,
Il trinque avec les gros Tritons.¹⁰⁴

La strophe citée est délibérément burlesque, tant elle met l'accent sur le ridicule et la trivialité de la situation. Sans doute Mikhaël se réfère-t-il à l'épisode initial de la *Tétralogie*, lorsque le nain Alberich descend dans les profondeurs du Rhin pour y rencontrer les Filles du fleuve. La scène inauguratrice d'une vaste fresque est ici réduite à son aspect fictif, autrement dit naïf. Dans cette satire, le discrédit satirique lancé sur l'œuvre de Wagner est donc considérable.

Ce poème est à mettre en écho avec celui de Paul Verlaine, « La mort de SM le roi Louis II de Bavière », composé le 8 juillet 1886, et que l'on restitue intégralement :

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ *ibid.*

¹⁰¹ *ibid.*

¹⁰² *ibid.*

¹⁰³ *ibid.*

¹⁰⁴ *ibid.*

Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,
Qui voulûtes mourir vengeant votre raison
Des choses de la politique, et du délire
De cette science intruse dans la maison

De cette science assassine de la Raison
Et de Chant et de l'Art, et de toute la lyre,
Et simplement et plein d'orgueil en floration
Tuâtes en mourant, salut, Roi, bravo, Sire !

Vous fûtes un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose
Et le martyr de la Raison selon la Foi.

Salut à votre très unique apothéose,
Et que son âme ait son fier cortège, or et fer.
Sur un air magnifique et joyeux de Wagner.¹⁰⁵

Il ne s'agit pas ici d'analyser ce poème en ses détails, simplement de remarquer l'antagonisme profond qu'il présente lorsqu'il est lu en miroir avec celui de Mikhaël. Les rivalités politiques y sont éclipsées au profit d'une « apothéose » de Louis II, qui est non plus roi d'un seul pays, mais ambassadeur de toute une génération cosmopolites d'artistes. La strophe finale génère ce que le poème de Mikhaël justement refuse ; une musique wagnérienne en hommage à un « Roi » idéal et martyr. Louis II, au même titre que Wagner, y sont apothéosés. Nous sommes donc aux antipodes de la satire de Mikhaël. Ce dernier, dans un effort de lucidité, considérait tout le danger politique que représentait la musique de Wagner, dont l'influence pouvait conduire jusqu'à la folie.

Ephraïm Mikhaël a donc un point de vue très ambivalent sur la question wagnérienne. Il peut autant en faire l'éloge dans son article de 1890 où il s'acharne à lutter contre le Naturalisme, que décrédibiliser son univers au profit d'une satire politique. Si l'on considère le poème « Siegfried », écrit quelques mois après « Plongeon royal », en janvier 1887, on voit bien que la réception wagnérienne de Mikhaël est bien plus sombre que celle, extatique, de Stuart Merrill. L'admiration de Mikhaël pour Wagner est finalement teintée de défiance, pour des raisons tant politiques que cliniques. Seule l'esthétique de Wagner fait l'objet d'une profonde dévotion ; le poète y reconnaît des valeurs artistiques qu'il cautionne. Mais pour autant, Mikhaël ne cherche pas à superposer sa poétique à celle de Wagner ; elle s'en veut une variation libre et personnelle, sur le mode mineur.

¹⁰⁵ Verlaine, Paul, « La Mort de S. M. le roi Louis II de Bavière » publié dans la *Revue wagnérienne*, 1886, p. 177

Au contraire, Stuart Merrill s'est attaché, du moins dans ses deux premiers recueils, à superposer son esthétique à celle de Richard Wagner. Ce n'est qu'*a posteriori* que le poète se rend compte d'une erreur esthétique. Détaché d'un idéal wagnérien, donc des théories de l'instrumentation verbale et des poncifs de l'univers légendaire, il opte pour une poésie dont les accents deviennent plus sincères, plus subtils. Une évolution est en effet notable après le recueil des *Fastes*. Elle rend compte d'une prise de conscience de ce qui est ressenti comme une aliénation à l'œuvre de Wagner, dont il jaillit un profond sentiment de liberté. Le poète s'oriente dès lors vers une nouvelle poétique : « la nouvelle renaissance commence déjà, l'artiste se sent enfin, après l'exil que lui imposa la caste du Veau d'Or, redevenir homme¹⁰⁶ ». Si le nom de Wagner n'est pas explicitement cité, l'expression « le Veau d'Or » englobe tout ce qui a pu conduire Merrill à désavouer ses premières tentatives d'écriture. Bien évidemment, le musicien en fait partie. Selon la Bible et l'épisode de l'Exode, les Hébreux auraient fondu une idole au pied du mont Sinaï, afin d'adorer un objet de culte visible. Par métaphore, Richard Wagner apparaît finalement comme l'objet de ce culte païen, qui a détourné le poète de son humanité profonde, et par là-même de sa propre esthétique poétique. Prisonnier de cette « caste », Merrill cherche à se détacher du fanatisme mystique que renvoie l'œuvre de Wagner. Ainsi, ayant fait du compositeur l'objet d'un nouveau culte dans un monde sous-tendu par la mort de Dieu, Stuart Merrill se confronte également à une crise religieuse. Loin des leurre de la musique wagnérienne, le poète se cherche une nouvelle voie spirituelle.

En ayant voulu rechercher du divin dans la figure de Richard Wagner, Merrill se rend esclave d'un modèle, et connaît l'impasse de sa commémoration, du moins à des fins personnelles. C'est dans un effort de lucidité qu'il parvient à la dépasser. Effort douloureux, puisqu'il s'agit de considérer avec objectivité et donc accusation, l'esthétique des *Gammes* et des *Fastes*. Ainsi, dans une lettre qu'il adresse à son ami Albert Mockel, il condamne ses premiers vers :

O mes pauvres phrases incolores où s'étouffe l'écho de ces musiques épouvantables ! Comment rendre en mots le frisson enchevêtré de la forêt où rôde Siegfried ? et le déferlement cataclysmal de toutes les sonorités de

¹⁰⁶ Merrill, Stuart, *L'Ermitage*, décembre 1893, cité par Henry, Marjorie Louise, *op. cit.*, p. 94

l'orchestre à la mort du héros ? et la pulsation musicale de l'âme de l'univers
en cette scène suprême où Isolde rèle sur le corps de Tristan ?¹⁰⁷

Impossible donc de rendre décevant compte des profondes émotions que procure l'œuvre wagnérienne autrement que dans la négation de la poésie, autrement dit dans la prose de l'épistolaire. Merrill par le pathétique de son lyrisme et de sa rhétorique, n'a jamais autant exprimé son amour et sa frustration à l'égard de Wagner. En effet, dans l'extrait de la précédente lettre, Merrill met en avant les défauts de ses vers. Il déplore, d'une part, la « pauvreté » de ses « phrases » qui sont par là-même incapables d'accéder au titre de vers, d'autre part, la fragmentation de la mélodie que Merrill rêvait de faire entendre. Non seulement les « musiques » de ses vers sont « épouvantables », mais elles sont plurielles. Nous sommes loin du rêve wagnérien de « la mélodie infinie¹⁰⁸ » que le musicien avait énoncé dans la *Lettre sur la musique*. Les questions rhétoriques que Merrill accumule, prouvent bien toute l'aphasie générée : elles sont condamnées au silence de leur réponse. Le noyau verbal de ces questions étant le suivant : « Comment rendre en mots... », Stuart Merrill éprouve de nouveau un sentiment d'aphasie poétique : sa passion pour Wagner l'a rendu incapable d'exprimer ses émotions sans tomber dans une esthétique imparfaite et non représentative des réelles aspirations du poète. « Cette mélodie laissera en lui un éternel retentissement ; mais la redire lui est impossible¹⁰⁹ ». Dans cet extrait déjà cité à propos de Baudelaire, Wagner lui-même connaissait toute la paralysie que pouvait engendrer sa musique. La poésie de Merrill, en effet, peine à lui répondre. Comme nous l'avons vu, ce risque se profilait déjà dans la pensée baudelairienne.

Merrill fait donc le bilan du wagnérisme : il faut se libérer des grandes figures du passé, en ne cessant toutefois d'en cultiver le culte, mais un culte distant qui laisse place à l'expression d'une individualité propre. Comme il l'affirme dans « les Considérations générales » de 1901, « l'imitation est le signe certain de l'impuissance¹¹⁰ ». S'il est en mesure d'adopter ce ton proverbial, c'est qu'il a fait l'expérience de ce propos. Ses débuts poétiques s'inscrivent involontairement dans une logique d'imitation de l'œuvre wagnérienne, ce qui a généré deux recueils voués à une esthétique silencieuse, parce qu'impersonnelle. Ils ne sont plus intéressants que dans l'idée d'illustrer une crise de la poésie, mise en exergue par le wagnérisme. Ils illustrent les victoires comme les apories de ce conflit, dont l'issue est ressentie *a posteriori*. Désormais, Merrill lègue son propre héritage aux générations futures de

¹⁰⁷ Lettre de Stuart Merrill à Albert Mockel (16 octobre 1888) citée par Henry, Marjorie Louise, *op. cit.*, p. 81

¹⁰⁸ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 224

¹⁰⁹ *ibid.*, p. 226

¹¹⁰ Merrill, Stuart, « Considérations générales », *La Plume*, 1901, p. 42

poètes : « L'initié doit toujours tuer l'initiateur¹¹¹ ». Autrement dit, l'élève doit devenir lui-même professeur. Cela n'empêche pas les fortes similitudes de la pensée de Merrill avec celle de Wagner, notamment dans le « Credo » qu'il publie en 1893 et qui marque la fin de sa période new-yorkaise, et par là-même de son wagnérisme le plus fervent.

Dans ce court art poétique, Stuart Merrill cherche à tirer profit de l'influence wagnérienne. Il fait de ces théories une interprétation personnelle, à défaut d'un plagiat revendiqué. En effet, la prise en considération du relatif échec de ses deux premiers recueils le pousse à une attitude réflexive sur Wagner et sur la posture que le poète doit lui opposer. Il doit en effet reconsidérer la motivation originelle d'un art qu'il doit défendre face au défi wagnérien, et par là-même donner au Symbolisme une indépendance théorique. Le wagnérisme devient donc largement plus diffus dans l'œuvre de Merrill.

Je crois que la Beauté est une condition de la parfaite vie, au même titre que la Vertu et la Vérité.

Le Poète doit être celui qui rappelle aux hommes l'Idée éternelle de la Beauté dissimulée sous les formes transitoires de la vie imparfaite.

Parmi toutes les formes que lui présente la Vie, il ne doit donc choisir pour symboliser son idée de la Beauté que celles qui correspondent à cette idée. Des formes de la Vie imparfaite, il doit recréer la Vie parfaite.

En d'autres mots, il doit être le maître absolu des formes de la Vie, et non en être l'esclave comme les réalistes ou les naturalistes.

Cependant, il ne doit pas se contenter comme les Romantiques et les Parnassiens d'une beauté toute extérieure, mais par le symbolisme des formes de beauté, il doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion qui ne s'est pas encore exprimée.

La Poésie étant à la fois Verbe et Musique est merveilleusement apte à cette suggestion d'un infini qui n'est souvent que de l'indéfini. Par le Verbe, elle dit et pense, par la musique, elle chante et rêve. Aussi la seule Poésie est-elle la Poésie lyrique, fille du Verbe descriptif et de la musique rêvante.

Et la seule poésie lyrique qui puisse à cette heure prévaloir est la Poésie symboliste qui est supérieure, par la force de l'idée inspiratrice à la vaine réalité de la Vie puisqu'elle n'emprunte à la Vie que ce qu'elle offre d'éternel : le Beau qui est le signe du Bien et du Vrai.¹¹²

Dans le « Credo », nous nous apercevons que les théories wagnériennes ont été fondues dans la pensée de Merrill, et que par ailleurs, ce dernier en fait une sélection significative. Il axe en effet son propos sur la double postulation de la poésie, celle de la prose et de la musique, mais non plus au travers de théories instrumentales. A l'expression « art poétique », Merrill préfère la désignation de « credo », qui, si l'on traduit littéralement, met en avant le rôle du je. « Je

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Merrill, Stuart, « Credo » dans *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925, p. 41-42

crois », autrement dit, le poète s'affirme en tant qu'individu propre et non plus comme substitut d'un nom duquel il se réclame.

On reconnaît pourtant les premières amours de Stuart Merrill : après le culte voué à Wagner, la poésie est pensée au travers de l'idéal de la musique en tant qu'elle symbolise un pouvoir de l'indicible et de l'émotion qui va générer toute la suggestion de la poésie, et pallier ainsi le prosaïsme des mots. « Par le symbolisme des formes de beauté, [le Poète] doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion qui ne s'est pas encore exprimée¹¹³ ». Avant la réalisation consciente d'une pensée ou d'une émotion, il y a la naissance de la sensation, à savoir un état d'attente et d'éclosion de la vérité du sujet. Les mots, pensés ou oralisés, qui viennent ensuite interpréter cette sensation, appartiennent à la réalité « imparfaite » et « transitoire » : ils leur apportent une dimension réflexive et nominative. C'est pourquoi, devant le trouble qu'occasionne la langue sur la sensation originelle, Merrill constate l'impasse de la poésie si elle n'est pas pensée dans ses espaces blancs, c'est-à-dire dans un idéal de suggestion, immédiatement antérieur à la parole. Dans cet extrait de la *Lettre sur la musique*, Wagner évoque cette idée :

En vérité, la grandeur du poète se mesure surtout par ce qu'il s'abstient de dire afin de nous laisser dire à nous-mêmes, en silence, ce qui est inexprimable ; mais c'est le musicien qui fait entendre clairement ce qui n'est pas dit, et la forme infaillible de son silence retentissant est la ' mélodie infinie¹¹⁴ .

La musique de Wagner se bâtit tout autour du silence des mots, dans le rien oratoire qui précède la diction. D'où la nécessité de l'alliance entre poésie et musique : c'est à leur intersection que se situe la vérité de l'être, si toutefois cette synthèse des arts n'est pas trop apparente, comme elle l'était dans *les Fastes*. La poétique de Merrill cherche une musique dans ses vers infiniment plus subtile, dans la mouvance de celle que Verlaine a diffusé de ses propres ouvrages. La musique est non plus pensée comme une adjonction de sonorités instrumentales, mais comme un principe essentiel qui naît spontanément de la sonorité des mots et de leur origine subconsciente.

Ce projet se veut une expression de la Vérité, autre que celle, prétendue, du mythe wagnérien. Là est la différence majeure qui va légèrement faire dévier Stuart Merrill de la création exclusivement wagnérienne. Il souhaite se détacher de tous les leurre du Réel, et si l'on en croit le rejet des mythes et légendes dans ses recueils futurs, il est permis de penser que l'œuvre wagnérienne est justement considérée comme une voie profane de l'art. Merrill

¹¹³ *ibid.*

est sans doute influencé par la pensée de Mallarmé, prépondérante au sein du Symbolisme, qui développe une sévère critique du mythe wagnérien en tant qu'aliénation du peuple, et de la même façon, des poètes.

Ainsi, malgré un pénible reniement de ses premiers recueils et de leur esthétique, Stuart Merrill ne cesse de se placer dans une logique d'avenir et d'espoir. De même qu'elle l'était pour lui, l'étape du wagnérisme était indispensable à l'évolution de la scène poétique française. Non seulement elle a révélé l'urgence d'une poésie à réinventer, mais elle a surtout démontré la nécessaire responsabilité à avoir devant l'héritage qu'ont légué les prédécesseurs. Il était alors indispensable de se confronter à Wagner, tant dans l'admiration qu'il fallait lui rendre que dans le défi qu'il lançait à la poésie. Mais ce défi impliquait un sacrifice involontaire de la part du poète, qui par cette expérience rendait possible une modernité poétique. Il a en effet expié pour la génération suivante les impasses du wagnérisme et affirmé plus subtilement un nouvel art poétique.

L'art wagnérien comme simulacre

A l'apogée du wagnérisme, c'est-à-dire dans les années 1880 et au début des années 1890, un poète comme Mallarmé faisait déjà œuvre de lucidité en posant un regard tout à fait objectif sur Wagner. Loin de s'abandonner aux passions qu'il inspire, Mallarmé découvre le musicien avec retenue, dans le simple but de comprendre le fol engouement dont il est l'objet. Constatant l'aliénation de ses contemporains poètes, il écrit un court ouvrage, « moitié article, moitié poème en prose¹¹⁵ » sur le compositeur, intitulé « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », où il se livre à un démontage presque complet de l'art wagnérien. Il endosse le rôle d'un observateur de son temps, qui réfléchit en profondeur aux comportements qui l'entourent. Si Mallarmé a pu écrire à son oncle lors de la parution quasi simultanée de l'article et du sonnet d'hommage à Wagner, publié dans la *Revue wagnérienne* :

L'Hommage est un peu boudeur ; c'est comme tu le verras, la mélancolie
plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le

¹¹⁴ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 223-224

¹¹⁵ Lettre de Stéphane Mallarmé à Edouard Dujardin (5 juillet 1885), dans Mallarmé, Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871* (suivi de) *Lettres sur la poésie 1782- 1898*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 1995, p. 578

luxe des mots pâlir, devant le lever du soleil de la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu.¹¹⁶

force est de constater qu'il minimise le qualificatif de son « Hommage ». Celui-ci est plutôt destructeur. En effet, Mallarmé veut mettre à jour le simulacre que représente l'art wagnérien, et de la même façon, condamner l'aliénation païenne des poètes à l'égard du « dernier dieu » en date. Le poète résume dans cet article l'idée d'une crise wagnérienne, qui a des implications tant poétiques, que politiques et religieuses. Pointant du doigt cette crise aux aspects multiples qui a agité un poète comme Stuart Merrill, Mallarmé en permet le véritable dépassement.

Dans un premier temps, Mallarmé se fait témoin de cette crise. Le premier paragraphe de l'article est explicite à ce sujet : il se désigne comme un poète « exclu de toute participation aux déploiements de beauté officiels » qui aime « à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie¹¹⁷ ». Il se déclare comme le premier à réfléchir en profondeur sur le personnage de Wagner, au-delà des simples réflexions théoriques qui avaient agité dans un premier temps nos deux poètes, et plus largement tous les souscripteurs de la *Revue wagnérienne*.

La certitude de n'être impliqué, lui ni personne de ce temps, dans aucune entreprise pareille, l'affranchit de toute restriction apportée à son rêve par le sentiment d'une impéritie et par l'écart des faits.¹¹⁸

C'est donc seul qu'il affronte Wagner, « le Monstre, Qui ne peut Etre !¹¹⁹ », dans ce qu'il nomme plus loin un « singulier défi¹²⁰ ». Mallarmé reconnaît dans l'art du musicien une concurrence directe à la Poésie qui la met en danger. Devant le cas de force majeure que représente le phénomène wagnérien, le poète se doit d'intervenir pour rétablir la juste part des choses.

Dans un deuxième temps, Mallarmé devient accusateur. Wagner est qualifié négativement : il est un usurpateur, un orgueilleux, qui plus est un étranger. Mallarmé évoque toute la complexité du sentiment à son égard, et que nous avons si bien ressentie chez Ephraïm Mikhaël : « Le sentiment se complique envers cet étranger, transport, vénération, aussi d'un malaise que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct, du principe

¹¹⁶ Lettre de Stéphane Mallarmé à Paul Mathieu (17 février 1886) dans *Correspondance 1862-1898*, t. XI, éd. Gallimard, Paris, 1985, p. 36

¹¹⁷ Mallarmé, Stéphane, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. Poésie, éd. Gallimard, 1976, p. 168

¹¹⁸ *ibid.*

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 169

littéraire même¹²¹ ». Mallarmé illustre les sentiments antagonistes qui agitent les défenseurs du wagnérisme. La vénération rendue à Wagner confronte les poètes à la page blanche : l'œuvre absolue a empêché toute autre possibilité de création. Elle s'est accaparé le « principe littéraire » pour la réinvestir dans son projet de totalisation. C'est pourquoi Mallarmé affirmera plus loin, « Il s'agit de reprendre uniment notre bien¹²² ». Mais, dans sa démonstration, Mallarmé s'attache à prouver que la musique de Richard Wagner est une impasse, un simulacre dans lequel les poètes se sont jetés à corps perdu.

Le défaut de la musique wagnérienne, pour Mallarmé, est de s'attaquer à la raison du sujet : elle s'impose avec la force la plus irrésistible sans convoquer l'imagination de l'auditeur. Elle s'exprime comme vérité absolue et indéfectible.

Vous avez à subir un sortilège, pour l'accomplissement de quoi ce n'est trop d'aucun moyen d'enchantement impliqué par la magie musicale, afin de violenter votre raison aux prises avec un simulacre, et d'emblée on proclame : ' Supposez que cela a eu lieu véritablement et que vous y êtes !'
123

L'illusion devient donc réalité, et de ce fait, il y a danger pour qui « consent¹²⁴ ». L'illusion est si forte que l'auditeur est tenté de s'y perdre. De la même façon, Ephraïm Mikhaël condamnait la folie wagnérienne de Louis II, qui prenait pour vrai ce qui se jouait dans le « théâtre de carton¹²⁵ ». Mallarmé dénonce alors l' « intellectuel despotisme¹²⁶ » dont Wagner use auprès de ses auditeurs. Ce despotisme est rendu possible grâce à l'usage outrancier qu'il fait du mythe. Rappelons que pour Wagner, le mythe est le soubassement de son art en tant que « matière idéale du poète¹²⁷ », « le poème primitif et anonyme du peuple ». Mallarmé, lui, écrit : « Quoi ! le siècle ou notre pays qui l'exalte, ont dissout par la pensée les Mythes pour en refaire !¹²⁸ » Si Mallarmé est aussi réfractaire aux mythes wagnériens, c'est qu'ils suppriment toute capacité du sujet à générer sa propre imagination. Sa raison est aliénée par un récit qui ne correspond à aucune vérité humaine. Ainsi, lorsqu'un poète comme Stuart Merrill déclare retranscrire les mythes wagnériens dans sa poésie, ses vers ne parviennent-ils pas à dépasser l'artifice, la superficialité.

¹²¹ *ibid.*

¹²² *ibid.*, p. 250

¹²³ *ibid.*, p. 170

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ Mikhaël, Ephraïm, « Plongeon royal », *op. cit.*, vol. 1, p. 178

¹²⁶ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, 170

¹²⁷ Wagner, Richard, *op. cit.*, p. 189

¹²⁸ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 174

Car Mallarmé semble réduire l'art wagnérien à cette condition. Le drame musical se veut pourtant au plus près de l'émotion humaine, mais pour Mallarmé, il ne parvient pas à rendre pleinement compte de la vérité du sujet.

Avec une piété antérieure, un public, pour la seconde fois depuis les temps, hellénique d'abord, maintenant germanique, considère le secret, représenté, d'origines. Quelque singulier bonheur, neuf et barbare, l'assoit : devant le voile mouvant de la subtilité de l'orchestration, à une magnificence qui décore sa genèse.¹²⁹

Le « secret d'origines » n'est en rien dévoilé, il est seulement recouvert par un artifice musical, un « voile mouvant », un décor magnifique ; l'orchestration. Et quand on sait que l'orchestration, si novatrice et puissante, est une composante essentielle de l'art wagnérien, on se rend compte de la force de la remise en cause mallarméenne.

Mais ce dont Mallarmé rend surtout compte et qui semble avoir échappé aux poètes français, c'est que la musique wagnérienne s'adresse à un peuple particulier, le peuple allemand. A ce sujet, Claude Digeon, s'inspirant lui-même du propos de Jean-Marc Carré dans *Les Ecrivains français et le mirage allemand*¹³⁰, écrit :

Il est curieux de constater que l'on ne vit pas dans la musique wagnérienne l'expression de la fierté et du dynamisme germaniques dont Wagner, avec Houston Chamberlain, ne se privait pas, dans ses écrits, de proclamer le bien-fondé.¹³¹

Le propos de Wagner était en effet de donner à son pays une mythologie fondatrice. A défaut d'une politique unitaire, l'identité unificatrice de l'Allemagne s'exprime dans la culture allemande. La revendication nationale de Wagner, en des temps où pourtant l'esprit français était à la revanche, a été occultée par les poètes français, au profit d'une intense fascination pour l'un des génies allemands les plus controversés. Ils voient d'abord dans la musique wagnérienne une portée universelle, propre à susciter en chacun une capacité d'abstraction du monde réel. Car selon Mallarmé, l'« esprit français » est « strictement imaginatif et abstrait, donc poétique¹³² ». Il diffère en cela de l'esprit allemand, et génère ainsi une perspective différente dans la réception qu'ont pu avoir les deux pays de Wagner.

Enfin, du fait de toutes les raisons évoquées précédemment, Mallarmé condamne le comportement fanatique que nombre de poètes ont pu adopter face à Wagner. Il reconnaît la puissance mystique de son œuvre, un « incontestable portique » qui « ouvre [...] une

¹²⁹ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 173

¹³⁰ Carré, Jean-Marie, *Les Ecrivains français et le Mirage allemand*, Paris, 1947, p. 118

¹³¹ Digeon, Claude, *La Crise allemande de la pensée française*, PUF, Paris, 1959, p. 396

hospitalité contre l'insuffisance de soi et la médiocrité des patries¹³³ », mais conteste en revanche la place que lui accordent les poètes dans leur quête poétique de l'absolu.

Je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas
faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif,
vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin.¹³⁴

Pour l'ensemble des wagnériens, la musique serait donc une promesse de rédemption, le but final de toute une vie de poète. Mais considérant cette quête comme un voyage initiatique, Mallarmé déplore le sentiment d'achèvement que les poètes veulent bien voir au travers de Wagner. Ils l'ont en effet promu au rang de divinité : « l'édifice de [l'] Art » renvoie manifestement au temple de Bayreuth, qui pour beaucoup était « le terme du chemin », autrement dit du pèlerinage. Cette représentation de l'art wagnérien, figé dans sa suprématie divine, musèle la création poétique. Le culte rendu à Wagner est d'autant plus inconcevable que pour Mallarmé, l'absolu ne peut être atteint sur terre. L'artiste ne peut que tendre vers cet idéal. Ce sont donc les esprits fatigués de la création poétique, « ennuyés de tout », qui considère l'art wagnérien comme une fin en soi : « Pour eux ce n'est pas l'étape la plus grande jamais ordonnée par un signe humain, qu'ils parcourent avec toi comme conducteur, mais le voyage fini de l'humanité vers un Idéal¹³⁵ ». Mallarmé remet donc en cause l'art wagnérien comme expression de l'Idéal auquel l'artiste aspire. Le culte qui lui est rendu est en effet perçu par Mallarmé comme un sacrilège : honorer Wagner de la façon dont il est honoré dans les années 1880, c'est lui sacrifier la poésie à la faveur d'un Idéal trompeur ou d'un mirage qui le montrerait comme la finitude avouée de l'art.

L'art wagnérien n'est en effet qu'une étape vers l'Idéal, situé « à mi-côte de la montagne sainte », un « repos¹³⁶ » pour le poète qui doit y trouver la force de tendre davantage vers le sommet de cette montagne. « C'est [...] un abri contre la trop lucide hantise de cette cime menaçante d'absolu¹³⁷ ». Les poètes se sont réfugiés dans l'abri wagnérien comme ils seraient tombés dans un piège : l'entrée leur était grande ouverte. En ayant une autre idée de Wagner, Mallarmé, lui, ne considère rien comme acquis, et affronte la peur qui étreint tout poète devant l'immensité inatteignable de l'Idéal. Le chemin vers l'absolu, Mallarmé le nomme le Livre. Toute production de l'artiste participe consciemment ou non à la vaste rédaction du Livre universel, et aucune ne peut en revendiquer seule la création.

¹³² Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 173

¹³³ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 175

¹³⁴ *ibid.*

¹³⁵ *ibid.*

¹³⁶ Mallarmé, Stéphane, *op. cit.*, p. 176

Même si Wagner avait un projet de totalisation qui séduisait Mallarmé, le plus grand grief qui lui est reproché est d'avoir voulu imposer son art comme absolu, alors qu'il n'est qu'une tentative fragmentaire et personnelle de la composition chimérique du Livre. A la grande question qui agite le milieu poétique français, comment écrire d'après Wagner, Mallarmé semble répondre qu'il faut écrire *après* Wagner, en considérant le chemin qui reste à parcourir après la réception de son œuvre.

Dès lors, Mallarmé propose une redéfinition essentielle de la Poésie par rapport à la Musique : la musique, « ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois¹³⁸ », mais le principe silencieux qui régit tout art, et en particulier la Poésie qui est sa matrice première. La Musique, c'est d'abord une structure, une forme d'intelligibilité, « l'ensemble des rapports existant dans tout¹³⁹ ». Mais cette caractéristique est d'abord celle de la Poésie, une caractéristique fondamentale que Wagner lui a dérobée. Qui plus est, Wagner impose son art usurpateur comme la seule vérité esthétique. Pour répondre à cette injustice, Mallarmé relance l'agôn que le compositeur avait initié, en lui donnant une réponse nettement moins consensuelle : la Poésie est supérieure à la Musique, parce que cette dernière est contenue intrinsèquement dans la première. Toute littérature est en effet musique ; il y manquerait seulement les sonorités orchestrales, ce qui, somme toute, est négligeable et parasite, puisque l'essentiel est perçu sans elles.

Stuart Merrill apprend à ses dépens la raison des imprécations mallarméennes à l'égard de Wagner. Ayant voulu voir en Wagner « la cime menaçante d'absolu », il se doit de revenir à une esthétique plus personnelle et authentique. Dans une lettre citée par André Fontainas dans la préface à *Vers et prose* de Stuart Merrill, ce dernier reprend l'idée mallarméenne du long chemin tracé vers l'idéal :

Toute la vie consiste pour nous à transformer le rêve en réalité, à rester fidèles à l'idéal, et par conséquent supporter stoïquement les contrecoups des hommes et des choses. Notre trésor est en nous-mêmes.

N'est-ce pas là tout l'enseignement de notre Mallarmé ?

Cela revient à dire qu'il faut avoir confiance en soi-même et foi dans ses idées... D'ailleurs le but de la vie n'est pas le bonheur qui est impossible, mais l'exaltation et l'enrichissement de nous-mêmes et des autres.¹⁴⁰

Stuart Merrill reprend ici les grandes lignes de la remise en cause du wagnérisme dont il s'était fait l'un des chantres. Il préconise désormais une perpétuelle tension vers un idéal

¹³⁷ *ibid.*

¹³⁸ Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 250

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ Merrill, Stuart, *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925, p. 34

inatteignable, une poésie qui laisse place à l'individualité et une constante thésaurisation de la vie. Pour Merrill du moins, Mallarmé est ainsi le nouveau guide d'une nouvelle poésie, qui parvient à voir au-delà du wagnérisme.

Après l'accablante réception wagnérienne en France, c'est donc dans une remise en cause de l'art wagnérien lui-même par Mallarmé, et non pas seulement des pâles copies que les poètes français ont voulu lui opposer, que s'ouvre une possible résurrection de la poésie. En resituant à sa juste place l'art wagnérien dans la chimère Livresque, ainsi que la Musique au sein de la Poésie, Mallarmé déconstruit la figure d'un Wagner idéalisé par ses contemporains. L'accès des poètes vers l'idéal redevient ainsi dégagé, mieux défini, même si l'art de Wagner demeure une incontournable « étape » dans cet éternel trajet.

Conclusion

« Jamais les hommes d'aujourd'hui ne pourront comprendre ce que Wagner, vers 1892, a été pour nous, l'immense zone de lumière que sa magie nous ouvrit, la lame de fond qu'il souleva dans nos âmes, le terrible dégoût qu'il nous imposa pour tout ce qui n'était pas lui¹⁴¹ ». Cette phrase du poète Camille Mauclair met assez en valeur l'importance que la figure de Wagner a pu prendre sur la scène poétique française durant la décennie symboliste : à titre posthume, ce musicien s'est révélé comme l'un des inspirateurs essentiels de la poésie fin-de-siècle, auxquels les poètes symbolistes allaient rendre un véritable culte.

Mais le paradis de l'univers wagnérien apparaît comme le monde de la luxure et de la perdition ; il serait en quelque sorte le Venusberg des poètes. Comme dans le drame lyrique wagnérien *Tannhäuser*, les poètes idolâtrèrent une divinité corruptrice, à laquelle ils jurèrent fidélité sans pour autant connaître les revers d'une telle vénération. En effet, les Symbolistes parviennent difficilement à s'affranchir du joug wagnérien : il est un véritable opium sonore, qui, finalement, ôte toute autonomie aux poètes. Le sentiment à l'égard du compositeur est donc aussi violemment passionné que contrasté. Comme le Venusberg de *Tannhäuser*, l'univers wagnérien est comme un désert où sévissent des mirages. Wagner est le seul à transporter de façon entière l'âme de l'auditeur dans un univers fabuleux : aussi les poètes se ruent-ils vers l'oasis que reflète leur désir. Mais Mallarmé avait profondément compris le leurre qui entourait l'art wagnérien, simulacre de l'absolu. Le wagnérisme témoigne ainsi d'une crise de l'absolu en art, qui prend la forme d'une crise du divin.

Fondée sur ce mirage, la passion wagnérienne ne pouvait que mettre à mal les concepts de la poésie. Avant tout, le wagnérisme a été un mouvement de théories, qui a ébranlé les idéaux fondamentaux de la poésie. Reconnaître dans les théories wagnériennes un absolu esthétique, c'était négliger le pouvoir propre de la Poésie, du Verbe, valeur suprême pour Mallarmé. Pourquoi les poètes ont-ils accredité avec ferveur les théories wagnériennes ? Non seulement à cause du combat contre le Naturalisme, mais aussi et surtout parce que tout Français qui prenait connaissance de *La Lettre sur la musique*, véritable manuel wagnérien à l'intention du public français, se sentait devenir un *happy few*. Wagner semble avoir véritablement flatté l'orgueil de ceux qui se découvraient poètes : dans la sphère des wagnériens, ils étaient en effet seuls aptes à comprendre profondément le drame qui se jouait

¹⁴¹ Mauclair, Camille, *Servitude et grandeur littéraires*, éd. Ollendorf, 1922, p. 222

sur scène. Mais malgré cet élitisme, il semble y avoir une nécessaire prise de conscience sur les enjeux réels du phénomène. Toute création post-wagnérienne peine à proposer un réel avenir artistique, et ce n'est finalement qu'en levant le voile par lequel Wagner a obscurci le milieu artistique, que l'œuvre wagnérienne trouve sa juste place dans le monde de l'art. La question de l'absolu est ainsi relancée.

Le monde de la musique est aussi très représentatif de cette ambivalence de sentiments à l'égard de Wagner : les musiciens ne peuvent que reconnaître le sommet au bout duquel Wagner a porté le langage harmonique, mais comment écrire après Wagner ? Les recherches post-wagnériennes ont conditionné toute la création musicale du XX^{ème} siècle. La musique de Claude Debussy, par exemple, porte les échos de celle de Wagner, ne serait-ce que dans le début du thème et les premiers accords du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, que l'on retrouve dans *Tristan et Isolde*. Le compositeur rend autant hommage à l'art wagnérien qu'à Mallarmé. La pensée de Debussy semble en effet avoir rejoint celle de ce dernier, telle que nous l'avons étudiée. Pour parvenir à dépasser l'impasse d'une telle admiration et affirmer encore un nouveau langage harmonique, Debussy a lui aussi amèrement critiqué le génie wagnérien, en tant qu'il était un simulacre : « Wagner est un grand ramasseur de formules. Point final¹⁴² ». Debussy remet en cause le rôle démesuré qu'ont pu prendre les écrits théoriques de Wagner, en tant qu'ils ont conditionné une certaine interprétation de ses drames.

En réalité, Wagner ne peut revendiquer la paternité de ses théories ; d'autres compositeurs les avaient déjà initiées, il n'a fait que porter leur écriture musicale à un degré incandescent. Par exemple, Monteverdi, le grand inventeur de l'opéra, avait déjà montré la nécessaire unité et cohérence que devait présenter l'alliance de la musique et de la poésie sur scène. Beethoven, celui que Wagner reconnaissait comme maître absolu, avait recherché un principe d'écriture imitatif de la nature dans la *Symphonie pastorale*. Les murmures de la forêt dans *Siegfried* rappellent en effet son héritage. Dans le domaine de l'harmonie, Franz Liszt, avec lequel Wagner entretint une importante correspondance, avait audacieusement employé de complexes accords chromatiques, dont les couleurs ont nécessairement influencé celles de son gendre. Enfin, Weber ayant vécu à la charnière du XVIII^{ème} et du XIX^{ème} siècle, avait déjà cherché à donner à la patrie germanique un opéra national. Ainsi Richard Wagner est-il définitivement l'homme des synthèses, en tant que sa musique relève finalement de diverses influences, et n'existe pas indépendamment de ce qui s'était fait auparavant.

¹⁴² Debussy, Claude, « Pourquoi j'ai écrit Pelléas », avril 1902, dans *Monsieur Croche*, L'imaginaire Gallimard, 2007.

En dépit du génie incontestable de sa musique, Wagner apparaît aux yeux de Debussy comme un manipulateur : il a fait de sa musique un mirage pour l'imposer comme la seule qui soit et qui n'ait jamais été. Debussy dans un autre article : « On l'a pris pour une aurore, il est un beau coucher de soleil¹⁴³ ». Le musicien fait référence à toute la vague de création qu'a soulevée le wagnérisme, en quelque domaine que ce soit, et qui, en dépit de son enthousiasme, n'a pas permis l'émergence d'un art prolongateur. Mais grâce à cette réception wagnérienne sélective et profitable, Debussy a trouvé le moyen de dépasser le lourd héritage wagnérien et de bouleverser un peu plus l'art de la composition.

En poésie, une génération de symbolistes, les plus jeunes, a peiné, voire échoué, à trouver des réponses aux quelques artistes dans lesquels on a voulu voir une révolution poétique. Stuart Merrill écrit dans ses « Souvenirs sur le Symbolisme » : « Même si l'on doit un jour nous prouver que nous n'avons eu aucun talent, on ne pourra nier notre désintéressement et notre enthousiasme¹⁴⁴ ». Le bilan du Symbolisme est donc mitigé : d'une part, ses jeunes poètes ont permis la découverte d'artistes comme Wagner, mais d'autre part, de nombreuses œuvres sont tombées dans l'oubli. Ayant essentiellement existé pour et par Wagner, du moins à ses débuts, l'œuvre de Stuart Merrill est aujourd'hui quasi introuvable dans les bibliothèques et librairies françaises. Si son nom subsiste encore dans des ouvrages sur le Symbolisme, ce n'est que pour montrer ses premiers recueils comme des avatars du wagnérisme, ou pour faire mention de ses écrits théoriques et critiques sur le mouvement dont il s'était fait l'ardent défenseur. Cette destinée injuste semble bien être l'apanage de celle de nombreux poètes symbolistes. A en croire Julien Gracq,

C'est par ses admirations surtout que le Symbolisme a été grand. Il a mis presque tout son génie à choisir ses patronages. Wagner, Baudelaire, Poe : nulle école n'a été plus impitoyablement renseignée dès le début sur ses plus intimes exigences, seulement ce qu'elle voulait c'était déjà fait : elle ne s'en est jamais remise, ni consolée, victime d'une fixation trop précoce de tard-venue. Les plus beaux poèmes de Mallarmé sont des fleurs de cimetières, des bouquets frileux de la Toussaint : que de tombeaux à visiter ! tombeau d'Edgar Poe, tombeau de Wagner, tombeau de Baudelaire. C'est une génération d'arrière-saison, une école commémorative.¹⁴⁵

¹⁴³ Debussy, Claude, « L'influence allemande sur la musique française », *Mercur de France*, janvier 1903, *op. cit.*.

¹⁴⁴ Merrill, Stuart, « Souvenirs autour du Symbolisme », *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925, p. 166

¹⁴⁵ Gracq, Julien, « Edgar Poe et l'Amérique » (1953), *Préférences* dans *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1989, p. 933

Autrement dit encore, le Symbolisme est une école qui fait la somme de tout l'héritage du XIXème siècle, et qui a éclipsé sa propre valeur poétique au profit de celles d'artistes du passé dont il était devenu le protecteur.

Bibliographie

- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Garnier-Flammarion, Paris, 1964.
- Baudelaire, Charles, « Richard Wagner et Tannhäuser à Paris » (1861) dans *Critique littéraire et musicale*, éd. Armand Colin, Paris, 1961.
- Baudelaire, Charles, *Correspondance*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 2000.
- Beaunier, André, *La Poésie nouvelle*, Société du Mercure de France, Paris, 1902.
- Coulon, Marcel, « Le Symbolisme d'Ephraïm Mikhaël » (1^{er} février 1913), *Mercure de France*, Paris, 1913.
- Debussy, Claude, *Monsieur Croche*, L'imaginaire Gallimard, 2007.
- Démier, Francis, *La France du XIX^{ème} siècle, 1814-1914*, coll. Points Histoire, Editions du Seuil, Paris, 2000.
- Digeon, Claude, *La Crise allemande de la pensée française*, PUF, Paris, 1959.
- Dujardin, Edouard, *Le Monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* (1931), éd. Messein, 1931.
- Flaubert, Gustave, *Bouvard et Pécuchet* (posthume, 1881), coll. Folio, éd. Gallimard, Paris, 1979.
- Fontainas, André, *Dans la lignée de Baudelaire*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1930.
- Gabeaud, Alice, *Histoire de la musique*, Larousse, Paris, 1930.
- Gauthier, André, *Wagner*, Classiques Hachette de la musique, 1969.
- Ghil, René, *Traité du Verbe. Etats successifs 1885-1886-1887-1888-1891-1904*, dir. Tiziana Goruppi, éd. Nizet, Paris, 1978.
- Gracq, Julien, « Edgar Poe et l'Amérique » (1953), *Préférences* dans *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Gallimard, Paris, 1989.
- Gregor-Dellin, Martin, *Wagner au jour le jour*, trad. Raymond Barthe, coll. Idées, éd. Gallimard, Paris, 1976.
- Guichard, Léon, *La Musique et les Lettres en France au temps du wagnérisme*, coll. PUF Grenoble, Paris, Presses universitaires de France, 1963.
- Henry, Marjorie Louise, *La Contribution d'un Américain au Symbolisme français. Stuart Merrill*, Bibliothèque de la Revue de littérature comparée, index Thèse universitaire : ParisLettres, Honoré Champion, Paris, 1927.
- Illouz, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, coll. Le Livre de poche, Librairie générale française,

Paris, 2004.

- Kahane, Martine et Wild, Nicole, *Wagner et la France*, coll. Bibliothèque Nationale, Paris et Théâtre national de l'Opéra de Paris, Editions Herscher, Paris, 1983.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica Ficta. Figures de Wagner. Variations sur Wagner*, [Baudelaire : p. 25-90] [Mallarmé : p. 91-160], coll. Détroit, Paris, Christian Bourgeois, 1991.
- Leblanc, Cécile, *Wagnérisme et création en France 1883-1889*, [« Une expérience originale : René Ghil et le *Traité du Verbe* » p. 91-159], [« Le Crépuscule du dieu : Wagner étudié par Mallarmé » p. 161-203], coll. Romantisme et modernités, Honoré Champion, Paris, 2005.
- Lefranc, Jean, *Comprendre Schopenhauer*, coll. Cursus Philosophie, Paris, Armand Colin, 2002.
- Lély, Gilbert, « Ephraïm Mikhaël » (15 février 1925), *Nos Poètes*, Paris, 1925.
- Leprince, Gilles, *Présence de Wagner*, La Colombe, Paris, 1963.
- Lussato, Bruno, *Voyage au cœur du Ring : L'Anneau du Nibelung/ Richard Wagner (1869-1876)*, trad. Françoise Ferlan, Paris, Fayard, 2005.
- Mallarmé, Stéphane, *Correspondance complète 1862-1871* (suivi de) *Lettres sur la poésie 1782- 1898*, coll. Folio classique, éd. Gallimard, Paris, 1995.
- Mallarmé, Stéphane, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, coll. Poésie, éd. Gallimard, 1976.
- Marchal, Bertrand, *Lire le Symbolisme*, coll. Lettres Supérieures, Paris, Dunod, 1993.
- McGuinness, Patrick, *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Les Belles Lettres, Paris, 2001.
- Merrill, Stuart, « Considérations générales » (15 janvier 1901), *La Plume*, Paris, 1901.
- Merrill, Stuart « Tristan et Isolde » (7 avril 1887), *Les Ecrits pour l'art*, Paris, 1887.
- Merrill, Stuart, *Poèmes 1887-1897. Les Gammes. Les Fastes. Petits Poèmes d'automne. Le Jeu des épées*, Paris, Société du Mercure de France, 1897.
- Merrill, Stuart, *Vers et prose (œuvres posthumes)*, coll. La Phalange, Albert Messein, Paris, 1925.
- Merrill, Stuart, *Pastels In Prose* (1890), Harper and Brothers, New-York, 1890.
- Mikhaël, Ephraïm, *Œuvres complètes. Aux origines du Symbolisme*, 2 vol., coll. Centre Jacques-Petit de l'Université de Besançon, l'Age d'homme, Lausanne, 1995.
- Nectoux, Jean-Michel, *Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres*, éd. Adam Biro, Paris, 1998.
- Nerval (de), Gérard, « Le Coucher du soleil » dans *Poésies et Souvenirs*, dir. Jean Richer, coll. Poésie, éd. Gallimard, Paris, 1974.

- Nietzsche, Friedrich, *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, Deutscher Taschenbuch de Gruyter, München, 1967.
 - Nietzsche, Friedrich, *Le Cas Wagner* (1888), (suivi de) *Nietzsche contre Wagner*, trad. Jean-Claude Hémerly, coll. Folio Essais, Paris, éd. Gallimard, 1991.
 - Picard, Timothée (dir.) *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, Actes Sud, Cité de la Musique, Paris, 2010
 - Richard, Noël, *Profils symbolistes*, [Stuart Merrill : p. 323-355], Nizet, Paris, 1978.
 - Touya de Marenne, Eric, *Musique et poétique à l'âge du Symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*, [Baudelaire : p. 33-86], [Mallarmé : p. 87-182], coll. Littératures comparées, L'Harmattan, Paris, 2001.
 - Wagner, Richard, *Une communication à mes amis* (1851), trad. Jean Launay, (suivi de) *Lettre sur la musique* (1860), Mercure de France, Paris, 1976.
 - Wagner, Richard *Der fliegende Holländer* (1843), trad. Philippe Godefroid
Tannhäuser (1845), trad. Philippe Godefroid
Lohengrin (1850), trad. Denis Collin
Tristan und Isolde (1865), trad. Dominique Sila
Die Meistersinger von Nürnberg (1868) trad. Georges Pucher
Das Rheingold (1869) trad. Françoise Ferlan
Die Walküre (1870) trad. Françoise Ferlan
Siegfried (1876) trad. Françoise Ferlan
Götterdämmerung (1876) trad. Françoise Ferlan
Parsifal (1882) trad. Dominique Sila
- dans *Guide des opéras de Wagner. Livrets, analyses, discographies*, dir. Michel Pazdro, coll. Les Indispensables de la musique, Fayard, 1988.
- Wagner, Richard, *Briefe*, Philipp Reclam, Stuttgart, 1995
 - Wagner, Richard, *Correspondance de Richard Wagner à Franz Liszt*, trad. L. Schmidt et J. Lacant, coll. Les Classiques allemands, éd. Gallimard, 1943.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
Chapitre 1 : La découverte de Wagner ou « la divine angoisse de l'admiration ».....	10
1. La réception de Wagner par Baudelaire : la préfiguration d'une crise poétique.....	10
2. Le wagnérisme à la source du Symbolisme.....	18
3. Une religion de substitution.....	24
Chapitre 2 : Dépasser la crise : l'acclimatement de Wagner en poésie.....	28
1. Idéal musical et instrumentation verbale chez Stuart Merrill.....	28
2. Révision décadente de l'univers légendaire wagnérien.....	38
Chapitre 3 : Le mirage wagnérien.....	48
1. Satire et remise en cause du comportement wagnérien.....	48
2. Reniement poétique et tentative de dépassement.....	52
3. L'art wagnérien comme simulacre.....	56
Conclusion.....	62
Bibliographie.....	65