

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE MYTHE DU POÈTE MAUDIT COMME MOTIF DE L'INTÉRIORITÉ

CRÉATRICE CHEZ STEFAN GEORGE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

NICOLAS GIROUARD

MAI 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier mon directeur, Luc Bonenfant, pour son soutien indéfectible, ses aménagements, ainsi que de la confiance qu'il m'a témoignée à me diriger en terrain inexploré.

Maints remerciements pour Julien, aux relectures toujours aussi rigoureuses que soutenues, et de sa resplendissante passion pour Jackson Pollock.

Pour tout le dévouement de son amour et de sa patience, Marjolaine, qui me partage ses encouragements et son insatiable curiosité depuis plus de quatre ans.

Finalement, je tiens à saluer le personnel des bibliothèques de l'UQAM qui ont su traiter avec une assiduité exemplaire mes nombreuses demandes de PEB.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I – MAXIMIN OU LE MAUDIT GEORGIEN.....	16
1.1 – Prolégomènes.....	16
1.1.1 - Verlaine et les symbolistes.....	16
1.2 - Le mythe verlainien du poète maudit.....	22
1.2.1 - Historicité du mythe.....	22
1.2.2 - Refus de la contemporanéité.....	24
1.2.3 - Le rejet du matérialisme langagier.....	29
1.2.4 - Le poète absolu.....	31
1.3 - L'innocence enfantine du prophète.....	34
1.3.1 - Le poète maudit rimbaldien.....	34
1.3.2 - L'innocence enfantine et du prophète.....	36
1.3.3 - L'authenticité de la plume de l'enfant.....	37
1.4 - La reprise du maudit chez George.....	38
1.4.1 - Énonciation du futur Salut.....	40
1.4.2 - Allures prophétiques de Maximin.....	42
1.4.3 - La génialité de l'innocence.....	43
CHAPITRE II – L'ANTIMODERNISME DU PATRICIEN.....	44
2.1 - Intériorité poétique.....	44
2.1.1 - Posture patricienne.....	45

2.2 - Retour non-imitatif à l'Antiquité.....	51
2.2.1 – Héliogabale.....	52
2.2.2 - Aspect contestataire.....	53
2.2.3 - L'hybridité du régime artistique.....	55
2.3 - Les conceptions populaires du Moyen Âge et sa révision.....	57
2.3.1 - Origine des représentations historique en Allemagne — Aufklärung...58	
2.3.2 - Redécouverte du Moyen Âge par le positivisme en France.....61	
2.3.3 - La révision du Moyen Âge chez George.....63	
2.3.4 - Antimodernisme de la révision du Moyen Âge.....67	
 CHAPITRE III - L'AFFRANCHISSEMENT DU MATÉRIALISME.....	70
3.1 - La musicalité.....	71
3.1.1 - L'antimatérialisme de la musicalité.....	71
3.1.2 - Le <i>lied</i> : origine et définition.....	74
3.2 - Caractéristique de la musicalité georgienne.....	77
3.2.1 - Reprise wagnérienne des légendes.....	77
3.2.2 - Jeu de sonorités verlainiennes.....	79
3.3 - Impressionnisme tripartite.....	83
3.3.1 - Impressionnisme de la nature – naturalité.....	83
3.3.2 - Impressionnisme religieux - sublime liturgique.....	86
3.3.3 - Salut du maudit.....	88
 CONCLUSION.....	92
 ANNEXE.....	99
 BIBLIOGRAPHIE.....	101

LISTE DES FIGURES

Figure 2.1 Photographie de Stefan George, par J. Hilsdorf, 1897.....	98
Figure 2.2 Portrait de Stefan George, par Theodor Hilsdorf, 1928, Munich.....	99

RÉSUMÉ

L'intention de ce mémoire est de proposer une lecture verlainienne du mythe de *Maximin*, l'enfant-prodige, chez le poète symboliste allemand Stefan George. Si, de nos jours, la critique peut s'écarter des polémiques qui ont longtemps entouré ses oeuvres, elle n'a toujours pas fait fi de la réception mallarméenne prédominante dans le champ critique. Notre objectif est de proposer une étude comparative du mythe georgien du poète maudit qui se baserait sur la figure de Rimbaud pour toutefois la dépasser. Précisément, nous démontrons que la caractéristique fondamentale de ces mythes, l'innocence créatrice, constitue la porte d'entrée vers l'atteinte de l'intériorité poétique. Cependant, dans le cas de Maximin, nous avançons que le poète se voit extirpé de sa condition à travers sa divinisation. Dans le premier chapitre, nous retraçons l'origine verlainienne du mythe du poète maudit: nous établissons que la nature antimoderne du *maudit* réside dans le rejet du matérialisme langagier ainsi que des motivations mercantiles. Ces retraits permettent conséquemment au génie de surgir chez le maudit, lui permettant ainsi d'atteindre l'émotion pure, c'est-à-dire l'intériorité. Par la suite, nous démontrons dans notre second chapitre que l'atteinte de cette intériorité poétique implique l'adoption d'une posture patricienne. Dans la même idée que le rejet du langage matériel, le patricien dédaigne la modernité et ses courants dominants, notamment « l'allemandisme » de la teutomanie, critique aussi partagée par Verlaine, qu'il voit comme un obstacle à la pensée poétique. À notre sens, cette posture est la plus manifeste par un retour à l'Antiquité et au Moyen Âge, qu'elle considère comme étant les plus grandes sources d'inspirations dans la création poétique. Nous démontrons que ces retours, et plus particulièrement celui au Moyen Âge celtique, constituent un mouvement réactionnaire face à l'*Aufklärung*, que la posture patricienne juge comme étant un obstacle à l'émotion pure. Toujours dans l'idée de dépasser le matérialisme langagier et de renier l'héritage logocentriste des Lumières, nous démontrons que le maudit voit dans la musicalité un nouveau médium qui facilite l'atteinte de cette intériorité de par sa capacité suggestive. Dans notre troisième et dernier chapitre, nous concevons ce langage suggestif poétique en trois parties complémentaires: les impressionnismes musical, de la nature, et de la religiosité, ou « sublime liturgique ». Ces composantes agissent comme un seul et même mécanisme salutaire visant l'affranchissement du maudit, notamment par la reprise des mythes judéo-chrétiens du prophète. Notre étude permet ainsi de concevoir que la mythopoétique du maudit georgien, bien qu'ayant été lu comme un exemple typique du symbolisme de Mallarmé, constitue dans les faits une singularité qui dépasse une pure appartenance au courant symboliste, et qu'il serait juste de la situer comme réactionnaire à l'*Aufklärung*.

Mots-clés: Stefan George, Paul Verlaine, symbolisme, poète maudit, intériorité, Maximin, innocence, musicalité, posture patricienne.

INTRODUCTION

Malgré le fait que la postérité ait fait de lui un auteur typique du symbolisme allemand¹, Stefan George rejetait pourtant le « prussianisme » de sa patrie et se définissait davantage par rapport aux symbolistes français, lui qui lisait Mallarmé, Villiers, mais aussi Baudelaire et Verlaine dont il effectuera entre autres la traduction. La critique a surtout envisagé le rapprochement de George à Mallarmé à travers un rapport important avec la littérature française, sans doute parce que le premier fréquentait les mardis mallarméens durant l'été 1889, étant ainsi introduit à ces auteurs. Entre autres, Claude David et Faber du Faur² ont privilégié l'importance de la mythopoétique de Mallarmé chez George comme objet d'étude.

Dans sa thèse³, Claude David dresse un portrait général de l'œuvre de Stefan George ainsi que des thèmes que l'on y retrouve. Il relève la présence d'une influence mallarméenne dans les premiers textes du poète rhénan et dénote aussi un rejet de la germanité. De la sorte, David entrevoit l'œuvre de George, sans pourtant l'exclure de l'héritage culturel français. Il eut la rare opportunité de collaborer avec Robert Boehringer, un ancien disciple de George, ce qui a permis de mieux en détailler la réception du mentor chez les symbolistes belges, ainsi que chez les successeurs des préraphaélites. Essentiellement, David étudie l'œuvre de George en la séparant du personnage construit par ses disciples, qui l'illustraient comme un guide religieux. Pour David, le fait que la critique n'ait conçu l'œuvre du poète qu'au travers de cette mythification n'a fait que simplifier et généraliser sa compréhension : « Aussi, ne peut-on plus aujourd'hui, à ce qu'il nous semble, aborder l'œuvre de George, sans faire,

¹ Évoquons d'ailleurs Gundolf (Friedrich Gundolf, *George*, Berlin, Georg Bondi Verlag, 1920, 274 p.), Pornschlegel (Clemens Pornschlegel, *Der Literarische Souverän. Studien zur politischen Funktion der deutschen Dichtung*, Freiburg, Rombach, 1994, 301 p.) et David (Claude David, *Stefan George. Son oeuvre poétique*, Lyon-Paris, Bibliothèque de la société des études germaniques, 1952, 409 p.)

² Curt von Faber du Faur, « Stefan George et le symbolisme français », *Comparative Literature*, vol. 5, no° 2, 1953, p. 151-166.

³ Claude David, *Stefan George, op. cit.*, 409 p.

malgré soi, un travail ingrat d'iconoclaste : le mythe, bientôt devenu tradition, a simplifié les lignes, grossi les contours, déformé le sens⁴ ». L'auteur se distancie alors de cette approche en soutenant la nécessité d'effectuer table rase sur cette mythification afin de pouvoir revisiter les textes: « Pourtant, pour rendre vive à nouveau l'image de George, il nous a paru qu'il fallait renoncer à l'unité factice du mythe, renoncer à cette image, que propose Gundolf, d'un arbre qui ajoute chaque année une couche nouvelle et s'accroît sans rien détruire de son passé⁵ ». La thèse de David aborde indépendamment chacun des neuf recueils de George (à l'exception de la trilogie *Les livres de églogues et des louanges-Des chants et des légendes-Jardins suspendus*, regroupée dans le même chapitre), avant d'en tirer une synthèse plus globale. Il sépare l'œuvre du poète en deux parties: d'abord, celle des premières œuvres d'inspirations mallarméennes desquels il partage la vision wagnérienne de l'art, et ensuite, à un moment entre la parution du *Septième Anneau* en 1907 et *L'étoile de l'alliance* en 1914, où il rejette entièrement la participation de la musicalité dans la poésie.

De son côté, Faber du Faur atteste la continuité mallarméenne de George, ayant pour objectif « de présenter intacte et totale la figure du *Poète* aux dédaigneurs de la poésie et l'image de l'Absolue beauté à une époque sans gloire⁶ ». Il souligne aussi le caractère divin dont George fait usage dès ses premières œuvres, notamment dans la traduction allemande des *Fleurs du mal*, dont il modifie à souhait les vers afin d'y véhiculer sa propre réception: « Il ne voulait pas traduire Baudelaire, mais plutôt ériger un monument allemand au poète⁷ ». La musicalité des vers est aussi mise de l'avant, entre autres dans les *Lieder* du *Septième anneau* qu'il attribue à un emprunt à Verlaine⁸.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Idem.*

⁶ Curt von Faber du Faur, « Stefan George et le symbolisme français », *op. cit.*, p. 151.

⁷ *Ibid.*, p. 155.

⁸ Ce lien à la musicalité de Verlaine avait déjà fait l'objet d'une certaine mention dans *Stefan George, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Ein Vergleich* par Freya Hobohm si l'on soustrait la dimension politisante apportée par l'autrice. Également, cet argumentaire vient alors refuter l'idée de David qui considère l'œuvre tardive de George comme étant absent de musicalité.

Aussi, pour Faber du Faur, George trouve son inspiration poétique dans la quête mallarméenne de la suggestion langagière. En somme, l'auteur considère l'œuvre dans une réception du symbolisme français. Aussi, l'article de Faber du Faur pose déjà des avertissements vis-à-vis la politisation qui s'opérait alors à propos de George, de manière similaire à ce qu'avait soulevée Werner Vortriede en 1944 dans sa thèse *The Conception of the Poet in the Works of Mallarmé and Stefan George*. Hormis cet avertissement, Lehnen souligne que Vortriede sera un des premiers à étudier George dans une continuité latine de Ronsard et Mallarmé.

Dans le contexte de notre étude, il faut maintenant souligner que l'histoire de la réception critique de George fut marquée par de nombreuses polémiques. Les travaux de Faber du Faur et Vortriede, comme ceux de Claude David, comptent parmi les rares exceptions dans une période où la réception était plutôt portée à politiser les œuvres de George. Le nazisme de ses anciens disciples, notamment Claus Von Staffenberg, ainsi qu'un contexte post-Seconde Guerre mondiale, où l'on tente d'expliquer les atrocités y ayant été commises, pourraient en être les causes principales. En se transposant au lendemain de cette époque, il peut paraître convenable d'associer la littérature faisant la mention de figures fortes, charismatiques, destinées à guider la société par l'Art, à une forte prétention de totalitarisme; ces critiques pourraient d'ailleurs expliquer l'appropriation de George par les milieux réactionnaires. Cette mauvaise réputation, victime des critiques précédentes, fait écho aux erreurs du type *doctrinal adhesion* et *general critical preconceptions*, propres à l'analyse poétique qu'avait énoncées Ivor Armstrong Richards dans *Practical Criticism*⁹. L'histoire de cette réception critique semble toutefois faire présage à un meilleur dénouement, qui souhaitons-le, permettrait d'approfondir avec plus de sérieux l'œuvre de ce poète oublié. Avant d'aborder ce point,

⁹ Ivor Armstrong Richards, *Practical Criticism, A study of literary judgment*, London & New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD ; Harcourt, Brace and company 1935, p. 16-17.

retraçons d'abord les points marquants de cette histoire: il convient de débiter par la réception belge de George, où il développa sa première revue parmi les symbolistes.

La réception belge de George est très peu documentée. Quelques sources mentionnent que George fit la connaissance du poète symboliste Émile Verhaeren, à la suite de mardis mallarméens tenus en 1889¹⁰. Celui-ci fera découvrir la poésie de George en Belgique, où elle sera notamment traduite par Paul Gérardy, fondateur de la revue *Floréal*. George participera à plusieurs occasions à cette revue, tout comme les autres membres du *Blätter für die Kunst*, dans laquelle ils seront décrits comme « ceux qui veulent mener le bon combat dans ces mornes Allemagnes[sic] ». Dans l'édition de Juillet-Août¹¹, on peut remarquer qu'un poème lui est aussi dédié par un certain Léon Paschal, traducteur de *Floréal*, et également auteur d'*Esthétique nouvelle fondée sur la psychologie du génie*. Cette réception, tout comme la contribution de Paschal au symbolisme belge, demeure cependant mineure. *Floréal* cessera d'être publié après un an de parution, au moment où la collaboration de George avec les symbolistes belges semble s'arrêter. La réception belge de George signale la fin d'une lecture symboliste francophone de ses œuvres. Malgré les efforts de Vortriede et Faber du Faur, l'auteur rhénan sera, dans les décennies qui suivront, lu comme un auteur allemand, mais surtout fasciste : sa poésie ne sera interprétée qu'en étant que le prétexte d'une idéologie totalitaire.

L'étude comparative de Tiedemans-Bartels, parue en 1971, n'a fait que nourrir ces polémiques fascistes. L'autrice compare la poésie de George à celle de Mallarmé

¹⁰ Collectif, *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, Paris, Éditions Fayard, 2003, p. 241 & p. 244 ; Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Éditions Klincksieck, 1995, p. 361.

¹¹ Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques, *Floréal, 1ère année, Liège, Janvier 1982 - Octobre-Novembre-Décembre 1892 (no°1-12)*, en ligne, < <https://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a083-1892-000.pdf>>, consulté le 12 mai 2021.

dans une perspective sociologique fondée sur les travaux de Walter Benjamin¹². Elle discerne deux idéologies poétiques chez George : la première associe l'auteur allemand aux préceptes de Mallarmé sur la sacralisation de l'art, et la seconde vise à rejeter le langage suggestif. Néanmoins, cette étude critique ne se développe qu'à partir d'une prémisse à caractère idéologique, où l'autrice tente de déceler la source d'un fascisme latent et inassumé. Cette hypothèse d'un national-socialisme associé à George sera reprise dans une réception plus récente, notamment dans *Secret Germany : Stefan George and his circle* de Robert Norton.

En 2002, Norton publie une imposante biographie de Stefan George, qui dans sa mince partie critique, perpétue les préjugés polémistes à l'égard de George, qu'il interprète comme une forme de nazisme. Nonobstant ces conclusions largement réfutées par Ludwig Lehnen dans sa thèse¹³, les travaux de Norton documentent l'existence de réceptions critiques mineures et moins documentées. Entre autres, Norton mentionne les réceptions de George en Angleterre par le compositeur et écrivain Cyril Scott, et en Belgique par Verhaeren et Paul Gérardy. Norton également expose les correspondances de George, qui nous permettent de voir les sentiments francophiles et à tendance germanophobes que George eut tout au long de sa vie. Il conçoit toutefois l'œuvre de George dans une réception principalement allemande, perpétuant ainsi la principale tradition critique depuis *Floréal*.

À cause de ces polémiques, il faudra toutefois attendre au début du XXI^e siècle pour que l'œuvre de George soit revisitée dans une perspective l'inscrivant dans une continuité esthétique du symbolisme notamment mallarméen. En 2004 parut une

¹² Hella Tiedemans-Bartels, *Versuch über das artistische Gedicht: Baudelaire, Mallarmé, George*, München, Rogner & Bernhard, 1971, 158 p.

¹³ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, 698 p.

sélection des poèmes de George, traduits par Rubercy et Le Buhan¹⁴. Celle-ci comporte une préface critique qui souligne une similitude dans le rôle du vers chez Paul Valéry et George, mais il faudra néanmoins attendre la thèse de Ludwig Lehnen¹⁵ afin d'avoir une analyse plus complète. Tout comme Rubercy et Le Buhan, les travaux de Lehnen participent au renouveau de la réception critique de George par un « apolitisme », au sens où ils poursuivent la tradition laissée par Vortriede et Faber du Faur. L'un des points marquants de sa thèse est qu'il situe la continuité esthétique mallarméenne de George non pas dans les premières œuvres, comme l'ont prétendu les précédentes critiques, mais plutôt dans son œuvre tardive. Essentiellement, il fait souscrire la poésie de George à une même définition du symbolisme que celle de Mallarmé, dont l'idée poétique, fondamentalement opposée à la modernité, s'articule sous forme d'une quête esthétique où s'opèrerait la recherche hermétique du verbe. La religion du Cercle et de son prophète, élément clé de son *ethos*, est notamment l'une des manifestations de cette quête. Nous entendons cette notion « d'ethos » au sens rhétorique où Roland Barthes le définit comme suit :

Ethé sont les traits de caractère que l'orateur doit *montrer* à l'auditoire (peu importe sa sincérité) pour faire une bonne impression : ce sont ses *airs* [...] L'ethos est au sens propre une connotation : l'orateur énonce une information et *en même temps* il dit : je suis ceci, je ne suis pas cela¹⁶.

Il s'agit plus largement de la manière dont l'orateur se présente à travers l'articulation de son discours.

Comme nous pouvons le constater, les critiques, si l'on s'en tient à celles dénuées de polémique, n'ont conçu l'œuvre de George que dans un rapport de réception à

¹⁴ Stefan George, *Effigies, des poètes et de la poésie*, trad. par Rubercy et Le Buhan, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 97 p.

¹⁵ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et George : Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, *op. cit.*, 698 p.

¹⁶ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, no° 16, 1970, p. 212.

Mallarmé¹⁷ et outre de brèves mentions, n'ont pas envisagé son étude à partir d'autres influences tout aussi marquantes. Cette fixation tend à définir le symbolisme de George strictement dans une continuité mallarméenne qui lui devient indissociable. Tout comme le fit Marchal pour définir le symbolisme comme mouvement historico-littéraire, nous proposons de situer Stefan George à partir des auteurs desquels il revendique l'héritage, afin de mieux le situer dans le courant symboliste. De ses propres mots, George nous indique les trois figures qu'il considère comme étant les plus importantes: Mallarmé, Verlaine, puis Villiers de L'Isle-Adam¹⁸. Sans toutefois contredire ou réfuter la réception mallarméenne, que nous jugeons déjà bien développée par la critique, nous souhaitons élucider sur la réception georgienne de Verlaine qui à notre sens, réside principalement sur la récupération du mythe rimbaldien du poète maudit. Si le rapport à Mallarmé a été largement étudié par la critique, celui à Verlaine, que George considérait comme étant une inspiration tout aussi marquante, demeure peu étudié.

Pourtant, il nous semble que George a aussi été interpellé par les préceptes de Verlaine. Tout comme lui, George rejette les contemporains qu'il voit dans « l'allemandisme » et le matérialisme, afin de prôner un retour aux mythes de l'Antiquité. Verlaine voit dans cette quête la source du génie poétique: le poète, en rejetant les modèles existants, s'inscrit dans une quête visant à construire un langage poétique pur et authentique. Cette quête de pureté est pour lui incarnée par Rimbaud, l'enfant génial et naïf, dont il dresse le portrait dans ses *Poètes maudits*. Arnaud Bernadet¹⁹ a notamment démontré que, par l'exemple de Rimbaud, Verlaine fit de

¹⁷ D'ailleurs, ce rapport ne fut que trop fréquemment appuyé que par de brèves anecdotes biographiques.

¹⁸ Kurt Breysig, *Stefan George, Gespräche und Dokumente*, Amsterdam, Castrum Peregrini, 1960, p.16. dans Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, op. cit, p. 20.

¹⁹ Arnaud Bernadet, *L'exil et l'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 250 p.

l'innocence puérile un vecteur du génie poétique. À notre sens, ces conceptions poétologiques constituent le fondement de la réception verlainienne chez l'auteur allemand.

Sans qu'elle fût explicitement nommée « intériorité », l'idée de l'existence d'une dimension cachée du savoir, tout comme les divers questionnements entourant sa possible accessibilité, furent des questions préoccupantes chez les poètes avant-gardistes de la Fin de siècle. Sur le sujet, Laurent Jenny relève quelques auteurs symbolistes qui, bien qu'ils fassent usage de vocabulaires et de terminologies très différents, partagent une idée commune de l'intériorité. Par exemple, il souligne le rôle de l'art chez Vielé-Griffin, qui consiste explicitement à traduire la synthèse inconsciente, incarnée par le moi du créateur, via le biais de la poésie²⁰. Concernant Mallarmé, Jenny, en citant *Crise de vers*, suggère l'usage du vers libre pour accéder à cette dimension interne de la pensée²¹. Enfin, Mockel parle plutôt de l'objet de création comme étant ce qui « tréaille au fond [...] du poète Créateur²² ». Plus globalement, on discerne l'idée de l'existence d'une forme de savoir diffuse et latente qui ne serait accessible que par l'intuition²³.

Jenny rapproche la pensée de ces symbolistes à celle du philosophe Henri Bergson, qui schématise l'idée d'une dimension *autre* de la réflexion, qui serait dépendante de la suggestion. Pour Bergson, précise Jenny, la poétique du travail philosophique est semblable à la création poétique dans la mesure où elles visent à décrire la pensée

²⁰ Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 22.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 22-23.

²³ *Ibid.*, p. 20.

irreprésentable par la superposition d'images imprécises, afin de recréer un état émotionnel originel²⁴.

En raison de sa nécessité d'être sémantiquement suggéré, le vers libre semble être le moyen privilégié pour atteindre l'intériorité poétique. Laurent Jenny soutient d'ailleurs cette hypothèse : il attribue cette innovation à la publication des textes de Rimbaud, Kahn et Laforgue (publiés dans la revue *La Vogue* entre mai et août 1886²⁵), puis plus tardivement à Mallarmé dans *Un coup de dés*, dont les délimitations constituent des marqueurs visuels des possibilités syntaxiques²⁶.

La libéralisation du vers implique alors une « liberté de sens ». Plus précisément, il s'agit de considérer le poème comme un lieu des possibles dans son interprétation. Pour Jean Cohen, cette libération du sens, qu'il dénomme « capacité suggestive », est une remise en question de la notion d'interprétation singulière:

Qu'est-ce en effet que "comprendre" ? Saisir le sens ? Cette définition repose sur un postulat, impliqué par sa formulation même. Dire le "sens", c'est postuler son unicité, c'est admettre sans le dire qu'il est un seul type de sens, une modalité unique de l'intelligibilité²⁷.

Ainsi libéré, le vers (libre) devient un moyen privilégié pour atteindre l'intériorité poétique.

Autant chez les auteurs symbolistes que cite Jenny que chez Bergson, l'approche intuitive du texte est favorisée comme outil de la poursuite de l'intériorité. Contrairement à l'interprétation métrique, dite « traditionnelle », le pouvoir suggestif des mots a ainsi le pouvoir d'accéder à la pensée intérieure, qu'on pourrait percevoir

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²⁵ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ Jean Cohen. *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, p. 125.

comme quasi-subconsciente, conceptualisée comme vastement supérieure. Par « traditionnelle », nous entendons la lecture matérialiste et métrique de la poésie, à laquelle s'opposèrent initialement les adeptes du vers libre.

Puisqu'elle revendique l'intuition comme fondement de la connaissance, la quête de l'intériorité poétique est en ferme opposition avec l'idéologie positiviste. L'idéal positiviste, basé sur un système scientiste et matérialiste, ne peut alors que rejeter cette idée d'intériorité de la pensée, qui est davantage « spirituelle » puisque celle-ci conçoit des savoirs compris au travers de l'intuition artistique. Conséquemment, l'existence d'une multiplicité de possibilités sémantiques au texte, induites par le rejet d'une lecture matérialiste des mots, entre en conflit avec la perspective scientiste, qui prétend aux vérités uniques et universellement vérifiables reposant sur des expressions mathématiquement mesurables. De la sorte, dans une perspective positiviste, le sens du poème ne serait alors défini que par des signes mesurables, des mots, dont le sens serait restreint à une matérialité effaçant tout caractère suggestif : c'est précisément à cette absence de polysémie que s'oppose l'intuition suggestive dans la quête de l'intériorité.

Si la pureté poétique ne peut être atteinte que par les partisans du vers libre, elle est conséquemment élitiste, puisqu'elle implique un dédain de la langue populaire, jugée non-apte à la recherche de l'intériorité. Comme le souligne Bertrand Marchal:

Autonomie de la littérature ou nouvelle tour d'ivoire, cette réaction antimatérialiste est donc, pour une part aussi, une réaction antidémocratique (qui n'est pas toujours limitée au seul domaine de l'art) [...] Cette aristocratie de l'esprit trouve dans la poésie le dernier refuge des âmes nobles et le sanctuaire d'une religion ésotérique accessible aux seuls initiés²⁸

²⁸ Bertrand Marchal. *Lire le symbolisme*, Paris, DUNOD, 1993, p. 10.

Or, Stefan George, tout en adhérant à l'idée de l'intériorité poétique, ne pratique pas le vers libre : il préconise plutôt l'idée qu'une forme de talent innée à la condition de maudit, que nous avons identifié comme étant l'innocence créatrice, permet d'atteindre cette intériorité. Similairement au vers libre, qui se voit conférer un sens supérieur par le fait même d'être libéré de la métrique traditionnelle, nous proposons que la pensée du maudit se retrouve elle aussi apte à atteindre l'intériorité, à travers le rejet des contraintes de la société moderne et positiviste. L'atteinte de l'intériorité, telle que formulée par George, nous rappelle la théorie de la poéticité de Jean Cohen, au sens où l'énoncé poétique diffère du prosaïque, grâce à sa libération de la structure oppressive du langage. Cette considération, chez George, nous permet ensuite de réexaminer l'élitisme de sa posture que nous dégageons principalement par le retour non-imitatif à l'Antiquité, ainsi que dans le rejet de l'allemandisme.

L'objectif de notre mémoire est de démontrer que George reprend ce mythe de l'intériorité créatrice, pour le transposer dans son œuvre poétique à travers le motif de l'innocence. En effet, si la réception de l'auteur provenant de l'Hexagone fut déterminante sur l'œuvre de George, il serait juste de la situer précisément dans le motif de Maximin, une personnification de Maximilian Kronberger, un disciple de George décédé prématurément à l'âge de 16 ans. Dans la poésie de George, Maximin incarne l'enfant-prodige, celui dont le potentiel créateur est guidé par la mission esthétique de *l'art pour l'art*. Comme ce qu'a Verlaine pour Rimbaud, le génie et l'innocence puérile de Maximin semblent avoir été mythifiés par George, notamment dans le *Septième Anneau*. La critique, notamment chez Lehnen²⁹ et Albert Verwey³⁰, a souvent évoqué ce motif sans toutefois le séparer du lien mallarméen. Précisément, elle a négligé de l'envisager dans une perspective intertextuelle, où le mythe rimbaldien élaboré par

²⁹ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et Stefan George. Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, op. cit., 698 p.

³⁰ Albert Verwey, et Ludwig Van Deysse, *Aufsätze über Stefan George und die jüngste dichterische Bewegung*, Berlin, Karl Schnabel, 1905, 40 p.

Verlaine agit comme assise à celui de Maximin. Si la recherche d'une langue poétique pure constituait déjà une obsession chez George, entre autres dans son invention de la *Lingua Romana*³¹, cette recherche devint prédominante dans son œuvre lorsqu'il créa le mythe de celui qui fut son disciple. Nous proposons donc l'hypothèse que George, inspiré par Verlaine, utilise l'innocence comme moteur de création.

Objectif de recherche et méthodologie

Dans un premier temps, il sera question de situer l'œuvre de George par rapport au symbolisme français, pour comprendre comment s'opère la réception de Verlaine dans l'œuvre du poète allemand. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur les travaux de Lehnen, Marchal³², Rubercy³³ et Décaudin³⁴, afin de reconstituer l'horizon d'attente établi par le symbolisme de la Fin de siècle. Cet horizon nous permettra de mettre en évidence les liens intertextuels et la continuité esthétique entre les œuvres de George et de Verlaine. Dans cet ordre d'idées, il sera essentiel d'interroger le mythe de Rimbaud tel que Verlaine l'échafaude dans ses *Poètes maudits*³⁵, afin d'en identifier les caractéristiques constituantes auxquelles George identifie le Maximin de son *Septième Anneau*. Si Verwey atteste que le mythe de Maximin « a existé avant la rencontre de George et Kronberger », c'est toutefois dans le *Septième Anneau* qu'il prend définitivement forme. Ce mythe de l'innocence créatrice sera subséquemment comparé avec celui de Rimbaud, afin de voir les transformations opérées dans cette continuité. De manière similaire à Rimbaud, Maximin sera représenté comme un enfant-prodige, dont le génie non-affecté par les affres de la société moderne, telles que la poursuite du succès, témoigne d'une plume divine. Toutefois, à l'instar de Rimbaud pour Verlaine,

³¹ Robert Edward Norton, *Secret Germany: Stefan George and his circle*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, 847 p.

³² Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme, op. cit.*, 209 p.

³³ Stefan George, *Effigies, des poètes et de la poésie, op. cit.*, 97 p.

³⁴ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Éditions Privat, 1960, 532 p.

³⁵ Paul Verlaine, *Les poètes maudits*, Paris, Éditions C.D.U. & SEDES réunis, Introduction et notes par Michel Décaudin, 1982, 76 p.

il deviendra un topos dans les œuvres subséquentes de George: élevée au rang du divin, son innocence créatrice lui permettra d'incarner le langage poétique pur. Cette pureté sera manifeste dans le motif de l'innocence et du prophète.

Notre second chapitre examinera les manières dont l'innocence créatrice, partagée par ces figures, s'inscrit dans la recherche d'un langage poétique pur, c'est-à-dire dans une quête qui a pour objectif d'offrir ce que Laurent Jenny considère comme une « représentation écrite de la pensée³⁶ ». À partir de la notion de totalisation poétique élaborée par Cohen³⁷, nous faisons l'hypothèse que George recherche cette intériorité à travers l'adoption d'une posture patricienne, se définissant à travers le rejet de l'allemandisme, et au retour non-imitatif aux sources de l'Antiquité, qui lui permet de repenser l'historicité de la période médiévale dans la finalité du refus de la modernité positiviste. Nous chercherons à montrer que George conçoit l'âge sombre non plus comme une période d'obscurantisme, telle que la modernité et la Renaissance l'ont conceptualisé, mais comme le lieu des possibles en termes de nouveauté des modèles. La convocation par George de cette période historique, qui débute au moment de la chute de l'Empire romain d'Occident, est particulièrement évocatrice, car dans l'imaginaire collectif, elle symbolise la stagnation du savoir ainsi que la perte des grands modèles de l'Antiquité. Ce mythe, d'abord popularisé par Edward Gibbon dans *The history of the decline and the fall of the Roman Empire*, fut également valorisé par Isaak Iselin de *l'Aufklärung* et plus tardivement par Jules Michelet en France, est considéré comme étant *la plus grande tragédie* par la société moderne rationaliste. Toujours dans cette perspective, notre analyse démontrera que George, en valorisant une vision du Moyen Âge inspirée à la fois d'Herder et d'Auguste Comte, renoue avec les racines celtiques et allemandes, et rejette conséquemment la modernité allemandiste héritée de *l'Aufklärung*. C'est dire que, conformément à l'*ethos* du patricien, George,

³⁶ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., 161 p.

³⁷ Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.

toujours guidé par le désir de l'intériorité poétique, prônera d'un langage musical, qu'il opposera à la langue matérialiste populaire qu'il dédaigne.

Dans notre dernier chapitre, nous envisagerons l'intériorité permise par le rejet de la modernité et de l'allemandisme à partir de la musicalité. Notre analyse permettra de montrer que cette nouvelle pensée poétique, cherchant à s'éloigner de la matérialité langagière à travers la forme du *lied*, convie une reprise des mythes et légendes. Cette reprise, qui tient à la fois des motifs wagnérien et verlainien, permettra de réitérer le rejet de l'allemandisme, ainsi que de la capacité suggestive du texte. Par sa capacité à suggérer un sens se rapprochant de l'intériorité poétique, la propriété suggestive de la musicalité constituera le fondement de deux autres formes d'impressionnismes complémentaires, que nous dénommerons comme étant la « naturalité » et le « sublime liturgique ». La formulation de ces concepts nous permettra de revisiter la posture de Maximin élaborée par George: par l'élévation divine qu'il fait de son ancien disciple, George lui confère posthument un statut de maudit, que nous qualifions de « salutaire », dans la mesure où il s'inscrit ultimement dans la volonté de l'affranchissement de sa propre condition.

Corpus étudié

Notre corpus d'étude portera essentiellement sur le *Septième Anneau* de Stefan George, ainsi que sur les *Poètes maudits* de Verlaine, auquel viendront s'ajouter ponctuellement quelques autres extraits issus d'*Algabal*, *Abécédaires*, et *Hymnes*. Concernant le choix d'édition pour la poésie de George, nous nous référerons à celle de Lehnen. Nous justifions ce choix par deux raisons: d'abord, il s'agit de la version la plus récente et la plus complète qui soit traduite en français. Les traductions précédentes, notamment celle coéditée par Rubercy et Le Buhan³⁸, bien que demeurant fidèles dans

³⁸ Stefan George, *Effigies, des poètes et de la poésie*, op. cit., 97 p.

leurs impressions poétiques, n'ont traduit qu'une sélection de texte. En ce sens, le *Septième Anneau*, recueil central à notre mémoire, n'a jamais été traduit dans son intégralité en français avant cette édition. Ensuite, l'édition bilingue de Lehnen comporte des précisions concernant les thèmes des recueils. Seule exception: la traduction d'*Abécédaire* que nous emploierons provient de Claude David, qu'il traduit librement dans son ouvrage.

En somme, notre mémoire cherche à revisiter l'œuvre de George à partir d'une réception de Verlaine, dans laquelle nous éluciderons des aspects peu étudiés. Nous souhaitons ainsi proposer une nouvelle lecture des textes de George dans la même foulée que Lehnen, afin d'éviter les « raccourcis idéologiques³⁹ ». C'est pourquoi nous soulignons que la divinisation opérée à l'égard de Maximin le concerne d'un point de vue strictement textuel, et ne vise pas à inférer d'hypothèse sur le personnage biographique.

³⁹ Ludwig Lehnen, *Mallarmé et George : Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, op. cit., p. 11.

CHAPITRE I

MAXIMIN OU LE MAUDIT GEORGIEN

1.1 - Prolégomènes

1.1.1 - Verlaine et les symbolistes

Le courant littéraire du symbolisme appelle à de nombreuses conceptions divergentes, qui divisent les acteurs s'en réclamant. Des théoriciens, notamment Guy Michaud⁴⁰, ont défini le symbolisme à partir des premiers écrivains du mouvement: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, etc. D'autres orientent plutôt leurs définitions à partir de Mallarmé et de ses successeurs⁴¹. Malgré ces divergences théoriques, ces critiques soulignent tous l'importance de Verlaine au sein du symbolisme.

Dans cet ordre d'idées, il serait alors pertinent de s'attarder sur la vision de Verlaine pour connaître sa définition du symbolisme, lui qui fut considéré comme l'une des figures marquantes de ce courant. L'ouvrage de Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*⁴², compile les entrevues d'une soixantaine d'écrivains, dont celles de nombreux symbolistes. Lorsque ces derniers furent interrogés au sujet de leur façon de définir le « symbolisme », ceux-ci partagèrent des définitions bien personnelles et variées, de sorte que chacun parvint à imbriquer le terme dans sa vision. Ainsi, le symbolisme est pensé à l'aune de son manque d'unicité conceptuelle, et en ce sens, les entrevues de Huret nous permettent de saisir le caractère hétéroclite de ce courant. En soi, le terme même de « symbolisme » divise énormément ceux qui adhèrent au courant,

⁴⁰ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., 498 p.

⁴¹ Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes*, op. cit., 532 p.

⁴² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Éditions Thot, 1982, p. 81-82.

chez qui il est tantôt adulé, ou encore qualifié « d'étiquette péjorative ». Pour sa part, Verlaine livre la définition suivante dans son entrevue à Huret:

Vous savez, moi, j'ai du bon sens ; je n'ai peut-être que cela, mais j'en ai. Le symbolisme ?... comprends[sic] pas... Ça doit être un mot allemand... hein ? Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire ? Moi, d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole. Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme ; qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains ! Moi je suis Français, vous m'entendez bien, un chauvin de Français, – avant tout. Je ne vois rien dans mon instinct qui me force à chercher le pourquoi du pourquoi de mes larmes [...] ⁴³.

– Comment se fait-il que vous ayez accepté l'épithète de *décadent*, et que signifiait-elle pour vous ? – C'est bien simple. On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète ; je l'ai ramassée comme cri de guerre ; mais elle ne signifiait rien de spécial, que je sache. [...] Décadent, au fond ne voulait rien dire du tout. Je vous le répète, c'était plutôt un cri et un drapeau sans rien autour. ⁴⁴

Comme nous pouvons le constater, Verlaine témoigne de son ennui pour le souci des étiquettes esthétiques. Pour lui, le symbole, dans sa signification symboliste du terme, ne fait qu'artificiellement obscurcir le sens des émotions (« quand je souffre, quand je jouis ou quand je pleure, je sais bien que ça n'est pas du symbole »). Dans le même sens, il qualifie péjorativement ce procédé comme étant une manœuvre bien typique des philosophes allemands métaphysiciens (« Voyez-vous, toutes ces distinctions-là, c'est de l'allemandisme ; qu'est-ce que ça peut faire à un poète ce que Kant, Schopenhauer, Hegel et autres Boches pensent des sentiments humains ! ⁴⁵ »). De prime abord, ses remarques semblent s'inscrire dans une lignée de sentiments fondamentalement hostiles à la germanité, dont Verlaine fit preuve tout au long de sa vie. Toutefois, nous pouvons élaborer que ces propos s'affichent aussi dans un désir de

⁴³ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 81-82.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵ *Idem.*

maintenir la distinction entre « philosophie » et « poésie », de la même façon que les symbolistes l'ont fait pour l'art et la science⁴⁶. Tel qu'il le confie à Huret :

Ils m'embêtent, à la fin, les cymbalistes ! [...] eux et leurs manifestations ridicules ! Quand on veut vraiment faire de la révolution en art, est-ce que c'est comme ça qu'on procède ! En 1830, on s'emballait et on partait à la bataille avec un seul drapeau où il y avait écrit Hernani ! Aujourd'hui, c'est des assauts de pieds plats qui ont chacun leur bannière où il y avait écrit RÉCLAME ⁴⁷!

Comme nous pouvons l'observer, Verlaine critique l'incohérence du mouvement symboliste, qu'il compare dérisoirement aux cymbales. Par ce jeu de mot, il qualifie les symbolistes de bruyants, de dérangeants, et pouvant être associés à la recherche de publicité, qu'il dédaigne tout autant. Pour mieux saisir ce que Verlaine sous-entend par « publicité », et plus largement ce que l'on entendait par ce terme à la fin du XIX^e siècle en France, il convient de citer Marc Angenot, pour qui:

le publiciste est l'écrivain qui s'adresse au « public » (lequel n'est pas, malgré la naïveté des dictionnaires, la « masse de la population » mais cette *minorité* alphabétisée et cultivée qui est censée *posséder* une opinion, un intérêt pour l'actualité et pour la « chose publique » [...]. Le publiciste contribue à produire la « publicité »⁴⁸.

Ce concept de publicité ne doit pas être strictement entendu dans un sens contemporain de la promotion mercantile des biens et services telle qu'on appelait autrefois une « réclame ⁴⁹», quoiqu'elle possède un certain rapprochement sémantique, mais plutôt comme « une diffusion dans le *public* des discours qui façonnent l'*opinion publique*, telle est l'affaire du publiciste. Par-là, le publiciste est souvent proche de l'idéologue,

⁴⁶ Dans l'idée de nuancer ce qui pourrait être considéré comme une généralisation, nous soulignons qu'il y a eu quelques adhérents symbolistes qui ne furent pas hostiles à l'implication de la science dans la poésie, notamment René Ghil, mais qu'ils ne formèrent pas une « majorité cohérente » au sein du symbolisme.

⁴⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 82.

⁴⁸ Marc Angenot, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, p. 503.

⁴⁹ *Idem*.

du doctrinaire politique⁵⁰ ». Ce semblant de caractère idéologique, celui du doctrinaire, est précisément ce que Verlaine dédaigne dans la publicité, d'autant plus que le publiciste, malgré les prétentions qu'il aime affublé de titres prestigieux, n'est pas un littérateur ni un homme de lettres⁵¹. Ainsi, Verlaine effectue un rapprochement entre la nature bruyante de la cymbale et celui de la publicité, pour décrire la fragmentation des écrivains qui se revendiquent symbolistes.

La multitude des courants se réclamant symbolistes inspire également un nombre de conflits internes qui accentuent cet adjectif du « bruyant », que nous venons de présenter. Verlaine se désole qu'autrefois, les conflits esthétiques étaient plus clairement divisés, citant à titre d'exemple la pièce *Hernani* de Victor Hugo, et disant que maintenant « [ce sont] des assauts de pieds plats qui ont chacun leur bannière ». Il fait connaître ses sentiments envers les pratiques poétiques de ses contemporains qu'il juge outrageant à Huret :

La Renaissance ! Remonter à la Renaissance ! Et cela s'appelle renouer la tradition ! En passant par-dessus le dix-septième et le dix-huitième siècle ! Quelle folie ! Et Racine, et Corneille, ça n'est donc pas des poètes français, ceux-là ! [...] Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes ! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia... Et surtout, *ça n'est pas français*, non, *ça n'est pas français* ! [...] ⁵²

Le retour à la Renaissance, qui comme nous le verrons plus loin implique un retour à l'Antiquité, est critiqué par Verlaine, qui y voit une forme de dédain, en qualifiant le tout de « charabia », duquel se prononcerait un sentiment qui s'opposerait à la France sur le plan culturel « surtout, ça n'est pas français ». Il importe, d'autant plus, dans la même optique, de soulever le fait que la Renaissance visait en premier lieu à renouer avec les artistes et penseurs de la Grèce et de la Rome Antique, et donc, n'impliquait

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Idem.*

⁵² Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 83.

pas les auteurs français (à ce moment, gaulois, celtique et plus largement issu des tribus dites barbares). Dans la première partie, on comprend que cette critique concerne la culture germanophone qu'il surnomme péjorativement « l'allemandisme ». D'ailleurs, le terme « allemandisme », est assez évocateur. En effet, l'emploi du suffixe « -isme » dont fait usage Verlaine n'est pas anodin dans la mesure où il indique un courant de pensée. Le choix d'une telle catégorisation nous rappelle la critique faite par Verlaine à propos des conflits esthétiques: il se désole que tous « érigent leurs propres bannières où il est écrit RÉCLAME ». En choisissant ce terme, Verlaine impute donc aux allemandistes de nombreux courants et écoles de pensées, qui selon lui tentent de se différencier les uns des autres, et conséquemment, participent à la confusion idéologique post-Hernani.

Les contemporains symbolistes de Verlaine firent des critiques très partagées au sujet de ses poèmes. Alors que certains les considérèrent comme étant des sources d'inspirations marquantes, (une opinion entre autres partagée par Mallarmé, Kahn et initialement par Moréas), d'autres les critiquèrent plus virulemment, comme ce fut le cas pour les œuvres tardives de Verlaine. Il convient de relever quelques-unes de ces louanges et injures afin de mieux saisir la réception de ses poèmes au sein du symbolisme.

Dans *Le livre des masques*, Remy de Gourmont fait le portrait de plusieurs écrivains lui ayant été contemporains et fait un éloge particulier à Verlaine: « Sans talent et sans conscience, nul ne représenta sans doute aussi divinement que Verlaine le génie pur et simple de l'animal humain sous ses deux formes humaines : le don du verbe et le don des larmes⁵³ ». Il soutient également que Verlaine, malgré lui, fut un instigateur du vers libre, rôle que le poète français regretta plus tard, comme il nous le livre dans son entrevue à Huret:

⁵³ Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963, p. 142.

Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues, dans le temps !
 Mais enfin, je n'ai pas la prétention de les imposer en Évangile ! Certes, je
 ne regrette pas mes vers de quatorze pieds ; j'ai élargi la discipline du vers,
 et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée !⁵⁴

Hormis ses qualités, Gourmont n'omet toutefois pas de nuancer son portrait de Verlaine. Gourmont reproche notamment aux *Invectives* d'être d'un « iambiste tapageur et grossier⁵⁵ », qui avec une pointe d'ironie, nous rappelle le caractère bruyant des « cymbalistes », tant dénoncé par Verlaine.

Déjà en 1896, l'année de son décès, son œuvre posthume, *Les Invectives*, fera aussi l'objet de critique dans le Manuel général de l'instruction primaire. Son auteur, Gabriel Compayré, dresse de Verlaine un portrait moins élogieux que ses compères symbolistes. Il le qualifie notamment de « débraillé, bohème, Villon du 19^{ième} siècle », « [ayant] déjà eu ses heures d'inspirations alors porté aux nues par toute une école de jeunes admirateurs qui l'appelaient le grand poète chrétien », et conclut en écrivant « qu'aujourd'hui, il serait difficile de trouver un ramassis d'injures rimées, à la fois plus sottes et plus grossières⁵⁶ ». Nous pouvons constater que Compayré critique Verlaine tant pour sa posture que pour sa poésie. D'abord, il critique son abandon du catholicisme, ayant été autrefois un « grand poète chrétien », et le compare du même coup à Villon, poète et criminel du XV^e siècle, probablement à cause de ses tendances antisociales (la crise avec Rimbaud, son mode de vie bohémien, ses excès de violences, etc.).

De même, Gustave Kahn dans son ouvrage *Symbolistes et Décadents* nous relève l'hostilité qu'entretenait René Doumic de la *Revue des Deux-Mondes* à l'égard de

⁵⁴ Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 83.

⁵⁵ Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, op. cit., p. 142.

⁵⁶ Gabriel Compayré, « Paul Verlaine: les Invectives », *Manuel général de l'instruction primaire : journal hebdomadaire des instituteurs 63^e année*, tome 32, 1896, p. 306.

Verlaine⁵⁷. Doumic considérerait l'auteur français comme d'une insolente mythification, d'une grande platitude, d'une médiocrité, d'une *fumisterie* et d'une incontinence de *verbiage*⁵⁸. De son côté, Kahn prend la défense de Verlaine et juge que la *Revue des Deux-Mondes* exerce une critique sans aucune aptitude, qu'elle écarte les nécessités intellectuelles et qu'elle se rabaisse à l'ordre du pamphlétaire et de la publicité. Il compare le jugement de Doumic à celui d'un professeur non pas érudit, mais enclin « à être sous la férule des palmarès des distributions de récompenses⁵⁹ », un cuistre qui souhaite se montrer infailible devant sa classe et ses supérieurs.

1.2 - Le mythe verlainien du poète maudit

Pour commencer, nous présenterons le mythe rimbaldien dans son parcours historique à partir des travaux de Pascal Brissette. Par la suite, nous délimiterons plus précisément sa définition chez Verlaine à partir des travaux de Michel Décaudin. Enfin, nous clorons cette première partie en démontrant comment la représentation de Rimbaud qu'effectue Verlaine s'inscrit dans cette mythologie du poète maudit.

1.2.1 - Historicité du mythe

La conception du poète maudit varie selon les époques. Comme le définit Brissette dans *La malédiction littéraire: du poète crotté au génie malheureux*, ce mythe se définit selon son historicité, de sa possibilité à modifier son topos, et d'objet de croyance et d'investissement théorique⁶⁰. À partir des textes de Jean-Luc Steinmetz⁶¹ et José-Luis Diaz⁶², Brissette retrace les premières formes du poète maudit au début du XIX^e siècle

⁵⁷ Gustave Kahn. *Symbolistes et Décadents*, Genève, Éditions Slatkine, 1977, p. 394-402.

⁵⁸ (L'auteur souligne) *Ibid.*, p. 395.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁰ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, p. 31-32.

⁶¹ Jean-Luc Steinmetz, « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », *Oeuvres & Critiques*, vol. VII, no° 1, 1982, p. 75-86.

⁶² José-Luis Diaz. « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de France*, no° 5, septembre-octobre 1992, p. 828-845.; « Lamartine et le poète mourant », *Romantisme*, no° 67, 1990, p. 47-58.; « Écrire la vie du poète : la biographie d'écrivain entre Lumières et

chez Guilbert⁶³ puis sous la forme du poète cygne chez Lamartine⁶⁴. Quant à la version plus moderne du mythe, il rapporte le propos de Diane Festa-McCormick⁶⁵ qui situe la figure du poète maudit avec Baudelaire et Verlaine tout en précisant que même chez ceux-ci, le concept ne demeure pas officiellement défini⁶⁶. Suivant ce survol historique, Brissette, pour sa part, définira le mythe de manière plus générale en le situant comme étant la mise en discours de ses malheurs ou celui de ses contemporains⁶⁷. Cette définition, il la justifie en citant Julie de Lespinasse, écrivaine du XVIIIe siècle, qui caractérisa le phénomène comme une attitude se démarquant par la distanciation des autres⁶⁸, et qui convie l'individu à vivre une existence troublée et agitée⁶⁹. Pour lui, ce n'est que dans cette forme de dédain social que le génie peut surgir d'un moment, une vision propre au fantasme romantique du génie, qui involontairement, en un instant, transforme son malheur en inspiration⁷⁰. Dans une définition similaire, il convient de mentionner le travail de Solène Thomas dans *Ce que Maudit veut dire: le cas Verlaine* qui s'appuie également sur les propos de Diaz⁷¹, et qui nous livre sa définition du poète maudit:

[L]e vrai poète, le maudit, le sublime, c'est celui qui, ne s'étant pas compromis dans des stratégies publicitaires et dédaignant le succès, ne rencontre pas la gloire qu'il mériterait ; en même temps de façon retorse, l'estampille « maudit » va à son tour servir d'argument publicitaire⁷².

romantisme », *Revue des sciences humaines*, t. LXXXVIII, no° 224, octobre-décembre 1991, p. 215-233.

⁶³ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p.18.

⁶⁴ *Idem*.

⁶⁵ Diane Festa-McCormick. « The Myth of the *Poètes Maudits* », *Pre-text / Text / Context : Essays on Nineteenth-Century French Literature*, dir. Robert L. Mitchell, Columbus, Ohio State University Press, 1980, p. 199-215.

⁶⁶ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 29.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 220-221.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 222.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 301.

⁷¹ José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire, scénographie auctoriale à l'Époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.

⁷² Solène Thomas, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », *Revue Verlaine*, vol. 1, no° 12, 2014, p. 283.

Dans le même angle, Thomas affirme que la première publication des *Poètes maudits*, en 1884, puis la seconde version en 1888, marquent une réappropriation du concept par Verlaine, qui déjoue le concept de ses balises, basées sur l'industrialisation culturelle, afin d'en faire un symbole de contestation⁷³.

Cette question de la reprise du concept de *Poètes Maudits* comme contestation est également soutenue par Michel Décaudin dans sa préface à la réédition de *Les Poètes maudits*, de 1982. Pour sa part, il définit le concept comme suit:

Il ne s'agit pas d'une malédiction métaphysique et sociale, faisant du poète un hors-la-loi dans tous les domaines, à l'image que l'on se fait de l'aventure rimbaldienne, mais, comme il est dit au début du chapitre sur Corbière, de « poètes absolus », de poètes dont l'exigence s'affirme dans un refus à la fois du romantisme et du Parnasse, de la poésie du cœur et celle du beau vers (deux déviations également dangereuses) et se manifeste par ce « quelque chose d'impassible » où l'art sublime la vie⁷⁴.

En examinant cette définition, nous parvenons à préciser trois caractéristiques fondamentales du poète maudit: le rejet des courants artistiques contemporains, le rejet du matérialisme ainsi que le dévouement à « l'art absolu ». Dans la prochaine partie, nous examinerons comment ces trois caractéristiques peuvent être relevées à partir de la citation de Décaudin.

1.2.2 - Refus de la contemporanéité

Le rejet des contemporains est le premier trait qui caractérise le maudit. Afin de comprendre comment le poète maudit s'ostracise de ses contemporains, il convient d'examiner cette première section de la définition de Décaudin que nous avons délimitée comme suit:

⁷³ *Ibid.*, p. 278 et 288.

⁷⁴ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, *op. cit.*, p. 8-9.

Il ne s'agit pas d'une malédiction métaphysique et sociale, faisant du poète un hors-la-loi dans tous les domaines, à l'image que l'on se fait de l'aventure rimbaldienne, mais, comme il est dit au début du chapitre sur Corbière, de « poètes absolus », de poètes dont l'exigence s'affirme dans un refus à la fois du romantisme et du Parnasse [...] ⁷⁵

La première phrase de cette citation exprime que le statut de « maudit » n'est pas une condition qui serait régie par une force plus grande, d'une vision déterministe où l'existence de l'écrivain ne le prédestinerait qu'à un échec. Elle stipule plutôt que ce statut est en fait une prise de position, volontaire et entièrement personnelle, qui s'exprime dans le refus des courants contemporains, et plus précisément des romantiques et du Parnasse. Historiquement, le romantisme concevait le statut de l'écrivain comme s'inscrivant dans un déterminisme fataliste. Dans *Les Mages romantiques*, Paul Bénichou confère à cette mythe des allures prophétiques, selon lesquelles l'écrivain, élu par le divin, serait amené à guider le peuple. Ce propos se saisit le mieux dans la conclusion de son premier chapitre, qui porte sur Lamartine: « Il eut la conviction de posséder seul la formule du présent selon les hommes et Dieu, d'être seul capable de la dégager et, le jour venu, de la faire triompher ⁷⁶ ». Notons qu'ici, le « Il » peut également être substitué à Vigny et Hugo, auteurs également couverts dans cet ouvrage. Selon la définition de Bénichou, « l'écrivain à succès », si l'on peut le caractériser ainsi, aurait été choisi par le divin, son talent lui étant alors prédestiné. Par opposition, l'écrivain malheureux, celui qui « ne rencontre pas le succès », n'aurait tout simplement pas été choisi par le divin et ne disposerait donc pas d'un talent comme celui de l'élu.

En s'opposant à la responsabilité du divin dans le succès de l'écrivain, Verlaine reconsidère la réussite de celui-ci selon une perspective strictement humaine. En ce sens, les conditions de succès d'un individu ne relèvent plus des machinations divines,

⁷⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁷⁶ Paul Bénichou, *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Idées », 1988, p. 56.

mais bien de la complaisance, du fait d'être « animés par la vanité et l'ambition des masses⁷⁷ ». Ce point de vue nous est le mieux illustré au sujet de Paris, capitale littéraire européenne de l'époque, que Verlaine considère comme l'étendard des parvenus. Au sujet de cette métropole, il s'exclamera: « le don d'assimilation prompte propre aux gens de ce pays-là, - ce qui peut expliquer le rapide dessèchement [de l'écrivain], sous le soleil bête de Paris⁷⁸ ». Selon la perspective antiromantique de Verlaine, le succès dans le milieu littéraire académique ne serait donc permmissible que par la compromission de l'écrivain face aux courants populaires qu'il voit comme un « dessèchement » de ses dons et non plus comme une faculté relevant du divin. De la même manière, Verlaine posera un jugement envers ceux qui n'ont pas atteint la gloire escomptée, perçue non pas comme étant une condition attribuable à un quelconque déterminisme ou une raison divine, mais bien à une prise de position volontaire garante de l'authenticité de la plume: « Le vrai poète, le maudit, le sublime, c'est celui qui ne s'est pas compromis dans des stratégies publicitaires et, dédaignant la gloire, ne rencontre pas le succès mérité [...]»⁷⁹ ». De la sorte, un poète maudit ne l'est que par lui-même: « Aussi, maudit par lui-même, ce Poète Maudit !⁸⁰ ».

En soustrayant cette dimension fataliste de l'écrivain, nous pouvons déduire que Verlaine la ramène à une dimension strictement humaine et mortelle. Lorsqu'il définit la condition de maudit, soit alors le refus volontaire de la conformité et du succès, comme une simple complaisance au populaire et à l'ambition, Verlaine « athéiste » l'écrivain et, plus explicitement, s'affiche personnellement dans le rejet de la posture divine de l'écrivain que soutient le romantisme. Thomas, en s'appuyant sur Festa-Mccormick⁸¹, affirme que cette humanisation opérée à l'égard du poète maudit fait de

⁷⁷ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 220.

⁷⁸ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 26.

⁷⁹ Solène Thomas, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », loc. cit., p. 283.

⁸⁰ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 35.

⁸¹ Le texte de Festa-Mccormick duquel s'appuie Thomas est la référence suivante: Diane Festa-Mccormick, « The Myth of the *Poètes Maudits* », loc. cit., p. 209-210.

lui, non pas une figure divine, mais bien un mortel marginalisé⁸². En jouant sur la tension entre *apothéose* et *rabaissement*, Thomas considère que Verlaine humanise l'écrivain maudit et plus spécifiquement son talent⁸³. Si l'on peut prendre à titre d'exemple la description de Rimbaud établie par Verlaine, le poète à succès, selon cette logique, serait décrit à la fois comme « un prophète hors de ce monde », en adoptant un ton fort élogieux et comme un « gamin ardennais gogard et pince-sans-rire », tout en lui restituant une certaine humanité⁸⁴. En somme, il est clair que pour Verlaine, le *vrai* et authentique talent réside, non pas dans le succès commercial, mais bien dans une authenticité de plume qui ne serait permise que par l'auto-identification au statut de maudit; bien que nous puissions néanmoins souligner l'hypocrisie de cette stratégie publicitaire, tel que l'a soulevée Thomas à ce sujet.

S'il affirme lors de son entrevue à Huret qu'il est connu et vénéré par la jeunesse écrivaine, bien que jugeant en être incompris, Verlaine s'identifiera curieusement à cette condition de maudit, comme il en témoigne dans le second volume de *Poètes Maudits*. Il exprime cette idée dans ces termes : « qu'on prouve que je suis pour quelque chose de cette paternité. Qu'on lise mes vers⁸⁵ »). Sous l'anagramme pseudonymique de Pauvre Lelian, il nous livre un faux-procès autobiographique, dans lequel il tente de faire réévaluer son rôle de maître. Peut-être était-il devenu ce qu'il détestait: une autorité littéraire, qui le serait devenue possiblement à travers la compromission? Décaudin n'écarte pas cette possibilité:

En se mettant lui-même en cause, le dernier des « poètes maudits », sous l'anagramme de Pauvre Lelian, Verlaine se livre à une de ces astuces naïves par lesquelles, à plusieurs reprises, il a cru pouvoir assurer sa réputation. Depuis son retour au monde littéraire, il rait figure, sinon de maître - ce

⁸² Solène Thomas, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », *loc. cit.*, p. 279.

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 84.

qu'il n'a jamais voulu être [...] Il avait donc sa place parmi ces précurseurs, ces initiateurs que sont les « maudits »⁸⁶.

De même, Thomas souligne que Verlaine, par la façon même qu'il a de décrire son corps maladif et chétif, indique qu'il aurait souhaité lui aussi « être maudit mais que son corps ne put se résigner à mourir plus tôt⁸⁷ ». Nonobstant sa figure de maître, la réputation de Verlaine était déjà ternie par plusieurs épisodes: ses allégeances ponctuelles au catholicisme, aux communards, sa relation avec Rimbaud, et sa participation au *Parnasse Contemporain*. En assombrissant son rôle dans le symbolisme et plus largement dans le milieu littéraire, Verlaine souhaitait peut-être conserver l'idée que son succès n'était pas dû à ce qu'il considérait être comme une compromission du poète. Thomas avance l'idée que Verlaine, en publiant *Poètes Maudits* dans le but de faire connaître ceux qui n'ont pas obtenu leur gloire escomptée, démontre conséquemment, malgré les apparences qu'il souhaite se donner, qu'il est motivé par cette quête de gloire: « Verlaine, en somme, ne peut être définitivement maudit au sens où il l'entend, c'est-à-dire désintéressé par le succès, dans la mesure où il s'intéresse au mécanisme de réclame dont la publicité⁸⁸ ». En faisant le portrait d'auteurs méconnus, Verlaine tenterait, d'une certaine manière, de faire la promotion de ces auteurs, et donc, en s'incluant lui-même, de les faire parvenir à une certaine gloire. Tout comme le rejet du fatalisme de la condition de maudit, cette peur d'être anobli aux contemporains (qu'il détestait) pourrait expliquer ce rejet. Dans le même ordre d'idée, ce rejet des contemporains concerne certainement ses semblables symbolistes, mais plus virulemment les positivistes et le scientisme, qui sont sous-entendus, plus largement, dans une appartenance au matérialisme.

⁸⁶ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 71.

⁸⁷ Solène Thomas, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », loc. cit., p. 286-287.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 288.

1.2.3 - Le rejet du matérialisme langagier

Avec Michel Décaudin, nous avons identifié le rejet du matérialisme comme seconde caractéristique de cette condition de maudit. Considérons la scission suivante:

[...] [*le rejet*] de la poésie du cœur et celle du beau vers (deux déviations également dangereuses) [...] ⁸⁹

Par le rejet de « la poésie du cœur et celle du beau vers », on comprend qu'il s'agit d'une attaque directe envers le romantisme. En effet, on y évoque un idéalisme qui a trait aux passions du pathos qui réfère à l'esthétique romantique; ce rejet du romantisme évoque d'ailleurs la question du rejet de la responsabilité divine dans le succès de l'écrivain que nous avons examinée dans la partie précédente. Similairement au romantisme, Verlaine critique le naturalisme, et plus largement, le matérialisme. Comme il le partage lors de son entrevue avec Huret, il ne nie pas d'être catégorique dans son refus: « Je suis un oiseau moi (comme Zola est un bœuf)⁹⁰ ». Bien que ces affirmations soient assez directes dans leurs jugements, nous ne pouvons toutefois pas limiter l'anti-naturalisme verlainien qu'à ces dialogues épars pris *ad pedem litterae*; cela serait d'ailleurs contradictoire à une perspective antimatérialiste. Cependant, ces affirmations peuvent nous aider à faire une recherche plus approfondie à propos des idéologies poétiques partagées par Verlaine. Dans cet ordre d'idée, il convient d'abord de définir cette idéologie qu'est le matérialisme, celui auquel s'opposait précisément Verlaine, puis de démontrer plus concrètement comment le rejet de cette idéologie s'articule dans sa poésie, et finalement, d'observer la manière ce rejet s'inscrit dans le mythe du poète maudit.

⁸⁹ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁹⁰ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 84; Également, nous pouvons relever le même propos dans son *Poètes maudits*: « ...plus étroit que nos Naturalistes de 1883! » dans Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, *op. cit.*, p. 29.

Notons dans un premier temps que le matérialisme se définit comme une pensée philosophique où la réalité immédiate et concrète est valorisée au-delà du spirituel. Pour Angenot, l'hégémonie « matérialiste » regroupe les idéologies prônant une vision strictement scientifique et athée qui font rupture à la vision spirituelle et religieuse du monde : « Le lexique est riche pour désigner ce qui est menacé de disparaître, les traditions, les "idéaux", le "spirituel" (qui le cède à une société "matérialiste"), la "poésie" qui s'en va : c'est bien de désenchantement qu'il s'agit⁹¹ ». D'une certaine manière, on peut comprendre que Verlaine l'attribue à ceux qui s'adonnent à la poursuite du matériel, du motif financier, mais sa signification première est de dénoncer l'emploi d'une esthétique que l'on juge « peu profonde ». Selon ce jugement, cette lacune s'expliquerait par la volonté d'établir une correspondance au réel. Sous cette intention, on implique les courants du romantisme, du naturalisme, et dans une certaine mesure, le réalisme parnassien⁹². Les opposants à ces courants, principalement les symbolistes, jugent que les matérialistes, par leur prétention d'imiter le réel, s'opposent à la quête de la suggestion d'un sens « au-delà du réel⁹³ », et conséquemment, ne feraient que réduire le symbole à un substrat de la réalité. Ce point est d'ailleurs soulevé par Verlaine lors de son entrevue : « Nous sommes des poètes abscons. Mais pourquoi "abscons" tout court? Si, encore, ajoutaient: "comme la lune!", en outre!⁹⁴ ». L'opposition à ce matérialisme langagier, jugé comme étant l'ennemi du poète (« Le réel, voilà l'ennemi⁹⁵ »), se perçoit notamment dans le fait de privilégier l'utilisation du symbole par des références à la mythologie et à la religion. En puisant dans « l'arsenal éternel des mythes et légendes⁹⁶ », le maudit peut alors suggérer une vision qui dépasserait celle de la réalité. Verlaine, qui s'identifie au maudit, fait justement usage

⁹¹ Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 343.

⁹² Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 7-8.

⁹³ *Ibid.*, p. 77. ; notons d'ailleurs la reprise satirique qu'effectue Verlaine du slogan anticlérical de Léon Gambetta, « le cléricalisme, voilà l'ennemi ! ». À ce sujet, voir: Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, op. cit., p. 758.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁹⁶ *Idem.*

des mythes et légendes dans *Poèmes Saturniens*, entre autres dans *La mort de Philippe II et Nuit du Walpurgis classique*.

Le rejet de ce matérialisme peut également prendre forme par l'utilisation du vers libre. Verlaine, bien qu'en ayant fait usage de ce procédé plus tôt dans sa carrière, éprouve certaines réserves à l'égard de cette méthode d'écriture: comme il en témoigne à Huret, il juge, rétrospectivement avoir fait des sottises de jeunesse (« Moi aussi, parbleu, je me suis amusé à faire des blagues, dans le temps! Mais en fin, je n'ai pas la prétention de les imposer en Évangile!⁹⁷ ») et soutient qu'à présent, on « ne fait plus des vers, c'est de la prose, quelque fois même, ce n'est que du charabia... Et surtout, *ça n'est pas français, non, ça n'est pas français!*⁹⁸ ». Somme toute, ce double rejet du vers libre et du matérialisme établit une certaine ambiguïté idéologique, qui témoigne néanmoins d'un anticonformisme. Précisément, ce rejet du matérialisme langagier est alors perçu, selon la définition de Bertrand Marchal, comme une autonomisation du fait littéraire face à la science, dans l'objectif de ne servir que l'art dans son unique fin: « Contre le naturalisme qui représente l'annexion de la littérature par la science, le discours symboliste, à la suite de Baudelaire et de Poe, revendique en outre l'autonomie du fait littéraire, et tout particulièrement de la poésie, [...] ordonnée pour le service exclusif du beau⁹⁹ ». Pour permettre ce « service exclusif » à la beauté, il est d'abord essentiel que le champ littéraire soit autonome face à la science et à la beauté¹⁰⁰.

1.2.4 - Le poète absolu

Cela étant, il nous reste maintenant à définir ce qui est entendu par « poète absolu », tel qu'exprimé dans la troisième et dernière partie de la définition de Décaudin:

⁹⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 83.

⁹⁸ *Idem*.

⁹⁹ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 9.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 77.

[...] de « poètes absolus » [...] se manifeste par ce « quelque chose d'impassible » où l'art sublime la vie. [...] ¹⁰¹

Pour ce faire, nous nous rapportons au propos de Marchal sur cette question de l'absolu littéraire: « La Beauté devient ainsi une valeur absolue, distincte du vrai et du bien, comme le proclamait Baudelaire, une valeur absolue qui fonde le caractère irréductible de l'art littéraire ¹⁰² ». Plus précisément, le poète absolu, c'est celui qui considère l'art dans la finalité de son seul objet. Implicitement, par le fait de ne chercher à plaire ni à son public, ni à la société, ce dévouement à l'art est alors exempt de motifs financiers. Grâce à ce rejet des vocations marchandes, tout comme celui du matérialisme langagier et du beau vers, le poète absolu est donc celui dont la plume s'affirme en pleine autonomie de la société:

Mais cette autonomie vis-à-vis de la science, de la morale ou de la religion, s'inscrit dans la perspective d'une autonomie plus large, vis-à-vis de la société tout entière. En cette fin d'un siècle utilitariste et marchand, c'est la littérature elle-même qui s'affirme, aux yeux de poètes sans public, donc sans marché (beaucoup de recueils sont publiés à compte d'auteur, avec des tirages de quelques dizaines d'exemplaires), comme un nouvel absolu ¹⁰³.

La poursuite des intérêts mercantile est alors vue comme une « distraction » vis-à-vis de l'Art. Brissette le souligne d'ailleurs lorsqu'il cite le propos de l'écrivaine romantique Julie de Lespinasse: « Leur âme est constamment détournée de l'unique objet qui doit composer une passion. Elle vit avec excès, déception ¹⁰⁴ ». De la sorte, celui qui ne se préoccupe que du gain financier ne peut réellement se consacrer à l'Art. Ce n'est seulement que lorsque le maudit-en-devenir est libéré de toutes formes de compromissions, que ce soit dans la complaisance auprès de ses contemporains ou l'appât du gain, qu'il peut se dévouer pleinement et authentiquement à l'Art. L'esthéticisme, soit « l'art pour l'art », est ici un mot d'ordre dans cette conception du

¹⁰¹ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 8.

¹⁰² Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 9.

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Pascal Brissette, *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 220.

maudit, qui à l'époque enchantée également plusieurs autres courants qui lui ont précédé; le romantisme et le Parnasse notamment. Nous croyons donc important de préciser comment ce concept s'inscrit dans un refus du matérialisme langagier.

Par le fait même que la forme verlainienne de l'art pour l'art s'oppose à la déception qu'incarnée par la société contemporaine, nous croyons juste de faire l'hypothèse que sa vision s'inscrit conséquemment dans un rejet des philosophies positivistes, de la morale ainsi que des sciences¹⁰⁵. Dans le même élan, il convient de rappeler que les idéologies de Verlaine changèrent drastiquement au cours de sa vie. S'il rédige à un moment une préface anti-bourgeoise, très ancrée dans un esprit révolutionnaire en relation avec la Révolution de Juillet, dans *Mademoiselle de Maupin*, l'auteur ne se défait pas d'une importance à l'individualisme et au social dans *L'art philosophique* comme le souligne d'ailleurs Bernadet¹⁰⁶. Ainsi, Verlaine récupère le concept de l'art pour l'art et en fait un étendard contre l'élitisme et le réel. Dans notre contexte d'étude comparative, c'est ainsi que nous définissons « l'art pour l'art » de Verlaine: un rejet du matérialisme langagier entendu par les naturalistes positivistes.

Pour le poète qui manquerait à ce précepte dans l'accomplissement de son art, Verlaine préconise tout simplement l'abandon de l'écriture. Dans son portrait de Rimbaud, il justifie d'ailleurs son abandon de la sorte: « M. Arthur Rimbaud sache bien que nous ne jugeons pas les mobiles des hommes et soit assuré de notre complète approbation (de notre tristesse noire, aussi) en face de son abandon de la poésie¹⁰⁷ ». Face au potentiel assimilateur des courants contemporains, l'abandon de l'écriture par

¹⁰⁵ Arnaud Bernadet, *L'exil et L'utopie. Politiques de Verlaine, op. cit.*, p. 46.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁰⁷ Paul Verlaine. *Les poètes maudits, op. cit.*, p. 26.

le maudit est alors perçu comme une chose honnête et envisageable: mieux vaut de ne pas écrire plutôt que d'être corrompu.

1.3 - L'innocence enfantine du prophète

Force est donc de constater que Verlaine propose un mythe du poète maudit qui verrait l'écrivain se mettre volontairement en marge de la société corruptrice, dans le but de garantir l'authenticité de sa plume. Celui-ci, l'exilé, ne serait alors pas motivé et malmené par des motivations financières, ou encore par la vaine poursuite d'une reconnaissance médiatique, et se dévouerait, alors corps et âme à l'Art dans sa seule finalité. Ce n'est que lorsque ces conditions seraient remplies que le génie pourrait alors émaner de l'individu. Plus concrètement, cette émanation du génie correspondrait précisément à la représentation mythique de Rimbaud qu'effectue Verlaine.

1.3.1 - Le poète maudit rimbaldien

En ce sens, le mythe de Rimbaud sera édifié autour de cette figure de « l'écrivain authentique », rejetant ses contemporains qui pourraient le « dessécher », et c'est précisément dans cette pensée que Verlaine voit la source de son génie littéraire. Pour lui, les talents de Rimbaud s'expliquent par le fait qu'il n'a jamais cherché activement la gloire: « sa vie au début était une errance où il était écarté de préoccupation littéraire¹⁰⁸ ». Il est important de mentionner que le mythe de Rimbaud ne tient pas ses origines, dans son entièreté, chez Verlaine ou chez un unique auteur. Plusieurs autres ont contribué à cette mythification, notamment Paternie Berrichon et Isabelle Rimbaud, que nous croyons digne de mention.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 24.

Proprement à l'image du maudit construite par Verlaine, Rimbaud, en raison de sa marginalisation volontaire, partage-lui aussi un dégoût de la société positiviste. Pour Guy Michaud, Rimbaud incarne le contraire de l'esprit cartésien puisqu'il voit la logique comme « la plus parfaite expression d'une humanité qu'il déteste¹⁰⁹ ». Dans une époque où le positivisme et la logique triomphent, Rimbaud se positionne donc à l'écart de cette société, ce qui pourrait expliquer l'abandon de sa plume. Comme nous l'avons stipulé précédemment, et selon les idéaux que revendique Rimbaud, le rejet du positivisme s'inscrit dans un objectif plus grand d'autonomisation de la littérature vis-à-vis de la société, et implicitement du matérialisme langagier.

Michaud s'appuie sur les correspondances personnelles entre Rimbaud et Izambard, son professeur, pour relever ce rejet du matérialisme langagier:

On n'a pas eu jusqu'ici de vrai poète, parce qu'on a mis la poésie à la remorque de la pensée, on l'a réduite au rang de moyen d'expression. Expression de quoi? De l'auteur lui-même, de l'individu dans toute sa relativité et sa mesquinerie. « Poésie subjective », dont Rimbaud clame son horreur à Izambard¹¹⁰.

Ici, nous comprenons que Rimbaud rejette la poésie dénuée de « sens supérieur », c'est-à-dire, de textes, dont le sens ne se limite qu'à une fruste correspondance au réel. Celui qui souscrit à ces manières, comme la rétrogradation de la poésie au rang de la simple expression de la pensée, posture qui serait le propre aux matérialistes, comme la rétrogradation de la poésie au rang de la simple expression de la pensée, ne peut alors se considérer comme un « vrai poète » au sens authentique du terme.

Comme il a été question, et selon l'opinion de Verlaine, l'authenticité créatrice de Rimbaud s'explique donc en partie par le rejet de ses contemporains, de la gloire et du

¹⁰⁹ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 56.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 56-57.

matérialisme. Nous croyons toutefois que le génie, chez Verlaine tout comme chez George, se base fondamentalement sur la source primaire que serait « l'innocence ». Précisément, nous postulons que cette innocence prend forme textuellement sous les traits de l'enfant et qu'elle symbolise donc le rejet de la modernité matérialiste. De la sorte, la posture de Rimbaud comme écrivain est non seulement conférée d'un gage d'authenticité, mais aussi d'une plume divine semblable à celle des prophètes romantiques.

1.3.2 - L'innocence enfantine et du prophète

Verlaine utilise la figure de l'enfant pour décrire l'innocence de Rimbaud. De la sorte, il le décrit comme un gamin « âgé de seize à dix-sept ans¹¹¹ », ainsi qu'un « Enfant Sublime » sans le terrible démenti de Chateaubriand¹¹² ». Cette comparaison est également accentuée par l'analogie à Gaspar Hauser¹¹³, l'orphelin mythique élevé à l'égard du monde tel un enfant sauvage; cela évoque d'ailleurs l'idée rousseauiste que la société corrompt l'individu, et par extension, son pouvoir créateur. Pour décrire le génie des premières œuvres de Rimbaud, Verlaine comparera celles-ci aux foisonnements de l'adolescence: « sa première œuvre, toute jeune adolescence, gourme, miraculeuse puberté!¹¹⁴ ». D'ailleurs, ce rapprochement entre l'innocence et le génie se démarque d'autant plus par les descriptions qui dépeignent Rimbaud comme un prodige: « déjà bien nanti d'un bagage littéraire à 16 ans¹¹⁵ », « [il] connaissait et surtout appréciait infiniment mieux ses classiques que le birbe¹¹⁶ », bref, « un Casanova gosse mais bien expert ès aventure¹¹⁷ ». Bien que la figure de l'enfant occupe une dimension plus importante dans la représentation de l'innocence, certes, nous ne devons négliger

¹¹¹ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 26.

¹¹² *Ibid.*, p. 16.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁵ *Idem.*

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 16.

l'apport religieux du prophète qui contribue également aux mécanismes de cette représentation.

Comme le souligne Solène Thomas, Rimbaud est le plus divinisé des cinq auteurs inclus dans *Poètes Maudits* (en prenant le soin d'omettre Pauvre Lelian)¹¹⁸. Ainsi, en faisant référence à Rimbaud, Verlaine utilisera des qualificatifs comme « miracles », « miraculeuse », « ange », « divin », « sacré », et « prodige ». Cette innocence, présentée à travers la posture du prophète et du rapprochement à l'enfant, est alors établie comme la raison de son génie. Le rapprochement au divin évoque le mythe romantique précédemment énoncé de « l'élite choisi pour que le Dieu puisse transcender sa plume ».

1.3.3 - L'authenticité de la plume de l'enfant

Sans surprise, la prose de Rimbaud est soumise au même traitement élogieux que celui adressé à son auteur. Verlaine la décrit ainsi:

Le poète n'emploie jamais la rime plate. Son vers, solidement campé, use rarement d'artifices...Le choix des mots est toujours exquis... rimes très honorables¹¹⁹ [...] Sa précocité poétique, la force et l'originalité de son talent [...] Aujourd'hui des abîmes nous séparent de lui sans que, bien, entendu, notre très profonde admiration ait(sic) jamais manqué à son génie [...] Le lecteur peut se rendre compte de la puissance d'ironie, de la verve terrible du poète, dont il nous reste à considérer les dons plus élevés, suprêmes, magnifique témoignage de l'Intelligence, [...] une supériorité naturelle [...].

Dans cette description de Rimbaud, retenons l'attention particulière accordée par Verlaine au fait que l'innocence et le génie sont intimement liés. Notamment, il vante cette « précocité » qu'il associe au don poétique de manière similaire à ce que nous

¹¹⁸ Solène Thomas, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », *loc. cit.*, p. 284.

¹¹⁹ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, *op. cit.*, p. 26.; *Ibid.*, p. 25.; *Ibid.*, p. 29.

avons précédemment soulevé lorsqu'il fut question du « bagage poétique bien nanti malgré son jeune âge¹²⁰ ». S'ensuit la mention de diverses épithètes qui visent à renforcer le caractère admiratif de ce propos: les dons suprêmes, magnifiques, exquis, etc. Il est également digne de mentionner que ce don d'écriture nous est présenté sous l'aspect du *prodige*. En ce sens, les qualités poétiques de Rimbaud nous sont présentées non pas comme un talent nécessitant plusieurs années à se façonner, mais bien comme le résultat d'une « supériorité naturelle ». Cette douance, qualifiée de *naturelle*, nous rappelle l'aspect prophétique de Rimbaud, au sens où elle semble tenir elle aussi d'un déterminisme divin. L'innocence de Rimbaud, provenant de cette alliance entre la figure de l'enfant et celle du prophète permet alors de faire surgir son génie.

Comme nous l'avons mentionné, cette innocence se manifeste également dans le rejet de la modernité et des courants contemporains, ainsi que de la poursuite aliénante de la publicité et de la gloire. De la sorte, l'innocence est alors irrémédiablement liée à la question de l'art pour l'art. Ces paroles de Verlaine convoquent l'authenticité de la plume permise uniquement par ce rejet:

Pour le moment, c'est la Grâce qui nous appelle, une grâce particulière, inconnue certes jusqu'ici, où le bizarre et l'étrange salent et poivent l'extrême douceur, la simplicité divine de la pensée et du style. Nous ne connaissons pour notre part dans aucune littérature quelque chose d'un rien peu farouche et de si tendre, de gentiment caricatural et de si cordial, et de si *bon*, et d'un jet franc, sonore, magistral [...] ¹²¹.

1.4 - La reprise du maudit chez George

Chez Stefan George, nous pouvons observer cette glorification du génie à travers l'innocence décrite dans le portrait de Maximin. Maximin est la personnification de Maximilian Kronberger, un ancien disciple de George décédé à l'âge de 16 ans. S'il n'a

¹²⁰ Paul Verlaine. *Les poètes maudits, op. cit.*, p. 26. Se référer à la note 108.

¹²¹ Paul Verlaine. *Les poètes maudits, op. cit.*, p. 29.

rédigé que très peu durant ses deux ans au sein du Cercle de George, il laissa néanmoins une marque bien profonde chez le poète allemand, qui en plus de publier posthument l'intégralité des poèmes de son élève, lui dédie un chapitre entier dans le *Septième Anneau*. Dans ce chapitre éponyme, le génie de *Maximin* est vénéré à travers l'emploi d'une imagerie religieuse, où s'entremêlent l'innocence et la nature prophétique. Contrairement au mythe de Rimbaud, la représentation de l'innocence de Maximin est davantage soutenue par la dimension divine et prophétique que par la figure de l'enfant. Afin de comprendre comment elle invoque une telle innocence, il est d'abord essentiel de définir la figure du prophète que représente Maximin. Celle-ci se démarque plus singulièrement dans le chapitre portant son nom dans *Le Septième Anneau*.

Dans cet ordre d'idée, il convient de porter une attention particulière aux titres des sous-chapitres: L'Avent (I, II et III), Réponse (Le miracle, initiation, la méconnaissance), Deuil (I, II et III), Sur la vie et la mort de Maximin (Le premier, le deuxième: pèlerinage, le troisième, le quatrième, le cinquième: élévation, le sixième), prières (I, II et III), Incorporation, Visite et Ravisement. Au premier regard, nous constatons un important emprunt au vocabulaire ecclésiastique. Le miracle, le pèlerinage, l'avent, les prières, etc. sont tous des concepts religieux. Parmi ceux-ci, nous considérons celui de « l'Avent » comme étant le plus connoté. L'Avent désigne la période de quatre semaines précédant Noël, le jour marquant la naissance symbolique du prophète selon l'Église chrétienne. Il s'agit donc d'une période où le croyant se prépare aux festivités entourant la naissance prophétique, et de l'arrivée du divin dans la sphère des mortels. Le fait que les titres des sous-chapitres convoquent la liturgie chrétienne n'est pas anodin dans la mesure où nous affirmons que George opère un rapprochement entre Maximin et la figure du prophète. Plus précisément, la liturgie chrétienne, définie comme étant l'ensemble des rites, prières et autres pratiques culturelles dédiées au culte de Dieu et de son prophète Jésus-Christ, est ici reprise pour louer « la vie et la mort de Maximin ». En comparant la venue de Maximin à l'Avent

chrétien, en plus de lui dévouer prières et pèlerinages, la nature prophétique de Maximin est alors pleinement assumée.

1.4.1 - Énonciation du futur Salut

La nature prophétique de Maximin est textuellement convoquée, puisqu'il est présenté comme un être émanant de la nature divine, sa venue nous étant présentée comme l'arrivée d'une nouvelle ère. Dans Avent III, cette nouvelle ère prend forme dans un rapprochement avec la nature qui renaît avec l'arrivée du printemps: « De nouveau le printemps... / Tu sacres le chemin l'air [...] Lorsqu'un tel oeil rayonne/ Le tronc asséché va prospérer / La terre engourdie bat / Neuve par un coeur sacré ». L'analogie du changement des saisons n'est élucidée ici qu'à travers de brèves mentions explicites (*De nouveau le printemps, va prospérer, neuve*, etc). L'Avent II mentionne aussi que des préparatifs sont en cours, conformément à la fête de l'Avent, afin d'accueillir cet être: « Comme jadis la sourde foule / Criant d'Après le Libérateur / Ouvrant toutes les fenêtres / Lui préparant table et couche ».

Il faut toutefois examiner le sous-chapitre *Sur la vie et la mort de Maximin* et sa partie *Le premier* afin de mieux saisir comment se déploie plus pleinement l'analogie au printemps: « Dans votre année pesante et figée / Maintenant a percé un printemps de merveilles ». Ici, nous constatons l'analogie entre le sol froid et gelé de l'hiver qui, comme au fil des saisons, dégèle et laisse place au renouveau floral des plantes et arbres décidus qui évoquent particulièrement la saison printanière. Figure typique du romantisme, le temps *nouveau* est alors perçu en métamorphose par rapport au temps passé, ici incarné par l'hiver. De plus, en gardant à l'esprit que ce passage se situe dans le sous-chapitre tricyclique de l'Avent, nous pouvons comprendre que la venue d'un prophète, ou du moins d'un être de nature divine, est anticipée et que, conséquemment, le salut de tous sera escompté.

Cette dernière affirmation est d'ailleurs soutenue dans la strophe précédente où le poète s'exclame: « L'espace était rempli du souffle de la fin – / Ores levez vos yeux car vous êtes sauvés ». « Le souffle de la fin », précurseur d'un désastre imminent, est alors évité par l'arrivée de cet être dont la venue garanti le salut de tous, tel un *deus ex machina*. Dans le même sens, la troisième strophe entretient cette idée d'un temps nouveau où l'on proclame le caractère salubre de sa venue: « Affranchis de l'angoisse · unissez vous joyeux/Sans plus rougir devant les splendeurs du passé: / Car vous aussi avez perçu l'appel d'un dieu / Et la bouche d'un dieu vous avait embrassés ».

Le poème se termine sur les vers suivants où, derechef, l'affranchissement des peines et des malheurs par « ce prophète qui vous a choisi » est déclaré: « Lors ne vous plaignez plus – car vous êtes élus!–/ Que privés de bonheur vos jours soient révolus.../ Célébrez votre ville où était né un dieu ! Célébrez votre siècle où a vécu un dieu ! ». Il est à noter que cette idée de « libération » sera repris tout au long du chapitre portant sur Maximin.

Notamment à la sixième et dernière partie de *La vie et la mort de Maximin*, l'analogie du renouveau printanier versus le gel de l'hiver est reprise sous les motifs du renouveau salubre: « Tu me menais · messager de la joie / Le long d'un hiver rempli de chagrin / Vers une île de toutes les merveilles / Dans la profusion des fleurs et des bourgeons ». Une fois de plus, la renaissance des végétaux, vue comme « une île de toutes les merveilles » est mise en opposition avec l'hiver « rempli de chagrin » : c'est le prophète, « messager de la joie », qui amène la transition entre ces deux lieux.

Toujours dans cette sixième partie, l'île des merveilles, où le prophète guide l'interlocuteur, est ensuite décrite comme suit: « À Celui seul tu découvris ici / La plénitude cachée de tes biens / Et tu appris à aimer le gardien / Et de ta propre floraison la grâce ». Nous appréhendons ce « lieu » comme étant un état d'esprit, pouvant être

comparé à une relation de mentorat, où le guide, ici nommé avec une majuscule (« Celui »), aurait la capacité de guider son sujet à travers la quête de savoir. La poursuite de cette quête, traduite par la « [découverte de] la plénitude cachée de tes biens », est permise par ce « gardien ». Ultimement, l'épanouissement personnel est décrit comme une floraison, celle de la renaissance des « fleurs et des bourgeons », similairement à la figure du printemps que nous avons précédemment analysée. La floraison de l'esprit représente alors le « pouvoir » de ce prophète, celui dont le génie permet d'amener les individus vers de nouveaux et meilleurs temps. D'ailleurs, suivant cet ordre d'idée, cette partie se conclut sur: « Ores ton nom pénètre les espaces / En purifiant nos cœurs et nos cerveaux... / Du gouffre obscur des sphères éternelles / Par moi va surgir ores ton étoile ».

1.4.2 - Allures prophétiques de Maximin

Dès les premières strophes de l'Avent I, George ne tarit pas d'éloges celui en qui il voit l'incarnation de Dieu: « Tu es l'enfant pour l'un · l'ami pour l'autre/ Je vois en toi le Dieu / Que j'ai reconnu en frémissant / Auquel j'adresse ma dévotion ». La mention divine est ici un peu simpliste et évidente. Il faut néanmoins s'attarder à la seconde strophe pour saisir l'ampleur de cette adulation portée à l'égard de Maximin: « Tu vins au dernier jour / Lorsque mourant d'attendre / Lorsque lassé des prières ». Toujours dans l'intertextualité biblique, nous pouvons interpréter « au dernier jour » comme celui du septième jour, dans le mythe judéo-chrétien de la création de la Terre par Dieu. Dans celui-ci, cette ultime journée correspond à celle du repos, faisant suite à une période de six jours de travail. Lorsque George nous indique « [que Maximin] vint au dernier jour après qu'il fut lassé de prier et d'attendre », nous comprenons que son adoration pour ce « il » est comparée à celle du mythe de la création en termes d'ardeur de travail: ainsi, l'adulation qu'il lui voue est comparée à celle des six jours de la création.

Soulignons également que par le fait que ce « il » soit considéré comme étant le résultat d'un travail biblique, qui survient après ces « six jours de la création », exprime que sa simple existence semble être le résultat de la création divine. Tout comme le prophète, qui a été choisi par Dieu, il incarne l'intervention divine dans le monde des mortels. Il nous est nécessaire de revenir à *La vie et la mort de Maximin*, spécifiquement dans *Le deuxième: pèlerinage*, pour voir l'avènement de cette naissance: « Cette maison égale à toutes est le but du voyage / Nous voyons en découvrant nos chefs l'entrée nue / Par laquelle tu allas dans le monde... Trois sages / Ne suivirent-ils jadis une étoile jusqu'à une étable! ». L'évocation des trois sages est une référence explicite au mythe de la Nativité: guidés par les conseils de l'ange Gabriel, les trois rois mages suivirent l'étoile de Bethléem, qui les amena à la crèche où était né le prophète.

1.4.3 - La génialité de l'innocence

Ainsi, le portrait de Maximin établi par George est irrémédiablement lié à la figure du prophète, qui par son rôle et pouvoir de guide, sous-entend le génie. Cette figure est fondée sur un rapprochement avec le prophète chrétien, dont la naissance annonce l'avènement d'une nouvelle ère. Cette convocation soulève donc une autre question: si le prophète chrétien, le Christ, représente les commandements divins de la conduite vertueuse dans l'espoir d'un éternel Salut, qu'en est-il de Maximin? Tout comme lui, le prophète georgien guide les âmes vers le Salut, même si celui-ci prendrait plutôt la forme d'une floraison de l'esprit. Par syllogisme, Maximin, à travers son statut de « prophète », incarne aussi la vertu, et implicitement l'innocence. Ultimement, cette innocence, dont la finalité peut être comparée à celle des vertus chrétiennes, a pour but d'amener l'individu à sa délivrance. Cette libération, caractérisée comme étant une « nouvelle ère », est alors illustrée à travers un jeu d'image du renouveau printanier pouvant évoquer le renouveau littéraire propre au symbolisme.

CHAPITRE II

L'ANTIMODERNISME DU PATRICIEN

2.1 - Intériorité poétique

Au chapitre précédent, il a été question de la reprise par Stefan George de la figure du poète maudit, telle qu'élaboré par Verlaine : la génialité du maudit y a été exposée au travers de l'innocence créatrice. Nous croyons que la représentation de ce génie se traduit également par sa capacité à représenter la pensée supérieure, qui est rendue possible par cette innocence créatrice; ce que Laurent Jenny nomme « la réception passive des essences de l'intériorité poétique¹²² ». Plus précisément, nous souhaitons maintenant démontrer que cette quête de l'intériorité s'exprime par l'adoption d'une posture que nous qualifions de « patricienne », dans la mesure où elle cherche à se distancier du langage courant. Par « patricienne », nous désignons l'attitude altière du poète cherchant à se hisser au-dessus de la société démocratique, jugée aliénante, sous le prétexte de pouvoir atteindre l'intériorité.

Nous avançons l'idée que le mythe du poète maudit, tel qu'incarné par Rimbaud et Maximin, soutient un antimodernisme proprement symboliste. Cette opposition à la modernité, et plus largement aux idéaux positivistes, est repérable dans la poursuite de l'intériorité poétique, se manifestant à travers l'adoption d'une posture patricienne. Cette posture incarne le rejet de la contemporanéité dans un retour non-imitatif aux mythes de l'Antiquité et aux légendes repensées d'un Moyen Âge idéalisé. Pour démontrer notre hypothèse, nous définirons d'abord ce qu'est la posture patricienne, ce qu'elle revendique et comment elle est impliquée dans sa quête. Il sera également démontré que cette posture d'auteur, prenant forme dans le rejet de la langue populaire,

¹²² Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., p. 20.

convoque aussi un rejet de « l'allemandisme » proprement verlainien. Enfin, nous nous repencherons sur le rejet de la modernité, exprimé dans le « re-pensement » idéologique du haut Moyen Âge en tant que mythe de la décadence. Un survol historique des conceptions à propos de l'époque médiévale en France et en Allemagne nous permettra de mieux situer la position de George sur la question.

2.1.1 - Posture patricienne

Le texte poétique, par opposition au texte « matériel » et populaire, diffère dans son interprétation par le fait d'être libéré des « contraintes » syntaxique du langage. Il est alors totalitaire au sens où Jean Cohen l'entend :

Le langage poétique détruit la structure oppositive dans laquelle opère le sémantisme de la langue. Elle délivre le signifié du lien interne avec sa propre négation qui constitue le niveau de la langue et qu'actualise la non-poésie au niveau du discours. Le signifié poétique est totalitaire. Il n'a pas d'opposé¹²³.

Contrairement à la langue matérielle, il n'y a pas de vrai ou de faux dans l'énoncé poétique: l'intégralité des termes d'un énoncé poétique participe à la suggestion d'un sens.

Insinuant ainsi l'existence d'un sens supérieur des mots, l'*ethos* de l'auteur est, en conséquence, empreint d'un élitisme qui se manifeste dans le dédain de la matérialité langagière. Cette posture d'auteur, que nous qualifions de « patricienne », rejette alors le langage courant et prône le pouvoir suggestif par la reprise des mythes.

¹²³ Jean Cohen. *Théorie de la poéticité*, op. cit., p. 125.

Telle que le définit Jérôme Meizoz, la posture d'auteur est la manière particulière qu'a un auteur d'adopter une position dans le champ littéraire¹²⁴. Essentiellement, elle permet à l'auteur de se construire en tant qu'orateur dans son texte¹²⁵. La posture adoptée par un auteur lui permet de projeter un *ethos* construit tel qu'il le souhaite, afin de convier une impression bien spécifique¹²⁶. Tout comme le sujet se construit dans ses manifestations langagières¹²⁷, cette posture se construit par le lectorat au fil de sa lecture, mais également dans le hors-texte par sa manière d'agir et de se présenter dans la sphère publique¹²⁸. De manière plus générale, la posture qu'adopte l'auteur constitue une manière de se présenter au public littéraire¹²⁹.

En soi, la posture constitue un mythe qui se bâtit sur les échafauds de sa propre histoire. Plus précisément, la représentation de l'auteur ne prend pas forme « librement sur une page blanche », mais se transforme à partir des représentations précédemment bâties de l'écrivain, tout en tenant compte de l'état actuel du concept d'auteur, ainsi que du bagage historique de ses représentations. Comme le stipule Meizoz, la posture de l'auteur n'est pas créée à neuf, elle ne peut être adaptée et composée qu'en tenant compte des précédentes représentations par sa personne, mais aussi dans l'historiographie littéraire¹³⁰. À titre d'exemple, la posture de l'écrivain engagé diffère dans ses représentations et réceptions chez Voltaire ou chez Sartre, et les conceptions au sujet de cette posture se retrouvent irrémédiablement changées suite à la « participation » de ceux-ci, comme l'explique Meizoz¹³¹. De la sorte, la posture de

¹²⁴ Jérôme Meizoz. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 18.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹³¹ *Idem.*

l'écrivain ne peut être construite qu'à partir des conceptions actuelles à son sujet, celles-ci variant selon les époques et champs donnés.

Dans son entrevue avec Huret, nous pouvons constater que Verlaine adopte une posture teintée d'un certain élitisme. En effet, face à la popularisation du vers libre chez les symbolistes, il diminue avec dédain son rôle dans sa popularisation: « [...] ; j'ai élargi la discipline du vers, et cela est bon ; mais je ne l'ai pas supprimée! Pour qu'il y ait vers, il faut qu'il y ait rythme. À présent, on fait des vers à mille pattes! Ça n'est plus des vers, c'est de la prose, quelquefois même ce n'est que du charabia...[...]»¹³². Or, comme nous l'avons déjà souligné en analysant les textes de Décaudin¹³³, cette fausse modestie chez Verlaine constitue en fait une de ses nombreuses tentatives pour préserver une image intacte de sa réputation. À notre sens, il est évident que ce comportement est à proprement parler une façon de « maintenir » sa posture.

De plus, nous pouvons constater que Verlaine use du même *modus operandi* à l'égard de Rimbaud, visant à sauvegarder l'innocence et la génialité de sa posture. Cette adulation est notamment visible dans *Poètes Maudits*:

À l'époque relativement lointaine de notre intimité, M. Arthur Rimbaud était un enfant de seize à dix-sept ans, déjà nanti de tout le bagage poétique qu'il faudrait que le vrai public connût et que nous essaierons d'analyser en citant le plus que nous pourrons¹³⁴.

Le gamin, qui d'ailleurs connaissait et surtout appréciait infiniment mieux ses classiques que le birbe, finit par « s'irriter », [...]»¹³⁵.

En agissant de la sorte, Verlaine tente de s'accaparer une part de crédit dans la génialité de Rimbaud, en se targuant d'avoir été son mentor. Cette finalité soutient donc les

¹³² Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 83.

¹³³ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 71. Se référer à la note 74.

¹³⁴ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 26.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 28.

hypothèses de Thomas quant à la tentative de Verlaine de maintenir sa réputation. Du côté du symbolisme allemand, Stefan George tentera lui aussi d'entretenir une posture patricienne au fil de sa carrière littéraire. Tout comme Verlaine, qui se vante d'avoir été le mentor de Rimbaud, George soulignera le privilège qu'il a eu de côtoyer Maximin, ajoutant le fait d'avoir séjourné, quoique brièvement, dans les mardis mallarméens.

Claude David souligne que dès les premiers textes de George, la posture patricienne est associée à l'épithète de l'enfant-prodige et du pouvoir créateur de l'enfance. Il en donne pour exemples quelques vers tirés du texte « Dessins en gris » de *l'Abécédaire*, le premier « véritable » recueil qui compile les textes précédant la parution des *Hymnes*:

Il ignore la laideur des rides
et les yeux d'un éclat trop sombre...
Le velours est immaculé
de la joue enfantine encore !
À l'âge où l'on n'est plus enfant
il a gardé étrangement
fraîcheur et jeunesse
dans la fumée des cierges
dans les parfums de l'encens !¹³⁶

Ce motif de la génialité enfantine persiste dans l'œuvre de George, dont David note la reprise dans « *Épigraphes et dédicaces* » de *L'Année de l'âme*:

Le verbe du Voyant n'appartient au grand nombre :
Déjà quand les premiers désirs hardis naquirent
Dans un royaume rare · austère et solitaire
Il avait inventé ses propres noms des choses¹³⁷.

¹³⁶ Claude David, *Stefan George, op. cit.*, p. 15.

¹³⁷ Stefan George. *Poésies complètes*, trad. Ludwig Lehnen, Paris, Éditions de la Différence, 2009, p. 231.

Comme nous pouvons le constater, dès le premier vers, il est sous-entendu qu'une certaine langue, celle du Voyant (dont la nomination par une majuscule témoigne de l'importance qui lui est accordée), ne peut être que comprise par un cercle restreint. Pour David, ce n'est toutefois qu'au quatrième vers que l'autoréférence à George est plus explicite. Selon lui, ce « *Il avait inventé ses propres noms des choses* » renverrait à la *Lingua Romana*, cette langue artificielle que George créa lors de son enfance¹³⁸. Cette intertextualité vient renforcer la relation entre le génie et l'enfance, que David souligne derechef dans la correspondance entre George et son disciple Hugo von Hofmannsthal lorsqu'il vante « le caractère altier et chaste de la jeunesse¹³⁹ ». Ainsi, la posture de George se veut patricienne dès ses premières œuvres à travers l'énonciation d'une langue supérieure : celle d'un certain « Voyant », qui est de surcroît, renforcée par la corrélation entre le génie et l'enfance; d'ailleurs, comme nous pouvons nous en douter, la posture de Maximin, calquée sur celle de Rimbaud, prendra fondement dans cet alliage génialité-enfance. Toutefois, c'est davantage dans la formation de son *Georgekreis* (le cercle de George) et de son positionnement en tant que maître, que le caractère patricien de la posture de George se démarquera.

En 1889, George, inspiré de ses fréquentations ponctuelles aux mardis mallarméens, ne tardera pas à constituer lui-même un cercle d'initiés auquel il s'imposera en maître. Médiatement discret dans la sphère publique, il cultivera néanmoins un *ethos* à proprement parler élitiste dans ses œuvres via la photographie. Considérant que la posture de l'écrivain se construit également dans le hors-texte, il nous est alors pertinent d'examiner ces photographies et de les mettre en relation avec l'*ethos* de George.

¹³⁸ Claude David. *Stefan George, op. cit.*, p. 13.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 15.

George pose¹⁴⁰, le regard détourné de l'objectif, la main exposant son front. Cette pose, populaire chez les penseurs et écrivains du 19^e siècle, rappelle d'ailleurs celle de Victor Hugo qu'a soulignée Brissette. Plus précisément, Brissette affirme que cette posture démontre que l'auteur cherche à exposer son génie à la société¹⁴¹. D'autres photographies du *Georgekreis* le montrent également comme une figure d'autorité.

Comme on le constate¹⁴², George est présenté au lecteur en tant que figure de maître assis sur son trône. Similairement au rôle du prophète qui véhicule la parole divine sur Terre, George, chanceux d'avoir pu côtoyer Maximin, le témoin de l'intériorité créatrice, prêche ses écrits en psalmodiant à ses membres qui ont le privilège d'avoir accès à ce savoir hermétique. David souligne d'ailleurs le caractère sacerdotal des lectures de George, inspirées des lectures monastiques des Templiers du Moyen Âge¹⁴³. Conséquemment, il convient de souligner que cette posture d'autorité n'aurait pu exister, du moins dans la forme qu'elle prit, si ce n'était pas des membres du *Georgekreis* qui, en livrant à la fois louanges et critiques à l'égard de George, ont participé activement à la reconnaissance de son *ethos* patricien.

Notamment, David reprend les propos du disciple Verwey qui associe la posture conviée par George dans son poème *Hochsommer* (dans *Hymnes* au « goût verlainien » de son siècle¹⁴⁴):

Voilà un poème où nous pressentons, jamais raide, mais tantôt aimablement joyeux, tantôt sensible et poète, l'homme de la ville, le dandy qui, tandis qu'il vagabonde parmi la cohue élégante et galante, sent retentir

¹⁴⁰ Voir Figure A en annexe.

¹⁴¹ Pascal Brissette. *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, op. cit., p. 354. et p. 357.

¹⁴² Voir Figure B en annexe.

¹⁴³ Claude David. *Stefan George*, op. cit., p. 296.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 38.

et vibrer jusqu'en ses membres la musique lointaine et la danse des fins chevaux de selle¹⁴⁵.

À l'extérieur de son cercle, on peut également citer l'écrivain Ludwig van Deyssel qui dira au sujet de *Hymnes*, que George cultive l'image d'un prophète dandy et élégant, encore plus authentique qu'Oscar Wilde ou le prince de Galles¹⁴⁶.

Pour représenter la posture du génial Maximin, George ira toutefois plus loin que l'adoption d'une posture patricienne. Comme nous l'avons illustré au premier chapitre, George hisse le poète maudit au rang de divinité. À ce précédent raisonnement, nous souhaitons toutefois ajouter une considération supplémentaire: à notre sens, ce processus de déification s'opère non seulement à travers l'innocence créatrice, que nous avons précédemment démontrée, mais également par le retour et la réadaptation de mythes de l'Antiquité et du Moyen Âge dans une perspective antimoderne.

2.2 - Retour non-imitatif à l'Antiquité

Nous avons déjà soulevé l'inspiration de la nativité judéo-chrétienne dans la trilogie de l'Avent du *Septième Anneau*¹⁴⁷. Également, dans *Sur la vie et la mort de Maximin*, nous avons mis en évidence l'analogie proprement romantique, avec cette trilogie, au renouveau printanier. Au sujet de cette reprise mythique, il convient de souligner le propos de Jutta Elgart qui atteste que la triade cyclique de Maximin s'inscrit dans une refonte des mythes grecs.

¹⁴⁵ Albert Verwey et Ludwig van Deyssel. *Aufsätze über Stefan George und die jüngste dichterische Bewegung*, op. cit., p. 8. dans Claude David, *Stefan George*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ Se référer à 1.4.2 – *Allures prophétiques de Maximin*, p. 42-43.

2.2.1 - Héliogabale

Dans sa thèse *Symbolisme et figures mythiques et légendaires : une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Elgart souligne que la figure de Maximin est une revisite inspirée du mythe d'Adonis. Pour soutenir son propos, elle cite une correspondance¹⁴⁸ entre George et son disciple Friedrich Gundolf: « Mais [Maximin] se tenait brillant et accompli au niveau divin, doté d'un savoir divin et pareil à Adonis dans la perfection¹⁴⁹ ». D'ailleurs, elle ajoute que l'importance accordée par George au renouveau printanier agrément le rapprochement à Adonis, d'autant plus que son culte est justement célébré durant cette saison¹⁵⁰.

Dans cette refonte, Elgart dénote que le recueil *Algabal*, de par son titre, réfère à une transcription alternative du nom de l'empereur romain Héliogabale. L'autrice souligne que son évocation « correspond, par ses frasques et sa mort sordide, à l'esprit d'une certaine décadence dans l'air du temps, puisqu'associé à une fin de civilisation qui se prépare en Europe. Moins connu que Néron, Héliogabale laisse une grande liberté à l'artiste¹⁵¹ ». Le renvoi intertextuel à la figure de l'empereur romain et à sa « mort sordide », permet à George de souligner la décadence de la société moderne européenne. Il revisite donc les légendes du passé, tout en privilégiant les moins « réadaptées » d'entre elles. Ce retour aux grandes figures de l'Antiquité vient conséquemment renforcer l'image prophétique de Maximin en tant que figure divine. Puisque *Algabal* précède la rencontre de George avec Kronberger à proprement parler, nous établissons alors, tout comme Lehnen, la forte plausibilité de l'hypothèse de

¹⁴⁸ Stefan George. « George an Gundolf, München, etwa 11 Februar 1911 », *Stefan George – Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, Helmet Küpper, Stuttgart, 1962, p. 222.

¹⁴⁹ Jutta Elgart. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)*, thèse de doctorat, Université de Toulouse le Mirail II, 2014, p. 470. Traduction de l'autrice.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 465.

Verwey à savoir que « la conception de Maximin avait précédé la rencontre avec Maximilian Kronberger¹⁵² ». Ainsi, l'idée de « diviniser l'enfant-prophète », à travers la reprise des mythes, est présente dès les premières œuvres de George.

2.2.2 - Aspect contestataire

Comme nous l'avons précédemment soulevé, l'idée de reprise des mythes est intéressante pour le poète, puisqu'elle laisse une liberté créatrice. Outre sa malléabilité dans la création poétique, la réadaptation des mythes peut également être utilisée à des fins contestataires. Dans sa thèse, Elgart cite que cette hypothèse sur Stefan George fut d'ailleurs évoquée auparavant par Jan Andres¹⁵³ et Gert Mattenklott¹⁵⁴ qui conçoivent l'œuvre de George comme :

[...] une critique de la société contemporaine—la situation historique vers 1900 dans l'empire prussien. Son œuvre poétique se fait l'expression d'une résistance[sic] contre cette modernité et va promouvoir une civilisation alternative basée sur le concept du renouveau par l'art¹⁵⁵.

Andres fonde son raisonnement sur la division particulière du *Septième anneau* et de *l'Étoile de l'Alliance*, que David avait déjà évoquée dans sa thèse: la prépondérance du nombre trois, chiffre d'Apollon, du quatre, représentant l'être humain, et le nombre sept renvoyant à la fois aux jours de la création et au nombre de lettres composant le nom de Maximin¹⁵⁶. Tout comme Andres, Elgart conclue que « George dessine un résumé

¹⁵² Stefan George. *Poésies complètes*, op. cit., p. 812.

¹⁵³ Jan Andres, « Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den Zeitgedichten des Siebenten Rings », *George-Jahrbuch*, vol. 6, no^o 1, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006, p. 34.

¹⁵⁴ Gert Mattenklott, *Bilderdienst. Aesthetische Opposition bei Beardsley und George*, München, 1970, 385 p.

¹⁵⁵ Jutta Elgart. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)*, op. cit., p. 471.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 472.

de l'histoire de la civilisation européenne opposant ce passé, présenté comme un idéal, au monde moderne dépravé et en perte de spiritualité et de valeurs¹⁵⁷ ».

Or pour notre part, nous croyons qu'il est important d'insister sur la « surestimation » de cette arithmétique symboliste dans le positionnement idéologique antimoderniste de la reprise des mythes; d'autant plus que David et Lehnen avaient mis en garde face au danger de sa surinterprétation¹⁵⁸. Il est vrai que cette numérogie particulière renvoie à Maximin, de même qu'aux sept cercles de *L'Enfer de Dante* (traduits par George), mais il ne s'agit tout au plus que d'un clin d'œil destiné au lecteur initié. En revanche, il y a bien présence d'un aspect idéologique antimoderne qui, sans être une excessive « révision de la civilisation », s'incarne plutôt dans la finalité de sa méthode.

Plus précisément, nous affirmons que la reprise des mythes, là où Elgart et Andres ont théorisé sur le caractère antimoderne par ce qu'il convoque, notamment la chute de l'Empire romain, est en fait un intermédiaire dans l'affirmation de sentiments antimodernes. Sans négliger les conclusions d'Elgart et Andres, nous croyons que l'antimodernisme de George se définit davantage à travers l'élaboration de la posture de Maximin. En ce sens, George est lui-même réfractaire de l'antimodernisme de la posture de Maximin, qu'il construit à partir des mythes. Autrement dit, la reprise des mythes ne prouve pas une finalité idéologique en soi, mais bien un mécanisme de l'affirmation de cette idéologie; l'anti-modernisme est en fait le produit dérivé de la fabrication de la posture de Maximin, qui elle-même se construit par ce mécanisme. De plus, rappelons-le, cette posture prend également racine à travers l'innocence créatrice.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 473.

¹⁵⁸ Claude David. *Stefan George, op. cit.*, p. 184. et Stefan George. *Poésies complètes, op. cit.*, p.812.

2.2.3 - L'hybridité du régime artistique

Pour notre part, nous souhaitons réitérer sur la notion de redécouverte des mythes de l'Antiquité, et sur la façon dont ils sont adaptés par George afin d'en dégager l'aspect proprement « académique » de sa pratique; ce qui vient nuancer ce que nous avons défini jusqu'alors comme étant une posture foncièrement antimoderne.

En prenant en compte que la construction de la posture divinisée de Maximin se base sur des figures mythologiques d'emprunt, et non sur la création d'un mythe original et singulier, nous reconnaissons que la pratique artistique de George s'inscrit, surprenamment, dans l'imitation des « Grands modèles », une démarche traditionnelle typique des courants majeurs contemporains. Plus précisément, cette pratique, le « régime de communauté », est définie par Jérôme Meizoz comme étant la considération, plus traditionnelle, de l'artiste se devant de dédier sa vie à la reproduction de la tradition¹⁵⁹. Dans ce régime, « la valeur de l'œuvre est déterminée par la facture et la conformité à l'égard d'un modèle traditionnel, indéfiniment revisité. Les règles collectives et les normes de l'art servaient de repère à la valeur artistique¹⁶⁰ ».

Par opposition, la valeur de l'objet artistique dans le second type de régime, le « régime de singularité », ne se bâtit pas sur le modèle de la conformité à la tradition. Meizoz y distingue deux tendances dans l'évaluation artistique, qui se fondent sur les critères de la collectivité¹⁶¹. La première méthode, dite « opéraliste », dont Meizoz attribue la définition à Nathalie Heinich, cherche à « centrer le regard sur l'œuvre comme source de valeur. De Flaubert à Proust, Mallarmé puis Blanchot, a lieu un rejet de la personnalisation de l'œuvre. La valeur de celle-ci est liée à la force interne d'une création, distincte alors de son exécutant¹⁶² ». Cette tendance ne considère l'œuvre

¹⁵⁹ Jérôme Meizoz. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶² *Idem.*

qu'indépendamment de son auteur : ainsi, la réputation de l'artiste et de son capital symbolique n'est pas considérée dans le jugement de son œuvre.

La seconde tendance du régime de singularité, le « point de vue personnaliste », mise toutefois sur l'auteur et sa posture afin de juger de la qualité artistique de son œuvre. Cette qualité sera évaluée en fonction des « discours biographiques, [d]es vies d'artistes, [d]es anecdotes sur les malheurs des grands hommes et plus tard [d]es sagas des écrivains ou peintres maudits [...]»¹⁶³. Cette seconde tendance attire particulièrement notre attention, puisqu'il s'agit d'une pratique dans laquelle George semble s'inscrire, de surcroît à celle du régime de communauté. À travers l'attribution du titre de poète maudit à Maximin, sa divinisation, mais aussi par sa propre représentation en tant que prophète du *Georgekreis*, nous constatons que George mise effectivement sur la personnalité de l'auteur dans son jugement des valeurs artistiques. Ainsi, la pratique artistique de George tient à la fois d'un modèle fondé sur la tradition, mais également d'un jugement de l'*ethos* de l'individu. On obtient donc une hybridité assez singulière, qui permet de situer la « pratique » georgienne du retour au mythe de l'Antiquité à la fois dans une approche plutôt moderne, où la valeur d'une œuvre est établie en fonction de son auteur, tout en conservant les racines plus traditionnelles de l'imitation artistique et de la reproduction des « Grands ».

Élucider cette pratique singulière chez George nous permet ainsi de mieux situer l'objectif de sa posture: une réaction face à la modernité. Plus précisément, elle vise à rejeter la société moderne en prônant le retour aux anciens modèles. Dans cet objectif, il est question d'user de nouvelles légendes, notamment Héliogabale, ou encore de revisiter les éléments délaissés par la société allemandiste héritée du *Sturm und Drang*, notamment les légendes du Moyen Âge. C'est donc en rejetant les conceptions

¹⁶³ *Idem.*

populaires du Moyen Âge que George trouve un terreau fertile pour construire une posture du prophète, tout comme il le fait avec Héliogabale.

2.3 - Les conceptions populaires du Moyen Âge et sa révision

Puisque nous étudions un corpus allemand qui ne cache pas sa gallophilie, comme en témoignent ses inspirations catholique et celtique, nous croyons important de traiter des représentations historiques du Moyen Âge en tenant compte à la fois des conceptions françaises et allemandes.

Concernant l'Allemagne du 19^e siècle, Alain Montandon distingue, dans « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », deux tendances majeures quant à la conceptualisation du Moyen Âge: une tendance historique et une tendance idéalisante¹⁶⁴. Du côté Français, s'il est vrai que la redécouverte du Moyen Âge s'est opérée majoritairement dans une volonté historiographique, les historiens firent malgré tout preuve de liberté créatrice dans leurs travaux, façonnant conséquemment une image presque chimérique du Moyen Âge, comme dans le fameux cas de Jules Michelet. Pour d'autres, comme Auguste Comte, c'est une redécouverte révisionniste qui s'opère. Si c'est dans la culture française qu'on peut situer les premières représentations revisitées des mythes du Moyen Âge, notamment chez Voltaire avec *Tancredi*¹⁶⁵, c'est toutefois sous le courant dix-huitiémiste de l'*Aufklärung* en Allemagne, que se formeront principalement les conceptions notoires du Moyen Âge.

¹⁶⁴ Alain Montandon. « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », *La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIXe siècle*, dir. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 215.

¹⁶⁵ *Idem*.

2.3.1 - Origine des représentations historiques en Allemagne - Aufklärung

L'*Aufklärung*, période historique qui correspond au siècle des Lumières, est largement tributaire de la conception passéiste et archétypale du Moyen Âge en Allemagne. Ce dédain du Moyen Âge prend origine dans le souhait de s'éloigner du système féodal, que l'on juge dépassé, et auquel les légendes populaires et autres contes païens y sont immanquablement associés.

Alain Montandon reprend les propos d'Isaak Iselin, penseur Suisse associé à l'*Aufklärung*, qui, dans son ouvrage *Geschichte der Menschheit* (« L'histoire de l'humanité »), présente le Moyen Âge comme un milieu barbare et irrationnel faisant obstacle au progrès: « À partir de la croyance au progrès, le Moyen Âge est jugé comme une période d'immaturité, d'infantilisme, de barbarie, de bêtise, d'ignorance [...] Aux ténèbres [du Moyen Âge] sont opposées l'image d'une Antiquité lumineuse¹⁶⁶ ». Certes, l'Allemagne du 19^e siècle, influencée par le *Sturm und Drang* qui succède à l'*Aufklärung*, assistera à une revisite romantisée du Moyen Âge, qui restreint les méfaits archétypaux de cette période à la papauté catholique.

Au sujet de cette revisite, Montandon souligne le propos d'Herder qui évacue les peuples germaniques de l'imagerie typique du haut Moyen Âge, qu'il associe plutôt à un idéal de liberté, de noblesse, et « aux belles coutumes sauvages qui faisaient [leur] grandeur¹⁶⁷ ». Toujours selon Montandon, Herder situe la décadence de ces peuples, c'est-à-dire leurs assimilations aux conceptions les plus archétypales d'un Moyen Âge sanglant, précisément lors de la montée du clergé catholique et de ses superstitions, perçues comme source d'un individualisme matériel¹⁶⁸. Ainsi, concluons qu'en Allemagne, les conceptions archétypales au sujet du Moyen Âge prennent source dans

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 218-219.

les courants du 18^e siècle, qui ont imputé la responsabilité de sa violence aux peuples catholiques (et plus largement à ceux issus de souches celtiques).

Malgré la redécouverte du Moyen Âge par certains penseurs du *Sturm und Drang* qui y virent un potentiel dans l'affirmation d'une identité nationale, les conceptions auxquelles s'opposent George au sujet du Moyen Âge, héritées de l'*Aufklärung*, prédominent toujours dans la culture allemande de la fin du 18^e siècle. Selon Montandon, le moment décisif de la réévaluation du Moyen Âge aura lieu plus tard, avec le témoignage livré par Goethe dans ses mémoires, qui fut « saisi par l'impression profonde que lui fait la vue de la façade de la cathédrale [de Strasbourg]. L'impression totale et grandiose qui emplit son âme est due à l'ensemble d'une multitude de détails harmonieux¹⁶⁹ ». De plus, Montandon souligne que ce retour à un Moyen Âge chrétien idéalisé, à travers la recherche de nouveaux mythes, s'inscrit dans la quête des origines lointaines, qu'il dénote également chez Novalis et Schlegel à la même époque¹⁷⁰.

Parmi d'autres courants artistiques du 19^e siècle, préconisant également un retour aux symboles du Moyen Âge, nous pouvons évoquer les préraphaélites et l'Art nouveau. D'ailleurs, ce dernier mouvement inspirera Stefan George dans la présentation visuelle de plusieurs de ses recueils.

Les illustrations de Melchier Lechter qui ornent les œuvres de George (notamment pour *L'Année de l'âme*, *Septième anneau* et *Le tapis de la vie*), témoignent d'une inspiration médiévale qui s'inscrit justement dans le courant de l'Art nouveau. Notons par exemple leurs riches orientations curvilignes et les entrelacs, qui comme l'affirme François Loyer, constituent des caractéristiques typiques des œuvres visuelles

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷⁰ *Idem.*

de ce courant¹⁷¹. Jutta Elgart attribue aussi les gravures de Lechter à ce courant, sans toutefois en exclure une part d'inspiration préraphaélite¹⁷². L'Art nouveau, souligne-t-il, s'inscrit dans un désir de renouer avec l'imagerie médiévale, provoquant ainsi une rupture avec la modernité: « L'historicisme l'y avait bien aidé, car il avait déjà rompu les canons du classicisme en offrant des exemples d'une richesse insoupçonnée empruntés pour l'essentiel à l'art médiéval¹⁷³ ». Ce renouement n'est pas sans rappeler l'idée wagnérienne de l'art total:

À cette ambition hégémonique répond la vision non moins engagée d'un John Ruskin (1819- 1900), dont les références sont le chantier médiéval et ses traditions artisanales – non sans rapport avec la notion d'*art total*. Hiérarchie des arts ou art total : les deux thèmes seront au cœur de l'Art nouveau [...] ¹⁷⁴

Cette redécouverte de l'art médiéval dans une perspective symboliste de l'art nous renvoie à la reprise des mythes qu'effectue Stefan George: ceux-ci ont pour but de paver une voie vers l'atteinte du « sens supérieur » des mots, qui n'est possible qu'à travers une rupture avec la modernité, forcément impliquée par la révision du Moyen Âge.

L'influence de l'Art nouveau et des préraphaélites chez George n'est pas restreinte à ses recueils, et s'aperçoit dès ses débuts littéraires. Déjà, dans la seconde parution de *Blätter für die Kunst* en 1894, George cite des vers de Ruskin et Rossetti¹⁷⁵. Il entretiendra une amitié avec Cyril Meir Scott, compositeur et artiste se réclamant de l'esthétisme, à qui il dédie d'ailleurs un poème, plus tardivement, dans *L'Année de*

¹⁷¹ François Loyer. « Origine, développement et descendance de l'Art nouveau », *La Revue de la BNU, Strasbourg-Riga: l'Art nouveau aux confins d'empires*, vol. 1, no° 19, 2019, pp. 146 et 149, en ligne, <<http://journals.openedition.org/rbnu/2277>>, consulté le 25 janvier 2022.

¹⁷² Jutta Elgart. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)*, op. cit., p. 183.

¹⁷³ François Loyer. « Origine, développement et descendance de l'Art nouveau », op. cit., pp. 147.

¹⁷⁴ *Ibid.*, pp. 148.

¹⁷⁵ Jutta Elgart. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)*, op. cit., p. 121. L'autrice souligne.

*l'âme*¹⁷⁶. Elgart cite d'ailleurs la préface du second numéro de la revue, exprimant que celle-ci est « fondée sur le principe de la complémentarité des arts et de leur parenté (*„verschwisterte künste“*)¹⁷⁷ ». Sous cet angle, il y a un échange actif entre les différents médiums du recueil: l'art visuel et le poème. Ainsi, cette conjonction illustrations-poèmes dans les recueils de George témoigne d'une inspiration claire vis-à-vis de l'Art nouveau. Tout comme la reprise des mythes et légendes, les recueils participent à la redécouverte du Moyen Âge.

Si l'Allemagne de l'*Aufklärung* tardif tend à romantiser les barbares païens et à inculquer une image d'un catholicisme chaotique à l'époque médiévale, du côté de la France, la situation inverse se produit: ce sont les païens, et non les catholiques, qui sont responsables de la corruption des mœurs au Moyen Âge. Auguste Comte, fondateur du positivisme, revisite l'imaginaire du Moyen Âge en absolvant le clergé catholique de toute responsabilité vis-à-vis des représentations archétypales de cette époque. Pour lui, la mauvaise réputation du Moyen Âge est attribuable non pas au corps religieux catholique (comme chez Herder), mais bien aux païens dont les mœurs sont décrites comme étant une entrave au progrès rationaliste.

2.3.2 - Redécouverte du Moyen Âge par le positivisme en France

Le positivisme est un courant de pensée scientifique fondé au 19^e siècle par Auguste Comte. La parution de son traité *Cours de philosophie positiviste*, entre 1830 et 1842, jette les bases de cette doctrine, qui considère l'ensemble des phénomènes et des savoirs comme tributaires de la logique scientifique. Bien que Comte soutienne des idéaux

¹⁷⁶ Stefan George. *Poésies complètes*, op. cit., p. 808.

¹⁷⁷ Collectif. *Blätter für die Kunst*, dir. Stefan George, vol. 2, no° 5, Düsseldorf-München, Verlag Helmet Küpper, 1968, p. 144. dans Jutta Elgart. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats, Stefan George)*, op. cit., p. 123.

rationalistes, il adopte une posture pouvant sembler contradictoire : il soutiendra l'idée d'un rôle positif du clergé dans l'historiographie médiévale.

Comte relativise l'aspect obscurantiste et passéiste du Moyen Âge, avec l'objectif de valoriser le rôle de la chrétienté dans le développement des savoirs. Annie Petit, dans « Du positivisme à l'école méthodique¹⁷⁸ », soutient cette affirmation en examinant les propos de Comte dans son ouvrage *Considérations sur le pouvoir spirituel*¹⁷⁹. Pour elle, « loin de le juger comme époque d'oubli ou de destruction des brillants acquis, Comte fait du Moyen Âge une époque fondatrice. L'ancien contre-modèle de la rétrogradation obscurantiste devient modèle de la société politique progressive et ordonnée¹⁸⁰ ». S'il reconnaît qu'il y ait eu un « délaissement des savoirs », Comte disculpe le clergé des accusations lui étant inculpées, et renvoie plutôt la faute sur les philosophes, comme poursuit Petit¹⁸¹:

Pour Comte, le catholicisme médiéval fut bien loin aussi d'instaurer le règne obscur de l'illusion. Les préjugés, « l'absurdité radicale », sont plutôt à reconnaître chez les philosophes antiques qui rêvaient volontiers d'un monde dirigé par l'intelligence et se complaisaient à « la chimérique utopie du règne de l'esprit ». Le catholicisme, lui, plus réaliste, a su comprendre que la nature humaine obéissait d'abord aux mobiles affectifs et actifs, que l'essor mental devait être stimulé par les besoins, et que l'enthousiasme est plus fort que la raison pour guider l'activité des hommes¹⁸².

Ainsi, le positivisme va idéaliser le Moyen Âge en dépeignant le corps religieux catholique comme étant les garants de la stabilité et de la poursuite du savoir.

¹⁷⁸ Annie Petit. « Du positivisme à l'école méthodique », *La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIXe siècle*, dir. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, pp. 421 à 433.

¹⁷⁹ Auguste Comte. « Considérations sur le pouvoir spirituel (1826) », *Système de Politique Positive (1851-1854, 4 t.)*, Paris, Anthropos, 1970, p. 177.

¹⁸⁰ Annie Petit. « Du positivisme à l'école méthodique », *op. cit.*, p. 422.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 423-424.

¹⁸² Auguste Comte. *Cours de philosophie positive (1830-1842, 6 t.)*, Paris, Hermann, vo. 2, 1975, p. 326-330.

Si Comte soutient que les corps religieux ont une part de responsabilité dans l'évolution du savoir durant le Moyen Âge, il convient de préciser que ses éloges ne concernent que les croyants de la chrétienté : les païens en sont exclus. Il affirme que les pratiques rituelles chrétiennes, notamment l'instauration de la messe, ont su remplacer les mœurs polythéistes païennes. Il désigne par exemple la pratique sacrificielle comme étant « sanguinaire ». En conséquence de l'abandon de telles pratiques, Comte dénote l'établissement d'un ordre social¹⁸³.

Dans le même ordre d'idée, il considère que le ralentissement intellectuel du Moyen Âge, qui prédomine comme conception dans les représentations populaires, est attribuable non pas à l'inquisition, dont il vante les vertus¹⁸⁴, mais bien aux barbares de l'époque du Moyen Âge tardif, qui suit la Chute de l'Empire romain d'Occident¹⁸⁵. En comparaison avec l'Antiquité, Petit indique qu'il « prend explicitement le contre-pied des habituels procès [au sujet du Moyen Âge]. Pas question de le dire régressif par rapport à l'Antiquité: c'est un héritier qui, de plus, a su opérer une sage sélection dans son héritage¹⁸⁶ ». Ainsi, Auguste Comte ne perçoit pas le Moyen Âge comme une époque de régression vis-à-vis de l'Antiquité lumineuse, ce qui le différencie de la vision de *l'Aufklärung* d'Iselin.

2.3.3 - La révision du Moyen Âge chez George

Opposé au scientisme, George partage tout de même une conception positiviste du Moyen Âge, dans la mesure où il ne néglige pas les intertextualités des mythes et légendes chevaleresques catholiques de cette période, sans toutefois en écarter les païens. Plus précisément, George s'oppose à une représentation du Moyen Âge catholique conforme à celle de *l'Aufklärung*, et adopte une posture qui s'inspire à la fois

¹⁸³ Annie Petit. « Du positivisme à l'école méthodique », *op. cit.*, p. 426.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 425.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 427.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 423.

d'Herder et de Comte. Cette redécouverte georgienne du gothique s'effectue dans la poursuite d'une quête d'identité. Plus précisément, Montandon affirme que « le retour au Moyen Âge et sa romantisation en âge d'or idéal des perspectives chrétiennes, témoignent d'un désir d'une fondation dans des origines lointaines¹⁸⁷ ». Dans la poésie de George, ces origines rassemblent les peuples celtiques, sans toutefois nier complètement leur germanité. Cet appel à la quête des origines lointaines est le plus marqué dans « Francs » du *Septième Anneau*, où il convoque la *Chanson de Roland*:

Sonnait l'éloge de l'ancêtre pour sa toujours jeune
 Et généreuse terre · dont la gloire l'enflammait
 Et la détresse le faisait pleurer au loin – pour la mère
 L'étrangère · la méconnue et l'expulsée..
 Un bruissement saluait l'héritier lorsque séduisantes
 Dans l'amabilité et l'abondance les plaines
 De la Meuse et de la Marne s'étendaient à l'aurore¹⁸⁸.

Au sujet du recueil en soi, Claude David avait déjà soulevé le fait que *Le Septième Anneau* est un livre « Moyenâgeux dans le vieux goût allemand¹⁸⁹ », et que le manque de ponctuation constituait d'ailleurs une référence directe aux manuscrits carolingiens¹⁹⁰. De plus, nous pouvons constater que la patrie est représentée dans ce passage par l'utilisation d'un champ lexical qui tend à référer à la figure maternelle. Cette patrie, par le fait d'être qualifiée de « méconnue, étrangère et expulsée », nous est présentée comme étant rejetée. À première vue, compte tenu du rejet de l'allemandisme impliqué dans la posture de George, nous pourrions croire qu'il est question de Germania, la personnification mythique de la patrie allemande. Or, les trois derniers vers, évoquant « la Meuse et la Marne », nous démontrent que c'est en fait les racines gauloises qui sont convoquées.

¹⁸⁷ Alain Montandon. « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », *op. cit.*, p. 219.

¹⁸⁸ Stefan George. *Poésies complètes*, *op. cit.*, p. 395.

¹⁸⁹ Claude David. *Stefan George*, *op. cit.*, p. 184.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

Afin de mieux illustrer ce point, il est nécessaire de situer géographiquement, mais surtout culturellement, les cours d'eau que sont la Meuse et la Marne. La Meuse est un fleuve prenant source en France. Elle afflue de la Belgique, près du Luxembourg et de l'Allemagne, avant de se déverser aux Pays-Bas. Géographiquement, elle forme une sorte de rempart limitrophe à l'Allemagne. Par le fait d'être convoquée dans le cadre de la quête identitaire, la Meuse, dans *Francs*, représente un rempart contre l'Empire prussien, symbole de l'allemandisme. De la sorte, le thème de la défense des catholiques francs contre l'envahisseur peut renvoyer à la *Chanson de Roland*, dont la reprise analogique exprime un sentiment de résistance. Ainsi, l'envahisseur des califats d'Espagne de la *Chanson de Roland* est substitué à celui du prussianisme. L'origine celtique de la chanson permet également d'affirmer qu'il s'agit d'un appel aux Allemands à redécouvrir leurs « étrangères et expulsées » racines gauloises, d'autant plus qu'il avait été précédemment souligné que la quête des origines lointaines pouvait prendre inspiration dans les légendes du Moyen Âge. L'affirmation de cette idéologie patriotique devient plus explicite à la conclusion du poème:

Dans ma triste patrie · luttant et encore incertain
De la victoire · ce murmure me redonnait courage :
RETURNENT FRANC EN FRANCE DULCE TERRE¹⁹¹

Lehnen avait déjà souligné que ces derniers vers formaient une citation délibérément approximative de la *Chanson de Roland*¹⁹². Plus essentiellement, il s'agit des paroles murmurées par Roland lorsque, mourant, il alerte ses compères en rendant son dernier souffle¹⁹³. Conséquemment, cet appel à la terre, au sens de « patrie », nous

¹⁹¹ Stefan George. *Poésies complètes, op. cit.*, p. 397.

¹⁹² *Ibid.*, p. 814.

¹⁹³ Nous avons pu situer ces vers aux lignes 1072 à 1075 de l'édition bilingue de Léon Gautier, *La Chanson de Roland. Texte critique, traduction et commentaire*, Tours, Alfred Mame & Fils, 1900, 709 p.: « Je vus plevis, ja returnent Franc. — Ne placet Deu, ço li respunt Rollanz, Que ço seit dit de nul hume vivant, Ne pur païen que ja seie cornanz! » (« Et les Français, j'en suis certain, retourneront sur leur pas, — À Dieu ne plaise, lui répond Rolland, Qu'il soit jamais[sic] dit par aucun homme vivant, Que j'ai sonné mon cor à cause des païens! »).

permet de souligner la gallophilie de George et son désir de la réunir à la culture allemande.

L'évocation de la *Chanson de Roland* dans une visée identitaire n'est pas un cas isolé dans la poésie francophile du 19^e siècle. Christian Amalvi nous souligne d'ailleurs que l'évocation de *La chanson de Roland* était fréquente chez les auteurs gallophiles, particulièrement dans la période qui suit la défaite de 1870: « La chanson de Roland face à la défaite militaire de 1870, retourner les terres à la France¹⁹⁴ ». Ultimement, cette convocation du Moyen Âge, en le dépeignant sous un air de gloire, permet « [d'opposer] la France au caractère ombrageux et ténébreux de l'Allemagne¹⁹⁵ ».

Ce rejet de l'allemandisme, à peine déguisé, rappelle d'ailleurs les propos de Verlaine dans son entrevue avec Huret, pour qui les symbolistes se sont éloignés de la culture française¹⁹⁶. Outre que dans son entrevue avec Huret, l'hostilité de Verlaine à la germanité est soulignée par Jean-Yves Tilliette, dans « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin ». Pour ce dernier, les « grands barbares blancs », tirés du sonnet *Langueur*, désignent les Prussiens de 1870¹⁹⁷:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse¹⁹⁸

¹⁹⁴ Christian Amalvi. « Roland », *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature française du XIX^e siècle*, dir. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 481.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 482.

¹⁹⁶ Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 81-82.

¹⁹⁷ Jean-Yves Tilliette. « Les décadents, les symbolistes et le Moyen Âge latin », *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, dir. Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, Paris, L'Harmattan, 2003 p. 277.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 276.

Lorsque George convoque le haut Moyen Âge dans le *Septième Anneau*, il souhaite alors retrouver et remettre en valeur les racines catholiques et celtiques de la germanité, contrairement à Herder qui soutiendra une identité germanique et protestante. En somme, George repense le Moyen Âge en s'inspirant des idéaux chevaleresques des légendes, dans une finalité visant un retour aux origines lointaines, manifestant un anti-allemandisme qui rappelle celui de Verlaine. Ultimement, la convocation du Moyen Âge sous une cause identitaire constitue une prise de position opposée à la société moderne rationaliste, rappelant une époque médiévale telle qu'imaginée chez le médiéviste Gaston Paris.

2.3.4 - Antimodernisme de la révision du Moyen Âge.

Ursula Bähler, dans « Les Moyen Âges de Gaston Paris » détaille la motivation de Gaston Paris dans sa refonte du Moyen Âge:

Le Moyen Âge est une époque essentiellement poétique. J'entends par là que tout y est spontané, primesautier, imprévu : les hommes d'alors ne font pas la réflexion la même que nous ; ils ne s'observent pas, ils vivent naïvement, comme les enfants, chez lesquels la vie réfléchie que développe la civilisation n'a pas étouffé encore la libre expansion de la vitalité naturelle¹⁹⁹.

Selon elle, Paris trouve dans le Moyen Âge une source d'inspiration contre le rationalisme, jugé oppressif: « Le Moyen Âge est une époque poétique parce qu'il est caractérisé par le déploiement libre d'un imaginaire non encore subordonné à la raison raisonnée²⁰⁰ ». Ainsi, cette liberté de contrainte favorise la traduction des idées inconscientes chez le poète créateur.

¹⁹⁹ Gaston Paris. « La poésie du Moyen Âge. Leçon d'ouverture faite au Collège de France (comme remplaçant) le 3 décembre 1866 », *La Poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*, Paris, Hachette et Cie, 1906, p. 9.

²⁰⁰ Ursula Bähler. « Les Moyen Âges de Gaston Paris », *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, dir. Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 58.

En redécouvrant les mythes et légendes du Moyen Âge, George peut alors puiser dans des mythes peu exploités par la modernité afin d'en créer ses propres adaptations, comme il le fait pour Héliogabale. Ainsi, le Moyen Âge de George s'oppose à cette « raison raisonnante », qui constitue le propre du scientisme, et donc de la matérialité. D'ailleurs, nous soulignons le rapprochement que Paris effectue entre l'enfance, qu'il décrit en termes de pureté, et l'intériorité créatrice de l'enfant que nous avons évoquée plus tôt. L'ignorance de l'enfant-génie, et plus largement son potentiel créateur, sont ainsi convoqués par analogie à un haut Moyen Âge légendaire et idéalisé.

Cette opposition à une société industrielle s'affiche dans la construction d'un Moyen Âge merveilleux, reprenant volontiers ce que le rationalisme et l'allemandisme lui reprochèrent le plus: l'infantilisme, l'immatunité et l'ignorance sont dorénavant vus comme un terreau fertile de la création poétique. Plus précisément, George se réapproprie ces qualificatifs péjoratifs, afin d'en faire un étendard pour sa quête de l'intériorité. Puis, tout comme Verlaine le fit pour Rimbaud, George prendra pour source le génie de Maximin. Comme le souligne Montandon, « en opposition aux Lumières jugées matérialistes, individualistes, égoïstes et irréligieux, le Moyen Âge convie la sincérité, la piété, la naïveté²⁰¹ ».

Pour construire *son* mythe du poète maudit, Stefan George, à travers un désir de renouer avec les racines catholiques et gauloises, opérera une refonte des mythes et légendes du Moyen Âge, desquels il fait ressortir les motifs de l'enfance, de l'ignorance et de l'innocence, thèmes s'inscrivant dans la finalité d'une intériorité créatrice antirationaliste.

²⁰¹ Alain Montandon. « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », *op. cit.*, p. 219.

En rejetant les innovations contemporaines de la société industrielle, cette revisite médiévale permet alors à George de s'attaquer à ses deux adversaires: l'allemandisme du 19^e siècle, hérité de *Aufklärung*, et le scientisme positiviste. Aussi, par la quête de l'intériorité et du rejet de la langue matérielle qu'elle implique, la posture patricienne du poète s'affirme alors dans un sentiment d'antidémocratie, dans la mesure où sa posture ne privilégie que les adeptes de sa pensée. En opposition à la société moderne « plébéienne », qui favorise l'usage d'une langue matérielle plus courante, les patriciens du *Georgekreis* peuvent alors formuler une nouvelle pensée poétique, qui s'incarnera à la fois dans les mythes du passé et dans la musicalité.

CHAPITRE III

L'AFFRANCHISSEMENT DU MATÉRIALISME

Nous avons démontré lors du chapitre précédent qu'à travers l'adoption d'une posture patricienne, qui se caractérise notamment par le refus du matérialisme langagier, la pensée poétique georgienne s'est manifestée par la poursuite de l'intériorité créatrice. L'anti-allemandisme et l'anti-modernité du *Septième anneau* ont été identifiés dans un repensement des mythes de l'Antiquité et du Moyen Âge, procédé fondé sur la musicalité que nous avons évoqué précédemment.

Cette question de la musicalité dans les œuvres de George n'a été que trop peu abordée par la critique. La critique s'est principalement tournée vers *L'étoile de l'alliance*, en évoquant la structure du recueil, rappelant celle des opéras romantiques. À l'exception de ce recueil, le rapport entre poésie et musique dans les œuvres de George demeure généralement peu étudié. Jutta Elgart aborde la question de la musicalité dans les premiers recueils de George (de *Hymnes* jusqu'au *Tapis de la vie*), mais l'autrice défend que celle-ci ne réapparaît que tardivement dans *L'étoile de l'alliance*. Elgart exclue spécifiquement le *Septième anneau* des questions musicales, justifiant sa position grâce aux correspondances entre George et Kronberger, qui précèdent la parution de l'ouvrage. Ces correspondances, datées entre 1902 et 1904, contiennent des citations de George semblant affirmer que « la musique se situe au niveau le plus bas de l'art. Elle est cet art qui, à un certain degré, appartient même aux animaux²⁰² ». Pour Elgart, ces affirmations confirment alors que le *Septième anneau* n'est pas sujet à la musicalité. Nonobstant ce rapport de l'intention auctoriale, qui

²⁰² Maximilian Kronberger, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, édition par Georg Peter Landmann, Verlag Klett Cotta, Stuttgart, 1987, p. 91. dans Jutta Elgart, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, op. cit., p. 163-164. Traduction de l'autrice.

décourage l'étude musicale, il apparaît à notre sens que les motifs de la musicalité sont prépondérants dans le *Septième anneau*: tout comme Wagner, George valorise, par l'usage des mythes, le rapprochement de la musique et de la poésie, afin de contrer le matérialisme langagier. De même que pour la reprise du mythe du poète maudit verlainien, nous affirmons que la poésie de George est également empreinte de la musicalité verlainienne, notamment dans les jeux de sonorités et l'impressionnisme émotif.

Nous défendons ici l'idée que la musicalité, que nous décrivons comme étant d'inspiration à la fois wagnérienne et verlainienne, constitue un thème prédominant dans le *Septième Anneau* et témoigne de l'affranchissement du matérialisme de la langue. Ultimement, nous croyons que la nature suggestive de cette musicalité permet un croisement entre ce que nous nommerons un « impressionnisme de la nature » avec un « impressionnisme de la religiosité », afin de former un antimatérialisme tripartite. Ce tripartisme impressionniste sera, plus fondamentalement, le mécanisme salutaire pour Maximin, qui lui permettra d'être sauvé de sa condition.

En examinant plus en détail l'articulation de ces motifs poétiques, notamment en retraçant leurs origines et en les positionnant dans le texte, nous verrons que les convictions idéo-poétiques de Stefan George sont moins cohérentes – et parfois même contradictoires – par rapport à ce qu'elles laissent initialement suggérer.

3.1 - La musicalité

3.1.1 - L'antimatérialisme de la musicalité

Dans le texte poétique, la « musicalité » consiste en un ensemble de traits qui démontrent que le texte est empreint d'une certaine inspiration musicale. La musicalité n'est pas régie par des critères stricts qui permettent de déterminer sa présence textuelle,

se basant plutôt sur le principe de conférer des émotions par le biais « d'impressions » plutôt que de les dicter. Néanmoins, nous pouvons recenser certaines de ses caractéristiques les plus courantes, identifiées par Jean-Louis Backès dans *Musique et littérature. Essai de poésie comparée: l'usage de paratexte, de leitmotiv, d'allitération, de jeu de citations*²⁰³. Par leurs natures suggestives, ces techniques du rapprochement du musical au poétique sont conséquemment importantes dans la poursuite de l'intériorité, puisqu'elles prétendent à s'éloigner de la matérialité langagière; rappelons-nous, l'atteinte de l'intériorité, soit l'accessibilité à une forme supérieure de savoir « diffus et latent²⁰⁴ », n'est permmissible que par sa libération du matérialisme langagier²⁰⁵. À ce sujet, relevons le propos de Guy Michaud dans *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, qui en souligne l'importance chez Wagner:

Le poète cherche, dans son langage, à substituer la valeur abstraite et conventionnelle des mots leur signification sensible et originelle ; l'arrangement rythmique et l'ornement (déjà presque musical) de la rime lui sont des moyens d'assurer au vers, à la phrase, une puissance qui captive comme par un charme et gouverne à son gré le sentiment²⁰⁶.

Ces références aux questions musicales du langage ont pour but de suggérer des sensations, des émotions, plutôt que de « commander » leurs intentions, et permettent incidemment de se rapprocher de l'intériorité. Par exemple, dans la poésie de Verlaine, cette suggestion des sens musicaux se manifeste textuellement par les jeux de sonorités. Comme l'expose Michaud, en s'appuyant sur P. Mathieu: « Le mot, [...] vidé de son sens intellectuel, reprend son indépendance comme une note de musique²⁰⁷ ». De la sorte, s'opère alors une « poésie impressionniste » où les émotions, en se basant sur le

²⁰³ Il s'agit des procédés qui font pour chacun d'entre-eux l'objet d'un sous-chapitre dans Backès dans le chapitre 3.

²⁰⁴ Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., p. 20. Se référer à la note 23.

²⁰⁵ Bertrand Marchal. *Lire le symbolisme*, op. cit., p. 10. Se référer à la note 28.

²⁰⁶ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 107.

²⁰⁷ P. Mathieu, « Essai sur la métrique de Verlaine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 38, no° 4, 1931, pp. 537-559. dans Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 50.

pouvoir de la suggestion par opposition au dictat de l'expression, sont suggérées par *l'Indécis* et la *Nuance*, qui permettent ultimement aux vers de s'envoler²⁰⁸. Ainsi chez Verlaine, la libération du mot vis-à-vis de son sens permet de se recentrer sur les jeux d'allitérations sonores pour exprimer des idées. Pour Michaud, ce projet de Verlaine s'exprime le mieux dans les poèmes de *Romance sans parole*. De même, chez Mathieu, sur qui s'appuie Michaud, la musicalité libératrice se perçoit le mieux dans les poèmes *Aquarelles*, *Paysages Belges* ou encore dans les *Ariettes oubliées* dont il cite une strophe à titre d'exemple²⁰⁹ :

Je devine à travers un murmure
Le contour subtil des voix anciennes
Et dans leurs musiciennes
Amour pâle, une aurore future

Nous avons précédemment démontré que, dans le *Septième Anneau* de George, la condition du maudit est indissociable du rejet de la langue matérielle. Notamment, il a été soulevé que la posture patricienne, et son innocence créatrice divinisée, permettaient à l'auteur de se rapprocher du sens caché tant convoité par la quête de l'intériorité. À cela, nous souhaitons ajouter que cette posture manifeste son « rejet du langage courant » par l'adoption d'un impressionnisme des sens, qui se base sur la musicalité verlainienne telle que décrite plus haut. Cette capacité suggestive du poème georgien s'incarne dans le *lied*, qui se construit sur un jeu de sonorités rythmiques (de manière semblable à Verlaine), mais il témoigne aussi, par la nature de son matériau, d'un certain allemandisme: ce *lied* fera preuve d'une reprise typiquement wagnérienne des mythes, qui viendra nuancer (ou du moins questionner) le fondement anti-allemandiste de George.

²⁰⁸ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 50.

²⁰⁹ P. Mathieu, « Essai sur la métrique de Verlaine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 38, no° 4, 1931, pp. 552.

Ainsi, les *lieder* du *Septième anneau* manifestent une tonalité musicale, qui tient à la fois des symbolismes français et allemand. Avant d'examiner plus en profondeur les caractéristiques de cette musicalité antimatérialiste, composée du jeu des sonorités, de la reprise des légendes et des références à la nature, il est d'abord primordial de définir le *lied* et de situer sa trajectoire historique.

3.1.2 - Le *lied*: origine et définition

Clarifions d'abord l'usage que nous ferons du terme « *lied* », considérant son aspect polysémique. Dans le présent contexte, nous devons prendre en compte trois définitions:

D'abord, le mot *lied* équivaut, en allemand, à « chanson ». Ensuite, il s'agit d'un type de poème populaire chanté, dont l'origine se situe au Moyen Âge. Tombé en désuétude après l'époque médiévale, sa redécouverte au début du XIX^e siècle, par Schubert, s'inscrit plus largement dans la vision révisionniste du Moyen Âge, telle que soulignée par Backès (ce qui nous évoque la redécouverte, sous Herder, que nous avons examinée au chapitre précédent):

Le mot allemand « Lied », en effet, dit d'emblée le contact maintenu avec la tradition populaire et, à travers elle ou malgré elle, avec le grand chant du Moyen Âge. « Lied », c'est chanson, comme on dit « chanson de geste », comme on dit « chanson de troubadour », mais aussi comme on dit « chanson de labour » ou « chanson de toile »²¹⁰.

Le fait que ce genre nomme tout simplement ce qu'il désigne, « chanson », permet de maintenir son origine traditionnelle. Autrement dit, son nom ne désigne que son médium. Finalement, *lied* et *lieder* réfèrent à plusieurs poèmes du *Septième anneau* de George, qui empruntent fidèlement cette forme. Dans le but d'examiner pourquoi cette

²¹⁰ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 68.

forme musicale est privilégiée chez George, il est nécessaire de parcourir son histoire²¹¹.

En examinant son origine, il n'est pas surprenant de comprendre pourquoi il s'agit de la forme musicale privilégiée chez George. Pour Marcel Beaufils, dans *Le lied romantique allemand*, la forme du *lied* a une origine lointaine et floue, aux influences nombreuses (à la fois celtiques, religieuses et populaires). Sous la reprise des chants grégoriens, les *minnesängers*, troubadours du Moyen Âge, utilisaient des chants populaires issus de la tradition folklorique²¹². À l'époque, on le nomme « *leich* » et on le distingue du lai celtique: « "un récit en prose, coupé de mélodies en ses épisodes lyriques, avec accompagnement instrumental". Au XII^e siècle, il a changé de sens et désigne, sans rapport avec le lai celtique, un genre plus savant encore²¹³ ». Parmi les influences religieuses du *lied*, Beaufils inclut aussi les hymnes et antiennes²¹⁴; nous pouvons d'ailleurs constater, dans le *Septième anneau*, que George en rédigea quelques-uns, démontrant ainsi son intérêt pour les formes musicales du Moyen Âge.

Parmi les sujets courants de ce « proto-*lied* », Beaufils dénote un fort intérêt pour la nature: « [Le lied] se cache quelque part dans les ombrages d'or, vermillon et saphir,

²¹¹ Afin d'éviter une possible confusion sémantique dans la suite de l'analyse des textes de George, nous préciserons entre guillemets le *lied* concerné par le biais d'une numérotation (ex: « Lieder I »). Lorsqu'il sera question du genre en soi, les termes seront simplement mis en italique (ex: *lied* et *lieder*). Puisque de multiples *lieder* se côtoient souvent dans le même chapitre, nous incluons également les pages appropriées (ex: « Lieder I, p. 526 » et « Lieder I, p. 530 » désignent deux textes différents, même s'ils portent le même nom). Aussi, concernant la présentation textuelle des poèmes de George, nous avons décidé de conserver le texte original en allemand afin de mettre en évidence les jeux de sonorités rythmiques qui, d'ailleurs, seront soulignées (ex: *allein* / *sein*). Toutefois, lorsqu'il sera question de soulever les thèmes, impressions et significations des mots, nous citerons la traduction de Lehnen, et la clarifierons si nécessaire. Dernière précision: l'édition de Lehnen conserve, dans le texte en allemand, la graphie originale qui ne capitalise pas les substantifs.

²¹² Marcel Beaufils, *Le lied romantique allemand*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les essais », 1982, p. 12 et p. 16.

²¹³ Paul Tuffrau, *Lais de Marie de France, transposés en français moderne*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1923, 177 p. Marcel Beaufils, *Le lied romantique allemand*, *op. cit.*, p. 14.

²¹⁴ Marcel Beaufils, *Le lied romantique allemand*, *op. cit.*, p. 13.

de paysages qu'à peine rejoint la miniature des missels²¹⁵ ». Toujours dans les thèmes de la nature, la figure des oiseaux est prépondérante, remarquée par Beaufiles chez Walther Vogelweide, poète du XII^e et XIII^e siècle:

Quand, les prés libérés du givre,/revenait le printemps, tout ce que d'un
vieux livre/l'hiver j'avais ouï de voix/éclatait tout à coup dans la splendeur
des bois ;/ j'entendais crier ce chant ivre./Dans la forêt, là-bas, sur la plaine
des oiseaux/²¹⁶

Nous pouvons donc constater que cet intérêt envers la nature, très présent dans le *lied* romantique du 19^e siècle, est repérable dès l'époque médiévale. De la sorte, les sujets et les thèmes demeurent relativement inchangés entre les *lieder* de Schubert, datant du 19^e siècle, et ceux issus du lai celtique. C'est d'ailleurs ce que Beaufiles nous indique:

Pour notre Lied, c'est la même chanson. On peut toujours chicaner: il y a le « Lied romantique » et le Lied des « précurseurs ». Ou bien, avons-nous, sans le savoir, tellement limité le concept du « Lied »? Il n'y a pas de Lied entre le folklore médiéval et le Lied romantique. Le Lied allemand aura dû attendre les premiers accents qui s'éveilleront vers 1813 dans le cloître où éclot Franz Schubert²¹⁷.

D'ailleurs, comme le démontrent les vers de Vogelweide²¹⁸, ce retour du printemps, exprimé par « les prés libérés du givre », ne peut que nous rappeler ce thème si présent de la poésie georgienne, permettant d'illustrer ce retour au Moyen Âge. Nous retrouvons ainsi, dans le *lied*, plusieurs des caractéristiques relevées dans la poésie de George: influences religieuses, redécouverte du Moyen Âge, goût pour la nature légendaire, etc. Ainsi, il y a lieu de dire que la poésie de George s'inspire de la tradition médiévale du *lied*.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 13-14.

²¹⁸ Marcel Beaufiles, *Le lied romantique allemand, op. cit.*, p. 11. Se référer à la note 217.

3.2 - Caractéristique de la musicalité georgienne

Dans le chapitre 2, nous avons souligné que la reprise des mythes et des légendes constituait une caractéristique propre aux repensements dix-neuviémistes du Moyen Âge²¹⁹. Il a été établi que la redécouverte des mythes et légendes du Moyen Âge constituait un terreau fertile dans la création poétique symboliste. En considérant la dimension musicale que George ajoute à ce retour des mythes, nous ne pouvons écarter la similarité de cette reprise à la vision de Wagner de l'art total. Cette affinité nous semble d'autant plus pertinente, alors que Michaud souligne que la vision artistique du compositeur allemand a inspiré de nombreux symbolistes de la fin-de-siècle, notamment à travers le mysticisme de ses œuvres²²⁰.

3.2.1 - Reprise wagnérienne des légendes

Dans la perspective wagnérienne, la musicalité prend forme dans la prémisse de l'art total, celle de la fusion du drame-poésie-musique-visuel, qui se manifeste notamment dans la récupération des mythes et légendes allemands du Moyen Âge. Comme le stipule Bertrand Marchal: « Toute l'ambition du drame wagnérien est donc de renouer cette alliance originelle de la musique et de la poésie par l'intermédiaire du mythe [...]»²²¹. Par le retour aux mythes, le drame wagnérien unit la musique et les mythes dans la quête de l'intériorité.

À cette reprise s'adjoignent plusieurs caractéristiques précisées par Michaud à propos du drame wagnérien : « Et voilà les divers éléments que l'on retiendra du drame wagnérien: synthèse des arts, union de la poésie et de la musique en particulier, poésie

²¹⁹ Ursula Bähler. « Les Moyen Âges de Gaston Paris », *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, *op. cit.*, p. 58. Se référer à la note 201.

²²⁰ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, *op. cit.*, p. 105.

²²¹ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, *op. cit.*, p. 90.

de l'inexprimable, suggestion mélodique et leitmotives²²² »; ces éléments énumérés rappellent ceux évoqués par Backès, au sens où les leitmotives et l'inexprimable jouent aussi des rôles de stratégies textuelles²²³. Également, on peut remarquer qu'il existe « divers éléments » au drame wagnérien, qui tout comme la musicalité, forment un ensemble non-exhaustif de traits servant à suggérer des impressions émotives.

Ainsi, nous pouvons établir que la musicalité wagnérienne, tout comme celle de George, s'inscrit dans cette visée symboliste de l'intériorité antimatérialiste: « Wagner part d'une conception mystique de l'art, en réaction violente contre le matérialisme ambiant. Le but de l'art, selon lui, est de faire saisir la réalité qui sommeille dans les profondeurs de la nature et de l'âme humaine²²⁴ ». Ainsi, la redécouverte wagnérienne des mythes, s'effectuant par la fusion de la musique, de la poésie, et du drame (« l'art total »), permet d'atteindre, par la suggestion de l'inexprimable, cette « profondeur de l'âme » qui réside dans l'intériorité.

Pour revenir du côté de George, nous avons vu au chapitre précédent que cette reprise des mythes du Moyen Âge est bien présente dans l'œuvre du poète allemand, par exemple dans ses références à la *Chanson de Roland*. Sa reprise des légendes, et la question de l'intériorité, démontrent qu'il y a des points en communs avec la perception symboliste de l'art chez Wagner. Toutefois, il importe de souligner la nature de cette reprise spécifiquement georgienne: contrairement aux reprises wagnériennes des mythes, qui s'inscrivent dans le prussianisme (notamment *Tannhäuser* et *Tristan et Isolde*), celles qu'effectuent George se situent plutôt dans une gallophilie dans la mesure où elles cherchent à renouer avec leurs racines celtiques. Ce pari esthétique d'une musicalité tirant à la fois de motifs wagnériens et antiallemandistes nous semble d'autant plus curieux, puisque nous soutenons que cette musicalité tient également

²²² Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 109.

²²³ Se référer à la note 204.

²²⁴ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 106.

d'une part d'influence verlainienne, notamment en ce qui a trait aux jeux de sonorités et aux références printanières.

3.2.2- Jeu de sonorités verlainiennes

En plus de réadapter le mythe verlainien du poète maudit, la poésie de George s'imprègne de sa tonalité musicale, que nous situons plus précisément dans la structure des *lieder* du *Septième anneau*. Sans pour autant négliger sa dimension antimatérialiste, la musicalité verlainienne, comme le précise Michaud, parvient à conserver une « certaine valeur traditionnelle » quant à sa structure poétique. Ainsi, il n'est pas rare de voir des alexandrins ou des hexasyllabes, mais ceux-ci, en prenant une certaine liberté, s'alternent avec souplesse sans dénaturer la structure d'ensemble²²⁵. D'ailleurs, nous pouvons nous rappeler les propos de Verlaine, lorsqu'il affirme fièrement, dans son entrevue avec Huret, avoir élargi la discipline du vers (notamment avec son innovation des vers de quatorze pieds), sans toutefois l'avoir supprimée²²⁶.

Dans le cas de George, nous pouvons observer une alternance rythmique assez traditionnelle dans les « Lieder I-II-III, p. 543-545 ». Dans ceux-ci, nous constatons cette structure en alternance musicale, qui prend cependant certaines libertés. Le premier *lied* est composé de trois strophes (commune à nos trois *lieder*) de quatre vers heptasyllabiques, rimés selon la logique ABAB. Le second ne comporte que trois vers non-rimés de huit pieds pour chacune de ses strophes. Les strophes du dernier *lied*, plus particulières, comportent quatre vers ABBA, où chacun des « vers A » est d'une longueur de sept pieds, rappelant ainsi celle du premier *lied*, alors que les « vers B » sont de huit pieds, conférant ainsi une alternance A7-B8-B8-A7. Par le fait même

²²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²²⁶ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, *op. cit.*, p. 83.

d'agencer des caractéristiques des *lieder* précédents, le « Lieder III » agit comme la « résolution » musicale et vient clore le cycle.

Dans les *lieder* de George, l'utilisation occasionnelle des longueurs impaires permet de maintenir la tonalité musicale, comme on peut le voir à travers l'emploi de vers heptasyllabiques. Alain Baudot, dans *Poésie et musique chez Verlaine: forme et signification*²²⁷, se penche sur cette forme particulière :

Son recours à l'impair, « sans rien en lui qui pèse ou qui pose²²⁸ », relève des mêmes préoccupations. Les douzes pieds de l'alexandrin finissent par détruire le rythme quand ils sont trop réguliers [...] L'impair n'est donc pas, ainsi qu'on l'a dit, le vers le plus « arythmique » qui soit²²⁹ : vers instable, incertain, « fragile » si l'on veut (et pourtant « Chevaux de bois », au tourbillonnement implacable, « Crimen amoris », au mouvement sans failles[sic], sont écrits en mètres impairs), mais vers rythmique par nature.

Ainsi, l'alternance entre l'octosyllabique et l'heptasyllabique permet de fortifier l'idée de musicalité poétique, sans toutefois dénaturer le rythme.

Nous pouvons également observer ce jeu d'alternance sonore dans « *Vorklang*, p. 524-525 » (Antienne) qui ouvre le chapitre « Lieder/Chants » du *Septième anneau*. D'abord, le poème comporte quatre strophes de quatre vers, qui alternent leurs rimes selon le modèle ABAB. Ce rythme obéit à une variation en longueur, qui correspond à quatre pieds pour les vers en « A » et cinq pieds pour ceux en « B » : on obtient alors un schéma A4-B5-A4-B5. Aussi, similairement à un *leitmotiv*, nous pouvons observer

²²⁷ Alain Baudot, « Poésie et musique chez Verlaine : forme et signification », *Études françaises*, vol. 4, no° 1, 1968, p. 35.

²²⁸ L'auteur cite *Jadis et naguère*, « Art poétique » de Verlaine.

²²⁹ Octave Nadal, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France 1961, p. 152. dans Alain Baudot, « Poésie et musique chez Verlaine : forme et signification », *op. cit.*, p. 35.

que certains vers sont répétés, moyennant certaines variations, à chacune des strophes. Soulignons les récurrences suivantes:

Les deuxième, troisième et quatrième strophes débutent presque identiquement: *Dass du schön bist/Dass du schön bist/>Dass ich schön bist*. La variation est subtile : la dernière occurrence change sa conjugaison pour la première personne, et insère des guillemets, comme s'il s'agissait d'un monologue. Conformément à la musicalité, cette légère flexion permet de rendre moins rigide la notion du vers, sans toutefois la supprimer, une intention similaire à celle de Verlaine.

Nous pouvons également remarquer un autre exemple de cet assouplissement dans le *Lieder I* de George, dont le jeu rythmique « naïf » rappelle celui de Rimbaud. Comme l'indique Backès, on dénote dans la poésie de l'auteur français un « goût pour les opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs²³⁰ ». Nous pouvons observer une similitude, chez George, dans « *Lieder I*, p. 526-527 » du *Septième Anneau*:

Dies ist ein lied/ Für dich allein: / Von kindischem wähnen/ Von frommen tränen (Ceci est un chant / Pour toi seul : / D'un enfantin leurre / De ferveur et de pleurs).

Ici, nous notons une « intrusion » qui vient brimer la structure de la rime suivie. Une certaine liberté est prise par l'introduction du mot « *lied* »: le terme *lied* (\'li:t\) ne rime pas avec *allein* (\a.'lan\), mais le son en « L » (\'l\) permet tout de même un certain rapprochement. Hormis cette particularité, les vers suivants se terminent sur la même rime (/ε:nən/). Avec cette nuance, nous obtenons plutôt l'atypique ABCC. Dans la seconde strophe du même *lied*, on peut également signaler une interruption de ce genre:

Durch morgengärten klingt es/Ein leichtbeschwingtes./Nur dir allein/Möcht es ein lied/Das rühre sein (Il résonne aux jardins du

²³⁰ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, op. cit., p. 73.

matin/Léger et plein d'entrain./Pour toi seul il réclame/D'être un chant/Qui
touche l'âme).

Encore une fois, la sonorité du terme « *lied* » vient fléchir la structure rythmique. L'introduction du son (\'li:t) vient brimer ce qui serait autrement la forme AABB.

Retournons au premier *lied*, qui fait explicitement état de sa vocation: celle d'être adressé à un individu (« pour toi seul il réclame d'être un chant qui touche l'âme »). Le thème de la nature printanière, dont le rythme est fidèlement conservé dans la traduction, fait état de cette musicalité (aux jardins du matin/ Léger et plein d'entrain). En faisant usage d'un impressionnisme émotif, qui mêle la nature et la musique, George suit fidèlement la tradition du *lied* chanté allemand et en conserve également le titre. Backès nous décrit d'ailleurs le sujet de ces chansons, dont nous voyons la reprise avec George:

Que disent ces chansons? Qu'elles sont chansons. À partir de là peuvent jouer les correspondances à la fois simples et vagues entre systèmes d'oppositions binaires : majeur et mineur, rapide et lent, fort et doux, gai et triste, violent ou calme. C'est là-dessus que reposent en grande partie nombre de commentaires fleuris et frémissants²³¹.

D'ailleurs, nous pouvons observer ce jeu « d'opposition binaire », qui est manifeste dans le quatrième vers de la première strophe, entre *frommen* (« ferveurs ») et *tränen* (« pleurs »).

De plus, la structure de ces strophes, formulées comme si elles n'étaient qu'une seule et même phrase, est une construction typique dans le rapprochement de la musique et de la poésie. Backès souligne notamment ce découpage visuel-sémantique dans le poème « À Clymène », de Verlaine. Pour lui, le fait que les strophes

²³¹ *Ibid.*, p. 71.

soient présentées ainsi permet de conférer une impression d'unité, qui confond les sens en synesthésie; notamment, la parole devient mêlée à la vue²³².

3.3 - Impressionnisme tripartite

Chez George, une synesthésie des sens s'opère entre la musique, la nature et le caractère religieux. Plus précisément, de la même façon qu'opère la musicalité, en faisant appel aux concepts musicaux et aux jeux de sonorités, afin de convier une impression musicale, nous croyons qu'il existe également un impressionnisme de la nature et un impressionnisme de la religiosité, qui eux misent sur la suggestion conformément à la quête de l'intériorité. Ces impressionnismes, que nous regroupons dans un ensemble dit « tripartite », entreront en complémentarités pour s'affirmer dans l'affranchissement de la condition du maudit.

3.3.1 - Impressionnisme de la nature - naturalité

Précisons d'abord ce que nous entendons par « impressionnisme de la nature ». Il s'agit de convier un imaginaire de la nature pure par le biais de la suggestion. Tout comme la musicalité, la *naturalité* est conviée au lecteur par l'emprunt langagier, et par l'usage d'analogies portant sur ce second thème. Dans ce cas-ci, il s'agit entre autres d'user du changement des saisons, du déplacement des courants marins, des arbres caducs et de leurs cycles éternels, du renouveau floral printanier, etc. dans l'élaboration d'un sens poétique. Ce motif impressionniste peut d'ailleurs nous évoquer les *lieder* de Schlegel, qui font librement usage de ces emprunts, comme montre Lisa Feurzeig, tel que traduit ici: « Comme personnage subjectif dans sa poésie, Schlegel mobilise un éventail composé d'éléments paysagers, de plantes, d'animaux, d'humains et de corps

²³² *Ibid.*, p. 73.

célestes.[...]»²³³. En outre, ce rapport entre le *lied* et la nature nous permet de réaffirmer le fondement musical de l'impressionnisme suggestif.

L'attribution de la parole à des objets, comme à des sensations, contribue également au rapprochement musical à la nature. Backès énumère une liste non-exhaustive de ces procédés: l'invocation du chant des oiseaux, le murmure (des ruisseaux), les rafales (du vent)²³⁴. Il convient de noter que, si Backès inclut le rapprochement de la nature à la musique, et plus largement à la musicalité, soit à ce que nous avons défini comme étant la notion « d'impressionnisme musical²³⁵ », nous croyons toutefois pertinent d'y voir également un rapprochement à la naturalité. De la sorte, « l'évocation du chant des oiseaux », à titre d'exemple, caractériserait davantage l'impressionnisme de la nature que celui de la musique, sans toutefois négliger l'idée que ces deux motifs, soit la nature et la musique, se tissent mutuellement dans leurs suggestions poétiques.

Nous pouvons également constater ce rapprochement nature-musique chez Verlaine, comme le relève Michaud:

Les sonnets sur les saisons nous donnent une idée précise de ce que peuvent être ces impressions insaisissables : l'état d'âme d'été, rêves de sieste bercés du vol fou de la guêpe ivre, du soleil qui poudroie – « pauvre âme pâle », qui chantonne son espoir de voir fleurir « les roses de septembre » ; l'état d'âme d'automne, musique lointaine : ce sont « les choses qui chantent dans la tête », c'est notre sang qui pleure ; l'état d'âme d'hiver, quand [t]out l'affreux passé saute, piaule, miaule, glapit [...]»²³⁶.

²³³ Lisa Feurzeig, *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, p. 63-64.

²³⁴ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, op. cit., p. 72.

²³⁵ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 50. Se référer à la note 209.

²³⁶ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., p. 49.

L'auteur prend pour exemple les *Chansons d'Automne*, *Fêtes galantes*, et *Paysages tristes* comme étant les œuvres les plus manifestes de cette fusion nature-musique²³⁷.

Du côté de George, nous n'avons qu'à nous rappeler du renouveau printanier, thème central de l'hexacyclique « Lieder I-VI, p. 526-529 », pour relever les manifestations de cette naturalité. Remarquons, entre autres, le chant qui résonne aux jardins du matin (Lieder I, p. 527), l'oiseau qui chante (Lieder III, p. 527), l'arbre qui grelotte (Lieder V, p. 529), le chemin entendu (Lieder VI, p. 529), pour ne nommer que ceux-ci. L'attribution sonore au « chemin », ou encore la comparaison entre les branches d'un arbre soumises au déplacement du vent à un grelottement, démontre cette ressemblance au lyrisme verlainien, que Michaud nous a précédemment décrit²³⁸. Cet imaginaire idyllique de la nature, formulé dans le rapprochement de la musique et de la nature, nous suggère alors un imaginaire de pureté, qui vient s'opposer à la société industrielle et son matérialisme langagier. La naturalité, et son imaginaire romantique de la nature, sont ainsi conviés au lecteur à travers la vénération de leurs puretés, étant ainsi présentés comme étant un terreau fertile de l'intériorité créatrice.

Dans le but ultime d'atteindre l'intériorité créatrice, la naturalité, permmissible par la nature suggestive de la musicalité, évoque le sujet des opéras légendaires de Wagner. Comme le précise Michaud, la vision artistique de Wagner utilise les décors champêtres, entre autres, afin d'exprimer le sens caché du monde naturel:

Le but de l'art, selon lui, est de faire saisir la réalité qui sommeille dans les profondeurs de la nature et de l'âme humaine [...] c'est quand il « s'entretient avec la nature », quand il vibre avec l'âme des choses ou des hommes. Wagner appelle cette intuition le « sentiment », une communication d'âme à âme, à la fois exaltée et sereine, rejoignant ainsi la connaissance intuitive des primitifs²³⁹.

²³⁷ *Ibid.*, p. 50.

²³⁸ *Ibid.*, p. 49. Se référer à la note 237.

²³⁹ *Ibid.*, p. 106.

Le projet wagnérien d'accéder à ce qui se dissimule au fond de l'âme humaine, « l'intuition primaire », évoque la quête de l'intériorité décrite par Jenny et plus précisément la pensée de Mockel, pour qui l'objet de création est de déchiffrer ce qui « tréssaille au fond [...] du poète créateur²⁴⁰ ». Par le fondement musical de la naturalité, les *lieder* de George souscrivent alors à cette quête wagnérienne de l'intuition primaire, qui nous rappelle l'idée symboliste de l'intériorité créatrice.

Tel que mentionné, cet impressionnisme de la nature est également empreint d'un troisième type de motif, que nous établissons comme étant une tonalité religieuse. En reprenant les « Lieder I-VI, p. 526-529 », nous pouvons constater que ceux-ci mêlent leurs analogies du renouveau printanier avec les questions religieuses de la venue (et du retour) du prophète pour finaliser ce tripartisme suggestif.

3.3.2 - Impressionnisme religieux - sublime liturgique

Concernant ce que nous définissons comme étant « l'impressionnisme religieux », il s'agit plus globalement du rapprochement suggestif des thèmes de la liturgie, du vocabulaire ecclésiastique, et plus généralement, la confession d'une tonalité religieuse, évoquée par le biais de la musicalité. Particulièrement dans la poésie de George, cet impressionnisme, que nous désignons sous les termes de « *sublime liturgique* », convie également les thèmes de la nature de sorte à former un tripartisme suggestif. Notamment, remarquons: le chant de ferveurs et de pleurs qui résonne aux jardins du matin (Lieder I, p. 526-527), l'ondoiement du vent (Lieder II, p. 526-527), le mai qui subjugue (Lieder II, p.526-527). La fusion tripartite prend d'autant plus son sens dans le « Lieder V, p. 528-529 », où le renouveau printanier nous est convié sous forme de prière:

²⁴⁰ Laurent Jenny. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, op. cit., p. 22-23. Se référer à la note 20.

Prodigue-lui souvent / Le don de cette grâce / Pour que dans le tourment /
Les frimas et la glace / Il espère un printemps !

Ici, nous pouvons observer que « l'espoir printanier » vient s'opposer aux « frimas et [...] la glace ». La naturalité nous est d'abord transmise par le jeu d'opposition thématique entre le renouveau printanier et l'évocation de l'hiver, rappelant d'ailleurs la musicalité²⁴¹. Ce motif des saisons vient toutefois servir de fondement au sublime liturgique: formulé comme une prière (« prodigue-lui souvent »), le renouveau printanier exerce alors une fonction d'analogie, que le narrateur utilise pour transmettre ses souhaits de bonnes volontés; l'espoir d'un meilleur temps et le « don de cette grâce » viennent aussi renforcer le caractère solennel et religieux du *lied* en nous rappelant le rite liturgique de la prière.

S'il a été vu que le cinquième *lied* communiquait espoir et résilience face à un temps de malheur, le sixième et dernier *lied* fait état de cette chute, telle que prédite par le narrateur. Dans « Lieder VI, p. 528-529 », la tonalité religieuse se manifeste par l'évocation du chemin de croix et de la finalité du prophète:

Croix du chemin../C'est notre fin/Le soir s'inclinait déjà../C'est la fin./La
courte promenade/Qui fatigue-t-elle?/ Déjà trop longue pour moi../La
douleur fatigue./Des mains séduirent:/Pourquoi n'as tu pris ?/Des soupirs
s'interrompirent :/Tu ne l'entendis ?/ Mon chemin/ Tu ne le partages/Des
larmes coulent/Tu ne les vois./

Dans la mythologie judéo-chrétienne, le chemin de croix désigne le parcours final que subit le Christ, lorsqu'il dut transporter sa croix tout en étant accablé de douleurs et humiliations diverses. Plus largement, l'expression, dorénavant intégrée dans le langage populaire, désigne une épreuve difficile que doit subir un individu. Dans le *lied*

²⁴¹ Jean-Louis Backès, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, op. cit., p. 71. Se référer à la note 232.

de George, l'évocation de la « croix du chemin » et la fin imminente qui suit, nous suggèrent la chute que subit un individu, en l'occurrence un prophète.

La fatalité imminente propre au sixième *lied* nous est certes conviée par la répétition de « la fin », dans une forme qui nous rappelle celle d'un refrain, mais il convient de souligner qu'elle nous est aussi suggérée par le biais de la naturalité : « Le soir s'inclinait déjà..[sic] » s'inscrit dans ce registre des figures typiquement romantiques que nous avons précédemment étudiées, et qui ponctuent la poésie de George; rappelons-nous, entre autres, du renouveau printanier également évoqué par les autres *lieder* du même cycle. À ce prélude final s'ajoutent des vers qui, sous forme de monologue, viennent détailler la douleur de cette adversité: « La courte promenade/Qui fatigue-t-elle ?/Déjà trop longue pour moi../ ». Par après, nous pouvons également dénoter le jeu de négation qui suit chacune des « remarques » du narrateur: « Mon chemin/Tu ne le partages./Des larmes coulent/Tu ne les vois. »

Cette filiation au mythe chrétien du chemin de croix nous permet de présumer qu'il est question d'un prophète, soit de Maximin. Suivant cette idée, il est logique d'affirmer que le « Lieder VI » porte sur la fin de Maximin, et conséquemment, de la condition du *maudit*. Les cycles du *lieder* viennent alors « raconter » le parcours du prophète à travers un impressionnisme tripartite, où se croisent musicalité, naturalité, et sublime liturgique. Poursuivant avec l'analogie du chemin de croix et la chute du prophète, il convient alors de situer la résurrection ultérieure du prophète, soit l'ascension au stade divin. Pour ce faire, nous étudierons le cycle des trois *lieder* qui font suite à l'hexacyclique que nous venons d'aborder.

3.3.3 - Salut du maudit

Les « Lieder I-II-III, p. 530-533 » maintiennent une tonalité religieuse, précédemment établie dans l'hexacycle, en perpétuant l'analogie au mythe chrétien de

la résurrection du Christ. Le premier *lied* établit initialement un climat troublé, suggéré par l'imagerie de la mer, propre à l'impressionnisme de la nature. Ainsi:

Loin des bruits du port / La plage ensoleillée s'endort · / Les flots expirent
en tremblant... / L'espoir lentement s'écoule. / Alors de la haute mer / Le
vent amoncèle les nuages / Ils se dressent et retombent en fracas · / Et
assaillent les grèves... / Comme la souffrance s'agit alors ! / Le bruissement
du ressac s'amplifie /

D'abord, « la plage ensoleillée s'endort » nous rappelle ce passage appartenant au dernier *lied* de l'hexacycle, « le soir s'incline déjà », ce qui nous permet d'attester la continuité du mythe dans le *Septième anneau*. Nous pouvons d'ailleurs observer que le dernier vers du cycle, « ne s'entretient qu'avec moi-même et ce pauvre chant », vient conclure le chant énoncé dès le premier *lied* de l'hexacycle, « ceci est un chant, pour toi seul ». Concernant la naturalité du « Lieder I-II-III, p. 530-533 », nous constatons que le jeu d'opposition entre « ensoleillée » et « s'endort » suggère la figure du crépuscule. Dénotons aussi l'aspect musical dans l'attribution d'un comportement biologique, le sommeil, à une chose inanimée²⁴², la plage.

Toujours dans l'idée de convier une adversité fataliste, les figures de la nature se succèdent dans l'illustration d'une tempête: le vent qui amoncèle les nuages, la pluie retombant avec fracas et assaillant les grèves, le bruissement du ressac, etc. Cependant, les derniers vers de ce « Lieder I, p. 530-531 » nous laissent soupçonner un certain revirement de situation par rapport au climat initial:

Et rabat en sifflements / L'écume sombre vers les hautes dunes... / Comme
l'amour gémit alors !

Comme nous pouvons le constater, il semble y avoir une lueur d'espoir, un « gémissement d'amour », qui vient alors s'opposer au chaos déchaîné sur la plage,

²⁴² *Ibid.*, p. 72. Se référer à la note 235.

précédemment suggérée. Le second *lied* de ce cycle, « Lieder II, 530-531 », confirme cet espoir en annonçant, toujours dans l'idée du sublime liturgique, le retour de l'enfant-prophète. Cette analogie est particulièrement présente dans les trois premières strophes:

Mon enfant revint./ Le vent marin encore aux cheveux/Et dans sa démarche/La peur surmontée et le jeune désir du voyage./
De la pluie salée / Le vernis brun de sa joue s'enflamme encore : Fruit mûri rapidement / Dans le parfum et le feu sauvage de soleils étrangers
Son regard est grave/Par le secret que jamais je ne saurai/Et légèrement voilé:/Du printemps il vint dans notre hiver./

Suivant le climat trouble établi dans le premier *lied*, le retour de « l'enfant » nous est annoncé. Les vers « Mon enfant revint. Le vent marin encore aux cheveux », puis « De la pluie salée, le vernis brun de sa joue s'enflamme encore », démontrent qu'il porte toujours les stigmates de cette tempête, ayant caractérisé son absence. Précisément, le « vent marin » semble s'être mêlé à son corps et le « vernis brun », rappelant l'éclat de la pluie sur ce qui est possiblement une peau bronzée, ruisselle sur sa joue. Considérant que ce cycle de trois *lieder* suit l'hexacycle précédent, cette tempête évoque bien évidemment le chaos sur la plage thématique du premier *lied*, mais aussi sa chute telle qu'elle est décrite dans le « Lieder VI, p. 528-529 » de l'hexacycle.

La troisième strophe du « Lieder II, p. 530-531 » vient approfondir cette correspondance entre l'impressionnisme religieux et l'impressionnisme de la nature. Par un jeu d'opposition, le retour du prophète est comparé à celui du renouveau printanier: « Du printemps il vint dans notre hiver ». Cette arrivée du printemps vient exaucer ce souhait précédemment émis dans le « Lieder V, p. 529 »: « Prodigue-lui souvent/Le don de cette grâce/Pour que dans le tourment/Les frimas et la glace/Il espère un printemps ! ». Avec le retour de l'enfant-prophète « dans notre hiver », cet appel au divin obtient donc une réponse.

Le mystère entourant le retour du prophète demeure non-résolu par le narrateur (« par le secret que jamais je ne saurai »), et convoque également le miracle de la résurrection, inexplicable du fait de sa nature divine. Cet aspect dissimulé, qualifié comme étant « légèrement voilé », nous rappelle aussi, dans la mythologie judéo-chrétienne, le linceul que portait Jésus lors de sa mise à mort, renforçant ainsi la tonalité religieuse du *lied*.

Ainsi, par la reprise du mythe judéo-chrétien de la crucifixion, l'enfant-prophète subit d'abord sa chute, puis son ascension, de sorte à l'affranchir de sa condition de maudit. Rappelons-nous: dans la définition verlainienne, le maudit est celui qui mérite d'être le plus réputé. En étant élevé au statut de divin, par l'élévation qui suit sa chute, le *maudit*, prophète de l'intériorité créatrice, est alors extirpé de sa condition initiale dans une perspective salutaire. Ce salut nous est d'ailleurs exprimé sous la forme d'un miracle par la reprise du *lied* médiéval, en s'appuyant sur un impressionnisme musical, religieux, et naturaliste.

CONCLUSION

Dans un premier temps, notre mémoire a élucidé l'influence verlainienne présente dans la reprise du mythe du poète maudit par Stefan George. L'innocence, considérée comme moteur de la création, a été mise en évidence comme caractéristique constituante chez les deux mythes. Cette idée s'incarne dans le motif de l'enfance, et dans l'isolement intellectuel face aux affres aliénantes de la société industrielle et matérialiste. Toutefois, contrairement à Verlaine, qui conçoit le don du maudit strictement dans une dimension humaine, et ne relevant pas d'une capacité divine²⁴³, George attribue à cette dernière une certaine responsabilité dans le talent de l'écrivain maudit, notamment dans l'innocence divinisée, propre à l'enfant-prophète incarné par Maximin. C'est donc dire que le mythe du poète maudit, chez George, diffère de celui de Verlaine, puisqu'il n'athéise pas le maudit. De plus, c'est justement cette divinisation du maudit qui permettra ultérieurement d'accéder au salut.

Ensuite, nous avons démontré comment la pensée du maudit georgien communique avec l'intention du vers libre: par le fait d'être libéré des contraintes de la société moderne et allemandiste, le maudit est lui aussi apte à atteindre le sens supérieur de l'intériorité. Ce positionnement auctorial, que nous avons nommé « posture patricienne », est alors manifeste dans le rejet du langage matérialiste, ainsi que dans le repensement des mythes de l'Antiquité et du Moyen Âge. La complexité de ce retour non-imitatif a été mise en évidence, par le fait qu'elle s'affirmait dans une hybridité des régimes de Jérôme Meizoz: à la fois en établissant la valeur artistique de l'objet par l'*ethos* de son créateur, et par l'imitation des « Grands » modèles; c'est donc dire que, pour George, le maudit se range parmi les Grands.

²⁴³ Paul Verlaine. *Les poètes maudits*, op. cit., p. 26. Se référer à la note 78.

À partir d'Iselin et de Herder, nous avons démontré comment le Moyen Âge était perçu, par les penseurs allemands de *l'Aufklärung* et du *Sturm und Drang*, comme étant une période d'obscurantisme. George, en concevant le Moyen Âge comme un terreau fertile en matière de création poétique, fait alors d'une pierre deux coups: il s'attaque à la modernité en se réappropriant le prétendu obscurantisme du Moyen Âge, puis s'inspire librement du mythe celtique (et conséquemment, anti-allemandiste) de la *Chanson de Roland*.

Ce partage culturel germano-celtique fut par la suite exposé dans la musicalité, que George employa comme nouvelle assise vers l'atteinte de l'intériorité. Contrairement à ce que la critique avait autrement énoncé²⁴⁴, la musicalité transcende l'œuvre du *Septième Anneau*. Basé sur l'impressionnisme suggestif, la musicalité vise à un rapprochement du poétique à la musique. L'exemple ultime de cette alliance se retrouve dans les *lieder* qu'écrivit George dans son chapitre éponyme. En reprenant la forme du lied, repopularisée par Schubert, George ne cache pas son inspiration vis-à-vis la culture allemande, et témoigne aussi de son intérêt envers l'exploration des anciennes formes littéraires.

En plus de ce langage musical, nous avons établi deux autres « langages » suggestifs inhérents à la poésie de George, et qui entrent dans une relation de complémentarité tripartite. D'abord, la *naturalité* consiste à suggérer un attrait de pureté et d'innocence, à travers l'énonciation de paysages idylliques qui symbolisent un imaginaire précis, dans lequel le matérialisme et la société industrielle moderne sont absents. Ensuite, la tonalité religieuse du sublime liturgique, caractérisée par la reprise du mythe chrétien du chemin de croix, vient clore le mythe du maudit en introduisant le salut de celui-ci. Cette dernière ébauche réflexive nous a conséquemment permise

²⁴⁴ Maximilian Kronberger, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, op. cit., p. 91. dans Jutta Elgart, *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, op. cit., p. 163-164. Traduction de l'autrice. Se référer à la note 203.

de recentrer le positionnement de George vis-à-vis de la réception critique, en dévoilant une influence gallophile latente qui comporte elle-même un certain wagnérisme dissimulé. Elle permet également de reconsidérer le salut du maudit au-delà du texte: précisément, il ne s'agit pas que de diviniser le maudit, mais bien de l'extirper de sa condition.

À sa façon, George s'est lui aussi réapproprié « l'épithète » de symboliste, tout le comme fit Verlaine. Le symbolisme de George est en somme assez unique: à la fois réactionnaire dans son esthétique antimatérialiste, sans pour autant adopter une pratique vers-libriste, mêlant musicalité wagnérienne et verlainienne, et y greffant des analogies à la chrétienté et aux mythes celtiques. Il serait alors généralisant de la situer uniquement dans une esthétique purement, mallarméenne comme l'a longtemps fait la critique.

À notre sens, nous devrions aller voir du côté de Guy Michaud²⁴⁵, qui rappelons le, définit le symbolisme à partir des prédécesseurs du courant, afin de pouvoir positionner la poésie de George dans ce mouvement hétéroclite. Autre considération: pour la critique, l'œuvre de George a longtemps été séparée dans l'avant et l'après rencontre avec Mallarmé, de sorte que situer George dans le courant du symbolisme inférerait un positionnement en fonction de certaines œuvres. Ainsi, le symbolisme d'*Hymnes* ne serait pas le même que celui du *Septième anneau*. Notre lecture a fait fi de cette scission, en démontrant que le motif musical perdure tout au long de l'œuvre georgienne.

Considérant ceci, le symbolisme de George est alors plus éclectique que ce que la critique a précédemment établi. Ainsi, sa vision n'est pas qu'une réception allemande

²⁴⁵ Guy Michaud, *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, op. cit., 498 p.

de Mallarmé et de Verlaine, mais bien d'une complexité beaucoup plus « allemande » qu'imaginée initialement; la musicalité wagnérienne en est bien la preuve. C'est dans cet ordre d'idée que nous croyons important de souligner le positionnement de George, non pas en comparaison avec les autres symbolistes français ou belges, mais vis-à-vis des premiers romantiques allemands, que nous croyons essentiel d'examiner afin de comprendre le rejet de l'allemandisme de George. Plus précisément, nous croyons que l'idéologie poétique de George est d'abord une réaction tardive face à l'héritage de l'*Aufklärung*; nous pouvons d'ailleurs nous rappeler les positionnements de George face à Herder et Iselin, quant à leurs conceptions du Moyen Âge. En prenant également en considération nos remarques sur le « catholicisme allemand », caractérisant la poésie de George, il est alors justifiable de l'examiner à la lumière d'une réception de Novalis, figure catholique emblématique, et du romantisme allemand du Cercle de Iéna, dont la pensée semble avoir eu plusieurs échos chez George.

Parmi ces échos, nous pouvons d'abord remarquer la mobilisation de l'imaginaire idyllique du Moyen Âge. Tel que précédemment évoqué au deuxième chapitre, la reprise du pittoresque médiéval s'inscrit dans la quête des origines lointaines²⁴⁶; Montandon soulignait d'ailleurs qu'il s'agit d'un motif important chez Novalis. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer *Henri d'Ofterdingen*, récit mêlant conte et roman de rêverie. Si l'ouvrage de Novalis use des décors champêtres et moyenâgeux pour introduire une quête rappelant celle des chevaliers de la Table ronde, donc la poursuite d'un objet mythique tant convoité²⁴⁷, la poésie de George, quant à elle, convie elle-aussi une quête qui, sans toutefois s'inscrire dans la tradition arthurienne, témoigne d'un

²⁴⁶ Alain Montandon. « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », *op. cit.*, p. 219. Se référer à la note 171.

²⁴⁷ Julien Gracq souligne la similitude entre la quête de l'objet suprême désirable incarnée par la *Fleur bleue* dans *Henri d'Ofterdingen* et celle des Chevaliers de la Table Ronde dans Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Préface par Julien Gracq*, trad. par Robert Rovini, Paris, Union Générale d'Éditions, 1967, p. 17.

désir envers un objet divin: l'atteinte de l'intériorité. En ce sens, c'est précisément l'objectif auquel George souhaite parvenir à travers la reprise des mythes.

Comme il en a été question, George emploie la reprise des mythes afin de percer le sens suggéré par l'intériorité. De manière semblable, Novalis, considère l'outil de la reprise des mythes à une même fin:

L'Histoire et la Fable scelleront leur alliance finale et se confondront, « les contes et les poèmes prendront rang d'histoire universelle ». Au plus profond de nous-mêmes s'ouvre le chemin qui mène à ces retrouvailles de l'unité perdue : « le chemin mystérieux mène vers l'intérieur. Nous comprendrons le monde quand nous nous comprendrons nous-mêmes »²⁴⁸.

Ainsi, la reprise des mythes chez George fait écho à l'idée de Novalis, celle d'une « unité perdue » résidant à « l'intérieur », pouvant être retrouvée à travers les mythes et les fables. Novalis croit aussi que la mort peut servir d'outil dans cette quête: « La mort elle-même sera récupérée : elle n'a plus de terreurs, mais seulement des promesses, elle n'est qu'une “révélation supérieure de la vie”²⁴⁹ ». Par sa nature révélatrice, la posture salutaire de Maximin, caractérisée par son retour sur Terre après sa mise à mort, suivant le châtement du chemin de croix, suit alors cette pensée dans une visée similaire.

En somme, les critiques de Stefan George, omettant l'inspiration galloise se manifestant au travers de l'ensemble de sa poésie, se limitent à la séparer en deux périodes distinctes, soit avant et après ses contacts avec Mallarmé, correspondant respectivement à ses « phases » gallophile et allemandiste. Toutefois, nous avons montré que cette vision se veut réductrice, et que, par ses nombreuses similarités avec Verlaine en ce qui a trait à la reprise mythologique, et à la divinisation de l'innocence

²⁴⁸ Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Préface par Julien Gracq, op. cit.*, p. 12.

²⁴⁹ *Idem.*

créatrice, l'œuvre de Stefan George doit être considéré dans son ensemble dans une perspective de continuité.

Poursuivant sur cette idée de divinisation, nous considérons le Salut de Maximin non seulement comme étant un acte visant à s'extirper du milieu mortel, afin d'être hissé au rang divin des Grands, mais également comme un procédé, qui en raison de sa finalité révélatrice, agit comme outil dans la poursuite de l'intériorité. Ainsi, la mise à mort du prophète, et son retour subséquent, dépassent la fonction initiale, qui ne servait alors qu'à extirper le maudit de sa condition, pour devenir en soi des étapes dans la poursuite du sens caché. La mort du prophète devient alors une condition *sine qua non* à l'atteinte de l'intériorité.

Dans cette même foulée du romantisme catholique, nous pouvons également souligner l'inspiration que tira George de Louis II de Bavière. Suivant la visite du château de Neuschwanstein, icône du wagnérisme bavarois, George éprouva une immense émotion²⁵⁰, que nous pouvons d'ailleurs voir dans son *Algabal*, qu'il lui dédicace²⁵¹. Si le château est généralement associé à la teutomanie du Second Reich Allemand, sa construction trahit, dans les faits, une attirance pour le goût français. Comme le souligne Tanja-Isabel Habicht, la construction de Neuschwanstein par Louis II s'inscrit dans une tendance gallophile, qui visait à résister au mouvement de prussification de la Bavière se répandant à l'époque²⁵². Ayant été privé de tout pouvoir politique par Bismarck, et contraint à voir sa patrie victime d'un viol culturel, Louis II se réfugia dans la construction de projets grandioses, s'affublant ainsi d'une réputation

²⁵⁰ « Je vous écris du seul et vrai roi — tellement ébahi que je n'ose continuer... c'est Versailles dans les montagnes à cent lieues de villes civilisées » dans Stefan George, *Poésies Complètes, op. cit.*, p. 803.

²⁵¹ « Inscription à la mémoire de Louis II: lorsque ma jeunesse haussait ma vie dans une telle lumière émerveillée elle s'approchait de la tienne et t'aimait. Maintenant Algabal te salue au-delà de la tombe il est ton frère plus jeune · ô roi martyr » dans *Ibid.*, p. 75.

²⁵² Collectif, *Gallomanie et gallophobie. Le mythe français en Europe au XIXe siècle*, dir. par Laura-Fournier-Finocchiaro et Tanja-Isabel Habicht, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 84.

de roi lunatique, obsédé par ses rêveries²⁵³. Habicht souligne entre autres l'architecture du château, qui tire à la fois d'une forte inspiration romantique française, et d'une inspiration des légendes et mythes moyenâgeux wagnériens²⁵⁴. À sa façon, Louis II combattait lui-aussi l'allemandisme par l'emploi d'un univers idyllique, inspiré des légendes du Moyen Âge et du goût pour la culture galloise: nous pouvons conséquemment attester son effet sur la poésie de George.

²⁵³ *Ibid.*, p. 88.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 89-90.

ANNEXE

Figure A

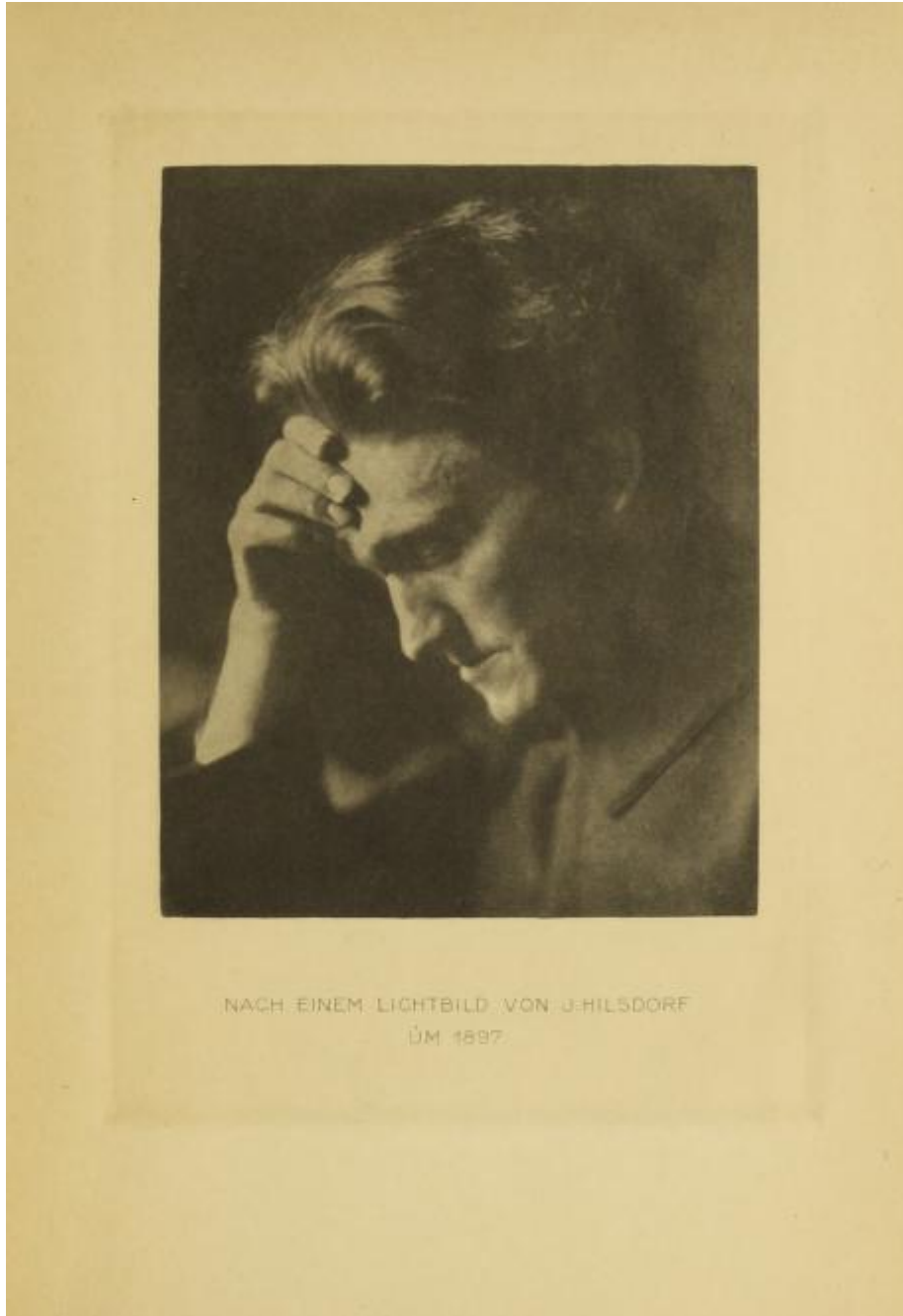
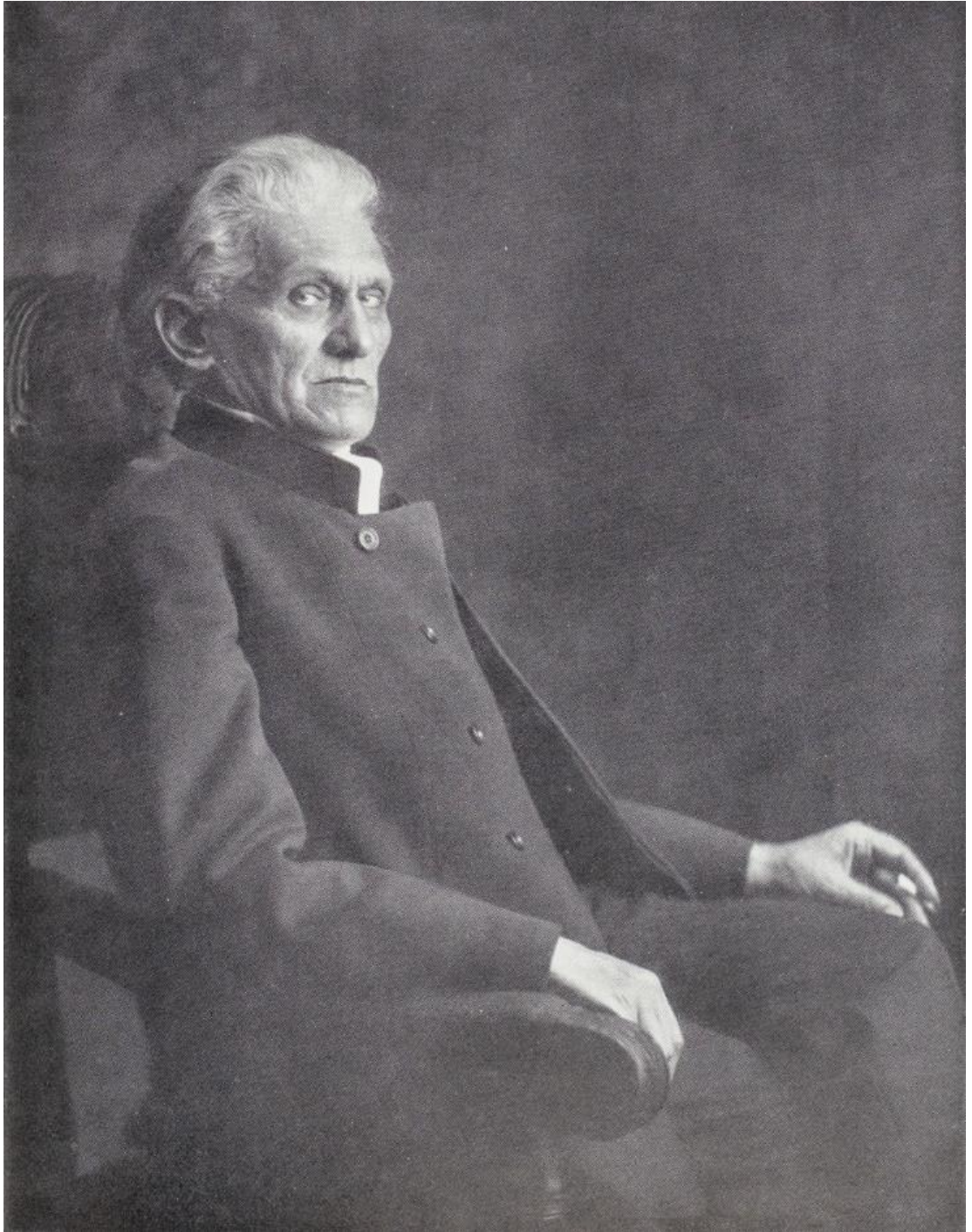


Figure B



BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

- Collectif. *Blätter für die Kunst*, dir. Stefan George, 6 vol., Düsseldorf-München, Verlag Helmet Küpper, 1968, 321 p.
- George, Stefan. *Effigies, des poètes et de la poésie*, trad. par Rubercy et Le Buhan, Saint-Clément-de-Rivière, Fata Morgana, 2004, 97 p.
- George, Stefan. « George an Gundolf, München, etwa 11 Februar 1911 », *Stefan George –Friedrich Gundolf. Briefwechsel*, Helmet Küpper, Stuttgart, 1962, 393 p.
- George, Stefan. *Poésies complètes*, trad. Ludwig Lehnen, Paris, Éditions de la Différence, 2009, 829 p.
- Université Libre de Bruxelles - Bibliothèques, *Floréal, 1ère année, Liège, Janvier 1982 - Octobre-Novembre-Décembre 1892 (no°1-12)*, en ligne, <<https://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a083-1892-000.pdf>>, consulté le 12 mai 2021.

Étude du corpus – Stefan George

- Andres, Jan, « Gegenbilder. Stefan Georges poetische Kulturkritik in den Zeitgedichten des Siebenten Rings », *George-Jahrbuch*, vol. 6, no° 1, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006, pp. 31-55.
- Breysig, Kurt. *Stefan George, Gespräche und Dokumente*, Amsterdam, Castrum Peregrini, 1960, 112 p.
- David, Claude. *Stefan George*, Lyon-Paris, Bibliothèque de la société des études germaniques, 1952, 409 p.
- Faber du Faur, Curt von. « Stefan George et le symbolisme français », *Comparative Literature*, vol. 5, no° 2, 1953, p. 151-166.
- Hobohm, Freya, *Stefan George, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Ein Vergleich*, Marburg, N.G Elwert'sche Verlagsbuchhandlung [Éditeur-librairie], 1931, 154 p.

- Kronberger, Maximilian, *Gedichte. Tagebücher. Briefe*, édition par Georg Peter, Verlag Klett Cotta, Stuttgart, 1987, 149 p.
- Lehnen, Ludwig. *Mallarmé et Stefan George : Politiques de la poésie à l'époque du symbolisme*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2010, 698 p.
- Mattenklott, Gert. *Bilderdienst. Aesthetische Opposition bei Beardsley und George*, München, 1970, 385 p.
- Norton, Robert Edward. *Secret Germany : Stefan George and his circle*, Ithaca, Cornell University Press, 2002, 847 p.
- Tiedemans-Bartels, Hella. *Versuch über das artistische Gedicht: Baudelaire, Mallarmé, George*, München, Rogner & Bernhard, 1971, 158 p.
- Verwey, Albert, et Ludwig van Deyssel. *Aufsätze über Stefan George und die jüngste dichterische Bewegung*, Berlin, Karl Schnabel, 1905, 40 p.
- Étude du corpus – Paul Verlaine
- Baudot, Alain, « Poésie et musique chez Verlaine : forme et signification », *Études françaises*, vol. 4, no° 1, 1968, p. 31-54.
- Bernadet, Arnaud, *L'exil et L'utopie. Politiques de Verlaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, 250 p.
- Compayré, Gabriel, « Paul Verlaine: les Invectives », *Manuel général de l'instruction primaire : journal hebdomadaire des instituteurs 63e année*, tome 32, 1896, pp. 306-307.
- Festa-McCormick, Diane, « The Myth of the *Poètes Maudits* », *Pretext/ Text/ Context: Essays on Nineteenth-Century French Literature*, dir. Robert L. Mitchell, Columbus, Ohio State University Press, 1980, p. 199-215.
- Mathieu, P, « Essai sur la métrique de Verlaine », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 38, no° 4, 1931, pp. 537-559.
- Nadal, Octave, *Paul Verlaine*, Paris, Mercure de France 1961, p. 163.
- Thomas, Solène, « Ce que *Maudit* veut dire: le cas Verlaine », *Revue Verlaine*, vol. 1, no° 12, 2014, p. 277-294.
- Verlaine, Paul, *Les poète maudits*, Paris, Éditions C.D.U & SEDES réunis, Introduction et notes par Michel Décaudin, 1982, 76 p.

Symbolisme

- Décaudin, Michel. *La crise des valeurs symbolistes*, Toulouse, Éditions Privat, 1960, 532 p.
- Elgart, Jutta. *Symbolisme et figures mythiques et légendaires: une vision européenne (Stéphane Mallarmé, William Butler Yeats et Stefan George)*, Thèse de doctorat, Université de Toulouse le Mirail II, 2014, 529 f.
- Gourmont, Rémy de. *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1963, 323 p.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Éditions Thot, 1982, 381 p.
- Jenny, Laurent. *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avants-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, 161 p.
- Kahn, Gustave. *Symbolistes et Décadents*, Genève, Éditions Slatkine, 1977, 404 p.
- Marchal, Bertrand. *Lire le symbolisme*, Paris, DUNOD, 1993, 209 p.
- Michaud, Guy. *Le symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris, Éditions Klincksiek, 1995, 498 p.

Posture d'auteur

- Brissette, Pascal. *La malédiction littéraire: Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2005, 410 p.
- Diaz, José-Luis. « Écrire la vie du poète : la biographie d'écrivain entre Lumières et romantisme », *Revue des sciences humaines*, t. LXXXVIII, no° 224, octobre-décembre 1991, p. 215-233.
- Diaz, José-Luis. « L'aigle et le cygne au temps des poètes mourants », *Revue d'histoire littéraire de France*, no° 5, septembre-octobre 1992, p. 828-845.
- Diaz, José-Luis. « Lamartine et le poète mourant », *Romantisme*, no° 67, 1990, p. 47-58.
- Diaz, José-Luis. *L'écrivain imaginaire, scénographie auctoriale à l'Époque romantique*, Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.
- Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

Steinmetz, Jean-Luc. « Du poète malheureux au poète maudit (réflexion sur la constitution d'un mythe) », *Oeuvres & Critiques*, vol. VII, no° 1, 1982, p. 75-86.

Conceptions sur le Moyen Âge

Collectif. *La fabrique du Moyen Âge au XIXe siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, dir. Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, 2006, 1182 p.

Collectif. *Le Moyen Âge au miroir du XIXe siècle (1850-1900)*, dir. Laura Kendrick, Francine Mora et Martine Reid, Paris, L'Harmattan, 2003, 292 p.

Gautier, Léon, *La Chanson de Roland. Texte critique, traduction et commentaire*, Tours, Alfred Mame & Fils, 1900, 709 p.

Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Préface par Julien Gracq*, trad. par Robert Rovini, Paris, Union Générale d'Éditions, 1967, 316 p.

Paris, Gaston. « La poésie du Moyen Âge. Leçon d'ouverture faite au Collège de France (comme remplaçant) le 3 décembre 1866 », *La Poésie du Moyen Âge. Leçons et lectures*, Paris, Hachette et Cie, 1906, 258 p.

Littérature et musique

Backès, Jean-Louis. *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, 285 p.

Beaufils, Marcel. *Le lied romantique allemand*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Les essais », 1982, 346 p.

Feurzeig, Lisa. *Schubert's Lieder and the Philosophy of Early German Romanticism*, Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2014, 198 p.

Tuffrau, Paul. *Lais de Marie de France, transposés en français moderne*, Paris, L'Édition d'Art H. Piazza, 1923, 177 p.

Autre corpus

- Angenot, Marc. 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Éditions du Préambule, coll. « L'Univers des discours », 1989, 1167 p.
- Barthes, Roland. « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Communications*, no° 16, 1970, pp. 172-223.
- Bénichou, Paul. *Les mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des Idées », 1988, 553 p.
- Cohen, Jean. *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, 288 p.
- Collectif, *Gallomanie et gallophobie. Le mythe français en Europe au XIXe siècle*, dir. par Laura-Fournier-Finocchiaro et Tanja-Isabel Habicht, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, 315 p.
- Collectif. *Histoire de la littérature belge 1830-2000*, Paris, Éditions Fayard, 2003, 670 p.
- Comte, Auguste. « Considérations sur le pouvoir spirituel (1826) », *Système de Politique Positive (1851-1854, 4 t.)*, Paris, Anthropos, 1970, 836 p.
- Comte, Auguste. *Cours de philosophie positive (1830-1842, 6 t.)*, Paris, Hermann, vol. 2, 1975, 578 p.
- Loyer, François. « Origine, développement et descendance de l'Art nouveau », *La Revue de la BNU, Strasbourg-Riga: l'Art nouveau aux confins d'empires*, vol. 1, no° 19, 2019, pp. 144-151, en ligne, <<http://journals.openedition.org/rbnu/2277>>, consulté le 25 janvier 2022.
- Richards, Ivor Armstrong. *Practical criticism, A study of literary judgment*, London & New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & CO. LTD. ; Harcourt, Brace and Company, 1935, 375 p.