

## Stuart Merrill : itinéraire d'un cosmopolite



Stuart Merrill, dessin figurant dans sa plaquette à *Léon Balzacette*, « *translated from Le Masque* », Saunders, Toronto, Canada, 1922, 10 p. New York Public Library.

On sait que le cosmopolitisme est une des données fondamentales du symbolisme. Mais nul ne peut mieux le confirmer que Stuart Merrill qui fut un inlassable passeur entre les deux pays, travailleur acharné à faire connaître à chaque pays la poésie de l'autre, né à Hampstead, dans l'île de Long Island, en 1863. Le poète, de nationalité américaine, mais dont la mère est d'origine française, est élevé en France où son père est diplomate. Il passe ses années de formation au lycée Fontanes (Condorcet) où ses condisciples se nomment Pierre Quillard, Éphraïm Mikhaël, René Ghil, André Fontainas, André-Ferdinand Hérold, et Georges Vanor. Ils formeront ce qu'on appelle « le groupe de Condorcet », écrivains, poètes, fervents

admirateurs de Wagner et collaborateurs enthousiastes de la *Revue wagnérienne*. L'un d'eux, René Ghil, aura, via ses théories de poésie musicale, une grande influence sur lui. Condisciple de Ghil en classe de rhétorique, Merrill est le seul à être resté longtemps son intime en dépit de l'éloignement géographique. Au lycée Fontanes, ces jeunes gens croisent Mallarmé, enseignant d'anglais, comme le note Ghil dans son livre de souvenirs *Les Dates et les Œuvres* :

« Mais nous ignorions Verlaine, et de Mallarmé, nous savions seulement qu'à « Fontanes »<sup>1</sup>, tout près de nous, enseignait l'anglais (tous nous avons été en classe d'allemand), un poète peu connu et assez étrange, qui tout le temps de son cours s'interrompait, lointain et sourd au surnois chahut, pour noter hâtivement quelques secrètes pensées<sup>2</sup> sur de petit carrés de papier tirés de sa poche. »<sup>3</sup>

En 1884, Merrill doit rentrer avec sa famille à New-York d'où il envoie, de 1884 à 1892, un important courrier à ses amis parisiens pour se plaindre de son inadaptation au mode de vie américain. Ainsi, à Mallarmé :

« Parmi cette nation américaine qui tue ses poètes comme elle tue ses porcs, je dépérirai vite si je ne comptais sur un retour plus ou moins proche à Paris. Vous avez aussi vos bourgeois, mais ils sont placides, tandis que les bourgeois du dollar sont presque épiques à force de férocité. Ici règne la démocratie qui vous élève de monstrueuses bicoques de briques criardes à côté d'édifices de marbre, qui vous écorche les oreilles du sifflement des locomotives en pleine rue, qui vous étalerait la réclame d'un remède pour les cors sur la face de la lune ! »<sup>4</sup>

Après des études de droit à Columbia College entre 1885 et 1889, il séjourne en Europe mais ne s'y réinstalle définitivement qu'en 1892, ce qui lui cause une profonde émotion comme il en témoigne à son ami Léon Deschamps : « je suis prêt à éclater en hymne de joie à la pensée de ce prochain retour. »<sup>5</sup>

Il rentre à Paris au moment de l'apogée du symbolisme et s'installe quai Bourbon où il tient un salon fréquenté par les symbolistes. Il héberge un temps Oscar Wilde qu'il défend (il écrira en 1895 dans *La Plume* une lettre ouverte pour le soutenir) et participe à la correction de *Salomé* avec Adolphe Retté et Pierre Louys. Gide, Paul fort (« Toute la littérature de l'époque y passa ») ont

---

<sup>1</sup> En réalité au collège Rollin, actuellement le petit Condorcet rue d'Amsterdam.

<sup>2</sup> Cf. le témoignage de Daniel Halévy qui suivit la classe de Mallarmé en 1882 : « Il se formait entre les enfants et lui, une sorte d'entente assez délicate : à lui les pensées, à nous les jeux et liberté pour tous. » in *Pays parisiens*, Grasset, 1932, rééd. Coll. *Les Cahiers rouges*, 2000, p. 110-111.

<sup>3</sup> René Ghil, *Les Dates et les Œuvres*, Crès, 1923, p. 2.

<sup>4</sup> *Correspondance de Mallarmé*, éd. Henri Mondor, vol. 3, p. 112.

<sup>5</sup> Lettre autographe, Doucet.

beaucoup fréquenté son salon et Gide fait même du personnage appelé Hubert, dans *Paludes*, un écho de Merrill.<sup>6</sup>

## I Perspectives symbolistes

### a) *Cosmopolitisme*

Ses origines l'ont conduit à se passionner pour les échanges intellectuels sans jamais vouloir se cantonner à la littérature d'un seul pays parce que l'espace-monde lui paraît infiniment plus apte à générer la modernité<sup>7</sup> : il compare ainsi le rôle joué par Moréas, poète franco-grec à celui de Dante Gabriel Rossetti en Angleterre, et célèbre ce poète qui renouvelle la langue et les formes « appauvries de nos jours » par la références aux siècles passés. Il se félicite de ce que, né de l'autre côté de l'Atlantique, il puisse fraterniser avec un poète du fond de la méditerranée : « Rien n'est plus utile au point de vue de la fraternité internationale que le libre échange des œuvres de l'esprit. »<sup>8</sup> Cosmopolite militant, il a travaillé toute sa vie à faire connaître la littérature française aux États-Unis et la littérature anglo-américaine en France par le biais des traductions qu'il rédige de Baudelaire, Mallarmé<sup>9</sup>, Villiers de L'Isle Adam, Rimbaud, Laforgue mais aussi de Poe, Walt Whitman, Swinburne et les préraphaélites anglais. Ces traductions semblent avoir permis à Merrill de poser de façon originale le problème de la musique dans le texte et de considérer dans une perspective différente le rapport du sonore et du verbal. Son ami William Sharp lui écrit : « You have the keen and the subtle sens for color-words which indicates the true artist : and even in translation I can see how true is your search for the winsome word as well as the musical phrase ; »<sup>10</sup>

L'interdépendance du mot et du son dans la poésie française est entièrement repensé par Merrill, à la fois quand il s'essaie aux différentes formes en vogue à l'époque (vers libéré, vers libre, prose poétique) mais aussi quand il la confronte aux méthodes de composition du vers anglais et à la pratique de l'assonance interne : « I am not the only American who is trying to

---

<sup>6</sup> Edward Forter, *The White tomb*, Talisman House Publishers Jersey City, New Jersey, 1999, p. 10. Voir aussi les souvenirs d'un proche de Merrill, le critique irlandais Thomas B. Rudmose-Brown, *French Literary Studies*, Dublin, The Talbot Press, London, T.Fisher Unwin, 1917, New York, John Lane 1918, p. 99-110.

<sup>7</sup> Béatrice Joyeux, « Art moderne et cosmopolitisme à la fin du XIXe siècle : un art sans frontière ? », *Hypothèses*, Presses de la Sorbonne, 2002/1, p. 187-199.

<sup>8</sup> Lettre à Marinetti, *Poesia*, mars 1905.

<sup>9</sup> Stuart Merrill, *Pastels en prose, Pastels in Prose*, illustrations de Henry W. McVickar, et une introduction de William Dean Howells, Harper & Brothers, New York, 1890, 268 p. Cette anthologie se compose de textes de Baudelaire, Alphonse Daudet, Villiers, Huysmans, Mallarmé, Darzens, Delaroche, Hennequin, Mikhaël, Mendès, Régnier, Quillard...

<sup>10</sup> Henry, Marjorie-Louise, *La Contribution d'un Américain au symbolisme français : Stuart Merrill*. Paris, E. Champion, 1927, p. 320.

endow the French Alexandrine with a little of the enchanting music of English verse. To express the idea by words, to suggest emotion by the music of these words, such are, I think, the Alpha and Omega of our doctrine.» écrit-il à Francis Viélé-Griffin en 1886, l'année même de la parution du *Manifeste* de Jean Moréas.

Ainsi, l'allitération qui suscitera les réticences de Mallarmé n'est pas seulement un jeu ghilien mais un héritage de la poésie anglo-saxonne et de ses préoccupations de traducteur/passeur. Les procédés de répétition, la reprise quasi obsédante des mêmes mots est en effet très employée chez Wilde (dont il traduit les textes) et chez Swinburne dont le *Trystram of Lyonesse* est un de ses livres de chevet. On a pu ainsi voir en Merrill le « précurseur d'une poésie cosmopolite où toute l'émotion humaine par de-là les petites sonorités locales des patois et des langues, les petites vanités des patriotismes nationaux, s'unifiera en une sorte d'unanimité de l'intelligence et de la sensibilité humaine. »<sup>11</sup> Pour Merrill le cosmopolitisme et l'internationalisation de l'art sont les conditions même de la modernité.

Dans ses *Essays*, Thomas Rudmose-Brown<sup>12</sup> témoigne du lien indiscutable entre le travail poétique et l'engagement politique du poète. « As Merrill wrote me once : « The first work of the Symbolists consisted in disengaging themselves from naturalism. Their reaction was perhaps excessive in the direction of a dreamy mysticism, but it was necessary, and our return to the essential realities of life was the logical conclusion of our first principles ; We loved Truth too much not to hate reality, when it seemed opposed to Truth, and some of us think we have found in Nature, others in the great anonymous crowd crying for Justice ». »<sup>13</sup>

## b) *Anarchisme*

La fin du XIX<sup>e</sup> siècle voit se développer tant en littérature qu'en musique, une importante réflexion sur la question sociale et ses formes de contestation les plus radicales. Nombre d'artistes s'intéressent à la cause anarchiste et en décrivent les raisons et les excès comme Zola dans *Paris*. Merrill a toujours revendiqué le parallélisme entre ses activités littéraires et son engagement politique anarchiste : « ce n'est pas seulement au *Mercure*, à *La Plume* et aux *Entretiens* que se lisent nos articles mais à la *Révolution*, à *l'En-dehors*, et au *Père Peinard* » témoigne-t-il dans *L'Ermitage* en juin 1893). *L'En-dehors* est le journal de Zo d'Axa (pseudonyme d'Alphonse Galland 1864-1930) auquel entre 1891 et 1893 collaborent Georges Darien, Régnier, Mirbeau, Saint-Pol-

---

<sup>11</sup> Jean de Gourmont, *Mercure de France*, 1<sup>er</sup> mai 1926, cité par Marjorie Henry, p. 267.

<sup>12</sup> Thomas. B., *Essays on Leconte de Lisle, Verlaine, and Others*, 1917, réed. Kennitak Pressinc, Port Wahsington, N. Y., 1968, p. 93-110.

<sup>13</sup> Rudmose-Brown, *op. cit.*, p. 99.

Roux, Verhaeren. Si l'intérêt des écrivains pour les anarchistes ne fait pas de doutes, celui des anarchistes n'a pas toujours été aussi évident. Pourtant Zo d'Axa fait paraître un article intitulé « À Paterson » dans la *Revue Blanche* du 1<sup>er</sup> septembre 1902<sup>14</sup> ce qui n'a pu laisser Merrill indifférent. La ville industrielle de Paterson, surnommée *silk city*, dans le New Jersey, était un centre important de l'immigration anarchiste française<sup>15</sup> et italienne et une base logistique pour les attentats perpétrés en Europe. Merrill en a fréquenté les milieux anarchistes et fut d'ailleurs compromis dans l'affaire du Haymarket (1886). Il ne reniera jamais son engagement : « J'avoue pour ma part, avoir gardé intacte cette haine du bourgeois ainsi que beaucoup de mes camarades. »<sup>16</sup>

En juillet 1893 la revue *L'Ermitage* publie les premiers résultats d'un « référendum » sur l'organisation de la société, effectué auprès des écrivains, ce qui montre combien l'engagement est au cœur des préoccupations de l'époque. Question posée : « Quelle est la meilleure condition du Bien social, une organisation spontanée et libre, ou bien une organisation disciplinée et méthodique ? Vers laquelle de ces conceptions doivent aller les préférences de l'artiste ? »

Merrill (Stuart), de New-York. - L'art étant l'affirmation suprême de la volonté, l'artiste doit rechercher la liberté qui lui permette cette affirmation. Mais s'il est anarchiste dans l'absolu, il ne peut être que socialiste dans le relatif, car il n'est pas de liberté possible sans entente commune de tous les citoyens. Il faut que chacun sacrifie quelques libertés inférieures, afin que tous jouissent de libertés supérieures. La question sociale de l'heure présente est surtout économique : c'est une question du ventre, comme l'a dit Schaeffle. Avant que tous gagnent la liberté d'agir de penser ou de rêver, il faut que tous s'organisent contre la faim. Or cette organisation ne peut être abandonnée à la spontanéité des individus : l'anarchie économique n'aboutirait, comme elle n'a dès aujourd'hui abouti, qu'à l'accaparement des moyens de production par la minorité, donc à la surproduction d'une part, à la sous-consommation de l'autre. Le socialisme seul, en identifiant l'intérêt de chacun avec celui de tous, est capable d'harmoniser les égoïsmes économiques. La Cité future serait, tel un beau poème, une manifestation de la liberté soumise à l'ordre. »<sup>17</sup>

Merrill, dans cette réponse qui sonne comme un credo tant esthétique que politique, associe création poétique et engagement politique et répond par là-même à ceux qui, comme Albert

---

<sup>14</sup> Repris dans *La Revue blanche*, 10/18, 1994, p. 232-239.

<sup>15</sup> Cf. Zola, *Paris* : « La besogne de la presse semblait être de salir Salvat, afin de dégrader en sa personne l'anarchie... plus tard, sans-patrie, louche aventurier en Amérique, où l'on donnait à entendre qu'il avait commis toutes sortes de crimes ignorés. » Salvat dans le roman a pour modèle Vaillant. 1898, rééd. Gallimard, Folio, 2002, p. 421.

<sup>16</sup> « Souvenirs sur le symbolisme », *La plume*, 15 décembre 1903, p. 613-620.

<sup>17</sup> *L'Ermitage*, juillet 1893, p. 14. C'est nous qui soulignons.

Pelletier dans la *Revue Indépendante* (août 1891) s'en prennent aux symbolistes qui restent « volets fermés » devant le monde. Cet engagement est même un préalable : « Je crois, comme William Morris, à la nécessité d'une rénovation sociale, préalable à une renaissance artistique. »<sup>18</sup> Cette déclaration s'avère aussi, par son réalisme et son équilibre, le reflet des options esthétiques de Merrill.



Francis Viélé-Griffin par Théo van Ruyselbergue.

Francis Viélé-Griffin<sup>19</sup> comme Stuart Merrill ont systématiquement allié éthique et esthétique. Merrill se dit ainsi persuadé que « la révolution commencée ne portait pas uniquement sur les lettres et les arts, mais sur toutes les opinions en vogue. C'est grâce aux Symbolistes que les littératures étrangères ne sont plus pour nous lettre morte, que la question sociale est devenue le souci des poètes autant que des politiciens, que la morale en cours s'est depuis peu si largement humanisée. »<sup>20</sup> Il ne peut y avoir pour lui de séparation entre lutte politique et activité artistique : « Un ouvrier qui se met en grève bouleverse l'avenir plus effectivement que le rimeur qui compose des vers en son honneur... En dehors de nos œuvres faisons notre devoir envers l'humanité de notre temps ; dans nos œuvres, faisons notre devoir envers l'humanité de tous les temps. »<sup>21</sup>

Il sera un proche d'Armand Point, dont il collectionne les œuvres et qu'il retrouve dans la confrérie Haute-Claire que le peintre a fondée à Marlotte dans la forêt de Fontainebleau où Merrill possède une propriété. Armand Point, peintre, sculpteur, décorateur professe des théories

---

<sup>18</sup> *La Plume*, « Notes sur l'art décoratif et Armand Point », 15 janvier 1901, p. 28.

<sup>19</sup> Décaudin, Michel, *La Crise des valeurs symbolistes*, Slatkine reprint, 1981, p. 23. Francis Viélé-Griffin, dans *Wieland le forgeron* (1900), inspiré de l'Edda scandinave, montre la vie humaine comme une suite d'obstacles que l'homme nouveau devra franchir.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>21</sup> « Critique », *La Plume*, juin 1901, p. 410.

socialistes très proches de celles des préraphaélites anglais. Merrill lui consacre un article dans *La Plume* : « Car il faut se persuader qu'il n'y aura d'art national que si le peuple entier y est initié. Je ne prêche pas ici la vulgarisation de l'art. Que l'artiste élève le peuple à lui et ne l'y abaisse jamais ! Mais une pensée grave m'obsède. Qui sait si l'art national n'est pas une chimère en notre société où chacun s'arrogé des droits et personne ne se reconnaît de devoirs, où la richesse s'accumule aux mains d'une classe privilégiée et le prolétariat augmente sans cesse en nombre et en misère ? Dans cette cohue où chacun est contre tous, l'Art accepté dans le sens suprême du mot pourra-t-il fleurir ? »<sup>22</sup>

Dans les années 1892-1894, qui sont celles des grands attentats anarchistes, Merrill fréquente les écrivains symbolistes dont beaucoup s'intéressent, sinon cautionnent, l'anarchisme dans l'entourage de Mallarmé au nom d'une conception du langage où la seule vérité possible réside dans l'absence de toute représentation. Paul Adam, Francis Viéle-Griffin, Félix Fénéon, Gustave Kahn, Camille Mauclair, Saint-Pol Roux, Tailhade mais aussi des musiciens comme Gustave Charpentier soutiennent plus ou moins les mouvements anarchistes et libertaires. Il n'est pas jusqu'à Mallarmé lui-même qui témoigne en faveur de Fénéon lors d'un entretien au Soir le 27 mai 1894 et au procès des Trente en août 1894. Les poètes voient dans l'anarchisme un refus de la propagande par le mot, de la nécessité de la représentation et, partant, la destruction de l'objet et de son support au profit de la fulgurance du symbole. Ils y décèlent également un refus des embrigadements sociaux et collectifs pour privilégier l'exemplarité. Merrill affirme : « Ce qui fait la force de la théorie symboliste c'est précisément son anarchie. Elle ne demande au poète que d'être significatif, c'est à dire individuel, et de se révéler, pensée et émotion, par des images aussi générales que possibles. Oui le symbolisme est l'anarchisme en littérature ».<sup>23</sup>

Tout effort dénotatif étant voué à l'échec, l'explosion symbolise ce refus du rapport entre le langage et l'objet puisque toute tentative de représentation conduit à une nécessaire dépossession, défiguration de l'objet représenté. S'y ajoute, chez les symbolistes, une théorisation de l'attitude libertaire, le refus de toute autorité institutionnelle, de sorte que le credo des anarchistes « nous sommes des briseurs de formules » leur convient comme un gant.

Dans son œuvre, Merrill n'aborde pas la question de manière réaliste ou naturaliste mais les symboles concourent à décrire une situation sociale insupportable : rien n'est décrit, la voix seule témoigne : celle de la princesse qui attend et retrouve un chevalier horriblement mutilé par la

---

<sup>22</sup> *La Plume*, « Notes sur l'art décoratif et Armand Point », 15 janvier 1901, p. 28.

<sup>23</sup> *L'Ermitage*, août 1893.

guerre, celles de héros désespérés, celle du fou suicidaire et celle du poète révolté perdu dans la foule souffrante de héros diaphanes et égarés.

À la même époque, Gustave Charpentier donne au texte de Verlaine *La Veillée rouge* très peu explicite et surtout symboliste une résonance personnelle par le développement de tous les thèmes de la souffrance et de la rébellion qui parsèment son œuvre. On y entend, le désir de révolte, de destruction, d'une humanité qui se débat dans une prison « aussi morale que matérielle » selon le mot de Camille Mauclair et ce désir de soulèvement est souligné à l'orchestre par le thème de la *Ravachole*, l'hymne qui mêle les motifs du ça ira et de la Carmagnole, en hommage à l'anarchiste exécuté en 1892. Le dernier mot de *La veillée rouge* est, tout à fait symboliquement : « Debout ! ».

Tandis que Camille Mauclair, dans ses *Lieds mélancoliques* interroge :

« As-tu toujours autant de peine  
Ce soir que les autres soirs ?  
As-tu toujours autant de haine,  
Aussi peu d'espoir ? »<sup>24</sup>

Merrill aura aussi de ces appels :

« Ce n'est pas en dormant dans les vieilles demeures  
Qu'on apprend à bâtir sur les nouveaux chemins !  
Plus d'obstacles à mes pas, plus de liens à mes mains !  
Je veux suivre les vents, les ondes et les ailes,  
Loin des devoirs mesquins et des respects fidèles  
Qui forcent les genoux trop faibles à ployer  
Et fléchissent les fronts lâches vers le foyer...  
En criant vers la voûte éternelle des cieux  
L'orgueil de vivre enfin sans tyran et sans dieux ! »<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *Poesia*, octobre-janvier 1906-1907, p. 11.

<sup>25</sup> *Une Voix dans la foule*, p. 197-198.





CAMILLE MAUCLAIR.

Sa *Critique* en juillet 1901 d'une œuvre d'Adolphe Retté lui permet d'associer son engagement politique et sa grande passion pour la musique de Wagner : « Dans la forêt bruisante, il essaya d'exprimer, poétiquement, par l'aventure d'une sorte de Siegfried issu du peuple et de la forêt, la philosophe sociale de l'Anarchie. »<sup>26</sup>

### c) *Wagnérisme*

Née en France vers 1882, c'est aux Etats-Unis cependant que la passion de Merrill pour Wagner s'est intensifiée . Alors qu'il se considère comme en exil, la musique du compositeur lui est une consolation et un lien avec ses anciens condisciples et le milieu symboliste, en témoigne René Ghil :

« Là-bas, l'audition de Wagner seule attache l'artiste, mais n'est-ce pas être, des instants, comme parmi ses maîtres et ses amis, et quel regret, au réveil ! »<sup>27</sup>

Il fait alors ses offres de service à Édouard Dujardin, jeune directeur de la *Revue wagnérienne* :

« Le wagnérisme triomphe partout. Cela me fera grand plaisir de vous rédiger quelques notes mensuelles sur les faits et gestes wagnériens aux Etats-Unis. Plus tard je vous ferai l'histoire du wagnérisme en ce pays [...] Ainsi, il y a quelques semaines, l'éminent chef d'orchestre M.Thomas (le Lamoureux de New York) eut l'idée de donner en audition les œuvres qui réuniraient le plus grand nombre de votes. Or Wagner, au jour donné, occupait plus que la moitié du programme ! À quand le tour de Paris ? »<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> *La Plume*, p. 556, 15 juillet 1901.

<sup>27</sup> *Les Écrits pour l'Art*, p. 27.

<sup>28</sup> Lettre à Dujardin, New York, 15 février 1886.



MET,1905.

Il devient ainsi le correspondant permanent de la *Revue*, à laquelle il adresse le compte rendu des concerts wagnériens d'Outre Atlantique. Il tente ainsi, dans le numéro du 8 novembre 1886, d'inciter ses amis et ses lecteurs au voyage :

« Les Parisiens pourraient donc entendre *Lobengrin* et *Le Hollandais volant*, qui font partie du répertoire de la troupe américaine. »<sup>29</sup>

Dans le numéro du 15 février 1887 la revue insère cette note :

«New-York .- Notre correspondant de New-York, M.Stuart Merrill, nous envoie la liste wagnérienne suivante, d'où il ressort que le wagnérisme devient assez en honneur là-bas.»<sup>30</sup>

Il insiste à de très nombreuses reprises sur le paradoxe entre l'abondance des représentations New Yorkaises, à Manhattan, à Brooklyn, et le désert français en la matière. Les drames wagnériens forment alors le répertoire essentiel du Metropolitan Opera<sup>31</sup> il parle ainsi d'une

---

<sup>29</sup> *Revue wagnérienne*, 8 novembre 1886, p. 334.

<sup>30</sup> *Revue wagnérienne*, 15 février 1887, p. 29.

<sup>31</sup> Léon Guichard donne la liste des opéras de Wagner joués au Met à cette époque in *La Musique et les Lettres*, PUF, 1963, p. 111.

« véritable débauche de « Hollandais Volant »<sup>32</sup> tout en notant « les progrès musicaux qui s'opèrent en Amérique »<sup>33</sup>.

Merrill, parallèlement au groupe de la *Revue wagnérienne*, entame une œuvre d'exégète wagnérien et de passeur wagnériste en faisant paraître dans *The Evening Post* plusieurs articles : « Lohengrin in Paris » le 7 mai 1887, « The legend of Siegfried » le 19 novembre 1887, et « The Dusk of the gods » le 2 février 1888. Il analyse les œuvres et divulgue les réflexions des commentateurs parisiens comme Mendès ou Schuré pour le public américain.

Enfin, fidèle à sa ligne de conduite, il tente de lier Wagner à la question sociale, de s'intéresser à ce Wagner qu'ont admiré Jaurès ou les avant-gardes russes. Il demande à Dujardin : « Existe-t-il une traduction de l'« Art et révolution » de Wagner ? Je note, dans la « Bibliographie Wagnérienne » du mois d'août, une traduction belge intitulée « Art et politique », est-ce du même ouvrage ? [...] Mon attention a été attirée sur l'opuscule de Wagner par une analyse et traduction partielle dans *Der Sozialis* » de New York, l'organe des collectivistes germano-américains. »<sup>34</sup>

Depuis 1886, Merrill collabore à l'aventure de la *Revue* ce n'est pas seulement comme wagnériste mais parce qu'il pressent que c'est là que se joue la modernité. Il prend ainsi part à la série *d'Hommages à Wagner* que publie Dujardin en janvier 1886. Cette série constitue les préliminaires de la bataille pour le symbolisme. En effet, en dépit des réunions chez Mallarmé, de l'ébullition créée autour de la jeune *Revue wagnérienne*, des articles de Ghil dans *La Basoche* et de ceux de Wyzewa, en dépit du Manifeste de Moréas, la première véritable conscience d'école<sup>35</sup> naît à l'occasion de cet *Hommage à Wagner* voulu par Dujardin et surtout à cause du scandale qu'il suscite dans la presse.

Se pose alors pour Merrill, comme pour beaucoup de poètes, la question de l'écriture musicale, question rendue cruciale par le défi wagnérien. Entre narration et commentaire, paraphrase et métaphore, le poète cherche un équilibre à partir de l'œuvre du compositeur envisagée comme le point de départ de la réflexion. Cette lettre à Dujardin en témoigne :

« New-York.- La date du 1<sup>er</sup> décembre 1886 restera mémorable en les annales américaines du wagnérisme. C'est celle de la première représentation à New York de *Tristan et Isolde*. J'aime à vous transmettre la nouvelle de l'absolu triomphe des wagnéristes, dont un grand nombre étaient accourus au Metropolitan de Boston, de Baltimore et de Philadelphie. Le capellmeister Anton Seidl soucieux

---

<sup>32</sup> À Dujardin, 10 mars 1886.

<sup>33</sup> À Dujardin, 21 août 1886.

<sup>34</sup> À Dujardin, 4 septembre 1886. Les lettres à Dujardin sont conservées à la bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>35</sup> Cf Guy Michaud, *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, 1994, p. 192.

de la renommée du Maître, a mené son orchestre avec un admirable fanatisme d'artiste par les mesures compliquées de la partition. Le ténor Niemann et Melle Lehmann, tous deux d'héroïque stature, ont joué-que dis-je ? - ont vécu leurs rôles comme si vraiment en leurs voix avait vibré l'ivresse du légendaire breuvage.

Longtemps les fervents d'art qui assistèrent à la solennité subirent la hantise de ce prélude où s'entremêlent les mille murmures de l'amour et les sanglots des chaires et des choses ; de cette scène où le fatal navire, la voile ouverte aux brises marines, amène aux côtes de Cornouailles Tristan et Isolde, dont déjà les veines s'enveniment sous le filtre de Brangaene ; de ce dialogue où, pris du frisson des forêts dorées d'aurore les deux Adorateurs déplorent la victoire du jour qui viendra révéler leurs voluptés à la haine des hommes ; et de ce dernier acte où Tristan, mi-mort dans la solitude du matinal crépuscule, évoque en rêve, au rire d'un très lointain chalumeau, sa reine Isolde qui venue enfin de par-delà les mers, exhale son souffle en cette inoubliable mélodie de vie et de mort : « dans l'ondoyant déluge, dans l'ululante harmonie, dans le Tout étourdissant de l'haleine du monde, me noyer, m'immerger inanimée, Ô suprême volupté ! »

Ce drame de *Tristan et Isolde*, symbole de l'universel amour, n'est comparable qu'au *Prométhée enchaîné*, symbole de l'universelle douleur. N'en croirait-on pas que l'âme de l'Hellène Eschyle s'est réveillé à travers les âges et les races sous le front du Germain Wagner ? »<sup>36</sup>

Ce récit est bien une paraphrase, par la recherche de termes équivalents au livret de Wagner avec une amplification construite sur la progression à thème éclaté caractéristique de la description littéraire : le prélude/la scène/le dialogue/ le dernier acte, et une métaphore dans la tentative d'explication du dialogue ou un commentaire dans la mesure où il s'attache, comme le fera d'Annunzio dans *Le Feu*, à relier le « germain Wagner » au grec Eschyle en ne considérant que l'aspect littéraire. Manifestement, Merrill s'entraîne dans sa correspondance à *écrire* la musique de Wagner par le biais de la narration du livret tandis qu'il pose la question de l'ineffable musical dans une lettre à Albert Mockel du 16 octobre 1888 : « Comment rendre en mots le frisson enchevêtré de la forêt où rôde Siegfried ? et le déferlement cataclysmal de toutes les sonorités de l'orchestre à la mort du héros ? et la pulsation musicale de l'âme de l'univers en cette scène suprême où Isolde râle sur le corps de Tristan ? »<sup>37</sup>

Stuart Merrill projette alors une véritable œuvre wagnérienne, encouragée par Ghil, puisque le n°3 des *Écrits*, en mars 87 annonce :

« En préparation : Stuart Merrill - Le cycle de Wagner : XXII sonnets. »

---

<sup>36</sup> Lettre à Dujardin, New York, 9 décembre 1886. Bibliothèque Jacques Doucet.

<sup>37</sup> Henry, p. 81

L'œuvre resta à l'état de projet, mais Merrill compose *Tristan et Isolde*, *Lobengrin*, *La Chevauchée des Walkyries* et *Parsifal*. Les deux premiers poèmes sont publiés dans les Écrits puis *Lobengrin*, *La Chevauchée des Walkyries* et *Parsifal* dans la seconde partie des *Fastes*, intitulée *Sceptres*, qui paraît en 1891<sup>38</sup>.

## II. L'imaginaire : dialogues.

### a) *Dialogue avec Ghil*

« Mon vieil et cher ami René Ghil »<sup>39</sup> écrit Merrill dans *La Plume*, 1<sup>er</sup> avril 1890 tandis que Ghil l'évoque avec émotion dans son livre de souvenirs *Les Dates et les œuvres*. Mais bien avant, dans cette recherche d'une écriture musicale, les tentatives de René Ghil passionnent Merrill. La vision darwiniste de Ghil dans son épopée, le principe de l'évolution « vers le mieux », le séduit ainsi que l'idée d'une poésie musicale et scientifique. « L'Idée servie par la musique » du *Traité du verbe* lui semble novatrice : « Certes la théorie musicale de la poésie, que notre ami Ghil va formuler dans son « Traité du verbe » est la seule vraie. »<sup>40</sup> Dès la publication de leurs premières œuvres, les deux artistes amorcent un dialogue via les dédicaces : Ghil sous-titre son cinquième envoi à *La Basoche*, en octobre 1885 :

« WAGNÉRISME

Lettre au poète Stuart Merrill.»<sup>41</sup>

Tandis que la dédicace des *Gammes* porte :

« A René Ghil, Maître de la musique du Verbe.»

Ghil répond, dans le *Traité* :

« Concluant et victorieux, se présente, écrit d'après mes vues d'instrumentation, ce livre de M. Stuart Merrill, *Les Gammes*. »<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Stuart Merrill, *Poèmes 1887-1897*, Mercure de France, 1897, 245 p. Ce recueil contient *Les Gammes*, *Les Fastes*, *Petits poèmes d'automne* et *Le Jeu des épées*.

<sup>39</sup> « Souvenirs... », *La Plume*, Janvier 1904, p. 5.

<sup>40</sup> Lettre à Dujardin, New York, 15 février 1886.

<sup>41</sup> René Ghil, *Le Traité du Verbe...*, p. 62.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 45.

Ghil, dans sa revue *Les Écrits pour l'art*, adoube ou « excommunie » ses disciples au gré de leur docilité. Ainsi, en mars 1887, il confirme que *Les Gammes* de Merrill sont un « livre écrit d'après mes vues d'Instrumentation »<sup>43</sup> et répond à l'inquiétude de Régnier:

« Un danger n'est-il pas latent, pour qui n'est pas le trouveur, à se plier aux règles de l'Instrumentation poétique par moi déduites? - Nous convînmes : non. Car la seule indispensable théorie est émise, née de la grande loi de vibration universelle et par cela incomparablement plus large que tout essai de quantités imposées aux Syllabes; et elle assume aux Œuvres, c'est-à-dire au Moi des plus divers tempéraments, le soin de la pousser selon qu'elles le pourraient : sans limites. »<sup>44</sup>

Comme Ghil a toujours refusé de reconnaître l'influence des autres sur lui, en particulier Wagner, il laisse entendre, dans *Le Traité*, que c'est Merrill qui établit le premier le rapprochement entre les intentions marquées par Ghil dès la *Légende d'âmes et de sangs* et la théorie et l'œuvre wagnérienne : Il aurait reconnu alors, sur l'injonction de Merrill, une communauté d'intentions entre l'œuvre de Wagner et la sienne, principalement en ce qui concerne la synthèse des arts (« unir et ordonner, infiniment soumises et affinées, toutes les formes artistiques ») et l'utilisation phonique des mots (« une poésie instrumentale où sont des mots les notes unir »<sup>45</sup>). Ghil loue Merrill de servir sa théorie et surtout de l'avoir en quelque sorte sauvé du discrédit où la confusion et la complexité de ses textes l'entraîne auprès des contemporains : « Avant longtemps tes primes poèmes, dignes aussi de la malédiction, viendront dire que mon vœu n'est pas, en quête d'originalité vaine, la pensée d'un novateur quand même » et ajoute en note que *Les Gammes* « spécieusement redonde des sonorités voulues et rationnelles : promesses au regard si ouvertes sur l'avenir glorieux. »<sup>46</sup>

Les deux poètes ont montré cependant une évidente complicité sur l'aspect wagnérien : Dans les *Écrits pour l'Art*, à la rubrique « Les Livres », il rappelle en effet le souvenir d'une soirée d'exaltation wagnérienne, à propos de la présentation des *Fastes* de son ami Stuart Merrill:

« Il me souvient d'une indéfiniment multisonnante soirée du Concert Lamoureux, résumant, en clôture, tout le Wagner donné au long de la saison. Je rentrai, lors inconscient du minuit des rues par où revenir, participant – de toutes les nerveuses passivités de mon être exalté hors du réel, en cette ventée de génie – à la magnitude de la Légende.

C'est une impression pareille, quasi aussi durable, qui s'est dégagée pour moi de ce nouveau livre de M. Stuart Merrill. [...]

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>46</sup> *Traité* de 1886, Goruppi, p.104

Mais, en toute leur série exultant aux plus irradiants accords, c'est au travers de ce livre, bien dénommé les "Fastes", surtout un unique arroi des Cuivres, rumorants et emportés en tempêtes enliant de stupeur heureuse : oui, tel que prodigieux envols Wagnériens, et, n'est-ce pas l'ouragan de toutes lueurs des Walkures qui passe ?... »<sup>47</sup>

Dans la tentative de Ghil de faire de la musique du verbe un système rationnel, une composition orchestrale (ce que Mallarmé lui reprochera), il s'agit de relier ce qui a été séparé, c'est à dire l'idéographique et le phonétique, de la langue. Il s'agit de remettre également la voix au cœur du système dans une optique rousseauiste et wagnérienne : à l'origine est le cri et ce cri est vocalique (voyelle=voix). Les voyelles sont donc une synecdoque de la voix humaine, elles concentrent l'essence musicale<sup>48</sup>. Ghil s'appuie sur les recherches du grand physicien Helmholtz (traduit en 1868) qui fait de l'oreille un instrument à vibration plus riche que tout autre instrument. L'oreille vibrant selon le timbre émis par la voix, le son produit sur l'oreille une sensation ; il suffirait donc de noter la correspondance entre la sensation et le timbre perçu pour en faire une gamme liée à la gamme colorée de Newton. À partir de 1887, Ghil agrège phonèmes, instruments, couleurs et sentiments pour déterminer le ton « juste », inventant un système destiné à l'encodage et au décodage des textes littéraires dans une optique herméneutique et créatrice. S'il insiste sur l'importance de la « justesse » comme Mallarmé dans *Toast*, en 1893, on ne trouve pas chez lui de cratylisme, la voyelle affectée au x instruments n'étant souvent pas présente dans le mot même : excepté le u/flûte, on a, par exemple, le a/orgue et e/harpe. L'écueil est que ces correspondances sont impossibles à identifier si on n'a pas le tableau sous la main. Si l'on utilise les grilles de Ghil : (I/bleu/violon/liquides/ ié, iè, ie, ieu) et (O/rouge/cuivres/r/ oi, io, on), ce poème de Merrill peut se lire comme une tentative d'écriture musicale :

« L'écho proclame en mille gammes  
Des musiques d'épithalames.  
Le triomphe des oriflammes  
S'empourpre au ciel miraculeux  
Des musiques d'épithalames  
Planent par les paradis bleus<sup>49</sup>. »

Cependant, Merrill avait averti Ghil dès 1889 : « je répète formellement que j'adopte tes théories, tout en les interprétant d'une manière large et personnelle. » Merrill est celui qui a rendu Ghil

---

<sup>47</sup> *Ecrits pour l'Art*, vol. II, n°4, Juin 1891, p. 154.

<sup>48</sup> Tibi, Laurence, *La Lyre désenchantée*, Champion, 2003, p. 493.

<sup>49</sup> *Les Paradis bleus*, à Georges Vanor, *Les Gammes*, p. 7.

accessible même s'il peine à en résumer la théorie dans *La Plume* le 1er avril 1890<sup>50</sup> : Il faut « rattacher généralement à l'idée, à leur donner une signification générale quant à la sonorité, les instruments tant de musique que vocaux. » Embarrassé à reformuler la pensée de Ghil, il en donne un florilège de citations, un montage.



*René Ghil*

### ***b) Dialogue avec Mallarmé***

Autant qu'à Ghil, Merrill est redevable à Mallarmé et est, autant que possible, un fidèle des mardis. Il entretient, quand il est absent, une correspondance avec le maître depuis New York. Sa pensée poétique se construit donc dans la proximité de Mallarmé, dans un véritable dialogue avec lui : comme beaucoup de poètes de sa génération, il soumet son œuvre à l'approbation du poète de la rue de Rome. Le 25 mai 1887, il lui présente son premier recueil :

« Car *Les Gammes* ne sont que des exercices de début. J'y ai pu promettre une œuvre future, mais oh ! combien mal la forme exprime mon idée ! »<sup>51</sup>

Réponse du maître, qui comme toujours donne l'impulsion à la création des jeunes poètes qui réclament son parrainage: « ce sont plus que des gammes, allez ! il y a longtemps que vous possédez votre doigté et vous trouvez de diminutifs accords. »<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> *La Plume*, 1<sup>er</sup> avril 1890, p. 52.

<sup>51</sup> *Corr.*, vol. 3, p. 112.



Cependant le retrait de Mallarmé, son refus d'un engagement explicite (à quelques exceptions près) suscite les réticences de Merrill qui cherche une école plus « solide » que celle de Mallarmé. Ghil lui semble, à ce titre, plus « universel » : « Nous qui croyons, avec Wagner, que tout art doit être à la fois populaire et sacré, amuser le vulgaire par la fable et se révéler à l'élite par le symbole, nous ne pouvons fonder une église nouvelle sur les quelques sonnets de Stéphane Mallarmé. Sa gloire est à la fois plus rare et plus stérile. »<sup>53</sup>

Son lien avec Ghil qui rompt bruyamment mais en apparence seulement avec Mallarmé en 1888, rend le dialogue un peu plus chaotique avec le maître qui, cependant, ne cessera d'être encourageant. Ce dernier voit en lui un « poète intuitif et exact » et ajoute : « La qualité subtile et fluide du chant me ravit, chez vous ; avec ce qu'il charrie subitement de richesse. Vous êtes capable de ces deux vers :

Un pêle-mêle ailé de pétale de roses  
Et Miroir des gloires d'or, un éclat d'incendie »<sup>54</sup>

Merrill a, comme Mallarmé, une fascination pour la justesse musicale mais aussi pour l'art de la suggestion, inséparable de la musique (« suggérer l'émotion par la musique des mots »)<sup>55</sup> et l'idéalisme. Cependant, tout en employant les mêmes mots, ils ne parlent pas de la même chose. Pour Mallarmé, si la « retrempe » en « le sens et la sonorité » permet la réaction contre l'arbitraire du signe linguistique, l'opération poétique (et musicale) par excellence, est toute entière immanente au poème qui lui donne lieu dans une langue hermétique et suggestive. La musique du verbe (accord, gammes) est un ensemble de rapport que le vers fait exister dans l'espace seul du poème tandis que Merrill, plus proche de Ghil est déterminé à trouver une langue poético-musicale valable quel que soit le poème, composé comme une véritable partition selon des combinaisons harmoniques entre son et lettres.

Le *Credo*, très mallarméen qu'il publie en 1893 dans un article qu'il consacre aux *Trophées* ne doit pas faire oublier leur mésentente sur ce qu'ils entendent précisément par musique du verbe :

---

<sup>52</sup> Mallarmé, *Correspondance*, 8 mai 1887, vol. 3, p. 110.

<sup>53</sup> « Le Rapport de M. Catulle Mendès sur le mouvement poétique français de 1867 à 1900. » in *La Plume*, 15 juillet 1903, p. 37-50. Ici, p. 44.

<sup>54</sup> Mallarmé, *Corr.*, vol. 3, 8 mai 1887, p.111.

<sup>55</sup>Jean-Nicolas Illouz, *Guide du symbolisme*, Le livre de poche, 2004, p. 171.

« 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. »<sup>56</sup>

Pas plus que la critique de Mallarmé :

« J'ai eu souvent le volume, ou plutôt le livre entre les mains et c'est un monde, d'une abondance dans le délicat et le riche, qui confond tant elle s'étend à tout simplement et règle tout, aussi bien dans la touche des sentiments que des sonorités ; jusqu'aux vastes annonces de puissance qui terminent, comme des jets dirigés de trompettes quelque part où vous allez. Oui, mais Poèmes font, déjà, et par eux une œuvre : elle donne cette impression exquise que vous savez particulièrement, d'instinct, l'ensemble et de rêves et de mots qui répondent au secret concert appelé poésie, puisque vous les sortez, grâce à votre oubli, neufs et trempés d'une originalité vôtre, comme par hasard. »<sup>57</sup>

Ainsi, dans le texte liminaire de ses critiques dans *La Plume*, en 1901, Merrill livre ses « considérations générales » d'où il ressort que « nos âmes ne doivent pas être des harpes éoliennes vibrant follement au moindre souffle, mais des orgues savamment accordées, rendant en harmonieuse musique ce qui leur est venu du vain tumulte de l'air. »<sup>58</sup> Le mot « savamment » contient tout ce qui sépare Merrill et Mallarmé.

De plus, ce qui constitue la base même de la rédaction poétique de Merrill, l'allitération, à la croisée du mode poétique anglo-saxon et de l'écriture wagnérienne, procédé dont Merrill use dans toutes ses variantes possibles (assonances, tautogrammes, paronomases) subit les critiques les plus nettes de Mallarmé : « J'ai même noté, au cours de plusieurs lectures, que vous êtes déjà, ce qui est l'art suprême, à dissimuler les jeux allitératifs, que trop de saisissable extériorité trahirait jusqu'au procédé, pour que le miracle du vers demeure, un instant, inexplicable. Allez dans ce sens. »<sup>59</sup>

La théorie du vers aussi semble, en apparence, les séparer, Merrill revendiquant une liberté totale dans la forme même s'il l'a finalement peu pratiquée et, après avoir essayé du vers impair, libéré, libre, revient au vers régulier. Le soutien de Merrill au vers libre est surtout politique : quand Mendès et d'autres font du vers libre une « invention de l'étranger » puisque Merrill, Viélé Griffin, Moréas s'en servent ainsi que Verhaeren, le poète s'insurge.<sup>60</sup> Il répond à Marinetti dans *Poesia* (avril 1906) : « Si l'alexandrin existe par la force d'une glorieuse tradition, le vers libre n'en

---

<sup>56</sup> *L'Ermitage*, 1893, vol. 1, p. 272-273 in *Chronique* consacrée aux *Trophées* de Hérédia.

<sup>57</sup> Mallarmé à Merrill, janvier 1898, *Corr.*, vol. 10, p. 78.

<sup>58</sup> « Critique des poèmes », *La Plume*, 15 janvier 1901, p. 37.

<sup>59</sup> 8 mai 1887, vol. 3, p. 110.

<sup>60</sup> *La Plume*, 15 juillet 1903, p. 48.

existe pas moins par le fait des œuvres les plus belles de notre temps. Le vers libre n'est pas une mode imposée par des rhéteurs : c'est autant que le poème en prose, une conquête nouvelle de la pensée poétique » et rejoint son ami Maclair, toujours plus radical : « chacun fait ce qu'il veut et il n'y a pas de gendarmes pour sentir le rythme à sa façon ».

Mallarmé le félicite même de ce maintien du vers : « Votre livre en lui-même un délice, m'apparaît un très curieux signe de l'heure : on est arrivé, et c'est vous, à inscrire au dessein le plus exact, ou parfait, du vers traditionnel, toute la fluidité, tout le suspens, qui souvent ne s'essayèrent qu'à son préjudice ou, du moins, à côté. »<sup>61</sup>

Malgré ces dialogues et ces compagnonnages, les « Conseils à un jeune poète » de Merrill contiennent une liste de Phares qui ne fait pas de place à la modernité : « Pas de maître !...toi détruis toute règle. Fortifie-toi par la lecture des chefs d'œuvre sans te soucier des théories des esthètes. Impose-toi une norme librement trouvées. Je crois qu'après avoir appris Eschyle, Pindare, Isaïe, Virgile, Dante, Shakespeare, Goethe, Poe, Hugo, Wagner tu nous viendras, méprisant l'éphémère pour l'éternel, parce que nous avons mieux aimé la Vie que les vies, la Forme que les formes. »<sup>62</sup>

### III. Écritures

#### a) *Les Gammes* (1887) et *Les Fastes* (1891)

Le recueil des *Gammes* contient 17 poèmes aux formes très variées qui ont souvent déjà fait l'objet de publication en revues. Le titre en semble emprunté au *Salon* de 1846 de Baudelaire « une gamme complète des couleurs et des sentiments » et aux « gammes d'amour » du XVIII<sup>e</sup> siècle des Goncourt. Le recueil s'ouvre et se ferme par un poème dédié à Mallarmé *La Flûte* pour l'ouverture et *Refrains mélancoliques* pour la clôture. Les paratextes des *Gammes* sont très riches en dédicaces qui, relèvent, comme le dit Genette, de la démonstration et de l'exhibition : les relations affichées par Merrill sont une grille de références destinées à fixer le contexte de lecture de ses poèmes et à en enrichir l'interprétation par des liens hypertextuels, architextuels et métatextuels<sup>63</sup>. Ainsi il offre une dédicace à Mallarmé, Verlaine, Georges Vanor, Lombardi, Dujardin, Huysmans, Ephraïm Mickael, Villiers de l'Isle Adam, soit un tropisme wagnérien et idéaliste fortement énoncé, une caution intellectuelle et esthétique. Cependant *Invocation* est placée sous le double

---

<sup>61</sup> Février 1895, vol. 7, p. 148.

<sup>62</sup> *L'Ermitage*, vol. 2, p. 218.

<sup>63</sup> Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 126.

patronage de Marivaux et de Watteau rappelant l'autre référence, celle de l'inspiration XVIII<sup>e</sup> siècle de l'ouvrage de sorte qu'on pourrait utiliser la formule de Messiaen à propos de *Jeux* de Debussy : « un marivaudage orchestral ».

Les « sujets » sont surtout des évocations du Moyen Âge dont la vogue bat son plein : comme Wagner,<sup>64</sup> Merrill affirme le nécessaire recours à une poésie véritablement « nationale », au moment où les érudits attirent l'attention sur la poésie médiévale non plus seulement comme possible continuation de l'inspiration wagnérienne mais comme renouvellement des mythes wagnéro-symbolistes<sup>65</sup> :

« L'heure est-elle favorable à l'éclosion d'une poésie véritablement nationale ? je le crois. Le siècle dernier s'est illustré des travaux de savants paléographes qui nous ont restitué presque intégralement le trésor littéraire du Moyen Âge. C'est à cette période de l'histoire que les poètes furent véritablement des inspireurs d'héroïsme [...]. L'Europe entière a puisé, pendant le Moyen Âge à la source inépuisable de l'imagination française. De nos jours même les héros de la Table Ronde revivent en Allemagne dans les drames de Wagner et en Angleterre dans les poèmes de Tennyson, de William Morris et de Swinburne. Seuls les poètes français (à l'exception de Maurice Bouchor<sup>66</sup>) abandonnent à l'aride exégèse des savants les plus admirables histoires que l'on ait inventées depuis les rhapsodes. Ils nous entretiennent d'Hercule, d'Endymion, ou d'Orphée quand Roland, Lancelot et Merlin dorment d'un magique sommeil dans la mémoire du peuple. »<sup>67</sup>

Vincent d'Indy, Ernest Chausson et beaucoup d'autres musiciens tiennent le même langage et s'efforcent de constituer un « trésor » de sujets « français ». Dans une critique consacrée à Moréas, Merrill loue sa volonté de renouvellement thématique et compare le rôle joué par ce dernier à celui de Dante Gabriel Rossetti en Angleterre, un poète qui renouvelle la langue et les formes « appauvrie de nos jours » par ses références aux siècles passés négligés jusqu'alors.<sup>68</sup>

*Les Gammes* se situent d'emblée au cœur du rapport littérature et musique. *Gamma* signifie lettre ou note, exercice ou mode de composition. Merrill y compose avec les hypotextes baudelairien, mallarméen, verlainien, presque des pastiches, en tous cas des « gammes », qui le conduiront à son propre mode de composition. Ainsi ce texte à Verlaine renvoie à la fameuse invocation (« Et, ô, ces voix d'enfants chantant dans la coupole ! ») par laquelle le poète des *Fêtes Galantes* avait terminé son *Hommage à Wagner* et qui fit scandale :

---

<sup>64</sup> Cf. Louis de Fourcaud « Musique » in *La Revue Indépendante*, janvier 1887, n°3, p. 44.

<sup>65</sup> Décaudin, *op. cit.*, p.149. Mais Décaudin se trompe, il s'agit d'un article dans *La Plume* de février et non de janvier 1901.

<sup>66</sup> Maurice Bouchor, (1855-1929), auteur des *Poèmes de l'amour et de la mer* (1875) mis en musique par Ernest Chausson.

<sup>67</sup> *La Plume*, février 1901, p. 103.

<sup>68</sup> *La Plume*, 15 février 1901, p. 305.

« Oh ! mol est mon amour, vague est le violon !

Un arôme d'horreur rôde en l'air délétère,

Et je rêve de rêve en l'ombre du mystère

Mais oh ! la volupté veule du violon ! »<sup>69</sup>

Les sonorités imitatives rivalisent avec le tableau de Ghil dressé vers 1885 qui évoque les « Violons mollis souvent d'une phosphorescence »<sup>70</sup> que l'adjectif « délétère » semble illustrer et les relie aux liquides. Merrill met au point une écriture synthétique savante qui allie sonorités, hypotexte et signification. Il semble dans ce cas moins catégorique que Ghil pour qui le « o » est scientifiquement relié aux cuivres et non au violon. Les vocables prennent sens selon l'inter-relation qu'ils entretiennent dans l'espace du poème.

L'inter-relation permet là encore de réunir poésie et musique pour le fond et la forme. Il en va de même pour son hommage à Baudelaire :

« Sonore immensité des mers de l'harmonie,

Où les rêves, vaisseaux pris d'un vaste frisson,

Voguent vers l'inconnu 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 ! »<sup>71</sup>

La musique du verbe, pour Merrill, c'est donc tout d'abord des paratextes-manifestes (dédicaces) et une présence très importante dans les poèmes de certains instruments symboliques comme la flûte, les fifres, les hautbois, les mandolines, les luths, ou moins signifiantes comme les clairons, les cymbales et les violons. On remarque l'absence presque totale de la lyre, chose « ridicule » que moque Corbière parce que baignée de pleurs par Lamartine<sup>72</sup>) et de la harpe (une seule occurrence à la rime avec carpe) : les deux instruments symbolisaient la voix du poète romantique et restent l'emblème de cette période tout comme le piano également absent mais que fustigent Laforgue et Flaubert<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> *Les Gammes*, p. 34.

<sup>70</sup> René Ghil, « Sous mon cachet » in *Traité du verbe*, op. cit., p.59-60.

<sup>71</sup> *Les Gammes*, p. 39.

<sup>72</sup> Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée*, Champion, 2003, p. 441.

<sup>73</sup> Cf. *Dictionnaire des idées reçues* : « piano : indispensable dans un salon ». Le Castor astral, 1991, p.78.

Si l'orgue, instrument du moi complexe par sa capacité à avoir plusieurs registres, à être presque un orchestre, est assez souvent cité et symbolise le dialogisme et le transcatégoriel<sup>74</sup> chers à Merrill, c'est la flûte qui est de loin la plus importante. Elle est le symbole de la création artistique (le recueil est placé sous le signe de Mallarmé) et constitue une synthèse entre implication hédonistes et antiques et leur prolongement matérialiste. Elle symbolise la négation radicale du réel bourgeois que réclame Merrill: simplicité, solitude, retrait hors ou au-dessus du monde (ce que montrent les « airs » de pâtre dans *Tosca* ou *Mireille* ou dans *Le Roi vierge* de Mendès). Mais il s'agit aussi un instrument érotique, celui du faune et de l'idylle au sens grec, de l'expression du désir et de la jouissance. C'est surtout un instrument personnel, comme le note Mallarmé dans sa réponse à Jules Huret où il indique bien que chaque poète module « à son gré » sur sa « flûte personnelle ». Merrill reviendra sans cesse sur ces thèmes, plaçant au cœur de ses poèmes les diverses acceptions de la flûte mobile, changeante, personnelle et asociale. Ainsi dans *Ronde* :

« Culs vermeils, orteils en l'air,  
Fous du tumulte de leurs culbutes,  
Ils se bousculent dans l'azur clair  
Au rire des fifres et des flûtes. »<sup>75</sup>

De plus, dans tous les textes, la voix est omni présente, que ce soit la voix humaine (il décrit l'angoisse de la fin du concert : « O l'ineffable effroi d'une voix qui s'éteint ») ou les voix de la nature, gazouillis, murmures, etc. *Les Gammes* contiennent, hors les référents symboliques que sont les instruments et les hypotextes, les premières tentatives de Merrill pour appliquer les théories de Ghil comme le montre l'extrait ci-dessus où l'assonance en « u » correspond à la flûte et à ses implications hédonistes chez Ghil qui affirmera : « certes, *Les Gammes* ont bien été des gammes où ce poète magnifique tenta tout le possible de la musique verbale. »<sup>76</sup>

Son deuxième recueil, *Les Fastes*, est publié en 1891 : le titre fait allusion à la fois au calendrier officiel qui impose rythmes et fêtes d'une société et qui définit ce qui est permis à l'humain, la part de l'homme opposée à celle des dieux antiques. Il ne faut pas oublier, comme le rappelle Bertrand Marchal,<sup>77</sup> que le calendrier musical, la « liturgie automnale » des concerts donne aux foules urbaines un succédané des rythmes ancestraux. *Les Fastes* se déroulent dans un décor de

<sup>74</sup> Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée : l'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIXe siècle*, H. Champion, 2003, p. 475.

<sup>75</sup> *Ronde*, *Les Gammes*, p. 63.

<sup>76</sup> Ghil in *Écrits pour l'art*, 4 juin 1891, p. 154.

<sup>77</sup> Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Corti, 1988, p. 278.

fêtes à la Gustave Moreau dont les mots-clés idoles, bagues, chrysobéril, théorbes, kinnors etc. retracent l'univers. Le recueil se subdivise entre trois parties de dix poèmes intitulées Thyrses / Sceptres / Torches dont l'hypotexte renvoie à Ovide et à Hésiode. Mais des cinq périodes d'Hésiode, Merrill n'en conserve que trois : âge d'or/âge des héros/ âge de fer.

Là encore, les poèmes sont dédiés aux artistes qu'il admire mais surtout à ses compagnons de route : Corbière, Moréas, Ghil, Verhaeren, Jonathan Sturges, Ephraïm Mickael, Moreau, Mockel ; ainsi, ce qu'il semble valoriser ici, ce sont des créations contemporaines que des références et des écoles. Les titres sont essentiellement empruntés aux genres musicaux ou à des formes mixtes : *Ronde, Voix, Airs ailés, Villanelle, Ballet, Chanson, Musique en la nuit, Nocturne*... Chaque partie est centrée autour d'un instrument : pour *Thyrse*, c'est le luth, (instrument dont le mot vient de l'arabe, et fournit un équivalent de la lyre à corde pincée mais sans la connotation romantique) ainsi que les violes en une fête galante à la Verlaine dont la dominante bleue est celle des cordes :

« Et les luths, et les voix lentes de somnolence »<sup>78</sup>

« Et lentement la voix des luths fond en caresses

lascives pour leurrer vers l'oubli de la nuit

Les mauvais amoureux et leurs molles maîtresses

Dont les pas las s'en vont vers les lointains, sans bruits. »<sup>79</sup>

Dans *Sceptres* dominant l'orgue, instrument des profondeurs et de la matière primitive :

« Bagues des reines d'or ceintes de samit noir

Dont les doigts emperlés constellent les hymnaires,

La nuit, sous les vitraux lourds de lueurs lunaires,

Quand le tonnerre est mort aux orgues du manoir ! »<sup>80</sup>

Mais on y trouve aussi des instruments plus militaires comme la trompette : c'est le lieu où apparaissent les poèmes wagnériens *Parsifal* et *La Chevauchée des Walkyries* qui sont exactement situés au centre du recueil :

« Laisse là l'palme femme et les doux mots d'amour,

Et les lys et les luths qui leurrent ta tendresse.

Voici l'aurore, et du haut de la forteresse

---

<sup>78</sup> *Voix*, p. 18.

<sup>79</sup> *Ombre*, p. 21. 6 tercets d'alexandrin+1 vers.

<sup>80</sup> *Bagues*, p. 40, à Moréas « ses mains aux bagues barbares ».

La trompette t'appelle, Athlète, aux ors du jour. »<sup>81</sup>

Dans *Torches*, on note la dominante des cuivres et du rouge pour l'évocation de cet âge de fer où les préoccupations sociales de Merrill sont les plus clairement marquées.

Les trois parties ont donc le même emblème, celui de deux pouvoirs entrelacés : celui de la musique et de la poésie. Si le sceptre sert à établir la jonction entre le ciel et la terre, se fait canal, axe du monde ou du royaume, tenu par l'intermédiaire qu'est le souverain, la torche (latin *torquere*) a aussi le sens d'entrelacs, de torsade ; un faisceau de choses tordues à usage divers (torchon, ou le rabelaisien « torche-cul ») mais surtout l'union verticale de deux éléments fondamentaux destinés à une élévation commune. Enfin le thyrses est l'entrelacement, le bâton des baccantes dont Baudelaire fait le symbole de l'union musique/poésie dans un poème dédié à Liszt. Merrill a donc construit son recueil autour de ces figures fondamentales marquant le caractère indissociable de la musique et de la poésie et surtout l'optique très wagnérienne d'une sublimation de l'une par l'autre pour la création d'un art sublime ainsi qu'une variation sur le pouvoir de la musique : « C'est un sceptre que la lyre » disait Victor Hugo<sup>82</sup>.

### *b) Musique verbale*

Dans sa Critique des *Stances* de Moreas, Merrill insiste sur sa définition de l'écriture musicale : « M. Jean Moreas, dès ses début, fut un merveilleux harmoniste et sut, par le choix savant des images, jouer de l'association des idées. Ces deux dons de musique et de suggestion sont essentiels au poète » et il appelle de ses vœux, en bon disciple de Mallarmé une musique « toute spirituelle. »<sup>83</sup> Cette musique du verbe est avant tout fluidité, continuité et le modèle de la mélodie continue wagnérienne en est le modèle recherché. Des mots-clés ou des sonorités, apparaissant et réapparaissant dans des poésies enchaînées pour faire cycle, sont chargés d'assurer la continuité phonique et sémantique.

Ainsi, dans ce qui demeure du cycle consacré à Wagner, *Les Héros* se termine par un quatrain :

« Vers le Mont de la Mort nué de bleus frissons,  
Qui les fera hurler de hargne, aux estacades,  
Par le fracas surnaturel de ses cascades. »<sup>84</sup>

---

<sup>81</sup> *Appel*, p. 31.

<sup>82</sup> « A mon père », 1823, *Odes et ballades, Oeuvres poétiques*, Gallimard, Pléiade, I, p. 346.

<sup>83</sup> *La Plume*, 15 février 1901, p. 305.

<sup>84</sup> *Les Héros*, p. 36.



Qui est relié au suivant par la déclinaison phonique /as/ar/ra qui assure une véritable mélodie continue entre les deux textes :

« Tandis que les hérauts déferlent avec faste  
l'écarlate splendeur des étendards du roi  
le peuple des seigneurs, en somptueux arroi,  
S'écrase autour du clos que le soleil dévaste. »<sup>85</sup>

De la même façon, le dernier vers du poème consacré à « Lohengrin, le héros grave du Saint-Graal » est repris dans celui consacré à son père « Gloire au fol Parsifal, gardien du Saint-Graal ». L'enchaînement se fait autour d'un nom symbolique, générateur d'un univers, rappel d'un hypotexte, d'une filiation et de l'ordre dans lequel Wagner a conçu ses opéras (*Parsifal* après *Lohengrin*). « Saint-Graal » est alors un véritable palimpseste en même temps qu'une application du leitmotiv wagnérien par ses significations « entassées ». C'est probablement aussi dans un souci de cohérence thématique et phonique que Merrill a finalement écarté de ce cycle le poème consacré à *Tristan* qui ne cadrerait pas avec le contexte « héroïque » de la série.

Cependant, c'est la musication, soit le premier rôle donné au son dans le poème, qui intéresse avant tout Merrill. Au moyen d'harmoniques assonantiques, mais surtout d'allitérations, d'homéotéleutes (éclot/sanglot), de paronomase (las/langueur/lascive), le poète crée une intrasonance destinée à mettre en avant les sonorités, dans une optique assez proche de celle de Ghil pour qui le poème était avant tout destiné à être lu. En mars 1887, *Les Écrits pour l'art* publie *Tristan et Isolde*, paraphrase de l'opéra de Wagner que Merrill expérimentait dans sa lettre à Dujardin citée plus haut :

«“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.  
- Tel un astre, ô Tristan, ton regard me reluit,  
- Ton souffle, ô mon Isolde, a des soupirs de brise.  
  
- Je râle de désir et le plaisir me brise.  
- Volupté de la Mort vient nous ravir sans bruit!  
  
Mais las de la langueur de leur lascive étreinte,

---

<sup>85</sup> *Lohengrin*, p. 37, dédié à Mockel.

Voici qu'ils sont saisis d'une insensible crainte :  
Car la lune en halos se meurt sur les hauteurs.  
Et tandis que Tristan maudit les bleus abîmes,  
Déjà, joyeux du deuil des deux Adorateurs  
Le crépuscule d'or illumine les cimes.»<sup>86</sup>

Les stychomythies du premier quatrain sont une traduction infidèle du livret de Wagner que Merrill évoque au moment clé du second acte, lors du fameux hymne à la Nuit et à la Mort. Kurt Jäckel<sup>87</sup> montre que l'orchestration sonore est commandée par les deux lettres S (Tristan) et L (Isolde) dans les quatrains et que le tercet final est allitéré en D, ce qui chez Ghil marque sérénité puis désistement et deuil. Nous pouvons même ajouter que, si l'on applique la grille du *Traité* de Ghil, la série de liquides et de sifflantes L,R,S,Z correspond au hautbois et au cor – les instruments de Tristan – et aux sentiments « gloires, amours et leurs doutes »<sup>88</sup>. Enfin, un leitmotiv en I parcourt le texte qui relie Tristan et Isolde à « désir, plaisir, brise, lascive, maudit, abîme et cime », ce qui correspond à une chaîne phonique intéressante du point de vue du signifié<sup>89</sup> puisqu'elle résume finalement le drame. C'est ce que montre aussi Milly dans la phrase de Proust.

Ainsi Merrill, en illustrant la correspondance entre les sons et les sensations, se montre un zélé disciple de Ghil, lorsqu'il met en place une véritable partition verbale à partir de « l'hypo-partition » de Wagner ; l'allitération en fricatives du premier vers : « Un fou frisson sous la forêt s'enfuit », correspond aux « trompettes, clarinettes et petites flûtes » qui sont effectivement les instruments utilisés par Wagner à l'acte II, scène 2, aux mesures 33–40 lorsque le thème 2, ébauché par Isolde reparait à l'orchestre. De plus, la série de consonnes « L,R,S,Z », du vers suivant « Dans l'ombre éclot un sanglot de surprise » que Ghil associe aux « cors, bassons et hautbois », est exactement celle de Tristan reprise à l'orchestre<sup>90</sup>. Il s'agit de produire une émotion par l'émission d'un son choisi à dessein, ce qui évoque le chant proprement dit, mais aussi de rendre compte de l'instrumentation de la partition.

Alors que dans le poème symphonique, c'est au mot de devenir son, ici le son est mot, de façon particulièrement symbolique parce que la musique est, depuis le romantisme allemand et la

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 51. Contrairement aux autres sonnets wagnériens, ce poème n'a pas été repris dans *Les Fastes*.

<sup>87</sup> Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, Breslau, Priebratsch's Buchhandlung. I Einleitung, Die Lyrik, 1931, vol.1, p. 148-149.

<sup>88</sup> René Ghil, *Le Traité...*, p. 128.

<sup>89</sup> Nous pouvons noter que Jean Milly dans son livre *La Phrase de Proust* repère également, dans un passage de *La Prisonnière* où l'écrivain évoque *Tristan*, la même allitération en I et S qui constitue pour lui « l'anagramme de Tristan. » et reparait dans toute la page. *La Phrase de Proust* Larousse, 1975, rééd. Champion, 1983, p. 68-69.

<sup>90</sup> Cf. Jacques Chailley, *Tristan et Isolde de Richard Wagner*, Alphonse Leduc, coll. Au delà des notes, 1972, p. 83.

nuit tristanienne le fluide en nous de la vie universelle<sup>91</sup>. Dans ce nocturne, le matériau sonore fait affluer un imaginaire que les mots suggèrent en vérifiant la définition de Valéry de la poésie comme «hésitation prolongée entre le son et le sens». Valéry dira, par ailleurs toute la jubilation qu'il a ressentie à se réciter les poèmes de Merrill : « J'ai couru à l'eau frémissante, cherchant un peu de la sensation des oiseaux dans la libre nage. Mon corps me semblait un peu affranchi de la pesanteur, et mon esprit, lui-même grisé de sel, semblait délivré de la raison, cette pesanteur de l'Esprit. Tellement que (heureuse folie!) je hurlais, à chaque fois qu'une crête saphyrée et claire m'élevait, les rutilants vers de Stuart Merrill dans *La Chevauchée des Walkyries!* Les lames scandaient le poème. »<sup>92</sup> :

« *La Chevauchée des Walkyries*

Vers le Walhalla, heïaha ! les Walkyries,

Dont la cohorte d'or heurte aux cieux les rafales,

Bondissent au galop des sabots des cavales.

Heïaha ! le nocturne hallali des furies !

Le feu qui darde aux fers de leurs flèches fleuries

Crépite en un sillon de flammes infernales.

Dans des poudres d'airain la foudre des cymbales

Rythme en rôle l'essor des fantasmagories.

Heïaha ! par delà la lune et les nuées,

Dans le vacarme des armes et des huées,

Palpite la splendeur écarlate des casques !

Soudain l'écho dort. – Lors, prélude monotone

Des colères du Dieu chevauteur de bourrasques,

Sonore, un cor de corne en la tempête tonne. »<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Marcel Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, PUF, 1954, p. 172-174.

<sup>92</sup> Lettre écrite à P. Louis le 15 août 1890 lors de vacances passées à Palavas-les Flots et citée par Léon Guichard, *La Musique et les Lettres...*, p. 298, note 1.

<sup>93</sup> *Les Fastes*, p. 87.

### c) *La voix*

Cependant la thématique dialogique entre littérature et musique sur laquelle repose l'œuvre entière de Merrill, met au premier plan la question de l'écriture de la voix, de la relation qu'entretient le silencieux travail du poète avec l'instance sonore, invisible, immédiate de la voix ou des voix telles qu'elles apparaissent dans ses poèmes : voix du poète, voix de la nature, voix des chants perçus dans la nuit, la voix perçue dans sa dimension musicale et dans sa dimension langagière (le message politique n'est jamais très loin). Le zeugma qui termine le premier quatrain : « S'entrelacent leurs bras et leurs voix dans la nuit » indique combien pour lui la voix est liée au corps et au poétique à travers, à nouveau, l'image du tissé et du croisé. Dans le poème dédié à Dujardin, l'inventeur du monologue intérieur, *Pendant qu'elle chantait*, l'imparfait évoque la musique au passé, l'après-concert et l'horreur du chant qui s'arrête en une association spontanée de la voix, du chant et de la passion. Plus qu'un instrument, elle est une manifestation de l'être. L'imparfait et la subordonnée expriment l'attente d'un événement que rend angoissant le soudain silence. Le monologue intérieur, crée sur des impératifs wagnériens si l'on en croit Dujardin, est l'aptitude à la voix silencieuse, obstinée qu'a recherchée Merrill entre parole et musique, expression littéraire et musicale. Il compose alors un poème très proche de *Sainte* de Mallarmé :

#### *Celle qui prie*

Ses doigts gemmés de rubacelle  
Et lourds du geste des effrois  
Ont sacré d'un signe de croix  
Le samit de sa tunicelle.  
[...]  
Et c'est par l'oratoire d'or  
Les alléluias en essor  
De l'orgue et du violoncelle  
Et, sur un missel à fermail  
Qu'empourpre le soir d'un vitrail,  
Ses doigts gemmés de rubacelle.

Cette voix intérieure de la prière accompagnée par la montée glorificatrice de l'orgue et du violoncelle, des ors des décors, est néanmoins celle qui énonce la modernité, celle du « silence » comme moyen d'expression que revendiquait Debussy pour *Pelléas* ainsi que la prééminence du « signe ». De plus, comme l'indique la présence du missel figé dans sa décoration, on assiste à une

volonté de revenir, à travers la sacralisation de la lettre, à l'oralité comme source même du travail poétique à partir de mots sans image qui leur préexiste. Le poète se découvre apte à découvrir le « fragment d'élocution » prévu par Mallarmé dans *l'Avant-dire* au *Traité* de Ghil.

D'autre part, Merrill a voulu repenser les rapports entre musique et poésie en apportant sa caution (à travers une dédicace) à la tentative originale du musicien Victor Emmanuele Lombardi, qui a composé des intermèdes musicaux sur *l'Après-midi d'un faune* de Mallarmé et sur *Air nuptial* de Ghil. Il s'agit de musique d'accompagnement à une récitation qui n'obère pas le principe de l'organe sonore de la voix comme le plus riche et le plus parfait de tous les instruments. Le poème n'est pas « mis » en musique mais seulement « accompagné » ce qui l'inscrit dans un rapport de hiérarchie favorable et surtout tente de maintenir la voix dans ce qu'elle a de non-musical. Cet essai s'apparente au genre du mélodrame qui semble traduire une méfiance à l'égard du pouvoir expressif de la musique et une volonté de remettre au premier plan la parole et le geste<sup>94</sup>. La partition dialogue avec la voix soliste du récitant, et la musique suggère l'au-delà des mots, selon la répartition dicible/indicible sur laquelle s'accordent les écrivains depuis un demi siècle. La tentative est présentée en novembre 1888 dans les *Écrits*<sup>95</sup> avec la reproduction de la partition de Lombardi, intitulée *Glose à l'Air nuptial*, qu'accompagne la critique d'un collaborateur de Ghil, Mario Varvara. Selon ce dernier, il s'agit d'une expérience dans laquelle la musique se déroulerait parallèlement au poème – sens du titre *Glose*- « sans en polluer les spéciaux accords de mots par une haïssable et servile superposition de notes à chanter, et gardant en même temps à son œuvre une plus hautaine gloire d'indépendance ». La parole poétique retrouve son rôle face au chant qui la contestait.

Ainsi, du premier recueil *Les Gammes* au dernier *Une voix dans la foule*, on constate que Merrill conçoit de plus en plus la voix comme dégagée de la musique et du pathos, libérée de la magie mortifère du chant et revenue au cri, pure profération désarticulée et individuelle, proche du « cri barbare » de Walt Whitman que Merrill a beaucoup admiré<sup>96</sup> ou du cri proféré par Kundry dans *Parsifal*. Son dernier recueil, en 1909, devait, au départ, s'appeler *La Voix d'un homme* et la deuxième partie en est titrée « Des cris dans la nuit ». Le livre moins symboliste et beaucoup plus explicite en ce qui concerne l'engagement social et la protestation, est dédié à Verhaeren, poète des *Campagnes hallucinées* (1893) et des *Villes tentaculaires* (1895) et évoque les deux postulations de

---

<sup>94</sup> Jacqueline Waerber, *En Musique dans le texte, le mélodrame de Rousseau à Schönberg*, Van Dieren éd., 2005, p.40.

<sup>95</sup> *Écrits pour l'art*, nov. 1888, p. 23-25.

<sup>96</sup> Merrill a raconté sa rencontre à New York avec Walt Whitman dans un texte à Léon Balzagette, « translated from *Le Masque* », série II, n°9 et 10, Bruxelles, 1912, p.303-307. Saunders, Toronto, Canada, 1922, 10 p. Il a vu Whitman à une conférence commémorant la mort de Lincoln où il se rend avec Jonathan Sturges le premier traducteur de Maupassant en anglais et Clarence Mc Ilvaine, un des directeurs de Harper Brothers. Il voit en lui « a voice of a prophet, who moved in advance of his race and beyond his own time ».

Verhaeren, mise en miroir des deux voix/voies porteuses d'espoir et de révolte que Merrill a longtemps cherché à concilier :

« Vous évoquez l'effroi, la bataille et la mort  
Et la rage de l'homme en lutte avec le sort,  
La Cité qui flamboie et la forêt qui brûle.  
Mais parfois, Verhaeren, votre nom devient doux  
Comme un appel de cloche au fond du crépuscule ;  
Nous écoutons alors rêver l'amour en vous ! »

Chez Merrill vieillissant, la voix semble se libérer de l'emprise de la signification pour devenir le lieu du hors-sens, le cri s'arrachant au sens pour proférer l'indicible de la condition humaine avant de se mêler aux bruits du monde moderne. Le cri est l'expression du moi précipité dans une ville où le sens n'est plus accessible. Le dernier poème, adressé à Thomas B. Rudmose-Brown, *Le Vagabond* se clôt sur l'expression d'un cri assez proche du son-muet de Munch (1893) qui a fréquenté à Paris dans les années 1890 la mouvance anarchiste comme Merrill et s'effraye de visions apocalyptiques. Pour Merrill, la confusion, le désordre d'un monde « vagabond » en proie à l'injustice la plus choquante ne peut se décrire que par l'antithèse du non-sens.

« Et toi, mon cœur, mon cœur, sache être impitoyable  
Quand la plèbe enverra, brisant chaînes et croix,  
Ses prêtres, ses soldats, ses juges et ses rois  
Mourir sur l'échafaud qui saigne dans l'aurore. »<sup>97</sup>

...

« O vagabond, j'entends, dans ta chanson sonore,  
L'écroulement des tours des villes de la nuit  
Où l'incendie, ici et là, rougeoie et bruit,  
Et l'éclat des clairons rouges de la révolte  
Annonçant au soleil la nombreuse récolte  
Dont se rassasieront les pauvres de jadis. »<sup>98</sup>

...

« Puis j'irai vers la Ville, au centre des chemins.

---

<sup>97</sup> *Une voix dans la foule*, p. 197.

<sup>98</sup> *Ibid.*

O foule où l'on ne voit que visages et mains !  
Tours, dômes et clochers dans l'or du crépuscule !  
Étendards ! Multitude ivre qui me bouscule !  
Sifflets d'usine à l'aube ! orchestre de la nuit !  
Passants aux yeux hagards qu'un dieu secret poursuit !  
Chuchotements d'amour dans chaque maison grise  
Et soupirs d'oraisons au fond de chaque église !  
Accouplement des chairs dans le sang du désir  
Et la Mort arrachant ses masques au Plaisir !  
O chants épars au vent ! Chars dorés de la fête !  
Tout le peuple en cortège ou l'émeute en tempête !  
Dur tintement de l'or dans cent palais de fer !  
Paradis pour les uns, pour les autres l'enfer !  
Doigts tendus à l'aumône ou poings clos pour le crime !  
Cris du génie au ciel ! Blasphèmes de l'abîme !  
O Ville ! »<sup>99</sup>

Les cris et les bruits de la ville aux accents souvent baudelairiens, clichés du paysage sonore urbain, débouchent bien ici sur un paroxysme, un non-dit, un refus du sens qui évoque non seulement l'expression de la foule mais aussi le début des expériences bruitistes contemporaines par l'égalisation marquée des sons quelque soit leur origine : « sifflets » et « orchestre » semblent avoir le même rôle.

Merrill a bien su créer une voix singulière, qui porte les aspirations divergentes, parfois contradictoires du symbolisme. Son utopie poétique tend à retrouver et à concilier la voie discursive de la science et celle du génie métaphorique et allitératif de la langue pour faire de la voix l'élément d'une reconquête face à la musique et d'une inscription dans la modernité du XX<sup>e</sup> siècle.

*Je tiens à remercier Jean-Nicolas Illouz pour ses suggestions qui m'ont beaucoup aidée.*

---

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 201.