

Université Fédérale



Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

**En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Marie Christine ALENGRIN

Le 21 novembre 2022

**« Être à l'écart ». La poésie de Rilke dans le contexte de
ses traductions du français et du danois : étude de trois
motifs**

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations Germaniques**

Unité de recherche :

CREG - Centre de recherches et d'études germaniques

Thèse dirigée par

Jacques LAJARRIGE

Jury

Mme Sylvie GRIMM-HAMEN, Rapporteur

M. Marc LACHENY, Rapporteur

Mme Hilda INDERWILDI, Examinatrice

M. Stéphane PESNEL, Examineur

M. Jacques LAJARRIGE, Directeur de thèse

Sommaire

1	Introduction.....	1
1.1	L'œuvre polyglotte de Rilke entre la France et la Scandinavie.....	1
1.2	Dans l'espace de trois langues, une poésie à l'écart de toutes les traditions.....	4
1.3	Définition du corpus.....	5
1.4	Bilan de la critique.....	9
1.5	Méthode, thèse, structure.....	15
1.6	Rilke, « être à l'écart » et son époque entre deux siècles.....	17
1.7	Une poésie à l'écart, vue à travers trois motifs fondamentaux de Rainer Maria Rilke..	30
2	Une poésie à l'écart, le renoncement dans les formes d'expression de l'amour.....	33
2.1	Abelone, sur le seuil entre les grandes amoureuses : de nouvelles possibilités de renoncement.....	34
2.1.1	Le renoncement dans les <i>Cahiers de Malte Laurids Brigge</i> : Abelone.....	36
2.1.2	La question du renoncement dans <i>L'Amour de Madeleine</i>	56
2.1.3	Le renoncement dans les formes de l'amour dans les <i>Élégies de Duino</i>	67
2.1.4	Abelone, entre les grandes amoureuses et de nouvelles possibilités pour l'amour renonçant.....	110
2.2	L'enfant prodigue dans le roman de <i>Malte</i> et dans la parabole traduite d'André Gide	113
2.2.1	Le renoncement dans la légende de l'enfant prodigue de Rilke.....	117
2.2.2	Le renoncement dans la parabole traduite d'André Gide.....	126
2.3	Kierkegaard et Rilke, le thème du sacrifice productif dans la réalisation de l'amour..	137
2.4	Une poésie à l'écart, le motif du renoncement dans la réalisation de l'amour.....	175
3	Une poésie à l'écart, l'opposition homme-femme abolie dans une humanité nouvelle.....	180
3.1	Renvoi aux conditions primitives libres de conventions : traduction de Maurice de Guérin <i>Le Centaure</i>	183
3.2	La mère et la langue maternelle.....	201
3.2.1	Les mères des <i>Élégies de Duino</i>	203
3.2.2	La mère danoise dans les <i>Cahiers de Malte Laurids Brigge</i>	216
3.2.3	Les poèmes de Rilke en langue française.....	223
3.3	La jeune fille, transformation de l'opposition homme-femme, « l'humain féminin »..	258

3.3.1	La jeune fille dans <i>Les Cahiers de Malte Laurids Brigge</i>	259
3.3.2	Les jeunes filles des <i>Élégies de Duino</i>	267
3.3.3	Les jeunes filles dans les poèmes de Jens Peter Jacobsen traduits par Rilke.....	280
3.4	« L’humain féminin », vers une humanité nouvelle.....	299
4	Le chant, signe du renoncement à la durée, et le motif des jeunes morts.....	303
4.1	Le chant et le renoncement à la durée dans le motif de Linos.....	304
4.2	Le chant d’Abelone à Venise ; Malte, Cahier 69	312
4.3	Le chant, durer et disparaître, dans trois essais sur l’art traduits de Paul Valéry	322
4.3.1	L’âme et la danse.....	325
4.3.2	Eupalinos ou l’architecte.....	329
4.3.3	Tante Berthe	337
4.3.4	Le chant chez Valéry et Rilke : « Abseits-Sein », et un autre Orphée.....	341
5	Conclusions.....	343
5.1	Le « monde suggéré ». Une nouvelle lecture des trois motifs étudiés	349
5.2	« Abseits-Sein », Rilke dans son époque : un signe unique d’élan nouveau.....	362
	Bibliographie.....	367
	Index bibliographique	377

**« Être à l'écart ». La poésie de Rilke dans le contexte de
ses traductions du français et du danois.**

Etude de trois motifs.

1 Introduction

1.1 L'œuvre polyglotte de Rilke entre la France et la Scandinavie

Il faut sans doute commencer par évoquer, très brièvement, les origines, l'enfance, la jeunesse du poète, car elles sont déterminantes pour les aspects polyglottes et innovateurs de son œuvre, qui seront notre thème.

René Maria Karl Wilhelm Johann Josef Rilke est né à Prague le 4 décembre 1875. Il est né en Bohême et son existence de poète nomade pourrait au premier abord évoquer l'image de la «bohème»¹ développée à son époque, celle qui associe liberté et poésie, à l'écart des conventions. En tous cas, nous voici déjà avec Prague et la Bohême dans un contexte multivalent, au contact de cultures différentes, avec son potentiel créateur de formes nouvelles issues de traditions différentes et à la fois, dans leur nouveauté, détachées de chacune d'elles. Ce monde polymorphe n'était pas régi par un seul système de conventions omniprésentes, par des normes universelles, mais plutôt riche de modèles hautement évolués, juxtaposés. La profusion des prénoms (de René à Josef, nom de son père), choisis essentiellement par sa mère, francophile et passionnée, traduit sans doute des origines et des références dès le départ complexes.

À Prague, on était en Autriche-Hongrie et la langue maternelle du jeune Rilke était en principe l'allemand, car ses parents appartenaient à la minorité d'une bourgeoisie allemande présente dans cette capitale de la Bohême, alors domaine de la couronne autrichienne. Mais l'allemand était plutôt sa langue principale et plus précisément, c'était «l'allemand de Prague», pratiqué

dans un groupe de niveau social élevé et hermétiquement fermé, composé de juifs et d'Allemands, une sorte d'idiome allemand, qui s'était formé entre eux. Ce n'est donc qu'à l'école (1881), avec la littérature allemande, que le jeune Rilke eut accès à une langue littéraire de premier rang. Par ailleurs, on parlait à Prague surtout le tchèque et la ville, située aux confins de l'Europe, à l'est extrême de l'empire austro-hongrois, était plutôt marquée par le monde slave. Elle était sous tous rapports le lieu de rencontre des cultures du nord, de l'est et de l'Europe centrale, avec leurs différentes langues.

La mère de Rilke ayant l'habitude de parler français, elle apprit le français à son fils, de plus elle employait des Français pour le service de la maison. Rilke et sa mère étaient souvent en vacances en Italie et très tôt il connut aussi la langue italienne.

Plus tard, le poète Rainer Maria Rilke disposerait de capacités phénoménales, par leur niveau et leur diversité, dans les différentes langues qui se prêteraient à son œuvre. Mais, dès le début, il était polyglotte. Son attitude cosmopolite serait déjà suffisamment prouvée par le fait qu'à vingt-deux ans il transforma son propre prénom, René, d'ailleurs prénom français, pour en faire Rainer. L'adresse de l'enfant René Rilke s'épelait en deux langues : Heinrichgasse 19, traduction allemande de Jindriska Ulice 19. Pour son nom de famille, Rilke disposait de l'alternative „Rüliken“, car son oncle, Jaroslav Rilke, qui avait la charge de „Landesadvokat“ de Bohême, était devenu, deux ans avant la naissance de René Rilke, le chevalier von Rüliken, dès lors membre de la noblesse héréditaire. René Rilke pouvait prendre la suite de son oncle Jaroslav, mais une exigence intérieure l'écartait de ces confortables voies conventionnelles, ou de celles, plus conventionnelles encore, de la carrière militaire dont rêvaient pour lui ses parents : des voies qui sont celles du « monde expliqué » [die gedeutete Welt], c'est ainsi qu'il le nommera plus tard (voir 1.6).

Ainsi il quitta malade, après l'école militaire de Sankt Pölten (1886 à 1890), l'école d'officiers de Mährisch-Weisskirchen (en 1891) et abandonna ses études de droit (1896 à 1897). En 1897, René Rilke, jeune poète à peine connu, s'adressa, avec une hardiesse et un naturel étonnants, à une grande dame : Lou Andreas Salomé. Lou Andreas Salomé, proche de Sigmund Freud, avait refusé les demandes en mariage de Paul Ree et de Nietzsche en 1882, avec lesquels elle préférait former un groupe de recherche philosophique ; et elle avait publié son premier roman à l'âge de

¹ La « bohème », telle qu'on pouvait la concevoir à cette époque, avec les symbolistes français, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine ; on pensera au célèbre poème de Rimbaud *Ma bohème*, ou encore au populaire opéra de Puccini *La bohème*.

15 ans. Il la conquiert et devint Rainer Maria Rilke.

Déjà, en 1900 le jeune Rilke possédait à côté de la langue allemande, également le français, l'italien et le russe. Le poète Rainer Maria Rilke a traduit à partir de huit langues : le français, l'italien, le russe, l'anglais, le danois, le suédois, le latin, le flamand et l'allemand médiéval, qui est par sa structure plus proche du hollandais. Ce sont au total 56 auteurs traduits, dont 19 français et 12 de langue slave ou scandinave. Il a écrit lui-même des poèmes en français, en italien et en russe.

Là, il faut remarquer que le poète, partant de sa polarité slave et bohème, d'ailleurs approfondie (1889-1900) avec Lou Andreas Salomé en Russie, se donne dans le roman de Malte une origine scandinave, en l'occurrence danoise.

Le « Nord », dit Rilke quand il parle de la Scandinavie. Il semble avoir cherché et en partie trouvé dans ce « Nord » la perspective salutaire d'une sorte de patrie intellectuelle, lui qui n'avait pas de patrie, un contexte avec lequel il puisse se sentir en accord ; il y a pour cela de nombreux indices, des preuves. L'amitié qu'il cherche à lier avec Ellen Key, la réformatrice suédoise de l'éducation des enfants, autour de 1903, concrétise son désir d'un nouveau commencement, dans son nouveau pays. C'est Ellen Key qui l'accueillera en Scandinavie. Ce nouveau commencement, scandinave, pourrait être possible ici, à l'écart des lieux trop chargés d'émotion de son enfance, ainsi que de la marquante expérience russe. Le 29 juin 1903, il écrit à Ellen Key en lui demandant de lui accorder une « petite patrie » dans son « Nord » et il dit encore que tout ce qui vient de son pays, par les livres et les images, le touche (sa femme, Clara Westhoff et lui) infiniment, que c'est profond et bienfaisant et qu'il l'y a là des voix, qui les appellent.²

Les premières ébauches des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, le roman qui met en scène le jeune Danois « Malte », sont de 1903–1904, tandis que Rilke arrive à Copenhague le 26 juin 1904. Il traduit alors les lettres de Sören Kierkegaard à sa fiancée (juin 1904 à Borgebygaard). La parenté d'esprit avec Kierkegaard prend son essor à cette époque. Les premiers essais de traduction des poèmes de Jens Peter Jacobsen datent du début de la même année 1904. Ces circonstances font apparaître le Danemark comme le représentant principal du domaine scandinave.

² Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1892-1904*, édité par Ruth Sieber-Rilke et Carl Sieber, Leipzig, 1939, page 296 : „, Alles was aus ihren Ländern kommt, in Büchern und Bilder, berührt uns, so über die Massen ernst und gut, und es sind Stimmen darin, die uns rufen.“ Par la suite la citation de cet ouvrage se fera par *Briefe 1892-1904* et la page.

Si nous suivons encore le jeune Malte Laurids Brigge, héros des *Cahiers*, il nous conduit à Paris, d'ailleurs comme Rilke lui même. Malte apprend alors à *voir*³ et ressent le *devoir*⁴ d'écrire. Il faut toutefois remarquer que le jeune Danois à Paris écrit ses *Cahiers* en allemand !

Au-delà de ces éléments particuliers, c'est un contexte qui apparaît, un champ de forces entre le domaine linguistique et culturel français d'un côté et le domaine linguistique et culturel danois de l'autre. Dans cette perspective, il est donc possible de considérer l'œuvre en langue allemande au centre, entre ces deux pôles d'inspiration.

1.2 Dans l'espace de trois langues, une poésie à l'écart de toutes les traditions

Le contexte brièvement évoqué montre l'intérêt que présente l'étude de l'espace poétique de Rainer Maria Rilke formé dans celui de trois langues : l'allemand, le français et le danois. Dans cette intention, des œuvres conçues dès l'origine en allemand ainsi que des traductions du danois et du français seront l'objet des réflexions à entreprendre.

Tout cela permet d'avancer une thèse formée autour de l'idée que Rilke développe, à part, « à l'écart » de toutes les traditions [abseits] (voir 1.6) une poésie hautement innovante, dont les motifs principaux sont conçus dans la perspective d'une manière d'être particulière, conçue par le poète : c'est-à-dire, « l'être à l'écart » [Abseits Sein].

La complexe formule « être à l'écart » fera l'objet d'une analyse interprétative développée dans la partie 1.6. Cependant une courte approche est déjà ici nécessaire pour justifier les étapes qui suivront. Dans le monde propre à Rilke, « être à l'écart » désigne une dynamique de l'être. On peut dire que l'être humain est dans un espace où sa position devant les choses que la vie lui présente à chaque instant varie entre l'attraction et l'éloignement. Il se tient donc un peu à distance, tout en s'approchant plus ou moins, dans un espace neuf, complètement individuel, au fur et à mesure du vécu.

Mais il faut tout d'abord aborder la question des œuvres à étudier, avec les travaux de recherche existants, pour obtenir quelques fondements et définir les limites de l'étude que nous voulons

³ Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, München, DTV Verlag, 1964, page 8. Par la suite la citation de cet ouvrage se fera par Malte et la page. (On pensera aussi à ce propos du regard au travail de Karine Winkelvoss, *La pensée des yeux*, en 2004, dont il sera question plus tard. Winkelvoss, Karine, *La pensée des yeux, Gestalt et Stelle : où voir a lieu*, Asnières, PIA, 2004).

entreprendre.

Le champ d'étude est ainsi marqué par le jeu de trois langues, la langue allemande représentant le centre et l'essentiel. Rilke écrit en allemand, ou bien il transcrit en allemand. Ses poèmes français constituent dans notre étude la seule exception.

1.3 Définition du corpus

Pour aborder la poésie de Rainer Maria Rilke, précisément à travers trois de ses motifs principaux (cf. 1.7), dans le contexte de ses affinités culturelles entre la France et la Scandinavie, nous aurons recours aux œuvres présentées comme suit. Le choix est motivé par les possibilités de comparaison, avec les critères de comparabilité déterminants que sont la thématique ainsi que l'origine et l'époque où elles se placent dans l'ensemble de la production poétique de Rilke. Il retient des textes issus de l'œuvre allemande, de l'œuvre française et de l'œuvre de traduction, française ou danoise. Les arguments en faveur de ce choix sont brièvement évoqués avec leur énumération.

Sont choisis dans l'œuvre allemande :

De l'œuvre tardive, *Les Élégies de Duino* [*Die Duineser Élegien*], plainte sur la condition humaine, que les textes traduits reprennent de nombreuses fois, et de l'œuvre médiane *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*], prose lyrique du jeune danois à Paris, vus essentiellement dans la perspective des épisodes danois. La traduction française du mot [*Aufzeichnung*] donne aussi « Carnet », on retrouvera donc le titre équivalent, avec *Carnets*, par exemple dans la traduction de Claude David.⁵

Pour les citations françaises des *Élégies de Duino*, nous utiliserons généralement la traduction de Jean-Pierre Lefebvre dans l'édition de la Pléiade.

Pour les citations françaises des *Cahiers* ou *Carnets*, nous utiliserons généralement la traduction de Claude David dans l'édition de la Pléiade.

⁴ Malte, p. 21

⁵ Rilke, Rainer Maria, *Récits et essais*, éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, page 433. Par la suite cet ouvrage sera cité par Rilke, *Récits et essais* et la page.

Ces deux éléments de première importance dans l'œuvre de Rilke révolutionnent, chez Rilke et dans son époque, la forme de l'écriture en vers pour l'un, et celle du roman pour l'autre. Il se montre justement là absolument novateur. Ces deux œuvres forment donc le centre de cette étude et l'éclairage produit par les deux sources étrangères, entre lesquelles ils sont placés, peut faire découvrir des aspects nouveaux.

Les traductions rilkennes du français :

Venues de la langue française, nous avons choisi plusieurs traductions allemandes de Rilke, ainsi le monologue lyrique *Le Centaure* [*Der Kentauer*] du romantique Maurice de Guérin (1810-1839), en outre *Le retour de l'enfant prodigue* [*Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*] d'André Gide (1869-1951), puis *L'Amour de Madeleine* [*Die Liebe der Magdalena*] de l'époque classique française, découvert et édité par l'abbé Joseph Bonnet en 1909, et encore trois essais de Paul Valéry (1860-1945) : *L'âme et la danse* [*Die Seele und der Tanz*], *Eupalinos ou l'architecte* [*Eupalinos oder der Architekt*] et *Tante Berthe* [*Tante Berthe*].

Le style de ces textes français, la prose lyrique, semble se prêter particulièrement bien à la comparaison avec le style poétique de Rilke. Et chacun offre par la forme et par le sens une large gamme de possibilités d'observation, particulièrement favorable pour comprendre l'atmosphère dans laquelle Rilke traite ses propres motifs. Ainsi, il faudra renoncer à étudier encore d'autres textes, comme les *Sonnets* de Louise Labé, les *Lettres de Marianna Alcoforado* et les poèmes d'Anna de Noailles, qui traitent au même titre que *L'Amour de Madeleine* de l'amour sublimé. De même, seul un éventuel rapport particulier entre les œuvres choisies pour cette étude et l'une ou l'autre traduction de poète français que Rilke nous a laissée, justifierait son évocation. Elles sont nombreuses et concernent toutes les époques de la littérature française, depuis François Villon jusqu'aux contemporains Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Emile Verhaeren, Stéphane Mallarmé et Charles Moréas. Les traductions de chef-d'œuvres de la poésie française composent la plus grande partie de l'œuvre de traduction du poète. Si elles ne peuvent être davantage prises en compte, au contraire la prose lyrique que Rilke a transcrite en allemand est au premier plan, à cause des thèmes traités, proches de ceux que l'on retrouve dans les motifs de Rilke, favorables à la comparaison ; et en outre parce que la recherche existante porte surtout sur les poèmes traduits, au désavantage des textes en prose.

Les poèmes de Rilke en français

Une pratique toute différente de la langue française se présente à l'observation dans les poèmes que Rilke a créés en français. Rilke a écrit *Vergers*, *Les quatrains Valaisans*, *Les roses*, *Les fenêtres* et *Tendres impôts à la France* entre 1923 et 1926, après avoir achevé la grande tâche des *Élégies de Duino*. Cette poésie française fera l'objet de la partie la partie 4.2 : « la mère et la langue maternelle », à côté de l'image maternelle dans les *Élégies* et dans le roman de *Malte*. Les poèmes français montrent la remarquable maturité à laquelle atteint le poète dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle. Il apparaît comme chez lui dans la langue française et avec cela, son indépendance de la langue maternelle, ou les possibilités d'adaptation de sa créativité, sont d'autant plus clairement démontrées. Même si quelques uns parmi les plus grands des auteurs germanophones de son époque ont pratiqué la traduction lyrique (Hugo von Hofmannstahl, Stefan George, Rudolf Borchardt, plus tard Paul Celan), la pleine créativité personnelle de Rilke exprimée en langue française reste une performance unique. Il s'agit aussi de l'œuvre la plus tardive.

Les traductions du danois :

Pour ce qui est du domaine danois, nous avons les deux ensembles de traductions que Rilke a terminées et fait publier : de Sören Kierkegaard *Briefe an seine Verlobte* et de Jens Peter Jacobsen les poèmes qu'il a transcrits en allemand.

D'abord, ce sont les *Lettres* de Sören Kierkegaard (1813-1855) à sa fiancée Regine Olsen, dans le thème de l'amour. La traduction allemande de Rilke publiée sous le titre de *Briefe an seine Verlobte* comporte quelques vers d'autres poètes danois que contiennent ces lettres. Le *Craintes et tremblements* de Kierkegaard, qui est en étroite relation avec les *lettres* à Regine Olsen, doit être évoqué ; Rilke avait d'ailleurs commencé à le traduire. De même *La répétition*, qui constitue avec *Craintes et tremblements* une unité, est comprise dans la perspective, comme encore *Ou bien...Ou bien*.

Enfin, les poèmes de Jens Peter Jacobsen (1847-1885) que Rilke a transcrits en allemand seront étudiés avec le motif de la jeune fille dans la partie 3.3.3. Les *Lettres* de Kierkegaard à Régine Olsen et les poèmes de Jens Peter Jacobsen composent la totalité de l'œuvre traduite du danois qui a été terminée et publiée. Pourtant, Rilke a travaillé bien au-delà sur Kierkegaard et Jacobsen, ainsi que sur les textes d'autres poètes danois, entre autres ceux d'Hermann Bang (voir 2.3). Mais il n'existe là que des commencements et des fragments de traduction. Pourtant, la

traduction des *Lettres* à Régine date du tout début de la carrière littéraire de Rilke et l'intérêt intense pour les danois, concrétisé par ses lectures et travaux, reste fondamental jusqu'aux dernières années (qui seront, elles, davantage orientées vers la sphère française).

Avec ces deux traductions danoises, Rilke adopte des textes écrits à l'époque de ce qui est en Allemagne le romantisme tardif. Ce sont des textes du romantisme (pour Jens Peter Jacobsen, de sa période romantique, voir 3.3.3), époque légèrement retardée au Danemark.

En outre, concernant la sphère scandinave, seule une traduction du suédois est terminée, c'est le poème de *Narcisse* de Gustav Fröding, et elle n'entre pas dans notre cadre.

En résumé, notre essai sera focalisé d'un côté sur les traductions du français en allemand dont les motifs peuvent être rapprochés de ceux que Rilke développe dans les *Élégies de Duino* ou dans le roman de *Malte*, motifs qu'il s'agit de voir dans le contexte des œuvres traduites (les textes de Maurice de Guérin, André Gide, Paul Valéry et du sermon sur Madeleine). À cela s'ajoute la production lyrique personnelle de Rilke en français. De l'autre côté l'essai sera focalisé sur les deux traductions du danois en allemand que Rilke nous a laissées, celles de Sören Kierkegaard et de Jens Peter Jacobsen.

Les *Élégies de Duino* et les aspects danois du roman de *Malte* seront la référence centrale.

Les œuvres choisies afin d'obtenir une image du champ d'intérêt ciblé sont au total au nombre de neuf : trois œuvres originales de Rilke, quatre traductions du français et deux du danois. Cela implique des priorités et des limitations, en présence de neuf éléments si différents, dont certains peu étudiés ou peu traduits. D'une part, il faut rester près de la trame de chaque texte, cette priorité occupe une partie importante du volume total du travail, d'autre part, ou plutôt en même temps, s'impose la limitation aux aspects essentiels exposés dans la suite de cette introduction.

Les œuvres originales de Rilke retenues pour l'étude appartiennent à sa production littéraire entre 1904 et 1926, un espace qui s'étend donc de la première à la dernière période de sa création poétique.

Le choix des *Élégies de Duino* et du roman de *Malte* comme références centrales est donc déterminé par l'importance de ces deux œuvres majeures et marquantes, et par leurs thèmes, la mise en scène des motifs de la condition humaine qu'elles donnent. Mais l'intention est en même temps de considérer, avec les *Élégies de Duino*, la production poétique de la maturité (alors plutôt orientée vers le symbolisme), où Rilke développe son style le plus personnel et le plus novateur. Le roman de *Malte*, qui semble constituer comme une charnière entre les phases antérieures et l'œuvre de la maturité, présente déjà les mêmes caractéristiques thématiques et

formelles. La poésie des phases antérieures comme celle du « poème-chose » [das Ding-Gedicht] est exclue, donc celle (plutôt orientée vers l'expressionnisme) qui met en avant la transformation esthétique du monde extérieur perçu.

Le concept « d'être à l'écart » nous oriente lui aussi dans la lecture de Rilke vers le travail abstrait sur la problématique de l'être et de la condition humaine, qu'entreprend le poète dans un changement d'attitude où sa poésie s'affranchit de plus en plus de tous les modèles existants. Cela sera abordé avec plus de détail dans la partie 2.3.

Comme autres sources de littérature enfin, il faut citer les lettres et autres témoignages écrits, qui permettent d'éclairer les intentions de l'auteur, la concordance avec les textes des grandes œuvres. Les lettres jouent chez Rilke un rôle très important et elles étaient dans sa vie le moyen concret « d'être à l'écart », c'est-à-dire l'espace où il pouvait être à la fois à distance de la société humaine, avec son « monde expliqué », et relié à elle.

Les lettres sont d'un grand intérêt pour notre travail, nous allons le voir. Et il faut déjà évoquer tout particulièrement, bien sûr, les *Lettres à un jeune poète*, mais encore la correspondance de Rilke avec Marie von Thurn und Taxis, sa correspondance avec Lou Andreas Salomé, avec Nany Wunderly Volkardt, œuvres accomplies où se manifeste tout le génie de Rilke, qui sont entre autres et comme bien d'autres des éléments de première importance pour notre étude.

1.4 Bilan de la critique

On constatera d'abord que la recherche orientée vers les aspects que nous voulons envisager traite surtout des rapports intertextuels entre l'œuvre allemande de Rilke et ses travaux dans d'autres langues. Cependant, on ne trouve aucune recherche conçue dans la perspective de l'espace créatif généré entre les deux polarités du poète, française d'un côté et scandinave de l'autre, comme non plus n'existe de recherche directement attachée au thème de « l'être à l'écart » (voir aussi 1. 6).

Par ailleurs, les travaux de recherche, sur le contexte français d'une part et sur le contexte scandinave d'autre part, concluent qu'il reste des questions insuffisamment examinées et que des travaux supplémentaires sont souhaitables. Pour l'œuvre en français, on citera par exemple les remarques de Manfred Engel et Dorothea Lauterbach sur les poèmes que Rilke a écrits en double, en français et en allemand et sur les différences éventuelles entre les deux versions : à ce

sujet, il n'existe rien que des observations préliminaires⁶. Les mêmes auteurs soulignent que la recherche, concentrée sur la poésie, a délaissé les traductions en prose. Dans le même ouvrage édité par Engel, on relèvera que la recherche sur les traductions d'origine scandinave semble laisser beaucoup de questions sans réponse ;Theodore Fiedler⁷ y écrit même qu'il n'existe pas de description complète des rapports de Rilke avec la Scandinavie.

Mais au contraire, autant pour le domaine d'inspiration français que pour le domaine d'inspiration scandinave, des rapprochements décisifs avec l'œuvre lyrique de Rilke originale en allemand ont été établis, ou proposés comme des interprétations possibles. Ainsi Manfred Engel et Dorothea Lauterbach analysent-ils l'importance prépondérante de l'influence française sur la poésie de Rilke⁸.

Du côté scandinave, des éléments importants ont été mis en évidence. Ainsi Werner Kohlschmidt rapporte dans son essai sur Rilke et Kierkegaard que des passages soulignés dans des livres du philosophe et poète Kierkegaard, autrefois en possession de Rilke, prouvent quel rôle majeur doit être attribué à Kierkegaard dans la percée des *Élégies de Duino*⁹. De plus, Frauke Lühning a montré la première en 1959, que Rilke s'est servi des papiers de la famille Reventlov archivés au château de Haseldorf et de la collection de portraits *Danske Malade Portraeten* pour l'écriture du roman de *Malte*.

Mais voilà qu'à la fin le fond culturel et linguistique incorporé et transformé donne une poésie complètement nouvelle. Rüdiger Görner reconnaît cela comme un principe, Rilke tend vers « une poésie libérée de tout bagage traditionnel »¹⁰.

Ici, il faut bien remarquer que Rilke étant mort en 1926, la recherche sur son œuvre n'a pu débiter qu'après la Deuxième Guerre mondiale. La recherche de base a été alors développée, jusque dans les années 70. Dès lors, l'intérêt s'est trouvé diminué à tel point que Manfred Engel, en 2004, dans son *Dictionnaire Rilke*, parle d'une « éclipse de Rilke », où seul le roman de *Malte* est encore l'objet d'une recherche suivie¹¹.

⁶ Engel, Manfred, *Rilke-Handbuch*, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart, Metzler, 2004, p. 436. Par la suite la citation de cet ouvrage se fera par *Rilke-Handbuch* et la page : „Worin sich Rilkes französische von seinen deutschen Dichtungen unterscheiden, bis heute existieren zu einer solchen Untersuchung allerdings nicht mehr als Vorstudien.“

⁷ *Rilke-Handbuch*, p. 12 : „Eine ausführliche Gesamtdarstellung der Beziehungen Rilkes zu Skandinavien fehlt bisher.“

⁸ Lauterbach, Dorothea, dans *Rilke-Handbuch*, p. 86, : „Inzwischen ist allen R.-Lesern – zumindest aber in der R.-Forschung unmissverständlich klar geworden, was R.s Denken und Dichten seiner Begegnung mit der französischen Kultur und seinem Leben in Frankreich verdanken.“

⁹ *Rilke-Handbuch*, page 123. L'ouvrage de Werner Kohlschmidt sera traité plus tard.

¹⁰ *Rilke-Handbuch*, p. 49.

¹¹ *Rilke Handbuch*, 332 : „In der in den 70er Jahren einsetzenden „R.-Finsternis“ war der *Malte* fast der einzige Text des Autors, der ein breites und kontinuierliches Forschungsinteresse auf sich zog.“

Ainsi, les principales sources de recherche, commentaires et interprétations sur lesquelles s'appuie notre analyse sont elles, soit de la première époque, jusqu'aux années 70, ces travaux restant une base de données fondamentale, sur laquelle s'appuie la critique allemande ultérieure elle-même, soit des travaux publiés à partir de l'an 2000, par Manfred Engel et d'autres chercheurs, et un peu plus tard par Erich Unglaub, en Allemagne. Du côté français, les sources principales sont des publications de la fin des années 90, celles de Gerald Stieg ou de Christian Klein, ou d'autres plus récentes, comme celles de Rémy Colombat ou de Karine Winkelvoss.

En l'absence de littérature critique sur le champ d'inspiration entre la France et la Scandinavie, de même que sur le concept du « Abseits-Sein », c'est à dire sur les thèmes particuliers nouveaux que nous avons reconnus et isolés pour cette thèse, d'une part, et d'autre part, en présence d'une abondance de travaux concernant les multiples aspects de l'œuvre de Rilke qui ont fourni le contexte de notre recherche (en particulier pendant les sept années d'études à Tübingen et le Magisterarbeit), un bilan exhaustif de la critique ne sera pas tenté. L'aperçu suivant indique donc uniquement les sources le plus souvent consultées, que nous retrouverons au cours de notre travail, elles sont classées dans l'ordre chronologique de leur parution. La présentation par ordre chronologique permet de visualiser le profil historique si particulier des travaux de la critique dont nous disposons, où la recherche de base réalisée après la Deuxième Guerre Mondiale reste jusqu'à ce jour irremplaçable

Ce sont pour les aspects scandinaves :

Les ouvrages de Werner Kohlschmidt :

Rilke Interpretationen, Lahr 1948

et *Die entzweite Welt*, Gladbach 1953.

Kohlschmidt nous a laissé le fruit d'un grand travail sur archives : les lettres, la bibliothèque de Rilke, à la recherche des traces de la littérature scandinave dans l'œuvre de Rilke.

Steffen Steffensen *Rilke und Skandinavien*, Minskgaard, Kopenhagen 1958.

Cette conférence de Steffensen donnée dans plusieurs universités d'Allemagne, peu après la guerre de 39-45, présente une approche de base des rapports de Rilke à la littérature scandinave, et des comparaisons de textes fondamentaux.

Bernhard Klienke (Skandinavische Studien, Beiträge zur Sprache, Literatur und Kultur nordischer Länder), *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung*, Neumünster 1975.

Klienke étudie l'œuvre lyrique de Jacobsen dans le contexte culturel de l'époque du poète, les aspects de la métrique et il interprète certains des poèmes que Rilke a traduits, guide précieux sur les traces de Rilke admirateur et traducteur de la poésie de Jacobsen.

Les commentaires d'Emanuel Hirsch, traducteur et éditeur de l'œuvre de Kierkegaard en allemand *Sören Kierkegaard Gesammelte Werke*, Gütersloh 1980.

Hirsch compare les grandes œuvres de Kierkegaard entre elles, dans leur rapport inévitable à la vie de l'auteur et il parvient à nous donner un fil conducteur dans le merveilleux labyrinthe de cette œuvre et de cette vie.

Les commentaires de Hans Rochol, traducteur et éditeur de Kierkegaard en allemand : *Die Wiederholung*, Hamburg 2000.

Rochol analyse les aspects philosophiques dévoilés par les premières grandes œuvres de Kierkegaard, écrites à la suite des *Lettres de fiançailles* que nous nous proposons d'étudier.

Les observations de Charles Le Blanc, traducteur de l'œuvre de Kierkegaard en français : *Crainctes et tremblements*, Paris, 2008.

Le Blanc éclaire la problématique qui est celle de Kierkegaard, marquée par le nécessaire entré en conflit de l'individu avec les normes du monde extérieur, avec le renoncement, le sacrifice, et ce sont bien les questions qui nous concernent lorsque nous lisons les *Lettres de fiançailles*. Il éclaire le sens général de la pensée de Kierkegaard. Nous pouvons nous appuyer sur son travail, comme sur celui d'Emanuel Hirsch.

L'introduction et documentation complète de Anne Christine Habbard à la *Correspondance* de Sören Kierkegaard qu'elle traduit en français.

Anne Christine Habbard, *Sören Kierkegaard Correspondance*, Tournai (Belgique), 2003

L'analyse des éléments biographiques ainsi assurée avec la plus grande précision, Habbard met en avant le poète Kierkegaard.

Pour les traductions du français en allemand :

Karin Wais, *Studie zu Rilkes Valéry-Übertragung*, Tübingen, 1965.

Wais examine les traductions de Rilke sur le plan de la forme, de la métrique, des moyens poétiques comparés à ceux qu'utilise Valéry et nous introduit aux rapprochements et différences dans la pensée des deux poètes.

Gertrud Höhler, *Niemandes Sohn*, München, 1979.

Höhler propose une interprétation biographique du rejet de toute filiation qu'exprime Rilke dans son œuvre personnelle, comme à l'occasion de sa version allemande de la parabole de l'enfant prodigue d'André Gide.

Claire Lucques, dans *L'Amour de Madeleine*, Paris, 1992.

Lucques, associant à l'amour renonçant de Madeleine celui qu'exprime le chant d'Abelone dans le roman de *Malte*, nous offre à partir de l'œuvre française peu commentée, un apport essentiel à la question de celles que Rilke appelle les « grandes amoureuses ».

Ulrich Füllehorn, Uwe Spörl, Monika Ritzer, Anthony Stehens, Manfred Schmeling, Andreas Wittbrodt, Jürgen Söring, Winfried Eckel dans *Rilke und die Weltliteratur : verlorene Söhne, Rilke und Gide im übersetzerischen Dialog* édité par Manfred Engel et Dieter Lamping, Düsseldorf, Zurich 1999.

Dieter Lamping y analyse particulièrement les thèmes du doute chez les deux poètes qui apparaissent comme deux « enfants perdus » dans leur époque, devant ses valeurs ébranlées.

Pour les poèmes que Rilke a écrits en français, les sources le plus souvent consultées sont :

Philippe Jaccottet, *Rainer Maria Rilke Vergers et autres poèmes français*, Paris, 1978.

Jaccottet estime le sens et la valeur des poèmes français, dans le contexte de l'évolution la plus tardive de la production rilkéenne.

Manfred Engel et Dorothea Lauterbach, dans le volume supplémentaire de l'édition commentée de l'œuvre de Rilke : *Supplement Band Gedichte in französischer Sprache*, Leipzig 2003.

Pour les *Élégies de Duino* et le roman de *Malte* :

Maurice Betz, *Rilke vivant*, Paris, 1936.

Les témoignages, les réflexions de Maurice Betz sur le travail de traduction des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, réalisé avec Rilke, chez lui, dans son appartement parisien, chaque mot du roman pesé ensemble, travail commun continué par l'amitié alors liée entre les deux poètes, jusqu'à la mort de Rilke, est d'une grande valeur pour notre documentation critique.

Jacob Steiner, l'ouvrage d'interprétation *Die Duineser Élegien*, Bern, 1962.

L'analyse des *Élégies* réalisée par Steiner mot après mot, vers après vers, accompagnée des rapprochements avec d'autres œuvres de Rilke (surtout le *Malte*) est une référence fondamentale pour l'approche de cette œuvre centrale. Manfred Engel la considère comme telle et en recommande les résultats, repris en 2004 dans son classique *Rilke-Handbuch*.

August Stahl, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, dans le volume 3 de l'édition commentée, *Kommentierte Ausgabe*, en quatre volumes éditée par Manfred Engel, avec Ulrich Füllehorn, Horst Nalinski, August Stahl Francfort, Leipzig, 1996.

Manfred Engel rédige la partie *Das Spätwerk* (1912 à 1922), dans le volume 2 de la même édition commentée éditée en 1996.

L'édition commentée, recouvrant donc toute l'œuvre de Rilke, source inépuisable de savoir et de réflexion critique sera mise à profit de nombreuses fois.

Christian Klein, *R. M. Rilke et les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris 1996.

Cet ouvrage qui rassemble les apports de différents éminents germanistes est la référence à partir de laquelle nous pouvons tenter d'aborder les Cahiers de *Malte* qui concernent plus particulièrement notre étude.

Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, 2004.

L'analyse de Winkelvoss donne les éléments indispensables pour appréhender les procédés poétiques rencontrés chez Rilke, elle développe la possibilité d'une lecture au-delà des mots dans un espace figurant où la vision se forme par le non-dit.

Manfred Engel et son cercle de chercheurs (en particulier Dorothea Lauterbach et Bernhard Dieterle) *Rilke Handbuch*, Stuttgart, 2004 et sa version online, initiée en 2013.

Le *Handbuch* est évidemment la première source d'information sur toute l'œuvre de Rilke, allemande, française, ou traduite. Dorothea Lauterbach y traite en particulier les contacts avec la France, puis les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Theodore Fiedler la Scandinavie, Bernhard Dieterle l'œuvre traduite et Manfred Engel les poèmes en langue française, ainsi que le thème de Rilke et la modernité.

Les *Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Francfort et Leipzig, 1978, 2002 et 2005, Göttingen, 2014.

Parmi les articles des *Blätter*, richesse illimitée, nous aurons recours plus précisément à l'un ou à l'autre pour documenter un aspect particulier de notre travail.

Rémy Colombat, *Les avatars d'Orphée*, Arras, 2017.

Concernant les moyens poétiques mis en œuvre et la vision du monde qui s'en dégage, Colombat fait brillamment le point sur les comparaisons de l'écriture poétique de Rilke et de celle des poètes symbolistes français, celle de Stéphane Mallarmé en particulier

1.5 Méthode, thèse, structure

Les observations consignées dans la recherche sont le socle de critique littéraire éprouvée, pour notre travail, qui doit se limiter à tenter d'explorer une terre nouvelle : l'espace poétique de Rilke entre ses polarités françaises et danoises, « à l'écart » de toutes les traditions établies.

Pour cela, les œuvres de Rilke, allemandes ou issues du danois ou du français, choisies comme exposé dans la partie 1.2, seront comparées entre elles autour de l'un des trois grands motifs du poète choisis pour cette étude (celui de l'amour non possessif, celui de l'opposition entre homme et femme et celui du chant et de la durée, que nous allons présenter dans la partie 1.7). La comparaison des textes reste donc limitée aux aspects différents que prend le motif dans les différents contextes linguistiques et culturels. Dans chacun des thèmes ou motifs, les *Élégies de Duino* correspondantes sont la référence comparative centrale, tout comme le roman de *Malte*. Dans le *Malte*, nous sommes particulièrement concernés par les aspects danois et par le *Cahier* sur « l'enfant prodigue ».

Ces nécessaires limitations permettent de focaliser l'exploration d'un trop vaste thème sur une thèse précise, qu'il nous semble possible d'avancer, à savoir : que, dans le champ de trois langues, l'allemand, le français et le danois, on voit se développer une poésie hautement

innovante, « à l'écart » de toutes les traditions ; et que cette poésie peut-être particulièrement bien caractérisée à travers trois motifs fondamentaux encore et toujours repris par le poète. Ce sont, tout d'abord, le renoncement créatif dans l'expression, les formes de l'amour, d'une part, et d'autre part la transformation de l'opposition entre l'homme et la femme, avec un avenir annoncé par la jeune fille aimante [das Mädchen] et qui trouvera sa réalisation dans « l'être humain féminin » [der Weiblichemensch]. Ces deux motifs dépendraient d'une manière d'être que Rilke conçoit intuitivement : « l'être à l'écart » [Abseits-Sein] du monde formaté par les conventions [die gedeutete Welt], le « monde expliqué » (voir 1.6). Tout cela doit aussi se retrouver dans le troisième motif, celui du chant comme signe du renoncement à persister dans le temps, et de la valeur créative de l'absence et de la disparition, avec le motif des jeunes êtres arrachés à la vie [die Frühentrückten].

La pensée de Rilke crée des concepts totalement originaux comme celui de « l'être humain féminin » ou celui, fondamental, du « monde expliqué », ils seront décrits dans les développements qui suivent et à travers les études de texte envisagées, où se présenteront aussi d'autres expressions chargées d'un sens particulier, propre au poète.

En outre, les remarques suivantes concernent les éléments essentiels du procédé de travail adopté :

Ce sont d'abord des limitations, en présence de textes d'un contenu complexe sur le plan du sens, et dont le sens et la forme se confirment d'ailleurs mutuellement.

Ainsi la forme, le style, la structure esthétique, la langue seront-ils essentiellement évoqués au début de la présentation de chaque œuvre abordée, afin que l'analyse du sens ne soit pas interrompue par les remarques sur la forme, si ce n'est quand s'en présente la nécessité particulière, où elles se placent naturellement dans le cours de la réflexion. De même, s'il s'agit de traduction, le dépassement des limites entre les différentes langues, qui est la base du travail du traducteur, ne peut-être commenté qu'en cas de nécessité particulière. Une attention plus approfondie aux détails de traduction n'est pas à inclure, car il s'agit toujours de rester proche de la thèse que nous venons de formuler.

Puis, en présence de plusieurs œuvres comparées, les connaissances nouvelles livrées par l'étude du texte seront d'abord brièvement rassemblées à la fin de l'analyse consacrée à chacune des œuvres, puis, dans une première étape de comparaison, à la fin de chaque partie consacrée à l'un des trois motifs. Ce n'est qu'au moment des conclusions finales (5.), que, dans une rétrospective comparative d'ensemble, les connaissances acquises pourront être évaluées dans la dimension

globale recherchée.

Les citations empruntées aux études critiques doivent confirmer ou interroger les connaissances révélées par notre travail personnel sur les textes, d'autant que les figures esthétiques rencontrées chez Rilke présentent un haut potentiel d'interprétations possibles, ce qui implique le besoin de confronter les arguments complémentaires de points de vue différents. L'intention de Rilke, son art, font justement appel à la réception active et à la créativité personnelle du lecteur.

Pour terminer, il faut encore insister sur l'importance des traductions dans l'ensemble de la démarche adoptée. Et à l'usage du lecteur français, leur volume se multiplie à travers les traductions autorisées des œuvres originales de Rilke en français et encore à travers les traductions françaises d'œuvres que Rilke a transcrites du danois en allemand. Dans tous les cas de figure, on trouvera le texte allemand en note de bas de page.

Enfin, concernant la structure de notre travail, elle est tout d'abord donnée par les trois parties correspondant aux trois motifs, de l'amour, de l'opposition entre l'homme et la femme, et du chant, qui y seront étudiés. Puis, dans chacune des trois parties ou motifs, elle est imposée par la suite des différentes œuvres à étudier pour obtenir l'image diversifiée de ce travail créatif de Rilke dans l'intervalle de trois langues, entre les cultures nordiques et latines. De plus, afin de mettre en valeur chacun des aspects du message délivré au cours de l'analyse de textes différents aux implications complexes, notre étude est structurée en paragraphes dont un intitulé, de quelques mots-clés en italique, annonce le contenu.

1.6 Rilke, « être à l'écart » et son époque entre deux siècles

Pour pouvoir aborder les œuvres choisies selon les intentions annoncées, il faut tenter déjà de donner une introduction à la question de ce que peut représenter chez Rilke l'« être à l'écart » [Absents-Sein] que nous voulons mettre à l'épreuve comme fil conducteur vers de nouvelles perspectives, dans une recherche dont le champ est l'intervalle entre plusieurs langues, plusieurs cultures. Dans cette première approche, des écrits du poète, datés de différentes époques de sa production, sont notre source.

° *À partir de la lettre du 1. Novembre 1915 à Jomar Förste*

Rainer Maria Rilke a très souvent mis à profit, et avec le plus grand art, la possibilité qu'offre la

langue allemande de former de nouveaux mots, en associant par soudure ceux qui existent déjà. Il a ainsi développé l'une des caractéristiques originales de son vocabulaire poétique.

Il forme donc le substantif neutre de « l'être à l'écart » [das Abseits-Sein] dans cette lettre du 1 novembre 1915 à l'artiste expressionniste, architecte, dessinateur et poète Jomar Förste¹², d'ailleurs la seule de la correspondance entre les deux artistes qui a été publiée¹³.

Rilke écrit cette lettre en allemand, comme d'habitude quand il s'adresse à un correspondant germanophone, car c'est bien aussi la langue de Förste. En français la substantivation pratiquée pour former [Abseits-Sein], son équivalente, n'est pas a priori possible.

Il reste deux éléments : une manière d'être et un écart plus ou moins grand, que le poète recommande de garder. Dans la lettre considérée ici, il s'agit tout d'abord d'une distance à préserver dans la relation au monde extérieur. La phrase qui suit, généralise et précise, on lit que l'« être à l'écart » décrit la manière selon laquelle le poète s'établit, sa position individuelle dans le monde, à une certaine distance de la société humaine. Et on lit encore que l'« être à l'écart » permet d'exister (au sens d'être) dans le monde donné par la démarche intérieure [die von innen gegebene Welt]. À côté du monde intérieur, nous rencontrons dans cette même phrase deux autres notions chargées chez Rilke d'un sens personnel : ce sont – la relation – [die Beziehung] ou mise en relation et puis – le plus grand – [das Größte] ou encore – le grand – [das Große], dont il sera question plus tard. Par ailleurs, s'il s'agit d'isolement ou même d'enfermement [Abschluss] dans le monde intérieur, ils ne concernent que la société humaine, non l'humain individuel, comme l'explique la fin de la lettre que nous reprendrons un peu plus tard.

Même si ces lignes écrites à Jomar Förste décrivent la vie privée de Rilke, et s'il s'étend dans la première partie de la lettre sur le fait que la création artistique exige l'isolement, peut-être la solitude [Alleinsein]¹⁴, le sens de « l'être à l'écart » ne se borne pas là. Au contraire, on remarque dans la suite du message que l'ascèse artistique décrite s'applique seulement à l'organisation pratique de la vie du poète. Mais la – solitude – de Rilke [Alleinsein], ainsi plutôt – l'être seul –, signifie beaucoup plus que cela, car il s'agit d'un modèle de communication avec

¹² Gottfried Benn cite deux poèmes de Jomar Förste dans son anthologie de l'Expressionisme. Benn, Gottfried, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Wiesbaden, Limes Verlag, 1955, p. 162. Par la suite cet ouvrage sera cité par Benn et la page.

¹³ Rilke, Rainer Maria, *Rainer Maria Rilke, vom Alleinsein*, éd. Franz-Heinrich Hackel, Frankfurt am Main, Leipzig, 1992, p. 11, „Das Abseits-Sein [...] ist mir, der ich nie eine andre Einrichtung gekannt habe, nichts Verwunderliches. Wie nun einmal die Gemüther gehen möchte es leicht die Voraussetzung echter künstlerischer Leistung geworden sein, kaum anderes ist jene Beziehung aufs Größte möglich, als unter Abschluß in der von innen gegebenen Welt.“ Par la suite cet ouvrage sera cité par Hackel et la page.

¹⁴ Hackel, p. 12 : „Haß ? [...] kein Theil meines Alleinseins ist auf ihm begründet.“

l'environnement humain, dans lequel il se présente comme un seul, un individu. Ce mode de communication est décrit par exemple déjà en 1902 dans la lettre à son ami, le peintre Otto Modersohn du 25 juin 1902, où Rilke parle d'une impression comme de voies et de lignes, qui tout en nous laissant solitaires [einsam] nous inclut dans une communauté.¹⁵ Ainsi Rilke parle souvent, dans le sens qui lui est propre, d'être seul, ou dans le même sens, d'être isolé [Einsamsein]. C'est qu'avec la racine commune « un » [eins], il met l'accent sur l'indépendance individuelle.

Tout un vocabulaire nuancé décline les différentes variations du mot, toujours avec la même intention. Rilke crée par exemple en substantif neutre la notion du –marcher seul – [das Alleingehen] dans la quatrième *Élégie de Duino*. Il utilise dans la même perspective les deux qualificatifs allemands *einsam* et *einzel*n (ou les substantifs correspondants), et cela apparaît particulièrement bien dans la lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904, avec les mots qui qualifient en allemand chacun des amants. Mais la racine commune [eins] se perd en français, avec *solitaire* pour [einsam], puis avec « *individu* » pour [einzel]n¹⁶.

Dans tous les cas, Rilke reprend son message essentiel, dans lequel l'être humain est seul, c'est-à-dire qu'il est une individualité indépendante, et qui doit le rester.

En ce sens, les notions que nous traduisons en français par « à l'écart », et « être à l'écart » paraissent offrir un moyen de caractériser l'œuvre du poète, par la manière d'être qui s'y trouve présentée : être en individu indépendant, demeurant en retrait devant tout ce qui est conçu hors de lui, dans un espace personnel entre recul et rapprochement.

Bien au-delà du cadre de la lettre citée, le substantif « être à l'écart » désignerait, en général, une possibilité toujours présente de s'établir soi-même et en soi-même, et de gérer ainsi ses relations au monde. La poésie de Rilke met en scène cette possibilité de s'établir à l'écart du monde conventionnel, comme modèle de vie et d'approche de l'art comme du monde. L'analyse des textes annoncée dans cette introduction devra encore fonder tout cela.

Ainsi l'« être à l'écart » se présente comme le lieu où se produisent la perception du monde et l'entrée en relation avec lui. En conséquence, « être à l'écart », caractérisé comme le lieu d'expériences et de découvertes spécifiques, sans préjugé préalable, est une catégorie de l'espace, remplie d'impressions reçues et de sentiments. L'individu humain, indépendant et sans préjugés, se laisse orienter par ce qu'il vit et perçoit intuitivement. C'est une dynamique de

¹⁵ Hackel, p.20.

¹⁶ Rilke, Rainer Maria, *Briefe an einen jungen Dichter*, Zürich, Diogenes Verlag, 1994, p. 80-91. Par la suite cet ouvrage sera cité par *Briefe an F. X. Kappus* et la page. Rilke, *Récits et essais*, p. 943-946

l'être, dans l'espace du devenir.

La lettre à Jomar Förste recommande, comme nous avons pu le lire, de s'enfermer dans le monde créé intérieurement. L'élément décisif est le monde intérieur, espace du ressenti, des sentiments. Mais l'enfermement restera sélectif : et de la sorte, nous voyons à la fin de la lettre que des rencontres individuelles avec certain êtres humains sont susceptibles de devenir l'un des piliers les plus forts qui portent l'édifice intérieur. Mais cet édifice repose sur l'amour que nous recevons des animaux et des choses (cette dernière et importante remarque du poète sera considérée ailleurs).¹⁷

La formule – autosuggestion (ce qui est élaboré par le sentiment personnel) au lieu d'hétérosuggestion – peut-être envisagée pour décrire ces comportements et cet « être à l'écart ». Ainsi, le poète crée de nouvelles possibilités de voir le monde, à l'écart des modèles conventionnels existants. Elles composent finalement un système mythopoétique de la condition humaine.¹⁸

Rilke développe dans le même élan une pratique associative, intuitive et novatrice de l'art lyrique, en vers et en prose, avec ses motifs, les mots qui caractérisent son vocabulaire personnel, dans laquelle le sens et la forme se démontrent mutuellement.

Le substantif « être à l'écart » peut permettre de désigner une pensée que Rilke a beaucoup développée et qui aboutit à l'ébauche d'une étonnante vision du monde. Il nous faut en présenter maintenant les traits essentiels, base indispensable pour approcher ensuite les textes qui sont l'objet de notre étude.

Quatrième Élégie de Duino

La quatrième *Élégie de Duino* fait apparaître l'intervalle comme le lieu où s'établit la relation au monde. Le jeune enfant trouve les possibilités de relation avec le monde dans l'intervalle entre les divers aspects de la vie qu'il perçoit, « dans l'intervalle entre le monde et le jouet » :

Et pourtant nous étions dans notre marche solitaire

Contentés de durable et nous nous tenions là

¹⁷ Hackel, p. 12 : „Sondern ich vermuthe, daß ein paar von dieses Allein-seins tragendsten Säulen auf die Erstaunungen aufgerichtet sind, die plötzlich schöne Einverständnisse (ganz unerwartete und unbeschreibliche oft) mit Menschen, da und dort, mir bereitet haben.“

¹⁸ Rilke-Handbuch, p. 411 : „In den Elegien hatte R. ein mythopoetisches Modell der „condition humaine“ entworfen.“

Dans l'intervalle entre le monde et le jouet¹⁹

Le moi de l'enfant reste à l'écart des jugements admis dans le monde des adultes expliqué et défini, il reste dans l'intervalle des possibilités. Le poète décrit ici un espace que produit en jouant la conscience éveillée, avec la distance et la créativité du jeu, dans sa marche solitaire, c'est-à-dire individuelle [im Alleingehen]²⁰. Or, le lieu évoqué dans la *Quatrième Élégie* étant la *scène du cœur*, on retrouve encore une fois l'espace intérieur, celui des sentiments.

La lettre à Ilse Jahr du 22 février 1923

Ici la relation doit remplacer la possession²¹.

Les relations au monde se forment dans l'intervalle du vécu imprévu. La relation au monde vécu doit remplacer la prise de possession d'un monde formaté d'avance pour être manipulé. La formule – relation au lieu de possession – peut résumer une conception qui imprègne toute l'œuvre de Rilke, comme par exemple dans la question souvent commentée de l'amour non possessif [die nicht besitzergreifende Liebe].

Le Sonnet à Orphée «Miroirs»

Nous trouvons dans ce *Sonnet à Orphée*, poésie donc écrite immédiatement après les *Élégies de Duino*, une formule hautement abstraite, qui peut donner une orientation supplémentaire.

Le sonnet « *Miroirs* », le troisième de la deuxième partie du cycle, permet de cerner la pensée de «l'être à l'écart» et la vision du monde qui s'y présente par la métaphore spacio-temporelle *intervalles du temps* [Zwischenräume der Zeit]²². L'image perçue de façon nouvelle dans le miroir est différente de l'image habituelle, formatée par le contexte expliqué, préconçue dans la projection du sens déjà connu, et définie d'avance. Le miroir se remplit de vécu intériorisé, résultat de la perception subjective et sélective de l'objet rencontré dans le monde extérieur. Il

¹⁹ Rilke, Rainer Maria, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2010, p. 538. Par la suite cet ouvrage sera cité par Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales* et la page.

²⁰ Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 1, Insel Verlag, Wiesbaden, Frankfurt am Main, 1955, p. 699. *Quatrième Élégie* : „Und waren doch, in unserem Alleingehen, / mit Dauerndem vergnügt und standen da / im Zwischenraume zwischen Welt und Spielzeug,“. Par la suite cet ouvrage sera cité par S W 1 et la page.

²¹ Brief vom 22. Februar 1923 an Ilse Jahr, dans Steiner, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Stockholmer germanistische Forschungen, Bern, Francke Verlag, 1962, p. 297 : „statt des Besitzes erlernt man den Bezug“ Par la suite cet ouvrage sera cité par Steiner et la page..

prend donc le sens d'un espace intermédiaire entre l'extérieur perçu et l'intérieur conscientisé. Il montre ce que Rilke appelle le *réel* [das Wirkliche], notion qui sera particulièrement abordée dans la partie 3.3). Les complexes figures du sonnet illustrent des aspects variés de la même pensée.

Nous retrouvons, illustrée ici, la vision du monde présentée par la poésie de Rilke, où l'auto-suggéré remplace le pré-formaté (hétéro-suggéré). Dans cette image, nous pouvons reconnaître «l'être à l'écart» comme une dynamique d'être dans l'espace et le temps du vécu, quand, de façon analogue, la distance et la perception neuve données par le miroir transforment la conscience.

Cet intervalle de liberté ne peut cependant s'ouvrir qu'entre les limites données par des positions déjà fixées (oppositions). Elles fournissent la nécessaire orientation et la mesure de l'espace, de l'intervalle, disponible pour la dynamique de l'être. Dans cet intervalle, l'individu humain reste à l'écart des conceptions fixes et des valeurs systématisées.

Ainsi, l'« être à l'écart » appartient au domaine du devenir et de la métamorphose, et on doit y comprendre une certaine marge d'auto-contradiction.

La Huitième Élégie

La *Huitième Élégie* fait apparaître deux modèles d'existence, deux mondes opposés, ce qui suppose la possibilité d'un intervalle entre les deux extrêmes qui seraient ses limites, d'un troisième mode d'être que nous reconnaissons comme cet intervalle d'espace-temps pour la vie humaine décrit à l'écart, l'« être à l'écart » [Abseits-Sein].

L'*Élégie* thématise l'explication et définition du monde par la conscience humaine, dans la société, et en contraste elle décrit « l'Ouvert » [das Offene]²³ perçu par la conscience des créatures naturelles (ce qui sera développé dans la partie 2.1.3). Arrêtons nous un peu à cette vision, qui apporte des éléments fondamentaux pour la suite de notre travail.

Or, pour peindre ce contraste, le poète utilise d'abord une image, celle de la direction du regard. L'œil à facettes de certains animaux lui sert de représentation pour la conscience qui se place au

²² S W 1, p. 752, dans *Sonette an Orpheus*, Sonett III : „Spiegel : noch nie hat man wissend beschrieben, / was ihr in eurem Wesen seid. / Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben / erfüllten Zwischenräume der Zeit.“. Traduction française du Sonnet dans Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 601.

²³ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 458.

milieu du monde, tel qu'il est vécu et appréhendé intuitivement (non rationnellement). Dans cette situation, apparaissent de multiples perspectives, que Rilke appelle « l'Ouvert ».

À l'inverse, l'être humain, avec sa vision centralisée, se positionne hors du monde, face à lui, pour lui appliquer sa conscience rationnelle, qui le nomme, l'agence, le définit. L'être humain a donc des objets devant lui. Il les a déclarés objets et s'est proclamé lui-même l'unique sujet.

Il faut ici rappeler les grands traits de ce monde ainsi expliqué par la conscience humaine rationnelle, tel qu'il apparaît dans la *Huitième Élégie*, car il s'agit de notions de première importance pour l'approche des textes qui vont être étudiés. C'est donc le monde des objets, le lieu de la réduction du monde à un ensemble d'objets. C'est le monde des accords prévus d'avance, dans lequel des conventions assurent en toutes choses des solutions déjà prêtes à l'emploi. Il s'ensuit que ce monde est tangible, et manipulable, régi par des rapports de possession. Le temps aussi est orienté selon la conscience humaine, partant d'elle-même et dirigé dans le sens de l'avenir périssable. Dans le monde réduit à un ensemble d'objets règne le temps dirigé vers l'avenir [die gerichtete Zeit].

Tout cela compose le « monde expliqué » [die gedeutete Welt], conception centrale dans la poésie de Rilke et ainsi nommé dans la première *Élégie de Duino*²⁴. On le rencontre de nombreuses fois dans le roman de *Malte* et dans les *Élégies*, évoqué ou décrit comme un monde réduit à un ensemble de conventions et d'objets, où tout s'agence systématiquement dans le cadre prévu. La notion de « monde expliqué » introduite ici, en référence à la *Première Élégie* peut dorénavant servir à le désigner, tout comme celui de monde objectivé ou conventionnel, ou organisé, l'écriture sans les guillemets est dorénavant justifiée. À côté de la traduction par « univers expliqué » de Jean-Pierre Lefebvre, nous disposerons en outre, dans la même référence à la première *Élégie de Duino*, des traductions par « monde défini » (Lorand Gaspar)²⁵ et par « monde interprété » (Armel Guerne)²⁶, qui peuvent être employées dans les mêmes conditions, selon la nuance du même aspect évoquée.

L'être humain individuel a la possibilité de s'établir à l'écart du monde expliqué, d'occuper près de lui un espace de liberté : c'est un motif central dans les textes choisis pour notre étude. Cela

²⁴ S W 1, p. 685 : „und die findigen Tiere merken es schon, / daß wir nicht sehr verläßlich zu Haus sind / in der gedeuteten Welt.“ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 127 : „et les bêtes ingénieuses voient déjà bien / que nous ne sommes pas si confiants que cela sous nos toits / dans l'univers expliqué“ traduction de Jean-Pierre Lefebvre.

²⁵ Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino Les Sonnets à Orphée*, Collection Bilingue, Seuil, Paris, 2006, page 9 : „et les malins animaux remarquent déjà / que nous ne sommes pas à l'aise dans ce monde défini.“

²⁶ Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée*, Collection Bilingue, Seuil, Paris, 1972, page 9 :

va de pair avec un regard en direction de tout ce qui n'est pas intégré dans la cadre des conventions. Rilke utilise pour évoquer ce regard l'image de l'œil qui louche [Schielaug], par exemple dans le roman de *Malte*, ou dans la *Quatrième Élégie*.²⁷

La *Huitième Élégie*, qui nous présente la vision en perspectives multiples de la créature naturelle, contre la monovision centrée sur elle-même de l'être humain en société, nous permet de reconnaître l'intervalle où s'établit le [Abseits-Sein], là, la vision est celle de l'œil qui louche [das Schielauge].

° *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*

Le mot « à l'écart » [abseits], ou ses variantes allemandes, apparaissent encore et toujours dans la poésie de Rilke aux moments les plus importants. Ainsi on relèvera l'exemple suivant dans le roman de *Malte*, dans le vingt-sixième *Cahier* (ou *Carnet*). Rilke s'adresse au poète authentique par *toi*, à l'écart [du Abseitiger]²⁸ et dans le même passage, il le nomme un *méfiant* [Misstrauischer], ou encore un *obstiné* [Eingensinniger]. Ici, en reliant la notion de « l'être à l'écart » avec celles de méfiant et d'obstiné, Rilke donne lui-même la preuve que cet écart signale l'indépendance de l'individu.

Ces quelques passages de Rilke sont cités comme introduction du concept auquel renvoie le vocabulaire « à l'écart », sous les différentes formes qu'en donne le poète. Pour finir, précisons qu'« être à l'écart » se distingue fondamentalement des autres positions distanciées connues dans la littérature ou dans la vie de : de la position supérieure de l'observateur, de celle, subie, passive de l'isolé, de celle du misanthrope ou encore de la position inconventionnelle du marginal.

Les formules « être seul » ou « être isolé » traduisent aussi chez Rilke l'indépendance, le cheminement sur des voies créées par soi-même.

° *Études critiques*

„et les animaux pressentent dans leur sagesse / qu'on ne peut pas s'y fier : que nous n'habitons pas vraiment chez nous / dans le monde interprété.“

²⁷ S W 1, p. 698 : *Quatrième Élégie de Duino* : „wenn auch von meinen stillen Vorfahren keiner / mehr mit mir dasitzt, keine Frau, sogar / der Knabe nicht mehr mit dem braunen Schielaug [...]. *Malte*, p. 23 et 82

Dans le roman de *Malte*, Rilke donne au jeune Erik, qui connaissait bien les fantômes, une anomalie semblable du regard. *Malte*, p. 23 et p. 82.

²⁸ *Malte*, p. 59 et 58. Voir aussi la traduction de Claude David dans Rilke, *Récits et essais*, p. 486.

„toi qui vivais à l'écart de tous“.

La critique décrit chez Rilke une vision du monde qui ne peut-être comparée à aucune autre, avec les motifs de l'intervalle, de « l'Ouvert », de la relation remplaçant la possession.

De plus, la critique évoque par moments une distance dynamique. Manfred Engel constate, par exemple, pour les *Élégies de Duino*, que la condition humaine se joue dans l'intervalle entre deux pôles, ce sont, d'un côté, la certitude d'être de la créature naturelle et de l'autre la conscience absolue de l'ange (ces deux pôles deviendront le visible et l'invisible dans les *Sonnets à Orphée*) ; l'être humain se déplace, va et vient entre ces deux pôles²⁹.

Nous pouvons aussi reconnaître l'attitude retenue de Rilke, dans l'intervalle fluctuant des possibles, à travers la remarque de Engel sur l'absence de déclarations ontologiques dans l'œuvre du poète, composée au contraire d'images poétiques toujours nouvelles et toujours nuancées autrement³⁰. Nous retiendrons au passage cette observation, qui concerne la lecture ultérieure des textes : il ne faudrait pas s'attendre à y trouver une science de l'être, car le poète, au contraire, ne laissera pas se cristalliser un système fixe ou à jamais défini. À l'écart de tout cela, il laissera à ses images le devenir, la dynamique du vécu.

On retrouve par exemple encore chez le germaniste français Gerald Stieg l'évocation de cet écart dans le rapport à tout ce qui est définitivement expliqué, que Rilke met en scène et pratique dans son œuvre. Il cite Robert Musil, puis Hans Georg Gadamer.

Dans son discours commémoratif du 16 Janvier 1927, Musil relève l'indépendance de Rilke dans son rapport aux traditions existantes, la dynamique qui marque sa poésie :

[Le] sens [dans les vers de Rilke] n'a pas besoin d'assurer ses arrières, de s'adosser au mur d'aucune idéologie, d'aucun humanisme, d'aucun système, pour se développer ; il surgit, sans aucun appui d'aucun côté, en suspens, toujours librement confié au mouvement de l'esprit.³¹

Gadamer décrit l'écart que Rilke conserve à l'égard des courants ou écoles littéraires, sa position *sur le seuil, entre elles*

Rilke n'a presque jamais quitté le domaine du « prétexte » (Vorwand) esthétique. Entre le symbole classique (dans la version spinoziste-goethéenne de la poésie où le prétexte est objectif),

²⁹ Rilke-Handbuch, p. 411.

³⁰ *ibid*, p. 411.

³¹ Stieg, Gerald, *Introduction*, dans Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. XXIII.

le symbolisme (dans la tradition de la modernité française, où n'importe quelle image peut se substituer à n'importe quelle expérience intérieure) et l'entrée dans le labyrinthe de la poésie absolue — celle qui refuse tout déchiffrement —, Rilke ne choisit pas. Il reste sur le seuil. Une chose est sûre : il n'enseigne rien.³²

De son côté, celui des précurseurs, Jacob Steiner, dans ses interprétations des *Élégies de Duino* attachées à chaque terme, parle déjà plus précisément de *dimension de la distance* [Maß des Abstands], par exemple lorsqu'il commente l'image de l'amante dans la septième *Élégie de Duino* : pour lui, la fenêtre est justement le cadre où se réalisent à la fois l'éloignement et le rapprochement de l'amante qui y paraît, le cadre qui garantit la dimension de la distance.³³ Une distance semblable, qui cherche la juste mesure, est établie dans la relation de l'homme à l'ange.³⁴ L'être humain reste donc à l'écart, tout comme l'amante, seule à sa fenêtre dans la nuit. Steiner parle plus précisément encore d'être soi-même, dans la dimension de la distance [Selbstsein im Maß des Abstands]³⁵ pour les amants à la fin de la *Cinquième Élégie*. Mais l'espace créé par cette distance n'est cependant pas davantage décrit.

À la suite de cette brève présentation du contexte, il semble maintenant justifié d'écrire « à l'écart » et « être à l'écart » sans les guillemets, car ces termes appartiennent à une représentation centrale dans la poésie de Rilke. Lorsqu'il s'agit du substantif, le terme allemand « Abseits-Sein » sera conservé, afin de préserver une unité qui ne pourrait se rendre en français sans ambiguïté avec les formes verbales, ou avec l'être : être humain, être naturel etc...(la différence est au contraire bien marquée en allemand, avec [das Wesen]).

Pour certains autres substantifs particuliers au poète, mais existant déjà au sens banal, nous adopterons l'écriture avec une majuscule.

Pour terminer, dans le souci de synthétiser, souligner, clarifier et compléter, on peut tenter de formuler un résumé de ce qui caractérise l'être à l'écart, donc le Abseits-Sein, ce lieu d'être si particulier, que nous venons de voir apparaître dans les écrits de Rilke, et qui s'applique également à la même conception présente dans les vocabulaires d'écart et à l'écart [abseits].

³² *ibid*, p. XXX

³³ Steiner, p. 181 : „Gerade in diesem Rahmen wird das Distanzieren und Zu-sich-selbst-Bringen der Liebenden erreicht, welches das Maß des Abstands gewährleistet.“

³⁴ *ibid*, p.183. :„,So bleibe ich in der Haltung der Liebenden allein am nächtlichen Fenster. Der Engel, *Schild aus Wonne*, bleibt im Maß des Abstands.“

³⁵ *ibid*, p.126.

Les dimensions de l'être sont spatiales et temporelles, ainsi l'être à l'écart correspond à une métaphore spatio-temporelle, à un espace dans les deux dimensions.

C'est donc le lieu de la mise en relation sans préjugé avec le monde, c'est-à-dire autant avec la vastitude du monde extérieur qu'avec le *Grand* du monde intérieur. Des positions différentes (voire contradictoires, alors oppositions) déjà définies et fixées, présentes dans la conscience humaine, constituent les limites de cet espace, qui résulte de la prise de distance et du désir de rapprochement simultanés à l'égard de ces positions définitivement fixées.

Là, l'être se consacre au vivant qui pulse dans le mouvement perpétuel des relations s'établissant ; le perçu intériorisé peut alors être intégré. Dans la dynamique d'une telle prise de contact avec le monde, la relation remplace la possession et toutes conditions de dépendance dominatrice, à commencer par le règne du moi-sujet sur le monde-objet.

Avec cela, l'être à l'écart, le « Absents-Sein » apparaît comme le lieu de l'auto-suggéré, auto-dirigé, auto-établi, que crée le contact de l'individu avec la vie. C'est le lieu de l'autonomie, qui est aussi exprimée chez Rilke par les termes de marche solitaire ou même d'être seul, c'est-à-dire, répétons le, le fait d'être un individu indépendant.

Être à l'écart se révèle donc comme le lieu de la métamorphose, du nouveau et du possible.

Cet espace a aussi, nécessairement, des limites et nous avons déjà rencontré dans les écrits de Rilke deux espaces de vie différents, qui l'encadrent : le monde expliqué jusqu'au bout et définitivement par la raison humaine, par la société humaine, et en contraste, au pôle opposé, l'état naturel, avec *l'Ouvert*. Autrement dit, entre l'état naturel et le monde expliqué de l'extérieur (par la société), à l'écart de l'un et de l'autre, peut apparaître un monde dont le sens est donné par l'individu humain indépendant, lui-même.

Finalement, le contenu du concept d'être à l'écart semble si dense et si extensible aussi qu'une définition, au sens commun de la définition, ne saurait être adaptée. Il s'agit plutôt d'une formule remplie de perspectives, qui reflète dans une métaphore spatio-temporelle un complexe cohérent de visions du monde. On pourrait dire qu'il s'agit d'un concept à facettes multiples, d'un complexe aux rapports multilatéraux. Il y a là, à la fois la complexité de l'être et la complexité de l'écart, lequel ne se définit par rien d'autre que par son rapport à des points fixes : l'écart par rapport à quoi ? De plus ce n'est pas d'un écart statique qu'il est question, mais bien de l'écart variable dans une distance entre des polarités fixes, attirantes et repoussantes à la fois. Ce n'est pas se réfugier à l'écart, mais être, donc vivre, quand la vie est changement permanent, échange et adaptation.

Être à l'écart peut valoir dans tous les domaines, mais les aspects philosophiques, psychologiques, ou sociologiques ne sont pas du domaine de notre étude, focalisée sur la poésie elle-même. Rilke est un poète. Dans son œuvre, c'est tout un monde, les multiples facettes de la condition humaine qu'il met en scène en poésie. Souvenons-nous avec Manfred Engel, que le système mythopoétique de Rilke n'est pas ontologique, mais uniquement lyrique. Si son approche du monde intuitive et vécue, remplaçant l'abord rationnel, est aussi celle du courant philosophique autour de la Philosophie de la Vie [Lebensphilosophie], développée après Nietzsche, cela est mentionné ici et ne sera plus repris. De même pour ce qui est des influences possibles de la philosophie existentielle, dont l'être est le thème central.

D'un autre côté, on soulignera que la substantivation pratiquée pour créer le mot – *Abseits-Sein* –, est un moyen d'abstraction souvent utilisé par Rilke (par exemple dans les expressions déjà citées *Abseitiger* ou encore *im Alleingehen*). On lit chez Engel que la formation et l'utilisation de neutres abstraits fait partie des caractéristiques les plus importantes de la technique linguistique du poète³⁶. La formule plus simple – à l'écart [abseits] – renvoie chez Rilke à la même façon d'être, on pourra l'observer dans ses textes.

Tout cela désigne un intervalle de liberté pour le moi individuel, en relation en même temps qu'à distance, entre le monde conventionnel restrictif et l'inaccessible Ouvert (de celui de la créature naturelle à l'Ouvert de l'ange).

Être à l'écart est le lieu des possibilités à explorer, de ce qui pourrait être humainement possible. Le moi du poète habite là lui aussi, quand son langage peut sembler aussi innovateur que le cubisme en peinture (voir 2.1.3), quand il permet d'ébaucher un monde nouveau.

Rilke veut éviter la rigidification, qui, par des accords à jamais fixés, des conventions reprises sans réflexion individuelle et des explications mathématiquement correctes, met à disposition de l'homme un monde rationnellement formaté comme un objet.

La question reste de savoir à quel point cette définition, cette réduction à l'objet et cette organisation dominatrice du monde sont évitables, dans chaque situation particulière. Elle sera abordée, dans la perspective de Rilke, avec l'étude des textes correspondants, dans le cas de l'amour, dans le cas de l'avenir de l'opposition entre homme et femme et dans celui du durable et de l'éphémère : le chant (comme exposé en 1.5)

Nous avons déjà rencontré une proposition concrète pour une nouvelle approche du monde, que Rilke nous donne lui-même : c'est le développement de la relation, remplaçant la prise de

³⁶ Voir Rilke-Handbuch, p. 311

possession.

Enfin, après ce détour à travers l'œuvre de Rilke, motivé par le thème particulier de l'écart, on observe d'ores et déjà que le poète met en scène sa vie intérieure, dans une version abstraite et généralisée. L'auteur et le moi de la poésie sont identiques. Partant de cette cohérence étroite, nous ne ferons pas de différence entre le poète et l'œuvre. La poésie est le sujet de notre étude et en elle se trouve le monde intérieur de Rilke. Les éléments biographiques ne seront donc évoqués que s'ils ont une influence directe sur le texte.

On entendra dans ce travail d'autres voix que celle de Rilke : celles des auteurs traduits. Combien le poète trouve -t-il de distance par rapport à lui-même dans la traduction, tout en restant à la fois en lui-même par la sympathie qui le lie au texte étranger, voilà ce qui peut se révéler davantage au cours de l'analyse des textes (comme un aspect du « Abseits-Sein »).

Être à l'écart et l'entre deux siècles

Enfin, on ne peut pas omettre d'évoquer le contexte culturel, historique et social, l'époque l'environnement du poète Rainer Maria Rilke. Le regard jeté sur les textes précédents montre déjà que Rilke, comme d'autres artistes de son temps – les expressionnistes et les symbolistes –, réagit contre la rationalisation croissante d'un monde pensé dans le sens pragmatique.

L'expression « tournant du siècle » [die Jahrhundertwende] laisse elle-même pressentir quelque chose qui semble à être à l'écart, dans un intervalle, qui n'appartient plus au siècle précédant et pas encore au suivant. Pendant les années qui terminent un siècle commencé par le grand élan du romantisme, on parle surtout de « fin de siècle » en France, ou même de « décadence ». Mais en allemand, c'est le tournant : « die Jahrhundertwende », terme utilisé d'ailleurs aussi, adopté, dans la culture française. Ce mot composé exprime le sentiment que ce temps se sépare du XIXe, comme du XXe siècle, à part, que cette période est perçue comme à l'écart de l'ordre conventionnel du temps, comme lieu de devenir, de passage et de métamorphose, articulé sur deux époques.

Peut-être l'étude des œuvres littéraires les plus significatives pourrait elle montrer, que le concept d'être à l'écart a été mis en scène dans la littérature du passage entre le XIX et le XX siècle, ou même qu'on a là une clé de lecture efficace pour cette littérature. L'analyse de divers textes pourrait le confirmer, ou l'infirmer. Au premier abord, il semble bien que dans cette période de transition, beaucoup de choses se forment à l'écart. Pour ce qui est des formes littéraires, on penserait à Hugo von Hofmannsthal, quand il invente une nouvelle catégorie

littéraire et lui donne le nom de Théâtre Musical. Cette initiative est inspirée à l'écart des genres connus, entre le drame et l'opéra traditionnel (*Ariadne auf Naxos*, *Die Frau ohne Schatten*, *Die Ägyptische Helena*).

Pour ce qui est des thèmes, on verrait par exemple chez Thomas Mann l'histoire de *Tonio Kröger*, avec son héros qui semble évoluer à l'écart du monde bourgeois, étranger et attirant à la fois, ou bien Gabrielle Eckhof dans *Tristan*, entre la vie et l'art, et d'autres encore, à commencer par certains Buddenbrooks.

La [Jahrhundertwende] est le temps des grands changements Les principes fondamentaux de tous les arts, développés dans une longue continuité, sont remis en question et souvent radicalement changés. Arnold Schönberg supprime les tonalités classiques. La peinture subit aussi une révolution. Les salons académiques refusent les œuvres des Impressionnistes, bientôt celles des Cubistes.

Gottfried Benn décrit cette révolution et recommande une attitude radicale, la démolition de la réalité et la démarche sans compromis vers la racine des choses.³⁷

Rilke prend part au mouvement, au nouveau commencement. Il met en œuvre dans sa poésie l'attitude multi-perspectiviste des Cubistes. Il écrit avec *Malte* le premier roman moderne en langue allemande³⁸. Mais cette retenue, ce recul, à l'écart, entre rapprochement et distance, qu'il recommande et pratique, limite sa participation à l'une ou l'autre des tendances de son temps.

Le rapport entre sa manière d'être, à l'écart, et l'élan artistique global de la [Jahrhundertwende] pourrait être mieux apprécié après les études de texte prévues, en conclusion.

1.7 Une poésie à l'écart, vue à travers trois motifs fondamentaux de Rainer Maria Rilke

Les motifs de Rilke, leur expression poétique, le langage qui les porte, pourraient dépendre de la façon d'être, à l'écart, qu'il évoque et souhaite sous bien des formes différentes. Dans cette perspective, on retrouverait dans les textes étudiés les principes maintenant déjà reconnus : la relation au vivant en devenir, au lieu de la possession d'objets immédiatement saisissables, alors que le poète établit des conditions nouvelles, avec l'abord du monde par le sentiment, ou ressenti, au lieu de la rationalité. Au-delà des arguments déjà acquis, il reste à éprouver ces

³⁷ Benn, p. 11., „Dieser Stil – der in anderen Ländern Futurismus, Kubismus, später Surrealismus genannt wurde, in Deutschland die Bezeichnung Expressionismus behaltend, vielfältig in seiner empirischen Abwandlung, einheitlich in seiner inneren Grundhaltung als Wirklichkeitszertrümmerung, als rücksichtsloses An-die-Wurzel-der-Dinge-Gehen.“

hypothèses, selon lesquelles autant le sens que la forme de l'écriture reflètent un rapport non possessif et dynamique au monde.

Être à l'écart renvoie finalement à la grande difficulté d'éviter l'immédiateté saisissable et utilisable. Les alternatives à la prise de possession, à l'explication réductrice d'un monde d'objets évoquées chez Rilke seront explorées dans le cas de l'amour, dans le cas de l'opposition entre l'homme et la femme, dans celui de la problématique du durable et de l'éphémère à l'exemple du chant. Ce faisant, le contexte des traductions du français et du danois fournira lui-même un intervalle dynamique ouvert entre deux cultures.

Ce sont donc les aspects déjà posés qui vont nous permettre maintenant de développer le thème, ainsi introduit, par l'étude des trois motifs particulièrement représentatifs, qui seront traités séparément, à la suite, dans les trois parties de notre thèse (2. 3. et 4.).

La partie 2 est consacrée à la question de l'amour non possessif, telle qu'elle se présente à travers le motif du renoncement créatif dans les formes d'expression de l'amour, lequel se range de lui-même dans la perspective de l'être à l'écart.

La partie 3 traite le motif de la transformation de l'opposition entre l'homme et la femme par la médiation de « l'être humain féminin » [der Weiblichemensch] à venir, laquelle s'inscrit dès le premier abord à l'écart du monde conventionnel. Ici, il faut brièvement préciser une différence pleine de sens, que fait Rilke avec deux mots en langue allemande, qui sont « Weib » et « Frau ». Le terme « Weib »³⁹ a pour Rilke le sens indo-germanique d'origine : c'est la partie féminine de l'humanité, tel que les romantiques allemands l'avaient conservée ; « Weib » désigne la figure de l'amour, la mariée et la présence attentive dans la vie de l'homme. Rilke écrit « Mann und Weib » quand il parle de la présence des deux sexes, ou de l'opposition qu'il constate (qui sera développée dans cette partie 3.). Le terme « Frau »,⁴⁰ qui était autrefois un titre honorifique, contrepartie de « Herr », désigne l'être féminin inclus dans le cadre des conventions sociales. Il se retrouve chez Rilke surtout pour marquer la différence entre la jeune fille et la femme. Ce contexte doit rester présent à l'esprit devant le texte français, avec les nuances du message qu'il

³⁸ Voir Rilke-Handbuch, p. 318-319.

³⁹ „Scholze-Stubenrecht, Werner, éd. Duden, *Herkunft Deutsche Wörter*, Mannheim, 1986, p. 757 : „Weib“ : vielleicht gehört es zu *idg.* „drehen, umwinden, Umhüllen“ [...] „Weib“ würde demnach die sich hin und her bewegende, geschäftige [Haus] frau bezeichnen [...] Es wäre auch möglich, dass „Weib“ eigtl. die „umhüllte Braut“ bezeichnet.“ Scholze-Stubenrecht, Werner, éd. Duden, *Herkunft Deutsche Wörter*, Mannheim, 1986, p. 757. Par la suite cet ouvrage sera cité par Duden et la page.

⁴⁰ Duden, p. 183 : „Dieser Herkunft gemäß ist „Frau“ in *Dt.* lange Zeit vor allem die Bezeichnung der Herrin und der Dame von Stand gewesen, wovon heute noch die Genüberstellung mit Herr in der Anrede (auch als „gnädige Frau“) ebenso zeugt [...] Als Standesbezeichnung ist „Frau“ seit dem 17. Jh. von „Dame“ verdrängt worden, andererseits ist es in der Bedeutung „erwachsene weibl. Person, Ehefrau“ an Stelle von *mlhd.* Wip getreten“.

délivre.

Le troisième motif occupe la partie 4 ; c'est celui du chant comme signe du renoncement créatif aux formes durables. Le chant peut, dans un premier temps, représenter la transposition sublimée de l'éphémère dans l'art, comme dans le monde intérieur, celui des sentiments. Nous venons de rencontrer ces motifs du monde intérieur associé au « Abseits-Sein ». Le chant appartient au vécu ; événement, éphémère et unique, il dépasse dans sa dimension artistique intériorisée sa propre évanescence. Le motif des jeunes morts [die Frühentrückten] s'y rattache (2.1.3 et encore 4.1).

2 Une poésie à l'écart, le renoncement dans les formes d'expression de l'amour

Le thème est ici celui de la transcription du sentiment dans le monde empirique, dans le réel concret, de la réalisation : [die Gestaltung] et [die Gestalt] dans l'univers rilkéen. Pour traduire cela en français nous trouvons dans la littérature l'expression d'« amour réalisé », par exemple chez Elena Balzamo dans *Jens Peter Jacobsen et Rainer Maria Rilke en miroir*.⁴¹

Rilke reprend encore et toujours le motif du renoncement, s'agissant des formes d'expression, de la réalisation de l'amour, et il reprend en même temps la question des formes possibles, alors à l'écart des conventions du monde expliqué. Nous citons, par avance, la description fantastique que nous donne la cinquième *Élégie de Duino*, pour présenter la question et en apporter une première justification, poser une base :

„Engel! : Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten,
auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier
bis zum Können nie bringen, ihre kühnen
hohen Figuren des Herzschwungs,
ihre Türme aus Lust, ihre
längst, wo Boden nie war, nur an einander
lehnenden Leitern, bebend, – und könntens, [...]”⁴².

Quelle forme artistique, immatérielle, en un lieu utopique, serait [wäre] alors la forme juste de l'amour ? Quelles figures artistiques pourraient montrer [zeigten] les amants, au-delà du domaine terrestre, avec ses lois, et la pesanteur ?

En tous cas, voici que la question décisive est posée : où se trouve le lieu de l'amour ?

⁴¹ Balzamo, Elena, *Jens Peter Jacobsen et Rilke en miroir*, dans Klein, Christian (éd.), *R M Rilke et Les cahiers de Malte Laurids Brigge : écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson, 1996, p. 34. Par la suite cet ouvrage sera cité par Rilke et les Cahiers et la page.

⁴² Rilke , *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 542. S W 1, p. 705 : „Ange, il y aurait une place que nous ne connaissons pas /et là, sur un indicible tapis, les amants montreraient, eux qui jamais ici /n'atteignent à ce pouvoir, les grandes figures / audacieuses du salto de leur cœur, / leurs grandes tours de plaisir, leurs / échelles depuis longtemps appuyées simplement l'une à l'autre, / là où jamais il n'y eut de sol – tremblantes – et ils pourraient enfin, [...]”.

2.1 Abelone, sur le seuil entre les grandes amoureuses : de nouvelles possibilités de renoncement

Dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dans la vie de Malte, Abelone est la figure qui incarne l'amour même. Au-delà, elle se laisse difficilement cerner.

Ainsi, d'après Dorothea Lauerbach, il y eut aussi dans la jeunesse de Malte l'amour pour « une certaine Abelone ». Et puis, Lauerbach ajoute seulement que ce que l'on peut comprendre du personnage se résume à la nature de son être, avec l'intensité des sentiments de Malte pour elle et l'influence marquante de sa conception de l'amour sur lui.⁴³

De son côté, August Stahl, dans son essai sur Abelone, en 2014, met l'accent sur l'aspect du désir de vie indépendante, sans attente envers le monde extérieur, situation que ne lui permettait pas son environnement familial⁴⁴. Il juge, plus généralement que le personnage, la biographie et la signification idéale d'Abelone, par exemple dans le cas de la discussion sur l'amour non possessif ou de l'indépendance individuelle, représentent un questionnement toujours recommencé.⁴⁵

Être à l'écart semblerait pouvoir devenir un fil conducteur pour une lecture plus approfondie de ce personnage déroutant, ou en tous cas peu banal. Le nom d'Abelone lui-même pourrait nous encourager dans cette hypothèse car, alors que Rilke a rencontré ce nom dans le roman de Jens Peter Jacobsen *Marie Grubbe*, nous pouvons suggérer d'autres possibilités contextuelles. Le berger biblique Abel, qui vivait à l'écart de la dure société masculine, est présent dans la racine du nom. Plus encore, on pourrait même spéculer que Rilke, si sensible à la mélodie du langage, ait ressenti dans le son Abelone le son « alone », donc en anglais « seul » ou même l'allemand « allein ».

D'ailleurs, de son côté, Christian Klein exprime l'opinion que le nom d'Abelone est chargé de sens symboliques, à peine voilés. Pour lui il représente Lou, le nom de l'amante et amie de Rilke, ou en tous cas la *bella donna*⁴⁶.

Le personnage d'Abelone appartient au premier roman moderne de langue allemande. Rilke

⁴³ Lauerbach, Dorothea, dans Rilke Handbuch, p. 325 : „In Maltes Jugend auch die Liebe zu einer gewissen Abelone gab [...] Erschließen läßt sich allenfalls Abelones Wesensart, die Intensität von Maltes Empfinden für sie, und ihre prägende Wirkung auf sein Liebesbegriff.“

⁴⁴ Stahl, August, *Rilke in Bern*, éd. Jörg Paulus und Erich Unglaub, Göttingen, Blätter der Rilke-Gesellschaft 32, 2014, p. 109. Par la suite cet ouvrage sera cité par Rilke in Bern et la page.

⁴⁵ Rilke in Bern, p. 105 : „Daß, die Gestalt, die Lebensgeschichte und die ideale Bedeutung Abelones, z.B im Rahmen der Diskussion um die „besitzlose“ Liebe oder die Unabhängigkeit des Einzelnen, immer wieder aufzusuchen und zu entdecken ist.“

écrit, en poète lyrique, un document de la vie intérieure de Malte : non pas un récit, mais plutôt une action intérieure. Des imprécisions, des anachronismes et des incohérences sont à leur place dans un roman que l'auteur lui-même qualifie de tiroir, où l'on aurait trouvé des papiers en désordre⁴⁷. Aucune instance narrative ne guide la réception⁴⁸, qui sollicite d'autant plus l'imagination du lecteur. Le texte du roman fait apparaître plusieurs perspectives, un champ de perceptions possibles, ainsi se profile aussi le personnage d'Abelone.

Si la technique narrative innovatrice du roman de *Malte* rompt avec le style réaliste bien établi au XIXe siècle, cela concerne aussi le sens donné aux personnages, qui ne sont pas les protagonistes d'une action, mais bien des modèles élaborés chacun pour présenter une certaine conception du monde. Abelone est un modèle, un modèle de l'amour, que notre contexte veut éclairer dans le champ de forces particulier qui va de *L'Amour de Madeleine* aux *Élégies de Duino*.

L'espace d'inspiration entre la France et la Scandinavie

Ce sont les souvenirs du temps vécu au Danemark avec Abelone, et leur prolongement par la pensée dans son séjour parisien que Malte consigne dans les *Cahiers*, et les passages du roman dédiés à la jeune danoise, son personnage, nous amènent en effet dans le champ d'influences entre la France et la Scandinavie, lieux de son apparition.

Mais davantage encore : une continuité, une tension ininterrompue nous amènent du roman du jeune danois à Paris à *L'Amour de Madeleine* traduit du français et jusqu'aux *Élégies de Duino*. Les déclarations de Rilke lui-même permettent d'établir ce lien sans équivoque. Bientôt après l'achèvement du roman de Malte, il écrit, comme par exemple le 16 juin 1911 à Rudolf Kassner⁴⁹, que le travail de traduction remplit d'enthousiasme son cœur épuisé par la tâche accomplie avec *Malte*. Le travail, source d'un nouvel élan, évoqué par le poète concerne les traductions de deux textes français : *L'Amour de Madeleine* et *Le Centaure* de Maurice de Guérin. Au cours d'une conversation reportée dans de nombreuses fois dans la littérature critique, comme dans l'étude de Claire Lucques par exemple⁵⁰, Rilke déclare même, que, découvert plus tôt, *L'Amour de Madeleine* aurait peut-être pu lui épargner l'écriture des *Cahiers*.

⁴⁶ Klein, Christian, *Le Carnet 38 ou la licorne*, dans Rilke et les Cahiers, p. 91

⁴⁷ Rilke-Handbuch, p. 324 : „Eine Schublade, wo man ungeordnete Papiere gefunden hätte.“ Lettre à Manon zu Sohms-Laubach du 11. 4. 1910.

⁴⁸ Voir Rilke-Handbuch, p.321.

⁴⁹ Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1907-1914*, ed Ruth Sieber-Rilke et Carl Sieber, Leipzig, Insel Verlag, 1939, p. 140. Par la suite cet ouvrage sera cité par *Briefe 1907-1914* et la page.

⁵⁰ Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992, p. 69. Par la suite cet ouvrage sera cité par *Magdalena* et la page.

Ces circonstances sont largement décrites dans la littérature de recherche, par exemple chez Walter Simon et Karin Wais⁵¹ : L'émotion, que soulève en lui le contact avec la beauté de l'œuvre française, ouvre chez Rilke un intervalle de transformation intérieure entre l'achèvement du roman de *Malte* et les premières inspirations des *Élégies de Duino*, tandis que le travail de traduction, né dans cet intervalle, nourrit la transformation.

Dans une telle continuité, c'est un motif central commun au roman de *Malte*, à *L'Amour de Madeleine* et aux *Élégies de Duino*, que cette dimension surhumaine de l'amour, avec la difficulté à lui donner une forme réelle dans la vie empirique. Ces œuvres mettent en scène des essais de réalisation de l'amour dans la vie, leurs résultats passagers et incomplets et les limites de l'imperfection humaine à laquelle ils se heurtent.

Ce sont là les aspects à explorer dans les textes, dans le roman de *Malte*, dans *L'Amour de Madeleine* et dans les *Élégies de Duino*, pour comparer finalement, après un passage par la « parabole de l'enfant prodigue » chez Rilke et Gide, les observations rassemblées, autour du modèle d'Abelone.

2.1.1 Le renoncement dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* : Abelone

L'inspiration scandinave

Malte décrit la jeune danoise à Ulsgaard, le château de sa famille paternelle (Brigge)⁵², où il grandit, elle évolue dans les dédales d'un parc sans doute immense, solitaire, naturel comme on en trouve dans les pays du Nord. Malte désigne Abelone comme la plus jeune sœur de sa mère, sans véritable explication sur sa présence atypique dans la famille de son beau-frère, auprès de sa sœur aînée. Le héros évoque encore, assez mystérieusement, une période de la vie d'Abelone « en ville, dans la Bredgade »⁵³. Cette rue était alors le séjour citadin de son père, le Comte Brahe, qui vivait là avec ses filles, ou plutôt « à l'écart de ses filles », nous y reviendrons (*Cahier* 44). Le nom de la Bredgade, encore aujourd'hui sous le même nom une

⁵¹ Voir Walter Simon et Karin Wais dans : Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 1997, p. 1355. Par la suite cet ouvrage sera cité par S W 7 et la page.

⁵² Pour l'opposition entre le monde paternel (Brigge) et le monde maternel (Brahe) voir Martine Carré dans son essai : *Des „revenants“ dans les Carnets de Malte Laurids Brigge ou des figures de l'invisible aux encore invisibles Élégies de Duino.*, dans Klein, Christian (dir), *R M Rilke et « Les Cahiers de Malte Laurids Brigge », écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson, 1996, p. 54. Par la suite cet ouvrage sera cité par Rilke et les Cahiers et la page.

⁵³ Malte, p. 102 : „damals in der Stadt, in der Bredgade, unter ziemlicher Geselligkeit.“

artère centrale de Copenhague, suffit à établir l'évidence d'une existence privilégiée, mondaine, intense dans cette capitale nordique, entourée de lacs (une Venise du Nord, dit on).

Voilà une atmosphère posée, des paysages, le cadre évoqués déjà, avec les noms de personnes et de lieux proches du passé historique danois. Avec cela, l'histoire vécue d'Abelone et Malte, elle, se déroule tout entière à Ulsgaard (la scène vénitienne finale détachant une unité radicalement différente 4.2).

Le château maternel de Urnekloster, celui des Brahe, est également le théâtre d'événements qui ont marqué le jeune Malte, Abelone n'y apparaît pas. Malte note d'ailleurs que le Comte Brahe ne s'y était retiré que sur le tard. On ne nous dit pas si c'est à ce moment-là qu'il laissa ses trois filles à son gendre : Sybille, l'épouse, Ingeborg, et Abelone.

Mais au fond, Rilke le révèle dans la scène de la galerie de portraits, le *Cahier* 34⁵⁴, les deux demeures, les deux familles, paternelle (Brigge) et maternelle (Brahe), n'en sont qu'une seule et même, elles sont deux modèles différents pour la même instance dédoublée : rationnel pour l'un, révélateur pour l'autre. Dans ce tour de force, sans doute révolutionnaire, à l'opposé de la narration réaliste, Rilke construit ce message par allusions, en évoquant des portraits de famille aux modèles identiques à Urnekloster et à Ulsgaard. Malte, découvrant la galerie de Urnekloster à la lueur d'un flambeau, répète quatre fois dans un seul paragraphe qu'il reconnaît les ancêtres d'Ulsgaard : « [Die kannte ich alle [...] denn von ihnen allen hatte ich Bilder im Saal zu Ulsgaard gesehen] ». Il les nomme, tandis que le flambeau éclaire le portrait suivant « [Dass ich Herzog Ulrich erkannte, ist selbstverständlich, und Otto Brahe...] »⁵⁵.

Dans cette scène, aux dimensions d'un poème épique, les choses se présentent à travers des descriptions à la fois précises, plastiques, colorées et chargées de sens implicites, à travers des éléments suggestifs livrés à l'interprétation. Dans le contexte ainsi créé dans ce *Cahier* 34, où les personnages historiques animés sont utilisés comme porteurs de messages à déchiffrer, il semble bien que les noms des deux fiefs, maternel et paternel, contiennent eux aussi des symboles. Rilke les a justement imaginés, ceux là, pour servir ses intentions, toujours avec la coloration d'ambiance danoise, si favorable au développement fantastique inspiré.

Ulsgaard, lieu d'Abelone retient notre attention : On y voit [gaard], la forteresse avec ses murs d'enceinte, mais il se pourrait que cette forteresse appartienne à Ul, ou Ulf, nom danois,

⁵⁴ Malte, p. 79-82.

⁵⁵ Malte, p. 81.

en allemand [Uls Festung]. Nous pourrions avancer l'hypothèse d'un symbole rapprochant Ulsgaard et Ulfeld ; c'est-à-dire Abelone et Eleonore Christine Ulfeld, *l'incomparable Eléonore*⁵⁶ qui apparaît sous la plume de Malte dans la scène de la galerie parmi les portraits connus à Ulsgaard, reconnus et redécouverts à Urnekloster.

Un lien serait établi entre Abelone et la belle et talentueuse (à en faire ombrage à la nouvelle reine) fille illégitime de Christian IV, qui, fidèle à son idéal, fût longtemps en prison dans la Tour Bleue de Copenhague et y écrivit la célèbre complainte, la *Jamersminde*⁵⁷. À l'appui de cette thèse, on soulignerait dans le *Cahier* 35, qui prolonge et conclut la scène, sans doute initiatique, des portraits, que Rilke pratique cette sorte de remplacement de personne entre les vivants et les morts : là le jeune Erik Brahe, imaginaire cousin de Malte, paraît représenter dans le monde des vivants son ancêtre Erik Brahe exécuté il y a longtemps, personnage, lui, d'ailleurs historique. Nous rencontrerons encore le remplacement dans les *Cahiers*, souvent sous-jacent, laissé à l'interprétation.

Retenons au premier plan que la scène des portraits montre une étroite parenté entre les deux familles, maternelle et paternelle, formant ce cercle prestigieux mais fatal, dans lequel les personnages semblent tous enfermés. Seuls Malte et Abelone restent à l'écart, réussissant à garder une distance et essayant à partir de ces origines communes, de réaliser une évolution personnelle.

Le nom du deuxième château, Urnekloster, composé de deux mots identiques en danois et en allemand, reprenant l'isolement d'un groupe cloîtré, apporte aussi avec le cloître l'élément mystique, initiatique, et avec l'urne le symbole du passage entre la vie et la mort, la présence des ancêtres.

Le domaine scandinave, danois, est donc directement représenté dans les *Cahiers* que nous allons maintenant aborder, par des noms de personne, de lieux, par les références historiques ; mais bien au-delà, c'est tout le texte qui est imprégné d'une atmosphère particulière où dominent les caractères de calme, de profondeur, d'individualité. Cette atmosphère est pour Rilke celle du Danemark. Il a nommé lui-même ses sources d'inspiration dans une conversation avec son traducteur français, Maurice Betz, retenue comme témoignage : il disait

⁵⁶ Malte, p. 80-81 : „aber dann erkannte ich eines und ein anderes, das ähnlich in Ulsgaard hing [...] die „unvergleichliche“ Eleonore auf einen weißen Passgänger in ihrer glänzendsten Zeit [...] und beinah alle Ulfelds.“

⁵⁷ Hans Christian Andersen hat sie in seinem *Gudfaders von Billebog* besungen, ihre Lebensgeschichte lyrisch dargestellt.

qu'il « avait été attiré dans plusieurs directions inattendues, c'étaient parfois des souvenirs de jeunesse, parfois l'atmosphère du Danemark, parfois des images »⁵⁸.

Le poète connaissait Copenhague. L'histoire de la famille Reventlov lui inspira le personnage d'Abelone, et la puissante souche danoise devait devenir la famille de son héroïne. Il avait étudié les papiers archivés à Haseldorf, des lettres, des journaux intimes déposés à Paris à la Bibliothèque Nationale, vu les portraits ; et les sonorités de la langue qu'avaient parlées ces êtres de leur vivant lui étaient familières.

Le contexte scandinave, source directe d'inspiration dans l'œuvre de Rilke, sera développé davantage dans la partie 2.3 (Rilke et Kierkegaard).

Ici, concernant le roman de *Malte*, nous citerons seulement, pour terminer, le résumé que Manfred Engel donne de la critique littéraire de base sur le roman. Il confirme que le séjour de Rilke à Fureborg au mois d'octobre 1904, chez les Gibson, déclenche l'écriture du roman de *Malte*⁵⁹ et que le roman est en tous cas étroitement lié à la réception des auteurs nordiques par le poète.⁶⁰

Rilke donne ainsi au héros de son unique roman cette patrie, dans le Danemark d'autrefois, avec ses nobles demeures mystérieuses, dans leurs vieux parcs pleins de chemins, que parfument des roses, et en même temps il lui donne cette jeune proche parente, la belle et étonnante Abelone.

Le domaine scandinave devient dans le roman le lieu de l'enfance et de l'amour.

Après la mort de son père et le démantèlement définitif du groupe familial ruiné, Malte arrive à Paris, où il commence à écrire. Ce faisant, il se souvient directement d'Abelone dans plusieurs *Cahiers*. Des expériences ancrées loin au-delà de la mort s'associent souvent au souvenir de la jeune fille. Des membres de la famille déjà morts, des fantômes, de grands personnages du temps passé l'accompagnent. Pourtant, soudain, un été, elle est là, seule avec Malte dans le bonheur de vivre, c'est le temps de l'amour réalisé.

⁵⁸ Rilke-Handbuch, p. 321 : „Ich wurde in viele, unvorhergesehene Richtungen gezogen. Bald waren es Jugenderinnerungen, bald Paris, bald die Atmosphäre Dänemarks, bald Bilder.”

⁵⁹ Rilke-Handbuch, p. 119 : „Auf Fureborg [September 1904] gelingt R. nicht zuletzt der Durchbruch zum Malte.”

⁶⁰ Rilke-Handbuch, p. 120.

Premier souvenir transcrit : Cahier 28

La première apparition d'Abelone dans le roman est traitée sur le mode indirect. Malte se souvient là d'un récit de sa mère, un récit, on dirait rituel, le même, répété chaque fois que Malte le demande. C'est le jour où vint le fantôme d'Ingeborg, à Ulsgaard ; on devine qu'Ingeborg vivait là aussi, chez sa sœur aînée : «C'était au milieu de l'été, le jeudi qui suivit les obsèques d'Ingeborg [à] l'endroit sur la terrasse où l'on prenait le thé»⁶¹. «Abelone (la plus jeune soeur de maman) servait le thé»⁶², reporte Malte reproduisant le récit maternel, c'est tout. D'Abelone il ne rien de plus.

Le personnage d'Ingeborg porte en lui des motifs fondamentaux, qui sont liés chez Rilke à celui de l'amour, et qu'il développe en même temps. Ingeborg est la jeune fille déjà détachée, à l'écart du monde extérieur, qui quitte très tôt la vie. La Jeune Morte [die Frühentrückte]⁶³ arrachée à l'amour des siens présente déjà, dans la scène ici relatée à Ulsgaard, le motif qui sera développé dans la première *Élégie de Duino* : la douloureuse perte de l'être aimé est un espace vide dynamisé par la douleur de l'amour dépouillé, d'où jaillit une force nouvelle transposée. Dans cette perspective, Abelone est la nouvelle forme de l'amour que le vide laissé par la perte d'Ingeborg a produite.

Les techniques de mise en abîme, pour Ingeborg (dont seules les circonstances font comprendre l'apparition), de non-dit et de contournement pour Abelone (qui n'est perçue qu'à travers le geste de servir le thé ou le rôle de jeune sœur), sont largement décrites dans la littérature critique, car elles définissent l'écriture du roman, par exemple dans l'ouvrage édité par Christian Klein.⁶⁴

Deuxième souvenir transcrit : Abelone être des sphères spirituelles : Cahier 37

La prochaine introduction d'Abelone dans le texte est abrupte : « C'est l'année qui suivit la mort de maman que je remarquai Abelone pour la première fois. »⁶⁵

⁶¹ Rilke, *Récits et essais* p. 49. Malte, p. 64 : „Es war mitten im Sommer, am Donnerstag nach Ingeborgs Beisetzung“, auf dem Platz auf der Terrasse, wo der Tee genommen wurde.”

⁶² *ibid*, p. 491. Malte, p. 64 : „Abelone (Mamans jüngste Schwester) verteilte den Tee.” Malte, p. 64

⁶³ Le motif des [Frühentrückten] (première *Élégie de Duino*) occupait déjà Rilke en ce temps et on le trouve par exemple intégralement développé en 1911, pour le poète Maurice de Guérin, dans la post face du [Kentauer].

⁶⁴ Rilke et les Cahiers, p. 87

⁶⁵ Rilke, *Récits et essais*, p. 515. Malte, p. 87 : „Es war in dem Jahr nach Mamans Tode, daß ich Abelone zuerst bemerkte.”

Nous sommes toujours à Ulsgaard, chez le père de Malte, maintenant veuf, et soudain Malte se demande pourquoi Abelone est là. À cela, il ne trouve pas de réponse, aucun sens. La vie d'Abelone semble se dérouler à l'écart, même dans le cercle familial où elle vit sans avoir une « raison d'être là » : « Abelone était là et on l'utilisait comme on pouvait [...] chacun chez nous avait une raison d'être là. »⁶⁶ Abelone fait exception, elle n'entre pas dans l'ordre instauré.

Abelone reste tout d'abord si indéterminée pour Malte qu'elle provoque sa méfiance et qu'il ne peut la percevoir que par sa voix, quand elle s'exprime par le chant. Et alors se dévoile un être qui n'a pas sa place dans le monde expliqué : c'est la voix d'un ange que Malte entend, et de plus « il y avait dans sa voix quelque chose de masculin : une virilité rayonnante et céleste.⁶⁷

Ces deux premières apparitions d'Abelone, *Cahiers* 28 et 37, énoncent la relation des deux puissances que sont l'amour et la mort. À travers ces deux *Cahiers*, Abelone pourrait certainement être vue comme remplaçante, au sens initiatique déjà rencontré, pour les défuntes, pour Ingeborg ou pour la mère de Malte.

D'ailleurs Ingrid Haag l'exprime sans équivoque, notamment à propos du regard amoureux qui va devenir possible :

En fait avec l'épisode d'Ingeborg nous y étions déjà : la mère, premier objet de l'amour, sujet et objet du regard « imaginant », préfigure la représentation des autres, celle d'Abelone surtout, sœur de la mère, qui est introduite comme son substitut, littéralement sa remplaçante.⁶⁸

Dans ces premiers souvenirs, Abelone semble détachée du monde extérieur, qu'elle accompagne cependant et, présentée comme la voix de l'ange, elle appartient au monde intérieur, elle témoigne de l'intériorité complète qui dépasse la condition humaine.

⁶⁶ Rilke, *Récits et essais*, p. 515. Malte, p. 87-88 : „Abelone war da, und man nutzte sie ab, wie man eben konnte.“

⁶⁷ *ibid*, p. 516. Malte, p. 88 : „eine strahlende himmlische Männlichkeit“

⁶⁸ Ingrid Haag, dans Rilke et les Cahiers, p. 117.

Les phases fluctuantes de l'amour dont Malte et Abelone vont faire l'expérience peuvent ainsi se lire en termes de dynamique entre le monde extérieur et le monde intérieur, le visible et l'invisible.

Troisième souvenir : « Abseits-Sein » et la rencontre dans la réalité : fin du Cahier 37

Tout cela semble loin de la vie concrète ou de l'amour réalisé. Bientôt pourtant, juste à la fin du même *Cahier 37*, voici le moment arrivé, comme si l'éloignement devait produire l'attraction et le rapprochement.

Malte et Abelone se dirigent l'un vers l'autre, jusqu'à la rencontre sous le cytise. La rencontre a lieu pendant une période détachée, à l'écart de la vie ordinaire, celle des vacances d'été, qui commencent par cet événement. Elle résulte d'une évolution intérieure de Malte, développée dans la situation particulière qui correspond à ce qui a pu être désigné par *Abseits-Sein*, cet état de l'être réceptif. C'était, dit Malte, pendant cette période odieuse et pénible à l'académie nobiliaire :

Mais quand, là-bas à Sorö, j'étais à la fenêtre à l'écart des autres [...] et dans ces moments là ainsi que la nuit, grandissait en moi la certitude qu'Abelone était belle. Et je commençais alors à lui écrire toutes ces lettres.⁶⁹

Malte dit bien à *l'écart des autres, à la fenêtre* : être à la fenêtre, regarder par la fenêtre, cela veut dire « *Abseits-Sein* ». Nous trouvons ici une image, un symbole que Rilke utilise souvent pour *Abseits-Sein*. La fenêtre réalise la transition de l'intérieur à l'extérieur, de ce qui est proche à ce qui est loin. Elle met à disposition l'extérieur et garantit en même temps une distance. À d'autres occasions, c'est le jardin, sans doute ici le parc d'Ulsgaard, qui est de même le lieu de transition, l'espace à l'écart du monde intérieur de la maison et aussi du monde extérieur où fonctionne la société humaine, plus lointain, reliant les deux.

Le lieu de la transformation intérieure de Malte, où naît la découverte de l'amour, est donc décrit comme un lieu à l'écart, et avec la fenêtre et le parc, comme l'intervalle où peuvent se

produire des choses nouvelles : on identifie de la sorte l'état particulier de l'être qu'est le « Abseits-Sein », avec les images qui l'annoncent où le représentent.

Malte descend cette fois de la voiture qui l'amène chez lui pour les vacances, dans le parc d'Ulsgaard, irrésistiblement attiré sans savoir précisément pourquoi, et il se précipite, dit-il dans un chemin, vers un cytise : il descend dans la vie, vers le monde extérieur, le visible, et y rencontre Abelone.⁷⁰

L'événement est d'autant plus remarquable que Malte ne rencontre personne d'autre dans tout le roman. Même dans les rues grouillantes de Paris, il reste à l'écart, il observe de nombreux êtres humains, il les aime même, en marchant près d'eux sans jamais faire le pas de la rencontre.

Malte abandonne le lecteur au moment de la rencontre, dont la beauté est rendue dans une métaphore à la fin de ce *Cahier 37*, un non-dit sur lequel nous reviendrons. Relevons déjà qu'elle a lieu sous un cytise, en allemand [Goldregen], pluie d'or qui nous ramène à la Grèce antique, où la pluie d'or représente Zeus fécondant le domaine humain, comme dans le mythe de Danaë, mère de Thésée. Ce symbole annonce la dimension mythique de l'amour, selon le modèle antique que l'on retrouvera dans la deuxième *Élégie de Duino*.

Quatrième souvenir : Malte et Abelone, rapprochement et éloignement : Cahier 56

Rilke rend l'image de la pensée de Malte, qui se meut librement dans le temps, par une juxtaposition des thèmes chargée d'intentions, que nous soulignerons au moment voulu. Toutefois, il semble justifié d'aborder maintenant ce souvenir relaté au Cahier 56, à côté de celui que nous venons de lire au Cahier 37, en poursuivant le motif de l'amour réalisé ; car ce n'est que dans ce Cahier 56, que Malte revient vers cet été à Ulsgaard avec Abelone.

Alors, le mouvement qui les avait rapprochés est inversé et ils évoluent alternativement dans le sens contraire de l'autre, en réalité selon les mêmes tensions. Dans un premier temps, c'est Malte qui se retire dans la lecture, ainsi dans son monde intérieur et Abelone qui l'appelle dehors, dans le monde extérieur.⁷¹ Ingrid Haag, dans *Apprendre à voir la femme*, interprète

⁶⁹ Rilke, *Récits et essais*, p. 516. Malte, p. 88 : „Aber wenn ich dort zu Sorö, abseits von den andern, im Fenster stand [...] und in solchen Augenblicken, und nachts wuchs in mir die Sicherheit, daß Abelone schön sei. Und ich fing an, ihr alle jene Briefe zu schreiben.“

⁷⁰ *ibid.*, p. 517. Malte, p. 89.

⁷¹ Malte, p. 137.

précisément ce moment en termes de dilemme entre le monde invisible où Malte, en retrait, peut imaginer Abelone, et l'attrayant monde visible, qu'il faudra dépasser.⁷²

C'est à ce moment là justement que Malte s'exprime un peu plus sur le temps heureux, déjà fini :

Cela tombait au milieu de notre époque la plus heureuse. Mais, comme la passion m'avait saisi, je me cramponnais frénétiquement à la lecture et je me dérobaï, plein d'importance et d'entêtement, à nos fêtes quotidiennes. Malhabile comme j'étais à profiter des nombreuses occasions, souvent insignifiantes, de jouir d'un bonheur naturel[...].⁷³

Ces lignes décrivent un bonheur simple, immédiat, la réussite de l'amour réalisé spontanément. Il faut le répéter, le souligner, avec les termes allemands ici irremplaçables : „die seligste Zeit, die tägliche Feiertage die oft unscheinbaren Gelegenheiten eines natürlichen Glücks“.

Cette forme de réalisation de l'amour, la félicité et le bonheur naturel alors possibles, on pourrait l'appeler le premier modèle d'Abelone, il sera la référence à garder devant les autres modèles rencontrés par la suite.

La nature protégée du Danemark, loin des agitations du monde expliqué, de ses raisonnements inquiets, fixés sur un but calculé, est le lieu possible d'un bonheur naturel. Peut-être peut on voir le cytise où se trouvait Abelone comme une image de ce lieu du bonheur naturel, aux frontières du monde normalisé : car l'arbre qui fleurit comme une pluie d'or est étranger à la flore du Danemark, on dirait hors normes parmi les arbres de ce pays, En Grèce au contraire, il forme même des bosquets naturels, où dans l'univers mythique habitaient les antiques Satyres.

⁷² Rilke et les Cahiers, p. 123.

⁷³ Rilke, *Récits et essais*, p. 566. Malte, p. 137 : „Es fiel mitten in unsere seligste Zeit. Aber da es mich nun einmal erfaßt hatte, hielt ich mich krampfhaft ans Lesen und verbarg mich, wichtig und eigensinnig, vor unseren täglichen Feiertagen. Ungeschickt wie ich war, die vielen, oft unscheinbaren Gelegenheiten eines natürlichen Glücks auszunutzen [...].“

La rencontre de Malte et Abelone est élevée à la dimension mythique, et pourtant le bonheur naturel est fait de quotidien, il dépend de l'habileté à profiter de ses nombreuses occasions, souvent insignifiantes, écrit Malte. Le quotidien est vécu comme jour de fête tous les jours⁷⁴.

Mais Malte est malhabile, et il n'exprime tout cela que de manière rétrospective, alors que le bonheur se perd.

Dans la prochaine séquence, qui constitue la fin du *Cahier 56*, c'est donc Malte qui cherche le rapprochement et Abelone qui s'éloigne.

Rilke fait de la scène de retrouvailles un tableau, c'est l'image qui parle. La structure esthétique, les couleurs, les gestes, les signaux visuels incarnent le message. La tonnelle, la lumière d'un matin de juillet, le rouge des groseilles, la robe d'été d'Abelone sont autant de signes d'un renoncement qui doit être joyeux ; car si la nouvelle rencontre est le moment où Malte et Abelone doivent s'éloigner l'un de l'autre ; la réconciliation doit se faire en beaucoup plus grand, dans un espace que Malte ne peut alors atteindre⁷⁵.

Malte et Abelone doivent renoncer, renoncer à la relation étroite qui les confond, à la recherche de cet amour qui, selon les mots de Malte, est capable de tout, qui est encore élément, qui contient en lui-même tout à la fois l'appel et la réponse⁷⁶.

Cette seconde conception de l'amour, après celle du bonheur naturel, est exposée indirectement, par la lecture à haute voix des lettres de Bettina Brentano à Goethe. Malte y repense plus tard et il écrit : « Bettina, avec ses lettres, nous a donné l'espace, l'espace le plus ouvert. »⁷⁷

Nous rencontrons ici la première des grandes amoureuses du roman [die große Liebenden], Bettine Brentano, héroïne de cet amour plus grand, « ouvert », conçu par Rilke, qui en voit en elles le modèle. Dans la suite du roman, d'autres personnages historiques seront évoqués comme des exemples de cet art d'aimer, ainsi les poétesses Gaspara Stampa, Louise Labé et Marianna Alcoforado ou encore des mystiques comme Thérèse d'Avila. Ce thème central sera repris un peu plus tard.

⁷⁴ selon les mots de Malte déjà cités : „tägliche feiertage”.

⁷⁵ Malte, p. 13 : „ganz im Großen“.

⁷⁶ Malte, p. 140 : „die [die Liebe] allem gewachsen ist”, die „noch Element ist”, „die Lockruf und Antwort in sich hat”.

⁷⁷ Rilke, *Récits et essais*, p 568. Malte, p. 139 : „Bettine hat mit allen ihren Briefe Raum gegeben, geräumigste Gestalt”.

La deuxième conception de l'amour que défend alors Abelone est abstraite et complexe, la réalisation de l'amour [Gestaltung] est envisagée dans des conditions spacio-temporelles beaucoup plus vastes, établies sur la distance. Abelone cherche une orientation dans ce grand espace. Plus tard, cependant, dans les *Élégies de Duino*, l'appel amoureux [Lockruf] et l'espace de l'amour [Raum der Liebe] trouveront une place importante, dans un sens alors largement approfondi.

On peut pourtant déjà risquer l'hypothèse que la recherche d'une [Gestalt] ou [Gestaltung] plus large, qu'il reste à chacun de poursuivre individuellement, correspond au besoin d'éviter la réalisation, la figuration concrète dans l'espace extérieur de la vie, nécessairement éphémère, de libérer la scène pour une représentation dans le monde intérieur sans limites, et que l'élimination de la proximité physique doit créer un vide dynamisé par l'effort de renoncement d'où peut naître un monde nouveau. Il s'agirait d'ouvrir l'endroit, le lieu de la métamorphose [die Stelle] que décrit Karine Winkelvoss dans son analyse de l'écriture de Rilke.⁷⁸

Le parc d'Ulsgaard est donc le théâtre où Rilke présente deux modèles de réalisation de l'amour : le bonheur naturel [natürliches Glück] près du cytise et la quête, l'aventure dirait-on même, d'une forme d'amour illimitée [geräumigster Gestalt] dans la scène de la tonnelle. Abelone incarne ainsi un premier, puis un second modèle de l'amour, répétons-le.

Cinquième souvenir, la perspective mystique : Cahier 44

Entre les deux tableaux que nous venons de voir (*Cahiers* 37 et 56), Malte en place un autre, dans une perspective toute différente. Il utilise encore une fois un mode indirect, en reportant un souvenir qu'Abelone elle-même lui a confié (*Cahier* 44). Ce passage, certainement très significatif, met à nouveau en jeu des mystères surnaturels, il faut en rappeler l'essentiel.

Ici, Abelone est une très jeune fille, chez son père, le comte Brahe, en ville, dans sa résidence de la Bredgade, où le comte vivait, rappelons-le à l'écart [abseits] de ses filles.⁷⁹ Il dicte ses mémoires à Abelone, et parvenu au sujet de l'aïeule Julie Reventlov, qui portait les stigmates du Christ, il frappe de son doigt dans les mains d'Abelone l'endroit [die Stelle] blessé dans

⁷⁸ Winkelvoss, Karine, *La pensée des yeux. Gestalt et Stelle : où voir a lieu*, Asnières : PIA, 2004. Par la suite cet ouvrage sera cité par Winkelvoss et la page.

⁷⁹ Malte, p. 103 : Graf Brahe, der „ganz abseits von seinen Töchter lebte.“

celles de la stigmatisée. Abelone n'en dira pas plus à Malte, elle ne veut pas parler davantage de la sainte. Il observe cependant son trouble, et on pourrait exprimer ce qu'il décrit en terme d'Abseits-Sein : Devant l'événement alors vécu, la jeune fille reste encore en recul, à l'écart entre deux états d'âme, qui sont la peur et la curiosité. Cet état d'être, entre l'attirance et la répulsion pour la sainte, dont elle redoute les souffrances, sera à nouveau l'objet des réflexions de Malte dans le *Cahier 70*, à la fin du roman.

L'évocation de ce souvenir relie la jeune vie d'Abelone, dans son milieu danois protégé, à celle des mystiques, si loin dans le temps et l'espace, ou à celles que Rilke appelle les grandes amoureuses [die großen Liebenden]. La question des grandes amoureuses sera reprise bientôt, avec le *Cahier 39*, puis développée dans la partie 2.1.2. Mais la perspective mystique est apparue ici, avec Julie Reventlov, et la pensée de Malte y revient dans la suite du roman, des comparaisons se dessinent. Mais, dès le *Cahier 44*, elle ne confond pas Abelone et la sainte. La différence est déjà bien marquée, par l'hésitation d'Abelone, son mouvement de refoulement, avec la peur que lui inspire une réalisation stigmatisante de l'amour. Abelone voudrait échapper à la souffrance, et en même temps, dans son refus de prendre la suite de Julie Reventlov, elle veut être plus forte que le destin. Le cercle qui contient les personnages dans la scène de la galerie de portraits ne doit pas rester fermé sur elle. Abelone aspire à un développement individuel, qu'il faut chercher, au seuil d'un espace ouvert où différents modèles servent d'orientation, dans un mouvement qui oscille à l'écart de chacun, dans la dynamique du vécu. C'est le [Abseits-Sein] qui contiendrait tout cela.

Sixième souvenir, la « dame à la Licorne » : Cahiers 38 et 39

Cette apparition d'Abelone au musée de Cluny, à Paris, devant les tapisseries de la « Dame à la Licorne » n'appartient plus au vécu danois, ne relate pas des événements passés, elle n'appartient pas aux souvenirs de Malte, mais se produit seulement dans sa pensée qui l'imagine. Et cependant, Abelone est là, il l'appelle. Cet appel, par la pensée, dans le musée, renvoie sans doute à ceux d'Ulsgaard, celui d'Abelone qui cherche Malte, dans la première phase de leur histoire, celui de la grande amoureuse Bettina Brentano dans la deuxième. Et c'est bien une sorte d'appel amoureux [Lockruf], bien différent des deux précédents cependant, car Malte appelant Abelone devant la « Dame à la Licorne » exprime ce que le passé commun a produit : l'union intérieure des deux jeunes gens. Ce n'est pas une relation

intransitive, quand Malte s'adresse avec une si grande confiance à Abelone : « Il y a ici des tapisseries, Abelone, des tapisseries murales. Je me figure que tu es là ; il y a six tapisseries, viens, passons lentement devant elles. »⁸⁰

Ce n'est ni le premier modèle présenté à travers les personnages d'Abelone et Malte, celui du bonheur naturel auquel il faudrait être habillé, ni le second, celui de l'amour intransitif. C'est au contraire l'expression de ce que le vécu a créé entre deux individus particuliers.

Le *Cahier 38* est placé juste après la courte scène de la première rencontre, au cytise, qui termine le *Cahier 37*, comme une suite, non pas narrative, mais évocatrice, Elle livre par avance une image voilée de ce que sera l'évolution de Malte et Abelone.

La « Dame à la Licorne » s'étend donc sur deux *Cahiers* : 38 et 39

Le refus de l'expression directe : Cahier 38

L'épisode de la « Dame à la Licorne » est conçu dans une cohésion complète de la forme de l'écriture et du sens délivré, selon le principe que les mots autant que les gestes trahissent l'amour quand ils l'abordent sans détour. Ainsi Rilke utilise-t-il un langage métaphorique pour suggérer le renoncement dans la réalisation de l'amour qui sera le thème du *Cahier 56*

Dans ce *Cahier 56*, nous pouvons lire le reproche fait à Goethe : que ses réponses à Bettina Brentano sont « plus claires que la nature » [deutlicher als die Natur].⁸¹ D'ailleurs, la première rencontre amoureuse de Malte et Abelone est restée juste évoquée par une image. C'est une chaleur, un changement de climat, écrit Malte, introduisant en même temps le symbole de la rose, plus longtemps fleurie. « La rose installe une isotopie de l'amour pur à travers les fragments 37 et 38 »⁸², écrit Christian Klein dans son étude du *Cahier 38*. Rose du Minnesang, ou rose de l'île où naquit Athena, la rose d'amour spirituel accompagne Malte et Abelone.

Les détails des tapisseries que Malte commente pour Abelone lui permettent de parler des formes de réalisation de l'amour à travers leur sens symbolique : Klein l'a développé dans son analyse précitée, de façon complète, et montré que les motifs des tapisseries, tels que Malte

⁸⁰ Rilke, *Récits et essais*, p. 517. Malte, p. 89 : „Ich bilde mir ein, du bist da [...] komm, lass uns langsam vorübergehen.“

⁸¹ *ibid*, p. 529. Malte, p. 140.

⁸² Klein, Christian, *Le Carnet 38, ou la Licorne*, dans Rilke et les Cahiers, p. 90.

les perçoit, dessinent une évolution vers l'amour intransitif, avec l'élimination progressive de la composante érotique, au-delà même de l'étape du Minnesang.

De notre côté, nous ajouterions que le miroir d'argent, par l'intermédiaire duquel la Dame et la Licorne se voient finalement, peut aussi nous apparaître comme la représentation de cet espace de temps qu'est le Abseits-Sein, cet intervalle de médiation entre le monde extérieur et le monde intérieur, lieux des découvertes, des devenirs, des métamorphoses, des possibilités.

En outre, nous soulignerions que l'île de la Dame rappelle le parc d'Ulsgaard, lieu protégé et naturel. Cependant, le parc se situe seulement à l'écart du monde, il n'est pas coupé du monde comme l'île, et cela suggère déjà une différence entre la Dame dans son île fermée et Abelone encore dans le domaine des devenirs possibles et imprévisibles. De même, la présence des animaux héraldiques, ainsi que celle de la légendaire licorne, témoignent de ce que le monde de la Dame n'a rien de commun avec l'univers expliqué, conventionnel, il en est d'ailleurs isolé par sa situation insulaire, alors que l'espace d'Abelone, le parc du château, lieu de transition entre la libre nature et le domaine de l'habitation familiale régi par les plus strictes conventions, apparaît [abseits], à l'écart seulement du monde expliqué.

Une parenté nuancée semble aussi s'établir entre la Dame et Abelone, quand les gestes de la vie quotidienne, mis en valeur, paraissent indiquer la possibilité d'un bonheur simple, dans le renoncement accompli : ainsi la Dame tresse une couronne d'œillets, comme Abelone prépare les groseilles sous la tonnelle du parc. Et le langage des signes semble dans ces moments-là identiques au vieux château de Boussac, lieux d'origine des tapisseries, et au parc de la demeure danoise.

En tous cas, « la Dame à la Licorne » suggère le renoncement d'Abelone par une accumulation de signaux symboliques, le renoncement au bonheur naturel et la quête d'un amour ouvert, ou même intransitif, qui seront thématiques au *Cahier 56*. Cependant, la scène de « la Dame à la Licorne » montre en même temps la relation affective transitive, entre Malte et Abelone, l'amour dont les composantes érotiques immédiates ont été écartées, mais transitif, entre deux être bien différenciés.

Le moment est peut-être venu de souligner que si Rilke dans son œuvre ne distingue pas explicitement deux catégories d'amour, on y voit bien se détacher d'un côté l'amour entre deux êtres humains, qu'il tient pour irréalisable dans le monde expliqué de son époque et de

l'autre l'amour « franciscain »⁸³ pour tous les éléments de la réalité terrestre, dont il parle d'ailleurs à Jomar Förste dans la lettre du 1 novembre 1915 déjà citée pour introduire le « Abseits-Sein ». Entre les deux apparaît, ici avec Malte et Abelone, une autre forme de réalisation de l'amour, d'un amour transitif, où le rapprochement physique, immédiat, est finalement sans importance. Un espace entre les attitudes d'usage dans le monde conventionnel et le renoncement total à tout objet se dessine alors, et nous voyons bien qu'il appartient au domaine du « Abseits-Sein ».

À l'appui, on pourrait citer la comparaison que fait Klein dans son essai, entre les couples Dame-licorne et Malte-Abelone d'une part et d'autre part le couple réel Rainer Maria Rilke-Lou Andréas Salomé, chez qui la relation individuelle et intense, témoigne de l'amour devenu impérissable hors de la proximité physique étroite.⁸⁴

Les « puissantes amoureuses » et les jeunes filles modernes de Paris : Cahier 39

Le *Cahier 39* continue donc les pensées de Malte devant les tapisseries de la Dame qu'il montre à Abelone

Dans la scène que nous venons de voir, tout reste au stade de la suggestion.

« Ces images, qui font la louange de toute chose sans jamais rien trahir », lisons nous au début de ce *Cahier 39*, qui d'ailleurs ramène la Dame dans la réalité présente du musée parisien, tandis que Malte souligne : « Hélas les poètes ont tous parlé autrement des femmes, de façon plus littérale, pensaient-ils, Il est sûr que nous n'avons pas le droit d'en savoir davantage. »⁸⁵

Rilke expose alors deux autres modèles de l'amour, des réalisations et des renoncements. Ils sont présentés par les deux groupes correspondants de figures féminines, auprès desquelles Abelone apparaît au contraire individuellement différenciée, seule à l'écart.

Ce sont donc d'un côté les jeunes filles du Paris moderne de Rilke, de cette « Belle Epoque » qu'il côtoie, en visite au musée avec Malte, devant la « Dame à la Licorne », et de l'autre côté les grandes amoureuses, plusieurs fois impliquées dans l'histoire d'Abelone et plus tard

⁸³ Gorceix, Paul, *Le monologue intérieur dans les Cahiers de Malte Laurids Brigge, à propos de F. Jammes, d'Ibsen et de Maeterlinck*. dans Rilke et les Cahiers, p. 11

⁸⁴ Rilke et les Cahiers, p. 91

⁸⁵ Rilke, *Récits et essais*, p. 519. Malte, p. 91 : „Ach, daß die Dichter je anders von Frauen geschrieben haben, wörtlicher, wie sie meinten. Es ist sicher, wir dürfen nichts wissen als das.“

encore invoquées dans les *Élégies de Duino*. La pensée de Malte évoque les deux groupes devant la « Dame à la Licorne », en contraste avec elle comme entre elles.

Les jeunes parisiennes ont quitté leur maison et leur famille, à la recherche de nouveaux modèles de vie. Tout repose sur la conception particulière du poète, ce que représente pour lui la jeune fille. Rilke considère toujours que l'amour est le grand ouvrage destiné à remplir la vie de la jeune fille, dont la façon de vivre est alors la façon d'aimer. Or, les jeunes filles du Paris moderne sont *fatiguées* [müde], de la fatigue de leurs aïeules, qui ont jusque-là « accompli l'amour tout entier » [die ganze Liebe geleistet]⁸⁶. Elles ne veulent pas continuer, et la nouvelle forme de réalisation de l'amour est essentiellement une sorte de renoncement. Mais, c'est un renoncement aux formes traditionnelles, pour une libération dans laquelle elles vont adopter l'attitude facile des hommes.

À l'opposé, le poète appelle les grandes amoureuses, celles qu'il nomme alors « les puissantes amoureuses » [die gewaltigen Liebenden].⁸⁷ Il les présente dans ce passage, non pas seulement celles qui sont devenues célèbres, mais aussi toutes les femmes qui ont trouvé la force dans le renoncement. Rilke expose ici ce qu'il entend quand il parle des grandes amoureuses, et il s'agit essentiellement du dépassement. C'est que, déjà dans les conditions que les jeunes filles modernes refusent maintenant, de nombreuses amoureuses ont *dépassé* l'homme. Elles ont dépassé les souffrances vécues dans le monde des hommes, la douleur de l'amour trahi, elles ont transformé tout cela en force créatrice, par la puissance de l'amour intériorisé. Ainsi se termine l'évocation :

Et celles qui restaient aux côtés de furieux et de buveur, parce qu'elles avaient trouvé le moyen d'être à l'intérieur d'elles-mêmes plus loin d'eux que n'importe où ailleurs ; et qui, lorsqu'elles venaient se mêler aux gens, étaient incapables de le cacher et diffusaient une discrète lueur, comme si elles vivaient toujours parmi les bienheureux.⁸⁸

Le poète continue immédiatement dans le prochain *Cahier* (40) par un appel à la transformation de l'homme sur le modèle de la femme :

⁸⁶ *ibid*, p. 522.

⁸⁷ *ibid*, p. 521. Malte, p. 94.

⁸⁸ *ibid*, p. 522. Malte, p. 94 : „Selbst jene die blieben neben Tobenden und Trinkern, weil sie das Mittel gefunden hatten, in sich so weit von ihnen zu sein wie nirgends sonst.“

Mais, maintenant où tant de choses changent, notre tour n'est-il pas venu de nous transformer, nous aussi ? Ne pourrions nous pas essayer d'évoluer un peu et de prendre lentement notre part dans le labeur de l'amour ? On nous a épargné toute la peine, aussi a-t-il glissé pour nous au rang des distractions, de même qu'il peut arriver qu'un morceau de vraie dentelle tombe dans la caisse de jouets d'un enfant. La dentelle commence par lui plaire, puis elle cesse de lui plaire et elle finit par traîner parmi les jouets démontés ou cassés, comme la chose la plus vile.⁸⁹

Ce passage qui décrit la transformation de l'opposition entre l'homme et la femme, dans la perspective d'un être humain nouveau, que nous aborderons dans la partie 3, paraît fondamental dans la question de l'amour, car cette opposition, fondée sur un système de conventions, est justement ce qui rend la réalisation de l'amour dans la vie si difficile.

Le *Cahier* 39 montre clairement la situation particulière d'Abelone, à l'écart de chaque modèle présenté. Elle n'appartient ni au groupe des grandes amoureuses ni à celui des jeunes parisiennes modernes : elle n'a ni la souffrance ni l'héroïsme des premières, mais elle ne se tient pas non plus pour libérée de sa participation au *labeur de l'amour* comme les secondes. Abelone invite par moments à la recherche d'un bonheur commun pour l'homme et la femme, à l'écart du monde conventionnel qui les enferme, mais d'autre part elle veut éviter par l'intériorisation la perte dans l'éphémère et le changement. Dans ce champ de tensions nous reconnaissons le « Abseits-Sein », le lieu des possibles et des devenirs.

Septième souvenir : Cahier 69

Ce *Cahier* où l'on trouve la scène à Venise, où Abelone chante l'amour sans réponse, l'amour non exprimé dans le couple, est le soixante-neuvième du roman dont le dernier est le soixante et onzième. Ces *Cahiers* sont conçus dans une atmosphère toute différente, dans laquelle sont abandonnés l'environnement danois, naturel, l'amour ingénu ou le bonheur. Le *Cahier* 69 sera donc abordé plus tard dans l'étude du troisième motif, qui est celui du chant comme signe du renoncement à la durée (partie 4).

⁸⁹ *ibid*, p. 522. Malte, p. 95 : „Aber nun, da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern ? Könnten wir nicht versuchen, uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns nehmen, nach und nach ? Man hat uns alle ihre Mühsal erspart, und so ist sie unter den Zerstreuungen geglitten, wie in eines Kindes Spiellade manchmal ein Stück echter Spitze fällt und freut und nicht mehr freut und endlich da liegt unter Zerbrochenem und Auseinandergenommenem, schlechter als alles.“

Ce chant final d'Abelone peut déjà être pressenti comme la formule exacerbée de ce qu'Abelone nommait la réalisation de l'amour dans un espace beaucoup plus grand. Dans le texte allemand publié en 1910, son chant s'adresse en alternance à un être masculin et à un être féminin : à un [Du, der] ainsi qu'à un [Du, die]⁹⁰ correspondant (« du, der ich's nicht sage » « Du, die mir nicht sagt »). Mais, le *nous* [Wir] est dissous dans l'espace. Le texte, poème que Rilke traduisit lui-même pour la version française du roman, a été l'objet de nombreux commentaires. Nous nous référons ici à l'interprétation d'August Stahl, dans l'édition commentée des œuvres de Rainer Maria Rilke⁹¹, qui désigne ce modèle par « Liebe ins Offene ». L'expression « amour intransitif », donc sans objet, est aussi utilisée ; tout cela sera discuté dans la partie 4.2

Le couple Abelone-Malte, à l'écart du monde expliqué

Nous tenterons maintenant de rassembler et synthétiser les observations retenues à travers la lecture des souvenirs que Malte a transcrits.

Les deux ébauches pour la réalisation de l'amour que présente le personnage d'Abelone correspondent à des niveaux d'exigence croissante : ce sont, d'abord le bonheur naturel [das natürliche Glück], fête quotidienne, dans les nombreuses occasions, souvent insignifiantes, dont il faut savoir profiter, nous l'avons lu, et d'autre part l'aspiration à une réalisation plus abstraite, qui veut éviter la perte dans l'éphémère de la vie. Dans le premier modèle, le renoncement à la réalisation conventionnelle de l'amour, à l'écart du monde expliqué, libère l'espace pour un vécu plus spirituel dans un bonheur naturel. Un renoncement plus exigeant encore privilégie une forme plus spirituelle encore de l'amour, qu'Abelone ne peut pas décrire beaucoup mieux que par la négative : ce qui ne doit pas être. L'amour exclusivement spirituel reste pour elle une aspiration, une orientation, une intention, une tentative. Malte reconnaît même comme l'expression d'une aspiration la position la plus radicale d'Abelone, lorsqu'elle chante l'amour intransitif à Venise : « je sais qu'elle aspirait à retirer de son amour tous les éléments transitoires. »⁹²

⁹⁰ Malte, p. 166.

⁹¹ Rilke, Rainer Maria, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, ed Manfred Engel, Ulrich Füllehorn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt, Leipzig, Insel Verlag, 1996. *Band 3*, éd. August Stahl : *Rainer Maria Rilke Prosa und Dramen*, p. 904. Par la suite cet ouvrage sera cité par KA3 et la page.

⁹² Rilke, *Récits et essais*, p. 597. Malte, p. 167 : „Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles transitives zu nehmen.“

Nous avons ainsi rencontré des formes de renoncement dans l'expression tangible de l'amour de degrés nuancés, et en outre, à côté d'Abelone, encore les grandes amoureuses et les mystiques. Abelone, elle, représente l'inspiration danoise, avec la poésie de la nature scandinave, à la fois ouverte dans de vastes espaces et retirée, à distance du monde objectivé, lieu favorable à la vie spirituelle et aux rêves de l'enfance, à l'écart de la société conventionnelle, à laquelle Abelone appartient pourtant toujours. Le milieu français, parisien, séjour de Malte qui se souvient, contraste d'autant plus. Dans la grande ville, il est celui de nombreuses souffrances, et de l'entassement culturel, dans les musées (les tapisseries de la « Dame à la Licorne », elles non plus, ne sont plus à leur place, au château de Boussac), loin des choses simples, authentiques, naturelles.

Mais, au-delà de ces considérations critiques, nous avons vu se profiler le couple Abelone-Malte, dans une relation transitive qui a dépassé la proximité physique, sans doute à l'image du couple que forme dans la vie le couple Lou-Rainer.

Le couple Abelone-Malte, tel qu'il apparaît dans le roman, se réalise à l'écart du monde conventionnel, et Malte (le neveu), comme Abelone (sa tante), entreprennent chacun une évolution individuelle, au-delà du groupe familial traditionnel commun, et fermé sur lui-même ainsi que le montre tout particulièrement la scène de la galerie de portraits. On pensera à Abelone refusant la suite de Julie Reventlov.

Le couple Abelone-Malte, découvert à travers les épisodes danois que nous venons de lire, donne l'image d'une relation entre les deux jeunes gens, ressentie comme une source intarissable de chaleur bienfaisante, malgré la distance :

Ah! le climat n'a-t-il pas un peu changé ? Ne s'est-il pas adouci autour d'Ulsgaard du fait de notre chaleur ? Quelques roses ne fleurissent-elles pas plus longtemps dans le parc, peut-être jusqu'en décembre ?⁹³

⁹³ Rilke, *Récits et essais*, p. 519. Malte, p. 89 : „Ach, ob das Klima sich gar nicht verändert hat ? Ob es nicht milder geworden ist um Ulsgaard herum von all unserer Wärme ? Ob einzelne Rosen nicht länger blühen jetzt im Park, bis in den Dezember hinein ?“

La différence entre l'Abelone danoise et celle qui chante à Venise l'amour intransitif pourra être mieux comprise avec plus d'arguments comparatifs, dans la partie 2.1.4, puis encore une fois dans la partie 4.2.

Mais l'écriture de Rilke n'est pas linéaire, et revenons pour terminer à la perspective complexe du « Abseits-Sein ».

Rilke disait après la fin du roman de *Malte*, que l'importance de la somme de souffrances qui s'y trouve laisse entrevoir quelle hauteur dans la félicité pourrait être atteinte, par le levier de tant de forces⁹⁴. Or, la félicité s'annonce dans le couple encore malhabile des deux héros : « unsere seligste Zeit », avait écrit Malte. Dans la perspective du « Abseits-sein », avec l'attitude ouverte, et indépendante, non possessive qu'elle implique, le bonheur dans les choses de tous les jours serait possible à l'écart du monde expliqué, et puis l'intégration de l'extérieur dans le monde intérieur le protège de la destruction dans le temps. Ainsi la force de l'amour peut-elle devenir une éternelle chaleur. Et nous devons encore souligner que dans cette histoire à Ulsgaard le « Abseits-Sein » est le lieu de découverte de l'amour. En cela, nous avons identifié le symbole de la fenêtre, lorsque Malte pense à Abelone, à l'académie militaire, à l'écart [abseits], à la fenêtre, intervalle, seuil, passage vers une nouvelle phase de la vie, lieu de la métamorphose qui s'opère alors dans le jeune Malte ; un symbole bientôt retrouvé dans celui du parc.

Le modèle de Malte et Abelone nous a montré des aspects de l'amour tel que Rilke le conçoit, et qui, au-delà de l'image du couple, concernent l'amour en général. D'autres situations abordées plus tard dans le roman le démontrent abondamment. En confirmation, nous citons tout d'abord August Stahl dans l'édition commentée du roman, il y juge que ce qui vaut entre l'homme et la femme, vaut aussi pour la relation à la famille, aux parents surtout, et enfin pour la relation de l'être humain à Dieu.⁹⁵

Le personnage d'Abelone est inspiré par l'atmosphère danoise, en 1010 le roman est terminé, et en 1911 Rilke découvre à Paris *L'Amour de Madeleine*. Le poète s'engage alors dans un

⁹⁴ Steffensen, Steffen, *Rilke und Skandinavien*, Kopenhagen, Enjar Munksgaard, 1958, p. 27 : „Diese Aufzeichnungen, indem sie ein Maß an sehr angewachsene Leiden legen, deuten an, bis zu welcher Höhe die Seligkeit steigen könnte, die mit der Fülle dieser selben Kräfte zu leisten wäre.“. Par la suite cet ouvrage sera cité par Steffensen et la page

⁹⁵ KA3, p. 905 : „Was für die Liebe zwischen Mann und Frau gilt, das gilt auch für das Verhältnis zur Familie, zu den Eltern vor allem, und schließlich für das Verhältnis des Menschen zu Gott.“

tout autre contexte, qu’instaurent l’atmosphère et la langue de l’époque classique française. Son travail se place ainsi exactement entre les influences scandinaves et françaises.

2.1.2 La question du renoncement dans *L’Amour de Madeleine*

Il semble tout à fait justifié d’aborder ce texte, dont Rilke prit connaissance en 1911, à la suite du roman de *Malte*, achevé en 1910, un texte dont le poète aussitôt enthousiasmé dît même, que, découvert plus tôt il aurait peut-être pu lui épargner l’écriture du *Malte*⁹⁶. En outre, la Madeleine aimante est très certainement impliquée dans la démarche comparative que nous allons tenter, au même titre que les grandes amoureuses ou que les amantes des *Élégies de Duino*, qui représentent toutes des possibilités différentes, complétant le personnage d’Abelone.

Avec cela, la traduction que Rilke nous donne de ce sermon ancien, *L’Amour de Madeleine*, nous conduit vers un Paris qui n’a presque rien de commun avec celui de Malte. De même, la forme du texte, du plus pur classique, que Rilke reprend pour le traduire en allemand, semble bien éloigné de l’écriture novatrice du poète. C’est un langage élitiste, pour un public d’élite. *L’Amour de Madeleine* témoigne de la splendeur de la culture classique d’une France à cette époque complètement centralisée à Paris. Ce texte nous conduit vers l’entourage du Roi Soleil Louis XIV, au sommet de l’époque classique. Là, le sermon était devenu, pour les prestigieuses fêtes de l’église, une œuvre littéraire de la plus haute exigence artistique. Des princes de l’Église parlaient pour les seigneurs, que le roi avait tous rassemblés à sa cour, à Versailles, et les foules se pressaient aux sermons. Ainsi Jacques Bénigne Bossuet devint-il avec ses homélies l’un des plus importants auteurs de l’époque classique. Rilke sent que *L’Amour de Madeleine* pourrait être l’œuvre de Bossuet (lettre du 10 mai 1911 à Marie von Turn und Taxis)⁹⁷.

Certains aspects du « Abseits-Sein » identifiés dans le contexte de cette traduction

Il est bien possible que Rilke ait aimé que l’auteur véritable du sermon soit resté inconnu. Claire Lucques écrit encore en 1992, dans sa préface à la traduction de Rilke, que malgré de nombreuses recherches, le texte reste anonyme : on penserait plutôt au Cardinal de Bérulle, et en 2004 Bernhard Dieterle⁹⁸ parle encore d’un sermon anonyme. L’auteur est donc pour Rilke

⁹⁶ Lucques, Claire, *Commentaire de Claire dans Rilke, Rainer Maria, L’Amour de Madeleine-Die Liebe der Magdalena*, Arfuyen, Paris 1992, p. 69. Par la suite cet ouvrage sera cité par Magdalena et la page.

⁹⁷ Briefe 1907-1914, p. 127.

⁹⁸ Rilke Handbuch, p. 473.

indéfini, et cela est en accord avec sa propre conception : l'œuvre d'art n'appartient pas au monde défini.⁹⁹

À Pâques 1911, rentrant en voiture au retour du voyage en Égypte vers son logement parisien le poète découvrit la « merveille »¹⁰⁰ exposée dans la vitrine d'un libraire parisien.¹⁰¹ L'ouvrage avait été retrouvé et édité deux ans auparavant, par l'abbé Joseph Bonnet, dans la bibliothèque impériale de Saint Pétersbourg, La dédicace au Conseiller d'État Dimitri Mikaelowitch Gerebzov, admirateur éclairé des lettres françaises, évoque les grandes sphères d'échanges culturels à travers l'Europe. Ce contexte qu'on pourrait dire „ouvert“ stimule aussi l'inspiration de Rilke, il est en accord avec ses penchants.

Ce texte attire le poète Rilke par la beauté de la langue, et par le thème, qui est celui de l'amour sublimé et nous conduit de la sorte à l'écart des coutumes définies et pratiquées dans la société ordinaire. Ce sont les propos de Rilke lui-même qui expriment ces affinités.¹⁰² Le sermon annonce ainsi une forme de réalisation de l'amour, à l'écart des modèles courants dans le monde expliqué, et la critique littéraire la désigne le plus souvent par – amour sublimé.¹⁰³ Ces termes désignent l'amour de Madeleine pour Jésus, et nous les adoptons pour la suite de notre travail, au sens généralisé de la sublimation. La sublimation, définie à la base dans le domaine de la physique, est donc un procédé de changement d'état, partant de l'état solide, de conformation constante, ferme, tangible et opaque, se produit une transformation en l'état volatile, éthérique ou, au sens figuré, spirituel. Dans le cas de l'amour, la sublimation désigne seulement l'état dans lequel se trouve le sentiment lui-même, l'état spirituel, mais l'objet de l'amour n'est pas concerné, il n'en est tout simplement pas question. La différence avec l'amour intransitif, qui se définit par l'absence d'objet, est ainsi précisée, sans équivoque.

Finalement, quelques aspects à rapprocher du registre du « Abseits-Sein » peuvent se retrouver dans le contexte du sermon de Madeleine. Mais, dans le texte même, les circonstances décrites sont si clairement exposées et même ordonnées dans un processus didactique progressif, vers un but défini, que la position variable comprise par le « Abseits-Sein » ne peut-être davantage évoquée.

⁹⁹ Rilke cela à plusieurs reprises dans les *Cahiers* de Malte, par exemple quand celui-ci pense à Beethoven, Malte p.57 : „Deine Musik, daß sie hätte um die Welt sein dürfen, nicht um uns. Daß man dir ein Hammerklavier erbaut hätte in der Thebaïs, und ein Engel hätte dich hingeführt vor das einsame Instrument.“ Malte, p. 57.

¹⁰⁰ Préface de l'abbé Joseph Bonnet, docteur en lettres et en droit canonique, à son édition parisienne de 1909. Magdalena, p.7.

¹⁰¹ S W 7, p. 1249 : Rilke écrit dans une lettre à Magdalena Schwammberger, fin novembre 1923 : „Eine wunderliche Fügung ließ es, das Buch, mich finden“.

¹⁰² Voir Manfred Engel, dans Rilke-Handbuch, p.472

La rhétorique limpide d'un texte hautement poétique

L'Amour de Madeleine associe la poésie, la magie des images et des sons, et la plus claire rhétorique : autrement dit, les impressions proposées au lecteur, représentations imagées et émotions soulevées assurent la progression du processus analytique, lorsque chaque image poétique est aussitôt interprétée comme signal pour la pensée rationnelle. Ainsi le thème de la sublimation est-il présenté dès le début du sermon comme une thèse à démontrer, et déjà là accompagné en parallèle par la référence au grand poème biblique : le Cantique des Cantiques de Salomon. À partir de là, le but, qui est de démontrer l'évolution de Madeleine vers l'amour sublimé, pourra être poursuivi sans interruption à travers tout le discours.

Rilke adopte un texte parfaitement maîtrisé dans le cadre de sa structuration symétrique, dans laquelle l'opposition didactique d'une chose et son contraire est constante. Les oppositions amour/péché et rapprochement/éloignement ainsi que concrétisation/sublimation constituent les motifs principaux.

La progression systématique du discours repose sur deux procédés méthodiques. Le premier est la comparaison permanente entre les amants du Cantique de Salomon et la Madeleine en évolution. Le second procédé est annoncé dès les premières phrases, c'est celui de l'argumentation progressive, résultant de la tripartition du texte selon laquelle Madeleine aime d'abord Jésus vivant, puis elle l'aime mort et elle l'aime enfin ressuscité. Dans ce discours en forme de triptyque, l'auteur-orateur maintient un ordre sans failles en réunissant en une seule figure les trois Madeleines des évangiles.¹⁰⁴

la « Philosophie de L'amour » dévoilée dans l'amour pour Jésus vivant

La plus grande partie du sermon est consacrée à l'amour pour Jésus vivant, et elle se prête particulièrement bien à la comparaison avec l'amour d'Abelone dans le roman de *Malte* que nous tentons d'étayer.

Lorsque Madeleine se trouve pour la première fois devant Jésus, elle vit entre l'amour et le péché. Mais aussitôt repentante, elle se détourne définitivement du péché et aspire fermement à l'amour ; elle adhère tout à fait, elle veut appartenir entièrement au nouvel amant.

Alors, l'orateur en vient déjà à l'essentiel, c'est-à-dire à la philosophie qui le guide, à côté des traditions de l'Ancien et du Nouveau Testament.

¹⁰³ Par exemple chez Manfred Engel. Rilke-Handbuch, p. 473

¹⁰⁴ Lucques, Claire, *Noli me tangere*, dans Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992, p. 68.

Ainsi, le péché est l'erreur sur la forme de l'amour. Essentiellement, c'est une erreur sur l'objet, car l'amour doit s'adresser à Dieu. Maintenant Madeleine dédie tout son amour à Dieu, qu'elle rencontre en la personne de Jésus. Car Dieu est le bien, le beau, l'unité et le Tout :

Pour quoi êtes vous fait, ô amour ? Pour le beau et pour le bon, pour l'unité et pour le tout, pour la vérité et pour l'être et pour la source de l'être : et tout cela, c'est Dieu même.¹⁰⁵

Nous reconnaissons là les mots-clés, les clés qui ouvrent l'entrée d'un univers, car l'auteur s'exprime précisément dans le sens du néo-platonisme, dont il reprend les termes consacrés. C'est la conception de l'amour transmise au début de la Renaissance que nous rencontrons, celle que Marcile Ficin¹⁰⁶ introduisit alors, avec sa *Philosophie de l'amour*, d'après le *Banquet* de Platon. Cette philosophie réconcilie l'aspect sensuel et l'aspect spirituel de l'amour dans l'unité du beau et du bien, et les élève ensemble comme médiateurs du divin. Il en va de même dans le sermon de Madeleine.

On se rapportera particulièrement à A. J. Festugière dans son ouvrage sur la *Philosophie de l'amour de Marcile Ficin*¹⁰⁷, dont il cite le texte intégral :

D'après ces textes très clairs, nous pouvons comprendre dès maintenant le rôle de cette dialectique de l'amour : « La Beauté qui est fleur de Bonté, ainsi qu'elle naît du bien, aussi elle remène au bien les amants ». Et comme ce rayon qui illumine les hommes et les rend bons et beaux émane de Dieu, c'est Dieu même que par lui nous voyons et que nous aimons.¹⁰⁸

On retrouve dans ces pages, avec Ficin, tous les aspects désignés par les termes du sermon de Madeleine : la vérité d'abord : « La beauté de l'âme est « invisible lumière », et cette lumière, émanée de Dieu est vérité »¹⁰⁹, ou encore, avec les mots de Ficin lui-même, l'Unité : « À ceste

¹⁰⁵ Magdalena, p. 15. „Liebe, wofür bist du eigentlich gemacht ? Für das Schöne und für das Gute, für das Einige und für das Ganze, für die Wahrheit und für das Wesen und für die Quelle des Wesens : und das alles, das ist Gott selbst.“

¹⁰⁶ Voir aussi Kimmich, Dorothee : *Epikureische Aufklärungen*. Darmstadt, 1993, p. 93. Kimmich remarque que des aspects épicuriens pourraient être interprétés dans le commentaire du *Banquet* du Symposium de Marcile Ficin.

¹⁰⁷ Festugière, A. J, *La philosophie de l'amour de Marcile Ficin*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1980. Par la suite cet ouvrage sera cité par Festugière et la page.

¹⁰⁸ *ibid*, p. 33.

¹⁰⁹ *ibid*, p. 35.

cause il est nécessaire que la susdite lumière angélique sorte et émane de l'unique principe de l'univers lequel se nomme la Mesme Unité. »¹¹⁰

L'influence de la philosophie de l'amour de Ficin sur la littérature française s'étendit jusqu'au XIXe siècle et resta désormais celle d'une pensée néo-platonique reconnue¹¹¹ :

Certes, le Moyen Âge avait célébré un amour spirituel [...] les poètes de la Renaissance gardent cet idéal, mais ils en connaissent l'origine, la raison profonde [...] un philosophe l'a leur a appris ; ou plus justement, comme eût dit Platon, il a réveillé en eux les souvenirs endormis de leur vie antérieure quand, à la suite des dieux, par delà la voûte céleste ils contemplaient les idées. Ce philosophe est Marcile Ficin.¹¹²

Nous devons nous attarder un peu sur cette tradition avec laquelle Rilke, traduisant *L'Amour de Madeleine*, entre en contact avec un monde où s'épanouit l'harmonie antique renouvelée par la Renaissance! Elle s'était formée à partir de la traduction et du commentaire du dialogue de Platon avec la prêtresse d'Eros Diotima¹¹³, que Ficin présenta en 1474, à la demande de Laurent de Medicis. C'est à Florence que Ficin écrivit cette dernière version du *Commentaire sur le Banquet* (déjà rédigée depuis 1467) dans le « studiolo » du cloître de Santa Maria la Novela, un petit cabinet de travail, à l'écart du monde. C'est là que la culture de la Grèce antique trouva les idées et les conditions matérielles favorables à sa nouvelle naissance : autant les moyens que fournissaient les Medici, princes profondément cultivés, que les richesses intellectuelles de la puissante Église catholique de l'époque. Le germe de la Renaissance, italienne, dont l'épanouissement devait être grand et multiple, se forma ici, à travers le labeur sévère de savants idéalistes, dans leurs solitaires cabinets de travail et leurs échanges érudits. Le culte de Platon en fut le centre, et il faut se représenter l'événement qui marque un si grand départ dans l'histoire de notre civilisation, quand Ficin expose son *Commentaire sur le Banquet* lors d'une incomparable fête de l'esprit, à l'écart des brillantes scènes mondaines de l'époque. La villa de Careggi est le lieu retiré où Laurent de Medicis a invité neufs sages, les plus grands platoniciens d'Italie, neuf comme les muses, et personne d'autre. Ils fêtent un banquet platonique à la mémoire du

¹¹⁰ *ibid.*, p. 35-36.

¹¹¹ Alengrin, Paul, *La philosophie de l'amour dans le roman du Peregrin de Giacomo Caviceo*, Albi, Revue du Tarn, 1983

¹¹² Festugière, p. 3.

¹¹³ *ibid.*, p. 29 : Dans une lettre de Marcile Ficin à Bernard del Nero et Antonio Manetti, il écrit par exemple : „Le S. Esprit amour divin, lequel inspira Diotime, nous illumine l'entendement et embrase la volonté, de sorte que

philosophe antique, le jour de son anniversaire de naissance, le sept novembre, qui est aussi le jour de sa mort, dans sa quatrevingt et unième année, où il dit adieu à ses amis pour rejoindre le monde des idées.

Voilà le début de l'époque nouvelle, d'un nouveau monde antique, sa naissance à partir du *Banquet* de Platon, événement qui consacra l'amour de la beauté comme le principe conducteur de cette Renaissance. Plus tard, avec l'esprit classique de plus en plus rationnel, ce ne sont plus l'amour ou les sentiments qui doivent déterminer l'homme, et la pensée de Kant fera de la beauté le symbole du bien moral [das sittlich Gute]. Cependant le néo-platonisme n'est pas éteint, ainsi qu'on peut le constater en lisant *l'Amour de Madeleine*.

Pendant qu'il traduit *L'Amour de Madeleine*, Rilke s'introduit, dans cet univers de pensée, qui paraît si éloigné de son époque avec ses déchirants questionnements, ses efforts de déconstruction. Pourtant, on serait tenté par l'idée que la question de l'amour, toujours reprise dans son œuvre, avec ses formes d'expression ou de renoncement dans la vie concrète, nous amène par moments étrangement près de la philosophie de l'amour développée à la Renaissance. On penserait tout d'abord à l'aspiration d'Abelone à une rencontre dans la plus grande dimension [ganz im Großen]. En tous cas, la conception exposée dans le sermon de Madeleine et celle qui apparaît dans la poésie de Rilke reposent toutes les deux sur une exigence affective et intellectuelle très élevée, les efforts vers cet idéal traduisent le désir de dépasser les faiblesses de la condition humaine. Les deux démarches indiquées, chez l'orateur classique autant que chez Rilke, se situent sans aucun doute à l'écart du monde à l'organisation pragmatique qui est celui des conventions (le monde expliqué), dans un mouvement d'aspiration au monde des idées. Mais la différence entre Abelone et Madeleine n'en est pas moins importante. Car, si Madeleine doit grandir dans le renoncement, c'est en se laissant guider par Jésus-Dieu, non pas de ses propres forces, dans une recherche individuelle et solitaire, comme Abelone.

Madeleine n'a besoin de rien d'autre que de suivre un apprentissage. La réalisation de son amour pour Dieu a tout d'abord la forme que lui donne son amour pour Jésus vivant, c'est donc une forme sensuelle, avec des larmes, des parfums et des baisers, et il faudra apprendre à renoncer à tout cela. Aussitôt, l'orateur fait appel au Cantique des Cantiques, il avertit : l'être humain imparfait n'est pas encore capable d'accéder à la complète félicité :

l'aymions en toutes ses œuvres belles, et depuis (= ensuite) que nous ayons ses œuvres en lui, et jouissons infiniment de leur beauté.“

Car écoutons parler l'amour dans le Cantique des Cantiques. Il ne respire que l'union, les chastes baisers, les intimes embrassements de l'époux. Hardi et impérieux qu'il est, il commence ainsi : *Qu'il me baise du baiser de sa bouche*. L'amour pénitent voudrait bien sans doute pouvoir s'abandonner tout du premier coup à cet aimable excès ; mais confus de ses désordres, il n'ose point parler avec ce noble transport.¹¹⁴

Alors que Madeleine se limite à baiser les pieds de Jésus, l'orateur amorce le deuxième mouvement de la même pensée : « Ne croyons pas néanmoins qu'il [l'amour] renonce tout à fait aux embrassements de l'époux [...] elle [Madeleine] l'embrasse déjà spirituellement dans le cœur. »¹¹⁵ L'expression sensuelle de l'amour, comme l'expression spirituelle dans le cœur, se forment dans le renoncement à tout ce qui n'est pas pénétré par l'amour de Dieu ; ou peut-être, pour tenter un rapprochement avec le langage de Rilke, de l'amour le plus grand.

L'auteur du sermon peut en toute sécurité s'appuyer sur deux grandes et fortes traditions, encore confirmées et enrichies à travers les siècles, la tradition néo-platonique et la tradition biblique, avec Salomon même. Rilke au contraire, dans son époque, est confronté à tous les doutes, à tous les bouleversements.

L'Amour de Madeleine ne se situe pas à l'écart des traditions, mais est au contraire enraciné en elles, alors même que l'art des rapprochements en fait un texte surprenant, que plaident Platon et le roi Salomon. Rilke lui-même comparant ce texte avec celui de Malte fait cette confidence : « ce texte court tellement dans la direction qui fut donnée au cœur de Malte, en allant jusqu'au bout, et dépassant de loin le pauvre Brigge. »¹¹⁶ Madeleine parvient au but final. La réalisation de l'amour dans le renoncement s'accomplit. Malte, lui, entreprend, de trouver des réponses possibles pour les grandes questions de l'existence humaine, seul à l'écart [abseits] de tous les repères, les modèles, les exemples qui marquent cependant son chemin, entre les cultures anciennes et le monde moderne, l'enfance danoise et Paris. Malte et Abelone évoluent à l'écart de toutes les formules codifiées. Entre la réalisation et le renoncement, leurs tentatives ne peuvent rien donner de plus que des perspectives d'orientation possibles.

¹¹⁴ Magdalena, p. 16. Magdalena, p. 17 : „Hören wir, was die Liebe spricht im Hohenlied. Da atmet sie nichts als die Vereinigung, die keuschen Küsse, die vertraulichsten Umarmungen des Gemahls. Kühn und ungestüm wie sie ist, beginnt sie : Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes. Auch die büßende Liebe würde ohne Zweifel gleich am Anfang sich diesem reizenden Eifer überlassen wollen ; aber die Verlegenheit ihres wüsten Lebens läßt nicht zu, daß sie in so hoher Entzückung rede.“

¹¹⁵ Magdalena, p. 18. Magdalena, p. 19 : „Nun dürfen wir trotzdem nicht glauben, sie verzichte [die Liebe] vollkommen auf die Umarmungen des Gemahls. [...] sie umarmt ihn doch schon geistig im Herzen.“

¹¹⁶ Lucques, Claire, *Noli me tangere*, dans Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992, p. 69.

L'auteur du sermon développe donc sa pensée limpide en utilisant tous les attraits colorés d'une poésie riche en images remarquablement composées, un exemple pour illustration s'impose :

Que vois-je ici, ô amour! un spectacle vraiment admirable : Madeleine captive de Jésus, et Jésus captif de Madeleine. Mettant sa tête aux pieds de Jésus, elle se déclare assez sa captive ; mais tenant les pieds de Jésus , elle le fait aussi son captif.¹¹⁷

La description de l'amour pour Jésus vivant livre les éléments d'une rhétorique des contraires qui explique ce qu'est l'amour réalisé dans le renoncement et la distance :

En le [désir] supprimant, elle le fait vivre d'une autre manière plus intime et plus délicate. Ce désir retenu par l'humilité, va à son objet par une autre route. Il s'approche en se retirant, et la captivité qu'il s'impose lui donne la liberté.¹¹⁸

On trouve chez Abelone des perspectives paradoxales semblables, parce que là aussi le renoncement est motivé par l'humilité : la conscience de l'imperfection humaine.

° *La question de la comparaison possible entre Madeleine et les grandes amoureuses de Rilke*

Finale­ment Madeleine, pas plus qu'Abelone, ne pourrait être identi­fiée avec les grandes amou­reuses telles qu'on peut les com­prendre dans le roman de *Malte*. Le chemin des grandes amou­reuses est individuel, solitaire comme celui d'Abelone, alors que Madeleine, suivant Jesus-Dieu, est conduite et amenée à l'amour vé­ritable : un amour *ré­ciproque* en la per­sonne de Jésus (Malte nomme au contraire cet amour comme l'obstacle qui ferait échouer sur la voie de l'amour accompli) :

Alors sa propre bonté, avide de se répandre à sa créature, le presse en faveur de cette âme qui n'ose pas le presser ; si bien que compatissant à la violence qu'elle se fait, il court lui-même au devant, et l'assure de son amour réciproque (par la grâce qu'il lui accorde).¹¹⁹

¹¹⁷ Magdalena, p. 24. Magdalena, p. 25 : „Was sehe ich da, Liebe! In Wahrheit, ein wunderbares Schauspiel : Magdalena in Jesu Gefangenschaft und Jesus in der Gefangenschaft Magdalenas. Wenn sie ihr Haupt Jesu zu Füßen legt, macht sie sich deutlich genug zu seiner Gefangenen ; aber mit seinen Füßen nimmt sie zugleich ihn gefangen.“

¹¹⁸ *ibid*, p. 18. *ibid*, p. 19 : „Indem sie [das Verlangen] unterdrückt, gibt sie ihm ein anderes, innigeres und köstlicheres Dasein. Dieses Verlangen, das die Demut aufhält, geht auf einen anderen Weg zu seinem Gegenstand hin. Es nähert sich, indem es sich zurück zieht ;die Haft, die sie sich auferlegt, schenkt ihm die Freiheit.“

¹¹⁹ *ibid*, p. 20. *ibid*, p. 21 : „Dann bricht die Natur seiner Gute durch, voll Verlangen, wie sie ist, sich in sein Geschöpf auszugießen, und drängt ihn im Sinne jener Seele, die selbst nicht den Mut hat, ihn zu drängen ;so sehr,

Les grandes amoureuses de Rilke, à l'inverse, sont seules sur la voie du dépassement de la condition humaine avec ses souffrances, vers un amour qui n'est pas seulement sublimé mais complètement sans objet (voir Malte, *Cahier 70*).

Ces amantes du roman de Malte, qui ont grandi jusqu'à l'amour intransitif, forment deux groupes différents, fait observer Claire Lucques.¹²⁰ C'est l'objet initial de l'amour qui les différencie, objet digne d'amour pour les unes, ou indigne pour les autres. Les premières ont grandi parce que leur amour s'adressait initialement au Christ, les secondes parce que l'amant humain infidèle n'en était pas digne. Dans cette perspective nous voyons d'un côté Gaspara Stampa et les autres poétesses comme Louise Labé ou Marianna Alcoforado (que Rilke a traduit l'une et l'autre du français en allemand), qui ont transformé la souffrance causée par l'amant indigne en création lyrique. De l'autre côté, ce sont les mystiques, « ces fortes femmes » [die Starken]¹²¹, celles dont Malte dit que « les rayons déjà parallèles de leur cœur »¹²² vont atteindre l'éternité sans forme (*Cahier 70*). Elles refusent le Christ lui-même, comme toute forme transitive de l'amour. Il faut relever et comprendre l'image qu'utilise ici Malte, décrivant le danger qu'est l'amour du Christ sur le chemin infini, quand « dans le vestibule des cieux une forme humaine les accueille... »¹²³, il dit alors : « Être aimé signifie se consumer. Aimer, c'est briller comme une flamme, d'une huile inépuisable. »¹²⁴ Malte suggère donc, avec l'huile inépuisable, l'évangile des douze vierges qui ont assez d'huile pour accompagner l'époux jusqu'à la salle de fête ; c'est-à-dire que le chemin est infini et qu'il faut une huile inépuisable pour l'accomplir, quand être aimé, au contraire, brûle toute l'huile [aufbrennen]. Madeleine, répétons-le, ne renonce pas à être aimée, au contraire, elle en acquiert la certitude.

Dans ce contexte, qui réunit Madeleine, Abelone et les grandes amoureuses, on doit en tous cas reconnaître une différence fondamentale liée au modèle de réalisation de l'amour : car l'amour implique la souffrance, mais, dans une attitude active, c'est celle de la solitude choisie, ou bien on subira passivement les pertes, les douloureux changements qu'impose le cours de la vie.

daß er sie im Mitleiden der Gewalt, die sie an sich übt, überholt und, zuvorkommend, in der zugesagten Gnade sie seiner erwidrenden Liebe versichert.“

¹²⁰ Lucques, Claire, Noli me tangere, dans Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992, p. 69.

¹²¹ Rilke, *Récits et essais*, p. 597. Malte p. 168.

¹²² *ibid*, p. 598.

¹²³ *ibid*, p. 597. Malte, p. 168 : „im spannenden Vorhimmel aufgehallen von einem gestalten Gott“ Malte P. 168

¹²⁴ *ibid*, p. 598. Malte, p. 168 : „Denn geliebt sein heißt aufbrennen, lieben ist leuchten mit unerschöpflichem Öl“.

Madeleine, elle, aime toujours Jésus, à travers toutes les souffrances, en chemin vers un amour non possessif :

Ouvrons le sacré Cantique ; et lisons-y le mystère de l'amour. Nous verrons que l'épouse soupire toujours ; toujours elle aspire [...] Elle dit presque toujours : *je l'ai cherché, je l'ai tenu, une fois seulement*. Jamais : *je le tiens, je le possède*. Il vient comme par bonds et par sauts, semblable aux chevreuils et aux faons des biches. Il paraît ; il parle ; il s'enfuit. Il regarde, mais par les fenêtres.¹²⁵

Madeleine prend ici conscience de cet aspect non possessif de l'amour, tel que Rilke pour sa part le met en avant dans son œuvre. Du reste, il avait déjà écrit des choses semblables dans le roman de Malte (en particulier dans le chant d'Abelone), avant de découvrir le sermon de Madeleine ; en outre nous devons, dans ce passage du texte qu'il traduit, percevoir l'apparition à la fenêtre comme le même symbole du rapprochement avec une distance conservée que chez l'auteur des *Cahiers*.

° *L'Amour de Madeleine sous le signe de la sublimation*

La suite du sermon développe la sublimation progressive de l'amour au début sensuel, pendant la vie de Jésus, à travers sa mort puis sa résurrection. Le terme de sublimation, déjà présenté, n'apparaît pas dans le texte lui-même, mais il désigne bien ce qui s'y déroule. Au départ donc terme de physique désignant un changement d'état, il prend le sens, par exemple chez Sigmund Freud, de transposition dans un niveau spirituel supérieur. Madeleine ne renonce pas à être aimée, mais elle apprend à renoncer à l'amour sensuel, imparfait, pour pouvoir connaître la félicité d'un amour sublimé :

C'est pourquoi la divine épouse, ayant connu par expérience [...] qu'elle ne le possède jamais mieux que lorsqu'elle semble le perdre ; après s'être épuisée en l'appelant, instruite par les épreuves du mystère de l'amour durant l'exil , elle poursuit ses transports et son cantique en disant [...] *Fuyez , mon bien-aimé ;soyez semblable aux chevreuils et aux faons des biches*.¹²⁶

¹²⁵ Magdalena, p. 54. Magdalena, p. 55 : „Schlagen wir das heilige Lied auf ;lesen wir darin das Myster der Liebe : Wir sehen : die Geliebte seufzt immer, sie sehnt sich immer [...] Sie sagt fast immer : ich hab ihn gesucht, ich hab ihn gehalten, ein einziges Mal. Und nie : ich halte ihn fest, ich besitze ihn. Er kommt wie in Sprüngen, wie ein Reh, wie ein junger Hirsch. Er ist da, er spricht, er entflieht. Er blickt herein, aber durch die Fenster.“

¹²⁶ *ibid*, p. 56-58. *Ibid*, p. 57-59 : „So hat die erlauchte Geliebte endlich an Erfahrung verstanden [...] daß sie ihn [Gott] nie besser besaß , als da sie meinte, ihn zu verlieren ;ihre Prüfungen haben sie eingeweihet in des Myster der

La sublimation a amené à l'inversion des conditions, quand auparavant l'épouse appelait : « Revenez, disait-elle, mon bien-aimé ; soyez semblable aux chevreuils et aux faons des biches. »¹²⁷ L'orateur termine donc par ce message, il faut s'instruire à ce qu'il nomme le mystère de l'amour durant l'exil, car la vie est exil, et la félicité n'est possible qu'au-delà de la vie.

° *Bilan intermédiaire : la difficulté de réaliser l'amour dans la vie*

Le discours a montré trois étapes de l'amour sublimé.

D'abord Madeleine vient de la vie humaine de tous les jours, avec ses larmes, ses baisers, ses parfums. Mais l'amour ne peut pas prendre forme dans les choses humaines ordinaires. Dans un passage du sermon, l'évocation de Marthe, qui assure la vie de la maison et de Madeleine, la contemplative, confirme cela.¹²⁸

Très bientôt, dans cette longue première partie, l'amour véritable vers lequel Madeleine évoluera désormais, est évoqué en des termes qui sont ceux de la tradition humaniste néo-platonique, avec la philosophie de Marcile Ficin, dans laquelle l'amour se définit comme le désir de la beauté (qui est Dieu) ; c'est-à-dire de la beauté perçue par la pensée, les yeux et les oreilles¹²⁹. En conséquence, la réalisation de l'amour se produira dans les trois domaines sensoriels contrôlés, par la beauté des pensées, celle des images et celle des sons. D'ailleurs, le texte lui-même réalise par sa structure esthétique ce qu'il expose au plan du sens ; et pour preuve de l'apparition de la beauté dans les trois domaines, de la pensée, des images et des sons, les quelques passages cités semblent bien suffire.

Ensuite, avec la mort et la résurrection du Christ, l'orateur démontre comment l'amour se réalise par la venue fugitive et la fuite du bien-aimé, par les appels de Madeleine puis ses injonctions à rester loin ; c'est une sorte de réalisation dans le renoncement. L'aspect douloureux du renoncement pour l'être humain qui y sera finalement initié est mis en valeur. Dans ce double

Liebe im Exil, so daß sie schließlich, erschöpft von vielen Rufen, die Ausbrüche ihres Liedes wieder aufnimmt mit den Worten : [...] Fliehe, mein Geliebter, wie ein Reh und wie ein junger Hirsch.“

¹²⁷ *ibid*, p. 58. *Ibid*, p. 59 : „Kehr um, mein Freund“, hieß es einst, „wie ein Reh und wie ein junger Hirsch.“

¹²⁸ *ibid*, p. 36.

¹²⁹ Festugiere, p. 59 : „Mais si la beauté est le signe de la Bonté, l'amoureux tend nécessairement au bien : par suite son amour est toujours honnête. En toute logique il en est ainsi. Et je sais bien qu'à suivre rigoureusement le système de Ficin, n'y ayant que trois moyens de connaître la beauté : l'entendement, la vue et l'ouïe, l'amour est toujours chaste.“

mouvement, nous pourrions nous souvenir d'Abelone, appelant Malte puis se dérochant à lui, dans le parc d'Ulsgaard.¹³⁰

Tout à fait à la fin, le prédicateur concentre son message sur le but à atteindre, l'accomplissement de l'amour, promis au-delà de la vie. Il adopte ainsi pour conclure une tendance de l'église catholique de son époque, en particulier dans l'austère Jansénisme, qui dévalorise l'existence terrestre.

On peut se souvenir ici de la fin de la cinquième *Élégie de Duino*¹³¹ citée en introduction de ce chapitre sur l'amour, ou repenser à la déclaration de Rilke : que Madeleine, au contraire de Malte, arrive au but.¹³² C'est que dans un cas comme dans l'autre le lieu de l'amour est trouvé et atteint, mais il n'est pas dans la vie terrestre (laquelle est seulement un lieu d'apprentissage).

2.1.3 Le renoncement dans les formes de l'amour dans les *Élégies de Duino*

Avant d'aborder le motif de l'amour dans chacune des *Élégies*, quelques remarques concerneront notre contexte.

Les *Élégies de Duino* ont été écrites de 1912 à 1922. Entre 1910, année où parurent les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, et 1912, pendant la période de crise qui suivit l'achèvement du roman, ce sont des traductions et des lectures étrangères qui ont préparé et amorcé la période créatrice suivante, celle de l'œuvre centrale, des dix grandes *Élégies*.

L'espace d'inspiration entre la France et la Scandinavie dans la genèse des Élégies de Duino

Pendant la période critique entre 1910 et 1912, Rilke puise donc des forces nouvelles dans le travail de traduction d'œuvres françaises. Rappelons que la recherche décrit cela comme une transformation intérieure dans laquelle se dessine l'origine des *Élégies de Duino*.¹³³ Le poète trouve dans les textes qu'il traduit les forces neuves d'une autre langue et aussi celles d'une autre époque : l'époque classique pour *L'Amour de Madeleine* et l'époque romantique pour *Le Centaure* de Maurice de Guérin.

¹³⁰ Malte, p. 137.

¹³¹ S W 1, p. 507 : „zeigten die Liebenden [...] ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschwungs [...] / vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten / würfen die dann ihre letzten, immer ersparten / immer verborgenen, die wir nicht kennen, ewig / gültigen Münzen des Glücks vor das endlich / wahrhaft lächelnde Paar auf gestültem / Teppich?“

¹³² *ibid*, p. 69.

¹³³ Voir Walter Simon et Karin Wais (2.1).

En même temps, Rilke étudie intensément l'œuvre du danois Sören Kierkegaard, à laquelle on doit reconnaître une grande importance dans la genèse des *Élégies de Duino*, comme le démontrent en particulier les documents exploités par Werner Kohlschmidt.¹³⁴ (2.3 Rilke et Kierkegaard).

Dans cet espace, où se forment les *Élégies*, on peut reconnaître les premiers modèles des éléments porteurs de ce cycle. Dans l'atmosphère continuée du Danemark de Malte, ce sont l'enfance, la nature et l'amour, tout ce que représente le Nord. La nature, thème du *Centaure*, l'amour sublimé, thème de *L'Amour de Madeleine* sont des motifs que développeront les *Élégies de Duino*. En outre, la plainte sur la condition humaine exprimée dans les *Élégies*, avec les motifs du dépassement par le renoncement créatif, y est accompagnée de l'éloge de la vie et de la beauté des choses. On reconnaît ici encore les éléments complémentaires formés dans le champ de tension entre les inspirations françaises et scandinaves. Et une poésie au plus haut point innovante se dégage de tout cela, à l'écart de toutes les traditions, quoi qu'ancrée en elles, et complètement neuve : cela vaut pour la langue et pour le sens, l'une comme l'autre marqués par l'exploration de nouvelles formules.

La langue et le sens, les principes du « Abseits-Sein » et de l'Ouvert

La langue des *Élégies de Duino* comparée à l'allemand traditionnel peut sembler aussi novatrice que la peinture moderne auprès de la peinture traditionnelle. La rupture des rapports syntaxiques est en cela décisive ; et nous pouvons nous reporter à Jacob Steiner dans son interprétation des *Élégies*. Steiner analyse les formes si particulières du style qui est celui de l'œuvre tardive de Rilke et qui se développe avec les *Élégies*. Ainsi juge-t-il, en le comparant à la peinture cubiste que le contenu de la poésie, au plan du sens multiperspectiviste, réalise la vision en perspectives multiples de l'Ouvert, tandis que l'Ouvert s'incarne aussi dans les formes dissociées du langage. La forme et le sens se confirment mutuellement.¹³⁵,

Steiner remarque ici un motif fondamental des *Élégies* en même temps que le principe de leur écriture, tandis que l'Ouvert désigne la conscience de la créature naturelle intégré dans le monde vivant (*Huitième Élégie*) et inaccessible à l'homme. Ainsi, pour l'homme, il ne reste plus que

¹³⁴ Kohlschmidt, Werner, *Die entzweite Welt*, Gladbeck, Freizeiten-Verlag, 1953, page 92. Par la suite cet ouvrage sera cité par Kohlschmidt et la page.

¹³⁵ Steiner, p. 13 : „Und so weist auch die Tatsache, daß nicht nur die Sätze, sondern geschlossene Wortgruppen durch das Versende auseinandergebrochen werden – wie die kubistische Malerei die perspektivische Einheit des Gegenstandes zerbricht zugunsten vielfältiger Simultanansicht – auf einen Grund der Einbildungskraft Rilkes hin ;in

l'aspiration à éviter le rétrécissement de sa conscience auto-centrée, fixée sur un seul objet défini. Cela concernera tous les domaines de l'existence humaine au cours du cycle élégiaque, et l'on retrouve ici le lieu de l'indéfini, du nouveau et du possible, le lieu où s'établissent des relations, ce lieu d'être, à l'écart, qui correspond au « Abseits-Sein ».

La langue des Élégies, l'indicible, la recherche française :

Dans ce contexte de l'Ouvert, et du « Abseits-Sein », remarquons que Rilke utilisera au maximum la liberté créative que laisse la langue allemande pour adapter en permanence la forme d'expression à son intention riche des possibilités multiples. Sa poésie est alors guidée sans préjugés par l'intuition lyrique, et finalement elle se renouvelle sans cesse dans le jeu des possibles et des innovations. Dans ce contexte, le mot « élégie » ne désignera que le fond, la plainte exprimée, la forme élégiaque traditionnelle étant hors de propos.

La recherche française analyse aussi ce langage des *Élégies* sous des angles divers.

Karine Winkelvoss s'attache dans *La pensée des yeux* à ses aspects déconstructeurs du langage banal, à l'approche de l'indicible, à la vision au seuil de l'invisible intérieur, c'est-à-dire à la figurabilité du réel en ce lieu et moment de la métamorphose poétique ; ce seuil, ce moment se présente comme un théâtre dans l'instant où la figure peut devenir révélatrice, devenir « figurante ». D'ailleurs cette dynamique de seuil n'est pas étrangère à celle du « Abseits-Sein ». Citons quelques lignes qui s'appliquent tout particulièrement au style, au langage décidément novateur des *Élégies de Duino* :

Ôter les mots, soustraire les choses représentées à une lisibilité immédiate, ce n'est pas s'éloigner de la réalité, mais au contraire s'en rapprocher en supprimant ce qui fait écran à l'intensité de l'impression première. C'est en cela que la parole poétique procède moins du langage courant que de son effacement ou de sa destruction.¹³⁶

Rémy Colombat compare Rilke et Stéphane Mallarmé, dans l'ensemble de la poésie symboliste et de la « Jahrhundertwende », des contacts de Rilke avec elle, et en particulier avec Paul Valéry, ainsi qu'avec la poésie dionysiaque de Nietzsche. Il démontre l'originalité du langage de Rilke par des exemples précis : poésie orphique, travail de transformation en mots du monde naturel,

diesen Zerbrechungen der üblichen Wortfolgen und oft auch der syntaktischen Bezüge tut sich das auf, was später das Offene genannt wird.“

¹³⁶ Winkelvoss, p. 66.

humain, de l'être même. Ainsi, Colombat, qui écrit en allemand, s'exprime-t-il sur les *Élégies de Duino* :

So groß das Artifizielle an Rilkes Sprache auch ist, so lässt es sich doch als artistische Annäherung an die Grundgegebenheiten von Natur und Menschsein verstehen, nicht als Gegensatz dazu. Die Parole der Wendung (tue nun Herz-Werk), die Evokationen des Dichter-Herzens, das Bild von den « klar geschlagenen Hämmern des Herzens » in der 10. Élegie, kombiniert mit dem Auftrag zu « sagen » in der 9. Elegie, die « Stimmen » auf die das Herz in der 1. Elegie hören muss : Solche Bilder deuten auf eine Poetik, die den Ursprung der Dichtung woanders situierte als in der allmächtigen Sprache, und sich vornimmt, das in Worte umzusetzen, was von einer anderen verborgenen Instanz inspiriert wird.¹³⁷

Il est temps maintenant de relever plus précisément les passages où apparaît particulièrement la question du renoncement en amour. On la retrouve dans chacune des dix *Élégies* parmi les motifs essentiels, selon des perspectives variées, et plus ou moins longuement développée.

Pour cette étude du motif du renoncement et de l'amour dans les *Élégies de Duino*, nous nous référons tout d'abord au travail d'interprétation de Jacob Steiner, irremplaçable travail de base, source que Manfred Engel recommande lui aussi dans son *Rilke Handbuch*, ainsi qu'aux interprétations données dans l'édition commentée, la *Kommentierte Ausgabe* de Manfred Engel et son groupe de chercheurs¹³⁸. En outre, de la part de la recherche française, les remarques de Gerald Stieg et celles de Karine Winkelvoss dans *Rilke et son amie Lou Andreas Salomé à Paris*¹³⁹ retiennent particulièrement notre attention, ainsi que celles que nous livre le travail de Philippe Jaccottet dans son *Rilke*¹⁴⁰. À partir de ces résultats, fruits de grandes, nombreuses et très complètes recherches, nous tenterons d'éclairer sous un autre jour des aspects particuliers de notre thème. Ce faisant, la perspective privilégiée sera comme auparavant celle du « Absents-Sein », celle de ce qui advient, ou qui peut-être, à l'écart des modèles instaurés, entre l'amour possessif et l'amour intransitif, celle qui laisse entrevoir le bonheur naturel.

¹³⁷ Colombat, Rémy, *Les avatars d'Orphée : poésie allemande de la modernité*, éd. Frédérique Colombat et Jean – Marie Valentin, Arras, Artois Presses Université, 2017, p. 420. Par la suite cet ouvrage sera cité par Colombat et la page.

¹³⁸ K A 3.

¹³⁹ Stéphane Michaud et Gerald Stieg (sous la direction de), *Rilke et son amie Lou Andreas Salomé à Paris*, Presses de la Sorbonne nouvelle, Paris, 2001. Par la suite cet ouvrage sera cité par Michaud et Stieg et la page.

¹⁴⁰ Jaccottet, Philippe, *Rilke*, Paris, Seuil, 1993. Par la suite cet ouvrage sera cité par Jaccottet et la page.

Dans cette intention, nous avons d'abord reconnu les aspects suivants, qui seront abordés successivement. Nous verrons ainsi : la présentation de tous les éléments du cycle sur le thème de l'amour et du renoncement dans la *Première Élégie*, puis le thème des grandes amoureuses, ensuite celui des lieux à l'écart, « la terre fertile », « le jardin », « la patrie du cœur », puis celui des conditions spacio-temporelles de l'amour, et encore les thèmes du renoncement à la durée dans le monde extérieur, ensuite celui du devoir d'intériorisation, et enfin celui du lieu de l'amour.

Les éléments fondamentaux du cycle sur l'amour et le renoncement : Première Élégie

Relevons dans la *Première Élégie* les éléments fondamentaux du cycle élégiaque sur l'amour et le renoncement, car elle nous les livre tous, comme l'ouverture à l'opéra annonce les motifs mis en scène ensuite.

Nous suivons tout d'abord la voie ouverte par Jacob Steiner, qui démontre dans son analyse de fond, vers après vers, la création des motifs du cycle dans la *Première Élégie* et les met en rapport avec les passages d'autres œuvres de Rilke, en particulier ceux qui concernent Abelone dans le roman de *Malte*.

Nous allons voir que l'amour n'appartient pas au monde expliqué, nous retrouverons le motif des grandes amoureuses présenté dans le roman de *Malte*, celui de l'amour intransitif et la nuance difficile de l'amour non possessif.

La *Première Élégie* pose et renouvelle la question autour de laquelle s'articule tout le poème : « de qui pouvons-nous donc avoir besoin ? »¹⁴¹, et cela justifie l'exposé des grands thèmes rilkéens de l'amour, jusqu'au motif des grandes amoureuses [die große Liebenden], liées aux « jeunes morts » [die Frühentrückten].

La question « de qui pouvons-nous donc avoir besoin ? » se présente dès le début de l'*Élégie*, juste après Le renoncement à l'appel de l'ange, et elle aboutit directement à la désignation du monde défini, ou expliqué [die gedeutete Welt], refuge illusoire contre la solitude humaine :

....Ah, de qui pourrions-nous donc
avoir besoin ? Ni d'anges, ni d'humains,
et les bêtes ingénieuses voient déjà bien

que nous ne sommes pas si confiants que cela sous nos toits
dans l'univers expliqué...¹⁴²

Le doute ainsi exprimé montre déjà que le lieu de l'amour ne sera pas l'univers expliqué, où le moi, seul sujet, dispose de tout ce qui est extérieur à lui comme d'un ensemble d'objets dont il dispose à son gré. La *Huitième Élégie* est déjà fondée ici et voici créé le contexte de l'amour sans objet.

Des symboles essentiels de l'amour sans objet défini

Rilke nommera bientôt les amants et en même temps les espaces vides, le grand espace, les distances qu'il faut à l'amour.

C'est tout d'abord la nuit qui introduit les amants, lors de leur première apparition dans le cycle de Duino :

... Ô la nuit, et la nuit quand le vent emblavé d'univers
nous dévore le front – chez qui partirait-elle, qui est tant désirée,
la tendre décevante, qui est promise à grand-peine
au cœur sans compagnie. Est elle à ceux qui s'aiment plus facile ?¹⁴³

La comparaison avec la nuit de Novalis paraît inévitable, Steiner, interprétant cette *Première Élégie* la met particulièrement en évidence, car, dit-il, la nuit est le temps de l'âme, pendant lequel, comme chez Novalis, tout peut entrer en relation avec tout et le monde intérieur devient si puissant que le passé (comme souvenir) est là.¹⁴⁴

Malgré cette approche commune de la nuit, les amants rencontrent des conditions très différentes chez l'un et l'autre poète. Chez Rilke, ils se voient confrontés à de grandes exigences, et de grandes difficultés. Alors que la nuit d'amour est plénitude accomplie chez Novalis, pour Rilke,

¹⁴¹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 507, v. 10 et 11. S W 1, p. 685 : „Wenn, vermögen wir denn zu brauchen ?“

¹⁴² *ibid.*, p. 527, v. 10-13 : S W 1, p. 685 : „Ach, wenn vermögen / wir denn zu brauchen ? Engel nicht, Menschen nicht / und die findige Tiere merken es schon, / daß wir nicht sehr verläßlich zu Hause sind / in der gedeuteten Welt.“

¹⁴³ *ibid.*, p. 527, v. 18-21. S W 1, p. 685 : „O und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum / uns am Angesicht zehrt –, wem bliebe sie nicht die ersehnte, / sanft enttäuschende, welche dem einzelnen Herzen / mühsam bevorsteht. Ist sie den Liebenden leichter ?“

au contraire, c'est le cœur solitaire qui pourrait s'efforcer d'intégrer l'espace nocturne qui contient et confond toutes choses. Les amants, eux, réduisent l'espace dans leurs embrassements, de même qu'ils réduisent les perspectives à une seule dans la contemplation mutuelle.

C'est pourquoi le poète va donner des symboles indicateurs d'autres possibilités, d'autres modèles souhaités. L'aspiration à une vision plus large, en plusieurs perspectives, l'appel à renoncer à la possession (dans lesquels nous retrouvons d'ailleurs les éléments reconnus dans le « Abseits-Sein »), tout cela est exprimé par les symboles de la respiration et de l'oiseau¹⁴⁵ ; tout cela est résumé dans cet appel à l'être aimé :

...Jette, ajoute de tes bras le vide
aux espaces que nous respirons ;et les oiseaux peut-être
sentiront d'un vol plus intérieur l'air agrandi. ¹⁴⁶

Nous remarquons au passage que le modèle suggéré ici nous ramène encore à un état d'être dans un espace d'échange ouvert, au contexte du « Abseits-Sein ». Rilke réalise son intention à travers une figure poétique où l'oiseau et la respiration, l'espace et le vide s'intriquent en un tout, comme alchimique. Il fait percevoir l'échange entre les espaces aériens extérieurs et les espaces intérieurs de l'air intériorisé en inspiration et ainsi, que tout ce qui dans l'amour est extérieur doit être intériorisé. Ce n'est que dans l'espace intérieur sans limites que l'amour peut prendre les nécessaires grandes dimensions : intériorisé, le monde est devenu invisible et sans limites, il n'est plus fait d'objets, et en même temps il n'est plus périssable.

Dans ses exhortations, le poète appelle à éviter la perception de la réalité sous forme d'objets, et c'est pour cela, répétons-le, qu'il a isolé en allemand deux mots proches mais différents pour désigner ceux qui s'aiment : [Liebende] et [Geliebte]. Dans le deuxième cas, l'être aimé serait donc un objet, l'objet de l'amour [Gegenstand]. Pour [Liebende], nous trouvons dans le *Première Élégie* un modèle, un exemple : celui de Gaspara Stampa. Mais dans un premier temps, Rilke ébauche la problématique des amants au sens de [Geliebte]. Elle repose en effet sur le

¹⁴⁴ Steiner, p. 21 : „Die Nacht ist die Tageszeit der Seele, in der – wie bei Novalis alles mit allem in Beziehung treten kann und das Innere so übermächtig, daß auch die Vergangenheit (als Erinnerung) da ist.“

¹⁴⁵ *ibid*, p. 22 : „Der Vogel ist deswegen eines des zentralen Motive der Elegien und von Rilkes Gesamtwerk, weil er dem Menschen das Gefühl des Raums vermittelt, welches Bild der inneren Welten wird und teilhat am Organischen der Natur.“

¹⁴⁶ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 528, v. 23-25. S W 1, p. 685-686 : „Wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen, vielleicht daß die Vögel / die erweiterte Luft fühlen mit innigerem Flug.“

rétrécissement des perspectives et du monde même en un objet, qui détourne l'être humain des missions véritables dont il est chargé dans la vie :

...Tout ceci : une charge, mais
l'as tu assumée ? N'étais-tu pas encore et
toujours distrait par une attente, comme si tout cela
t'avait annoncé une bien-aimée ?¹⁴⁷

À ce point de l'appel au renoncement, rappelons une observation de Jacob Steiner concernant les exigences croissantes de la *Première Élégie*, qui iront jusqu'au détachement, la libération de l'être aimé, et que l'on peut comprendre, écrit Steiner, de façon différenciée. Il ne s'agirait pas toujours de quitter et abandonner l'être aimé, mais plutôt de ne jamais devenir prisonnier de sa propre attitude dans une perspective réduite.¹⁴⁸

Rilke introduit ainsi la nuit des amants dès le début des *Élégies*, car il veut aussitôt affirmer la différence fondamentale qui sépare l'amour ainsi évoqué de celui de l'univers expliqué. Il demande d'abord aux amants de rechercher la relation au lieu de la possession : l'amour non possessif, par une attitude ouverte à l'univers. Puis, l'éloge de l'amour renonçant s'achève et livre tout son sens par l'exemple de Gaspara Stampa.

L'attitude active de Gaspara Stampa devant les « plus anciennes douleurs » :

...As-tu suffisamment songé
à la Gaspara Stampa pour que chez toute fille
dont l'aimé s'est enfui, s'éprouve à l'exemple amplifié de
ces amantes : « Ah! Fussé-je comme elles ? »
N'allons nous pas enfin tirer de ces très anciennes souffrances
davantage de fruit ? N'est il pas temps qu'aimant nous
nous détachions de ce que nous aimons et l'emportions tremblants :
comme le flèche vient à bout de la corde pour être, rassemblée

¹⁴⁷ *ibid*, p. 528, v. 30-33. S W 1, p. 686 : „Das alles war Auftrag. / Aber bewältigtest du's ? Warst du nicht immer / noch von Erwartung zerstreut, als kündigte alles / eine Geliebte dir an.“

¹⁴⁸ Steiner, p. 23 : „So gesehen würde das uns vom Geliebten befreien nicht bedeuten das Geliebte aufgeben, verlassen, sondern nur : nicht der Gefangene der eigenen perspektivischen Haltung werden.“

dans son jaillissement *plus* que soi. Car il n'est rien nulle part qui demeure.¹⁴⁹

Avec Gaspara Stampa, l'amante abandonnée qui devint poétesse, la grande amoureuse déjà rencontrée dans le roman de *Malte*, l'accent est mis sur la force productive de la douleur, d'abord énoncée, par le *fruit*, puis mise en scène dans la figure poétique qui suit, à mesure que le rythme du vers se densifie pour culminer dans le « plus que soi » ; cela est bien sensible en allemand nous semble-t-il, avec les mots courts aux sonorités proches, rythmées par les consonnes b et p. La tension ascendante sur cinq vers est relâchée en quatre mots : « car il n'est rien nulle part qui demeure ». Ces mots expriment tout ce que Rilke veut recommander aux amants, de l'idée jusqu'à l'attitude concrète, la réalisation de l'amour : ne pas demeurer, au sens spatial, ne pas en rester à un objet, à une position fixe (ainsi dans la dynamique du « Abseits-Sein »), ne pas vouloir demeurer non plus, au sens temporel, dans un moment.

Gaspara Stampa, étant morte jeune, son évocation introduit aussi le motif des « jeunes morts » [die Frühentrückten] qui lui fait suite. Steiner remarque que la douleur de la séparation, devenue créative, et qui lui épargna le rétrécissement dans un objet, consumma sa vie.¹⁵⁰ Les motifs de l'amour inassouvi et du retrait du monde des vivants se rencontrent dans ce seul personnage, qui présente une variante exacerbée du renoncement, où l'amour ne sera pas réalisé dans la vie, mais sublimé dans l'œuvre d'art, l'œuvre lyrique.

Rilke donne dans les vers qui célèbrent Gaspara Stampa l'un des mots clé des *Élégies* : les « plus anciennes douleurs » [die ältesten Schmerzen]. Elles sont ici l'arc tendu pour la flèche qui sera métamorphosée en *plus* qu'elle même. Ainsi, il désigne déjà la première condition de l'existence humaine : la douleur de la séparation qui accompagne la naissance, la douleur d'être à jamais séparé de l'aimé. C'est le motif qui sera particulièrement développé dans la *Huitième Élégie*, avec la nostalgie de la « première patrie » [die erste Heimat].

La *Première Élégie* propose donc de mobiliser activement la douleur de la séparation, par le renoncement, au lieu de la subir passivement, puisqu'elle appartient à la condition humaine, et que *rien ne demeure*.

¹⁴⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 528, v. 45-53. S W 1, p. 686 : „Hast du der Gaspara Stampa / denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen, / dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel / dieser Liebenden fühlt : daß ich würde wie sie ? / sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden ? Ist es nicht Zeit ;daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehen : / wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / *mehr* zu sein als er selbst. Denn bleiben ist nirgends.“

¹⁵⁰ Steiner, p. 27-28.

Il faut revenir (comme le montre Steiner) aux questionnements d'Abelone. Dans ses aspects complexes, son devenir est certes différent, mais elle aussi cherche à prévenir la douloureuse perte à subir, par l'effort du renoncement.

La Première Élégie éclaire les tentatives d'Abelone. L'appel amoureux

Pour les amants renonçants, le problème de l'inconstance des choses humaines est résolu, parce que le monde intérieur qui est le leur est intemporel et illimité. Les figures poétiques de la *Première Élégie* font ainsi voir ce que serait la réalisation de l'amour « tout à fait en grand » [ganz im Großen], à laquelle aspirait Abelone ; et ceci à travers les symboles de l'espace aérien extérieur et de l'air intériorisé par l'inspiration, et par celui de l'oiseau. On y voit la distance dans le monde extérieur et parallèlement l'intériorité sans mesures, l'échange entre les deux est mis en évidence par la respiration, qui s'avère faire partie des signes chargés chez Rilke de sens particulier.

Dans le même regard comparatif sur le roman de *Malte*, il nous paraît également remarquable que la *Première Élégie* reprenne le motif de l'appel amoureux [der Lockruf], traité dans l'histoire de Malte et Abelone à Ulsgaard. Mais cette fois, l'appel serait adressé à l'ange, et, en un renoncement conscient, il n'aura pas lieu : « Et donc je me retiens et ravale l'appel ». ¹⁵¹Or, l'ange est pour Rilke l'intériorité absolue (miroir de soi-même dans la *Deuxième Élégie* ¹⁵²), et Abelone aspire à cette intériorité accomplie, qui contient à la fois l'appel et la réponse (comme elle l'exprime dans le *Cahier 56*). Mais ici, dès l'ouverture du cycle élégiaque, un seuil est franchi, c'est une avancée lucide dans laquelle l'homme perçoit qu'il ne saurait trop s'approcher de l'intériorité absolue, qu'il faut rester à l'écart [abseits], dans le domaine de l'humain. Tâche difficile, car la nostalgie de l'absolu reste dominante. C'est ce que Philippe Jaccottet nomme « l'impossibilité d'aimer » ¹⁵³, dans le chapitre *L'espace angélique* ¹⁵⁴ de son *Rilke*.

Les *Élégies* éclairent dès le début les pensées formées dans le roman de *Malte*, et ainsi le contexte symbolique donné par la première fait-il apparaître Abelone plus nettement encore comme une figure qui se place entre l'humain et l'ange. Sa voix d'ange, masculin, les mystérieuses suggestions de ses relations inconscientes avec l'au-delà, avec la « sainte » Julie

¹⁵¹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p 527, v. 8. S W 1, p.685 : „Und so verhalte ich mich denn und verschlucke den Lockruf.“

¹⁵² S W 1, p. 689 : „Spiegel, die die entströmte eigene Schönheit / wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz“.

¹⁵³ Jaccottet, p. 112.

¹⁵⁴ *ibid*, p. 87-117.

Reventlov et avec Benedikte Grewinde von Qualen, tout cela semble pouvoir se lire, à la lumière des *Élégies*, comme les réalités d'un monde intérieur, dans lequel le passé est aussi présent.

Motif de l'amour renonçant et de la mort précoce

Enfin, soulignons-le, les morts, ici précisément les jeunes morts, représentent véritablement le modèle de l'être humain libéré du monde expliqué ; c'est le thème que développe cette *Première Élegie* à partir de la quatrième strophe, où l'on retrouve des figures construites autour de la séparation de l'aimé.

Rilke évoque là un monde expliqué, familier et aimé, auquel il faut renoncer avec peine, il comporte aussi les coutumes, les dénominations, le futur humain et la peur : nous y reviendrons (4.1). Puis il en vient dans les derniers vers au retournement de la douleur de séparation en force créatrice de formes nouvelles, à l'exemple du mythe de Linos, où la musique surgit de plainte douloureuse pour le jeune mort.

Tout au long des *Élégies* les morts et le séjour des morts serviront d'image pour désigner l'être humain, ou bien les lieux, détachés de tout ce qui est le monde expliqué. Rilke donne à la mort ce sens particulier, à l'écart de la définition banale, et avec cela l'amour et la mort seront localisés dans les mêmes espaces d'exception.

La *Première Élegie* livre donc les éléments fondamentaux du motif du renoncement créatif dans la réalisation de l'amour. Ils se résument dans la différence entre le monde expliqué et ce qui est à l'écart du monde expliqué. Cette constatation met au premier plan l'espace où se forment les relations autonomes avec la vie même, l'espace d'une autre façon d'être, à l'écart : celui du « Absents-Sein ». Dans le modèle de Gaspara Stampa, la relation avec la vie ne se réalise plus que dans l'art, et le détachement total dans la mort semble proche.

Rilke imagine de nouveaux et différents aspects des mêmes motifs de l'amour renonçant dans chacune des *Élégies* suivantes. Mais la *Première Élegie* est dominée par le modèle de Gaspara Stampa, la grande amoureuse. Nous devons encore évoquer ce motif tout rilkéen, celui des grandes amoureuses, qui occupe une place importante dans sa vision de l'amour, et dont l'origine se trouve dans le roman de *Malte*, comme nous l'avons observé.

Les grandes amoureuses

Cependant, après la *Première Élegie*, ce motif si marquant dans la conception rilkéenne de l'amour n'apparaît plus directement dans la suite du cycle, mais il y est sans doute sous-jacent

comme le courant de la plus haute exigence. Et il émerge, en transparence, dans les passages qui rapprochent l'amour accompli de la mort, comme dans la *Cinquième* et dans la *Dixième Élégie*. De plus, la mort et la souffrance ou la privation sont des espaces de transformation toujours mêlés au fond élégiaque.

Dans ce contexte, de nombreux travaux de recherche concernant le motif des grandes amoureuses se proposent à nous.

La critique :

Tout d'abord, il s'agit du dilemme, de la contradiction, entre l'amour et l'œuvre, « le débat entre vivre l'amour et vivre la création »¹⁵⁵, écrit Olympia Alberti. Il touche Rilke lui-même dans sa vie de poète, tout comme les amoureuses d'autrefois invoquées dans ses œuvres, qui se réalisèrent dans l'œuvre lyrique.

Dans ce conflit entre l'art et la vie, Lou Andreas Salomé devinait même un contexte de compensation et une sorte d'équivalence, chez l'homme, de l'activité procréatrice de la femme, chez qui la maternité réalise l'union créatrice du corps et de l'esprit :

Dans la créativité corporelle de la féminité, dans l'élément qui transforme la femme en procréatrice, en nourricière, en protectrice et en guide, se révèle sa composante pour ainsi dire masculine, qui réunit les deux sexes au sein d'une communauté cachée : tous deux aspirent à l'acte de procréation comme expression de leur essence la plus authentique, de leur vie au-delà d'eux mêmes.¹⁵⁶

Lou Andreas Salomé analyse aussi le deuxième aspect reconnu dans l'attitude de son ami, celui de la supériorité de l'amour sans réponse :

Durant les années postérieures au Malte, Rilke se consacre à des traductions qui ont toutes pour sujet la glorification de la femme. Citons les Vingt-quatre sonnets de Louise Labé, les Lettres portugaises de Marianna Alcoforada, et L'Amour de Madeleine ; cette fois, c'était un trait de la féminité qui l'enthousiasmait – ou, plus exactement, dont il désirait passionnément partager l'enthousiasme, pour déborder d'amour sans retenue, sans souci de soi-même, comme dans la maternité, offrir son amour comme un grand abandon à la richesse qu'il révèle et prodigue, en

¹⁵⁵ Alberti, Olympia, *Rilke sans domicile fixe*, Joué-Lès Tours, éd. Christian Pirot, 2003, p. 136.

¹⁵⁶ Andreas Salomé, Lou, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Maren Sell & Cie, 1979, p. 53. Par la suite cet ouvrage sera cité par Lou Andreas Salomé et la page.

regard de laquelle le bonheur d'être aimé semble bien peu de chose. Offrir sans attendre d'amour en retour.¹⁵⁷

Rilke rapproche d'ailleurs certaines saintes de ses grandes amoureuses, ce qui lui permet d'approfondir la pensée de l'amour de Dieu sans réciprocité ; Lou Andreas Salomé cite à ce propos une lettre à elle adressée le 2 décembre 1913 dans laquelle Rilke serait intéressé par les réflexions de Spinoza à ce sujet.¹⁵⁸

Philippe Jaccottet traitant le thème de l'amour sans réciprocité dans la partie *Sous le signe de Paris*¹⁵⁹ de son *Rilke*, étudie les passages correspondants du *Malte* :

Or justement, dans *Malte*, plus encore que les héros et les saints il exaltait les grandes amoureuses, c'est-à-dire les mal-aimées, les trahies, les délaissées : Héloïse, Sapho, Bettina, Louise Labé, Gaspara Stampa, celle qu'il a louée par-dessus toutes les autres : Marianna Alcoforado.¹⁶⁰

Jaccottet cite Malte, le héros des *Cahiers*, lequel compare même l'évolution de la grande amoureuse au dressage d'un cheval, où l'on utilise le sucre comme amorce au début du travail.¹⁶¹

Jaccottet constate encore : « le même rêve revient souvent chez Malte »¹⁶² et il cite à nouveau les mots de Malte : le passage sur la légende de Byblis, qui avait poursuivi son amant jusqu'à la mort et réapparut en source rapide par-delà sa mort.

Mais ce sont les souvenirs de Maurice Betz, de ses entretiens avec Rilke pour la traduction du *Malte*¹⁶³ qui nous livrent l'image la plus surprenante, sans doute parce qu'elle témoigne du vécu, et du chemin que fait ce motif des grandes amoureuses dans l'esprit du poète. Le chapitre XV a pour titre *De Bettina von Armin à Eleonora Duse*. Betz annonce : « et voici que nous allons rencontrer le visage d'Abelone »¹⁶⁴, et il en vient vite au passage où Abelone lit Bettina von Armin dans le parc d'Ulsgaard. Il formule l'impression qu'il ressentit alors à la lecture « de ces pages des *Cahiers* qui faisaient de la jeune correspondante de Goethe un être presque mythique :

¹⁵⁷ Lou Andreas Salomé, p. 53.

¹⁵⁸ *ibid*, p. 54.

¹⁵⁹ Jaccottet, p. 51-87.

¹⁶⁰ *ibid*, p. 79.

¹⁶¹ *ibid*, p. 79.

¹⁶² *ibid*, p. 79.

¹⁶³ Betz, Maurice, *Rilke vivant – Souvenirs – Lettres – Entretiens*, Paris, Emile–Paul Frères, 1936. Par la suite cet ouvrage sera cité par Betz et la page.

¹⁶⁴ Betz p. 180.

l'aimante incomprise dont le pouvoir d'aimer surpassait tout »¹⁶⁵. Betz pressent à ce moment-là la figure de la grande amoureuse et le motif de l'amour sans réciprocité, au contact du texte qu'il découvre par la voix même du poète. Mais les deux hommes continuent à s'entretenir :

Or, voici que – ô surprise ! – Rilke commençait de me peindre une Bettina toute différente de celle que j'avais rencontrée dans les *Cahiers*. [...] Bettina, avais-je lu dans les *Cahiers*, avait presque effacé Abelone, n'empruntant que ses traits pour paraître. Plus vivante aux yeux de Malte. Mais voici que, dans l'esprit de Rilke, Abelone semblait avoir pris sa revanche en dissolvant cette image magnifique de celle qui l'avait devancée. Bettina Brentano n'était plus qu'une jeune impulsive chez qui trop de malice s'alliait à des exaltations de *backfisch*.¹⁶⁶

Or, voici encore un autre apport surprenant de ce travail en commun avec Rilke, une autre révélation :

Non, Bettina n'était plus aux yeux de Rilke l'image la plus pure de l'aimante. Mais d'autres visages de femmes continuaient de figurer ce mythe, blanches et claires. Et l'une d'entre elles s'approchait peu à peu de nous, à travers l'épaisseur des *Cahiers*, un visage que Rilke lui-même avait connu, aimé, celui d'Eleonora Duse.¹⁶⁷

Rilke croyait que la blessure d'amour, la dureté de Gabriele d'Annunzio, déterminait tout le devenir d'Eleonora Duse, écrit Betz, et il reconnaît la figure de la grande amoureuse dans la Duse, devenue elle aussi un personnage des *Cahiers*.¹⁶⁸

Après ces quelques illustrations du travail critique suscité par un motif si particulier à Rilke, il faut rejoindre le texte précis des *Élégies de Duino* pour terminer en remarquant la *Sixième Élégie* comme le lieu de l'apparition d'une figure proche et pourtant différente, voire antinomique, de celle de la grande amoureuse.

La *Sixième Élégie* présente une situation d'exception. Un principe analogue à celui que symbolise Gaspara Stampa s'impose tout d'abord, mais un mouvement inverse le dirige.

¹⁶⁵ *ibid*, p. 181.

¹⁶⁶ *ibid*, p. 181-182.

¹⁶⁷ *ibid*, p. 183.

¹⁶⁸ *ibid*, p. 186.

Une image antinomique des grandes amoureuses, sixième Élégie de Duino

La *Sixième Élégie* est consacrée au thème du renoncement à durer, dans la vie ; et des aspects de l'amour dans la durée se retrouveront enchâssés dans la complexité des images. Il faut donc s'intéresser aux principes de base qui structurent le poème. Nous y rencontrerons la symbolique élégiaque qui relie l'amour, la mort et la fécondité, puis, dans une certaine analogie avec la *Première Élégie*, ce principe de la séparation de l'objet aimé, qui doit devenir fructueuse.

La fleur et le fruit, l'amour fécond et l'amour fructueux

Le message de la *Sixième Élégie* est enfermé dans des images, qu'il faut d'abord ouvrir. Ainsi, le thème de la durée dans la vie et du renoncement est présenté par la figure de la fleur et du fruit, qui renferme le motif de la reproduction dans l'ordre naturel, de l'amour chez les fleurs rappelant la plainte formulée dans la *Troisième Élégie* : « Vois, nous n'aimons pas comme les fleurs, poussés / par l'unique saison d'une année ».¹⁶⁹ La fleur est l'appel amoureux pour la pollinisation, l'attrait pour les papillons, les abeilles, sa beauté nous émerveille, elle représente bien la tentative de briller dans le monde expliqué, de réussir un *destin* terrestre, une biographie admirée. Le fruit au contraire se perpétuera par sa destruction dans la future plante.

Rilke choisit le figuier comme modèle, car il ne montre pas de fleur : « ainsi tu sautes presque entièrement la floraison / et presses dans le fruit décidé à temps, / sans qu'on chante ta gloire, ton pur secret. »¹⁷⁰ Et il élève le symbole du figuier à la dimension mythologique, quand la conception du fruit demeure aussi mystérieuse que celle d'Hélène et Clytemnestre dans le mythe de Lédà et Zeus, d'où naquit la plus belle femme du monde : « comme le dieu surgissant dans le cygne »¹⁷¹.

Le contenu du message que renferme l'image du figuier est dense. Il s'agit de fécondation et d'amour fructueux, mais les implications contraires sont étroitement liées, intriquées.

D'une part, on peut supposer qu'un moment de fécondation transcendante est à l'origine de l'accomplissement dans l'œuvre d'art. De même, c'est précisément le moment du renoncement au bonheur terrestre qui doit être fructueux, ainsi est présentée l'œuvre des grandes amoureuses celle de Gaspara Stampa, ou de Louise Labé. Et l'on peut ici repenser à la contradiction entre la vie et l'œuvre, souvent commentée par la critique, à propos de cette figure de l'amour sans

¹⁶⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 535, v. 66. S W 1, p. 696 : „Siehe, wir lieben nicht, wie die Blumen, aus einem / einziges Jahr.“

¹⁷⁰ *ibid*, p. 542, v. 2-4. S W 1, p. 706 : „wie du die Blüte beinah ganz überschlägst / und hinein in die zeitig entschlossene Frucht, / ungerühmt, drängt dein reines Geheimnis.“

¹⁷¹ *ibid*, p. 542, v. 8. S W 1, p. 706 : „wie der Gott in den Schwan“ (Lédà, la mère d' Hélène et de Klytemnestre, nées d'un œuf, comme filles de Zeus transformé en cygne.)

réciprocité, sans limites ni limitations qui détourneraient de la tâche à accomplir. D'autre part, le problème de l'amour fécondant, lié à la reproduction de la vie et à la maternité, apparaît particulièrement à l'occasion de l'évocation de Samson, car les dimensions de la vie sont médiocres, et la naissance est l'entrée dans un *monde plus étroit*¹⁷² : il s'agit sans aucun doute du monde expliqué.

La fatalité, l'amour transitif, offert en sacrifice :

L'*Élégie* se termine par une autre évocation explicite de cette puissance féconde qu'est l'amour, mais c'est d'une autre fécondité qu'il s'agit, car l'œuvre du héros en est le fruit.

Le thème s'articule autour des amantes délaissées, comme dans la *Première Élégie*, Jacob Steiner en fait particulièrement la remarque¹⁷³. Mais à la différence de ces dernières, les amantes délaissées sur le parcours des héros évoluent dans une relation transitive, dont tout le sens réside dans l'offrande faite à l'amant des forces qu'elles mettent en œuvre dans le renoncement.

Deux figures se profilent : Lui, le héros, paré du prestige antique, et elle, la jeune fille [Mädchen], qui pourrait d'ailleurs rassembler en un seul personnage la jeune fille devenue mère du héros et déjà son outil, et la bien-aimée future. Elle, est donc destinée au sacrifice pour lui, et les motifs de la mort précoce, de l'indifférence au destin humain marquent cet amour réalisé dans le sacrifice. Lui ne s'attarde pas dans les réalisations de l'amour, dans les entraves de l'amour réalisé, ce ne sont que des pauses, des *séjours de l'amour*, dans lesquels il puise des forces pour continuer son œuvre :

Puis se jetai en tempête par les séjours de l'amour le héros
Chacun le reportait plus loin, chaque battement d'un cœur le désirant,
et déjà détourné, il était à la fin des sourires, – différent.¹⁷⁴

Ce qui était un appel au renoncement dans la *Première Élégie* devient dans la *Sixième* une obligation de sacrifice – nous adoptons ici la conclusion de Steiner¹⁷⁵ – qui est aussi sur ce point, logiquement, celle des études critiques ultérieures.

¹⁷² *ibid*, p. 543, v. 33-38. S W 1, p. 707.

¹⁷³ Steiner, p. 128.

¹⁷⁴ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 544, v. 43-45. S W 1, p. 708 : „Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe, / jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herzschlag, / abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln, – anders.,“

Nous ajouterions pour notre part que pour les amantes de la *Sixième Élégie*, dont le renoncement à la durée dans la vie est définitivement programmé et sans recours, aucun chemin à l'écart ne se propose. Nous verrions plutôt à l'écart, au long de cette *Élégie*, le « nous » [wir] qui y désigne l'être humain ordinaire : il subit la tentation de s'attarder dans l'univers défini et ses succès extérieurs et aspire en même temps à d'autres séjours ; il n'en viendra que tardivement à l'œuvre essentielle. Ce à quoi le « nous » se laisserait tenter, ce que les grandes amoureuses refusent volontairement, l'amante du héros en subit la privation fatalement imposée.

Nous retenons cette différence pour conclure que les amantes délaissées de *la Sixième Élégie*, dont la douleur et le sacrifice nourrissent l'action du héros nous donnent l'image antinomique des grandes amoureuses pour qui la puissance de la douleur, retournée vers elles-mêmes, deviendra fructueuse pour elles-mêmes.

À l'écart : La « terre fertile », « le jardin », la « patrie du cœur »

Rapprochons nous maintenant de l'espace choisi pour nos observations particulières, dans le champ d'attraction où évolue Rilke, entre la nature vivante et l'abstraction, inspirées l'une par le monde scandinave et l'autre par l'expérience française intellectualisée. Alors, entre l'abstraction achevée et l'appartenance étroite, dans un espace à l'écart, d'autres passages des *Élégies*, nous font apercevoir des lieux favorables à une réalisation de l'amour dans une sorte de *bonheur naturel*.

La « terre fertile », le savoir, Deuxième Élégie

C'est une vision de cet ordre qui termine la démarche de la *Deuxième Élégie*. Mais alors, la condition primordiale, nécessaire et suffisante pour découvrir la terre favorable à l'amour, et à l'être dans les mesures humaines est le savoir, la faculté de comprendre.

Comprendre :

En effet, lorsque la *Deuxième Élégie* pose la question d'être et de disparaître, directement adressée aux amants, il s'agit de comprendre. Si les amants *comprenaient*, ils pourraient échapper à la perte dans le temps, ils pourraient trouver l'espace pour leur existence, leur place

¹⁷⁵ Steiner, p. 143. : „In der ersten Elegie ist der Liebende aufgefordert worden den Raum zwischen den zum liebenden Umfängen geöffneten Armen nicht um eine Geliebte zu schließen, sondern zu den Räumen hinzuwerfen. In dieser Lage sind notwendig die Mütter und Mädchen des Helden.“

d'être humains imparfaits, entre l'intériorité absolue de l'être angélique accompli, évoquée au début du poème¹⁷⁶ et l'homme figé dans l'univers pré-défini. Les amants sont introduits encore une fois par les symboles de la nuit et de l'air, symboles de l'ouverture, et l'amour pourrait leur donner accès au savoir intérieur : « les amants, s'ils le comprenaient, pourraient dans l'air nocturne / parler étonnamment. »¹⁷⁷ Il est donc possible de leur adresser la question fondamentale, de leur demander de parler « C'est à vous les amants, l'un en l'autre contents, que je demande / ce que nous sommes. »¹⁷⁸

L'enjeu est alors de parvenir à poser contre la fugitive¹⁷⁹ existence humaine une autre forme d'existence, par la réalisation de l'amour. La question est posée une seconde fois :

C'est à vous que je demande ce que nous sommes. Je sais
que si vous vous touchez avec tant de bonheur, c'est parce que la caresse retient,
parce que l'endroit ne s'efface pas que, tendres,
vous couvrez ;parce qu'en dessous vous sentez
la pure durée. Ainsi vous promettez vous presque
de l'étreinte l'éternité. Et cependant, quand vous surmontez les effrois
des premiers regards et le désir nostalgique à la fenêtre,
et la première promenade ensemble, *une* seule fois dans le jardin :
amoureux, *êtes* vous encore aimants ?¹⁸⁰

Nous retrouvons ici la fenêtre et le jardin, qui représentent l'espace de relation entre deux mondes, et qui indiqueraient ici la chance possible pour les amants de rester à l'écart du monde expliqué. Cependant, *le désir nostalgique* les retient et le vécu est fugitif (*une seule fois*). Là dessus, l'*Élégie* évolue vers le thème du renoncement à la réalisation conventionnelle, réductrice, de l'amour ; mais c'est dans une mise en scène totalement nouvelle. Un lieu pour l'amour réalisé

¹⁷⁶ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 531 v. 31-33 „Les anges / n'attrapent-ils vraiment que ce qui est le leur, qui s'est épuisé d'eux / ou parfois s'y mélange-t-il, comme par mégarde, un peu de notre être ?“

¹⁷⁷ *ibid*, p. 531, v. 37-38. S W 1, p. 690 : „Liebenden könnten, verstünden sie's, in der Nachtluft / wunderlich reden.“

¹⁷⁸ *ibid*, p. 532, v. 45. S W 1, p. 691 : „Liebende, euch, ihr in einander Genügten, / frag ich nach uns.“

¹⁷⁹ S W 1, p. 690 : „Wie Tau von dem Frühgras / hebt sich das Unsre von uns, wie die Hitze von einem / heißen Gericht.“

¹⁸⁰ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 532, v. 55-63. S W 1, p.691 : „euch frag ich nach uns. Ich weiß, / ihr berührt euch so selig, weil die Liebkosung verhält, / weil die Stelle nicht schwindet, die ihr, zärtliche, / zudeckt, weil ihr darunter das reine / Dauern verspürt. So versprecht ihr euch Ewigkeit fast / von der Umarmung. Und doch, wenn ihr der ersten / Blicke Schrecken besteht und die Sehnsucht am Fenster, / und den ersten gemeinsamen Gang, *ein* Mal durch den Garten : / Liebende, *seid* ihr dann noch ?“

dans la vie de tous les jours apparaît à la fin, inattendu : c'est le monde antique, évoqué là comme modèle pour notre temps.

La « terre fertile »

À travers son interprétation des motifs sculptés sur les stèles de l'antique Attique, Rilke démontre alors que le renoncement est une attitude, non un précepte pratique. Cela fait suite aux indices déjà donnés en ce sens chez Abelone ou dans la *Première Élégie*. Le poète nous fait voir dans ces sculptures : « la prudence / du geste humain »¹⁸¹, la légèreté : « n'étaient-ils pas, l'amour et l'adieu / sur les épaules si légèrement posés qu'on les eût crus faits d'une autre / matière que chez nous ? »¹⁸², et il nous montre les mains : « comme peu, s'appuyant, elles pressent, bien qu'il y ait dans les torsos la force »¹⁸³.

Ces observations décrivent sans le nommer le renoncement à l'objet et à la possession. Les mains ne saisissent pas pour prendre possession, elles établissent plutôt la relation entre les êtres qui se rapprochent dans leur espace intérieur représenté par l'image du torse, espace du cœur.

Ici, le poète fait parler à sa place les œuvres d'art d'une époque passée, de la même manière que Malte fait parler les tapisseries de la « Dame à la Licorne ». Et le modèle, l'exemple de l'attitude retenue est le contenu du message délivré par les stèles d'Attique comme par les tapisseries de Cluny. La médiation du sens par l'intermédiaire des images observées crée elle aussi une distance, ainsi la forme et le fond se confirment-ils mutuellement, une fois de plus.

Dans cette figure des stèles d'Attique, Rilke rassemble toutes les dimensions de l'existence humaine, depuis la mort et l'au-delà signifiés par la stèle, jusqu'à la vie de tous les jours, où les amants trouvent cette fois l'harmonie.

Les stèles d'Attique éclairent à travers une image de l'amour dans la vie quotidienne toute nouvelle ce qui dans le roman de *Malte* n'était qu'une brève évocation.

À la fin de la *Deuxième Élégie*, Rilke redonne les mots-clés qui ouvrent la vision d'un monde favorable à la vie humaine proposé aux amants. Il dit des hommes de l'Antiquité : « ces dominés savaient par là : « Nous allons jusqu'ici, / ceci est nôtre, de nous toucher ainsi »¹⁸⁴. La domination de soi dictée par la capacité de comprendre, *le savoir* est la condition qui permet le renoncement créatif à la réalisation étroite, objectivante de l'amour. Pour l'homme qui sait, la

¹⁸¹ *ibid.*, p. 532, v. 66-67. S W 1, p. 691 : „die Vorsicht menschlicher Geste“.

¹⁸² *ibid.*, p. 532, v. 67-69. S W 1, p. 691 : „war nicht Liebe und Abschied / so leicht auf die Schultern gelegt, als wär es aus anderm / Stoffe gemacht als bei uns ?“

¹⁸³ *ibid.*, p. 532, v. 70. S W 1, p. 692 : „die drucklos berühren, obwohl in den Torsen die Kraft steht“.

¹⁸⁴ *ibid.*, p. 532, v. 71-72. S W 1, p. 692 : „diese Beherrschten wußten“.

domination de soi est une conséquence logique. Or le savoir, la capacité et leurs conséquences se sont déjà présentés à nous plusieurs fois. C'était la maladresse de Malte, qui ne savait pas : « malhabile comme j'étais à profiter des nombreuses occasions, souvent insignifiantes, de jouir d'un bonheur naturel » écrivait-il dans le *Cahier 56*. Dans la *deuxième Élégie de Duino* cette habileté est donc fondée sur le savoir. Les hommes de l'Antiquité avaient la connaissance, ils connaissaient la condition humaine et ses limites : « Les amants s'ils le comprenaient pourraient dans l'air nocturne / parler étonnamment », nous l'avons lu, et comment le poète donne maintenant le sens de l'énigme! Si les amants savaient le comprendre il y aurait pour eux aussi dans les limites de l'existence humaine un espace où *s'apaiserait*¹⁸⁵ notre désir des choses trop grandes, l'infini du monde intérieur, l'immensité de notre cœur, qui nous dépassent. C'est alors un appel, un vœu qui termine l'élégie :

Si nous aussi nous pouvions trouver un peu de pure et mince
humanité retenue, un essart de terre fertile qui fût à nous,
entre le fleuve et la roche ! Car notre propre cœur nous surmonte
toujours comme eux. Et nous ne pouvons plus le suivre du regard
jusque dans les images qui l'apaisent, ni jusqu'en
les corps divins où, plus grand, il se tempère.¹⁸⁶

La *Deuxième Élégie* se termine sur l'image d'une patrie, d'un chez-soi pour l'être humain, où la réalisation de l'amour dans la vie limitée de tous les jours, en relation équilibrée avec la sphère illimitée du cœur, est possible. Et ce qui était seulement un moment de l'amour dans le roman de *Malte* a dorénavant sa place dans l'existence humaine.

L'amour objectivant, et le « foyer du cœur », le « jardin », Troisième Élégie

La *Troisième Élégie* qui laisse elle aussi apparaître un lieu de l'amour en conclusion est la plainte sur la condition de l'être humain masculin, avec le désir, l'instinct de reproduction. Elle

¹⁸⁵ *ibid*, p. 533, v. 78

¹⁸⁶ *ibid*, p. 533, v. 74-79. „Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales / Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtländs / zwischen Strom und Gestein. Denn das eigene Herz übersteigt uns / noch immer wie jene. Und wir können ihm nicht mehr / nachschauen in Bilder, die es besänftigen, noch in / göttliche Körper, in denen es größer sich mäßigt.“ S W 1, p. 692

est donc construite autour du dilemme entre les instincts virils et les motifs spirituels qui se rencontrent dans les réalisations de l'amour.

L'amour objectivant :

Ainsi, la bien aimée est-elle tout d'abord involontairement un objet pour le jeune homme, qui sait à peine s'il s'agit d'elle ou de l'objet de son désir :

C'est une chose de chanter l'aimée. Une autre chose, hélas
De chanter ce coupable caché, le dieu-fleuve du sang.¹⁸⁷

Nous voyons se dessiner comme une contre ébauche des amants de la *Première Élégie*, que menace seulement la fusion amoureuse possessive.

Ici le poème est consacré au motif de la réalisation de l'amour dans l'acte instinctif ancestral de fécondation et de perpétuation, le plaisir, du point de vue du jeune homme [der Jüngling]. Mais la présence de la jeune fille [das Mädchen] près de lui y intègre le pôle opposé de l'amour formé dans le domaine de l'esprit. Cet amour peut apaiser [lindern] la passion sauvage du jeune amant, La jeune fille *reconnaît* son jeune amant : c'est de nouveau la connaissance qui importe¹⁸⁸. Alors que lui au contraire ne connaît d'abord rien que sa propre émotion, il y est *le solitaire*, « comme si souvent même elle n'existait pas »¹⁸⁹ : voilà donc une contre ébauche du couple amoureux de la *Première Élégie*, et dans ce moment on ne peut plus parler d'amants [Liebenden].

Le poète s'adresse en alternance, séparément, au jeune homme et à la jeune fille : comment la rencontre pourrait-elle se réaliser ? Une première figure avec les étoiles indique alors la possible ambiguïté des émotions, peut-être aussi reliées aux sphères spirituelles ; le visage pur de l'aimée, l'astre pur en sont les signes, tandis que la mise en tension du désir et la pénétration du regard contiennent les symboles sexuels :

Étoiles, ne vient-il pas
de vous le désir de l'amant bandé vers le visage
de l'aimée. Et le regard intime qui va jusqu'aux tréfonds

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 533, v. 1-2. S W 1, p. 693 : „Eines ist, die Geliebte zu singen. Ein anderes, wehe / jenes verborgenen schuldigen Fluß-Gott des Bluts.“

¹⁸⁸ *ibid.*, p. 533, v. 3 : „son jeune ami qu'elle reconnaît de loin.“ S W 1, p. 693 : „den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling“.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 533, v. 5. S W 1, p. 693 : „oft auch als wäre sie nicht“.

de son visage pur, ne vient-il pas de l'astre pur ?¹⁹⁰

Puis, lorsque c'est à la jeune fille que le poète s'adresse, nous retrouvons les signes de l'amour non possessif, la légèreté, celle de son pas, l'air, la respiration, quand elle marche « comme le vent de première heure »¹⁹¹.

Le jeune homme, ou la dénonciation des « peurs plus anciennes »

À l'opposé, le vocabulaire de l'effroi dépeint la situation du jeune homme. Ce sont d'une part l'effroi du cœur touché, et de l'autre son contraire : les « peurs plus anciennes » [die älteren Schrecken] inscrites dans l'inconscient ; les mots de même souche [erschrocken] et [Schrecken] expriment l'absence de différenciation dans la perception bouleversée du jeune homme : « Certes tu as porté l'effroi dans son cœur, mais ce sont des peurs plus anciennes / qui l'ont assailli quand il a reçu le coup de ton toucher. »¹⁹²

Les « peurs plus anciennes », donc les violentes émotions liées à l'acte qui aboutira à la conception d'un nouvel être humain, transmises de génération en génération, préprogrammées, omnipuissantes, paraissent bien être l'un des éléments fondamentaux sur lesquels repose la vision rilkéenne de l'amour, et sans doute de toute l'existence humaine, nous le verrons. Le terme allemand [ältere Schrecken] rend exactement compte, avec *l'effroi*, de la dimension surnaturelle ou surhumaine des phénomènes désignés dans l'intention de Rilke.

« Les pères », tout cela vient d'eux, c'est ce que décrit la longue troisième strophe, une sorte de descente aux enfers dans la jungle des origines :

... Comme il s'abandonnait – aimait
aimait son être intime et la jungle perdue de son être intérieur
[...] Aimant,
descendit dans le sang plus ancien, dans les gorges
où gisait le terrible, repu de tous ses pères encore. Et tout ce qu'il y a

¹⁹⁰ *ibid.*, p. 693, v. 10-13. S W 1, p. 693 : „Ihr Sterne, / stammt nicht von euch des Liebenden Lust zu der Antlitz / seiner Geliebten ? Hat er die innige Einsicht / in ihr reines Gesicht nicht aus dem reinen Gestirn ?“

¹⁹¹ *ibid.*, p. 534, v. 9. „ô toi qui marches comme un vent de première heure“. S W 1, p. 693 : „du, die wandelt wie Frühwind“.

¹⁹² *Ibid.*, p. 534 v. 20-21. S W 1, p.694 : „Zwar du erschrakst ihm das Herz, doch ältere Schrecken / stürzten in ihm bei dem berührenden Anstoß.“

d'horrible le connaissait, clignait, était avec lui comme en intelligence.¹⁹³

Il paraît important de remarquer ici que les « peurs plus anciennes » [die älteren Schrecken] et « les plus anciennes douleurs » [die ältesten Schmerzen] nommées dans la *Première Élégie* forment un couple déterminant pour l'existence humaine, selon la vision des *Élégies*. Il englobe la vie de l'homme, de la conception à la mort, et exprime la relation entre la fécondation des entrailles de la mère et la douleur de la séparation qui commence à la naissance et marque tout le cours de la vie, jusqu'à la mort.

C'est la plainte fondamentale des *Élégies*.

Le « foyer du cœur »

Mais voici que nous devons opposer le « foyer du cœur » au couple « les peurs plus anciennes » et « les plus anciennes douleurs » :

En effet, après la divergence, le poète évoque la rencontre possible des deux jeunes amants. Et quand l'amant veut se libérer des schémas ancestraux qui le déterminent, c'est le *foyer du cœur* de l'aimée qui l'attire. Libéré des « peurs plus anciennes », on peut comprendre qu'il sera soulagé en même temps des « plus anciennes douleurs », retrouvant alors dans le cœur de la jeune fille le foyer dans l'utérus maternel perdu à la naissance. La jeune fille a le pouvoir de résoudre le drame de l'existence humaine, de contenir les deux sources d'effroi que sont la puissance des temps primitifs et la séparation de ce que l'on aime. Rapprochons les mots allemands de souche identique [heimlich] et [Heimat], qui prouvent encore cette dernière allégation. C'est à dire, ici [heimliches Herz], et [erste Heimat] qui sera cité dans la *Huitième Élégie*.

Considérons alors les vers de référence, adressés à la jeune amante : « Il est vrai qu'il le *veut*, qu'il s'évade et s'accoutume soulagé / au foyer de ton cœur, se prend et se commence. »¹⁹⁴

Les conditions déjà rencontrés pour une réalisation harmonieuse de l'amour sont une fois de plus la volonté, attitude consciente contrôlée, et le « comprendre », opposées aux pulsions de l'inconscient, puis encore la légèreté qui signifie le renoncement à l'insistance et à la conformité

¹⁹³ *ibid.*, p. 535, v. 52-60. S W 1, p. 695 : „Wie er sich hingab – liebte. / Liebte sein Inneres, seines Inneres Wildnis, / [...] Liebend / stieg er hinab in das ältere Blut, in die Schluchten / wo das Furchtbare lag, noch satt von den Vätern. Und jedes / Schreckliche kannte ihn, blinzelte, wie verständigt.“

¹⁹⁴ *ibid.*, p. 534, v. 23-24. S W 1, p. 694 : „Freilich, er *will*, er entspringt ;erleichtert gewöhnt er / sich in dein [des Mädchens] heimliches Herz und nimmt und beginnt sich.“

pesante. Pour désigner cette attitude consciente et contrôlée, Rilke utilise le qualificatif doucement, qui s'applique à la fois à l'attitude et au ton de la voix. Et la similitude des deux mots [leicht] et [leise] en allemand renforce la cohérence du message délivré.

Alors la réalisation harmonieuse de l'amour dans la vie de tous les jours serait possible, un lieu de l'amour est évoqué, dans les derniers vers de cette *Troisième Élégie*, c'est un vœu, un appel, comme dans la *Deuxième*, un appel cette fois à la jeune fille :

...Oh, doucement fais-lui, accomplis devant lui.

très doucement un cher labeur de chaque jour, en lequel il se fie, – conduis le

là-bas près du jardin, donne-lui la pesanteur suprême des nuits.....

Retiens-le¹⁹⁵

L'espoir de trouver *un essart de terre fertile qui fût à nous* sur lequel s'achevait la *Deuxième Élégie* se présente ici sous une nouvelle forme. Et s'il faut se rapprocher du *jardin*, lieu du « Absents-Sein », *là-bas près du jardin*, le lieu de l'amour est encore une fois à chercher à l'écart du monde expliqué. Alors, voici que ce lieu est fiable : *en lequel il se fie* [verlässlich], au contraire du monde expliqué nommé dans la *Première Élégie*. Il est fiable par le labeur de chaque jour, car l'amour est un travail, le grand travail, nous l'avons déjà vu, et il se réalise dans les choses simples de la vie quotidienne, celles que Malte appelait « les nombreuses occasions, souvent insignifiantes, de jouir d'un bonheur naturel. »¹⁹⁶

Tentons de conclure :

Dans la *Troisième Élégie*, le lieu de l'amour est donc un foyer, une patrie [Heimat], ses dimensions sont infinies dans le monde intérieur et limitées dans le monde extérieur, la retenue, le renoncement s'expriment encore dans les derniers mots du poème : *retiens le* La possibilité de réaliser l'amour dans la vie dépend du renoncement aux formes primitives des passions. Mais une sorte de compromis avec l'imparfaite condition humaine, un effort à la recherche de la meilleure mesure en toutes choses se laisse finalement envisager, comme un ouvrage, un labeur, le travail permanent de tous les jours. Un compromis avec les puissances vitales, les forces de vie serait possible à l'écart, entre la matérialité immédiate et la spiritualité absolue. Et seule la jeune fille est capable d'aimer ainsi, elle développe la « connaissance » de la condition humaine

¹⁹⁵ *ibid*, p. 536, v. 81-85. S W 1, p. 696 : „O leise, leise / tu ein liebes vor ihm, ein verlässliches Tagwerk, – führ ihn / nah an den. Garten heran, gieb ihm der Nächte / Übergewicht..... Verhalt ihn...“

¹⁹⁶ Rilke, *Récits et essais*, p. 566. Malte p. 137.

et de ses limites et par là « l'habileté » qui fait du quotidien un jardin, pour reprendre encore les mots de Malte dans le *Cahier* 56.

En confirmation, citons Philippe Jaccottet qui observe pour sa part la présence d'un autre modèle à côté de celui des amantes délaissées : « les amantes délaissées et l'autre modèle : celui de la *Deuxième Élégie*, puis *Troisième*. »¹⁹⁷

Les condition spacio-temporelles de l'amour

Le « théâtre du cœur », Quatrième Élégie

Dès la *Quatrième Élégie*, Rilke soulève des questions relatives à la valeur temporo-spatiales dans le domaine de l'amour.

Cette *Élégie* entonne ce qui sera la plainte de la *Huitième*. Elle déplore le monde interprété par l'homme, avec les conventions, la définition fermée et objectivante, la vision centralisée, qui ont pour conséquences la réduction des dimensions de l'être, et l'instauration du temps linéaire dirigé vers le futur avec la fuite permanente de toutes choses, alors périssables. Dans cet univers expliqué, vivent les hommes et fonctionne la société humaine dans laquelle évoluent eux aussi les amants, nous allons y revenir.

Tout d'abord, c'est la réalisation de l'amour des parents qui est remise en question :

À l'opposé du temps dirigé, s'écoule le temps cyclique des êtres naturels, végétaux ou animaux. C'est aussi celui du jeune enfant et cela conduit dans la suite de l'*Élégie* à la remise en question de l'amour des parents, de l'amour entre parents et enfants :

Et vous, n'ai-je pas raison,
vous qui m'aimiez pour le petit commencement d'amour
que j'eus pour vous, et dont je ne cessais de partir,
parce que l'espace qui était dans votre visage,
dès lors que je l'aimais, se muait en univers infini
où vous n'étiez plus....¹⁹⁸

¹⁹⁷ Jaccottet, p. 105.

¹⁹⁸ *ibid*, p. 538, v. 47-52. S W 1, p. 698 : „Und ihr, hab ich nicht recht, / die ihr mich liebte für den kleinen Anfang / Liebe zu euch, von dem ich immer abkam, / weil mir der Raum in eurem Angesicht, / da ich ihn liebte, übergang in Weltraum, / in dem ihr nicht mehr wart...“

L'amour des parents est responsable de l'évolution de l'enfant vers le vécu temporel du monde expliqué fait de disparition permanente : « O heures dans l'enfance, / où derrière les figures il y avait plus que du simple / passé et point de futur devant nous. »¹⁹⁹ En outre, le père et la mère, leur amour réalisé, responsables de la naissance le sont aussi de la mort : la mort est donnée en même temps que la vie, c'est d'ailleurs la conclusion de l'*Élégie*. Dès lors, sous tous rapports, le problème est bien celui du monde défini par la société humaine, où l'amour ne dispose pas des dimensions qui devraient être les siennes. Alors, l'amour des parents est remis en question et l'échec des amants est programmé.

Ainsi échouent les amants eux aussi, quand ils réduisent l'espace de l'amour en lui donnant un objet :

Les amants ne vont-ils
pas toujours l'un dans l'autre se heurter à des bords,
eux qui se promettaient l'espace, les chasses et un pays.²⁰⁰

Il s'agit toujours de l'espace, et c'est l'espace intérieur, lui illimité, qui est le recours. Rilke le désigne comme le « théâtre », la scène du cœur. Au centre de son développement de cette *Quatrième Élégie*. L'accès en est difficile, encombré par le monde expliqué, relégué derrière ses formes objectives²⁰¹. Cet univers intérieur est aussi une patrie [Heimat], cette fois les amants l'ont pressenti, mais ils ne l'atteindront pas.

Après ce constat, prémisse du débat sur « la scène du cœur », Rilke n'évoque plus les amants, car la progression vers l'intérieur fait apparaître les morts, et par-dessus tout l'enfance. L'enfant renoncerait à l'amour des parents, ressenti comme objectivant. Car, nous l'avons vu (1.6 « Abseits-Sein »), l'enfant découvre le monde dans son intervalle de marcheur solitaire, indépendant [im Zwischenraum], [im Alleingehen], tandis que son entourage le pousse dans le monde expliqué. Le cercle de cette *Quatrième Élégie* est ainsi fermé, confirmant la version la plus dure de la conception de l'amour réalisé qui se présente chez Rilke. Selon ce modèle, l'amour ne peut se réaliser simplement à l'écart du monde expliqué, mais uniquement dans les dimensions ouvertes d'un univers illimité. Cela vaut pour l'enfance et pour tous les âges de la vie.

¹⁹⁹*ibid*, p. 538, v. 65-67. S W 1, p. 699 : „O Stunden in der Kindheit, / da hinter den Figuren mehr als nur / Vergangenes war und vor uns nicht die Zukunft.“

²⁰⁰*ibid*, p. 537, v. 11-13. S W 1, p. 697 : „Treten Liebende / nicht immerfort an Ränder, eins im andern, / die sich versprochen Weite, Jagd und Heimat“.

L'Ouvert, Huitième Élégie

La *Huitième Élégie* met en scène l'opposition entre le temps humain et celui que vivent les êtres naturels, animaux ou végétaux (« la créature »), elle décrit la séparation de l'aimé à la naissance comme la douleur fondamentale qui leur est à tous commune.

Pour donner une indispensable vision d'ensemble du monde si particulier qui allait venir à nous, nous avons évoqué dans notre *Introduction* (1. 6 « Absents-Sein ») les conceptions de Rilke, en référence à la *Huitième Élégie*. Rilke oppose l'Ouvert de la créature à la vision autocentrée de l'être humain sur le monde des objets défini dans cette perspective. Citons maintenant le passage fondateur dans le cours de *l'Élégie*, dédiée d'ailleurs à l'ami Rudolf Kassner, scientifique biologiste :

Par tous ses yeux la créature
voit l'Ouvert. Seuls nos yeux sont
comme invertis et posés tout autour d'elle,
tels des pièges qui cernent sa libre sortie.
Ce qui *est*, au dehors, nous le savons uniquement par la face
De l'animal, car le tout jeune enfant,
nous le tournons déjà et le forçons pour qu'en arrière
il voit l'affiguré et non l'Ouvert, qui dans
le visage de la bête est si profond. Libre de toute mort.²⁰²

L'enjeu est bien toujours l'être, le poète insiste encore, ici en écrivant le *est* [ist] en italique. La *créature* est dans le monde, elle le vit, et à l'inverse nous, humains, nous comportons en *spectateurs* qui l'observent, donnant à l'univers des formes issues de notre rationalité : nous « l'agençons. Sa ruine survient. L'agençons de nouveau et périlclitons nous-mêmes. »²⁰³

Ainsi, le motif du temps humain fatalement dirigé vers l'avenir est-il repris tout au long de *l'Élégie*. Nous relevons à la fin de la première strophe le mot « destin » souvent rencontré dans les textes qui nous occupent, car sa place dans le vocabulaire qui désigne le monde expliqué est

²⁰¹ *ibid.*, p. 537, v. 19-57.

²⁰² *ibid.*, p. 548, v. 1-9. S W 1, p. 714 : „Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. Nur unsre Augen sind / wie umgekehrt und ganz um sie gestellt / als Fallen, rings um ihren freien Ausgang. / Was draußen *ist*, wir wissens aus des Tiers / Antlitz allein, denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingen, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offene, das / im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.“

²⁰³ *ibid.*, p. 549, v. 68-69. S W 1, p. 716 : „Wir ordnens. Es zerfällt / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.“

là clairement définie : « C'est cela qu'on appelle destin : être en face / et rien d'autre et toujours en face. »²⁰⁴

Les amants se cachent l'un l'autre l'Ouvert

L'amour pourrait amener l'être humain à se rapprocher davantage de l'Ouvert :

Les amants, n'était l'autre qui cache
la vue, en sont tout proches et étonnés....
Comme par mégarde tout est ouvert
derrière l'autre.... Mais lui, personne
ne peut le passer, et de nouveau, ce qui leur advient, c'est du Monde.²⁰⁵

L'amour aurait donc potentiellement le pouvoir de favoriser le détachement de la vision humaine réductrice, le pouvoir d'ouvrir une vue plus large, en plusieurs perspectives. Mais la réalisation de l'amour s'arrête à un objet et voue ainsi les amants eux aussi à l'échec, dans cette *Élégie*, qui expose la fatalité des conditions temporelles de l'existence terrestres.

Dans ce contexte de fatalité, Rilke réalise une mise en scène étonnante, toute nouvelle du motif fondamental des « plus anciennes douleurs » formé dans la *Première Élégie*. Il se retrouve, élargi, dans le motif de la « profonde tristesse » qui commence avec la naissance, la première séparation de l'être aimé, commune à l'homme et à l'animal. La traduction de [große Schwermut] par « profonde tristesse », de Lorand Gaspar²⁰⁶ (édition Gaspar de 2006), nous semble intéressante, en complément de celle de Jean-Pierre Lefebvre, que nous allons lire un peu plus loin.

La séparation de l'aimé à la naissance, perte de la « première patrie »

L'utérus maternel reste le lieu premier de l'amour, pour les animaux comme pour les hommes, dit le poète, dans cette démarche nouvelle de la *Huitième Élégie*. Au cours du cycle, le poète avait déjà donné des indices dans ce sens, en évoquant le cercle protecteur de la mère, ainsi que le rapprochement entre la naissance et la mort :

²⁰⁴ *ibid.*, p. 549, v. 33-34. S W 1, p. 715 : „Dieses heißt Schicksal gegenübersein / und nichts als das und immer gegenüber.“

²⁰⁵ *ibid.*, p. 548, v. 24-28. S W 1, p. 714 : „Liebende, wäre nicht der andre, der / die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen.... / Wie aus Versehn ist ihnen aufgetan / hinter dem andern.... Aber über ihn / kommt keiner fort, und wieder wird ihm Welt.“

Et pourtant il y a dans la bête vigilante et chaude
le poids et le souci d'une grande mélancolie pesante.
Car jamais elle non plus ne peut se défaire de ce
qui souvent nous terrasse, – le souvenir,
comme si ce vers quoi l'on se presse déjà avait
été plus proche, plus fidèle et son rattachement
d'une intime tendresse. Ici tout est distance
et là tout était souffle. Après la première patrie
la deuxième lui semble bifide et venteuse.²⁰⁷

Le souffle [Atem], et la patrie elle-même nous rappellent ce bonheur terrestre que l'amour d'une jeune fille pourrait recréer, nous l'avons lu dans la *Troisième Élégie*, avec les mêmes vocabulaires. Dans la *Huitième*, la perte de l'aimé, la tristesse éprouvée, découlent de la possession antérieure d'un objet aimé. Rilke, différenciant la douleur de la séparation selon le mode de gestation, nomme clairement cet objet aimé : le ventre maternel [Schoß]. Ainsi seule la « petite créature », insecte, moustique est épargnée, car toute sa vie se déroule dans le même milieu maternel : « O la félicité de la *petite* créature »²⁰⁸.

L'oiseau, qui appartient toujours au dedans et au dehors à la fois, présente un sens complexe que nous avons déjà rencontré.

Pour nous les humains, la douleur de la séparation ressentie à la naissance se reproduit en permanence dans la vie, dans le temps dirigé vers le futur, la fin de l'*Élégie* en donne une vision : elle montre l'être humain sans cesse « en l'attitude de quelqu'un qui s'en va »²⁰⁹, qui fait sans cesse ses adieux.

Au cours des *Élégies*, l'être humain est appelé de différentes manières à transformer les « plus anciennes douleurs » en force créatrice par le renoncement aux formes possessives de l'amour. La conscience humaine permet cette tentative de transformation dans l'effort de renoncement. Ces considérations ne sont pas développées dans la *Huitième Élégie*, mais leur rappel permet de constater une défaillance de la conscience animale. Au contraire de l'homme, l'animal supporte

²⁰⁶ Rike, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino, Les sonnets à Orphée*, Paris, Le Seuil, 2006, p. 73.

²⁰⁷ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 549, v. 43-51. S W 1, p. 715 : „Und doch ist in dem wachsam warmen Tier / Gewicht und Sorge einer. großen Schwermut. / denn ihm auch haftet immer an , was uns / oft überwältigt, – die Erinnerung, / als sei schon einmal das, wonach man drängt, / näher gewesen, treuer und sein Anschluß / unendlich zärtlich. Hier ist alles Abstand, / und dort war Atem. Nach der ersten Heimat / ist ihm die zweite zwitterig und windig.“

²⁰⁸ *ibid*, p. 549, v. 52. , p. 715 : „O Seligkeit der *kleinen* Kreatur“.

²⁰⁹ *ibid*, p. 551, v. 71-72. S W 1, p. 716 : „In jener Haltung von einem, welcher fortgeht“

sans défense la grande tristesse de la séparation, la perte de la première patrie, lieu de l'amour. En revanche, la douleur de l'adieu permanent dans le temps dirigé qui touche l'homme lui est épargnée.

Finalement, nous retiendrons par-dessus tout que la plainte de la *Huitième Élégie* concerne le rétrécissement de l'espace dans le monde humain où l'amour n'a ni la place ni le temps de subsister. Il reste la douloureuse séparation de l'être aimé, sans cesse répétée.

La possibilité d'être, à l'écart, dans un intervalle humain évoquée à plusieurs reprises dans le cycle élégiaque ne s'œuvre pas dans ce huitième poème.

Le sort des amants reste lui aussi sans issue, car ils ne parviennent pas à ouvrir suffisamment l'espace autour d'eux, et le temps linéaire les emporte.

Des conditions semblables nous sont apparues dans la *Quatrième Élégie*, seul l'accès à l'intériorité donnerait l'espace et le temps nécessaires à l'amour humain.

Le renoncement à la durée dans le monde extérieur et le devoir d'intériorisation

Le renoncement progressif à l'extérieur, Septième Élégie

Le motif principal de la *Septième Élégie* est l'amour, sa réalisation dans le monde intérieur, qui sauvegarde tout l'extérieur.

L'*Élégie* entière développe le motif du renoncement créatif dans la réalisation de l'amour, dont nous avons tenté d'étudier les formes différentes à travers les personnages d'Abelone au Danemark, puis de Madeleine, dans le champ de forces entre les inspirations danoises d'un côté et françaises de l'autre. Et d'autres aspects se sont révélées à la lecture de plusieurs *Élégies de Duino*. Tout cela se retrouve dans la *Septième* très largement développé. Ici, la mise en scène et la différenciation du motif nous semblent comporter trois moments différents, que nous proposons de désigner comme l'appel amoureux, la réalisation de l'amour dans le monde intérieur et enfin les grandes réalisations humaines et l'amante. Ces trois mouvements réalisent le détachement progressif du monde extérieur, en même temps que son intégration dans l'intérieur, et ils aboutissent à l'image sublimée de l'amante.

Le dépassement de l'appel amoureux

La *Septième Élégie* nous conduit dès le début au centre de la question de l'amour renonçant. Elle est introduite par le motif de l'appel amoureux [Lockruf], qui est séduction, demande, volonté d'attirer un être individuel vers l'amour.

L'appel amoureux destiné à l'ange et retenu dans la *Première Élégie*, effrayant dans la *Seconde* (« Tout ange est terrifiant. Malheur à moi pourtant / si mon chant vous appelle, oiseaux quasi mortels de l'âme »²¹⁰), commencé déjà avec Abelone dans le parc d'Ulsgaard, l'appel amoureux est voué à l'échec.

C'est aussi l'appel séducteur [Werbung] et il ne doit maintenant plus être : « Qu'il ne soit pas insistante demande, qu'il ne soit pas tendu vers l'obtenir, mais soit la voix surgie, / ton cri, qu'ainsi soit sa nature »²¹¹. Un renoncement à l'amour possessif, à la réalisation étroitement définie est clairement formulé, et cela trouve bien sa place à l'écart du monde des objets.

Alors un processus d'élévation est indiqué par des symboles, à partir du chant qui ne veut rien obtenir, et qui ne doit pas même ressembler à celui de l'oiseau au temps des nids ; notons ici que la perpétuation de la vie, la reproduction est encore une fois exclue du modèle souhaité, qui implique l'absence de projet, d'objet ou de but. Les symboles à référence humaine directe, comme ceux de l'oiseau et de l'éther, où les amants accèderaient aux grands espaces (*Première Élégie*). Sont écartés un à un au cours d'une escalation représentée par la progression de la saison ascendante qu'est le printemps, jusqu'au début de l'été, où sa plénitude est atteinte. Cependant la « trille »²¹², reliée à l'image de la fontaine et rappelant l'oiseau, puis plus tard « la grande clarté qui respire »²¹³ les soirs d'été, la respiration, annoncent d'autres modes de relation et d'échange, dans le dépassement.

Ainsi de plus en plus haut, au sens propre, celui des heures et des jours, comme au sens figuré, on atteint le niveau céleste et celui de la nuit intérieure, espace ouvert, espace de l'amour, puis finalement la hauteur des étoiles : « les étoiles de la terre », signes de l'amour spirituel. L'ascension est réalisée sur le plan de la forme par les sept répétitions du « non seulement »²¹⁴, comme sept marches, suivies de l'aboutissement par deux fois « mais » : « mais les nuits » et

²¹⁰ *ibid.*, p. 530, v. 1-2. S W 1, p. 689 : „Jeder Engel ist schrecklich. Und dennoch, weh mir, / ansing ich euch, fast tödliche Vögel der Seele“

²¹¹ *ibid.*, p. 544, v. 162. S W 1, p. 709 : „Werbung nicht mehr, nicht Werbung, entwachsene Stimme / sei deines Schreies Natur“.

²¹² *ibid.*, p. 544, v.14. “ S W 1, p. 709 : „dann den Triller, Fontäne“.

²¹³ *ibid.*, p. 545, v. 23. S W 1, p. 710 : „das atmende Klarsein“.

²¹⁴ *ibid.*, p. 545, v. 17-24. S W 1, p. 710 : „nicht nur“.

« mais les étoiles »²¹⁵. Le mouvement ascensionnel a conduit des joies terrestres, au départ, à la dimension cosmique, à la fin.

Parallèlement, le poème élégiaque a abandonné dans la grande fête du printemps, au début, « l'amie, la silencieuse »²¹⁶ [die Freundin] qui se laisserait troubler, attirer et posséder ; le niveau des étoiles, le niveau et les dimensions du monde intérieur tout à fait rempli d'amour une fois atteint, alors l'amante [die Liebende] peut-être appelée : « Vois, j'appelais alors l'amante »²¹⁷. Nous sommes au début de la troisième strophe.

La réalisation de l'amour dans le monde intérieur

Le moment est venu pour le poète d'ébaucher la grande peinture de ce que doit être cet amour intériorisé, de ce à quoi aspire le renoncement. Ce qui était jusqu'à présent suggéré par les symboles de l'oiseau ou de la respiration, cette métamorphose de l'univers extérieur par l'intériorisation, trouve maintenant une expression nouvelle, à la fois plastique et proche de la vie, de la plus haute densité lyrique.

Il faut s'attarder un peu sur le procédé qui y conduit, avec ses détours hautement suggestifs, qui laissent apercevoir des intervalles, à l'écart, entre l'intériorisation et la vie empirique. Car le poète, inversant maintenant le mouvement, part de l'intériorité pour revenir vers la vie.

L'amante morte y sert d'introduction, car elle désigne l'amante complètement détachée du monde des objets. L'amie [die Freundin] serait morte au monde expliqué, comme à l'amour possessif. Elle serait alors devenue l'amante [die Liebende] accomplie. Reprenant encore une fois une remarque de Jacob Steiner, on pourrait la comparer à l'amante dans le chant vénitien d'Abelone, dans son échange avec l'ensemble de tout ce qui reçoit le sentiment d'amour.²¹⁸

Mais le passage est au mode conditionnel, et tandis que le passé et les morts évoqués sont présents dans le monde intérieur, la forme conditionnelle (avec *rief*, forme conditionnelle de *rufen*, non l'imparfait) nous paraît plutôt indiquer la nuance d'un souhait, d'une aspiration, qui serait celle d'approcher plus près de l'intériorité accomplie. Cette nuance, avec la distance qu'elle instaure, annonce le mouvement de retour vers la vie naturelle, vers la félicité dans la vie. Ce retour devient possible par le recours aux potentiels intacts de la grande jeunesse, pas encore limités par les définitions rigides du monde fonctionnel. Les amantes sont ainsi appelées des

²¹⁵ *ibid*, p. 541, v. 25-26. S W 1, p. 170 : „sondern die Nächte [...] sondern die Sterne“.

²¹⁶ *ibid*, p. 544, v. 7. S W 1, p. 709 : „die Freundin... , die stille“

²¹⁷ *ibid*, p. 545, v. 29. S W 1, p. 710.

²¹⁸ Steiner, p. 156.

enfants (« vous les enfants ») et l'on aboutit à l'acclamation de la vie terrestre souvent commentée dans la recherche : « il est merveilleux d'être ici ».²¹⁹

Considérons à présent le mouvement effectué entre les deux, dans l'intervalle, dirions nous. Nous y trouvons les vers non moins étudiés par la critique : « que de fois vous l'avez dépassé l'aimé, en respirant / respirant après une course heureuse, sans but et libre. »²²⁰ L'analyse de base de Jacob Steiner identifie cette supériorité de la jeune fille à celle qu'Abelone exprime dans le chant vénitien, car la course est sans but et libre, en l'absence de figure masculine définie.²²¹ Steiner évoque donc l'amour intransitif. Cependant, si nous comptons avec la dynamique comprise par le « Absents-Sein » nous pourrions deviner un autre aspect, dans la course et la respiration, un espace d'échange spontané entre la vie extérieure rencontrée et le monde intérieur. Cet espace serait alors le lieu de l'amour non possessif, et le « sans but » indiquerait moins l'absence de figure masculine que l'absence de but utilitaire.

Cette hypothèse se trouve confirmée dans l'enchaînement des vers suivants, immédiatement à la suite de la conclusion « il est merveilleux d'être ici », qui sont dédiés aux jeunes filles pauvres dans les rues des grandes villes. En effet, on y voit une réalité de l'amour dans laquelle les valeurs sont très différentes de celles du monde conventionné, défini et expliqué ; ces valeurs sont déterminées par la qualité et l'intensité du vécu, hors de tous les critères usuels de durée, de modalité et de résultat. Ainsi les jeunes filles défavorisées par le destin peuvent-elles, elles aussi, connaître l'amour accompli, dans une fraction de temps hors du temps mesuré, qui contient alors toute la plénitude de l'être et de l'existence [Dasein]²²². Cela se passe donc à l'écart de notre univers déterminé, établi, répété, lequel continue juste à côté à fonctionner avec *nous*, qui oublions l'essentiel²²³. Le passage concerné sera cité dans la partie 3.3.2, consacrée au thème de la jeune fille, où nous verrons ce groupe des jeunes filles pauvres, avec la peinture qu'en fait Rilke dans cette *Septième Élégie*, comme il l'avait fait dans *le roman de Malte* pour celles des rues de Paris.

Il faut revenir à cet amour réalisé à l'écart des désirs de possession et alors source de l'être, dans les pas du poète, qui sollicite maintenant l'amante pour lui montrer, et on dirait même lui

²¹⁹ *ibid*, p. 545, v. 33-38. S W 1, p. 710 : „ihr Kinder“ [...] Hiersein ist herrlich“.

²²⁰ *ibid*, p. 545, v. 36-37. S W 1, p. 717 : „wie überholt ihr oft den Geliebten, atmend / atmend nach seligem Lauf, auf nichts zu, ins Freie“.

²²¹ Steiner, p. 159 : „Ja, das Gehen *auf nichts zu* erscheint im *Malte* unmittelbar vorgebildet. Im Abschnitt der auf das Lied der Abelone folgt, wird über diese nachgedacht [...] wir dürfen die Frage nach Abelone unmittelbar auf die siebente Elegie übertragen[...] in die Richtung *auf nichts zu* wäre alles, was als männlich Einzelnes auftritt, nur Hindernis und Aufenthalt.“

²²² Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 545, v. 38-44. S W 1, p. 710-711.

apprendre l'œuvre de transformation intérieure du monde. Selon le modèle de l'amour, il étend alors à tout l'univers cette exigence : celle du détachement et de l'intériorisation, qui sont les conditions de l'être [Sein].

Nous faisons appel à la traduction de Lorand Gaspar et Armel Guerne dans l'édition du Seuil, car celle de Jean-Pierre Lefebvre, que nous suivons habituellement, met moins bien en évidence les éléments clés, que sont le concept d'être [Rilke : wird sein] et puis le processus de disparition totale de l'extérieur.

Pour mémoire la traduction de Lefebvre propose : « Nulle part il n'y aura, bien-aimée, qu'en nous-même de monde. Notre / vie passe en transformation / Et l'extérieur de plus en plus ténu / s'étirole. »). Nous nous référons donc exceptionnellement pour la citation suivante à Gaspar et Guerne, traducteurs de l'édition du Seuil 2006 :

Nulle part, ô bien-aimée, le monde
ne sera comme à l'intérieur de nous-mêmes.
Notre vie s'use en transfigurations.
Et de plus en plus mince, le dehors disparaît.²²⁴

Rilke place ici l'intériorisation sur le terrain de ce qui pourrait sembler le plus définitivement fixé dans la réalité matérielle : les œuvres architecturales, conservées à travers le temps, dont seule la représentation mentale, la reconstruction intérieure importe. Elle seule en érige l'être et le sens, elle est éternelle et « sans forme » [gestaltlos]²²⁵.

Les grandes réalisations humaines et l'amante

Les grands monuments du passé servent donc d'exemple, ils montrent le meilleur de ce dont l'homme est capable. Ils montrent l'aspiration vers l'invisible *au milieu* de la société humaine au fonctionnement objectif, au milieu de ce monde expliqué, caractérisé par des mots comme le *destin* ou le *non-savoir*.²²⁶ Dans ce contexte d'appauvrissement, l'époque de Rilke (ou en tous

²²³ *ibid.*, p. 546, v. 45-48. S W 1, p. 711.

²²⁴ Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino, les sonnets à Orphée*, Collection Bilingue, Paris, Éditions du Seuil, 2006, p. 65; S W 1, p. 711 : „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen.“

²²⁵ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 546, v. 54. S W 1, p. 711.

²²⁶ *ibid.*, p. 547, v. 67-69. S W 1, p. 712.

cas un entre deux siècles) est concernée au passage²²⁷, nous y reviendrons au moment des conclusions de notre thèse (5.2).

Ainsi le poète va-t-il prendre à témoin l'ange, qui est l'intériorité absolue. Il le fait d'une manière ambiguë, où se mêle une croissante provocation. Et il semble bien que les valeurs humaines, alors mesurée à celle de l'ange, soient aussi évoquées en ordre croissant quand l'amante est nommée la dernière, en apothéose.

Elle seule serait dans le présent, si nous nous donnons la possibilité de lire ce [*reichte sie*] qui l'introduit, comme une annonce au conditionnel présent du verbe [*reichen*] ; dont la forme est identique au prétérit. Le conditionnel présent interviendrait, pour marquer une différence exprimée par les formes explicites du passé appliquées aux autres entités mesurées à l'ange (comme dans : « Chartres était grande » [*Chartres war groß*], dont la présence n'est plus qu'intérieure. Alors, l'amante à sa fenêtre se détache comme une impression visuelle surgie à l'instant même de la nuit. Son apparition présente et visible relie l'extérieur et le monde intériorisé recrée dans l'invisible :

Chartres était grande – et la musique
montait plus haut encore et nous dépassait. Mais rien même
qu'une amante – ô seule à sa fenêtre la nuit....
ne t'atteignait-elle pas au genou – ?²²⁸

L'amante est, car l'amour est source de l'être, et l'interprétation de [*reichte*] comme un conditionnel présent est en accord avec le contexte de l'amour réalisé à l'écart du temps dirigé et mesuré dans le monde expliqué. L'instant de l'amour contient tout, (ceci sera développé plus loin, avec le motif des jeunes filles pauvres : 3. 3.2).

L'expérience faite avec le « Absents-Sein » nous permet de saisir sans détours le rôle particulier de l'amante à la fenêtre, médiatrice entre la grande nuit du dehors et l'intérieur de la maison ; ou inversement : entre le monde intérieur sans limites de l'amour qu'est la nuit et l'extérieur de la vie de tous les jours dont la maison est le lieu. Ici, l'interaction est si complète que les deux

²²⁷ *ibid*, p. 546, v. 61-62. S W 1, p. 712 : „chaque retournement obscur du monde connaît ce genre de déshérités / auxquels l'ancien n'appartient pas et le prochain pas encore.“ Rilke , *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 546, v. 61-62. „jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche enterbte / denen das frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört“.

²²⁸ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 547, v. 81-84. S W 1, p. 712 : „Chartres war groß –, und Musik / reichte noch weiter hinan und überstieg uns / Doch selbst nur / eine Liebende –, oh, allein am nächtlichen Fenster... / reichte sie dir nicht ans Knie – ?“

espaces sont interchangeable. Cependant, le contact entre l'intériorité illimitée et la vie est rétabli. La jeune amante est alors le modèle de ce qui est humainement possible. Et ce modèle, appuyé sur le concept du « Absents-Sein », celui de l'intervalle où l'être marche seul, justifie d'autant la fin de l'*Élégie*, car L'appel à l'intériorité absolue est désormais superflu : « Ne crois pas que je te fasse demande. / Ange »²²⁹. Avec la négation de la demande [Glaub nicht, daß ich werbe] l'*Élégie* se rapproche à la fin de la proposition du début [Werbung nicht mehr], le cercle se referme.

Le sens de l'existence humaine, l'être ici, le seuil, Neuvième Élégie

La *Neuvième Élégie* pose explicitement la question du sens de la mort humaine, et donc de l'existence terrestre de l'homme, déjà dès le premier mot : *pourquoi ?* qui sous-entend : pourquoi l'existence ? À cela le poète répond bientôt, dans un grand éloge de la vie : « Mais parce qu'être ici est beaucoup, et parce qu'apparemment / tout ce qui est ici à besoin de nous »²³⁰. Les amants vont réaliser ce qui sauve *l'être ici* et les choses de la perdition, par leur transposition et leur conservation dans le monde intérieur que crée l'amour même.

La métaphore du laurier introduit l'ensemble du propos par plusieurs éléments intriqués qu'elle contient. Le laurier suggère plusieurs modèles de perfection, celui de l'existence végétale éternellement cyclique, avec ses feuilles toujours vertes, puis celui de l'éternité de l'œuvre accomplie, du triomphe et de la gloire immortelle qu'il symbolise, et encore le modèle de Daphné. Le mythe de Daphné, la nymphe que la terre mère changea en laurier au moment où Apollon amoureux allait atteindre son but, est certainement présent dans l'intention de Rilke. La nymphe est sauvée du destin humain, qui serait la consommation de l'amour, de l'objet désiré.

La transposition de l'extérieur visible, des choses de tous les jours dans l'intériorité est donc le sens de la vie humaine. La *Neuvième Élégie* en développe les moyens, qui sont le *dire* et l'amour :

[...]. Sommes nous peut-être *ici* pour dire : maison,
pont, fontaine, porte, broc, arbre fruitier, fenêtre, –
au mieux : pilier, clocher.... mais pour *dire* : comprends,

²²⁹ *ibid*, p. 547, v. 85-86. S W 1, p. 713 : „Glaub nicht, daß ich werbe / Engel“.

²³⁰ *ibid*, p. 550, v. 11-12. S W 1, p. 717 : „Aber weil Hiersein viel ist, und weil uns scheinbar / alles das Hiesige braucht“.

oh, pour dire *ainsi*, comme jamais même les choses
ne crurent être intensément. N'est ce pas la ruse secrète
de cette terre taciturne, lorsqu'elle presse les amants,
que dans leur sentiment chaque chose, chacune s'extasie ?
Seuil : qu'est ce pour deux
amants que d'user leur propre seuil, celui plus vieux qu'eux,
de leur porte, eux aussi, après ceux si nombreux qui sont passés avant
et avant ceux à venir..., légèrement.²³¹

Les choses, le seuil :

Il s'agit de dire « les choses » [die Dinge], écrit Rilke, mais là le mot chose désigne beaucoup plus que ce que nous comprenons habituellement, et nous écrirons Chose, pour marquer ce terme propre à Rilke, comme nous avons convenu de le faire pour l'Ouvert, par exemple. La *Neuvième Élégie* développe longuement le concept de Chose. La Chose est surtout le contraire de l'objet. Et les Choses composent la vie de tous les jours : « le simple qui, affiguré de génération en génération, / vit comme étant de nous, à côté de la main et dans le regard. »²³²

Le motif du seuil nous interpelle particulièrement. Le verbe user qui s'y applique dans ce passage confirme combien le seuil est une Chose de tous les jours. La définition qu'en donne Jacob Steiner confirme précisément ce que nos observations nous indiquent : le seuil est le lieu du passage, de la transition de l'intimité de la maison à l'Ouvert du paysage extérieur, et s'apparente ainsi à la fenêtre²³³. La fenêtre : nous reconnaissons l'intervalle de mise en relation désigné par le « Abseits-Sein », et après la fenêtre, le seuil comme une image qui le signale. L'adjectif *légèrement*, par lequel se termine le passage, prouve encore que les amants concernés sont vus dans les conditions de l'amour non possessif, avec la retenue dans les gestes et les formes. Le seuil est le lieu des rapprochements et des éloignements quotidiens des amants, lesquels se trouvent transposés dans le vécu intérieur par la force de leur sentiment. Rilke fait ainsi apparaître à cette occasion le symbole du seuil, lieu d'échange entre le passé et l'avenir.

²³¹ *ibid*, p. 551, v. 32-42. S W 1, p. 712 : „Sind wir vielleicht nicht *hier* um zu sagen / Haus, / Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, – / höchstens Säule, Turm...aber zu *sagen*, verstehts, / oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein, Ist nicht die heimliche List / dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt, / daß sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt ? / Schwelle, was ist für zwei / Liebende, daß sie die eigne ältere Schwelle der Tür / ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher / und vor den Künftigen..., leicht.“

²³² *ibid*, p. 552, v. 56-57. S W 1, p.718 : „das Einfache, das von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet / als ein unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.“

Mais le seuil représente, plus largement, davantage encore : le passage de l'intériorisation et alors la transformation du visible dans l'invisible qui est la structure abstraite. Ainsi lisons nous chez Karine Winkelvoos : « tout cela s'apparente au passage d'un ordre symbolique à une structure abstraite [...] dans le cas de la structure, la figure poétique devenue autonome a perdu tout référent au réel. »²³⁴

Rilke confie aux amants le devoir de réaliser, par le renoncement à l'amour possessif, la transposition et la transformation des Choses de tous les jours, qui les met à l'abri de la disparition dans le temps. Finalement cet ouvrage est tout le sens de la vie humaine et là encore nous retrouvons l'espace des sentiments : *notre cœur invisible* :

[...] Et ces choses, qui vivent
de partir, comprennent que tu chantes leur gloire ; périssables elles se fient
à nous qui sommes les plus périssables, nous confient quelque chose à sauver.
Veulent qu'en notre cœur invisible nous les transformions, toutes.²³⁵

La transformation du quotidien par l'amour a été reprise dans des images chaque fois nouvelles à plusieurs moments au cours du cycle élégiaque. Le couple des amants y représente l'amour au sens universel, appliqué à tout, comme nous venons d'en avoir la vision à travers l'éloge à la vie dans cette *Neuvième Élégie*. Celle-ci semble donner comme une conclusion du cycle sur la question de l'amour, et ainsi, pour les amants, mettre au premier rang la thèse du bonheur parmi les simples Choses quotidiennes, celui que Malte ne savait pas vivre.

Ce bonheur n'est pas représenté par une image, comme celle de la terre fertile, du jardin ou de la patrie du cœur dans les *Deuxième* et *Troisième Élégies*, mais son contexte s'enrichit de figures emblématiques validées pour le domaine du « Absents-Sein », comme celle du seuil.

Le lieu de l'amour

Au-delà de la vie, Cinquième Élégie

Nous avons tout d'abord recours à Jacob Steiner pour nous introduire au contenu complexe de la *Cinquième Élégie*, objet de nombreuses interprétations aux perspectives variées, afin de rejoindre

²³³ Steiner, p.225-226 : „Die Stelle des Übertritts vom intimen des Hauses ins Offene der Landschaft und darin dem Fenster verwandt.“

²³⁴ Winkelvoos, Karine, dans Micheaud et Stieg, p. 132.

²³⁵ *ibid*, p. 552, v. 63-66. S W 1, p. 719 : „[...] diese von Hingang / lebenden Dinge verstehn, daß du sie rühmst, vergänglich, / traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu / Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbaren Herzen verwandeln.“

sans détours le thème de l'amour réalisé. Steiner analyse le texte strictement, mot par mot. Selon lui : la *Cinquième Élégie* poursuit dans le sens de la question posée par les précédentes : la question de la nature humaine, en général et ici plus particulièrement celle de l'homme dont l'apparence représente les mouvements intérieurs, chez qui, donc, l'intérieur et l'extérieur sont identiques.²³⁶ Ainsi, c'est un spectacle d'acrobates ou de saltimbanques (inspiré par Les *Saltimbanques* de Picasso) qui sert de trame.

D'autre part, référons encore nous à Karine Winkelvoss, qui interprète le motif des corps :

les images et les corps ne sont pas synonymes de mesure, de clôture, de totalité du sens, celui-ci se révèle au contraire dans la déchirure de l'image et du corps, dans la douleur. Le symptôme a pris la place du symbole : le corps, au seuil des modes de signification symbolique et allégorique.²³⁷

Winkelvoss conclut qu'il s'agit d'une figuration, dans ce cas au sens de poésie symptomatique.

Nous retrouvons des motifs de l'amour réalisé et du renoncement, à certains moments du fantastique spectacle mis en scène. Dans la sixième strophe²³⁸, signalons l'amour de la mère, dont l'intervention ne peut-être que très fugaces, car une agitation inquiète emporte sans répit tous les protagonistes du spectacle. Il n'y a pas de place pour la tendresse de la mère, image de la première aimée, nous reprendrons ce passage dans le chapitre concerné (3.2.1).

Le moment charnière, et l'impossible lieu de l'amour

Le spectacle que donnent les acrobates est fébrile, sans pauses, en une suite rapide d'attitudes artificielles. Puis, brusquement, un changement intervient. Le poème prend une nouvelle direction, et à partir de là le regard peut se diriger vers d'autres lieux.

Un ange appelé et une jeune fille apportent un apaisement inattendu, lorsque la figure acrobatique avec la « ravissante »²³⁹ jeune fille permet d'introduire les mots d' « humeur égale »

²³⁶ Steiner, p. 104 : „Die fünfte Elegie setzt die Frage der vorangehenden nach dem Wesen des Menschen allgemein und speziell nach demjenigen Menschen fort, der vollkommen die Regungen des Inneren wiedergibt, bei dem also Innen und Außen eins sind.“

²³⁷ Winkelvoss, Karine, dans Michaud et Stieg, p. 145

²³⁸ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 540, v. 48-52. S W 1, p. 703

²³⁹ „Puis, toi, la ravissante“ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 541, v. 64. „Du dann, Liebliche“ S W 1, p. 703

et d' « équilibre »²⁴⁰. La jeune saltimbanque, privée des joies de son âge, observe le poète, s'affirme seule, dans la distance de son humeur égale, dans son propre monde intérieur (voir 3.3.2). Cela n'est pas sans rappeler le principe d'indépendance individuelle qui est à la base du « Abseits-Sein ». Cependant, les motifs de l'équilibre et de l'intériorité accomplie annoncent sans doute le thème des amants libres des lois terrestres à la fin de l'*Élégie*. Rilke nous oriente vers cette conclusion par des allusions répétées. Et si ce moment charnière de la *Cinquième Élégie* est construit autour d'un ange et d'une jeune fille, remarquons qu'un parallèle est établi entre les deux par la répétition du qualificatif « ravissante », [liebliche] dans le texte allemand. Il s'applique à la jeune saltimbanque, et un peu avant, à l'urne où l'ange devra garder « ces joies qui ne nous sont / pas encore ouvertes » : [in lieblicher Urne]²⁴¹. La symbolique de la mort comme de la guérison liée à l'urne, et l'évocation des joies impossibles, nous dirigent subtilement vers la question que va maintenant poser le poète : où est alors le lieu de l'amour, de l'accomplissement, de la joie, le lieu de la guérison de la condition humaine ? Où ?

Un chemin difficile, celui de la vie humaine, est tracé dans la suite de l'*Élégie* entre deux mondes : le monde intérieur et le monde expliqué. L'univers intérieur est suggéré : « où donc, où est le lieu – je le porte en mon cœur – »²⁴². Il pourrait être le lieu de la métamorphose dans laquelle la condition humaine serait dépassée, *l'indicible endroit*. À côté de lui, nous reconnaissons l'univers expliqué dans le passage : « Places, ô places de Paris, scène de spectacle infini / où la modiste, *Madame Lamort*, »²⁴³. La modiste ornerait *les chapeaux à trois sous du destin*. Rilke campe ici Madame Lamort avec ses rubans de voies terrestres à l'instar de la Parque antique filant les destins.

Mais seul l'ange saurait le lieu, un autre lieu, que l'homme ne connaît pas : rappelons les vers déjà cités en introduction du chapitre et du thème de l'amour réalisé, pour les relire à la lumière des observations recueillies entre temps :

Ange, il y aurait une place que nous ne connaissons pas
et là, sur un indicible tapis, les amants montreraient, eux qui jamais ici

²⁴⁰ „fruit primeur de l'humeur égale / sur tous les plateaux branlants de l'équilibre toujours posé“ Rilke , *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 541, v. 71-72. „Du, / immer fort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen / hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts“ S W 1, p.704

²⁴¹ Rilke , *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 541, v. 61-62. S W 1, p. 703 : „Engel! [...] Stells unter jene, uns noch nicht / offenen Freuden ;in lieblicher Urne“.

²⁴² *ibid*, p. 541, v. 75. S W 1, p. 704 : „Wo, o wo ist der Ort – ich trag ihn im Herzen“.

²⁴³ *ibids*, p. 541, v. 89-95. S W 1, p. 704 : „Plätze, o Platz in Paris, unendlicher Schauplatz, / wo die Modistin, Madame Lamort.

n'atteignent à ce pouvoir, les grandes figures
audacieuses du salto de leur cœur,
leurs grandes tours de plaisir, leurs
échelles depuis longtemps appuyées simplement l'une à l'autre,
là où jamais il n'y eut de sol – tremblantes
– et ils *pourraient* enfin,
devant les spectateurs à l'entour, les morts silencieux innombrables :²⁴⁴

Ici, le lieu de l'amour n'est certainement pas terrestre, car partout sur la terre règne la pesanteur. Mais la réalisation de l'amour serait possible ailleurs, dans le renoncement à tout objet, à toute matérialité, dans un espace vidé de toutes les limitations du vivant : la mort au sens rilkéen. Mais qu'elle mort ? un compromis avec la vie est-il possible ? Devant cette question, objet de nombreuses et complètes explorations dans la critique, nous proposerons tout d'abord à la réflexion l'interprétation différenciée de Jacob Steiner, selon laquelle la pesanteur représente l'inertie. Et les amants pourraient aborder l'amour selon des prémisses neuves, au prix d'un effort (contraire de l'inertie) dont il a déjà été question dans les premières *Élégies*, s'ils ne succombent pas à la facilité du monde expliqué. S'ils demeuraient dans la seule perspective d'aimer, alors il leur serait possible d'entrer dans les domaines de l'apesanteur et de l'équilibre accompli, où chacun peut-être soi-même dans la distance mesurée [Selbstsein im Maß des Abstands], écrit Steiner, et qui sont les domaines de l'élévation mutuelle.²⁴⁵

De son côté, Karine Winkelvoss analyse l'aspect de la rupture d'équilibre comme un symptôme.²⁴⁶

Et pour nous, la ravissante jeune fille, qui n'appartient pas au monde terrestre, de même que les amants réunis, morts eux aussi, font osciller devant nos yeux des moments de cet équilibre qui n'est pas clôture, mais au contraire rupture et rétablissement permanent.

²⁴⁴ *ibid.*, p. 542, v. 96-104. S W 1, p. 705 : „Engel! Es wäre ein Platz, den wir nicht wissen, und dorten, / auf unsäglichem Teppich, zeigten die Liebenden, die's hier / bis zum Können nie bringen, ihre kühnen / hohen Figuren des Herzschrungs, / ihre Türme aus Lust, ihre / längst wo Boden nie war, nur aneinander / lehrenden Leitern, bebend – und *könntens* / vor den Zuschauern rings, unzähligen lautlosen Toten.“

²⁴⁵ Steiner, p. 126 : „Schwerkraft heißt Trägheit [...] die Liebenden könnten, sofern sie nicht der Trägheit verfallen, wie es die ersten Elegien anzeigen, und sofern sie eben ausschließlich unter dem Hinblick des Liebens (und nicht in den Bedingungen der gerichteten Zeit und der gedeuteten Welt, in die sie im Leben verstrickt sind) gesehen werden, uranfänglich in dem Bereich der Schwerelosigkeit und vollkommenen Gleichgewichts, des Selbstseins im Maß des Abstands und zum andern-des in-die-Höheführens.“

Dans la perspective du « Abseits-Sein »

Finalement, les observations recueillies jusqu'ici, avec la référence particulière au « Abseits-Sein », nous permettent de proposer une interprétation de ce tableau final de la *Cinquième Élégie* avancée à partir du modèle de Steiner re-questionné.

Ainsi, pour compléter l'argumentation, rapprochons tout d'abord l'indicible tapis posé là où il n'y eut jamais de sol et les tapis muraux de la Dame à la Licorne dans le roman de *Malte*, comme des supports d'écriture allégorique qui donnent l'un comme l'autre une image du monde intérieur. Et il semble bien que nous retrouvons le même cas de figure, car, dans chacune des deux situations le monde intérieur représenté reste loin de la vie humaine. Le monde intérieur contient tout, mais dans chacune de ces deux situations la relation avec la réalité extérieure n'est plus active. Ce qui manque alors, c'est l'espace de contact et d'échange, l'espace de compromis, dans un certain retrait, pour une dynamique de l'être, un mouvement vers la vie courante associé à une retenue. C'est l'espace du « Abseits-Sein », dans lequel nous pouvons localiser les esquisses d'un bonheur humain remarquées à la fin des *Deuxième et Troisième Élégies*.

Dans un deuxième temps, Le contexte des *Élégies* s'impose, avec le « savoir » [wissen], la connaissance. Les hommes de l'Attique savaient, la jeune fille guidée par l'amour sait. Dans la *Cinquième Élégie*, seul l'ange sait, connaît le lieu d'équilibre parfait, que les hommes vivants ne *connaissent pas*. Mais l'ange ne sait pas ce qui est à la mesure humaine. Nous retrouvons le mot clé [wissen] dans le texte allemand de la *Cinquième Élégie* [ein Platz den wir nicht wissen], comme dans les deux *Élégies* précitées, comme dans l'histoire de Malte et Abelone. Dans cette *Cinquième Élégie*, les hommes engagés dans la vie ne savent pas.

Steiner, nous venons de le voir, évoquait comme une hypothétique perspective pour les amants l'effort de conscience qui permettrait, l'être-soi-même dans la distance mesurée [Selbstsein im Maß des Abstands]. Cette possibilité, qui se rangerait dans le domaine du « Abseits-Sein », reste hypothétique. L'effort de connaissance n'est pas garanti.

La réalisation de l'amour n'est résolue que dans l'intériorisation complète, c'est ce que montrent les acrobates à la fin du spectacle, où les spectateurs, comme les acteurs eux-mêmes, détachés du monde extérieur ou en tous cas du monde expliqué, sont en ce sens des morts.

²⁴⁶ Vinkelvoos, Karine, dans Michaud et Stieg, p. 145.

Ainsi la *Cinquième Élégie* met-elle en scène, dans un grand spectacle, les difficultés de la condition humaine, parmi lesquelles l'amour apparaît comme la difficulté suprême. Il exige le plus haut degré de contrôle de soi dans le renoncement au monde extérieur.

Le lieu de l'amour à l'écart du monde expliqué, Dixième Élégie de Duino

La *Dixième Élégie* conduit de l'illusoire monde expliqué à l'au-delà de l'existence terrestre. Et la réalisation de l'amour trouve dans ce dernier espace un lieu propice, Cela fait suite aux évocations reprises au cours de neuf *Élégies*, car Rilke destinait bien celle-ci à être la dernière. Après l'hymne aux Choses de la vie sauvées par l'intériorisation dans la *Neuvième Élégie*, après l'hymne aux amants qui la réalisent par les gestes de tous les jours, après la vision de l'amante en apogée à la fenêtre nocturne, proche de l'ange, alors, à l'écart du monde expliqué, la réalisation de l'amour devient possible. Et elle est simple, sobre, logique. Quelques mots suffisent à la décrire, quand le regard du poète quitte le monde des illusions préfabriquées pour une autre perspective. Dans la vision qui s'y détache, nous identifions les signes de l'amour réalisable, rassemblés au cours de la lecture des *Élégies* autour du concept désigné par le « Abseits-Sein ». L'effet produit par l'apparition des amants est d'autant plus marquant que celle-ci est placée entre le tableau des « rues de la Ville-Douleur »²⁴⁷, avant, et le voyage au « pays de Douleur »²⁴⁸, après. L'espace des amants se trouve ainsi entre celui de la vie réduite à une parodie et celui de la mort.

Trois vers suffisent, et tout est dit pour les amants, l'expression concentrée à l'extrême rend tangible l'intensité du message contenu :

Tout de suite après la planche, juste derrière, tout est *réel*.

Des enfants jouent et des amoureux se tiennent l'un l'autre, – à l'écart,
graves, dans l'herbe maigre, et les chiens y vont de la nature.²⁴⁹

À l'écart, dans le grand espace du sentiment, identifié au *réel*, ce sont les amants, et les enfants dans leurs jeux, eux qui sont encore proches de l'Ouvert ; il y a aussi les chiens. Arrêtons-nous un instant à la présence des chiens, avec la formule quelque peu étrange que Jean-Pierre

²⁴⁷ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 553, v. 16.S W 1, p. 721 : „Leid-Stadt“.

²⁴⁸ *ibid*, p. 556, v. 88. S W 1, p. 725 : „Leidland“.

Lefebvre traduit par « les chiens y vont de la nature » [die Hunde haben Natur] ; Gaspar et Guerne avançant l'interprétation « des chiens se promènent »²⁵⁰. Le chien, modèle d'être naturel, accompagne ici l'être humain, et il semble bien, comme son maître, avoir été éloigné (privé) de la nature et de l'Ouvert, qu'il ne retrouve lui aussi qu'à l'écart de l'univers préfabriqué de la « Ville-Douleur ». Là sont réellement les humains, les animaux, la nature entière. C'est ainsi que nous lirons le message transmis par cette vision. Ainsi, les amants à l'écart, sont, au sens de l'être [ists *wirklich*] et l'on peut parler précisément du « Abseits-Sein ». Ils sont *graves*, car l'ouvrage de métamorphose de la vie par l'amour, qu'ils accomplissent alors, est grave. Et l'herbe *maigre* renvoie à l'étiollement de l'extérieur au profit du monde intérieur. Les qualificatifs « grave » et « pauvre » posent le contraste avec la fausse gaieté programmée et les fausses richesses de la foire de la « Ville-Douleur ». Le poète décrit ainsi le lieu de l'amour et de l'être, deux adjectifs y suffisent. Il apparaît aussi bien à l'écart du monde expliqué de la « Ville-Douleur » que de l'intériorité absolue, ou mort, du « pays de Douleur », dans la réelle vie humaine de tous les jours, avec ses actes simples, quand les enfants sortent jouer, et les chiens se promener.

Cette vision souvent interprétée comme appartenant à l'intériorité absolue nous apparaît dans l'éclairage particulier du « Abseits-Sein » plus proche de la vie.

2.1.4 Abelone, entre les grandes amoureuses et de nouvelles possibilités pour l'amour renonçant

En reprenant maintenant les observations recueillies à travers l'étude de *L'Amour de Madeleine* traduit du français et des *Élégies de Duino* conçues dans le nouvel élan du génie lyrique de Rilke après cette traduction, le personnage de la jeune danoise, Abelone, révèle des aspects complétés, dans une perspective plus large.

C'est dire que la figure de l'amour incarnée dans le personnage d'Abelone, s'est enrichie différencié, éclairée. *L'Amour de Madeleine* a exploré une direction possible pour le devenir d'Abelone : le chemin de la sublimation.

Les *Élégies*, elles, développent en profondeur les questions qu'Abelone a introduites dans le roman. Déjà nous pouvons considérer à côté d'Abelone plusieurs figures qui montrent des

²⁴⁹ *ibid.*, p. 554, v. 38-40. S W 1, p. 722 : „gleich im Rücken der Planke, gleich dahinter, ists *wirklich* / Kinder spielen, und Liebende halten einander, – abseits, / ernst, im ärmlichen Gras, und Hunde haben Natur.“

²⁵⁰ *Élégies*, p. 89.

aspects ou des aspirations présents dans la complexité de son personnage. La *Première Élégie* nous a fait voir les amants, avec l'appel à une réalisation non possessive de l'amour, ou encore Gaspara Stampa et les grandes amoureuses qui retournent vers elles-mêmes en une force créatrice la douleur de la séparation. Au cours du cycle, nous avons aussi rencontré d'autres figures féminines préformées chez Abelone : la jeune fille qui tempère les pulsions ancestrales éveillées chez le jeune amant, les amantes délaissées qui offrent au héros toute la force de leur douleur, et les amants chargés de l'œuvre de métamorphose intérieure de la vie de tous les jours, puis l'amante à la fenêtre nocturne au plus près de l'intériorité absolue de l'ange ; et enfin les amants sauvés parce qu'ils restent réellement à l'écart.

D'autre part, l'ensemble de deux concepts créés dans les *Élégies* nous paraît résumer la problématique de l'amour ébauchée dans le roman de *Malte*. Ce sont les « plus anciennes douleurs », de la *Première Élégie* et les « peurs plus anciennes », de la *Troisième Élégie*. La problématique se trouve donc d'abord dans la douleur causée par la séparation de l'aimé, qui commence à la naissance et se renouvelle à chaque instant dans le temps du monde expliqué dirigé vers l'avenir, celui des objets périssables (*Première Élégie*, puis la *Huitième*). Ensuite la même problématique repose sur la loi primitive du désir, qui continue sans fin la chaîne des naissances, écarte le jeune homme de l'amour et fait de l'être aimé un objet (*Troisième Élégie*).

Soulignons aussi que notre contexte comparatif confirme la différence entre l'Abelone danoise et celle qui chante l'amour intransitif à Venise. Le chant Vénitien exprimerait une évolution achevée dans l'amour complètement intériorisé, c'est pourquoi il sera étudié dans la partie 4.2 avec le motif du chant comme signe du renoncement à la durée. Cette évolution est en tous cas tardive dans l'histoire de Malte et Abelone, et nous ne sommes plus au Danemark. La scène qui la décrit est suivie des hypothèses de Malte sur le devenir d'Abelone, puis de la parabole de l'enfant prodigue, passages qui mettent encore en valeur l'aspect radical de la conception présentée dans le chant à Venise. Cette conception de l'amour irait dans le sens de *L'Amour de Madeleine*, comme le démontre d'ailleurs Claire Lucques dans le commentaire joint à sa traduction du sermon de *Madeleine*, texte marqué par l'abstraction, la recherche intellectuelle, celle de la grande époque classique française.

Le premier personnage d'Abelone est autre, c'est celui de la jeune fille inspirée par l'atmosphère et la nature danoises. Celle-ci continue aussi à vivre dans les *Élégies de Duino*, s'y différencie, s'y affirme ; c'est celle qui dépasse son ami dans son amour sans intention pragmatique, « après une course heureuse, une course sans but et libre », avons-nous lu dans la *Septième Élégie*. Elle

évolue dans un espace de recherche personnelle entre les grands modèles de l'amour issus de l'histoire ou du passé et de nouveaux modèles pressentis pour le renoncement à sa réalisation selon des schémas définis et étroits : nos observations comparées, montrent donc Abelone essentiellement en quête de nouvelles possibilités, dans lesquelles elle veut à la fois surmonter le destin programmé et éviter la douloureuse fuite des choses.

Enfin, notre contexte permet d'envisager une interprétation selon laquelle la dernière des *Élégies*, terminant le cycle, revient en quelque sorte vers le bonheur naturel, le premier modèle de l'amour présenté par Abelone, à Ulsgaard, approché mais impossible à atteindre. On dirait qu'un aboutissement par le travail d'intériorisation est devenu possible au cours des *Élégies*, quand la *Dixième* fait apparaître le lieu des amants, celui de l'amour accompli. Le lieu du bonheur naturel, le parc d'Ulsgaard, est comme celui de la dernière *Élégie* un lieu de transition entre deux mondes opposés. À Ulsgaard, ce sont le groupe familial, régi par l'ordre ancestral, et de l'autre côté, au-delà du libre et vaste espace du parc, la société humaine avec l'école militaire. Mais Malte et Abelone ne *savent pas* trouver l'équilibre du bonheur naturel. Dans la dernière *Élégie* de *Duino*, nous voyons s'ouvrir un nouveau lieu de transition entre la foire de la société humaine et le pays du détachement complet de la vie, des joies de la vie, le royaume de la mort. Là, dans cet espace, dans cet intervalle entre deux mondes, les amants qui savent reconnaître le *réel* peuvent se tenir l'un l'autre, dans la vie *réelle* bien attestée par la présence des enfants et des chiens, qui sont libres du monde expliqué. La condition requise est l'écart, à *l'écart* du monde faux, fait d'objets possédés.

Finalement, les essais d'Abelone dans le renoncement à la réalisation de l'amour s'éclairent à travers le cycle élégiaque, et le renoncement à l'amour possessif au profit de ce qui est désigné déjà dans le roman de *Malte* comme l'habileté – à profiter des nombreuses occasions, souvent insignifiantes, de jouir d'un bonheur naturel – est mise en avant. Développer la capacité, le savoir, l'habileté à transformer le quotidien dans le monde intérieur, voilà l'ouvrage confié aux amants ou exigé d'eux, tel que l'évoquent la *Deuxième*, la *Troisième*, la *Septième* et la *Neuvième Élégie*, la *Dixième* concluant sur le bonheur naturel, grave, épuré, avec le dépouillement extérieur. En cela les amants représentent la force de l'amour à l'œuvre dans toutes les choses terrestres ; ils en sont l'image.

Abelone et les autres jeunes filles, ses compagnes, sont les acteurs privilégiés de la métamorphose à accomplir.

2.2 L'enfant prodigue dans le roman de *Malte* et dans la parabole traduite d'André Gide

Le contexte qui se présente en présence des deux « paraboles » traitées par les poètes, Rilke et Gide, est complexe. Ce contexte nous conduit du Danemark vers la France, où apparaît alors un « enfant du siècle » perdu dans l'époque bouleversée que vivent les deux poètes.

Tentons dans un premier temps d'en préciser quelques éléments essentiels.

Le contexte, entre la Scandinavie et la France

Rilke a traité le thème de l'enfant prodigue dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, dans une mise en scène des pensées qu'il prête à son héros, Malte, et puis encore une fois dans sa traduction de l'œuvre d'André Gide *Le retour de l'enfant prodigue*. Ainsi, le contexte philologique relie déjà les inspirations scandinaves et françaises.

Les deux mêmes inspirations se retrouvent dans le contexte de l'enfant prodigue de Rilke, dans le roman de *Malte*.

Nous connaissons l'importance de l'influence scandinave dans la conception des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Malte vit à l'écart, tout d'abord partagé entre les déterminants de ses origines danoises et ce qu'il perçoit de l'espace parisien qu'il découvre.

Lors, le roman nous permet de suivre les deux jeunes Danois, Malte et Abelone, dans leur vie quotidienne au Danemark, certes aristocratique, mais en rien étrangère aux détails de la vie concrète. Mais, dans les deux *Cahiers* placés à la fin de ce qui nous est donné du roman (de principe inachevé et achronologique), se produit une transposition hors du cadre familial, vers des espaces sans rapport avec le domaine scandinave. Abelone devient alors, dans un éloignement bien marqué par la localisation à Venise, l'interprète d'une théorie de l'amour dans le renoncement complet, tandis qu'en un mouvement transculturel, Malte se transpose dans le domaine biblique, où sa pensée rejoint le fils perdu de l'évangile de Luc. Abelone et Malte quittent alors le monde scandinave, domaine de l'enfance, de la nature et de l'amour.

Mais, à l'opposé de la nature danoise, le roman dépeint dans une savante alternance la capitale française. Celle-ci apparaît au jeune Malte Laurids Brigge comme marquée à la fois par la plus profonde misère et par la culture intellectuelle la plus évoluée. Or, dans le contexte parisien, celui des expériences qu'y vit le jeune Malte, nous identifions un *alter ego* de l'enfant prodigue de Rilke : « l'enfant du siècle », allons nous dire. Dans le roman de Rilke, la grande ville, la capitale de la culture qu'est Paris, est en même temps l'image de ce tournant de siècle que l'on

désigne encore par « Jahrhundertwende ». Cette époque est marquée par le bouleversement de la vie humaine arrachée à la nature, et le doute généralisé, aboutissement final de la pensée rationnelle. Le fils prodigue est cet être humain qui a douté de tout, et pour Malte aussi les questionnements et les doutes s'accumulent dangereusement. Ainsi peut-on voir se détacher deux personnages : le jeune danois Malte et le moderne²⁵¹ « fils du siècle » perdu dans l'immense capitale.

Mais, l'ambivalence conservée du personnage bien individualisé de Malte fonctionne dans le champ d'énergies ou d'émotions qui s'instaure entre les deux sphères en présence, l'une française et l'autre scandinave, Malte n'est pas l'enfant perdu entre deux siècles, tout comme ce *Cahier* du fils prodigue ne constitue ni la fin ni la conclusion du roman. Il s'agit d'un moment, où le jeune Malte se projette par la pensée à la place du fils prodigue, en une sorte d'exercice fait de questionnements et d'hypothèses, s'éloignant pour l'occasion de son enfance danoise aux données riches et complexes.

Tout au long du roman, Malte est ainsi représenté dans sa tentative pour trouver une transition entre les valeurs de l'enfance au Danemark et d'autres possibilités d'existence, à Paris.

L'Enfant prodigue de Rodin

Le même ensemble de problèmes liés au sortir de l'enfance est également le sujet de la parabole de Gide que Rilke transcrit en allemand. Ces problèmes avaient déjà occupé l'œuvre de Rilke depuis longtemps, en fait depuis le début. En 1897 c'était la prose *Unis*²⁵² [*Einig*], où il mettait en scène sa mère possessive, Sophie, au moment où il quittait Prague, le lieu de son enfance. En 1900, il écrivait un fragment d'un cycle dédié au fils prodigue, ensuite, en 1906, le poème *Le départ du fils prodigue*²⁵³ [*Der Auszug des verlorenen Sohnes*] dans les *Nouveaux poèmes*, en 1908 *L'étranger*²⁵⁴ [*Der Fremde*], dans la seconde partie du même recueil.

Ce fils prodigue, image des doutes et des angoisses de son siècle, Rilke l'a vu à Paris chez Rodin : une statue du grand sculpteur, qu'il évoque dans son essai sur l'artiste, en 1902. Le jeune

²⁵¹ Selon Manfred Engel dans son *Rilke Handbuch*, p. 507 la „Modernité“ a plusieurs sens. D'un côté elle désigne l'esthétique moderne apparue vers 1890, de l'autre, dans le langage courant, il exprime l'opposition entre ce qui est actuel et ce qui est ancien. Du point de vue sociologique, il s'agit de l'époque qui a débuté à la fin du 18e. siècle jusqu'à nos jours, avec la „modernisation“ considérée comme une dynamique de développement touchant tous les domaines de la vie.

²⁵² Rilke, *Récits et essais*, p. 99-103

²⁵³ *ibid*, p. 369-370.

²⁵⁴ *ibid*, p. 472-473.

Rilke y décrit donc cette figure, parmi les plus poignantes ; le maître l'avait créé pour un groupe inspiré de l'enfer de Dante (entre 1885 et 1885) :

Tel est ce mince éphèbe agenouillé qui lance ses bras en l'air et en arrière dans un geste d'invocation sans limite. Rodin a appelé cette figure *l'Enfant prodigue*, mais elle a tout d'un coup, sans qu'on sache d'où il lui vient, le titre de *Prière*. Mais elle dépasse même ce titre-là. Ce n'est pas un fils qui s'agenouille devant son père. Ce geste rend un dieu nécessaire, et dans celui qui l'accomplit se trouvent tous ceux qui en ont besoin. À cette pierre appartiennent tous les vastes lointains ; elle est seule au monde.²⁵⁵

Tel est, nous semble-t-il, le fils perdu dans l'actualité de 1902, dans la grande ville, et en allemand, pour Rilke, [verloren] veut bien tout d'abord dire « perdu ».

Pour le jeune Rilke, la figure de l'enfant prodigue est en ce sens liée à la France, avec ce Paris intellectuel et tourmenté, elle l'est encore quand il traduit en 1913 *Le retour de l'enfant prodigue* qu'André Gide avait écrit en 1907. Gide avait déjà publié une traduction partielle du roman de *Malte* dans sa, *Nouvelle Revue Française*, voix du néoclassicisme français. Les deux poètes se rencontrent dans la traduction réciproque, ils reconnaissent leur parenté « d'enfants prodiges » ; une amitié s'établit, elle durera toute la vie.

Nous allons donc tenter d'approcher la figure du fils prodigue dans le roman de *Malte*, puis dans l'œuvre de Gide que traduit Rilke, dans la perspective particulière du renoncement à la réalisation de l'amour. Mais une réflexion préalable sur la question de fond commune aux deux œuvres s'impose.

Deux questions fondamentales, axes de l'un et de l'autre récit

On peut aborder le questionnement qu'apportent les récits de Rilke, et de Gide, en considérant les deux volets du thème, qui sont la volonté de ne pas être aimé d'un côté, et de l'autre la volonté de n'être le fils de personne. Le premier aspect se présente déjà dans la phrase par laquelle commence le texte de Rilke : « on aura du mal à me convaincre, que l'histoire de

²⁵⁵ *ibid*, p. 887. Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 5, Wiesbaden, Insel Verlag, 1955, p. 194-1955 : „So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hatte diese Figur *Der verlorener Sohn* genannt, aber sie hat, man weiß nicht mehr woher, den Namen : *Prière*. Und sie wächst auch über diesem hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten : er ist allein auf der Welt.“ Par la suite, c'est ouvrage sera cité par S W 5 et la page.

l'Enfant prodigue n'est pas la légende de celui qui ne voulait pas être aimé. »²⁵⁶ Le deuxième aspect a été largement étudié dans la recherche, en particulier par Gertrud Höhler dans son ouvrage *Niemandes Sohn : zur Poetologie Rainer Maria Rilke*²⁵⁷, en 1979. Dans ce travail de fond, l'auteur analyse la parabole de l'enfant prodigue dans son long devenir historique comme sujet souvent traité dans la littérature et les arts plastiques, jusqu'à André Gide et Rainer Maria Rilke. Les éléments biographiques jouent un rôle prépondérant dans cette analyse de l'enfant prodigue du *Cahier 71* du *Malte*.

Plus récemment, Manfred Schmeling a donné une analyse approfondie de l'aspect « fils de personne » dans l'ouvrage édité par Manfred Engel et Dieter Lamping en 1999 *Rilke und die Weltliteratur : verlorene Söhne. Rilke und Gide im Übersetzerischen Dialog*, autre ouvrage de référence pour notre étude. Schmeling juge d'ailleurs que la recherche biographique sur Rilke a plus que suffisamment détaillé les contacts français du poète et les circonstances extérieures de l'écriture de sa parabole²⁵⁸. Il résume ainsi cette recherche centrée sur la personne de l'auteur, soulignant que la critique s'est exprimée de manière exhaustive sur l'interprétation du sujet biblique chez Rilke du point de vue autobiographique, théologique, artistique et éthique, l'analyse de Gertrud Höhler étant de ce point de vue la plus complète. Et il résume la lecture de Höhler, laquelle voit dans les reprises modernes de la parabole de l'enfant prodigue la radicalisation du vécu solitaire, la recherche de soi sans y être gêné par l'être aimé ou par une dépendance possessive, soit divine, soit humaine. D'autre part Höhler considère l'histoire de l'enfant prodigue par Rilke comme une biographie d'artiste.²⁵⁹

Notre étude proposera une démarche différente, à partir de la recherche de ce qui advient à l'écart, dans le texte. Les témoignages biographiques ne seront donc pas davantage abordés. Avec le fils qui quitte sa maison et sa famille ou y revient, nous nous rapprocherons plutôt de la question poursuivie dans ce chapitre 2 : mais où est le lieu de l'amour ?

Dans la logique de notre travail, en suivant ce qui dans le texte advient à l'écart, toujours dans la perspective du motif de l'amour renonçant, mettons à l'épreuve l'utilité du « Abseits-Sein » comme clé de lecture.

²⁵⁶ Rilke, *Récits et essais*, p. 598. Malte, p. 168 : „Man wird mich schlecht davon überzeugen, daß die Geschichte des verlorenen Sohnes nicht die Legende dessen ist, der nicht geliebt werden wollte.

²⁵⁷ Höhler, Gertrud, *Niemandes Sohn : zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, Munich, Willhelm Fink Verlag, 1979. Par la suite, cet ouvrage sera cité par Höhler et la page.

²⁵⁸ Schmeling, Manfred, dans *Rilke und die Weltliteratur*, Hrsg. Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf / Zürich, 1999, p. 127 : „Die biographische Rilke-Forschung [hat] die Frankreich-Kontakte Rilkes und die Äußeren Umstände der Textgenese peinlich genau nachgewiesen“. Par la suite, cet ouvrage sera cité par Lamping et la page.

« Absents-Sein » comme clé de lecture des deux paraboles

Les aspects novateurs des deux paraboles modernes, celle de Rilke et celle de Gide, devraient être mis en lumière dans l'espace d'être désigné par le « Absents-Sein », cet espace du vécu non convenu, en valorisant la recherche d'un amour en rupture avec les conventions, qui est celle de l'enfant prodigue dans les deux textes. Et entre l'éloignement et la tentative de retour vers l'amour des parents, on verrait pour le fils un espace du devenir, du nouveau et du possible. L'univers remis en question est organisé selon de longues traditions, il représente les conditions de la maison, du domaine, de la famille. À l'opposé, il y a la liberté sauvage que vit, et improvise le fils parti. Le noyau des deux récits qui refondent le texte biblique se révèle dans cette perspective, où il s'agit de l'intervalle du retournement. On retrouve les questions correspondantes dans le texte de Rilke et dans celui de Gide : dans notre propos, la question sera précisément de savoir à quel point le fils pourrait trouver un compromis, à l'écart, entre ses aspirations et ses inquiétudes, entre différentes façons de recevoir l'amour ou d'en donner, ou de réaliser l'amour dans la vie, ou bien, au contraire, combien sa position va se durcir.

2.2.1 Le renoncement dans la légende de l'enfant prodigue de Rilke

Les résultats du travail de Philippe Forget (dans l'ouvrage publié sous la direction de Christian Klein), comparatif et pluriréférentiel, sur la légende du fils perdu de Rilke et la version de Gide, sont tout particulièrement fondés sur la structure des mots que Rilke utilise en allemand. Forget, éliminant dès le départ toute opinion préconçue, pour entreprendre une lecture en « coerrance »²⁶⁰, nous encourage à prendre un semblable chemin ; l'éclairage de notre coerrance étant donné par le « Absents-Sein ».

Rilke traite le sujet de la parabole sous forme de légende

Dans le *Cahier 71*, Malte passe directement de l'amour d'Abelone à la parabole de l'enfant prodigue, la légende de celui qui ne voulait pas être aimé. Forget se libère de la tradition littéraire établie en parlant tout de suite non de l'enfant prodigue, mais du « fils perdu » et tout comme Rilke il écarte d'emblée la parabole pour la légende. Rilke quitte dès les premiers mots la référence biblique. Et il n'écrit en aucun cas une parabole, car il n'a pas l'intention de démontrer

²⁵⁹ Schmeling, Manfred, dans Lamping, p. 127

²⁶⁰ Forget, Philippe, *Du sens comme un à la coerrance ou : comment lire la „légende du fils perdu“*, dans Rilke et les Cahiers, p. 165.

une vérité. Au contraire, il installe son histoire dans l'espace et l'atmosphère poétique de la légende, qui se définit classiquement par l'exploitation lyrique et littéraire d'un arrière plan historique. Rilke s'ouvre ainsi tout l'espace de liberté de la légende, on peut dire à l'écart de toutes les traditions, avec un genre où l'auteur joue entre le rapport d'événements passés et le pur imaginaire, dans l'intervalle où se créent alors des formes neuves.

Forget désigne dès le premier abord par « le sens comme un » le caractère essentiel de la confusion souvent faite entre le *Cahier 71* et une parabole, genre pédagogique, qui a pour cible d'établir un message prévu et identique pour tous les lecteurs. Malgré tout cela le *Cahier* reste connu comme la parabole de Rilke. Pour notre part, notre contexte nous semble en outre nous y autoriser, nous penchons pour adopter la traduction littérale de Forget avec « le fils perdu », calquée littéralement sur l'allemand [der verlorene Sohn], dans la suite de notre étude.

Les mots-indices du « Absents-Sein » comme fil conducteur à travers la légende

Suivons l'observation faite que le contenu de l'histoire est ce qui advient entre le mouvement intérieur qui induit le départ et celui qui aboutit à la tentative de retour. L'histoire est donc conçue dans un intervalle dynamique à l'écart de tous les modèles déjà expérimentés. Cette perspective met en valeur l'aspect novateur de la version de Rilke. Et le vocabulaire lié au « Absents-Sein » y sera le fil conducteur.

Il faut reprendre maintenant ces vocabulaires repérés tout le long de notre étude pour les mettre à l'épreuve de l'histoire du fils perdu. Ils sont aussi, nous l'avons vu, les porteurs d'une structure poétique déterminante dans le roman de *Malte*, puis dans les *Élégies de Duino*.

Rilke crée des mots, à d'autres il donne un sens à lui particulier, à tel point que Gertrud Höhler, faisant remarquer les originalités du vocabulaire rilkéen en arrive à parler d'une sorte de lexique particulier, qu'il se serait forgé avec le temps. Le « Absents-Sein » en fait partie, mais nous avons aussi reconnu des mots qui constituent une désignation métaphorique de ce même état de l'être, à l'écart. Ce sont d'abord la fenêtre, le jardin, la respiration avec les symboles du vent, de l'air et de l'oiseau, puis l'espace entre les bras, et le seuil. Tous ces mots, toutes ces images impliquent les mêmes aspirations : à la relation, remplaçant la possession et à l'échange entre l'intérieur et l'extérieur. En outre, nous avons relevé, encore dans la sphère du « Absents-Sein », l'opposition qu'établit le poète entre le mot destin (biographie arrêtée) et le mot vie (événementiel vécu) ; cette dernière opposition étendue encore au couple que forment l'existence dans une grande ville (monde convenu ou des apparences) et l'Ouvert de la nature, ce *réel* à l'écart du monde défini.

Nous allons tâcher d'étudier ces deux motifs, ne pas vouloir être aimé puis ne vouloir être le fils de personne, en suivant ces mots médiateurs, ces indices poétiques, dans le texte de Rilke.

La première question : ne pas vouloir être aimé

Si le fils perdu de Rilke ne veut pas être aimé, l'expérience acquise à travers les textes antérieurs nous fait pressentir qu'il s'agit de refuser l'amour possessif. Citons à l'appui Manfred Schmeling, qui, dans le contexte déjà évoqué, commence son essai en constatant que la légende de Rilke présente le motif du fils qui ne voulait pas être reconnu, ni aimé, qui ne voulait pas être pris et possédé par l'amour.²⁶¹

Pourtant, les quelques pages du *Cahier 71* décrivent quelque chose qui est le devenir intérieur du fils détaché de l'amour convenu, dans une intense recherche, où apparaît au premier plan la quête de l'amour.

Suivons donc maintenant à travers le texte les mots indicateurs de ce qui advient à l'écart, pour mieux percevoir la situation du fils, en route plus encore intérieurement qu'extérieurement, tandis qu'il évolue, partagé entre des aspirations contraires, comme celles qui l'attirent vers l'indifférenciation libératoire ou vers la recherche d'une identité, vers l'identification d'un moi, suivons donc maintenant à travers le texte les mots indicateurs de ce qui advient à l'écart. Nous trouverons l'espace délimité par la position des bras, la fenêtre, le seuil de la maison et le destin, ainsi que le réel opposé à l'apparent.

L'histoire s'articule autour de la question de l'enfance et du passage à l'âge adulte, avec et la revendication de la différence (ne pas être re-connu, nous y reviendrons). L'éloignement, déjà dans le temps vécu au domaine familial, puis sur les chemins, occupe presque tout le récit, le retour n'étant évoqué que vers la fin du texte.

Remarquons d'abord l'absence du jardin. Dès le début, le jeune garçon est décrit loin de la maison, dans la vaste nature, et les grands champs solitaires, où il court tout le jour : « Involontairement, il quittait le sentier et courait de par les champs en étendant les bras, comme s'il avait pu, en gagnant ainsi de l'ampleur, dominer à la fois plusieurs directions. »²⁶²

L'espace entre les bras, étendus, apparaît ici comme le symbole de l'aspiration à des conditions ouvertes, corollaire du refus d'un destin imposé et d'un engagement dans une société, de la revendication d'une indifférenciation qui contient toutes les possibilités. L'espace entre les bras

²⁶¹Schmeling, Manfred, dans Lamping, p. 126.

²⁶²Rilke, *Récits et essais*, p. 599. Malte, p. 169 : „Unwillkürlich verließ er den Fußpfad und lief weiter feldein, die Arme ausgestreckt, als könnte er in dieser Breite mehrere Richtungen auf einmal bewältigen.“

exprime le besoin de grands volumes ouverts à l'existence et en même temps le refus de se limiter dans un choix. Chez l'adolescent mis en scène dans les débuts de l'histoire, il n'y a pas de notion de partage de l'espace, qui lui est propre et rempli de diffuses intentions de domination universelle :

Tout cela ne constituait pas un destin et les cieux passaient par dessus comme sur le reste de la nature. Puis venait l'après-midi et beaucoup d'idées lui traversaient la tête ; il était boucanier dans l'île de la Tortue, ce qui n'impliquait aucune obligation ; on faisait le siège de Campêche, on conquérait Veracruz ;il était possible d'être l'armée entière ou le chef d'une troupe à cheval, ou un bateau sur la mer : selon l'humeur où l'on était.²⁶³

Tout l'espace mis à l'écart entre les bras étendus de l'adolescent est donc un lieu de possession, celui de ses domaines propres, qu'il agrandit au maximum entre les frontières protectrices formées par les bras.

L'espace entre les bras, ce premier signe emprunté au contexte du « Absents-Sein », est négatif, il n'y a pas de perspective de compromis, d'évolutions différentes possibles, de contacts dans un vécu relationnel dynamique.

Entre la libre nature solitaire et la maison, qui pourrait être l'univers intérieur et le lieu de l'amour, il n'y a pas de transition par le jardin sur le parcours du jeune garçon, qui part le matin et ne rentre le soir qu'à la tombée du jour. Il n'y a pas de jardin.

L'enfant devenant adolescent se distancie si radicalement de tout ce qui est la maison, que chaque soir, au retour de ses vagabondages dans les champs, la relation entre cet univers extérieur et celui, intérieur, de la demeure familiale ne se fait plus.

Les fenêtres ne sont plus le lieu de transition entre le dedans et le dehors, selon le sens régulièrement retrouvé jusque là. Elles sont devenues des yeux ennemis, qui l'observent : « la première fenêtre en haut vous tenait sous son regard. »²⁶⁴ Cette fenêtre-œil anticipe ce qui sera décrit dans la huitième *Élégie de Duino*, avec la visio autocentrée du monde des adultes en société, où les yeux sont des pièges dirigés vers eux-mêmes, refermés sur eux-mêmes, aveugles à l'Ouvert. Le signe de la fenêtre confirme le manque d'une zone d'échange entre l'individualité

²⁶³ *ibid*, p.599. Malte, p. 169 : „Dies alles wurde kein Schicksal, und die Himmel gingen wie über Natur. Schließlich kam der Nachmittag mit lauter Einfällen ;man war ein Bucanier auf der Insel Tortuga, und es lag keine Verpflichtung darin , es zu sein ;man belagerte Campêche, man eroberte Vera-Cruz ;es war möglich, das ganze Heer zu sein oder ein Anführer auf Pferd oder ein Schiff auf dem Meer.“

²⁶⁴ *ibid*, p.599. Malte, p.169 : „Das erste Fenster oben faßte einen ins Auge.“

naturelle et le foyer de l'amour parmi ses proches. Il n'y a rien à l'écart, rien d'un peu plus proche de l'un et de l'autre, comme un passage possible.

Le seuil de la demeure familiale, qui était pourtant le lieu des entrées et sorties insouciantes de l'enfant, semble aussi maintenant fonctionner comme un piège, dans le sens de l'entrée dans un monde qui nie sa liberté d'être lui-même : « il suffisait d'entrer dans son odeur déjà prête. »²⁶⁵

Le drame est là, c'est un amour « déjà prêt » qui attend un être déjà prêt, conforme au modèle préconçu, bien en accord avec le bonheur familial, dans le mode de vie prévu. Mais lui ne veut pas être tributaire de leur bonne volonté, il ne veut pas « imiter dans le mensonge la vie d'à-peu-près qu'ils lui attribuent et se mettre à leur ressembler à eux tous avec tout son visage ». ²⁶⁶ Il s'agit tout à la fois de l'individualité, du mode vie et par dessus tout de l'amour, qui l'emprisonne. Malte écrit alors de l'adolescent qui s'en va : « C'est seulement beaucoup plus tard qu'il comprendra à quel point il projetait alors de ne jamais aimer, pour ne mettre personne dans l'atroce situation d'être aimé. »²⁶⁷

Ce moment est celui du renoncement total à l'amour.

Mais « comme d'autres projets, celui-là s'est révélé impossible »,²⁶⁸ et au contraire tout le devenir du fils perdu, sur les chemins hasardeux, est une ardente et vaine quête de l'amour non possessif. L'amour, et la prise de possession impliquant la perte dans le temps s'avèrent indissociables.

Ainsi, dans la suite du texte, nous retrouvons encore le vocabulaire indicateur du concept de « Abseits-Sein », avec un constat négatif.

L'espace entre les bras est impliqué dans les embrassements [Umarmungen], et c'est « l'intense tristesse de ces étreintes, dans lesquelles tout se perdait. »²⁶⁹ Ailleurs il est question des hasards du destin, dont le fils s'était détaché de puis longtemps²⁷⁰, sans qu'apparaisse la joie de la libération du monde plus étroit, ou bien à l'écart de celui-ci un espace de vie à la mesure humaine. Tout est dans l'extrême.

Finalement, dans ce récit du fils perdu, l'ensemble des signes qui indiquent chez Rilke la possibilité d'être, à l'écart du monde communément défini, et en même temps à l'écart de

²⁶⁵ *ibid*, p. 599. Malte, p. 169 : „Man mußte nur eintreten in seinem vollen Geruch.“

²⁶⁶ *ibid*, p. 600. Malte, p. 176 : „das ungefähre Leben nachlügen, das sie ihn zuschrieben und ihnen allen mit dem ganzen Gesicht ähnlich werden?“

²⁶⁷ *ibid*, p. 600. Malte, p. 170 : „Viel später erst wird ihm klar werden, wie sehr er sich damals vornahm, niemals zu lieben, um keinen in der entsetzliche Lage zu bringen, geliebt zu sein.“

²⁶⁸ *ibid*, p. 600. Malte, p. 170 : „Wie andere Vorsätze, so ist auch dieser unmöglich gewesen.“

²⁶⁹ *ibid*, p.601. Malte, p.171 : „die dichte Traurigkeit jener Umarmungen, in denen sich alles verlor.“

l'intériorité complète isolée (donc la possibilité comprise par le « Abseits-Sein », ces signes, dénaturés, confirment un à un le manque essentiel : celui de l'espace de compromis, de relation entre l'extérieur et l'intérieur, d'échange vivant. Cet espace ne s'est pas formé. Mais le fils a consacré tous ses efforts à la recherche, à l'apprentissage de l'amour non possessif.

C'est ainsi que tout à fait à la fin, il se croit capable d'évoluer *réellement* [wirklich]. Et là, les motifs positifs fondamentaux reviennent : l'enfance et le *réel*.

Rilke donne alors la raison du retour du fils à la maison paternelle, un retour au plus ancien commencement de la vie et de l'amour, car ce que le fils veut refaire et assumer réellement, c'est par dessus tout l'enfance :

Il s'employait tout entier à dominer ce qui constituait sa vie intérieure ; il ne voulait rien omettre, car il ne doutait pas que dans tout cela son amour fut contenu et grandit. Sa maîtrise intérieure fut même telle qu'il décida de rattraper le principal de ce qu'auparavant il n'avait pas su accomplir, de ce qu'il avait laissé passer dans l'attente. Il pensait surtout à l'enfance. [...] C'est pour assumer à nouveau tout cela, et, cette fois l'assumer vraiment, que celui qui était devenu un étranger revint au foyer.²⁷¹

Mais le fils qui ne voulait pas être reconnu retrouve chez les siens les mêmes attitudes qu'autrefois, alors que lui a changé.

Ne pas être re-connu, c'est-à-dire identifié à un modèle préconçu de lui-même, ne pas devoir ressembler aux parents, en dépendre, les continuer, nous rejoignons là le deuxième aspect commun aux « paraboles » de Rilke et de Gide, sujet bien approfondi dans la littérature critique, nous l'avons évoqué. Citons Forget, à propos de la dernière scène de la légende de Rilke : « Le fils perdu, une fois reconnu et ayant reconnu l'amour cause de cette reconnaissance négative, se jette à leurs pieds et les supplie de ne pas l'aimer : refus d'être objet d'amour, refus de la dilution transitive. »²⁷²

²⁷⁰ *ibid*, p. 603, „Il s'était depuis longtemps détaché des hasards du destin, auxquels les hommes tiennent tant“. Malte, p. 173 : „die Zufälle des Schicksals, auf die die Menschen halten, waren schon längst von ihm abgefallen“.

²⁷¹ *ibid*, p. 603. Malte, p. 173 : „Er ging ganz darin auf, zu bewältigen, was sein Binnenleben ausmachte, er wollte nichts überspringen, denn er zweifelte nicht, daß in alledem seine Liebe war und zunahm. Ja, seine innere Fassung ging so weit, daß er beschloß das Wichtigste von dem, was er früher nicht hatte leisten können, was einfach nur durchwartet worden war, nachzuholen. Er dachte vor allem an die Kindheit. [...] Dies alles noch einmal und nun wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund, weshalb der Entfremdete heimkehrte.“

Vouloir n'être le fils de personne, dans le récit de Malte

En abordant cette question, il faudra commencer par dépasser les limites du *Cahier 71*, car on ne saurait ignorer certains éléments du contexte, c'est-à-dire de l'enfance de l'auteur : Malte Laurids Brigge, le jeune danois qui écrit les *Cahiers* dans son exil à Paris. En feuilletant les récits de l'enfance, puis de l'adolescence de Malte, nous rencontrons déjà la formule « fils de personne ». La littérature critique le souligne et Manfred Schmeling remarque que le fils perdu du roman de *Malte* n'apparaît pas seulement dans le cadre de la parabole finale, mais plusieurs fois dans des passages antérieurs : comme dans la formule « fils de personne » à l'occasion de l'histoire de Grischa Otrepjow.²⁷³

Pourtant, Malte grandit dans une famille dont la puissante structure, les racines profondes dans le passé historique de son pays, le niveau culturel, pourraient, dans la sphère de l'amour maternel bien caractérisé, être de principe des assurances et des forces. Malte, protégé dans l'enfance, dans ce mode de vie élitaire, des difficultés qu'on affronte dans des conditions plus ordinaires, sans toutefois y trouver sa place, dérouté, évolue à l'écart. On peut voir cela en termes de « Abseits-Sein », car les impressions que reporte Malte reconstituent le cadre d'une sorte de monde expliqué que forme sa famille. Les titres, les honorassions, les rapports de parenté en donnent la structure, laquelle justifie les règles de comportement. Malte observe, découvre, il ne réfute pas ce monde riche d'histoires, de personnages originaux, il n'y adhère pas non plus. Ce monde montre déjà les signes avant coureurs de sa fin prochaine, que Rilke suggère, avec beaucoup d'art, par des morts précoces, des fantômes, des incendies et des amours perdus, entretenant chez Malte l'insécurité, et les incertitudes. Malte grandit à l'écart de cette sorte de monde expliqué haut situé sur le plan socio-culturel, et pourtant univers lui-même en marge de la vie de son époque, survivant.

D'un côté le souvenir de cet étrange et complexe monde expliqué devient dans l'exil parisien un refuge. Avec le souvenir de sa mère, d'Abelone il reste pour lui le lieu de l'amour, tout comme son identité de Malte Laurids Brigge reste son ancrage.

De l'autre côté, la pensée de n'être le fils de personne lui vient tout à coup, elle est occasionnelle, peut-être latente dans le chiasma de ses pensées et déclenchée par quelque circonstance. C'était encore dans le temps d'Ulsgaard, pendant les vacances, toujours cet intervalle détaché du cours

²⁷² Forget, Phillipe, *du sens commun à la coerrance*, dans Rilke et les Cahiers, p. 181.

²⁷³ Schmeling, Manfred, dans Lamping, p. 126 : Jedenfalls stoßen wir auch im Malte auf den „verlorenen Sohn“ – und zwar nicht nur im Rahmen der Schluß-Parabel, sondern mehrfach an früheren Stellen, etwa in der Formulierung „niemandes Sohn“ im Zusammenhang mit der Geschichte des Grischa Otrepjow“

ordinaire des choses. Malte avait lu un récit, il s'en souvient, celui de ce mystère historique, de Grischka Otrepjew, le faux tzar ou le vrai moine ou inversement, qui disparut deux fois, et réapparût deux fois, la première comme un fils perdu d'Ivan le Terrible, et la deuxième comme tzar assassiné et resurgi, que la tzarine mère reconnut d'abord et renia ensuite.

Malte développe l'opinion que Grischka Otrepjew tirait la force de ses mystérieuses métamorphoses du fait de n'être « fils de personne », attesté encore par le reniement de la tzarine. On comprendra ce qu'il veut dire, et qu'il s'agit bien là du fils perdu, comme dans la légende du *Cahier 71*, en lisant en marge du manuscrit de Rilke, cette phrase révélatrice, de l'auteur pour lui-même, mais reportée par les éditeurs : « (C'est en cela finalement que réside la force de tous les jeunes gens qui sont partis de chez eux .) »²⁷⁴

L'absence du lieu favorable, à l'écart entre la maison et le monde

Le souvenir de Grischka Otrepjew appartient bien à Ulsgaard, lieu de l'enfance de Malte auprès de ses parents, pourtant, lorsque, dans son exil parisien, il repense à l'enfant prodigue, il n'y a plus trace de la mère, ni du père, celui-là même qui avait un rôle déterminant dans la parabole biblique évoquée à la base. Il n'y a dans la maison du fils perdu qu'une société anonyme, désignée seulement par « ils », « quelqu'un », ou « tous » (le père n'apparaîtra qu'implicitement lors du retour, comme celui qui reconnaît). Nous avons là une image du monde expliqué, et l'adolescent ne trouve pas un espace pour exister, être, à l'écart (« Abseits-Sein ») de cet univers perçu comme complètement conventionnel, où il ne voit pas d'amour *réel* : ce n'est que dans l'éloignement radical qu'il pourra aller à la recherche de l'amour, de sa propre personnalité, d'un moi développé. La position de l'enfant devenu adolescent s'est durcie dans l'opposition. Il s'en va comme s'il n'avait jamais été conçu et porté ainsi que tout enfant humain.

L'amour qu'il repousse et refuse ici, dans le contexte de la maison ancestrale, nous fait penser à ce qui sera exprimé et condamné plus tard dans la troisième *Élégie de Duino* : cet aspect des « pères », de l'amour programmé pour la fécondation, pour assurer la suite des générations. Mais, relevons encore que précisément la *Troisième Élégie* se termine par un espoir, placé dans la jeune fille qui peut retenir son amant devant « les peurs plus anciennes », nous l'avons vu, et le conduire au « jardin » de l'amour. Justement, ce jardin, cet intervalle qui relie deux univers différents, est absent du *Cahier 71*, et il n'y a rien pour l'adolescent entre les champs et la maison.

²⁷⁴ *ibid.*, p. 557. Malte, p. 129 : „(Das ist schließlich die Kraft aller jungen Leute, die fortgegangen sind.)“.

L'adolescent qui refuse sans aucun compromis l'amour du groupe familial, la condition et la destinée humaine, est peut-être un artiste auto-créateur, un Orphée, comme le démontre par exemple Gertrud Höhler, nous l'avons déjà évoqué. Mais dans notre démarche, notre perspective d'interprétation fait apparaître que l'essentiel réside dans le manque d'un espace pour vivre, évoluer, être (Sein), à l'écart (abseits) entre le monde surstructuré de la maison et l'espace complètement astructuré où s'éloigne le jeune homme.

Un mouvement vers l'amour humain serait peut-être perceptible en ce moment qui termine l'histoire, où le fils perdu décide de revenir à la maison, mais il faudrait tout recommencer depuis l'enfance, dans un monde nouveau, différent, cette fois *réellement* [wirklich].²⁷⁵

Dans la légende du fils perdu de Rilke, le lieu de l'amour reste finalement à chercher dans des horizons voilés, loin de la vie. Il ne se trouve ni à la maison ni dans les grands espaces étrangers, mais seulement dans le monde intérieur du fils. Celui-ci ne découvre pas de lieu de contact à l'écart de la société humaine et pourtant en relation avec elle. À la fin du récit, on le voit encore seul, seul parmi les siens, seul partout. Cependant, Forget souligne dans une analyse neuve, mot à mot, à partir de la syntaxe des dernières phrases du texte original de Rilke, que ces phrases, avec le « pas encore » final [noch nicht] final, interdisent toute conclusion, laissant ouverte une perspective de recherche de l'amour.²⁷⁶

Le « fils perdu » de Rilke ne rencontre dans le monde extérieur rien d'autre que l'amour possessif. Il en serait ainsi de l'Enfant prodigue que Rodin représente, comme nous l'avons évoqué, sans doute ce fils de la fin du siècle bouleversé. Entre les bras projetés en l'air, en un geste d'invocation sans limite, écrit le jeune Rilke en 1902, il y a un espace. Cet espace reste vide, le fils est seul.

Le dilemme de l'amour et de l'espace hante l'œuvre de Rilke, ainsi avons-nous vu dans la première Élégie la figure lyrique formée autour du contenu aérien entre les bras de ceux qui s'aiment, qu'il faudrait le jeter dans les lointains ouverts.

²⁷⁵ *ibid*, p. 603. Malte, p. 173.

²⁷⁶ Forget, Philippe, *du sens commun à la coerrance*, dans Rilke et les Cahiers, p. 183-186.

2.2.2 Le renoncement dans la parabole traduite d'André Gide

En 1913, trois ans après la parution du *Malte*, Rilke se tourne vers *Le retour de l'enfant prodigue*, le texte français sur la parabole du fils prodigue, qu'André Gide (1869-1951), le chef de file du néoclassicisme français, avait publié en 1907. Il le traduit en allemand.

Le texte auquel se réfère notre étude sera le celui de l'original de Gide reproduit, avec la version allemande de Rilke en regard, dans le septième tome des œuvres complètes de Rainer Maria Rilke [*Sämtliche Werke*], consacré à l'œuvre de traduction.

Le classicisme strict de la langue et de la structure du texte de Gide

Lorsqu'il entreprend de transcrire le texte de Gide en allemand, Rilke semble trouver un élargissement productif et une complémentarité heureuse de son propre travail, aux aspects si novateurs, dans un univers plus proche de la tradition littéraire et culturelle usitées (comme avec *L'Amour de Madeleine* en 1911, sans doute). Le poète reprend la langue classique et le style sobre d'un récit très strictement construit, qui relate d'ailleurs tout d'abord la scène biblique de la réconciliation entre le père et le fils, dans une version lyrique fidèle au niveau de l'action à la parabole évangélique originale.

Dans la parabole de Gide, l'atmosphère ne change qu'insensiblement et par degrés successifs, à travers les réprimandes du père, puis du fils aîné, puis de la mère, pour s'inverser à la fin, lorsque le fils prodigue fait passer le flambeau du départ à son plus jeune frère, personnage créé par l'auteur moderne.

Gide donne pour commencer un prologue, une courte introduction à son œuvre, une peinture, un triptyque, dit-il, où il se compare au donateur dans les temps anciens, on l'y verrait agenouillé dans un coin du tableau. Cette position, à l'écart, nous oriente dès le début vers le contexte du « Abseits-Sein », impression confortée aussi par le commentaire de l'auteur-donateur, à la fois souriant et en larmes, qui ne prétend établir à travers son œuvre aucun jugement définitif²⁷⁷.

Le récit que Rilke traduit commence donc au moment où le fils va arriver à la maison. La fête qui s'en suit, pour célébrer son retour, constitue la première partie de l'histoire du *Retour de l'enfant prodigue*. Après cela, elle est divisée en quatre scènes dialoguées que l'auteur intitule *La réprimande du Père*, *La réprimande du Frère Aîné*, *La Mère*, et *Dialogue avec le Frère Puîné*.

Formule possible pour la parabole de Gide : vouloir être aimé et être à l'écart

Le texte de Gide, au contraire de celui de Rilke, ne permet pas de conclure que le fils prodigue refuse d'être aimé, puisque chacune des scènes, nous allons le voir, représente une forme d'amour partagé. Mais ce sont chaque fois, avec des personnages différents, des modèles de réalisation différents. Un étrange trait commun apparaît cependant à l'observation plus précise : car chacun des protagonistes confrontés au fils revenu effectue un premier mouvement dans le sens de l'amour, puis se retire à la fin tout à fait dans son rôle conventionnel.

Entre ces attitudes contraires, entre l'expression de l'amour et l'autoprotection, on pourrait supposer un vécu émotionnel à l'écart des solutions absolues. Nous avons déjà remarqué la position distanciée du donateur-poète du prologue. Mais plus encore, c'est la forme même du récit qui implique une dynamique différenciée : le dialogue, changement perpétuel de la perspective de l'un à la perspective de l'autre. Le dialogue ouvre ainsi un espace où peuvent se former des relations, apparaître de nouvelles possibilités. Le monologue de Malte, perdu dans ses propres pensées, contrasterait en comparaison.

Tout cela justifie l'essai de mettre à l'épreuve comme outil de comparaison entre les deux paraboles les éléments, mots clés et images qui sont chez Rilke les indicateurs de ce qui se passe à l'écart, au sens du « Abseits-Sein ». Nous tentons donc maintenant de les appliquer à la parabole de Gide. Dans la quête de l'amour dont il nous fait le récit, nous trouverons le jardin, l'espace entre les bras, le seuil et la fenêtre.

Le jardin :

Il apparaît chez Gide dès le début du récit de la parabole, lorsque l'enfant prodigue pense à son père, avec sa mère penchée sur lui dans sa chambre d'enfant, et en même temps : « à ce jardin abreuvé d'eau courante, mais clos, et d'où toujours il désirait s'évader »²⁷⁸. Le jardin, comme chez Rilke, est chargé de sens symbolique. Dans la parabole de Gide, il contient à la fois les motifs de liberté, comme l'eau courante, et d'enfermement, car il est clos. Espace à l'écart, il se révèle comme un lieu de vie, encore l'eau vive, et d'amour dans le parallèle que Gide établit avec la chambre de l'enfant protégé autrefois par la mère attentive. Il y a pourtant un *mais* : ce jardin est entouré de murs, dans lesquels on reconnaît l'amour possessif.

²⁷⁷ S W 7, p. 238. S W 7, p.239.

²⁷⁸ S W 7, p. 240. S W 7,p. 241 : „an den Garten, getränkt von fließendem Wasser, aber umschlossen und aus dem zu entweichen er immer begierig war.“

Là, la relation entre l'intérieur aimable de la maison, lieu de l'enfance maternée, et le monde extérieur ouvert ne se réalise pas immédiatement. Cependant le jardin de Gide propose une perspective sur la vie future à découvrir. C'est la mère elle-même qui l'exprime en parlant du frère puîné : « Il est souvent perché sur le plus haut point du jardin, d'où l'on peut voir le pays, tu sais, par dessus les murs. »²⁷⁹ Au total, le jardin est donc le lieu où peuvent malgré tout s'amorcer des rapports complexes entre l'espace familial et les espaces étrangers, des choses nouvelles, un devenir aperçu.

Mais, il y a dans la parabole un « deuxième » jardin, image contraire du premier, dont le fils prodigue décrit le souvenir pour son frère puîné. C'est un jardin ensauvagé, un seuil tout de même, une dernière transition entre la civilisation humaine et la libre nature : ô combien symbolique ! « C'est un petit verger abandonné, où l'on arrive avant le soir. Aucun mur ne le sépare plus du désert. Là coulait un ruisseau, quelques fruits demi-mûrs pendaient aux branches. »²⁸⁰ Le verger abandonné, un lieu d'introduction et de possibles alternatives entre la culture et la nature, est ouvert. Il représente l'ordre de la culture issu de longues traditions de maîtrise et aussi l'élan naturel de la vie, qui agissent ensemble dans une continuation évolutive et réversible. Ainsi les fruits y sont-ils « les mêmes que ceux de notre jardin, mais sauvages. »²⁸¹ Le symbole du verger abandonné est certainement riche de significations. Concernant notre contexte, nous y voyons deux messages essentiels :

Il serait d'une part difficile de trouver une meilleure représentation de ce « Abseits-Sein » qu'est l'époque de Gide et de Rilke, entre deux siècles, dans ce moment de remise en question de toutes les traditions, pourtant resurgies ou refondues de mille manières. Et peut-être les fruits ensauvagés peuvent-ils être l'image des nouvelles formes de l'art dans ce temps de la *Jahrhundertwende*.

D'autre part, les mêmes fruits redevenus sauvages seraient l'image des nouvelles formes de réalisation de l'amour découvert autrefois dans la plus jeune enfance du fils prodigue, à la maison. La gratuité du fruit sauvage, l'absence du rapport de propriété (abandonnée) mettraient alors en valeur le modèle de l'amour non possessif.

Après tout cela, voici en une courte réplique le troisième jardin, concluant l'histoire du fils revenu, qui le regarde par la fenêtre au moment où le frère puîné va partir : « Le jardin où sont

²⁷⁹ *ibid.*, p. 240. S W 7, p. 241 : „Oft klettert er da hinauf auf die höchste Stelle des Gartens, von wo man ins Land sieht, du weißt, über die Mauern fort.“

²⁸⁰ *ibid.*, p. 284. S W 7, p. 285 : „Ein kleiner verlassener Garten ist da, man kommt gegen Abend hin. Keine Mauer schließt ihn mehr ab nach der Wüste. Ein Bach floß da vorbei. Ein paar Früchte, halbreif, hingen an den Zeigen.“

²⁸¹ *ibid.*, p. 284. S W 7, p. 285 : „die gleichen wie in unserem Garten, nur wild“.

couchés nos parents morts »²⁸². L'extrême sobriété de l'expression lui donne toute sa force ; nous y reviendrons.

L'espace entre les bras :

Comme deuxième indicateur, nous avons reconnu l'espace déterminé et limité par la position des bras, qui chez Rilke est chargé de sens symbolique, ainsi dans la description de « L'Enfant prodigue » de Rodin comme dans la légende du fils perdu de *Malte*, au *Cahier 71*, et plus tard dans la métaphore élégiaque de l'amour possessif, qui embrasse ou enlace (première *Élégie de Duino*).

Chez Gide, dans sa version du retour de l'enfant prodigue, nous remarquons que la position et l'espace des bras expriment aussi beaucoup de choses. Dans la première scène, celle du retour, lorsque le père reconnaît son fils, « ses bras s'ouvrent. »²⁸³ C'est l'amour qui ouvre ses bras avant même que la volonté, la réflexion, la raison ou la pensée conventionnelle n'aient eu le temps d'intervenir, et l'ouverture ainsi caractérisée a la plus grande amplitude possible. Gide continue aussitôt, dans la même phrase : « l'enfant alors s'agenouille et, cachant son front, d'un bras, crie à lui, levant vers le pardon sa main droite. »²⁸⁴ Ce n'est pas ici l'enfant seul de Rodin, et quand le père alors relevant son fils, *le presse* [faßt ihn fest], on se rapprocherait plutôt d'un autre tableau rencontré chez Rilke, celui que nous avons vu dans la *Dixième Élégie*, avec : *des amoureux se tiennent l'un l'autre, – à l'écart* [Liebende halten sich fest, – abseits,]. Cette première scène se déroule bien à l'écart du monde convenu ou défini et expliqué une fois pour toutes, celui que rappelle d'ailleurs aussitôt le fils aîné, car la conduite du père n'est pas conforme à l'ordre établi « au pêcheur repent, pourquoi plus d'honneur qu'à lui-même, lui qui n'a jamais péché ? »²⁸⁵

Dans le dernier dialogue avec le frère puîné, les bras dessinent à nouveau un espace de confiance, où le grand frère revenu l'attire et le berce. Sur ce, un autre mouvement des bras concrétise l'invitation du plus petit à partir, ou repartir ensemble vers le monde ouvert, vers la liberté, toujours en chemin. C'est un geste, un espace plein d'amour : « Mon frère ... (et l'enfant,

²⁸² *ibid*, p. 286. S W 7, p. 287 : „Den Garten seh ich, wo unsere Toten ruhen.“

²⁸³ *ibid*, p. 242. S W 7, p. 243 : „seine Arme öffnen sich“.

²⁸⁴ *ibid*, p. 243. S W 7, p. 244 : „da kniet sich das Kind vor ihm ihn und verbirgt mit dem einen Arm seine Stirn und schreit zu ihm und hebt, auf die Verzeihung zu, die rechte Hand empor.“

²⁸⁵ *ibid*, p. 244. S W 7, p. 245 : „Warum für den reuigen Sünder mehr Ehre als für ihn, der nie gesündigt hat ?“

qui s'est levé du lit, pose autour du cou du prodigue, son bras qui se fait aussi doux que sa voix)
– Pars avec moi. »²⁸⁶

Rilke aurait sans doute acquiescé à cette invitation au voyage, et pour confirmation on peut relire par exemple ce qu'il dit des amants dans la quatrième *Élégie de Duino* : *eux qui se promettaient l'espace, les chasses et un pays.*

Le seuil :

Dans le monde de Rilke, le seuil s'est révélé comme une autre image correspondant au « Absents-Sein », et nous retrouvons un effet de seuil dans la parabole de Gide. Le seuil de la maison, que franchira le fils prodigue, semble n'y fonctionner que dans un seul sens : celui d'une entrée sans sortie, tandis que le père revoit et retrouve son fils dehors, dans la cour. Une fois entré, le fils revenu ne ressortira plus, jusqu'à la fin du récit, où il accompagne son jeune frère jusqu'au seuil, jusqu'à la porte, sans aller plus loin. Ainsi dit-il à sa mère qu'il ne peut plus quitter la maison : « À peine si je comprends, près de vous, pourquoi j'étais parti de la maison. »²⁸⁷ Le fils revenu est rentré dans la maison comme dans l'utérus maternel, il y trouve un amour fusionnel, la protection, la nourriture, le confort, et aussi un ordre uniformisé, où il renonce à devenir, à être lui-même. Le personnage du frère puîné maintient le dilemme thématique tout au long de la parabole : faut-il partir ? ou revenir ? : « mon frère ! je suis celui que tu étais en partant. »²⁸⁸ Le puîné sort. Ici la porte, le perron, sont les lieux d'une transition difficile entre les formes contradictoires de l'amour.

La fenêtre :

Enfin, il resterait à interroger le symbole de la fenêtre. Elle apparaît dans la scène finale, dans la chambre, avec le jeune frère. Elle attire le regard du fils revenu, de l'intérieur, vers l'extérieur, mais ce qu'elle encadre et communique est le jardin où reposent les morts de la famille. L'impression d'enfermement est ainsi complétée, totale. Quand seul le regard du fils prodigue sort de la maison, c'est pour y rencontrer « les pères » dirait-on avec Rilke, ainsi la tradition, l'ordre immuable perpétué à travers eux, le monde organisé, fonctionnel, calculé ou pétrifié, auquel le fugitif avait voulu échapper. On pourrait en même temps considérer que le regard sur le

²⁸⁶ *ibid*, p. 286. S W è, p. 287 : „Mein Bruder... (und das Kind, das vom Bett aufgestanden ist, schmiegt den Arm um den Hals des Verlorenen, und es legt dieselbe Zärtlichkeit in diese Gäberde und in seine Stimme) ... komm mit mir!“

²⁸⁷ *ibid*, p. 264. S W 7, p. 265 : „Bei dir begreife ich kaum noch, warum ich aus dem Hause fortgegangen bin.“

jardin des morts indique la résignation du fils qui accepte alors les limitations de l'existence humaine, commençant d'ailleurs par les besoins matériels à pourvoir qui l'ont arrêté dans sa fugue. Nous pouvons ici nous référer à la conclusion de l'étude précitée de Manfred Schmeling, qui juge que la résignation du fils constitue la différence décisive entre les deux paraboles modernes, entre le récit de Gide et celui de Rilke²⁸⁹.

Revenant au texte de Gide, à l'image de la fenêtre donnée à la fin de la dernière scène, ajoutons encore qu'avec le retour du fils prodigue dans l'amour et dans le sein maternel, le cercle de la vie semble se refermer, de la naissance réfutée (refus de la séparation de l'aimé), à la mort alors contemplée par la fenêtre.

Philippe Forget, toujours riche de l'analyse grammaticale critique, interprète le fils ex-prodigue de Gide revenant vers son frère puîné comme un re-venant « ni présent, ni absent, en cours de spectralisation »²⁹⁰. Parallèlement, s'agissant du texte de Rilke il révèle l'état de spectre du père (innomé : « un des plus vieux parmi ces visages ») et des membres de la famille du fils perdu (« ces visages de morts vivants »). Forget en vient même à identifier la cire [Wachs] dans l'adverbe *erwachsen* que leur applique le fils parti en les revoyant au retour.²⁹¹ Il reste pourtant que le [erwachsen] désigne en allemand celui qui a cessé de grandir : ceci est certain, le fils a grandi, sa famille est restée figée.

Les images qui sont chez Rilke liées à cette forme d'être désignée par « Abseits-Sein », nous ont bien livré des informations sur la situation du fils prodigue de Gide, dont nous pouvons lire l'évolution en termes rilkéens. Car il a tenté de se développer loin du monde expliqué, pour s'y soumettre au retour, pour deux raisons : contraint par la précaire condition humaine, la réalité matérielle, et aussi parce qu'il voulait être aimé et consoler sa mère.

Une certaine parenté des symboles relie, on le voit, les deux auteurs des versions remaniées de la parabole de l'enfant prodigue, Rainer Maria Rilke et André Gide.

La réalisation de l'amour dans chacun des dialogues

La parabole de Gide met en scène un fils qui voulait être aimé. Elle met en scène, à la suite, l'amour du père, celui du frère aîné, celui de la mère et celui du frère puîné, et c'est chaque fois une autre conception de l'amour, avec d'autres formes de réalisation, différentes.

²⁸⁸ *ibid*, p. 280. S W 7, p. 281 : „Mein Bruder, ich bin der, der du warst, als du weggingst.“

²⁸⁹ Schmeling, Manfred, dans *Lamping*, p. 127.

²⁹⁰ Forget, Philippe, *du sens commun à la coerrance*, dans Rilke et les Cahiers, p. 174.

²⁹¹ *ibid*, p. 179.

Le père représente l'amour non possessif, sa réprimande le confirme tout à fait, et elle n'a pas d'autre origine que la contrainte exercée sur lui par le frère aîné. De son côté, le fils ne s'est jamais senti éloigné de son père, qui l'a compris, et c'est lui qui serait venu si son enfant l'avait appelé. Alors le fils prodigue va pouvoir dire, dans la fin du dialogue : « Mon père ! j'aurais donc pu vous retrouver sans revenir ? »²⁹² Cet amour trouve sa réalisation dans la fête et le festin du retour. La réalisation de l'amour à l'écart du monde expliqué est une fête, ainsi le jeune temps qui avait réuni Malte et Abelone avait-il été qualifié par *nos jours de fête quotidiens* [unseren täglichen Feiertage], écrivait Malte. Gide et Rilke se rencontrent ici dans une intuition commune. Mais voici que le père, après l'aveu de son amour sans contrainte, se retire en renvoyant, dans la toute dernière phrase du dialogue, son fils repent au frère aîné. C'est dire qu'il le renvoie à l'autorité, et nous notons que cela aussi est le rôle du père. Le fils s'adresse à lui en l'appelant Père, formule significative qui consacre la hiérarchie, déjà dès le titre du dialogue, « La réprimande du Père ». D'ailleurs, elle n'est ici que convenance, signalant l'ordre prescrit par ce Rilke appelle le monde expliqué, car l'autorité est entre les mains du frère aîné.

L'amour du frère aîné est géré selon les règles convenues. Et si l'aîné présente une image durcie de ce qui chez Rilke serait le monde expliqué, il insiste sur l'idée de justice, se référant de ce fait à une instance supérieure à l'être individuel. Dans ces conditions, il peut revendiquer le rôle de médiateur entre l'instance supérieure et l'individu, et il ne s'est pas privé de juger son père, comme son frère repent. Cependant, par extension, en un seul mouvement, il revendique aussi la position de médiateur de l'amour paternel : « Il n'y a pas plusieurs façons de comprendre le Père ; il n'y a pas plusieurs façons de l'écouter. Il n'y a pas plusieurs façons de l'aimer ; afin que nous soyons unis dans son amour. »²⁹³ L'aîné aiderait, dit-il, son frère revenu à trouver cette unité dans l'amour paternel, le bonheur assuré, le contrôle de soi-même, de sa vie, et de ses biens. Bien sur la référence à l'autorité spirituelle ne manque pas chez Gide, mais il faut en rester au thème de l'amour. Ici, l'aîné se retire à son tour de son engagement personnel, dans les dernières phrases de la confrontation, en prononçant la formule « Entre dans le repos de la maison. »²⁹⁴ Et il renvoie alors le fils prodigue à sa mère. Le contexte de cet amour, unité dans le Père, est fonctionnel, réalisé dans la maison, la famille, la propriété équitablement gérée.

²⁹² S W 7, p. 252. S W 7, p. 253 : „Mein Vater, so hätte ich dich wiederhaben können, ohne umzukehren ?“

²⁹³ *ibid*, p. 286. S W 7, p. 287 : „Es gibt nicht mehrere Arten, ihn [der Vater] zu hören, es gibt nicht mehrere Arten, ihn zu lieben, auf daß wir Eines seien in seiner Liebe.“

²⁹⁴ *ibid*, p. 264. S W 7, p. 265 : „Füg dich in die Ruhe des Hauses.“

L'amour de la mère est l'amour possessif. Pendant qu'elle caresse tendrement le front de son enfant revenu, elle nie le bien-fondé de son développement personnel, le besoin de construire un moi individuel, car tous ses fils doivent vivre selon le même modèle. La réalisation de son amour maternel exige la soumission inconditionnelle à l'ordre familial., Lui, le fils, ne demande pour prix qu'un baiser sur le front *comme lorsque j'étais petit enfant et que vous me regardiez m'endormir*. Mais elle aussi, la mère, se retire, se référant à une instance supérieure : « Va dormir. Je m'en vais prier pour vous tous. »²⁹⁵

On pourrait comparer l'attitude radicale de la mère à celle inversement radicale, du fils perdu dans le roman de *Malte*.

L'amour possessif de la mère contraste avec l'amour inconditionnel exposé par le père, dont on retrouve l'atmosphère dans le dialogue avec le fils puîné.

Le fils prodigue aime visiblement son frère puîné, la réalisation de sa tendresse se traduit par des gestes, comme le bercer, et par la totale transparence de l'échange verbal profondément confiant des deux frères, comme par le respect mutuel des choix de l'autre, qu'accompagne la sollicitude. Cependant on remarquera dans les deux dernières phrases de Gide, que celui qui reste ne répond pas à la demande affectueuse du petit, de lui donner la main jusqu'à la porte : ce mouvement de recul est sans doute davantage le signe d'une distance libératrice, du détachement d'un destin individuel que l'amour ne doit pas lier. Mais il reste, que le fils revenu, comme chacun des protagonistes, limite son engagement en évoquant un ordre supérieur.

Vouloir n'être fils de personne ? ou refus des conventions familiales héréditaires ?

La parabole de Gide montrerait-elle que le prodigue ne veut être le fils de personne ? À ce sujet, la recherche nous livre des opinions critiques, en particulier celle de Gertrud Höhler, qui souligne l'aspect « fils de personne » dans les remaniements modernes de ce récit traditionnel. D'après elle, les poètes, à commencer par Goethe dans *Werther*, puis Gide et Rilke, revendiquent, en médiateurs des sphères spirituelles, le rôle de messie ; ainsi, artistes, ils ne sont enfants ni des hommes ni des dieux²⁹⁶.

Notre contexte comparatif met en valeur la question fondamentale du renoncement dans les formes de réalisation de l'amour. Et nous voyons dans la parabole de Gide en premier lieu le

²⁹⁵ *ibid*, p.272. S W 7, p. 273 : „Geh schlafen. Ich werde beten für euch alle“.

²⁹⁶ Höhler, p. 40-42 : „Wer anders als der Künstler, der sich göttlich inspiriert und bevorzugt glaubt, wird als erster die Vermittlung durch den erwählten Sohn umgehen wollen und mit diesem in offene Rivalität treten. [...] Hundert Jahre später [nach Goethe] wird der Franzose André Gide die Belege für diese Ansprüche um einen sehr eindeutigen Beitrag vermehren. Rainer Maria Rilke wird ihm folgen.“

renoncement et le refus, devant l'ordre familial établi, l'amour qui a pour but d'assurer la suite des générations, la continuité de l'héritage traditionnel.

Gide développe le thème de l'amour rationalisé et du mariage en particulier dans le dialogue entre l'enfant et la mère. Alors que le fils ne renie jamais ses parents, que même dans l'éloignement il n'a jamais cessé de les aimer, il repousse la charge prescrite dans la continuité familiale d'assumer les devoirs de père, la responsabilité perpétuée de génération en génération. Adolescent, il s'était échappé du jardin clos, il avait échappé à ses devoirs de fils. L'exemple du frère aîné lui avait certainement montré, pour l'en détourner, quels devoirs d'époux et de père l'attendaient. Revenu, il s'est soumis à sa mère, il a accepté ses obligations, dont le mariage placé sous son autorité, comme l'éducation de ses enfants dans le cadre prescrit. Le fils prodigue se range à nouveau dans la suite des générations, en désaccord profond avec ses convictions intérieures et ses intentions antérieures. S'il se résigne sans une vaine protestation devant sa mère, il s'explique au contraire dans la confrontation avec le frère aîné et dans le dialogue confiant avec son père, puis avec le plus jeune frère.

L'intention du fils quittant la maison : brûler l'héritage

L'ordre familial que Gide décrit et rejette dans la parabole comprend donc aussi l'héritage. On pourrait certainement voir à nouveau ici l'artiste qui veut s'affranchir de l'héritage du passé. Le personnage du frère puîné, qui n'hérite d'aucun bien mobilier et n'emporte rien en partant, serait alors le modèle de l'artiste qui se détache tout à fait du passé et n'y reviendra pas. Mais nous nous éloignons du thème de l'amour, tandis que l'héritage se dévoile dans le dialogue entre le père et le fils sous un éclairage tout différent, où les rapports entre héritage et amour, entre renoncement et métamorphose sont des éléments décisifs. Ce dialogue nous fait découvrir des aspects marquants de ce que serait la réalisation de l'amour selon le fils prodigue de Gide.

Ainsi, le fils comprend-il par héritage les richesses que l'on peut emporter en soi-même : les richesses intérieures. Il a donc quitté le monde légué à travers les générations de ses ancêtres, *la Maison*²⁹⁷, avec ce M majuscule qui la désigne comme une autorité supérieure. Il en a emporté en partant les valeurs : c'étaient les précieuses et contraignantes traditions, *l'or, les préceptes, la chasteté, l'austérité*, dit-il, pour les changer en *plaisirs, en fantaisie, en poésie, en désirs*. Il y a une véritable équivalence entre les valeurs d'ordre concret et abstrait, Gide décrit une véritable métamorphose, non un simple mépris des biens matériels, ou une dévalorisation désinvolte.

²⁹⁷ Rilke, *Récits et Essais*, p. 248. „das Haus“ S W 7, p. 249 : „das Haus“.

Alors, voici qu'à la fin les biens hérités sont devenus les moyens d'une nouvelle et vivante réalisation de l'amour découvert dans l'enfance : citons à titre d'illustration le reproche du père et la réponse du fils, qui en témoignent : « – Etait-ce pour cela que tes parents économes s'employèrent à distiller en toi tant de vertu ? – Pour que je brûle d'une flamme plus belle, peut-être, une nouvelle ferveur m'animant. »²⁹⁸ La flamme, la ferveur dont parle le fils prodigue est bien l'amour, non pas seulement une sorte d'inspiration poétique, comme il le précise dès la réponse suivante ; c'est le père qui veut la précision et l'induit en évoquant le feu de Moïse qui ne consume pas : *j'ai connu l'amour qui consume*. Ferveur, enthousiasme, passion, c'est là l'amour que propose le texte de Gide, et il exige le renoncement à toutes les richesses stables, celles du monde expliqué, qui sont pourtant son aliment. Le fils prodigue n'oublie pas l'amour non possessif qu'il a développé en lui-même sur les chemins ouverts et difficiles, il le défend encore contre son frère aîné, renonçant devant lui à sa part d'héritage immobile.

Gide suggère ici la possibilité de brûler les valeurs héritées pour libérer de nouvelles forces. L'amour nouveau naît du *vide* laissé par l'incendie : « Mon cœur, vidé de tout, s'emplit d'amour. Au prix de tous mes biens, j'avais acheté la ferveur. »²⁹⁹

Ce même passage de la parabole développe le motif du vide, lieu de croissance de l'amour. Cela est encore explicitement formulé lorsque le père évoque le vide que laissent les plaisirs et que le fils rétorque : « Dans ce dénuement, je me suis senti près de vous, Père. »³⁰⁰ on note que Gide écrit *dénuement*, là où Rilke traduit par [Leere], donc le vide. Ce vide, lieu de l'amour, symboliquement représenté encore dans l'image du désert³⁰¹, est peut-être le motif le plus important que partagent Gide et Rilke. Il suffit peut-être de rappeler qu'au moment où Rilke traduit la parabole, en 1913, les *Élégies de Duino* commençaient à prendre forme en lui, et que dans la première de ces *Élégies*, Rilke formule pour les amants l'exigence souvent commentée et que nous avons déjà lue : « Jette, ajoute de tes bras le vide aux espaces que nous respirons ». La même *Élégie* revient à la fin sur le vide productif, dans la plainte chantée pour Linos, où l'espace laissé par le jeune mort devient le lieu d'où jaillissent des forces et des sentiments nouveaux,

²⁹⁸ *ibid*, p. 248-250. S W 7, p. 249-251 : „– Dafür also waren deine Eltern haushälterisch und strengten sich an, in dir lauter Tugend auszubilden ? – ja, daß ich mit um so schönerer Flamme brenne, wenn etwa eine neue Inbrunst mich entzünden kommt.“

²⁹⁹ *ibid*, p. 250. S W 7, p. 251 : „Mein Herz, leer von allem, füllte sich mit Liebe an. Um dem Preis aller meiner Güter hatte ich die Inbrunst erkauf.“

³⁰⁰ *ibid*, p. 250. S W 7, p. 251 : „In dieser Leere hab ich mich dir nah gefühlt, Vater.“

³⁰¹ „Père, je vous l'ai dit, je ne vous aimais jamais plus qu'au désert.“ S W 7, p. 250.

quand : « le vide se mit à vibrer / de cette vibration qui maintenant nous emporte, nous console, nous aide. »³⁰²

Si l'on considère côte à côte ces extraits de la parabole de Gide et de la *Première Élégie de Duino*, on peut constater qu'un aspect commun les rapproche, à savoir que l'espace du vécu ne devient productif que par la privation, par le retrait de son contenu primaire. Dans l'histoire de l'enfant prodigue de Gide, pour les amants de la *Première Élégie* et dans la plainte chantée pour Linos, une forme neuve de l'amour, plus élevée, plus durable, jaillit d'une sorte de renoncement ou de retrait.

Comparaison rétrospective des textes de Rilke et Gide, différences :

Reprenons maintenant les observations retenues à travers les deux œuvres inspirées de la parabole de l'enfant prodigue pour ajouter que la comparaison met également en lumière des différences, sous divers rapports.

Même si l'on doit retenir que chez les deux auteurs l'espace privé de son contenu primitif devient vide dynamisé, le développement concernant l'amour se fait à partir de là dans des sens différents. Chez Gide, l'enfant prodigue brûle les vieilles formes conventionnelles de l'amour dans les flammes de nouvelles ferveurs découvertes à mesure de son nouveau vécu, jusqu'à ce qu'il parvienne au degré le plus pur, cela même si à la fin il n'aura pas pu de ses propres forces achever tout à fait l'œuvre difficile, vivre la forme renouvelée. Au contraire le « fils perdu » du récit de Malte ne voit dans les souvenirs d'amour de sa vie nomade que la peur d'être aimé en retour, et pour finir que « l'intense tristesse de ces étreintes dans lesquelles tout se perdait »³⁰³. Son véritable souhait était alors, au moment du départ, de saisir toutes les directions à la fois avec ses bras étendus : l'inaccessible Ouvert. Dans le récit de Malte au *Cahier 71*, la métamorphose de l'amour dans le vide créée par la privation ou le renoncement reste un souhait irréalisable dans le monde extérieur. Le « fils perdu » s'est appliqué à purger l'espace de sa vie, à faire ce vide autour de lui, pour pouvoir y former des relations plus ouvertes, de tout cela il n'a eu que l'épanouissement de l'amour en lui-même, en son for intérieur. Il a *perdu l'espoir de trouver l'amoureuse qui saurait pénétrer en lui*, écrit Malte.

³⁰² Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 530, v. 94-95. S W 7, p. 685-686 : „das Leere in jene / Schwingung, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.“

³⁰³ Rilke, *Récits et essais*, p. 601. Malte, p. 171 : „die dichte Traurigkeit jener Umarmungen, in denen sich alles verlor.“

Dans la perspective particulière de l'amour, l'étude des deux récits inspirés de l'enfant prodigue nous a permis d'évoquer quelques aspects de la parenté de « fils perdus » entre Rilke et Gide. Ils montrent que la problématique des deux récits modernes se résume dans la distance à prendre, la distance de la société humaine conventionnelle, pour aller vers de nouvelles formes d'amour et de vie réalisée. Envisager cette base commune amènerait également à penser qu'un aspect important de l'époque de Rilke [Jahrhundertwende] pourrait être formulé dans le « Abseits-Sein ».

Il faut encore souligner que le récit du fils perdu de Rilke ne donne pas une confirmation achevée de la position du poète au sujet de l'amour, de sa réalisation, mais plutôt une version où domine l'exigence exacerbée, où le fils ne peut pas trouver l'espace de contact avec la vie à l'écart du monde expliqué.

À l'issue de ce périple à travers les textes que nous venons d'évoquer, donc le roman de *Malte*, les *Élégies de Duino*, *Le retour de l'enfant prodigue* et sa traduction allemande, on peut proposer un élargissement au contexte du tournant du siècle [Jahhundertwende], dans lequel Rilke et Gide, tous deux fils de ce temps de bouleversement culturel, traitent un motif commun, décrivant alors chacun le vide créé par les profonds changements de leur époque comme le lieu d'une possible grande métamorphose.

2.3 Kierkegaard et Rilke, le thème du sacrifice productif dans la réalisation de l'amour

Les lettres de Sören Kierkegaard à sa fiancée, Régine Olsen, rassemblées plus tard sous le titre de *Lettres à sa fiancée*, et que Rilke traduisit en allemand en 1904, apparaissent comme un texte de choix pour l'étude comparative de la question de l'amour réalisé, chez les deux auteurs. Elles seront la base de notre travail, dans la mesure où elles offrent la possibilité d'une approche sans détour de la question du renoncement constructif à la réalisation conventionnelle, ou traditionnelle de l'amour, que Kierkegaard (1813-1855) et Rilke ont traitée, chacun à son époque. On pourra s'attendre à apercevoir déjà dans les *Lettres* des éléments du motif du sacrifice de soi, qui sera le thème des grandes œuvres de Kierkegaard écrites immédiatement après. Dans notre cadre, ces grandes œuvres *Craintes et tremblement* et *La répétition* qui y est reliée, ainsi que *Ou bien...Ou bien* ne peuvent être abordées dans leur totalité, mais il nous faut y faire appel puisqu'elles sont la continuation directe des *Lettres*, dont bien des aspects s'y trouvent développés.

D'autre part, notre étude toujours définie, pour les œuvres traduites, par la comparaison avec la production poétique personnelle de Rilke, reprend ici comme référence comparative lyrique les *Élégies de Duino*, et les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

L'ensemble nous conduit à travers l'œuvre précoce de Rilke avec la traduction des *Lettres* de Kierkegaard, puis à travers l'œuvre médiane avec les *Cahiers*, et encore à travers l'œuvre tardive avec les *Élégies de Duino*, périodes qui se trouvent ainsi rassemblées dans la perspective évolutive de la vie artistique du poète.

Pour les citations de Kierkegaard en français, nous aurons recours à la traduction d'Anne-Christine Hubbard dans le volume *Sören Kierkegaard Correspondance* des Éditions des Syrtes³⁰⁴. Nous donnons le texte de Rilke, donc traduit du danois en allemand, en note de bas de page³⁰⁵.

L'influence du contact actif intense avec l'œuvre de Kierkegaard sur le roman de *Malte*, et sur les *Élégies de Duino*, est largement démontrée dans la littérature critique. Elle témoigne de la continuité de l'inspiration scandinave.

Cependant deux périodes sont particulièrement marquées par le contact avec l'œuvre de Kierkegaard : c'est tout d'abord de 1904 à 1906, au moment où Rilke découvre la Scandinavie et la langue danoise, qui est aussi celui du début des *Cahiers*. La deuxième période, de 1911 à 1915, correspond à la crise après l'achèvement des *Cahiers*, qui est également le temps où de nouvelles impulsions font surgir les premières inspirations des *Élégies de Duino*. Pendant la même période, les traductions du français en allemand de *L'Amour de Madeleine* et de la prose lyrique de Maurice de Guérin *Le Centaure* sont aussi l'origine de forces nouvelles dans l'élan qui amorce l'œuvre tardive, les *Élégies de Duino*. Une tension créatrice entre les sources d'enthousiasme scandinaves et françaises, c'est-à-dire le contact de Kierkegaard et en même temps celui des auteurs français, apparaît clairement.

Avec Rilke et Kierkegaard, voici le moment venu d'évoquer de façon plus complète le contexte nordique, en particulier danois, sur lequel se focalise ici notre étude de Rilke entre la France et la Scandinavie.

³⁰⁴ Kierkegaard, Sören, *Correspondance*, Tournai (Belgique), Éditions des Syrtes, 2003. Par la suite cet ouvrage sera cité par K S *Correspondance* et la page.

³⁰⁵ S W 7, p. 1042-1082.

Le rôle décisif du contexte scandinave dans les motifs de l'amour chez Rilke :

La Scandinavie compte parmi les découvertes les plus précoces du jeune Rainer Maria Rilke, nous l'avons développé dans notre introduction. Et l'on peut déjà percevoir à travers le roman de *Malte* combien l'expérience scandinave l'a profondément marqué.

C'est à partir des impressions du voyage en Scandinavie de 1904 que le Danemark est devenu le lieu de l'enfance et de l'amour juvénile dans les *Cahiers de Malte*. Or Rilke avait entrepris ce voyage avec l'intention de s'approcher plus encore de l'œuvre de Jens Peter Jacobsen (1847-1887), son idéal poétique, et de celle de Sören Kierkegaard, qu'il admirait par dessus tout. Dès après son arrivée sur le sol scandinave, en juillet 1904, il traduisait les lettres de Kierkegaard à sa fiancée, à Borgeby gaard, dans le sud de la Suède, près de Lundt, chez son ami Ernst Nordlind. En même temps, il faisait les découvertes décisives pour le roman de *Malte*. Les événements artistiques sont étroitement liés entre eux, et pour esquisser l'image du contexte que nous voulons rendre tangible, ils ne seront donc pas systématiquement dissociés.

Les éléments essentiels d'introduction au contexte scandinave sont ainsi évoqués, mais nous devons encore insister sur l'importance de l'inspiration scandinave dans les motifs rilkéens de l'enfance et des valeurs qui lui sont liées, comme dans ceux de l'amour et de son devenir.

L'enfance dans le contexte scandinave, la critique littéraire :

Si nous repensons simplement à Malte, à son récit du « fils perdu » qui revient pour essayer de recommencer son enfance (mais *réellement* [wirklich]),³⁰⁶ nous avons l'occasion de percevoir la continuité de courants fondamentaux chez Rilke, précisément de ceux que forment les motifs de l'enfance, de la recommencer ou de la regagner, et également les motifs de l'aspiration au *réel*. Or, l'ancrage de ces deux motifs centraux, l'enfance et le *réel*, se trouve dans l'inspiration scandinave, comme la critique l'a largement montré. Les preuves obtenues par un vaste et minutieux travail à partir de documents originaux, en particulier par Steffen Steffensen et par Werner Kohschmidt, montrent bien l'évolution du poète Rilke dans un espace rempli d'impressions venues de Jacobsen d'un côté et de Kierkegaard de l'autre, ainsi que d'autres poètes scandinaves de la même époque.

À titre d'illustration, notons que Rilke, dans le personnage de Malte, a trouvé au Danemark une famille pour sa nouvelle enfance, une famille issue de la grande histoire du pays, d'un très ancien

et puissant lignage. Steffensen écrit à ce propos que Rilke, comme le poète danois, Hermann Bang, se ressentait comme un dernier et tardif enfant d'une ancienne et noble race, affinée à travers sa longue histoire.³⁰⁷

Considérons maintenant le contexte nordique qui entoure Rilke et nourrit sa créativité pendant qu'il traduit les *Lettres* de Kierkegaard à Regine Olsen et conçoit parallèlement l'enfance de Malte.

La sensibilité du poète est stimulée à la fois par la découverte des réalités historiques du Danemark, par la littérature scandinave et par tout l'entourage, les paysages, la culture nordique. Ainsi le séjour du jeune Rilke en 1902 au château de Haseldorf, près de Hambourg, chez le prince Schönaich-Carolath avait-il permis le premier contact avec la future famille de Malte, ce château devint le modèle du poète pour la description des demeures d'Ulsgaard et d'Urnekloster, créées pour son roman. Parmi les membres de la famille des figures historiques sont explicitement nommées : Christine Brahe (*Cahier* 15), Julie Reventlov (*Cahier* 44), Eleonore Christine Ulfeldt (*Cahier* 34) et son père le roi Christian IV (*Cahier* 46) ; l'héroïne du roman, Abalone ressemble quant à elle au portrait réel de son aïeule Benedikte Grewinde Reventlov.

La littérature scandinave a aussi stimulé les émotions créatives du jeune Rilke. Steffensen remarque que la mère de Malte raconte des histoires de fantômes comme on en voit aussi chez Hermann Bang (1858-1912). Plus généralement, il ajoute que les mères rencontrées dans l'œuvre de Bang ont eu une influence importante sur le roman de *Malte*.³⁰⁸ D'autres rapprochements se proposent, en particulier avec les romans de Jens Peter Jacobsen : surtout celui de *Marie Grubbe*, ou encore le *Nils Lyme*, où l'amour ambigu de la mère joue un rôle important

Mais surtout, il s'agit de l'enfance, domaine pour lequel Jacobsen a été pour Rilke un exemple puissant, un modèle. La recherche germanophone abonde en témoignages explicites. Nous pouvons nous référer à l'étude de Steffensen, qui cite à ce propos Rilke lui-même, exprimant que Jacobsen n'eut pas d'expérience de vie, ni d'amours, ni d'événements révélateurs, ni de cheminement vers la sagesse, mais seulement une enfance. Une enfance immense, formidablement colorée, où il trouva tout ce dont son âme avait besoin³⁰⁹. Steffensen constate encore que Jacobsen est pour Rilke le poète qui a transformé toute son enfance en vie

³⁰⁶ *Malte*, p. 173 : „Dies alles noch ein mal und nun Wirklich auf sich zu nehmen, war der Grund weshalb der Entfremdete heimkehrte.“

³⁰⁷ Steffensen, p. 47.

³⁰⁸ *ibid*, p. 47 : „Was „Malte“ betrifft, ist es deutlich, dass besonders die Muttergestalten bei Bang für Rilkes Roman wichtig wurden.“

intérieure³¹⁰. Il relève aussi que Rilke ressent de la même manière l'œuvre d'Hermann Bang, dont le talent réside dans l'effort toujours repris de se rapprocher au plus près de son enfance³¹¹. Il faut aussi s'attarder un peu sur l'évolution de Rilke au contact des influences scandinaves concernant la notion du *réel*.

Le contexte scandinave et le réel

Dans un premier temps, l'évolution qui se dessine à nos yeux rapproche l'attitude de Rilke de celle de Jacobsen, puis plus tard de celle de Kierkegaard. Il nous faut l'évoquer ici., car l'exemple de Jacobsen, a orienté le jeune Rilke vers cette notion du *réel* [das Wirkliche], que nous avons rencontrée chez lui, appliquée au domaine de l'amour ou à celui de l'enfance. Le *réel* correspondait au début, chez le jeune Rilke, au dur travail sur la matière rencontrée dans la réalité extérieure qui implique la précision de la description artistique (dans le sens de l'Esthétisme, pour lequel il s'éloigne alors de l'idéalisme romantique, nous y reviendrons). Ainsi, dans cette phase précoce, Jacobsen et Rodin sont-ils pour le jeune Rilke les principaux modèles.

Mais plus tard, dans les *Élégies de Duino*, nous avons vu que ce *réel* est devenu le monde transformé, métamorphosé par l'intériorisation, et comment la *Neuvième Élégie* fait de cela le motif central, tandis que, dans la *Dixième*, le *réel* à l'écart du monde expliqué est le lieu de réalisation de l'amour. Ce changement décisif se produit en un mouvement où Rilke se détache de la transposition esthétique du monde extérieur au profit d'un travail sur la problématique de l'existence humaine : une attitude que Kierkegaard avait la première mise en scène dans sa dialectique (comme le fera plus tard la philosophie existentielle).

Le changement effectif dans l'œuvre de Rilke correspond donc à deux phases successives, que l'on peut appeler l'époque Jacobsen-Rodin et l'époque Kierkegaard³¹², malgré le fait que chacun des deux poètes continue à l'accompagner à jamais.

Enfin, une autre dimension du contexte nordique est donnée par les impressions personnelles de Rilke. Pour lui, dans l'univers scandinave l'irrationnel, le surnaturel et le merveilleux sont

³⁰⁹ *ibid*, p. 40 : „Jacobsen hat keine Erfahrung gehabt, keine Liebe, kein Erlebnis und keine Weisheit, nur eine Kindheit. Eine große, ungeheuer farbige Kindheit, in der er alles fand was seine Seele brauchte.“

³¹⁰ *ibid*, p. 40 : „der Dichter, der seine ganze, erfüllte Kindheit in seinem Inneren verwandelte.“

³¹¹ Rilke-Handbuch, p. 120 : „die Ungewöhnlichkeit und Wichtigkeit dieses großen Künstler [Bang] vor allem in seinem Streben der eigenen Kindheit immer näher zu kommen bestand.“

³¹² Kohlschmidt, p. 91 : „Und hier ist nun der Ort den Namen Kierkegaards zu erwähnen, der auch als romantischer Ästhet begann und zum unerbittlichsten Analytiker und Kritiker des Problems der ästhetischen Schwermut, ja der Psychologie des Ästhetischen überhaupt wurde.“

possibles. Ainsi déclare-t-il qu'il a fait de Malte un Danois, car seule l'atmosphère des pays scandinaves permet d'envisager le fantôme comme un événement possible³¹³. Le merveilleux, ou le miraculeux, appartiendrait à l'enfance protégée, car l'enfant vit dans l'affectif, domaine de l'irrationnel, avant que le monde expliqué ne s'impose à lui, ne laissant alors subsister que le rationnel. Cette atmosphère scandinave offre sans doute pour Rilke l'occasion de mettre en scène des événements surnaturels sans engager sa propre responsabilité, comme il le fait souvent en se servant d'un mythe, d'une légende, d'une saga. Le jeune poète découvrant dans ce premier contact le Danemark, pénètre en même temps dans l'atmosphère de Sören Kierkegaard, chez qui le merveilleux, le surnaturel, le miracle précisément, jouent un rôle si important ; nous y reviendrons. Dans un premier temps il semble intéressant de constater comment le contexte danois permet à Rilke une approche du surnaturel que nie son époque radicalement rationaliste.

Rilke et Kierkegaard : une abondance de témoignages

Lorsque qu'en juillet 1904, à Borgeby gaard, Rilke traduit les lettres de Kierkegaard à sa fiancée, il avait appris le danois, non seulement à cause de Jacobsen, mais également pour pouvoir lire Kierkegaard dans la langue originale. Le poète et dialecticien danois l'accompagnera toute sa vie, en particulier, répétons le, pendant les années critiques 1911-1915 après la fin de son roman de *Malte*, temps de la genèse des *Élégies de Duino*. La recherche documente donc, à travers des travaux très complets, la continuité de l'influence littéraire scandinave. On retiendra particulièrement le travail de Werner Kohlschmidt, qui appuie son argumentation sur des passages soulignés dans des livres ayant appartenu à Rilke, pour constater au fil de sa lecture, que la pensée de Kierkegaard joue un rôle fondamental quant à la naissance des *Élégies de Duino*, où Rilke se distancie de la démarche esthétique, de l'esthétisme au profit de la mise en scène de la condition humaine ; devant les faits, il ne semble pas vraiment possible d'en douter, écrit Kohlschmidt³¹⁴.

De nombreuses lettres témoignent de l'admiration de Rilke pour Kierkegaard, de son sentiment de parenté avec lui. On citera ici quelques exemples choisis : la lettre à Marie von Thurn und Taxis du 3 août 1910³¹⁵ mentionnée par Manfred Engel, ou, selon l'analyse de Steffensen, les

³¹³ Steffense, p. 47 : Lettre à Pongs du 21 octobre 1924, citée par Steffensen „nur in der Atmosphäre der skandinavischen Länder erscheint das Gespenst unter den möglichen Ereignisse eingereiht“.

³¹⁴ Kohlschmidt, p. 92 : „Es kann von diesen Fakten her kaum ein Zweifel sein, daß die Duineser Wendung Rilkes d.h. der Versuch seine eigene ästhetische Vergangenheit zu durchschauen und einzugrenzen von der Auseinandersetzung mit Kierkegaardschen Fragestellungen nicht zu trennen ist.“

³¹⁵ Rilke-Handbuch, p. 122 : „Jetzt lese ich Kierkegaard, es ist herrlich, er hat mich nie so ergriffen.“

remarques dans les lettres du 3 avril 1912 : Kierkegaard est l'un « des plus grands »³¹⁶, et encore dans celle du 18 août 1915, où Rilke affirme que son cœur est infiniment attiré vers l'œuvre de Kierkegaard³¹⁷. Steffensen souligne aussi que Rilke évoque la grandeur et l'humilité de Kierkegaard (lettre du 3 avril 1904) et qu'il veut aussi comme lui, pour atteindre à cette grandeur, supporter la pauvreté et la souffrance (lettre du 18 août 1915)

Ainsi, la parenté avec Kierkegaard concernant les thèmes du renoncement et du sacrifice s'exprime-t-elle déjà à travers la correspondance de Rilke. Elle est manifeste dans la question de la réalisation de l'amour, qui apparaît chez l'un comme chez l'autre au premier plan, avec, à la base, la même exigence élevée et la même position inhabituelle, hors normes, nous allons le voir dans les *Lettres à sa fiancée*.

D'autres aspects qui pourraient concerner les deux poètes, en particulier les aspects philosophiques, n'entrent pas dans le cadre de notre étude. Celle-ci, rappelons le (1.), est nécessairement limitée au lyrisme rilkéen, dans les œuvres choisies pour obtenir une image de l'évolution créatrice du poète considérée entre les contacts scandinaves et français, et à travers les trois motifs poétiques définis. Par ailleurs, les débats philosophiques existants sont très nombreux, centrés autour de la méthode dialectique et de l'existentialisme.

Au contraire, orientons nous vers l'exploration d'une autre réalité : Kierkegaard est aussi un poète, comme le furent Novalis et les premiers romantiques allemands. Quand la traduction des *Lettres* rapproche les deux jeunes hommes, Rilke et Kierkegaard, il est opportun de préciser qu'il s'agit de deux poètes. Nous reprenons à ce propos l'analyse de Anne Christine Habbard.

Habbard observe que le travail de Kierkegaard *est consacré à l'écriture de l'existence, c'est-à-dire du vivant*, et que pour cela *il multiplie les modes d'écriture de manière à effacer les critères traditionnels de la lecture philosophique*.³¹⁸

Kierkegaard « attaque sans répit tous ceux [...] qui anesthésieraient son écrit, tout entier dans le devenir vivant, pour en faire le cadavre nécessaire à la dissection de la pensée philosophique »³¹⁹.

L'écriture de Kierkegaard est poétique, et elle utilise les formes lyriques du romantisme, comme l'ironie, la référence au conte, le récit, tout comme elle agit aussi par l'image avec le plus grand art. Sa forme visible appelle le lecteur dans un dialogue au-delà de lui-même :

³¹⁶ Steffensen, p. 54 : Kierkegaard ist ihm „einer der Größten“.

³¹⁷ *Ibid*, p. 54 : „Kierkegaard ist ihm ein unendlicher Anspruch am Herzen.“

³¹⁸ Habbard, Anne Christine, *Introduction*, dans Kierkegaard, Sören, *Correspondance*, Tournai (Belgique), Éditions des Syrtes, 2003, p. 12.

³¹⁹ *ibid*, p. 11.

Le discours de Kierkegaard ne saurait donc être qu'indirect [...] puisqu'il s'agit d'éveiller le lecteur – toi, moi, dit-il – à cette tâche singulière qu'est l'existence, tâche que personne ne peut réaliser à ma place.³²⁰

N'est-ce pas ce que fait Rilke dans toute son œuvre : « éveiller le lecteur à cette tâche singulière qu'est l'existence ». N'est-ce pas ce que fait encore Kierkegaard, quand il s'adresse Régine dans l'intention de lui donner les éléments qui lui permettent de concevoir différemment leur existence dans l'amour ?

Ces questions seront celles de notre étude.

Etude comparative des lettres à Régine Olsen et des œuvres originales de Rilke

Kierkegaard a écrit entre 1839 et 1841 les *Lettres* que Rilke a traduites en allemand en 1904. Et il y trouve certainement une atmosphère et des questionnements qui ressemblent aux siens. L'auteur et le traducteur, chacun à son époque, sont à ce moment là de jeunes hommes. En même temps que le décor scandinave, Rilke découvre alors l'amour des jeunes fiancés, car Régine avait 14 ans et Sören 24 ans au début de leur histoire. Devant les *Lettres*, Rilke est alors aussitôt confronté aux questions du déroulement classique, systématisé des fiançailles et du mariage, de la réalisation même de l'amour.

Chez Kierkegaard, la vie et l'œuvre sont indissociables. Ses grandes œuvres *Ou bien...Ou bien...*, *La répétition* et *Crainces et tremblements* sont conçues comme des messages à Régine, comme la suite des lettres de fiançailles, après leur rupture en 1841 : pour confirmation, on peut se référer à Emanuel Hirsch, dans son introduction à *Crainces et tremblements*.³²¹ Rilke a intensément travaillé sur ces grandes œuvres, qu'il a en partie transcrites en allemand. Nous y voyons le développement des *Lettres* sur la question du sacrifice de l'amour traitée en 1842 lors de la rupture des fiançailles dans *Ou bien...Ou bien...*, et en 1843, lors des nouvelles fiançailles de

³²⁰ *ibid*, p. 12.

³²¹ Hirsch, Emanuel, *Einleitung*, dans Kierkegaard, Sören, *Furcht und Zittern, Kierkegaard Gesammelte Werke*. Abteilung IV, Güterloher Verlagshaus, Güterloh, 1980, p. VIII. : „Es ist bekannt, daß der große dichterische Ausbruch von „Entweder-Oder“ (1842) durch Kierkegaards Verhältnis zu Regine veranlaßt worden ist. Der Leser, der vor eine Entscheidung gestellt wird, ist nach der geheimen persönlichen Seite dieses Werkes Regine selbst [...] auch die beiden neuen dichterischen Schriften [„Die Wiederholung“ und „Furcht und Zittern“ beide am 16 Oktober 1843 erschienen] sind ein geheimes dichterisches Zwiegespräch mit der früheren Braut angelegt.“ Par la suite, cet ouvrage sera cité par *Furcht und Zittern* et la page

Regine avec son tuteur Fredrik Schlegel : alors dans *La Répétition* et dans *Crainte et Tremblements*.

Des indices en faveur du « Absents-Sein » au sens rilkéen sembleraient de principe pouvoir se retrouver dans les Lettres traduites : Ce que Rilke entreprend cette fois de traduire n'a rien d'une histoire imaginaire, ce sont des lettres à la jeune fille aimée, à la fiancée, telles que Regine, devenue Regine Olsen-Schlegel, les a fait publier après la mort de Sören Kierkegaard (1855).

Or, la lettre est justement le mode de communication préféré de Rilke, ce mode de relation médiatisé, dans lequel celui qui écrit reste à l'écart, à la fois éloigné et présent. Dans ce contexte, on peut alors s'attendre à retrouver d'autres aspects de ce qui chez Rilke correspond à l'attitude désignée par le « Absents-Sein ». Au premier regard sur l'ensemble, on remarque l'attitude libre du fiancé par rapport au temps et aux conventions épistolaires de son époque, puisque la plupart des lettres sont sans date, mentionnant dans le meilleur des cas un jour de la semaine (souvent mercredi ou jeudi), un jour de fête, ou la saison. Deux des lettres portent en en-tête le jour et le mois, sans l'année. En revanche elles sont toutes signées d'un « à toi pour l'éternité »³²² ou « à toi », ce qui pour Kierkegaard est équivalent, nous allons le voir. Le fiancé s'établit à l'écart de la chronologie du monde expliqué, et nous retrouverons au cours des *Lettres* les passages qui développent la valeur intemporelle des pensées adressées à sa Regine : « Ma Régine ! »³²³

Au-delà de ce contexte, c'est la lecture plus précise de chaque lettre qui pourra apporter des éléments de comparaison

Quelques remarques concernent l'ensemble de l'œuvre à aborder, c'est-à-dire de ses deux versions, l'une allemande et l'autre française

Nous utilisons l'édition de la traduction rilkéenne, du danois en allemand, dans *Sämtliche Werke* tome 7, les *Lettres* y sont classées et numérotées selon un ordre qui reprend celui des archives de Regine Olsen-Schlegel³²⁴. Et il importe de souligner que la traduction du danois en français, celle d'Anne Christine Habbard que nous utilisons parallèlement est, elle, classée selon la tentative de reconstitution chronologique de Habbard, son auteur³²⁵. Et il importe encore de

³²² S W 7, p. 1043-1083 : „Dein für ewig“.

³²³ *ibid*, p. 1043-1083 : „Meine Regine!“.

³²⁴ *ibid*, p. 1042-1085.

³²⁵ Habbard, Anne Christine, *Note sur le texte*, dans Kierkegaard, Sören, *Correspondance*, Tournai (Belgique), Éditions des Syrtes, 2003, p. 55.

souligner que Rilke a traduit seulement quatorze *Lettres* extraites de cette correspondance de Kierkegaard à Regine³²⁶, qui en comporte trente et une chez Habbard³²⁷.

D'autre part, plus près de Rilke, nous nous proposons de conserver le nom danois ou allemand de Regine, de renoncer à le traduire par Régine.

Le texte des *Lettres* a très peu attiré l'attention des philologues français, et avant la traduction Habbard de 2006 que nous suivons, il n'a été traduit en français que par P-H. Tisseau, en 1946³²⁸, traduction reprise par M. Grimault en 1956³²⁹. Dans ces circonstances, nous proposons une étude placée dans le prolongement des résultats d'Anne Christine Habbard, fruits d'une si complète expérience scandinavistique, au cours d'une lecture comparative des *Lettres* confrontées aux œuvres originales de Rilke incluses dans notre étude, en particulier les *Élégies de Duino*.

Le travail de Kierkegaard est *consacré à l'écriture de l'existence c'est à dire du vivant*. Son écriture, à l'écart de toutes les traditions de l'écriture philosophique est basée sur la *communication indirecte*. Elle veut éveiller le lecteur à cette tâche singulière qu'est l'existence.

La comparaison avec Rilke sera celle de deux poètes préoccupés d'éveiller le lecteur aux questions de l'existence et du vivant qui se posent dans domaine de l'amour.

L'exigence élevée est commune aux deux poètes, et nous pourrions sans doute retrouver des motifs conçus dans le même esprit chez l'un et chez l'autre, découvrir des rapprochements entre eux sur les thèmes de l'amour sans possession ou de l'acceptation du sacrifice pour sauver un amour intériorisé.

Nous envisagerons les aspects présentés à Regine pour l'éveiller à d'autres modèles d'existence amoureuse que ceux que prévoit couramment la société humaine. En cela, nous distinguerons : la question du rapprochement et de la distance, puis celle de l'abolition du temps chronologique, de l'instant, puis le thème des insignifiantes occasions d'un bonheur naturel, puis celui de l'union dans le secret du monde intérieur, et enfin l'aspect du renoncement et du miracle

³²⁶ S W 7, p. 1042-1085.

³²⁷ K S *Correspondance*, p. 95-124.

³²⁸ Kierkegaard, Sören, *Lettres à Regine Olsen*, Bazoges-en Pareds, éd. Tisseau, 1949.

³²⁹ Kierkegaard, Sören, *Lettres des fiançailles*, Paris, Falaize, 1956.

Le motif du rapprochement et de la distance

Lisons d'abord la *Première Lettre* à Regine, car son auteur y explore les lieux de l'amour et de la rencontre. Les yeux, écrit Kierkegaard, sont le lieu où l'amour se manifeste, et il prend forme dans le regard. Cependant, un écart est aussitôt instauré, en un mouvement de recul : la pensée est un meilleur vecteur que le regard, *l'écriture des paupières ne peut se lire à distance*. La relation dans la distance est préférable, plus parfaite, plus complète, de plus grandes dimensions. En outre, nous trouvons là une image qui nous interpelle, celle de la flèche et de l'arc :

Mais quelle n'est pas la vitesse de la pensée lorsqu'elle s'élanche avec toute la puissance et la concentration de l'esprit, telle la flèche décochée depuis l'arc bandé – avec quelle infaillibilité n'atteint-elle pas son objectif ? Quelle n'est pas sa légèreté, sa beauté lorsqu'elle s'élève et, telle un faucon, plane sur son objet.³³⁰

Par sa pensée médiatrice, le fiancé est à la fois présent et éloigné, à l'écart, situation comparable à l'entrée en relation à travers la fenêtre, rappelant le domaine du « Abseits-Sein ». De plus, la pensée, qui transpose le sentiment avec la plus grande efficacité, le transpose hors du temps, à l'abri du temps : elle le *maintient, on ne peut plus l'arracher*.

Le fiancé reprend la même image à la fin de la lettre, on y retrouve la pensée, la flèche et l'arc dans une première phrase identique à celle du début, et il en fait alors une déclinaison des sentiments qui l'animent : « lorsque le désir ardent est la corde de l'arc, lorsque l'heureuse certitude est le bras qui le tend, lorsqu'un inaltérable espoir est l'œil qui vise. »³³¹ L'amour y trouve une réalisation accomplie, où la pensée et la forme extérieure visible ne sont qu'un.

Devant cette évidence de l'accomplissement heureux, la comparaison avec le motif de l'arc et de la flèche chez Rilke, dans la première *Élégie de Duino*, au passage dédié à Gaspara Stampa, montre un vif contraste. Rilke fait du renoncement un arc et de la flèche projetée le symbole du dépassement des limites de la condition humaine, en particulier des « plus anciennes douleurs » [diese ältesten Schmerzen], les douleurs de la séparation fondamentale de l'aimé qui commence à la naissance et se répète sans cesse dans la fuite du temps. Reprenons les vers bien connus de la *Première Élégie* :

³³⁰ K S *Correspondance*, p. 95-96. S W 7, p. 1043 : „Aber wie schnell ist nicht der Gedanke, wenn er, wie ein Pfeil von gespanntem Bogen hinausgesendet wird mit des angespanntes Geistes ganzen Kraft, wie schnell und Sicher trifft er nicht seinen Gegenstand! Wie leicht und wie schön hebt er sich nicht auf wie ein Falke.“

³³¹ *ibid*, p. 96. S W 7, p. 1045 : „Wenn Sehnsucht der Bogenstrang ist und frohe Zuversicht die Hand die ihn spannt und unverwandte Hoffnung das zielende Auge.“

N'allons nous pas enfin tirer de ces très anciennes souffrances
davantage de fruit ? n'est-il pas temps qu'aimant nous
nous détachions de ce que nous aimons et l'emportions tremblants :
comme la flèche vient à bout de la corde pour être, rassemblée
dans son jaillissement plus que *soi*.³³²

Pour le fiancé de Regine, ni arrachement, ni séparation, la pensée unit complètement les amants.

Au centre de la *Lettre*, entre les deux variantes de l'image de l'arc, Kierkegaard développe une idée dans laquelle le temps et l'espace sont dissouts, dans une image vibrante et colorée :

Nous sommes à la fin de l'été, en début de soirée. – La petite fenêtre est ouverte. La lune se gonfle, elle se surpasse de splendeur pour tenter d'éclipser son reflet dans la mer, qui rivalise d'éclat avec elle [...] la mer frémit [...] tes pensées infinies ont comme seul horizon l'infinité du vaste ciel – tout ce qui peut s'interposer a disparu, c'est comme si tu voguais dans les airs.³³³

L'air expiré dans un soupir suffirait à amener aussitôt Regine près de lui, écrit il encore : l'amour abolit la pesanteur terrestre et toutes les limitations, comme le voudrait chez Rilke l'amour non possessif. Et l'espace aérien traversé, la respiration impliquée dans le soupir nous ramènent à la symbolique de l'amour dans le roman de *Malte*, dans les *Élégies de Duino*. Mais, soulignons encore la différence fondamentale, car tout cela se produit pour Kierkegaard de façon naturelle, sans peine. La liberté y est comme évidente, et en même temps sans opposition avec le désir exclusif de la seule Regine. Tout ce qui serait chez Rilke le prix, ou le but d'un si grand effort de dépassement, paraît acquis d'emblée entre les fiancés danois, en ces débuts de leur amour.

Retenons ici la formule de Kierkegaard, telle qu'elle apparaît dans la *Première Lettre* : c'est la distance qui fait disparaître tout ce qui peut s'interposer entre les amants, et l'union intériorisée est alors parfaite.

³³² Rilke , *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 528. S W 1, p. 687 : „Sollen nicht endlich diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden ? Ist es nicht Zeit, daß wir liebend / uns vom Geliebten befreien und es bebend bestehen : / wie der Pfeil die Sehne besteht, um gesammelt im Absprung / *mehr* zu sein als er selbst.“

³³³ S K *Correspondance*, p. 96. S W 7, p. 1043 : „Es ist Spätsommer, gegen Abend. Dein kleines Fenster steht offen ;der Mond, im Untergehen, überbietet sich an Glanz, um das Spiegelbild im Meere zu verdunkeln [...] das Meer zittert [...] nur in des weiten Himmels Unendlichkeit verschwinden die unendlichen Gedanken, alles Dazwischenliegende ist fort, es ist als segeltest Du in der Luft.“

Une autre mise en scène remarquable du motif du rapprochement et de la distance se présente dans l'histoire du pont de Knippelsbro.

Le pont de Knippelsbro, Lettre III :

Dans la *Lettre III* c'est le pont de Knippelsbro, à Copenhague, qui est le lieu du retrait dans un espace secret, celui de l'amour, au milieu du groupe humain environnant occupé à la vie banale. Cette *Lettre* a pour thème la distance par rapport au monde qui serait selon les mots de Rilke le monde expliqué, et en même temps le rapprochement de ce qui est le plus cher par l'intériorisation. Un dessin joint, où Kierkegaard, exerçant l'humour, ou l'ironie romantique dans lesquels il excelle, dit s'identifier au personnage à la lunette d'approche représenté sur le pont, donne lieu à des interprétations diverses. Chacune décrit la perception subjective, la vision intérieure de la situation vécue. Ainsi le personnage est-il seul sur le pont, aucun dessin de l'environnement, car celui-ci est absent de ce qui importe. Selon la première interprétation proposée, l'isolement dans la vision intérieure se réalise immédiatement : il en serait comme dans le conte populaire où l'on trouve :

Un homme tellement absorbé par la contemplation de la vue depuis Knippelsbro qu'il finit par ne rien voir d'autre que l'image produite par sa propre âme et qu'il aurait tout aussi bien pu voir dans une pièce obscure.³³⁴

Selon une deuxième version de l'histoire, la transformation se produirait par l'intermédiaire de la lunette, qui montrerait, à celui qui saurait bien la manipuler et diriger, ce qu'il *croit voir*, ou *espère voir*, ou *désire voir*³³⁵, pendant que les gens qui l'entourent ne voient que le panorama habituel. On reconnaîtra donc dans ce panorama habituel ce qui est chez Rilke le monde expliqué, et l'initié peut en même temps vivre dans son monde et *causer agréablement avec les gens* qui l'entourent et ignorent son univers personnel. Au bout du compte, celui qui sait faire de la lunette un *divin télégraphe*, vivant à l'écart des autres, poursuit une relation concomitante avec le monde ordinaire extérieur. Et c'est bien cela que Rilke appelait le « Abseits-Sein », seulement

³³⁴ *ibid*, p. 97. S W 7, p. 1047 : „der sich in solchem Grade in dem Genus der Aussicht von der Knippels-Brücke verloren hatte, daß er zuletzt gar nichts mehr sah außer dem Bilde, welches seine Seele selbst hervorbrachte und daß er genau so gut in einem dunklen Zimmer würde gesehen haben.“

³³⁵ *ibid*, p. 97. S W 7, p. 10477 : „sieht oder zu sehen glaubt oder hofft...“

ici le ton est plus léger. Une fois de plus, ce qui chez Rilke constitue un dilemme difficile se va de soi chez Kierkegaard.

La suite et fin de la *Lettre* éclaire la pensée introduite par l'histoire du pont, car il s'agit en vérité de l'amour. L'amour se réalise à l'écart, indépendamment du monde extérieur et de l'entourage, qui ne le connaît pas. Regine seule sait : « il n'y a que toi pour le savoir de *ton* ami fidèle. Mais comment pourrait-il [le frère de Regine] le savoir, comment le pourrait quiconque – puisque je ne suis qu'à toi – »³³⁶

Cette confiance secrète, ce rapprochement secret entre lui et sa fiancée, à l'écart tous deux de leur entourage s'exprime de nombreuses fois dans les *Lettres*. Regine serait, selon les mots de Rilke dans la *Troisième Élégie*, l'amante espérée dont le cœur [dein heimliches Herz] a la douceur d'un foyer, dans le secret, aux deux sens de l'adjectif [heimlich], la patrie cachée.

C'est la distance du monde extérieur qui rapproche les amants, à l'écart dans leur monde invisible à tous.

Plus loin, dans la *Lettre VI*, c'est un poème de Novalis qui illustre le motif du rapprochement et de la distance.

Un poème porteur de messages :

Dans la *Lettre VI*, courte et grave, Kierkegaard se déclare pour un monde qui ressemble à celui auquel aspirait Rilke, à l'écart du monde expliqué et de son temps dirigé vers l'avenir.

La *Lettre* commence par un court poème de Novalis, repris dans sa forme originale, en allemand, où le poète souhaite le rapprochement de tout ce qui y est par nature destiné, ainsi au quatrième vers : « ce qui aime doit être uni, »³³⁷. Mais le vers suivant évoque la difficulté de réaliser ce vœu, on y aperçoit un mystérieux obstacle à surmonter³³⁸, et sans doute s'agit-il pour Kierkegaard de tout l'arrière-plan des doutes sur la réalisation à venir de l'amour, les fiançailles et le mariage. Regine sait lire les intentions que Sören a mises pour elle dans chaque chose qu'il lui confie, images, citations, éléments souvent juxtaposés, qui sembleraient parfois, à première vue, plus ou moins éloignés d'un propos entre deux fiancés, et qui au contraire contiennent des allusions reliées en profondeur en un réseau qui leur est commun. Cette courte *Lettre* fait elle aussi percevoir le niveau de connivence qui est celui des deux amants. Alors, les lignes qui

³³⁶ *ibid*, p. 98. S W 7, p. 1048 : „das weißt nur Du von *Deinem* getreuen Freund, und wie sollte er, – wie sollte überhaupt irgend ein Mensch das wissen können, da ich doch nur *Dein* bin.“

³³⁷ *ibid*, p.109. S W 7, p. 1055 : „Was liebt muß zusammen sein“.

³³⁸ S W 7, p.1055 : „Was hindert, muß entweichen“.

suivent le poème de Novalis reprennent le problème qui y est posé, en apparence dans un tout autre registre. C'est d'un côté l'intensité du souhait de se voir uni à Regine que dessine l'arabesque de ce petit texte, depuis les vers de Novalis jusqu'à la fin. De l'autre côté, c'est l'obstacle du *réel*, du pragmatique, qui détourne le vœu, mais le vœu revient sous le couvert du *poétique*, qui *précède*, au sens de la préséance, le pragmatique. La préséance est affirmée de la même manière pour le religieux sur le civil, puis pour *l'éternel* sur le *temporel* ; les trois affirmations se renforcent mutuellement.

Dans la *Lettre XIII*, le commentaire d'une image colorée jointe au texte nous livre des impressions différentes autour des conditions de rapprochement et de distance

L'image médiévale, lettre XIII, la rose échangée, la fenêtre

Nous abordons ici l'avant-dernière *Lettre* de la traduction Rilke, rappelons au préalable que nous suivons la traduction rilkéenne des *Lettres* de fiançailles [*Briefe an seine Verlobte*], lettres non datées, dont l'ordre est celui des archives de Regine Olsen Schlegel, alors que la traduction française citée est classée selon la tentative de reconstitution chronologique d'Anne Christine Habbard. La place des *Lettres* étudiées est différente dans chacun des deux modèles. Et dans ce contexte, le propos n'est pas de prétendre démontrer une évolution chronologique au fil des textes abordés.

Dans la *Lettre XIII*, Kierkegaard appuie son texte sur un dessin qui appartient à Regine et fait partie intégrante de la *Lettre*, car on comprend en filigrane que les personnages de la scène sont symboliquement Sören et Regine.

Sur le thème de l'amour et de sa réalisation, le dessin introduit des éléments suggérés, qui nous rappellent le modèle, l'attitude retenue, à l'écart que nous connaissons chez Rilke. Le contact entre les amants ne se produit que par l'intermédiaire d'une rose mutuellement offerte ou échangée, dans laquelle on reconnaît l'échange des âmes déjà évoqué dans d'autres *Lettres*. Dans cette scène, l'apparition de la bien-aimée à la fenêtre nous rapproche de Rilke, tandis qu'elle symbolise la possibilité de relation entre l'espace extérieur et la sphère intérieure, entre la vie empirique et celle de l'âme, la possibilité d'un rapprochement dans lequel demeure un écart. Kierkegaard cherche ici l'attitude juste, la juste distance, possibilités que Rilke explorera aussi dans ses œuvres.

Deux citations ajoutées à ce courrier viennent former une sorte de dialogue sur l'amour entre le jeune homme et sa bien-aimée. Kierkegaard, le jeune homme, parle par l'intermédiaire de vers

extraits de l'œuvre de Clemens Brentano et Achim von Arnim dans *Des Knaben Wunderhorn* (écrits au dos de l'image jointe). Il parle du cœur mille fois offert et de la constante pensée³³⁹. Mais la jeune fille prend la défense de l'union dans l'amour réalisé si l'on en croit les vers de la romance danoise de Johannes Ewald écrits également au dos de la lettre, mais en danois, de la main de Regine. Elle y appelle le triton, image du séducteur, et elle lui offre ses deux bras pour le consoler³⁴⁰. On pourrait placer à côté de Regine les figures de jeunes filles qu'invoque Rilke, en particulier dans les *Élégies de Duino*, celles qui apportent l'apaisement et rendraient possible la réalisation de l'amour dans la vie quotidienne.

C'est pourtant le souvenir créateur, dans la distance temporelle, qui apaise Sören Kierkegaard, au-delà de la présence physique :

et pourtant, pourtant, pourtant ! dans tout cela je suis heureux, indiciblement heureux, car je sais ce que je possède. Lorsque, dans l'atelier de mes pensées, tout rugit et tempête, alors j'écoute ta voix ; et lorsque je suis au milieu de la foule, dans ce bruit et cette fureur qui ne me concernent pas, alors je vois ta fenêtre ouverte : tu te tiens, en tenue d'été comme jadis chez les Schlegel, et regardes, tu regardes encore.³⁴¹

Les distances dans le temps, et celle de la fenêtre, la distance des contingences extérieures qui *s'évanouissent* rapprochent les amants. Ainsi se poursuit et se termine le texte, car le lieu de l'amour est cet espace commun aux deux âmes ; c'est leur secret commun, comme l'exprime encore le : *que toi seule sache*. L'union des amants est indépendante de la proximité physique : « et tu es mienne, unie à moi, un continent dût-il nous séparer. »³⁴²

L'abolition du temps chronologique et l'instant

La vanité du temps chronologique apparaît comme un motif fondamental des *Lettres* de fiançailles.

³³⁹ S W 7, p. 1077 : „Es vergeht keine Stund in der Nacht, / Da mein Herze nicht erwacht / Und an Dich gedenkt, / Daß Du mir viel Tausend mal / Dein Herze geschenkt.“ *Des Knaben Wunderhorn*.

³⁴⁰ S W 7, p. 1047 : „Und tut Dir mein Arm als Trost so wohl / und Ruhe im Leide, / Eil, schöner Meermann, komm und hol / sie dir beide!“

³⁴¹ K S *Correspondance*, p. 108. S W 7, p. 1079 : „Doch, doch, doch unter alle diesem bin ich froh, unbeschreiblich froh, denn ich weiß was ich besitze. Und wenn das stürmt und braust in der Gedanken Werkstatt, da lausche ich nach deiner Stimme, und stehe ich mitten im Gedränge, im Lärmen und Toben, das mich nicht angeht, so sehe ich dein Fenster offen, und Du stehst, sommerlich gekleidet, wie ehemals bei Schlegels, uns schaut und schaut.“

³⁴² *ibid*, p. 108. S W 7, p. 1079 : „und Du bist mein, vereinigt mit mir und wenn ein Weltteil uns trennt.“

Déjà, la *Deuxième Lettre* traduite par Rilke joue sur une métaphore spatio-temporelle de l'infini, dans laquelle l'écriture des quatre mots : « notre chère petite Régine »³⁴³ serait le travail d'une vie entière. Le texte, composé de quelques lignes seulement, illustre lui-même le paradoxe exprimé.

La Saint Martin à Fredensborg, le présent perpétuel, Lettre IV

Dès le début de la *Quatrième Lettre*, l'amour est évoqué dans son espace temporel particulier, ou plutôt dans son espace intemporel, car l'amour n'appartient pas au temps linéaire dirigé vers un futur poursuivi sans cesse, celui que Rilke déplore dans sa vision du monde expliqué. Mais déjà une tension douloureuse affleure à la fin du texte, seul l'amour intériorisé restera :

Cette lettre n'a pas de date et ne doit pas non plus en porter, car son contenu essentiel réside dans la conscience d'un sentiment présent en moi à chaque seconde [...] c'est bien pourquoi il n'est pas non plus présent à un instant précis.³⁴⁴

Ce motif revient dans la fin de la lettre (où il se continuera par le doute sur le devenir formel) : « Cette lettre n'est pas datée, et peut donc avoir été écrite n'importe quand ; elle peut donc aussi être lue n'importe quand. »³⁴⁵

Kierkegaard évoque le soir de la St-Martin à Fredensborg, cela donne une atmosphère, mais ce soir se place dans un temps ouvert : « je ne sais s'il s'agit d'hier ou d'avant-hier, car je n'ai pas « d'aujourd'hui » comme point de départ. »³⁴⁶

Rilke a élaboré l'idée de l'Oouvert, où le temps appartient au vécu en perspectives multiples, tandis que Kierkegaard, lui, l'énonce comme une évidence. Dans le même sens, la question de la perte au fil du temps ne se pose pas pour le fiancé danois.

Un rapprochement comparatif entre ce passage de la correspondance avec Régine et la huitième *Élégie de Duino*, qui déplore la perte des choses dans le temps dirigé, semble s'imposer. Kierkegaard trouve sans hésiter le lieu de l'amour, qui est sans passé comme sans avenir. Ce

³⁴³ *ibid*, p. 95. S W 7, p. 1045 : „unsere eigene kleine Regine“.

³⁴⁴ *ibid*, p.105.S W è, p. 1049 : „Dieser Brief hat kein Datum und soll auch keines haben, da sein wesentlicher Inhalt das Bewußtsein um ein Gefühl, welches wohl in jedem Augenblick bei mir zur Stelle ist [...] aber das eben deshalb nicht in einem einzigen Augenblick zur Stelle ist.“

³⁴⁵ *ibid*, p. 105. S W 7, p.1051 : „Da also dieser Brief ohne Datum ist und folglich geschrieben werden kann zu irgendeiner beliebigen Zeit, so kann er auch zu jeder Zeit gelesen werden“.

³⁴⁶ *ibid*, p.104. S W 7, p. 1051 : „ich kann nicht sagen Gestern oder Vorgestern, weil ich kein Heute habe als Ausgangspunkt.“

rapport au temps serait semblable à celui de l'Ouvert rilkéen, privilège de l'être vivant naturel³⁴⁷, inaccessible à l'être humain si ce n'est dans la petite enfance.

L'amour est la situation qui conduit Kierkegaard naturellement à la perception ouverte du temps, Rilke au contraire, en reste au doute, ainsi même les amants de la *Huitième Élégie* pourraient s'en approcher, dit-il : « Les amants / n'était l'autre qui cache / la vue, en sont tout proches et étonnés... »³⁴⁸

Cette même *Lettre IV*, qui s'explique sur le temps, développe la pensée de l'instant. Par la force de l'amour, l'instant contient l'éternité, et c'est l'annonce d'un message central dans l'ensemble des *Lettres* de fiançailles. On trouve aussi chez Rilke une possibilité similaire, nous l'avons vu, en particulier dans la septième *Élégie de Duino*, au passage concernant les filles pauvres des rues de Paris, où toute l'existence peut-être contenue dans « quelque chose d'à peine mesurable / aux critères du temps entre deux brefs instants »³⁴⁹.

La *Lettre* à Regine que nous lisons illustre l'éternité de l'instant privilégié par le récit du déplacement vers Fredensborg. Car le fiancé va à Fredensborg à cause d'un instant toujours renouvelé, où s'unissent le passé, le présent et l'avenir, le souvenir de Regine et la perspective de la revoir.

Cependant, sur la route de Fredensborg, si l'amour a chassé en partie « le chagrin, le souci et la mélancolie »³⁵⁰ qui accompagnent l'auteur de la *Lettre*, c'est le doute sur l'évolution dans le temps qui s'exprime, encore une fois sur le mode ironique, contrastant avec la joie de l'amour qui illumine toutes choses au cours du voyage.

Cette *Lettre* sans date pourrait aussi être lue en cas de doute nocturne, dit son auteur, et il confirme la condition intemporelle de son amour :

Car en vérité, si j'ai un instant hésité à oser t'appeler « mienne » (et tu sais tout ce que je lis dans cette expression, tu le sais, toi qui as écrit que ta vie devrait se conclure si je devais me séparer de toi ; laisse moi alors l'inclure en moi, tant que nous sommes unis, car c'est seulement alors que nous sommes véritablement unis)³⁵¹.

³⁴⁷ S W 1, p. 715 : „Und wo wir Zukunft sehen, dort sieht es alles / und sich in Allem und geheilt für immer.“

³⁴⁸ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 548. S W 1, p. 714 : „Liebende, wäre nicht der andre, der die Sicht verstellt, sind nah daran und staunen...“

³⁴⁹ *ibid*, p. 545. S W 1, p. 711 : “ein mit den Maßen der Zeit kaum / Meßliches zwischen zwei Weilen“

³⁵⁰ K S *Correspondance*, p. 105. S W 1, p. 1051 : „Sorge und Kümmeris und Wehmut“ .

³⁵¹ *ibid*, p. 105. S W 7, p. 1051-1053 : „Denn in Wahrheit habe ich einen Augenblick gezweifelt, ob ich Dich „mein“ nennen dürfe (Du weißt wie viel ich mit diesem Ausdruck verbinde, – Du weißt es, Du, die selbst geschrieben hat, daß dein Leben abgeschlossen wäre, falls ich mich von Dir trennen sollte ;so laß es eingeschlossen sein in mir, solange wir vereint sind ;denn erst dann sind wir eigentlich vereint.“

Le fiancé a exprimé le doute et la certitude en une seule phrase sobre : rien n'est assuré, si ce n'est l'amour réalisé dans le monde intérieur, qui demeure à jamais.

La dernière phrase de la *Lettre* suggère même que la pensée du sacrifice de toute forme extérieure est déjà présente chez Kierkegaard : « – , je n'ai douté ni ne douterai, même dans le recoin le plus obscur du monde, que je suis à toi. À toi pour l'éternité, S K »³⁵².

L'amour se réalise dans l'éloignement du monde extérieur, de ses coordonnées temporo-spatiales convenues, et le retrait dans le monde intérieur commun aux deux fiancés, lieu de l'âme et de la pensée.

Mais, dans le contexte du temps et de l'instant, il faut revenir vers la *Lettre XIII*, avec le dessin ou image qui en fait partie.

L'éclatement du temps chronologique dans la lettre XIII

Dans la *Lettre XIII*, l'indépendance à l'égard du temps chronologique dirigé vers l'avenir, ainsi que la valeur éternelle de l'instant appartiennent à la dynamique de l'union intérieure. Et nous avons vu que cette union est complète, accomplie, alors que les amants conservent une distance extérieure. Le désir d'un rapprochement plus intime ne s'exprime que par l'intermédiaire d'une tradition païenne, d'où les éléments de la séduction et du péché ne sont pas exclus.

Remarquons que la dialectique des contraires s'applique tout au long de ce texte, jouant sur les éléments de calme, paix et retenue et d'agitation angoissée et sauvage de l'autre côté ; mais les contraires sont contenus et résolus dans l'amour, comme cela se produit pour l'instant et l'éternité.

L'indépendance à l'égard du temps chronologique se manifeste dans cette *Lettre XIII* par l'éclatement des rapports temporels. Cela commence tout de suite par la citation du *Vieil Amant* de P M Mollen (qui se retrouve dans la lettre accompagnant le parfum de muguet), à travers laquelle Kierkegaard parle au passé du *printemps de sa vie*, alors qu'il a environ 27 ans. L'anachronie complète s'exprime ensuite dans le commentaire de l'image jointe qui doit le représenter avec Regine dans un instant heureux : « dans l'éternité d'un tel instant. Cela fait peut-être des siècles qu'il est assis ainsi ; peut-être cet instant heureux n'a-t-il duré qu'une

³⁵² *ibid*, p. 105. S W 7, p. 1053 : „nein, ich schreibe das aus meiner Seele innersten Überzeugung, auch im dunkelsten Winkel der Welt will ich nicht zweifeln daran, daß ich Dein bin. Dein für ewig, SK“.

seconde – mais il suffit pour une éternité. »³⁵³ L'image qui sert de support au message est bien elle aussi indatable. Elle évoque des époques anciennes, où le jeune homme joue du luth sous la fenêtre de sa belle. Ce serait le Moyen Âge, époque préférée du romantisme, avec l'amour courtois et la philosophie de l'amour, qui suit à la Renaissance. Anne Christine Habbard note que le décor est oriental. Il s'agit en tous cas d'un monde éloigné dans le temps et différent de celui qui entoure les fiancés danois.

L'union dans le secret du monde intérieur

Dans ses *Lettres* à sa Regine, Kierkegaard met en scène des situations, décrit des lieux qui sont ceux d'une union secrète entre elle et lui. Nous avons déjà aperçu ces lieux, mais certaines *Lettres* en donnent des images plus élaborées, originales et développées.

Le paysage intérieur, Lettre V

Dans cette *Lettre*, Kierkegaard fait visiter son monde intérieur à Regine, pour lui en rendre l'image perceptible il le décrit comme un spectacle de la nature. La nature, anthropomorphisée dans une première phase, contraste avec la nature intacte, deuxième partie du tableau, qui invite à la vie complètement intériorisée.

Le fiancé commence sans introduction par le récit des événements au cours d'une chevauchée sauvage à travers la forêt à la pointe du jour (élément romantique par excellence), dont le temps au calendrier linéaire reste complètement indéterminé. À travers ce récit, il confie tout son univers intérieur à Regine ; elle y verra d'abord le doute, l'inquiétude, la fuite des choses emportées dans un mouvement incontrôlé, au sein d'une nature anthropomorphisée. Les rênes détendues dans la main du cavalier laissent donc le cheval tout à fait libre, et il en vient à galoper, en écumant, touchant à peine le sol. Avec tout cela on assiste à une accélération, en même temps qu'à une escalade dans l'inquiétude. On peut ici retenir par exemple les mots allemands qu'emploie Rilke dans sa traduction, pour leur sonorité évocatrice et plus proche du danois : le cheval s'ébroue [schnäubt, en danois fuyser^o], bientôt il écume [schäumt, danois skummer]. Un cerf effrayé est l'occasion d'écrire « – Adieu ! C'est fini, passé plus vite que ce

³⁵³ *ibid*, p. 108. S W 7, p. 1177-1178 : „in der Ewigkeit, der in solcher Augenblick gehört. Vielleicht ist es Jahrhunderte her, daß er so saß, vielleicht war der glückliche Augenblick nur sehr kurz und doch genug für eine Ewigkeit.“

n'est dit, entrevu plus vite que ce n'est arrivé. »³⁵⁴ Les adjectifs comme *effrayé*, *agité*, *mélancolique*, s'accumulent et les arbres *tressaillent de langueur* : s'ils pouvaient se voir *encore un instant* !

Pourtant, le monde intérieur était dans d'autres *Lettres* le lieu à l'abri, où les choses existent hors du temps. Mais la vision de la chevauchée sauvage représente le monde intérieur de l'homme angoissé devant la fragilité de sa condition éphémère. Une nature anthropomorphisée en est donc l'image, cependant la nature intacte est toute autre.

Ainsi, Kierkegaard dresse-t-il aussitôt, en un contraste dialectique poétique, le portrait d'un autre monde intérieur, dans la nature originelle : il dessine une cabane de branches :

« C'est maintenant l'hiver, mais la fête des Tabernacles est célébrée en hiver, je m'en vais donc construire ma cabane. »³⁵⁵ En effet, la fête des Tabernacles, fête des récoltes d'origine juive, s'appelle [Laubhüttenfest] en allemand (Rilke) et Lovsalernes Fest en danois, deux mots formés à partir de la racine feuillage Lov ou Laub, car on construit alors de symboliques cabanes en feuillage (sans doute pour ceux qui n'ont pas de demeure). Ce contexte symbolique, qui unit nature et spiritualité, est donc présent dans l'intention du poète danois. Il va lui permettre de révéler les ressources humaines, après les faiblesses de l'homme angoissé.

La *paisible solennité* qui règne dans sa cabane, il y est assis, est alors le fruit du travail conscient de l'homme comme la récolte et la construction de l'abri de feuillage sont le fruit du travail humain. Un mot, [men], [aber] chez Rilke, appose en contraste l'inconscience de la nature (ce « mais » absent dans la traduction Habbard, nous semble ici indispensable). La nature est puéride parce qu'éternellement neuve, elle ne sait pas, et on relèvera dans cette comparaison l'hommage rendu à la conscience humaine, qui garde le passé, qui connaît les souffrances et aussi les joies de la vie, qui possède le verbe, le dire créateur et qui peut ainsi maîtriser les émotions.

Regine sera invitée, mais d'abord seulement à regarder la cabane de feuillages sur le dessin joint, et il y aurait là une bonne image pour le « Abseits-Sein », celle de l'individualité protégée à l'écart, celle de la relation à travers la distance d'un espace de découverte.

Nous retrouvons dans cette *Lettre* un ordre du monde proche de celui des *Élégies de Duino*. La nature y est le modèle de la vie éternelle dans le temps ouvert, le temps cyclique, de l'autre côté se présente l'être humain, inquiet dans le temps dirigé vers l'avenir et la perte. Mais, si nous

³⁵⁴ *ibid.*, p. 103. S W 7, p. 1053 : „– Leb wohl, das ist vorbei, schneller als es gesagt ist, schneller geschaut als es geschehen ist.“

³⁵⁵ K S *Correspondance*, p. 103-104. S W 7, p. 1055 : „Es ist Winter, aber das Laubhüttenfest wird gefeiert zur Winterzeit. So will ich denn auch meine Laubhütte aufrichten.“

suivons cette pensée dans la *Neuvième Élégie*, il s'avère que l'être humain, les amants en particulier, ont la possibilité et le devoir de dire le monde, qui lui ne sait pas parler, afin qu'il participe de l'intériorité consciente intemporelle.

Une autre fois, le fiancé décrit encore un lieu de l'amour, cette fois il se trouve sous la mer, c'est le domaine du triton.

Le triton, lettre IX

Dans la Lettre IX, Kierkegaard se sert du conte populaire du triton, qu'il évoque au début par la citation des quatre vers de la ballade romantique de Jens Baggesen, pour établir ses arguments en faveur de la réalisation de l'amour dans l'invisible intérieur. La même tradition populaire danoise de cet être fantastique va bientôt inspirer un grand chapitre dans *Craintes et tremblements* (là, Kierkegaard se référera plutôt la version de Hans Christian Andersen).

Sören note en en-tête de sa lettre que c'est le mercredi 9 décembre, sans préciser l'année, et il se compare aussitôt au triton de Baggesen, lui non plus n'habite pas dans le monde extérieur « car ma vie véritable n'est pas dans le monde extérieur et visible, mais dans les profondeurs secrètes de l'âme »³⁵⁶. Les profondeurs de l'âme sont ici celles de la mer.

Remarquons par dessus tout, que dans les petites chambres au fond de la mer où le triton Kierkegaard emporte sa belle il n'y a aucun contact avec le monde extérieur. L'isolement est total, ce pourquoi l'angoisse du monde est complètement écartée : la traduction de Rilke, plus proche du danois en allemand, est toujours intéressante, plus imagée, il écrit [wo man sorglos sitzen kann]³⁵⁷, où l'on peut s'asseoir sans soucis, ce qui donne en français seulement *se réfugier* (Habbard). De même, l'élément solennel qui caractérise ce monde intérieur s'exprime sans détour dans la version allemande de Rilke qui traduit le danois [Solennitsaal] par [Solennitäts-Saal (Fest-Saal)]³⁵⁸, en français, plus formel, *salle de cérémonies*. Or, il semble bien que ce caractère solennel, retrouvé à plusieurs moments dans les *Lettres*, corresponde pour Kierkegaard au sacré, au sens de la célébration plus que de la cérémonie. En tous cas, l'univers du triton, protégé en profondeur, est à la fois le lieu de la vie et le lieu de la fête, qui ne sont là qu'une seule et même chose : « à la fois une salle de séjour et une salle de cérémonies »³⁵⁹. Regine est invitée à visiter les lieux, comme elle était invitée à visiter la cabane de feuillage dans la *Lettre*

³⁵⁶ *ibid*, p. 107.S W 7, p. 1063 : „Denn mein eigentliches Leben nicht in der äußeren und sichtbaren Welt ist, sondern tief unten in der Seele hundert Geheimnissen“.

³⁵⁷ S W 7, p. 1063.

³⁵⁸ *ibid*, p. 1063

³⁵⁹ K S *Correspondance*, p. 107.

IV. Mais cette fois, Kierkegaard va plus loin, éclairant à la fin de la *Lettre* ce qu'il vient d'écrire auparavant : Regine connaît ces appartements dans les profondeurs, ils sont à elle autant que son fiancé est à elle, dans l'échange mutuel où il retrouve en elle ce qui est lui-même.

L'invitation à vivre l'amour, ensemble, exclusivement dans le monde invisible à tous qui est le leur est formulée sans équivoque. Ce monde est décrit comme silencieux, paisible, chaleureux, joyeux – et ce serait chez Rilke le foyer du cœur [das heimliche Herz] nommé dans les *Élégies de Duino*. Le monde visible est celui du bruit et de la tempête, le fiancé invite sa bien-aimée à y renoncer, avec lui, tout à fait. Il lui propose de s'éveiller à la possibilité d'une existence amoureuse entièrement dans l'invisible intérieur.

Et nous trouvons même, ailleurs, dans la *Lettre XI*, une vision où Regine passe à travers le monde environnant sans le percevoir.

Regine marchant seule vers son fiancé, Lettre XI

Les dernières phrases de la *Lettre XI* font apparaître l'image d'une relation dont la réalité réside dans un monde intérieur commun aux deux amants et exclusivement le leur. Kierkegaard visualise en pensée sa Regine (avec une couronne de victoire qu'il lui dessine) marchant vers lui : « sans que le monde environnant ne te trouble ni te perturbe »³⁶⁰. Le lieu de l'amour est bien ce monde commun et secret, dont le contact avec l'environnement n'est qu'apparent et où toutes les difficultés sont résolues. On pourrait dire qu'il s'agit d'un renoncement complet, d'une clôture à deux qui ne font qu'un, et restent pourtant bien individualisés dans un échange des âmes accompli. On ne retrouve dans ce mouvement ni le renoncement prudent ni l'exigence inaccessible entre lesquelles oscillent les amants de Rilke.

Les insignifiantes occasions d'un bonheur naturel

Les *Lettres* de fiançailles nous rappellent cet aspect de la vie amoureuse que nous avons souligné dans les œuvres de Rilke, celui du bonheur naturel avec les insignifiantes occasions qui en sont la trame.

Le parfum de muguet, Lettre VII

Ainsi, dans la *Lettre VII* l'amour est réalisé par un geste, une chose : c'est un flacon de parfum envoyé avec elle.

³⁶⁰ *ibid.*, p. 110. S W 7, p. 1073 : „unangefochten und ungestört von der Welt die Dich umgibt“.

Ce cadeau, ce geste de faire un cadeau seraient du domaine de la vie ordinaire, et déjà l'on se sent proche de Rilke, des Choses [die Dinge] quotidiennes, telles qu'il les célèbre, en particulier dans la septième *Élégie de Duino*.

Dans la *Lettre VII*, où nous tentons maintenant de suivre Rilke lecteur puis traducteur, nous assistons à la métamorphose d'un geste de la vie de tous les jours et à celle d'une chose, l'un et l'autre transformés par le passage dans le monde des souvenirs et des sentiments en un événement aux dimensions multiples.

Tout d'abord, le flacon de parfum acquiert un sens dans le domaine temporel, où les coordonnées de disparition et d'éternité, sont liées à celles d'angoisse et de paix. Ces circonstances, ces états d'être ou sentiments opposés ne sont parfois que suggérés, sous le voile de symboles qui en transmettent l'impression. C'est déjà ce qui se passe pour les quatre vers du poète romantique allemand Achim von Arnim qui ouvrent le texte en rapprochant le caractère éphémère du chagrin de celui de la plaisanterie, qui sont en résonance sonore dans les termes allemands [Schmerz] et [Scherz]. De plus, alors que tout le texte illustre le motif de l'éternité dans l'instant, ce motif y est même explicitement formulé, à l'occasion de cet instant privilégié où Regine reçoit le parfum : « je sais, que toi aussi tu connais l'infinité de l'instant. »³⁶¹ Ici, il s'agit de plusieurs instants, celui où Regine, en tête à tête avec Sören, lui a parlé du beau parfum offert par son père, ainsi que de celui où elle va maintenant recevoir la surprise de son fiancé, et qu'il se représente en pensée. Et il introduit encore un aspect décisif : savoir rester immobile : « hâte toi ma pensée, et toi, ma Regine, arrête toi un instant, juste un instant, reste parfaitement immobile. »³⁶² L'immobilisation représente l'éternité de l'instant, mais aussi sans doute chez Kierkegaard l'accomplissement et l'intégration de ce que l'on ne remettra plus jamais en question. Cette pensée deviendra un motif central dans *Craintes et tremblements*, elle concerne l'amour comme la foi : s'arrêter à l'essentiel, ne pas aller plus loin, nous y reviendrons en abordant quelques différences entre Rilke et Kierkegaard observées à partir de l'étude comparée des textes.

Voyons maintenant le message tout particulier de la *Lettre XII*, comment une réalité nouvelle naît par la force de l'amour et du souvenir, autrement dit, comment le monde extérieur resurgit grandi après sa transformation par le passage dans l'intériorisation :

³⁶¹ *ibid*, p. 99. S W 7, p. 1057 : „daß auch Du des Augenblickes Unendlichkeit kennst.“

³⁶² *ibid*, p. 99. S W 7, p. 1057-1059 : „eile mein Gedanke, und Du meine Regine, bleibe einen Augenblick stehen, nur einen Augenblick steh stille.“

J'ai voulu que mon projet de t'envoyer ce qui est ici joint se dissimule d'abord dans le voile semi-transparent de l'oubli : libéré de toute sollicitation extérieure, si lointaine fût-elle, il pouvait ainsi, dans la renaissance d'une nouvelle vie par rapport à laquelle la première existence n'était que terrestre, dégager enfin ce parfum que la nostalgie et le souvenir (« du printemps de ma vie ») se disputent.³⁶³

Les souvenirs attachés au flacon de parfum sont des moments de réalisation de l'amour, d'abord de l'amour du père de Regine qui lui en avait offert un pour sa confirmation, puis de l'amour de Sören Kierkegaard, qui s'est souvenu de l'épisode et a formé le projet de lui faire la surprise du même parfum rare. Mais la citation de Poul Martin Moller entre parenthèse, évoque étrangement la nostalgie et le souvenir *du printemps de ma vie*, au mépris de l'ordre temporel admis qui donne à Sören Kierkegaard en tous cas moins de trente ans, elle signale le doute sur sa capacité à assumer l'avenir civil.

Dans cette *Lettre*, une circonstance qui paraîtrait banale dans le monde conventionnel devient, par la réflexion dans le souvenir, intégrée dans le monde des sentiments, la manifestation surnaturelle de l'amour. Dans l'univers de Rilke, l'histoire du parfum de muguet serait exemplaire, illustrant le souhait souvent formulé de la métamorphose du quotidien intériorisé dans l'amour, grâce à l'habileté, au savoir faire qui permet de tirer parti *des nombreuses, souvent insignifiantes occasions d'un bonheur naturel*.

Les heureuses occasions de la vie ordinaire sont souvent évoquées dans les *Lettres*. Nous relevons encore particulièrement, dans le huitième courrier adressé à Regine, l'écriture d'une lettre et le rôle de la plume qui écrit.

La plume à écrire, Lettre VIII

L'amour se réalise à nouveau dans une action, dans un acte ordinaire, celui d'écrire à Regine. Là est le thème de la *Lettre VIII* mais il s'agit en même temps d'une pensée exprimée au premier plan, celle d'une réalisation de l'amour par l'abandon réciproque de soi-même et le don de soi à l'autre.

³⁶³ *ibid.*, p. 99. S W 7, p. 1057 : „So ließ ich auch den Plan, Dir das Mitfolgende zu senden, sich verbergen, in des Vergessens halb durchsichtigen Nebelschleier, damit er sich dann, befreit von jener äußeren wenn auch noch so fernen Aufforderung, zu einem neuen Leben verjünge, im Vergleich mit welchem seine erste Existenz nur ein irdisches Leben war, und nun ausbreiten könne den Duft mit dem Sehnsucht und Erinnerung („Aus meinem Jugendfrühling) wettstreiten.“

Comme lors de l'envoi du flacon de parfum c'est bien l'occasion d'un bonheur naturel et bien un action insignifiante qui se présentent à nous dans les premières lignes de cette *Lettre* : rien d'autre que le mouvement de la main qui écrit et de la plume qu'elle utilise, le profil du graphisme. Ces éléments mêmes, décrits avec humour, sont les manifestations de l'amour, ils en sont les preuves : « – alors tu saurais aussi que je pense à toi, et que, dans ces mouvements de la plume, je vois des élans bien plus significatifs. »³⁶⁴

La plume elle-même se réjouit, comme une « chose » quotidienne intériorisée dans le sentiment, comparable à celles qui peuplent l'œuvre de Rilke

Mais, l'épisode du voyage à Lungby est encore une autre occasion d'observer la transformation du vécu par la force de l'amour.

Le voyage à Lyngby, Lettre XI

Il faut tout d'abord constater que la *Lettre XI*, sur le thème du malentendu en général ou d'un différent entre les amants, est remarquable par la dialectique des contraires.

C'est donc le 30 décembre, journée d'hiver, qui rappelle un certain jour d'été, celui d'une certaine visite à Lyngby, *par une certaine ressemblance née justement de la dissemblance* [eben wegen seiner Unähnlichkeit], « ce mercredi, où pour la seconde fois de ma vie, je me suis *approché* de toi. »³⁶⁵ De plus, les contraires joie et déception s'affrontent dans les deux situations de malentendu mises en scène au cours de la lettre. Notons aussi que le temps *historique*, qui est celui de la querelle du *mercredi 18 novembre 1840*, rencontre son contraire dans l'éternité de la joie retrouvée. Ceci est d'autant plus significatif que nous avons là la seule mention de date exacte de toute la traduction rilkéenne des *Lettres*.

Mais, dans un regard parallèle sur les œuvres originales de Rilke, nous voulons surtout relever l'heureuse transformation des détails de la vie ordinaire lors de ce voyage à Lyngby. Ce sont les insignifiantes occasions d'être heureux que donne l'amour, dirions nous une nouvelle fois avec Malte. Le passage consacré à la promenade à Lyngby (un jour d'été) est en cela exemplaire. Traité encore une fois avec la vivacité et l'humour du jeune Kierkegaard, il nous rappelle d'ailleurs le déplacement vers Fredensborg (un jour d'hiver), dans la *Lettre II*. Cependant, dans la *Lettre VII*, le texte de Kierkegaard aborde en profondeur la question du savoir qui est la condition nécessaire pour vivre la transformation du quotidien par l'amour. Le motif du pouvoir

³⁶⁴ *ibid*, p. 117. S W 7, P. 1059 : „– da würdest Du wissen, daß ich an Dich denke und daß ich in den Bewegungen der Feder viel bedeutungsvoller Gestikulationen sehe.“

³⁶⁵ *ibid*, p. 110. S W 7, p. 1069 : „an jenen Mittwoch, da ich das zweite Mal in meinem Leben Dir näherte.“

de l'intériorisation, de la métamorphose des choses par leur passage dans le monde intérieur du cœur, particulièrement thématiqué chez Rilke dans les *Élégies de Duino*, se présente alors sous une forme bien différente dans cette lettre à Régine. Ici, ce motif apparaît à travers l'image de la semence fertile et de la récolte abondante et joyeuse³⁶⁶, évoquant de façon naturelle l'évangile de Saint Jean correspondant ; et on pourra le remarquer au passage : le fond biblique fait partie comme une évidence du contexte des fiancés. Ainsi, les paroles de Régine, semées en profondeur dans la terre de l'amour, resurgissent sous forme de joie et sous forme d'un savoir définitivement acquis : le fiancé sait l'amour et le mérite de Régine. Il faut comprendre que Kierkegaard désigne un travail patient, entre la semence et la récolte, où le souvenir resurgit à la faveur d'une occasion quotidienne sous une forme définitivement nouvelle, comme il en était du parfum de muguet dans la *Lettre VII*. Mais dans la *Lettre XI* le souvenir enfoui ressurgit sous la forme d'un savoir, d'une nouvelle habileté à comprendre les occasions de la vie quotidienne, une habileté qui pourrait se comparer avec celle que nous avons tenté d'étudier dans les textes de Rilke. Cependant, le savoir conduit au renoncement, nous l'avons vu.

Le renoncement et le miracle

Nous voici au cœur du message de Sören Kierkegaard à Régine. Les *Lettres XIII, X, XII et XIV* en développent l'expression intense à travers de puissantes analogies.

Le joyeux renoncement à soi, Lettre VIII

Dans la deuxième partie de la *Lettre VIII*, Kierkegaard évoque un renoncement beaucoup plus total que tout ce que nous connaissons chez Rilke. Le renoncement s'exprime tout d'abord par l'apparent paradoxe, que Régine appartient complètement à son fiancé. Là, la perspective de l'amour est limitée à la seule Régine et en même temps placée dans un espace aux dimensions ouvertes et intemporelles. Elle lui appartient : « tu m'appartiens, non pas pour un instant éphémère, non pas partiellement – mais tout entière et pour toujours. »³⁶⁷ Mais le don de soi dans l'amour est d'abord une libération du monde extérieur et un renoncement à soi-même :

³⁶⁶ *ibid*, p. 110.

³⁶⁷ *ibid*, p. 117. S W 7, p. 1061 : „nicht in einem flüchtigen Augenblick, nicht teilweise, sonder ganz und immer.“

celui qui se possède détient le plus grand des royaumes, et quand bien même un homme posséderait l'univers entier, il ne saurait être aussi prodigue que celui qui se donne lui-même. [...] tu es ma Regine plus prodigue et plus heureuse de donner que quiconque peut l'être.³⁶⁸

Le renoncement est total et hautement productif, il produit la joie. L'accent est mis sur l'heureuse prodigalité, et l'on pourrait penser au néoplatonisme de la Renaissance, à sa philosophie de l'amour (2. 1. 2), où les amants se donnent mutuellement leur propre être, en échange. Pour Rilke, au sens contraire, chacun doit protéger sévèrement son individualité, rester à distance, nous l'avons lu. Alors, le modèle des grandes amoureuses qui reprennent en elles-mêmes la douleur de la séparation sous forme de force créatrice, pour accéder à un amour intransitif, serait tout à fait l'image inverse de ce qu'évoque Kierkegaard.

Le renoncement que Kierkegaard propose à sa fiancée aboutit à une forme nouvelle d'existence à deux. Terminant la *Lettre*, il en donne une image dans laquelle, par la force de l'amour, la présence et la forme objective sont indépendantes l'une de l'autre : « Jupiter se transforma en nuage pour rendre visite à Io, et lorsque tu me volatilises en un nuage, là encore je demeure. »³⁶⁹ C'est ici l'occasion de souligner la différence entre l'univers de Kierkegaard et celui de Rilke : par l'image de la volatilisation, la présence éthérique de Regine semble avoir quelque chose de commun avec celle que chante Abelone dans le *Cahier* 69 de *Malte* (4.2), où l'amant n'est plus qu'un *murmure, un parfum aérien*³⁷⁰. Mais la dissolution de l'objet aimé a chez Kierkegaard un tout autre sens. Chez lui, dans cette *Huitième Lettre* de fiançailles que Rilke a transcrite en allemand, l'union des amants dans la présence intangible est accomplie, réelle, personnelle, transitive et parfaitement heureuse, alors qu'au contraire, le chant final d'Abelone semble rester sur une construction de remplacement dont l'amant est exclu. C'est que, pour Kierkegaard, la possibilité du miracle, de l'événement surnaturel est réelle. Le miracle et le sacrifice qui en sont la condition seront les thèmes essentiels de *Craintes et tremblements*.

Dire l'amour, le miracle de la grâce, et Platon, lettre X

³⁶⁸ *ibid.*, p. 118. S W 7, p. 1061 : „Der, der sich selber besitzt, besitzt den größten Reichtum, und so einer alle Welt besäße, so könnte er doch nicht so verschwenderisch sein, wie der, der sich selbst fortgibt [...] meine Regine! – verschwenderischer und froher im Verschwenden als irgend ein anderer sein kann.“

³⁶⁹ *ibid.*, p.118. S W 7, p. 1061 : „Jupiter verwandelte sich in eine Wolke um Io zu besuchen, so, wenn Du mich verflüchtigt zu einer Wolke, so bin ich auch da.“

³⁷⁰ Rilke, *Récits et essais*, p. 597.

L'amour ne peut trouver forme ou expression qu'à l'écart de la société humaine, dans un mystère à deux. Kierkegaard commence sa *Lettre* par une allusion au poème de Christian Winther *Le violoniste près de la fontaine*, qui ne se confiait qu'aux animaux de la forêt :

Si quelqu'un venait à lire ces lignes, il m'accuserait d'y voir bien plus que ce que contient le texte. C'est possible, mais qu'importe ! Il suffit que tu me comprennes, que nous ayons un lien mystérieux qui reste une énigme pour les autres.³⁷¹

Alors, la réalisation de l'amour réside dans le dire, énoncer ou dire l'amour dans une langue commune aux deux amants, et qu'eux seuls comprennent « Il n'y a qu'à toi que j'ose confier ce que tu m'as confié [...] que tu m'aimes des profondeurs les plus intimes de ton âme. »³⁷²

Reprenant dans un regard comparatif les textes de Rilke, en particulier les *Élégies de Duino*, où nous avons remarqué la signification complexe du dire [das Sagen], répétons qu'il s'agit essentiellement d'un moyen qui permet l'échange créateur mutuel entre le monde intérieur, espace des sentiments [Herzraum] et le monde extérieur avec les Choses [die Dinge], échange dont l'effet est la production de nouvelles formes d'être.

Dans la *Dixième Lettre* à Regine de la traduction Rilke, dire l'amour a pour effets une joie infinie ainsi que l'action concrète : « je viens, j'écris, je pense, je parle et vacille et soupire et ma chambre résonne de mes monologues »³⁷³. Les actions évoquées au cours de la *Lettre* appartiennent au domaine des occasions insignifiantes, qui peuvent être celles du bonheur quotidien : écrire la lettre, accompagner Regine à midi chez la tante de son auteur. En Outre, dire et redire l'amour a pour effet de dénouer les tensions douloureuses qui sont inhérentes à la condition humaine (« tout ce qui est bon dans l'homme est enfant de la douleur »), et qui sont celles de Sören Kierkegaard. Il faut remarquer ici le recours à l'évocation renouvelée du caractère solennel, l'apaisement par la déclaration *solennellement* reprise d'un amour inconditionnel.

³⁷¹ K S *Correspondance*, p. 99. S W 7, p. 1065 : „Der eine oder andere würde mich, falls er diese Zeile sehe, beschuldigen, daß ich mehr in das Gedicht hineinlegte als ursprünglich darinnen lag. Kann sein. Was kümmere ich mich darum, wenn nur Du mich verstehst, wenn wir nur eine geheimnisvolle Verbindung haben, die allen anderen ein Rätsel ist.“

³⁷² *ibid.*, p. 100. S W 7, p. 1067 : „– nur Dir durfte ich vertrauen –was Du mir anvertraut hast [...] daß Du mich liebst aus deiner Seele innerste Fülle.“

³⁷³ *ibid.*, p. 100. S W 7, p. 1067 : „ich komme, ich schreibe, ich denke, ich rede und warte und seufze und mein Zimmer widerhallt von meinem Monologen“.

Ainsi, l'alternance des contraires que sont la joie et la douleur introduit-elle au miracle de l'amour dont Regine est la médiatrice. L'image du purgatoire (empruntée au catholicisme), où la prière pour une âme peut la délivrer de ses souffrances, en donne la représentation : l'amour, comme la prière, peut provoquer le miracle, il est la grâce qui libère l'âme. L'accent est mis dans la dernière phrase de la *Lettre* sur la liberté et la libération, *je suis libre*, écrit Kierkegaard, conscient de ce que ce sont ses propres doutes qui l'enchaînent.

Une belle citation du *Banquet* de Platon écrite dans la marge de son manuscrit va dans le même sens, Eros libère le monde de toutes les angoisses, il donne : « la paix chez les humains, le calme sur la mer ; nul souffle, vents couchés, un sommeil sans souci ! »³⁷⁴ Or, nous savons comment l'Eros du *Banquet*, la puissance qui réunit les choses séparées, désigne la joie accomplie, où le monde empirique, sensoriel et la réalité spirituelle se rencontrent dans l'unité du Beau et du Bien.

À travers la citation de Platon Kierkegaard indique à nouveau que l'amour peut produire un miracle, par lequel l'imperfection de la condition humaine sera dépassée.

En 1843, après la rupture des fiançailles, dans *Craintes et tremblements*, il décrira la possibilité d'un miracle comme le seul espoir de trouver une issue au dilemme entre l'infinité de l'amour et sa réalisation dans le monde empirique limité.

Le renoncement douloureux et le miracle de Véronique, lettre XII

Dans la *Lettre XII*, un cadeau qui accompagne les vœux de nouvel an sert de messager. Il dit l'angoisse et il exprime en même temps l'appel du fiancé, en proie à cette angoisse croissante qui concerne la réalisation formelle de l'amour dans la vie concrète. Son expression, indirecte sous plusieurs rapports, est transmise par l'intermédiaire du mouchoir de lin offert, que Kierkegaard, en un geste à la fois intime et délégué, a fait déposer sous l'oreiller de Regine. La tournure des souhaits de nouvel an qui ouvrent la *Lettre* instaure une atmosphère de doute sur l'avenir, avec des perspectives incertaines, entre le rire et les larmes, atmosphère qui domine ce courrier. Mais la *Lettre XII* est centrée autour du mouchoir de lin.

Tout d'abord, comparé au linge dont Sainte Véronique essuya le visage de Jésus sur le chemin de croix, il symbolise à la fois l'amour et la douleur. Puis, dans une sorte de remplacement, il représentera le fiancé lui-même, qui ne pourra pas être toujours auprès de Regine et la consoler, il l'annonce. La comparaison ainsi établie entre Regine et Véronique se poursuit par un souhait,

³⁷⁴ *ibid*, p. 100.

un appel : « puisse ce mouchoir de lin évoquer mon souvenir, te rappeler que tu as séché mes larmes – toi, la seule à l’avoir fait, puisque tu es la seule à les avoir vues. »³⁷⁵ Les signes qui évoquent les motifs du sacrifice et du miracle deviennent alors de plus en plus précis.

La jeune fille, comme celles que Rilke invoque constamment, peut apaiser celui qu’elle aime, écarter de lui les *sombres pensées*. Mais, plus encore, Regine est *capable* de faire un miracle. Plus grande même, dirait-on, que Véronique, qui reçut l’empreinte du visage du Christ sur le linge précieux, elle peut par la force de son amour faire apparaître en pensée le visage de son ami libéré de toute souffrance : « aimable et doux, plein d’espoir et de confiance. »³⁷⁶ Il demande, comme Rilke demande à la jeune fille d’exercer son pouvoir libérateur, mais il demande davantage encore : qu’elle le fasse apparaître, renaître sous une forme nouvelle et meilleure qui appartiendra à elle seule et qu’elle ne quittera jamais, tout comme il souhaite que l’étoffe de lin ne quitte pas le lit de Regine.

La dimension dramatique est élevée à l’exemple de Jésus accablé par la condition humaine sur le chemin de croix. Et l’on voit, dans la même émotion, se mêler l’aspect du souvenir créateur de formes nouvelles, quand Sören Kierkegaard demande à Regine de rassembler les moments heureux de l’amour dans leur vie passée. C’est un souhait, ... un espoir ?

Le miracle de la résurrection, lettre XIV

La *quatorzième Lettre* est la dernière dans la traduction de Rilke, elle annonce la fin et le sacrifice. Il reste dans ce moment une seule chose, c’est encore un souhait, le souhait pressant, présent et éternellement actuel que Regine *conserve sa joie* [ihre Freude bewahrt]. La difficulté est exprimée par cinq négations consécutives :

Dieu fasse que personne ne te dérobe ta joie – ni toi, par une ardeur inquiète, un doute intempestif, ou un abattement qui te rongerait de l’intérieur – ni moi, par ma mélancolie et mes scrupules qui se forgent d’eux-mêmes – ni le sourire de la bonne fortune – ni les larmes de l’adversité – ni l’impatience fébrile du désir – ni les décevantes torpeurs du souvenir.³⁷⁷

³⁷⁵ *ibid*, p. 111. S W 7, p. 1075 : „Möge wiederum dieses Leintuch Dich an mich erinnern, daran, daß Du meine tränen abgetrocknet hast, die einzige die es tat, wie Du ja auch die einzige bist, die sie gesehen hat.“

³⁷⁶ *ibid*, p. 111. S W 7, p. 1075 : „sanft und freundlich, voll Hoffnung und Zuversicht.“

³⁷⁷ *ibid*, p. 115. S W 7, p. 1081 : „Gott gäbe, es möchte niemand deine Freude von Dir nehmen – nicht Du mit unruhigem Streben, mit unzeitigem Zweifel und selbstverzehrendem Mißmut – nicht ich mit meiner Schwermut und

On relèvera à nouveau le fait que le souvenir ne devient fructueux que par un travail patient, alors qu'il reste stérile dans l'impatience. Mais surtout, il nous faut reconnaître que le vœu formulé par *que personne ne te dérobe ta joie* renferme beaucoup plus de sens qu'il ne peut sembler au premier abord. Car Kierkegaard s'y appuie sur l'Évangile de Jean, où l'on peut lire la même phrase, avec tout le contexte qui est également le contexte privé de Kierkegaard dans le moment où il écrit. Ouvrons la Bible de Luther (Johannes, 16) [*und eure Freude soll niemand von euch nehmen*]³⁷⁸ (16, 22). Ce passage relate l'adieu de Jésus à ses disciples, il y prédit sa mort et ses apparitions de ressuscité. Le message à décrypter, et Regine en a les moyens, est fondamental, car Jésus annonce à ses disciples que bientôt ils ne le verront plus et que bientôt après ils le reverront (Johannes, 16, 16) : [*noch eine kleine Weile, dann werdet ihr mich nicht mehr sehen ; abermals eine kleine Weile, dann werdet ihr mich sehen*] et alors personne ne pourra dérober leur joie.

La situation pourrait être rapprochée de celle du sermon de *l'Amour de Madeleine*, traduit par Rilke du français en allemand (2.1.2), dans sa troisième partie, où Madeleine doit apprendre à voir le bien-aimé dans une présence nouvelle, après la résurrection.

Dans les phrases qui suivent, Kierkegaard confirme le caractère religieux et solennel de son souhait d'adieu : il ressemble, dit-il à une *prière* [Gebet], une *bénédiction* [Segen], qui deviendra une *action de grâce* [Danksagen]. Il adopte l'attitude de celui qui part pour longtemps ou de celui qui va mourir, et dit lui-même qu'il pourrait sembler qu'il soit devenu très vieux. Mais l'évocation de l'évangile suggéré par la formule même du vœu suprême adressé à Regine ouvre de bien plus grandes perspectives. Elle justifie la disparition de l'image actuelle du fiancé, qui revivra sous une forme libérée, elle exprime sa volonté de revoir ainsi Regine, pour que le cœur de la jeune fille se réjouisse.

Reste la question, abordée avec angoisse, de savoir comment Regine pourra garder sa joie dans le monde terrestre, dans la vie. Kierkegaard essaiera de lui donner des moyens de comprendre les difficultés dans *Ou bien...Ou bien*, et il continuera dans *La répétition*. Dans ce dernier ouvrage, le jeune poète mis en scène cherche une possibilité d'éviter le mariage avec celle qu'il aime, sans la blesser gravement, et il applique même pour cela un plan dans lequel il apparaît comme un traître. Dans *Crainces et tremblements*, Kierkegaard développe définitivement le motif du

meinen selbstgeschaffenen Kümernissen – nicht des Glückes Lächeln, – nicht des Unglückes Tränen – nicht der Sehnsucht ungeduldige Hast – nicht der Erinnerung trügerische Betäubung.“

³⁷⁸ *Luther Bibel*, Stuttgart, deutsche Bibel Gesellschaft, 2017 : „ich will euch wiedersehen, und eurer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemanden von euch nehmen“ Johannes 16, 22.

sacrifice de soi, en même temps que celui d'un miracle espéré, venu de l'amour humain, exprimé dans la correspondance avec Regine, ou de l'amour ainsi que le développent les grands ouvrages qui suivent.

Encore quelques vers, fin de la traduction de Rilke :

À la fin de sa traduction des quatorze *Lettres* de fiançailles, Rilke nous transmet encore deux extraits de poèmes danois qui font partie de la même correspondance.

Dans cet ensemble, Rilke n'a pas traduit la lettre intitulée par Kierkegaard *Mardi soir – mercredi matin*, mais seulement les vers de Christian Winther dans „Henrik og Else”³⁷⁹ qu'y commente le fiancé. Ils représentent sans doute les contradictions internes de Kierkegaard, le tumulte de ses pensées.

Un adieu est formulé lorsque le roi Wolmer, figure du séducteur, fait l'éloge de la fidélité de la jeune fille : « Paix de Dieu ! Au revoir ! demain est un nouveau jour. »³⁸⁰ Un peu plus loin deux vers évoquent l'amour tout humain et sensuel du bien-aimé Henrik retrouvant Else.

Enfin, les pages que Rilke a traduites se terminent par la transcription d'une citation libre de Nicolai Frederik Severin Grundwig qui désigne le sacrifice et *l'union dans la mort et dans la tombe*³⁸¹, comme des folies pour le monde ordinaire. Or, nous savons que Kierkegaard n'habite pas dans ce monde là, mais plutôt dans les profondeurs des mystères de l'âme (*Lettre IX*).

Rilke et Kierkegaard, rapprochements et différences

Cette lecture de *Briefe an seine Verlobte* de Rilke semble à première vue montrer un accord sur plusieurs points concernant la question de l'amour et de sa réalisation dans la vie empirique, entre l'auteur des lettres et leur traducteur, perçu à travers ses œuvres originales : *Malte* et les *Élégies de Duino*.

Nous pouvons reconsidérer quelques points communs entre les deux poètes dans la perspective de ce qui se passe à l'écart, de ce qui est, à l'écart : celle du « Abseits-Sein ».

³⁷⁹ K S *Correspondance*, p. 114. S W 7, p. : 1063.

³⁸⁰ *ibid*, p. 114. S W 7, p. 1083 : „Mit Gott Fahrwohl! Und Morgen ist wieder ein Tag.“

³⁸¹ *ibid*, p. 118. S W 7, p. 1083.

Pour l'un comme pour l'autre poète le lieu de l'amour se situe à distance du monde conventionnel, monde expliqué ou défini, selon le vocabulaire de Rilke, monde des objets possédés, pragmatique et fonctionnel.

Les deux poètes démontrent que le renoncement aux modèles habituels de réalisation de l'amour, tels que le mariage, est la condition incontournable pour la métamorphose du vécu commun, qui sera alors intériorisé dans l'amour.

On retrouve ainsi de la part de Kierkegaard, comme de celle de Rilke, ce motif de l'échange entre l'intérieur (l'âme pour Kierkegaard) et l'extérieur dans lequel les occasions de la vie quotidienne se trouvent métamorphosées par l'amour. Malte découvre *les nombreuses, souvent insignifiantes occasions d'un bonheur naturel*, et au cours des *Élégies de Duino* le poète illustre souvent cette même pensée, nous l'avons vu. Chez Kierkegaard, les scènes de la route vers Fredensborg, puis celle de Lyngby, ou bien l'épisode du parfum de muguet sont en cela exemplaires.

Les deux poètes, peut-être là plus je jamais en accord, voient dans la jeune fille la grande figure, la plus grande entre toutes, celle de la libératrice, de la médiatrice, en contact avec les sphères élevées, le Bien et le Beau. Elle apparaît à l'écart, à la fenêtre, mettant en relation la vie extérieure et l'intérieur, qui est le domaine du cœur [Herzraum, Heimat] dit Rilke. C'est Regine Olsen à sa fenêtre dont la pensée de Kierkegaard forme et reforme l'image (*Lettre I, Lettre XIII*) ou celle qui apparaît, proche de l'ange, dans la *septième Élégie de Duino*.

Le doute chez Kierkegaard et chez Rilke

Après cette lecture des *Lettres* de fiançailles nous devons constater, que la difficulté à réaliser l'amour dans la vie empirique repose sur le doute. Chacun en son temps, Kierkegaard et Rilke souffrent tout deux du doute.

Nous avons pu appréhender le doute chez Rilke, dans son époque de crise, au tournant du siècle, et le doute définit toute sa démarche. Rilke s'établit dans son ensemble personnel (individuel) de relation au vécu, de ce qui vient à sa rencontre et qu'il forme en permanence lui-même. Comme sa vie et son existence de poète ne font qu'un, il vit en écrivant et pour cela il s'établit à l'écart de toutes les traditions, à l'écart de toutes les tendances, dont il s'approche sans y adhérer tout à fait, toujours entre l'attraction et le recul. Rilke puise à toutes les traditions qu'il rencontre, historiques, littéraires, religieuses, culturelles. Il y trouve des matériaux pour sa créativité intérieure, pour sa production poétique, et il ébauche les grandes lignes d'un monde à sa

manière. Dans cette mouvance, le doute est permanent, il implique le rejet de tout ce qui est préconçu, arrêté à jamais ou généralisé ; cela correspond à une dynamique de l'être, à l'écart, individualisé à chaque instant qui caractérise le concept complexe du « Abseits-Sein ».

Pour Kierkegaard, le doute est sa profonde souffrance en même temps que le moteur de sa recherche, et dans les lettres de fiançailles il a souvent lancé des appels à la confiance [traduction Rilke : *Zuversicht*] à laquelle il aspire tant (en particulier *Lettre XII*).

Le doute né avec le siècle des Lumières est devenu au XIXe siècle un doute généralisé. Ainsi Kierkegaard commence-t-il son *Craintes et tremblements*³⁸² par une référence à René Descartes ! Dans cette première partie, qu'il appelle Préface et qu'il signe Johannes de Silentio, Kierkegaard rappelle que Descartes, élaborant sa Méthode, n'a entrepris *que pour lui seul*, de tout mettre en doute ou à l'épreuve du doute. Car il était un « penseur, humble et honnête »³⁸³ et Kierkegaard cite pour preuve le passage correspondant, en latin, (*Dissertatio de methodo*, c 2, 3).

Il souligne aussi et tout d'abord, que Descartes fait définitivement une exception dans l'application du doute universel. Cette exception concerne la foi. Kierkegaard reproduit dans sa Préface le texte du philosophe français, encore une fois en latin (*Principia philisophiae*, pars prima, §§ 28 et 76). La foi n'est pas l'affaire des hommes, elle ne peut pas être soumise à l'épreuve de la raison humaine³⁸⁴.

Kierkegaard pose en contraste ce qu'il perçoit alors autour de lui, dans l'époque qu'il vit : « de nos jours on ne s'arrête plus à la foi ; on va outre. Et si je voulais demander où l'on veut arriver ainsi, on me tiendrait certes pour un sot »³⁸⁵. Lisons quarante trois pages plus loin dans le même ouvrage (dans la partie intitulée *Problemata Effusion préliminaire*) : Kierkegaard applique la même pensée à l'amour : « Quand à notre époque, – et on le proclame de diverses manières – on refuse de s'en tenir à l'amour, où donc pense-t-on aller ? »³⁸⁶. Ce sont les mêmes mots pour la foi et pour l'amour : *ne pas vouloir s'arrêter*. La traduction allemande du texte par Emanuel Hirsch reproduit les mots identiques de Kierkegaard appliqués d'abord à la foi, puis à l'amour [stehen bleiben]. Et elle est plus précise que la traduction française de Charles Le Blanc citée ci-dessus, car l'allemand permet de reprendre strictement les termes danois.³⁸⁷ Ce sont des mots continués

³⁸² Kierkegaard, Sören, *Craintes et tremblements*, Paris, Rivages, 2000 (traduction Charles Le Blanc). Par la suite cet ouvrage sera cité par *Craintes et tremblements* et la page.

³⁸³ *Craintes et tremblements*, p. 40.

³⁸⁴ *ibid*, p. 41.

³⁸⁵ *ibid*, p. 41.

³⁸⁶ *ibid*, p.83.

³⁸⁷ *Furcht und Zittern*, p. 336 : le texte allemand traduit du danois par Emanuel Hirsch : „In unserer Zeit bleibt keiner beim Glauben stehen, sondern geht weiter. Die Frage wo sie hinkommen, würde vielleicht eine

par une question : *où veut-on aller ?* Kierkegaard suggère, avec une ironique hardiesse, où l'on pourrait ainsi aller : « attendu que notre époque ne s'arrête pas à la foi, à son miracle de transformer l'eau en vin, mais change plutôt le vin en eau. »³⁸⁸

C'est bien là la différence, la marque personnelle de Kierkegaard : l'amour et la foi sont des miracles, ils peuvent métamorphoser la vie. Ainsi, à la suite des lettres de fiançailles, retrouvons nous dans ses grandes œuvres cette pensée évoquée en particulier dans les *Lettres X* et *XII*, cette pensée qu'un miracle est la seule perspective pour la réalisation accomplie de l'amour dans la vie.

Deux motifs personnels à Kierkegaard : la séduction ; le sacrifice et le miracle

Au cours de notre recherche sur la question de l'amour et de sa réalisation, nous avons pu établir des rapprochements entre les textes de Rilke et ceux de Kierkegaard, et dégager certains traits communs, même si des différences décisives se révèlent.

Deux aspects qui se sont déjà présentés dans les *Lettres* de fiançailles et qui sont développés parmi les motifs principaux dans les trois grands ouvrages suivant la rupture des fiançailles, s'inscrivent du côté des différences fondamentales entre les deux poètes : ce sont d'une part celui de la séduction et de l'autre celui du sacrifice nécessaire au miracle.

La séduction est par trois fois explicitement abordée dans les *Lettres*, mais c'est chaque fois à travers une tradition païenne, qui célèbre l'union des amants comme une chose surhumaine appartenant au domaine de la magie, et qui laisse en même temps apparaître le côté défendu, le péché, la faute.

C'est Zeus, toujours amoureux et plein de ruse, qui se transforme en un nuage pour séduire Io (*Lettre VIII*). Le triton apparaît dans la *Lettre IX* et dans la *Lettre XIII* comme le beau triton. Dans la *Lettre IX*, il enlace et embrasse sa bien-aimée qu'il emporte avec lui dans les profondeurs. Dans la *Lettre XIII* la jeune fille appelle le charmant triton, lui proposant ses bras. Or, dans la tradition danoise, le triton est bien le séducteur, qui guette au bord de l'eau pour détourner les jeunes filles par des mots d'amour trompeurs.

Mais à cela s'ajoutent une figure et un contexte qui dépassent de loin la séduction primaire : ceux de la sage et belle Diotima impliquée dans la *Lettre X*, où Kierkegaard écrit en post-scriptum la citation du *Banquet* de Platon que nous avons lue. Ceci se place après l'appel lancé à Regine tout

Dummdreistigkeit sein.“ Furcht und Zittern, p. 5. „Wenn man in unserer Zeit, und das wird ja auf allerlei Seiten verkündet, bei der Liebe nicht stehen bleiben will, wo kommt man dahin ?“

³⁸⁸ Craintes et tremblements, p. 82-83.

au long de la lettre, à Regine qui a le pouvoir de le libérer de ses angoisses par le miracle de l'amour, semblable à celui que réaliserait une prière dédiée à une âme tourmentée. Platon et la tradition catholique se côtoient à cette occasion, ce qui n'a rien d'étonnant sans doute chez Kierkegaard, imprégné autant de culture antique que de spiritualité chrétienne.

Il s'agit dans tous les cas de l'Eros. Mais les éléments d'interdit, de ruse, de faute sont inclus dans le mythe de Zeus et Io, ainsi que dans la tradition populaire du triton. Kierkegaard se sert de ces traditions pour représenter la sphère érotique. Cependant Eros est pour lui celui du *Banquet*, celui qui réunit ce qui était séparé, qui libère le monde de tous les tourments (nous avons vus ces motifs des *chaînes* et de *la liberté*), celui par lequel le monde sensuel et la réalité spirituelle se rencontrent dans l'unité du Beau et du Bien. On peut voir Regine et Diotima intercéder chacune pour cet Eros là en rapprochant les situations, les citations et les appels complexes ou suggérés qui émaillent les *Lettres*.

Kierkegaard a travaillé intensément sur l'aspect de la séduction dès après la rupture des fiançailles, principalement dans *Ou bien...Ou bien*³⁸⁹, puis dans *Craintes et tremblements*. Dans le premier ouvrage, le séducteur est la figure qu'il confronte au jeune poète sentimental. Dans le deuxième, l'histoire d'*Agnès et le triton*³⁹⁰ (dans la partie *Problème III*) lui fournit l'occasion d'analyser en profondeur la figure du séducteur. Les modèles exploités dans les versions alternatives de l'histoire d'*Agnès* qu'il imagine font émerger de nombreuses questions. Pour l'essentiel, le triton est fondamentalement fautif, un menteur qui profite des bons sentiments. Mais l'amour innocent d'*Agnès*, sa confiance en lui, peuvent provoquer un miracle. Il voudrait changer, rester fidèlement auprès d'elle. Il ne le peut pas, pourquoi ne peut-il pas être libéré ? Que peut faire *Agnès* ?

L'aspect de la séduction représente la faute. Le poète, Kierkegaard, se sent fautif de ne pas être assez capable devant les hautes exigences de l'amour, de ne pas pouvoir s'en rapprocher davantage, et en même temps il se sent coupable de blesser le sentiment qu'il a provoqué et nourri chez Regine. En effet, les œuvres et la vie de Kierkegaard ne font qu'un, nous le savons, ses protagonistes et lui-même ne font qu'un.

Le dilemme entre la blessure et la réparation est le thème de *La répétition*. Kierkegaard se débat contre ce problème, et une première version du texte, qu'il détruisit lui-même, comporte la

³⁸⁹ Kierkegaard, Sören, *Ou bien...Ou bien*, Paris, Gallimard 1988.

³⁹⁰ *Craintes et tremblements*, p. 165.

possibilité d'un effondrement total du jeune homme qui tente pour des raisons d'éthique de renouer les fiançailles (Emanuel Hirsch).³⁹¹

Dans ce contexte, on conçoit cette autre différence fondamentale entre Rilke et Kierkegaard, qui se concrétise dans le motif du sacrifice et du miracle.

Même si Rilke répète l'appel au renoncement à l'amour possessif ou parfois au sacrifice de ce qui est purement extérieur, le sacrifice de soi au sens de Kierkegaard reste tout autre chose. Et si Rilke peut, sans avoir à se justifier, nous faire imaginer des miracles relatés dans les mythes, les légendes de l'histoire, ils sont sans effet dans la vie de son temps.

Dans les *Lettres* de fiançailles, au contraire, l'espoir placé dans le miracle de l'amour est actuel et au premier plan. Beaucoup d'indices font penser que l'idée du sacrifice de soi dans le renoncement à la réalisation empirique du bonheur, à l'amour heureux dans la vie quotidienne, fait partie des angoisses du fiancé, ainsi déjà à la fin de la *Lettre IV*.

Finalement, l'amour se réalise par dessus tout dans le sacrifice joyeux par lequel les amants se donnent mutuellement l'un à l'autre, par l'échange de leur être intérieur. Rappelons la *Lettre VIII* : Regine est alors l'amante qui renonce à elle-même, tandis que Sören renonce à lui-même avec autant de joie. Dans le même sens, il signe toutes ses *Lettres* avec *à toi pour toujours*. Au cours des *Lettres*, même si l'ordre chronologique n'en est pas certain, on voit se dessiner la tendance selon laquelle toute autre forme de l'amour est secondaire. Le fiancé va se décider à renoncer, à sacrifier le bonheur dans la vie. C'est du moins ce que l'on peut constater à travers les *Lettres* à Regine, tandis que restent insatisfaisantes toutes les recherches menées à bien pour tenter d'expliquer la rupture à partir d'éléments psychologiques ou biographique, telles que les reprend Anne Christine Habbard dans un exposé complet, comparant en outre elle-même aux mêmes fins des documents issus de la correspondance de Kierkegaard³⁹².

Revenons pour terminer sur *Crainces et tremblements*, car cet ouvrage est consacré aux questions du sacrifice et du miracle. Le sacrifice d'Abraham et le sauvetage merveilleux de son fils Isaak en sont le centre ; et Kierkegaard écrit plusieurs variantes de l'histoire biblique, d'où ressortent des alternatives possibles. Mais dans l'ensemble, il s'agit justement de l'amour, dont l'amour d'Abraham pour Isaac est l'exemple. Et il s'agit du renoncement au bonheur de vivre ensemble

³⁹¹ Hirsch, Emanuel „*Einleitung*“, dans Kierkegaard, Sören, *Furcht und Zittern*, gesammelte Werke. Abteilung IV, Hrsg. Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1980, p. X : „Die ursprüngliche ‚Wiederholung‘ wurde, als er [kierkegaard] Regines andere Verlobung erfuhr, ein völlig unmögliches Buch. Er riß die letzten Seiten der Handschrift heraus und fügte statt dessen den heutigen albernem Schluß.“

³⁹² Habbard, Anne Christine, *Introduction*, dans Kierkegaard, Sören, *Correspondance*, Tournai (Belgique), Éditions des Syrtes, 2003, p. 23-30.

pour pouvoir recevoir une deuxième fois l'être aimé, cette fois de la main de Dieu, à la faveur d'un miracle. Parmi les alternatives possibles, ainsi le veulent les variantes que donne Kierkegaard de l'histoire d'Abraham, se trouve aussi celle-ci : que le miracle se produise et qu'alors l'union dans la vie terrestre, dans la vie de tous les jours, puisse se réaliser ou se reformer. À cela, il y a une condition, c'est la confiance, la foi : Abraham en est le grand exemple, d'autres le rejoignent au décours de l'ouvrage, comme Marie à Nazareth, Agnès ou Tobie. L'attitude confiante peut faire espérer le miracle réalisé. Les observations relevées dans les *Lettres* de fiançailles démontrent la préexistence de ce motif pendant la période correspondante. Il y émerge régulièrement, avec une douloureuse tension, dont Regine pourrait délivrer son ami. Cette perspective s'ouvre dans *Craintes et tremblements*, et nous citerons Emanuel Hirsch, en allemand, à défaut de traduction française autorisée, lui qui parvient à établir une relation cohérente entre les complexes éléments de ce contexte. Hirsch procède à partir de l'observation globale, que Kierkegaard présente dans son *Craintes et tremblements*, à travers tout un cercle de personnages, les possibilités les plus variées d'auto-sacrifice personnel, à Dieu, ou à un autre être humain. Un miracle de foi inouï est nécessaire pour rappeler à la vie terrestre, dans une nouvelle possibilité le bonheur ainsi sacrifié. C'est seulement si Regine et son Sören avaient cette foi que les retrouvailles terrestres seraient possibles³⁹³.

2.4 Une poésie à l'écart, le motif du renoncement dans la réalisation de l'amour

Comme ceux d'Abelone dans le roman de *Malte*, tous les messages que nous avons entendus annoncent une conception de l'amour aussi exigeante qu'inhabituelle : ceux des *Élégies de Duino*, ceux du sermon sur l'amour de *Madeleine*, ceux de l'histoire de *L'enfant Prodigue* de Rilke, au *Cahier 71* et dans la version d'André Gide, et enfin ceux des *Lettres* de Kierkegaard à sa fiancée et de leur continuation dans les trois grandes œuvres qui les suivent. Les figures ainsi érigées sont souvent des amants, mais aussi le père, la mère et l'enfant, ou Dieu et l'homme. La mise en scène de ces motifs a exigé et inspiré les plus hautes performances du langage lyrique.

³⁹³ Hirsch, Emanuel „Einleitung“ dans Kierkegaard, Sören, *Furcht und Zittern*, gesammelte Werke. Abteilung IV, Hrsg. Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1980, p. IX : „In ‚Furcht und Zittern‘ stellt Kierkegaard in einem ganzen Kranze von Gestalten die verschiedenartigsten Möglichkeiten einer persönlichen Selbstopferung um Gottes oder eines andern Menschen willen hin [...] daß ein Wunderglaube unerhörter Art dazu gehört, den so geschehenden Opfergang in eine neue irdische Lebensmöglichkeit zurückzurufen. Nur wenn sie [Regine] und ihr Sören diesen Glauben hätten, wäre ein irdisches Sichwiederfinden möglich“.

Reprenons l'ensemble, les différentes perspectives abordées, pour de premières conclusions terminant ce chapitre de l'amour renonçant.

Pour Abelone, la réalisation de l'amour a lieu dans le vaste espace intérieur, qui contient toutes choses. Parallèlement, la réalisation heureuse de l'amour dans la vie de tous les jours est évoquée au début de l'histoire de Malte et Abelone, puis développée comme une possibilité dans les *Élégies de Duino*. La condition en est toujours l'exigence de l'échange, créateur de réalités nouvelles, entre le monde extérieur et le monde intérieur. Or, cela ne pourrait se produire qu'à l'écart du monde expliqué, fait d'objets pré-définis et possédés. La possibilité d'être à l'écart, au sens du « Absents-Sein », pourrait se réaliser dans l'espace où les compromis avec les faiblesses de la condition humaine seraient mis en pratique. L'amour pourrait alors prendre la forme d'une relation entre l'un et l'autre des amants au lieu d'instaurer un rapport de possession. D'autre part, la suite donnée dans les *Élégies* aux questions sur la réalisation de l'amour introduites dans le roman de *Malte* éclaire des aspects fondamentaux concrétisés par les deux motifs des « plus anciennes douleurs » et des « peurs les plus anciennes ».

Pour *Madeleine*, l'évolution à travers les trois parties du sermon amène à constater que l'amour est en exil dans la vie terrestre, mais cette vie permet de le découvrir, le modèle en est donné par le *Cantique des Cantiques*. Au début du sermon, nous avons pu identifier la philosophie néoplatonicienne de l'amour de Marcile Ficin comme le fondement d'une conception selon laquelle le but final sera la sublimation.

Pour *L'enfant prodigue* de Gide, c'est l'amour qui brûle tout ; mais du vide ainsi créé, il renaît sous une forme nouvelle. L'amour possessif auquel le fils voulait échapper est représenté par contraste dans plusieurs cas de figure. Pour *L'enfant prodigue* de Rilke il n'y a aucun espace de compromis avec l'amour exprimé dans la famille ou la société.

Kierkegaard, lui, recherche une réalisation de l'amour à l'écart de la société humaine, ses dimensions sont infiniment étendues dans le temps et l'espace, mais il s'agit d'un vécu personnel en la personne de Regine qui réalise le contact avec tout. Finalement, les amants se donnent l'un à l'autre dans un acte de joyeuse prodigalité. Ils renoncent dans ce geste au monde extérieur, mais un acte de foi inouï dans la possibilité d'un miracle pourrait permettre la rencontre terrestre (dans les *Lettres de fiançailles*) ou les retrouvailles (dans les trois grandes œuvres suivantes).

Ainsi les textes de Rilke comme ceux qu'il traduit du français ou du danois proclament-ils le renoncement aux modèles de réalisation de l'amour du monde conventionnel ou tout simplement habituel. En même temps, ils évoquent tous l'espoir d'une vie humaine de tous les jours

métamorphosée par l'amour, tandis que l'on aperçoit un lieu de l'amour : disons-le avec les mots de Rilke, un *jardin* (*Troisième Élégie*), ou un *essart de terre fertile* (*Deuxième Élégie*).

Des aspects spécifiques révélés par l'analyse dans la perspective du « Abseits-Sein »

Les résultats obtenus avec la notion du « Abseits-Sein » comme fil conducteur s'écartent de ceux que donne le grand travail de recherche sur le thème très souvent commenté de l'amour dans l'œuvre de Rilke, dans la mesure où le procédé comparatif détache un intervalle entre les inspirations scandinaves et françaises, entre les deux modèles fournis (l'un proche de la nature et l'autre abstrait). Dans cet intervalle, la différence entre l'amour heureux non possessif et l'amour intransitif dépourvu d'objet est mise en lumière. En outre, le premier, l'amour heureux, apparaît plus clairement dans l'espace de compromis entre l'individu et la société, entre l'infini du sentiment et les limites de la vie empirique, qu'est le « Abseits-Sein ».

D'autre part, le procédé comparatif, par le rapprochement des textes choisis dans le champ d'intérêt défini, met particulièrement en relief le principe de l'amour comme la condition universelle de l'approche du monde chez Rilke ; la situation des amants servant d'exemple favorable à la transmission de ce message mis à l'épreuve à travers eux. Finalement, l'amour non possessif et la relation non possessive au monde se révèlent dans la perspective du « Abseits-Sein » comme des compromis réalisables, entre les formes d'existence figées et les formes complètement ouvertes souhaitées.

Enfin, pour conclure sur ce thème de l'amour renonçant, nous tenterons une mise à l'épreuve de nos résultats à partir de deux exemples issus de la recherche, dans l'intention d'illustrer les aspects spécifiques obtenus par notre démarche particulière.

Nous pouvons tout d'abord nous rapporter à Joachim W. Storck, qui étudie le roman de *Malte* et les *Élégies de Duino* dans *Rilke und Heidegger*³⁹⁴. Dans son analyse de la *Deuxième Élégie*, nous trouvons les éléments essentiels de son interprétation de la conception de l'amour chez Rilke à la lumière de la philosophie de Heidegger. Storck voit ainsi apparaître à la fin de la *Deuxième Élégie* un espace de rencontre pour deux solitudes individuelles [Einsamkeiten], responsables chacune de sa liberté personnelle, lesquelles s'approchent l'une de l'autre avec *la prudence du geste humain*³⁹⁵. Ceci n'est pas possible dans la sphère du quotidien compris au sens ordinaire,

³⁹⁴ Stock, Joachim W. , *Rilke und Heidegger*, Göttingen, Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1-5, Heft 4, 1978. Par la suite cet ouvrage sera cité par Storck et la page.

³⁹⁵ Storck, p. 49 : „In der Bewahrung eines von der Welt des „Mann“ abgehobenen Bereichs vom „eigentlichen Dasein“, ein darin begründetes Gegenübersein zweier individueller, ihrer je eigene Freiheit überantworteter

mais seulement dans l'espace séparé de ce monde du « on » [Man], qui est celui de « l'existence véritable » [eigentliches Dasein] (sous la forme d'une rencontre existentielle toujours renouvelée.). Stock identifie les deux mondes chez Rilke, et souligne chez lui l'opposition stricte entre l'existence véritable ou l'être-soi-même véritable et l'existence apparente [Scheindasein] dans le quotidien ordinaire³⁹⁶. Nous avons vu tout cela, sous d'autres termes, dans notre périple à travers les œuvres de Rilke. L'analyse de Storck met aussi en valeur la difficulté d'aimer, chez les deux auteurs, Rilke et Heidegger, rapprochant l'amour et la mort comme des épreuves exceptionnelles qui dépassent l'homme et l'appellent à la réalisation de l'Être³⁹⁷.

L'analyse philosophique de Storck rend compte des aspects abstraits du thème de l'amour (ici désigné par [Mitsein]) et elle fait le constat des dures contraintes de l'existence humaine.

Partant de là, nous proposons les arguments suivants pour tenter de fonder les aspects qui se sont révélés au cours de notre travail particulier sur les textes de Rilke. C'est que, dans l'interprétation philosophique évoquée, il n'y a rien entre le monde du « on », ou quotidien banal, et « l'existence véritable » ou « véritable être-soi-même » : aucun intervalle, où à côté de l'être-soi-même [Selbstsein] egocentré, évoluerait un être-indépendant [Selbständigsein] plus nuancé, en relation permanente avec tout ce que contient le vécu. Au cours de notre recherche centrée sur les rapports non possessifs au monde dans les œuvres de Rilke, la possibilité d'être à l'écart a été mise en relief. Le « Abseits-Sein », à l'écart, entre les polarités opposées, les formes opposées de l'être, serait la place favorable pour *les occasions souvent insignifiantes d'un bonheur naturel*. Dans cette perspective, l'amour est apparu, au sens le plus large, non comme un moment exceptionnel, mais plutôt comme la lumière qui transforme le quotidien, et réalise la relation à tous les éléments de la vie humaine.

Venant cette fois de la philologie, nous pouvons encore évoquer brièvement un exemple auquel confronter nos observations, en nous reportant au travail d'August Stahl, qui analyse l'amour d'Abelone dans *Rilke in Bern*³⁹⁸ (*Abelone und der Goldregen im Park von Ulsgaard*). Ici, l'accent est mis sur l'amour non possessif, [die besitzlose Liebe], défini à partir d'une attitude d'indépendance individuelle appliquée dans tous les domaines, à commencer par l'amour. Ainsi l'amour non possessif sera libre de toute intention ou attente réductrice venant de soi-même ou

„Einsamkeiten“, deren Berührung mit der „Vorsicht menschlicher Geste“ geschieht, kündigt sich tatsächlich im Ausklang der zweiten Elegie an.“

³⁹⁶ *ibid*, p. 47.

³⁹⁷ *Ibid*, p. 49 : „Die Liebe erscheint bei Rilke als jener, wenigen Ur-Erlebnisse, die sich – als Weisen des Seinsverwirklichung – scharf vom gewöhnlichen Dasein der Alltäglichkeit abheben. In ihnen stösst das menschliche Dasein augenblicksweise zu seinen äussersten Möglichkeiten vor.“

d'autrui, mais il sera aussi indépendant de tout objet, intransitif. Il n'est pas certain que cette performance soit possible, ajoute Stahl, mais il est merveilleux de chanter l'amour qui augmente la liberté individuelle au lieu de la restreindre³⁹⁹.

L'analyse de Stahl conclue donc que l'amour non possessif est intransitif. Le modèle de l'intransitivité s'est présenté à nous au cours de l'étude des textes choisis comme la variante du motif de l'amour dans laquelle l'exigence de renoncement est la plus exacerbée. Mais la perspective du « Abseits-Sein » fait apercevoir la possibilité de différencier non possessif et intransitif, et oriente l'attention vers les tentatives d'aimer sans vouloir posséder. Il y a là quelque chose de concret, il s'agit d'un effort quotidien mutuel (le travail, dit Rilke ailleurs) pour établir une relation à l'autre, au lieu d'en faire son objet. Les images que nous avons relevées dans les textes de Rilke sont concrètes : le *jardin*, ou le *fiable labeur de chaque jour* dans la *Troisième Élégie* sont en ce sens des exemples et des preuves.

³⁹⁸ Rilke in Bern, p. 101-116.

³⁹⁹ *Ibid*, p. 115 : „Diese innere Unabhängigkeit, diese Freiheit von allen Vorgaben und einengenden Erwartungen, des eigenen wie des fremden, hat Rilke auch und vor allem in der Liebe gefordert. Er hat diese Liebe unter dem Begriff der „besitzlosen Liebe“ gefeiert und besungen, die Liebe die unabhängig ist von einem Objekt, lieben ist ein verbum intransitivum [...] es ist nicht sicher, es ist nicht ausgemacht, daß diese Liebe zu leisten ist, aber es ist herrlich, im Lied und singend, die Liebe zu preisen, die die Freiheit des Liebenden vermehrt um alle Freiheit, die man in sich aufbringt.“

3 Une poésie à l'écart, l'opposition homme-femme abolie dans une humanité nouvelle

L'attitude de Rilke à l'écart des conventions établies nous est bien connue. Rilke remet en question le monde *prêt à l'emploi* de son époque, et ébauche des alternatives possibles dans une perspective de recul individuel. De la même manière, il laisse à la fois entrevoir un lieu de l'amour à rechercher dans un contexte nouveau, et la possibilité d'une transformation de l'être humain, qu'il suggère à travers la peinture de ses étonnantes figures de femmes.

Rilke ouvre ainsi les larges horizons d'un futur espéré, à construire surtout à partir des potentiels de l'être humain féminin, et il dessine ainsi des voies vers une humanité meilleure. Pour en venir sans plus tarder à notre propos, reportons nous aux *Lettres à un jeune poète*, l'œuvre de Rilke sans doute la plus connue du public, à une lettre qui y traite justement les thèmes de l'opposition entre l'homme et la femme, de la solitude et de l'amour, et des changements qui s'annoncent déjà.

L'aspect pédagogique de la lettre, adressée à un jeune homme qui demande conseil, est particulièrement favorable à l'argumentation directe sur le thème abordé, que nous poursuivrons à travers les textes purement lyriques choisis dans ce contexte.

Dans la dernière partie de la lettre écrite de Rome le 14 mai 1904, Rilke présente donc la femme comme un être plus avancé, plus *humain* que l'homme irresponsable et superficiel : « L'homme, plus léger, dispensé de porter dans son corps le poids d'un fruit qui le tire sous la surface de la vie »⁴⁰⁰.

Un mouvement d'évolution s'amorce dans son époque, écrit-il encore, une évolution dans laquelle la jeune fille [Mädchen] et la femme [Frau] connaîtront un nouvel épanouissement :

Cette condition humaine de la femme, qui s'accomplit dans les souffrances et les et humiliations, apparaîtra dès qu'elle aura dépouillé les conventions de la seule féminité.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Rilke, *Récits et essais*, p. 946. Briefe an F. X. Kappus, p. 89-90. : „der leichtsinnige, durch die Schwere keiner leiblichen Frucht unter der Oberfläche des Lebens herabgezogene Mann.“

⁴⁰¹ *ibid*, p. 946. Briefe an F. X. Kappus, p. 89 : „Dieses in Schmerzen und Erniedrigungen ausgetragene Menschentum der Frau wird dann, wenn sie die Konventionen der Nur-Weiblichkeit in den Verwandlungen ihres äußeren Standes abgestreift haben wird, zutage treten.“

Le modèle nordique

On peut suivre cette pensée du développement achevé de la polarité féminine à travers des figures d'amantes et de mères encore et toujours reprises dans les œuvres du poète, car elle l'habite dès le début.

En 1904, tandis qu'il écrit à Franz Xaver Kappus, Rilke a 29 ans, et il découvre justement dans le Nord la conception selon laquelle l'homme et la femme sont des pairs à valeur égale [ebenbürtig] – c'est l'époque même de la traduction des lettres de Kierkegaard à sa fiancée –. Il continuera tout au long de son œuvre à travailler sur ce thème, partant de l'opposition socioculturelle traditionnelle⁴⁰².

À ce sujet, l'apport de la culture nordique est décisif. Rilke le confirme lui-même dans ses écrits, à commencer par la même lettre du 14 mai 1904, nous allons en rappeler le passage correspondant. D'autres déclarations du poète en témoignent encore, comme celles que l'on trouve dans *Zwei nordische Frauenbücher* : nous le verrons dans la partie 3.3.3, où nous insisterons sur le modèle nordique à l'occasion des traductions de Jens Peter Jacobsen. Poursuivant la lecture de cette lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904, on remarque donc par dessus tout, que, de l'humanité achevée de la femme, le poète attend un être féminin capable de transformer l'homme et de réaliser l'égalité de deux protagonistes évolués, l'un masculin et l'autre féminin :

Un jour (des signes certains en sont apparus maintenant dans les pays du Nord, où ils brillent dans le ciel), un jour la jeune fille et la femme cesseront d'être le contraire de l'homme, elles seront une réalité en elles-mêmes ; non plus un complément et une limite, mais l'existence et la vie, ce sera la condition humaine sous sa forme féminine.

Ce progrès transformera l'expérience amoureuse, aujourd'hui pleine d'errements, (au début contre la volonté de l'homme, laissé au bord de la route), il la transformera de fond en comble, il en fera une relation entre deux êtres humains au lieu d'une relation entre l'homme et la femme.⁴⁰³

⁴⁰² Rilke oppose [Mann] et [Weib], utilisant le mot [Frau] pour différencier la femme de la jeune fille (voir 3.3.3).

⁴⁰³ Rilke, *Récits et essais*, p. 946. Briefe an F. X. Kappus, p. 90 : „Eines Tages (wofür jetzt, zumal in den nordischen Ländern, schon zuverlässige Zeichen sprechen und leuchten), eines Tages wird das Mädchen da sein und die Frau,

Outre cette traduction de Claude David dans l'édition de la Pléiade que nous citons couramment. Nous retiendrons aussi celle de Claude Mouchard concernant sa formule de « *l'être humain féminin* »⁴⁰⁴, plus proche des mots hardis de Rilke, [*der weibliche Mensch*] que celle, plus intellectuelle, de David : *la condition humaine sous sa forme féminine*.

Le progrès annoncé concerne au premier plan l'amour, comme dans d'autres textes du poète. Rappelons comme exemple particulièrement convainquant le passage du *Cahier 40* de Malte, au musée de Cluny, déjà relevé dans la partie 2. Rilke y évoque son époque, la « *Jahrhundertwende* », les changements en cours chez les femmes, leur rôle justement dans la question de l'amour, où elles fournissaient auparavant seules tout l'effort. Rilke, dans une vision équilibrée des deux sexes, appelle l'homme à apprendre le *labeur* de l'amour [die Arbeit] :

Mais, maintenant où tant de choses changent, notre tour n'est-il pas venu de nous transformer, nous aussi ? nous pourrions nous pas essayer d'évoluer un peu et de prendre lentement notre part dans le labeur de l'amour ?⁴⁰⁵

Les motifs des amants, et de l'amour non possessif, qui ont été l'objet du chapitre précédent, ont montré combien Rilke s'écarte des conceptions conventionnelles de l'homme et de la femme. Pour évaluer d'autres aspects de l'opposition entre eux et de son évolution possible, nous proposerons l'ensemble de textes suivant, œuvres de Rilke originales ou transcrites, qui semblent bien représentatives. Les *Élégies de Duino* et le roman de *Malte*, dans ses aspects danois essentiellement, restent le centre de notre travail ; nous ajoutons *Le Centaure*, donc *Der Kentauer* sous la plume de Rilke traduisant le français Maurice de Guérin, ensuite les poèmes que Rilke a écrits en français, sa « nouvelle langue maternelle », puis encore ses traductions du poète danois Jens Peter Jacobsen. Ces œuvres nous placent dans un champ

deren Name nicht mehr nur einen Gegensatz zum Männlichen bedeuten wird, sondern etwas für sich, etwas, wobei man an keine Ergänzung und Grenze denkt, nur an Leben und Dasein : der weibliche Mensch. Dieser Fortschritt wird das Liebeserleben, das jetzt voll Irrtum ist (sehr gegen den Willen der überholten Männer zunächst), verwandeln, von Grund aus verändern, zu einer Beziehung umbilden, die von Mensch zu Mensch gemeint ist, nicht mehr von Mann zu Weib.“

⁴⁰⁴ Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète, prose, poèmes français*, traduction Claude Mouchard et Hans Hartje, Paris, Librairie Générale Française, 2017, p. 74.

⁴⁰⁵ Rilke, *Récits et essais*, p. 522. Malte, p. 95 : „Aber nun, da so vieles anders wird, ist es nicht an uns, uns zu verändern ? Könnten wir nicht versuchen uns ein wenig zu entwickeln, und unseren Anteil Arbeit in der Liebe langsam auf uns nehmen, nach uns nach ?“

d'attraction où le poète évolue entre la France et le Danemark, celui même qui détermine notre recherche.

3.1 Renvoi aux conditions primitives libres de conventions : traduction de Maurice de Guérin *Le Centaure*

La traduction du *Centaure* de Maurice de Guérin a été elle aussi réalisée dans ce temps où Rilke, épuisé par l'achèvement des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, s'est ressourcé au contact de textes étrangers alors découverts et transcrit en allemand, dans un enthousiasme nouveau.

Il vient de lire à Paris le long poème en prose de Maurice de Guérin (1810-1839), et il écrit aussitôt son admiration à la princesse von Thurn und Taxis (lettre du 10 mai 1911)⁴⁰⁶. Bientôt, il lui annonce encore qu'il traduit en même temps le sermon sur *l'amour de Madeleine* (lettre du 30 mai 1911)⁴⁰⁷. Pendant cette même période, à partir de 1911, Rilke travaille aussi sur Kierkegaard. Sa créativité personnelle prend son essor et s'amine entre ces différentes inspirations ou traditions. Ainsi, tandis que *L'Amour de Madeleine* est ancré dans la tradition chrétienne du XVII^{ème} siècle, *Le Centaure*, lui, représente la tradition païenne de la Grèce antique, qui nourrit l'âme de Guérin.

Mais avant de commencer la lecture du *Kentauer*⁴⁰⁸ de Rilke, il convient sans doute de se représenter le pas que franchit son auteur, vers les domaines où sont consignés les grands mythes des premiers fondements.

Le centaure, à l'écart de tous les modèles de l'Être

Rilke traducteur adopte ici une figure mythique à l'écart de tous les modèles de l'Être. En effet,

⁴⁰⁶ rappelons que Rilke découvre les deux ouvrages en même temps comme le souligne Claire Lucques dans sa présentation de l'ouvrage qu'elle traduit : dans Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992, p. 6.

⁴⁰⁷ S W 7, p. 1247.

⁴⁰⁸ Guérin, Maurice de, *Der Kentauer*, übertragen durch Rainer Maria Rilke, Leipzig, Insel Verlag, 1919. Par la suite, cet ouvrage sera cité par *Kentauer* et la page.

selon la tradition antique, le centaure, figure des temps ancestraux, est un être qui appartient à la nature humaine comme à la nature animale, et il vit avec les dieux de la nature terrestre, ainsi que dans une étrange parenté avec les dieux l'Olympe.

Différentes traditions nous sont parvenues du monde antique, elles relatent toutes que les centaures descendent à la fois des hommes, des animaux et des dieux. La version mythique de leur origine à laquelle se réfère Maurice de Guérin est celle d'une révolte contre l'ordre établi. L'histoire repose sur une tromperie à plusieurs dimensions. Elle montre un humain, un mortel qui se soulève contre les dieux : plus encore, il se révolte contre toutes les lois, celles des hommes et celles des dieux. C'est le roi Ixion, désigné par les épithètes « le trompeur » ou « l'ingrat », que Zeus-Jupiter emporta dans l'Olympe pour le sauver, et qui tenta de trahir son sauveur : Ixion voulut séduire Héra, l'épouse de Zeus-Jupiter, la reine. Ixion est le personnage qui convoite ce qui appartient aux dieux, et il se rapproche ainsi de celui de Prométhée, qui forma un premier homme avec de l'argile et vola pour lui le feu des dieux.

Mais Ixion le trompeur fut lui même trompé, et là le jeu implique les trois natures, l'animale, l'humaine et la divine, car l'homme, Ixion, s'accouple avec un nuage formé à l'image de la divine Héra, dans lequel se cachent en réalité les juments scythes qui seront alors à l'origine de la race des centaures.

Le centaure, une figure aux sens multiples

Rilke aborde donc une figure mythologique aux sens multiples. Le centaure est dans certaines variantes mythiques un être brutal⁴⁰⁹. Moins souvent, il symbolise la plus haute sagesse et la puissance de la nature, mais c'est pourtant la version qu'adopte Maurice de Guérin tout au long de son poème. Dans tous les cas, le centaure est impliqué dans les relations entre les hommes et les dieux, en révolté, comme Prométhée ; être d'instinct ou être rationnel, il constitue sans doute un tout, qui représente aux yeux des anciens Grecs l'être humain et ses contradictions.

L'être du centaure, ainsi conçu dans un réseau de conditions diverses et ambiguës, semble bien correspondre au modèle de tout ce qui est à l'écart des formes d'existence définies dans notre monde habituel. C'est dire que Rilke, reconstruisant ce texte en allemand, se laisse emporter loin

⁴⁰⁹ Schadewaldt, Wolfgang, *Sternsagen*, Frankfurt am Main, Insel Taschenbuch, 1976, p. 124. Par la suite cet ouvrage sera cité par Schadewaldt et la page. „diese wilden, weingierigen und weibertollen Burschen“.

du monde expliqué, vers les origines profondes de l'Être encore ouvertes dans toutes les dimensions, vers un monde seulement marqué par la confrontation des grandes puissances créatrices.

Le centaure dans l'œuvre de Rilke

Rilke s'est intéressé à d'autres occasions au mythe multiforme du centaure. En 1920, il a traduit le poème de Charles Baudelaire *La plainte d'un Icare*, plainte d'un homme qui affronte les dieux, trompé et voué à l'échec, et qui, selon le poème, aurait été l'amant d'un nuage. Ce poème traduit de Baudelaire, rassemblant dans l'enlacement du nuage trompeur les figures d'Ixion et d'Icare, met en valeur la parenté de ces personnages mythiques de révoltés avec le personnage de Prométhée.

De plus, on notera que Rilke consacre son XI. *Sonnet à Orphée* à la constellation céleste du Centaure, car elle figure le grand centaure Chiron immortalisé sous cette forme. Chiron est le modèle même du centaure de Guérin, d'ailleurs il le nomme et le fait entrer en scène à la fin de son poème. Ainsi faut-il brièvement rappeler le mythe de Chiron. Le grand Chiron était plein de sagesse et de bonté, et les dieux l'aimaient, plus particulièrement Apollon. Apollon lui apprit l'art de la chirurgie et des plantes qui guérissent, et il lui donna l'immortalité. Chiron fut ainsi le premier médecin, et il éduqua Jason, Pelée et Achille, Nestor et encore d'autres héros. Enfin il confia son savoir à Asclépios, dieu des médecins. Chiron échangea ensuite son immortalité contre la libération de Prométhée, et les dieux le récompensèrent de tant de grandeur d'âme en le plaçant au ciel sous la forme de la constellation du Centaure.

Dès lors les plus importantes déclarations de Rilke sur le sujet semblent bien se trouver dans le poème 10 de son recueil en français *Vergers*, nous y viendrons par la suite.

Mais il s'agit maintenant du poème de Maurice de Guérin, qui touche si fort la sensibilité du poète arrivé au bout de son rôle de Malte, de ses épuisants questionnements.

Le Centaure et les Élégies de Duino

La traduction du *Centaure* appartient aux préliminaires des *Élégies de Duino*. Déjà, c'est la beauté de la langue qui stimule le nouvel élan créatif de Rilke d'où naîtront les *Élégies de Duino*.

Le poème en prose, *Le Centaure*, qu'il découvre et traduit en 1911, avait été publié par George Sand dans *La Revue des Deux Mondes* en 1840, un an après la mort de son auteur. C'était le temps du romantisme français, qui est resté plus proche du classicisme que le romantisme allemand, en particulier pour le langage⁴¹⁰. On peut citer ici le philologue du XIX^{ème}. siècle Georges Pélissier, analysant le renouvellement de la langue et de la métrique dans le romantisme français encore peu éloigné de son temps. Pélissier démontre que les changements importants consistent dans la libération de l'obligation rhétorique et de la limitation au vocabulaire élitaire⁴¹¹.

Dans son poème du *Centaure*, Guérin, lui, représente le monde de l'antiquité grecque dans sa forme classique la plus pure. Et son écriture est celle du classicisme limpide que Rilke admire au même moment dans *L'Amour de Madeleine* (cette œuvre du XVII. siècle), confirme entre autres Bernhard Dieterle dans son article du *Rilke Handbuch* ⁴¹².

Mais c'est aussi le personnage du poète mort jeune qui stimule le nouvel élan créatif de Rilke, celui qui le conduit à l'écriture des *Élégies de Duino*. Le texte du *Centaure* est une courte prose lyrique ininterrompue, et le premier manuscrit de la traduction de Rilke a 23 pages. L'œuvre de Rilke [*Der Kentauer*] comporte le poème de Guérin, un monologue dans lequel le centaure Macarée [Makareus] raconte à la suite les débuts de sa vie, sa jeunesse, et sa vieillesse, auquel s'ajoute un très intéressant commentaire intitulé *Anmerkung*, la *Note sur Maurice de Guérin*⁴¹³. Dans cette *Note*, Rilke élargit la perspective à la vie culturelle du XIX^{ème} siècle, avec George Sand (1804-1876) et Barbey d'Aurevilly (1808-1889), mais il l'élargit aussi par des réflexions sur l'existence du poète. Plus encore, Rilke donne dans cette *Note* un développement complet du motif des jeunes morts [die Frühentrückten], et du chant de Linos (qui seront traités dans la partie 4.1), ce motif qui va bientôt être un élément fondamental de la première *Élégie de Duino*.

Puis, Rilke a encore noté une phrase personnelle sur le *Cahier* de la deuxième ébauche de sa traduction (manuscrit propriété de Clara Rilke). Elle confirme le sens et l'importance que prend le jeune poète tôt enlevé à la vie, Guérin, dans l'univers de Rilke. Il y relève la date de sa mort, le

⁴¹⁰ Voir par exemple Dietz, H. , *Les littératures étrangères, Angleterre-Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1906.

⁴¹¹ Pélissier, Georges, *Le mouvement littéraire au XIX. siècle*, Paris, Hachette, 1889, p. 107 : „Rénovation de la langue et de la métrique [...] Les modifications introduites par le romantisme dans la grammaire se rapportent d'ailleurs plus au style qu'à la langue.“

⁴¹² Rilke-Handbuch, p. 472-473: „Man muß jedoch davon ausgehen, daß ihn [Rilke] sicherlich auch die wunderbare klassische Sprache Guérins anzieht [...] Nun ist Die Liebe der Magdalena (*L'Amour de Madeleine*) von demselben stilistischen Zuschnitt wie Guérins Monolog.“

15 mai 1839, avec la publication par George Sand un an après⁴¹⁴ : Rilke va donc traduire une œuvre conçue sans aucune influence de la réception, et cela est pour lui la rare condition de l'art véritable. Rilke l'annonce en en-tête de sa *Note*, avant de l'y développer. L'en-tête est en français : « Et cette chose rare et grande, et qui dure peu, un poète. »⁴¹⁵

Le récit du centaure Macarée, aspects de l'opposition masculin-féminin

Lisons maintenant le récit du centaure Macarée, où les éléments concernant notre thème de l'opposition entre le masculin et le féminin pourront être rapprochés de ce que nous avons déjà reconnu dans les *Élégies de Duino* et dans le roman de *Malte*.

Le centaure Macarée [Makareus] vit à l'écart des autres être vivants, et dans un rapport multilatéral avec la nature et les dieux qui l'habitent. Macarée raconte sa vie à un être humain, Mélampe, qui cherche la sagesse dans les immenses solitudes où se tient le centaure. Et à travers Mélampe, on perçoit au loin les espaces terrestres habités par les hommes.

Une conscience libre, entre l'humain et la créature

Sur ce, revenons à l'univers de Rilke, car déjà quelques éléments nous rappellent des modèles d'existence explorés par le poète traducteur du *Centaure*. Dans le texte qu'il traduit, Rilke se trouve devant le modèle d'une conscience libre de toutes conventions, loin de la société humaine, loin de toute communauté de vie. En outre, l'être du centaure, appartenant à plusieurs domaines du vivant à la fois, semble moins différencié, donc plus complet ou accompli que celui de l'être humain ; il est plus proche de la nature originelle. Dans ces conditions, les polarités opposées masculine et féminine pourraient être plus proches de la nature originelle, moins différenciées.

Enfin, tandis que les *Élégies de Duino* déplorent la condition humaine et le programme complexe qui y enferme l'homme, au contraire le *Centaure* de Maurice de Guérin vit l'existence de la créature originelle.

⁴¹³ Rilke, *Récits et essais*, p. 1020-1022.

⁴¹⁴ S W 7, p.1242 : „Maurice de Guérin starb neunundzwanzig Jahre alt ;in dem Jahr nach seinem Tode, am 15 Mai 1940, veröffentlichte George Sand den Kentauer zuerst in der Revue des Deux Mondes.“

⁴¹⁵ de Guérin, Maurice, *Der Kentauer*, übertragen durch Rainer Maria Rilke, Leipzig, Insel Verlag, 1919, p. 27. Par la suite cet ouvrage sera cité par *Kentauer* et la page. S W 7, p. 70.

Nous abordons le poème de Guérin et la version allemande de Rilke sous ces prémices, dans un regard parallèle, comparatif, sur les *Élégies de Duino* ; et ceci dans la perspective de ce qui se passe à l'écart, celle où se dessinent les formes d'être et de vivre évoquées par « Absents-Sein ». Nous voyons alors apparaître un intervalle, où se présente la conscience libre de toutes conventions du centaure. Elle se place entre la conscience de la créature naturelle (*Huitième Élégie*) et la conscience humaine marquée par l'opposition des sexes.

Les débuts de la vie du centaure Macarée

« Fils de personne »

Le centaure de Guérin semble venir au monde dans le sein de la nature-mère, et même comme « fils de personne », pour reprendre les mots et le modèle relevés chez Malte qui exprime ainsi une aspiration, un souhait. Au contraire, pour Rilke dépeignant la condition humaine dans les *Élégies de Duino*, la naissance est le point de départ de l'éternelle séparation de l'aimé, et ainsi la cause des « plus anciennes douleurs » (*Première Élégie*). Selon l'intuition de Rilke les mammifères portés dans le sein maternel en sont touchés au même titre que les humains (*Huitième Élégie*). Or, le centaure de Maurice de Guérin commence le récit de sa vie par sa naissance, localisée dès la première phrase dans le vaste sein de la terre mère. C'est que la mère du centaure qui met son enfant au monde dans une grotte obscure cachée dans les profondeurs de la terre apparaît davantage comme le principe de la vie que comme un être féminin différencié.

En outre, dans la grotte obscure et complètement silencieuse, la naissance n'a rien d'une entrée dans le monde extérieur, celui que Rilke appelle *le monde plus étroit* [die engere Welt] (*Sixième Élégie*). Le texte de Guérin ne laisse percevoir aucune perte, aucun manque, ou douleur de séparation, mais aussi aucune tendresse féminine, aucun amour.

La conscience du centaure nouveau-né est entièrement remplie par la perception du monde de la grotte vide et obscure, où son être n'est que croissance, dans un espace sans bruits, sans images. Rien n'indique de divisions du temps et de l'espace, en ce lieu qui semble être l'image mythique, la continuation d'un vaste ventre maternel.

Mais, en l'absence de féminité, il n'y a pas non plus de soins attentifs. La mère du centaure joue seulement les rôles de nourricière et de médiatrice entre lui et le monde par ses impressions de

l'espace extérieur, leurs *émanations* transmises : « j'en éprouvais des communications dans tout mon sein », [sie ging sofort auf mich über und durchdrang mein ganzes Innere], traduit Rilke.⁴¹⁶ C'est-à-dire que la mère assure seulement la croissance : elle est à son enfant comme le sol aux plantes et comme l'air et la lumière. Mais le jeune centaure est seul dans l'interprétation de ce qu'il perçoit, il trouve ses ressources en lui-même, dans ses propres forces croissantes. Là où Rilke (dans les *Élégies* en particulier) décrit l'enfance humaine, si tôt troublée, on trouve chez le jeune centaure un espace mythique rempli de connexions ouvertes, dont Guérin fonde ainsi tout le sens : « C'est qu'il est répandu parmi nous qu'il faut soustraire et envelopper les premiers temps de l'existence, comme des jours remplis par les dieux. »⁴¹⁷

Il nous paraît ici essentiel de remarquer comment les premiers temps de l'existence doivent s'écouler avec les dieux, qui eux seuls les remplissent : ainsi sans père ni mère, sans impressions d'attraction ou de séparation, sans attachements vulnérables. Ces premiers jours sont entièrement dédiés à la découverte des forces de vie.

Dans cette première phase de la vie, le monde du jeune centaure est donc dans l'unité, et au lieu des principes paternel et maternel séparés, il n'existe rien que la puissance vitale et le principe de croissance.

Rilke attiré par les conditions ouvertes des premières années du centaure :

Rilke, exprimant sa gratitude à la princesse von Thurn und Taxis qui laisse à sa disposition le château de Duino, se compare au centaure grandissant dans sa lettre du 21 juin 1911. Il se réjouit de l'espace dont il dispose à Duino, libre de ses mouvements comme ce dernier, mais regrette de n'avoir pas toujours autant d'espoir et de hardiesse que lui⁴¹⁸. Le poème de Guérin est pour Rilke l'occasion de dire sa soif d'espace libre, car les dimensions de la condition humaine sont pour lui trop étroites : repensant aux *Élégies de Duino*, il faut admettre que le principe féminin est responsable du rétrécissement de l'espace vital, puisqu'à la naissance la mère introduit l'enfant dans cet univers limité. Le principe féminin est aussi responsable de l'existence mortelle, de la perte dans le temps, de la finitude, des « plus anciennes douleurs », origine de toutes les autres (*Première Élégie*). De son côté, le principe masculin est lourdement responsable, car il

⁴¹⁶ S W 7, p. 48. Kentauer, p. 4.

⁴¹⁷ *ibid.*, p. 46. Kentauer, p. 2 : „Denn unter uns ist die Meinung verbreitet, daß man die ersten Zeiten des Daseins den Blicken entziehen müsse und einhüllen wie Tage, die voll sind von den Göttern.“

⁴¹⁸ *ibid.*, *Anmerkungen der Herausgeber*, p. 1245. „Ein Glück, daß ich Raum um mich erhalte, die Arme im Leeren umschwingen wie der junge Kentauer, nur leider oft ohne Übermuth und Vorgefühl.“

représente la loi brutale de la perpétuation de l'espèce, avec les « peurs les plus anciennes » (*Troisième Élégie*).

L'existence du centaure est tout à fait différente, et nous dirions encore une fois avec les mots de Malte qu'il n'est tout d'abord « fils de personne », tant le texte de Guérin est là sans équivoque :

J'ai reçu la naissance dans les antres de ces montagnes. Comme le fleuve de cette vallée, dont les gouttes primitives coulent de quelque roche qui pleure dans une grotte profonde, le premier instant de ma vie tomba dans les ténèbres d'un séjour reculé et sans troubler son silence.⁴¹⁹

Les débuts de la vie : le Centaure et la troisième Élégie de Duino

La troisième *Élégie de Duino*, qui met en scène la lourde problématique des débuts de la vie humaine, s'impose pratiquement à la comparaison avec les débuts si sobres et si limpides du jeune centaure. Dans la *Troisième Élégie* (2.1.3) les caractères masculin d'un côté et féminin de l'autre sont dessinés avec force ; l'homme et la femme sont radicalement séparés et opposés, alors qu'il s'agit pourtant d'êtres encore très jeunes, sur le chemin de la découverte, que Rilke désigne par [Jüngling] et [Mädchen]. Rappelons brièvement, que dans cette *Élégie* tout ce qui appartient au masculin est soumis depuis toujours à la loi ancestrale *des pères*, au « coupable caché, le dieu fleuve du sang. »⁴²⁰. Au contraire, ce qui appartient au féminin est innocent. La jeune fille et aussi la mère dans la deuxième longue strophe sur la mère aimante et son petit garçon, sont déclarées innocentes : « Ce n'est pas toi [l'amante], hélas, ce n'est pas sa mère, qui / lui a ainsi tendu d'attente l'arc de ses sourcils. »⁴²¹. La jeune fille offre à l'amant l'espace de l'amour, *le foyer de son cœur*⁴²² [*dein heimliches Herz*]⁴²³, qui prolonge le *cœur plein de refuges* de la mère. À l'opposé *les pères, le terrible*, agissent déjà dans l'inconscient du nouveau-né masculin. À côté de cela, dans l'univers du *Centaure* de Guérin, il n'y a aucune figure paternelle,

⁴¹⁹ *ibid*, p. 46. Kentauer, p. 1 : „Ich kam zur Geburt unten in den Höhlen dieser Gebirge. Wie der Fluß dieses Talgrunds mit seinen anfänglichen Tropfen abfließt, das weint tief in einer Grotte, so fiel der erste Augenblick meines Lebens in die Finsternisse eines abgelegenen Aufenthalts und störte nicht seine Stille.“

⁴²⁰ Rilke, *Récits et essais*, p. 533, v. 2. S W 1, p. 693 : „den verborgenen, schuldigen Fluß-Gott des Blutes“.

⁴²¹ *Ibid*, p. 533, v. 14-15. „Du nicht hast ihn, wehe, nicht seine Mutter hat ihn / die Bogen der Braun so zur Erwartung gespannt.“

⁴²² *ibid*, p. 534, v. 24.

et même aucune déclaration explicite sur l'appartenance au genre masculin ou féminin du jeune centaure. Et cela est cohérent, car aucune différence décisive entre les deux genres n'apparaît dans le poème, où l'être maternel dispose d'immenses forces et d'une indépendance totale. Le nom du centaure narrateur, Macarée est masculin, plus clairement d'ailleurs dans sa version allemande ou grecque de Makareus, mais il n'est évoqué qu'à la fin du texte.

Dans un regard comparatif sur le monde du *Centaure* et sur celui que nous avons rencontré dans les œuvres originales de Rilke, sur les débuts de la vie dans les deux modèles, ce qui se détache au premier plan est bien le problème de l'opposition entre l'homme et la femme, essentiel chez Rilke, absent dans le texte de Guérin qui reflète plutôt des conditions hermaphrodites.

Le Poème C'est le centaure, ou la perte de la complétude hermaphrodite :

Treize ans après la traduction du poème de Maurice de Guérin, Rilke donne raison au centaure, dans son poème français *C'est le centaure qui a raison*, le dixième du recueil *Vergers*, écrit à Muzot les 13/15 février 1924⁴²⁴. Il lui donne raison en tant qu'être des premiers temps, des temps avant l'humain, qui remplit de sa force *un monde à peine commencé* : « C'est le centaure qui a raison / qui traverse par bonds les saisons / d'un monde à peine commencé / qu'il a de sa force comblée. »⁴²⁵

Mais Rilke donne encore raison au centaure parce qu'il est hermaphrodite, tandis que nous, humains, cherchons en vain *la moitié perdue* : « ce n'est que l'hermaphrodite / qui est complet dans son gîte / Nous cherchons en tous lieux / la moitié perdue de ces demi-dieux. »⁴²⁶

La nostalgie de la moitié perdue exprimée par ces vers français peut avoir pour Rilke divers fondements. Déjà le romantisme allemand avait mis l'accent sur la redécouverte de la moitié en apparence perdue qui existe en tout être humain : ainsi par exemple chez Friedrich Schlegel dans *Lucinde*. Mais si, en 1924, Rilke évoque l'unité des deux genres, masculin et féminin, comme un état primitif supérieur de l'accomplissement de l'être, il faut voir cela dans le contexte de son évolution la plus tardive. Tourné vers l'essence des choses, il s'écarte alors de la problématique

⁴²³ S W 1, p. 694.

⁴²⁴ Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Band 2*, Frankfurt am Main, Insel Rilke Archiv, 1957, p. 520. Par la suite cet ouvrage sera cité par S W 2 et la page

⁴²⁵ S W 2, p. 520.

⁴²⁶ *ibid*, p. 521.

de la condition humaine qui est le motif de son travail dans le roman de *Malte*, comme dans les *Élégies de Duino*. Dans ces deux œuvres centrales, Rilke met en scène l'idée et la recherche d'un nouvel accomplissement de l'être humain par deux individualités capables d'aimer vraiment : par une femme et par un homme métamorphosé, alors égaux et complémentaires.

La jeunesse du centaure

Un état d'être entre masculin et féminin :

Ce n'est qu'en sortant de la grotte, que le jeune centaure entre dans un monde plus différencié. La description de cette entrée dans la réalité extérieure fait penser aux angoisses d'un accouchement, dans lequel la terre mère qui a fait grandir un être nouveau dans la grotte l'expulse maintenant au monde :

Quand je descendis de votre asile [l'asile des ombres] dans la lumière du jour, je chancelai et ne la saluai pas, car elle s'empara de moi avec violence, m'enivrant comme l'eût fait une liqueur funeste soudainement versée dans mon sein, et j'éprouvai que mon être, jusque là si ferme et si simple, s'ébranlait et perdait beaucoup de lui même, comme s'il eût dû se disperser dans les vents.⁴²⁷

Le jeune centaure sent son unité ébranlée lorsqu'il sort du monde intérieur, de son premier *asile*, mais il n'est pourtant pas question d'une division du monde en deux parties contraires, masculine, et féminine. Et si Macarée évoque quelques contacts avec d'autres être vivants dans cette phase de sa vie, ils sont rares, et l'absence d'éléments spécifiquement féminins est totale, cela même quand il parle d'embrassements : « depuis j'ai noué mes bras autour du buste des centaures, et du corps des héros, et du tronc des chênes. »⁴²⁸ Ces relations avec des êtres mythiques sont de nobles amitiés fondées sur la parenté des forces qui traversent tous les

⁴²⁷ S W 7, p. 50. Kentauer, p.7-8 : „Als ich herabstieg aus eurer [den Dunkelheiten] Unterkunft in das Licht des Tages, schwankte ich und begrüßte es kaum ;es stürzte sich auf mich mit Heftigkeit und benahm mir mein Inneres wie ein verhängnisvoller Trank. Ich fühlte, wie meine Natur, die bisher so fest und eins gewesen war, in allen Fugen krachte, und vieles von sich verlor, als ob sie hinausgestreut werden sollte in die Winde.“

⁴²⁸ *ibid*, p. 48. Kentauer, p. 5 : „Seither hab ich meine Arme um die Schultern von Kentauern gelegt, um die Leiber von Helden und um die Stämme der Eichen.“

domaines de la nature unie en elles.

Seul l'être humain semble exclu de cette unité accomplie, et quand le centaure rencontre pour la première fois un être humain, il le méprise : « je le méprisai. Voilà tout au plus, me dis-je, la moitié de mon être [...] Sans doute c'est un centaure renversé par les dieux et qu'ils ont réduit à se traîner ainsi. »⁴²⁹

Le centaure évolue seul, mais en relation avec toutes choses. Sa vie est faite du vécu dans les paysages naturels, fantastiques et solitaires où il se tient, et dont la grande et noble beauté porte les traits surnaturels d'un séjour habité par les dieux. L'art lyrique de Guérin atteint là à des sommets, tels que Rilke les admire, et dont les passages cités dans la suite de notre travail témoignent suffisamment.

L'accomplissement que le jeune centaure ressent maintenant de plus en plus consciemment, s'affirme entre deux polarités qui sont l'emportement le plus fougueux et le repos le plus profond. Le monde est ainsi divisé en deux, mais les deux moitiés, interdépendantes, en un mouvement de balancier, reconstituent l'unité.

Dans une observation plus approfondie, la division entre emportement et repos que décrit Guérin montre la complémentarité des contraires fondamentaux qui construisent l'univers, comme l'intérieur et l'extérieur, le jour et la nuit, le masculin et le féminin.

Tout d'abord, le fougueux emportement produit l'activité intense, et celle-ci donne le plaisir :

Mes flancs animés luttèrent contre ses flots dont ils étaient pressés intérieurement, et goûtaient dans ces tempêtes la volupté qui n'est connue que des rivages de la mer, de renfermer sans aucune perte une vie montée à son comble et irritée.⁴³⁰

L'activité intense produit le plaisir, et elle donne en même temps la fierté, la fierté de sentir sa puissance, de la sentir comparée à celle des autres, de se sentir le plus fort. L'instinct de

⁴²⁹ *ibid.*, p.52-54. Kentauer, p. 10 : „Das ist höchstens die Hälfte meines Wesens, sagte ich mir [...] Ohne Zweifel, das ist ein Kentauer, den die Götter gestürzt haben und herabgesetzt, sich so fortzuschleppen.“

concurrence, la performance, l'action, physique, tournée vers l'extérieur, tout cela appartient à la polarité masculine :

Moi seul, me disais-je j'ai le mouvement libre [...] Je suis plus heureux que les torrents qui tombent des montagnes pour n'y plus remonter. le roulement de mes pas est plus beau que les plaintes des bois et le bruit de l'onde.⁴³¹

De l'autre côté, nous reconnaissons la polarité féminine dans le profond repos, complément de l'activité emportée. C'est le même calme que le centaure a connu autrefois dans la grotte maternelle, celui du monde intérieur, tandis que le symbole de la nuit apporte lui aussi la dimension du monde intérieur. En effet, l'approche de la nuit apaise le jeune centaure, lorsque le soir il se laisse porter par le courant des fleuves :

Ma vie fouguese se tempérerait alors au point de ne laisser plus qu'un léger sentiment de mon existence répandu par tout mon être avec une égale mesure, comme dans les eaux où je nageais, les lueurs de la déesse qui parcourt les nuits.⁴³²

Dans l'apaisement, la légèreté, la nuit, l'eau source de vie nous reconnaissons la polarité féminine, et dans l'univers du jeune centaure elle s'identifie à la sphère maternelle : Ainsi, dit-il, lorsque, allongé au seuil des grottes des montagnes il contemplait la nuit, il lui semblait *qu'il venait de naître et que des eaux profondes qui l'avaient conçu dans leur sein venaient de le laisser en haut de la montagne*⁴³³.

⁴³⁰ *ibid*, p. 56. Kentauer, p. 13-14 : „Meine atmenden Flanken hielten nur mit Mühe den Andrang aus, der sie von innen dehnte, und sie erfuhren in diesen Stürmen Genüsse, wie nur die Ufer des Meeres sie kennen : ohne Verlust ein zum Äußersten angestiegenes Leben einzuschließen.“

⁴³¹ *ibid*, p. 56-58. „Ich allein, sprach ich zu mir, bin frei in meiner Bewegung [...] Ich bin glücklicher als die Sturzbäche in den Bergen, die stürzen und nicht wieder hinaufsteigen. Der Wirbel meiner Hufe kleingt schöner als das Klagen der Waldungen und der Lärm der Wellen.“ Kentauer, p. 14-15.

⁴³² *ibid*, p. 54. Kentauer, p. 11 : „Dann konnte mein ungestümes Leben sich mäßigen bis zu dem Grade, daß nur noch ein leichtes Gefühl meines Daseins in meinem ganzen Wesen gleichmäßig verteilt war, etwa, wie in den Wassern, durch die ich schwamm, die Scheine der Göttin, die durch die Nacht geht.“

⁴³³ *ibid*, p. 60.

En somme, on peut lire ces choses comme une image des effets complémentaires des deux polarités du monde, l'une masculine et l'autre féminine. Le soir, moment du passage du jour à la nuit, le seuil de la nuit, comme le seuil des grottes y symbolisent le lieu d'échange où se reforme l'unité.

Le jeu entre la lumière et de l'ombre fait partie du même tableau. Car le domaine masculin, qui est celui de l'extérieur, de l'agitation, de l'action, preuve de puissance et source d'orgueil est celui du jour ; il est éclairé par la lumière vive qui distingue précisément chaque chose d'une autre. Le domaine féminin est celui de la nuit, comme de l'intériorité (ce serait chez Rilke l'espace du cœur), celui de l'ombre qui abolit toutes les limites, qui adoucit, calme et apaise.

Relevons particulièrement que l'évocation de la lune par celle d'Artémis, *la déesse qui parcourt les nuits*, la sœur du dieu solaire Apollon, met en valeur la séparation entre les deux puissances contraires dans sa dimension cosmique ; et que le soir, seuil de la nuit, apparaît d'autant plus comme le lieu de leur réunification, témoignant de leur complémentarité.

À travers ces métaphores, le poème du *Centaure* nous conduit vers la perception des puissances fondamentales, loin dans l'histoire inconsciente de la vie, où le principe féminin et le principe masculin sont présents dans toute la réalité naturelle terrestre et cosmique.

Le monde que nous y rencontrons n'est pas défini par la raison humaine, on pourrait dire qu'il est « non expliqué », pensant à Rilke qui déplore la condition humaine dans le monde expliqué et l'opposition entre l'homme et la femme qui y est instaurée. Chez Rilke il y a pourtant, à l'écart du monde définitivement expliqué, un espace dynamique pour un vécu individuel que l'on peut nommer « Abseits-Sein ».

La vieillesse du centaure

Des preuves de la présence des principes masculin et féminin dissous dans la nature, puis plainte contre les dieux retiendront notre attention.

Tout d'abord, dans cette dernière partie du poème de Guérin, qui raconte la vieillesse du centaure Macarée, nous remarquons particulièrement deux occasions dans lesquelles on peut voir les signes et preuves de la dissolution des principes masculin et féminin dans toute la nature. Les

mythes fondateurs de l'histoire des centaures permettent de décrypter ce message, au moment où Guérin fait entrer en scène le grand centaure Chiron et l'amène à parler de l'origine de sa race, issue d'Ixion uni aux juments scythes. Dans les mythes ici évoqués, du côté maternel, puis du côté paternel, il s'avère que le sexe opposé est présent dans les nuages pour l'un, dans les vents pour l'autre. Expliquons nous à travers les mots exacts du poème de Guérin : Macarée rapporte les paroles de Chiron, et nous lisons pour l'ascendance maternelle : « Les cavales aimées par les vents dans la Scythie la plus lointaine »⁴³⁴, ce que Rilke traduit sans détours, dans un langage moderne, par [die wilden Stuten im äußersten Skythien, die die Winde bespringen]⁴³⁵. Un peu plus loin, Guérin évoque l'histoire d'Ixion et du nuage : « et nous, centaures engendrés par un mortel audacieux dans le sein d'une vapeur semblable à une déesse »⁴³⁶.

Ces deux passages du poème nous font percevoir l'importance que prend l'intuition d'une bipartition du monde en deux courants omniprésents, l'un masculin, l'autre féminin, dans la pensée antique dont Guérin est nourri ; cela est d'ailleurs également vrai dans la vision chinoise ancienne de l'univers ou encore dans l'hindouisme. Pour l'antiquité grecque, l'origine de toute vie sur terre est la séparation fondamentale des deux principes suivie de la reconstitution féconde de l'unité dans leur union, quand le ciel était l'amant de la terre. En cela nous citerons les travaux de l'helléniste Wolfgang Schadewaldt, rapportant la plus ancienne tradition des Grecs sur les débuts de la vie terrestre, dans les temps primitifs les plus reculés. On doit s'attarder un instant à cette grande vision de la genèse. Un amour entre la nuit et l'obscurité a fait naître le jour, lui a éveillé la fécondité de la terre, et celle-ci a alors donné naissance à Uranos, le ciel. Leur union a donné un grand nombre d'enfants, à commencer par Okeanos, qui entoure la terre de ses flots.⁴³⁷

Schadewaldt conclut : l'antiquité grecque nous enseigne que le ciel et la terre s'aiment, et que de leur union amoureuse surgit toute vie sur terre, cette croyance est restée, plus tard de grands poètes y ont eux aussi adhéré⁴³⁸.

⁴³⁴ *ibid*, p. 62.

⁴³⁵ Kentauer, p. 21.

⁴³⁶ S W 7, p. 64. Kentauer, p. 23 : „und wir, Kentauren, erzeugt von einem waghalsigen Sterblichen im Schoß eines Brauens, das die Form einer Göttin hatte“.

⁴³⁷ Schadewaldt, p. 17-18 : „Und nun gebar die Erde, ihr selber gleich, Uranos, den Himmel, [...] vereinigte sich mit Uranos, dem Himmel, und gebar den Weltstrom Okeanos, der sie rings umfließt, und hatte zusammen mit dem Himmel eine große Anzahl von Kindern.“

⁴³⁸ *ibid*, p.19 : „Daß Himmel aber und Erde einander lieben, und daß aus ihrer liebenden Vereinigung alles Leben auf Erde erwächst, ist ein Glaube geblieben, zu dem auch hohe Dichter später sich immer wieder bekannt haben.“

Or, le poème de Guérin est entièrement imprégné de l'esprit antique, également si cher à Rilke ; la dualité des principes féconds omniprésents fait partie au premier plan de cet univers.

Cependant, vers la fin du récit, celui de la vieillesse, l'atmosphère change totalement et brusquement. Déjà le centaure n'est plus seul, et c'est l'occasion de faire apparaître son nom, en présence du grand centaure Chiron : Macarée ou Makareus dans la traduction de Rilke. Cette figure est proche d'Apollon mais aussi de Prométhée. À partir de là, le poème devient élégiaque : une longue plainte contre les dieux par la bouche de Chiron :

Le vautour des dieux déchire éternellement les entrailles de l'ouvrier qui forma le premier homme. O Macarée ! hommes et centaures reconnaissent pour auteur de leur sang des soustracteurs du privilège des immortels⁴³⁹.

Le vieux centaure va devenir partie des fleuves, le cycle de sa vie se referme dans le vaste sein de la nature-mère. La plainte de Rilke dans les *Élégies de Duino* peut prendre place à côté de celle du centaure. Mais, dans une attitude tout originale, Rilke exprime tour à tour ce qu'il déplore et ce qu'il pressent comme possible pour de meilleures conditions d'existence, à l'écart des idées préconçues, dans une démarche active, qui concerne chaque individu, un labeur personnel : nous reconnaissons aussi cette attitude devant l'opposition entre l'homme et la femme.

La Note sur Maurice de Guérin [Anmerkung] et le chant de Linos

La *Note* nous révèle des figures d'homme et de femme inconventionnelles, mais elle fait aussi apparaître les motifs des poètes morts jeunes et de la plainte pour Linos, qui seront si importants dans la première *Élégie de Duino*. Ce texte compact complète et achève l'œuvre de traduction, *Der Kentauer*, et l'achève (Rilke l'avait prévu comme introduction à la première édition). Rilke

⁴³⁹ S W 7, p. 64. Kentauer, p. 24 : „, Der Geier der Götter wird nie aufhören, dem Arbeiter, der den ersten Menschen gemacht hat, die Eingeweide auszureißen. Menschen, Makareus, und Kentauren, beide haben zu Urhebern Unterschlagung göttlicher Vorrechte.“

y campe deux figures d'hommes et deux figures de femmes, toutes inconventionnelles, et si différenciées qu'elles suffisent pour rendre une impression de l'atmosphère comme de l'actualité littéraire du XIX^{ème} siècle : il s'agit de George Sand, Eugénie de Guérin, Maurice de Guérin, et Jules Barbey d'Aurevilly.

George Sand (1804-1876) est une femme au pseudonyme masculin, partagé avec son amant des débuts, le poète Jules Sandreau. Elle est le grand modèle d'une émancipation jusque là inconcevable de la femme, la première socialiste, participante à la révolution de Paris – annoncerait-elle la femme nouvelle ? George Sand travaille pour gagner sa vie et celle de ses enfants : elle écrit des essais, des romans, fonde des revues engagées (*La Revue Indépendante* en 1841, *La Cause du Peuple* en 1848), elle écrit des articles politiques (elle participe en 1848 au *Bulletin de la République*).

Au premier anniversaire de la mort de Maurice de Guérin, le 15 mai 1840, elle publie *Le Centaure*, non sans ambition, mentionne Rilke. George Sand ne connaît pas l'auteur, la publication est son métier.

Rilke ne s'étend pas davantage sur George Sand. Mais on peut percevoir que sa préférence revient à Eugénie de Guérin, contemporaine de la femme de lettres émancipée, née seulement un an après elle, l'une en 1804, et l'autre en 1805. D'Eugénie il donne en peu de mots une image forte, utilisant une technique d'écriture qui lui est familière, le contournement, où il suggère l'héroïne en qualifiant son environnement, sa chambre immuablement pareille à elle-même au petit château du Cayla⁴⁴⁰. Le Cayla se cache, Rilke le sait bien, au milieu des paysages solitaires et d'une pure beauté naturelle du Sud-Ouest de la France rurale. Paris est loin, où son frère vit la vie fébrile et les tempêtes de son époque. Eugénie est au contraire l'inchangé et l'inchangeable : on comprend combien le mot [unverändert] que Rilke applique à la chambre d'Eugénie pèse pour lui. Elle est le calme, la paix, elle qui reste fidèle à ses sentiments, à son idéal. Son *Journal*, devenu plus tard l'une des belles œuvres littéraires de son époque, montre comme elle aime son frère, comme elle voudrait le protéger. La chambre inchangée est un monde intérieur, un espace du cœur, protégé de la destruction par le temps, un foyer.

Eugénie de Guérin mourut jeune elle aussi (neuf ans après Maurice, de la même maladie, la

⁴⁴⁰ Kentauer, p. 29 : „Man bekommt ein Maß von der inneren Ausdehnung Guérins, wenn man sich vorstellt, daß für ihn zugleich Eugénie in ihrem unveränderten Zimmer des Schloßchens von Cayla, und Jules Barbey d'Aurevilly, dieser Scheinwerfer der Eitelkeit, ihre Tage geschrieben haben.“

tuberculose). Le frère et la sœur rejoignent les figures des poètes tôt retirés à la vie, mais Maurice en est pour Rilke l'archétype.

On peut supposer qu'Eugénie de Guérin pourrait être l'une des figures de femme que Rilke se plait à imaginer, tant elle rappelle ses jeunes filles ou jeunes mères, qui adoucissent les passions et aiment sans aucune intention utilitaire. Sous certains rapports, elle pourrait être une « grande amante », car laissée dans la solitude par son frère aimé, dont elle a pris soin comme une mère, elle ne cherche pas d'autre consolation que d'écrire pour lui son *Journal*. D'autres aspects de sa personnalité peuvent laisser deviner en Eugénie la femme à venir qu'attend Rilke : ce sont son affirmation individuelle, sa fidélité constante à ses propres valeurs, et cette capacité d'aimer d'humain à humain, d'un amour fraternel comme le souhaite Rilke. Eugénie aime ce frère qu'elle voudrait voir protégé contre les tempêtes de la vie parisienne en cette fin de siècle où tout vacille, et sans doute contre cette amertume de l'homme révolté qui apparaît à la fin du *Centaure*. Tous ces éléments sont des motifs rilkéens : apaiser l'homme, changer l'homme, le rapprocher du *jardin*, à l'écart, à distance mesurée des passions.

La sobriété de l'évocation d'Eugénie laisse une impression de retenue de la part de l'auteur qui redoute le trop explicite, destructeur, il l'écrit souvent dans le roman de *Malte* et dans les *Élégies de Duino*, et il le pratique ici encore.

George Sand lutte et brille dans le monde extérieur, la force d'Eugénie de Guérin réside dans le monde intérieur.

Les deux figures masculines, celles de deux amis, Barbey d'Aurevilly (1808-1889) et Maurice de Guérin (1810-1839) s'imposent par leur grande différence, le fougueux Barbey et le pensif Maurice. Barbey d'Aurevilly, dandy comme Lord Byron, romantique, écrivain du fantastique comme E. T. A. Hoffmann, apparaît dans la *Note [Anmerkung]* de Rilke avec deux caractéristiques, qui sont la coquetterie et la fidélité de son amitié pour Maurice. Barbey est tourné vers l'extérieur, ce *phare de coquetterie* [dieser Scheinwerfer der Eitelkeit], dit Rilke, qui souligne aussi chez lui l'exagération, comme lorsqu'il qualifie son admiration pour Maurice de *nerveuse* [des Freundes nervige Bewunderung]⁴⁴¹. Cependant son amitié, la reconnaissance du talent de son ami, témoignent de sa vive sensibilité.

Masculins ou féminins, les quatre poètes et écrivains évoqués dans cette *Anmerkung* ont cela de remarquable qu'ils cherchent et suivent leur propre voie, chacun pour sa part. Aucun ne peut-être classé selon un modèle, dans une catégorie, aucun n'agit dans un cadre rigide ou déterminé par des conventions admises. Excentriques comme Barbey d'Aurevilly et George Sand, ou intériorisés comme les enfants du petit château rustique du Cayla, chacun présente un modèle d'existence conscient et individuel. Notons encore qu'à l'époque du *Centaure*, il s'agit de quatre jeunes gens, la plus âgée, George Sand a seulement 37 ans.

Maurice de Guérin, le personnage principal de cette *Note*, a pour Rilke une importance double : comme grand poète, et comme jeune mort. Rilke traite à cette occasion des conditions nécessaires à la naissance de l'œuvre d'art. Il y développe son motif si particulier de la temporalité, qui appartient dans notre travail à la partie 4.1, et nous reviendrons alors sur ces dernières pages du *Kentauer*. Notons cependant dès à présent que Rilke associe à la pensée de Maurice de Guérin l'art et la mort précoce, déjà la plainte pour Linos, qui sera bientôt un grand motif dans la première *Élégie de Duino*. C'est la conclusion même de la *Anmerkung* :

Il subsiste autour du poète du *Centaure*, à présent un peu mieux éclairé, une légende étrangement blottie : la légende de ceux qui sont partis trop tôt ; la rumeur qui hante le voisinage des jeunes morts ; la longue plainte qui les enveloppe ; l'appel ancestral qui sonde la nature ; le chant de Linos.⁴⁴²

Ainsi, le *Kentauer* de Rilke nous amène-t-il, par delà le chant de Linos, au mythe d'Orphée lui-même (1. 4).

Pour conclure, retenons au premier plan que le *Kentauer* présente les éléments masculins et féminins à l'état de puissances complémentaires à l'œuvre dans la réalité terrestre et cosmique. En outre, dans un mouvement de rapprochement avec les œuvres originales de Rilke, nous soulignerons que Macarée, le centaure de Guérin, bénéficie de la complétude hermaphrodite, et

⁴⁴¹ *ibid*, p. 30.

⁴⁴² Rilke, *Récits et essais*, p. 1022. *Kentauer*, p. 30 : „So bleibt um den etwas mehr aufgeklärten Dichter des „Kentauren“ immer noch eine seltsam angeschmiegte Legende : die Legende derer, die früh hingegangen sind ; das Gerücht, das um die jungen Toten rauscht ; die lange Klage, die sie verdeckt ; der Ruf hinter ihnen, der alte, in der Natur hinsuchende Ruf – : das Linos Lied.“

qu'il possède au plus haut degré force et liberté en tant que « fils de personne », ou fils de toute la nature. À cause de sa partie humaine, il n'a cependant qu'incomplètement part à ce que Rilke appelle l'Ouvert de la créature naturelle. Guérin décrit à côté de lui l'être humain, l'imparfaite condition humaine.

3.2 La mère et la langue maternelle

L'unité hermaphrodite ne fait pas partie des thèmes de Rilke dans le roman de *Malte*, ou dans les *Élégies de Duino*. Rilke y recherche plutôt une nouvelle forme d'accomplissement pour un être humain transformé. Cette intention est explicitement formulée dans la lettre du 14 mai 1904 à Franz-Xaver Kappus citée en introduction de ce chapitre 3. Elle transparaît implicitement dans toute l'œuvre du poète, pour ne laisser la place que dans l'œuvre la plus tardive à la conception d'une fusion globale des principes masculin et féminin, comme nous allons pouvoir l'observer.

Après les perspectives sur l'unité ancestrale du masculin et du féminin qu'ouvre de *Centaure* de Maurice de Guérin, nous tentons encore d'explorer des aspects particuliers nouveaux de l'opposition entre l'homme et la femme souvent abordée par la critique, à travers l'étude comparative des œuvres choisies dans le contexte qui est le notre : celui d'une recherche dans les intervalles, entre la France et la Scandinavie, à l'écart.

Reprenant la référence à la Lettre au jeune poète du 14 mai 1904, on peut déjà parler d'une transformation de l'être humain par l'esprit féminin :

Répetons pour commencer l'essentiel de ce passage déjà lu :

Un jour la jeune fille sera là, la femme sera là, et leur noms ne voudront plus seulement dire opposition au masculin [...] – : l'être humain féminin.

Ce progrès métamorphosera la façon de vivre l'amour [...] la transformera jusqu'au fond, la remaniera en une relation conçue d'humain à humain, non plus d'homme à femme.⁴⁴³

⁴⁴³ Rilke, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète, prose, poèmes français*, traduction Claude Mouchard et Hans Hantje, Librairie Générale Française, Paris, 2017, p. 74

Nous allons donc observer des figures de mères et de jeunes filles, dans trois parties issues de différentes périodes de l'œuvre de Rilke : dans les *Élégies* de *Duino*, dans le roman de *Malte*, et dans les poèmes que Rilke a écrits en français.

Concernant l'ensemble de la sphère maternelle, des principes se dessinent déjà à partir des textes et des motifs étudiés jusque là. Nous pouvons ici reprendre ce qui en ressort essentiellement, en une synthèse qui élargit les perspectives de chacun :

Le langage, principe maternel

La mère, comme la langue maternelle, représentent toutes deux des sphères de fécondité créatrice, en même temps que de quiétude au sens du foyer, du chez soi, à l'écart du monde instauré par le milieu extérieur, qui est le monde fonctionnel prêt à l'emploi.

Dans l'œuvre de Rilke, telle que nous l'avons approchée jusqu'à présent, l'univers féminin est étroitement lié au domaine maternel et à l'enfance. Dans les évocations de l'enfance, les *pères*, ou le principe masculin, ont un rôle d'arrière plan, mais c'est le rôle du personnage menaçant et étouffant, opposé à la mère. Ils sont les maîtres du monde expliqué, objectivé et figé, mettant en valeur par le contraste le rayonnement de la mère, qui dispense la vie.

Rilke, nous l'avons remarqué en particulier dans les *Élégies*, différencie l'enfance véritable, dans le Réel [das Wirkliche], dans la distance suffisante au monde expliqué, à l'écart. Et d'autre part il dépeint aussi l'enfant livré par les adultes à ce monde pragmatique : jusqu'où la mère pourra-t-elle en protéger son enfant dans le cercle de son amour ?

Le langage est dans la *Neuvième Élégie* « le dicible » [das Sagliche], le « mot glané » [ein erworbenes Wort]⁴⁴⁴. Le mot permet d'intérioriser le monde extérieur dans l'espace du cœur où il acquiert sa forme complète et durable, rappelons le.

Or, c'est par la mère comme par le langage que se crée la relation entre le domaine affectif de l'enfant et le monde empirique qui l'entoure. La mère et le langage sont tous deux les médiateurs

⁴⁴⁴ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 551. S W 1, p. 718.

entre l'enfant et la réalité environnante. La mère et le langage sont liés l'un à l'autre, dans l'espace le plus personnel du moi enfantin, le chez soi où se joue la communication avec le reste du monde.

En ce sens la naissance [geboren werden] du sein de la mère et la genèse d'une œuvre littéraire issue de la complicité intime avec la langue maternelle sont comparables l'une à l'autre, tout comme la sécurité [Geborgen-Sein] auprès de la mère et la confiance dans la langue familière. Les mots allemands [geboren] et [geborgen] en donnent l'image par leur parenté sonore, dans la continuité de ce qui se développe caché, à l'abri, à l'écart, de ce qui est caché et de ce qui est protégé.

Rilke recherche un foyer, une patrie, autant dans la construction par des mots de modèles d'enfances et de mères, que dans l'acquisition de langues nouvelles, où sa créativité peut trouver un devenir nouveau, une nouvelle croissance, une autre construction de soi.

Les deux aspects de l'aire maternelle sur lesquels nous venons d'insister peuvent maintenant s'envisager dans l'espace défini pour notre étude. Ils se retrouvent dans ce qui attire le poète vers le Danemark d'un côté et vers la France de l'autre, si l'on considère d'une part la mère danoise imaginée pour Malte dans les *Cahiers* et d'autre part les poèmes que Rilke a écrits en français, perçus comme une nouvelle naissance, un devenir nouveau dans une « deuxième langue maternelle ».

Dans l'intention de préciser ce que Rilke recherche autour de son travail sur l'opposition des deux sexes et sur la transformation de l'être humain par le principe féminin, nous essaierons d'abord d'interpréter en ce sens les figures de mère dans les *Élégies de Duino*, qui sont notre référence centrale, avant de continuer par la mère de Malte au Danemark, puis par les poèmes en français.

3.2.1 Les mères des *Élégies de Duino*

Reprenant les *Élégies de Duino*, nous pouvons déjà observer que l'évolution de la figure maternelle à travers le cycle élégiaque dessine une sorte de trajectoire, qui a pour origine la *première patrie* dans le sein maternel [erste Heimat] et qui aboutit à la *constellation céleste des Mères*. Des figures lyriques aussi denses que surprenantes présentent la mère, toujours associée à

la mort autant qu'à la vie. Nous proposons de traiter les aspects qui se dégagent de leur étude selon trois motifs qui nous semblent bien les structurer : le motif de la félicité et la douleur, puis celui de la conception, la naissance et la mort, et encore le motif de la mère protectrice : la mère et le père, ou *les pères*.

La félicité et la douleur

Dès la *Première Élégie*, la mère est évoquée dans la perspective de l'éternel destin, celui de ceux qui viennent de mourir, comme celui des nouveau-nés. Nous relevons cette évocation dans une image appartenant à la partie finale de l'*Élégie* et consacrée aux jeunes morts : « on se déshabitué doucement du terrestre comme on se sèvre / sans dureté du sein de sa mère. »⁴⁴⁵

Le sevrage et les « plus anciennes souffrances »

La félicité au sein maternel et la douceur du renoncement semblent se ranger dans la continuité d'une sorte de mystérieuse grâce que dispense la mère. La mort y est équivalente à un renoncement nécessaire, à un sevrage qui permet de grandir, vers une nouvelle phase ou une nouvelle forme de la vie [entwachsen].

L'évocation est très brève, et pourtant la mère est bien là, présente. Elle est présente comme la source de la félicité terrestre accomplie, celle du nouveau né allaité, et puis comme la source de la vie au-delà des domaines terrestres.

Cependant, dans cette *Première Élégie*, la mère est encore une fois impliquée, cette fois indirectement : dans le motif des « plus anciennes souffrances »⁴⁴⁶ [diese ältesten Schmerzen], qui commencent par la séparation liée à la naissance et se reproduisent à chaque séparation ultérieure d'un être aimé. Mais ces souffrances doivent aussi devenir productives, fécondes, à la faveur une inversion déjà comprise dans leur énoncé même : « n'allons nous pas enfin tirer de

⁴⁴⁵ ibd, p. 530, v. 87-88. S W 1, p. 688 : „man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man den Brüsten / milde der Mutter entwächst.“

⁴⁴⁶ La traduction de Jean Pierre Lefebvre, que nous suivons, donne „très ancienne souffrances“, mais la référence à la mère se trouve justement dans le fait que ce sont « les plus anciennes souffrances » : [die ältesten] : S W 1, p. 687 : „sollen nicht endlich uns diese ältesten Schmerzen / fruchtbarer werden“.

ces très anciennes souffrances / davantage de fruit. ».⁴⁴⁷ Et il s'agit bien de porter fruit, de générer une nouvelle vie, ainsi d'un agissement maternel.

La première patrie, perdue

La *Huitième Élégie* décrit en de multiples images la mélancolie, la nostalgie de la première patrie auprès de la mère, en son sein, à jamais perdue à la naissance ; la mélancolie dont l'homme, les mammifères, puis d'autres êtres vivants sur la terre sont affligés.

Cette Élégie, qui élargit et développe le motif des douleurs de séparation, les « plus anciennes souffrances », introduit dans la *Première Élégie*, montre combien l'intuition, l'imagination poétique de Rilke sont sensibilisées et stimulées par ce thème, fondamental sans doute dans son œuvre.

Nous rappelons les vers qui le concernent essentiellement dans ce huitième poème du cycle de Duino :

Et pourtant il y a dans la bête vigilante et chaude
le poids et le soucis d'une grande mélancolie pesante.
Car jamais elle non plus ne peut se défaire de ce
qui souvent nous terrasse – le souvenir,
comme si ce vers quoi l'on se presse déjà avait
été plus proche, plus fidèle et son rattachement
d'une infinie tendresse. Ici tout est distance
et là tout était souffle. Après la première patrie
la deuxième lui semble bifide et venteuse.
Ô la félicité de la *petite* créature,
qui toujours *demeure* dans le ventre qui l'a portée.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 528, v. 49-50.

⁴⁴⁸ *ibid.*, p. 549, v. 43-53. S W 1, p. 715 : „Und doch ist in dem wachsam warmen Tier / Gewicht und Sorge einer großen Schwermut. / Denn ihm auch haftet immer an, was uns / oft überwältigt, – die Erinnerung, / als sei schon einmal das wonach man drängt, / näher gewesen, treuer und sein Anschluß / unendlich zärtlich. Hier ist alles

Le refuge sûr du *ventre* maternel à jamais perdu est caractérisé avec précision par ses différentes qualités. Ce sont la tendresse, la félicité, la proximité et l'unité. Il est le lieu de la respiration, harmonie rythmique opposée aux vents agressifs de la vie extérieure. Dans cette *Élégie*, dédiée au biologiste Rudolf Kassner, la mère est le ventre, équivalent d'un cosmos qui vaut mieux que tout le cosmos extérieur.

Du sevrage à la constellation des Mères

La longue partie finale de la *Dixième Élégie* relate le chemin des jeunes morts, juste au sortir de la vie, à travers le pays des Plaintes. Et nous y relevons tout d'abord le motif de la désaccoutumance, du sevrage de la vie, qui nous amène à revenir vers la *Première Élégie* : nous y avons lu : « on se déshabitué doucement du terrestre, comme on se sèvre / sans dureté du sein de la mère. »⁴⁴⁹ Ici, nous trouvons une variation du même motif : « seuls les jeunes morts, dans le premier état / d'intemporelle équanimité, l'état de désaccoutumance / la suivent avec amour [la Plainte qui guide les morts]. »⁴⁵⁰

La vie terrestre retirée au jeune mort et la privation du sein maternel au sevrage de l'enfant sont des épreuves comparables, dans le dernier comme dans le premier poème du cycle.

Lors, à la fin du long périple du jeune mort, guidé à travers le *pays de Douleur* [Leidland], à la fin, après le sphinx monumental sans doute gardien d'un autre monde, le regard est dirigé vers le ciel, où, à part, *dans le ciel du sud*, dans un effet de crescendo la dernière nommée, voici la constellation des Mères, ou de la Mère [die Mutter] :

Et plus haut, les étoiles nouvelles. Les étoiles du pays de Douleur.

La plainte, lentement les nomme : « ici,

regarde : le *Cavalier*, le *Bâton*, et la constellation plus remplie

Abstand, / und dort wars Atem. Nach der ersten Heimat / ist ihm die zweite zwitterig und windig. / O Seligkeit der kleinen Kreatur, / die immer *bleibt* im Schooße, der sie austrug. „

⁴⁴⁹ *ibid*, p. 530, v. 87-88.

⁴⁵⁰ *ibid*, p. 554, v. 46-48. S W 1, p. 688 : „Nur die jungen Toten, im ersten Zustand / zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung, / folgen ihr liebend.“

ils l'appellent la *Couronne de fruits*. Puis, plus loin vers le pôle :

« *Balance ; Chemin ; Le Livre Ardent ; Poupée ; Fenêtre.* »

Mais dans le ciel du sud, pur comme à l'intérieur

d'une main bénie, le *M* lumineux et clair

qui signifie les Mères.....⁴⁵¹

Rilke avait destiné la *Dixième Élégie* à être la dernière du cycle. Il y montre les amants unis, à l'écart du monde expliqué, et il la termine par l'hommage suprême à la mère. Il la place alors plus loin que jamais du monde expliqué, hors des domaines terrestres, comme constellation dans un ciel nouveau ; il lui confère la dimension divine de la main bénie.

La dimension douloureuse est en même temps représentée avec force, il s'agit du ciel et des étoiles du *pays de Douleur*, des domaines de la mort. Cependant les nuances contraires se mêlent dans ce royaume de la mort, qui est à la fois séparation et entrée dans une autre vie, plus large, détachée. L'ambiguïté entretenue rapproche la mort et le monde intérieur de l'être humain autant que d'autres modalités d'être à l'écart du monde expliqué. Les limites entre ces différents espaces d'être ne sont que fluctuantes car ils sont tous conçus selon une même intuition, qui imprègne toute la poésie de Rilke : nous avons déjà pu le remarquer au cours des lectures antérieures.

Ainsi, dans le ciel nouveau du *pays de Douleur*, trouve-t-on des motifs du monde intérieur humain : par exemple la Poupée qui anime la *scène du cœur* dans la *Quatrième Élégie*⁴⁵², ou bien la Fenêtre qui représente le contact entre le monde intérieur et le monde extérieur, comme dans le modèle du « Abseits-Sein ».

Ainsi, le pays des morts est-il le symbole du monde détaché de celui que définit la société humaine fonctionnelle, comme dans les autres *Élégies*. Cela est fortement mis en valeur dans la dixième, où la *ville Douleur*, monde des objets, est posée en contraste avec ce *pays de Douleur*. Il s'agit toujours de douleurs, mais elles sont d'un ordre tout différent, et les mères brillent au ciel des douleurs sublimées.

Rilke dévoile ici le ciel d'un pays symbole du monde complètement intériorisé vers lequel il faut tendre à travers la pratique d'un quotidien terrestre animé dans l'espace du cœur.

⁴⁵¹ *ibid.*, p. 556, v. 88-95. S W 1, p. 725 : „Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands. / Langsam nennt sie die Klage : – Hier, / siehe : den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild / nennen sie : Fruchtkranz. Dann zum Pol zu : / Wiege ; Weg ; Das Brennende Buch ; Puppe ; Fenster. / Aber im südlichen Himmel, rein wie im Innern / einer gesegneten Hand, das klar erglänzende M, / das die Mutter bedeutet....“

⁴⁵² *ibid.*, p. 537-538, v. 19-31. S W 1, p. 697-698.

La conception, la naissance et la mort

Les états angéliques

Dans la *Deuxième Élégie*, un éclairage surnaturel montre la mère aux côtés de l'ange au décours d'une figure poétique qui finalement les rapproche. Il s'agit ici de la future mère, de celle qui porte encore son enfant à naître. Ce sont l'être humain en formation avant la naissance et l'être humain dissous après la mort qui ont alors part à la même substance humaine en devenir :

Les espaces infinis

où nous sommes dissous on-t-ils donc notre goût ? les anges

n'attrapent-ils vraiment que ce qui est le leur, qui s'est épendu d'eux

ou parfois s'y mélange-t-il, comme par mégarde, un peu

de notre être ? Sommes nous seulement et guère plus mêlés

à leurs traits que le vague au visage des femmes

qui attendent un enfant ?⁴⁵³

Rappelant l'évidence d'une dimension commune dans l'au-delà de la vie que nous avons remarquée pour Abelone, Ingeborg et la mère de Malte, relevons qu'ici c'est la mère en attente de la naissance qui a part aux domaines surnaturels, extra-terrestres ou angéliques (comme la voix d'Abelone s'y rattachait).

Les images les plus dures

Dans la *Sixième Élégie*, la figure de la mère se détache encore une fois dans un éclairage fantastique, hors de vie terrestre.

⁴⁵³ *ibid*, p. 531, v. 29-35. S W 1, p. 680 : „Schmeckt denn der Weltraum, / in dem wir uns lösen, nach uns ? Fangen die Engel / wirklich nur Ihriges auf, ihnen Entströmtes, / oder ist manchmal, wie aus Versehen, ein wenig / unseres Wesen dabei ? Sind wir in ihre / Züge soviel nur gemischt wie das Vage in die Gesichter / schwangerer Frauen ?“

Dans cette *Sixième Élégie*, conçue dans la vision métaphorique des *héros*, Rilke interpelle les mères dans un monde aux dimensions mythiques, sans limites, avant la naissance des fils. Ainsi s'adresse-t-il à la mère de Simson :

N'était-il en toi ô mère, un héros déjà, son impérieuse
sélection n'a-t-elle pas là, déjà, en toi commencé d'être ?
Il s'en brassait en ton sein des milliers et qui voulaient être *lui*
Mais vois : il saisit et lâcha, choisit et put.
Et s'il effondra des colonnes, c'était qu'il jaillissait soudain
du monde de ton corps pour entrer dans le monde plus étroit où il continua⁴⁵⁴.

La mère n'est donc que le lieu, immense certes, où se forme la puissance du héros avant de naître au monde plus étroit réduit aux dimensions définies, mesurées et expliquées. Elle subit tout cela passivement, dès l'origine.

Alors le poète annonce en même temps l'aspect créateur de cette mère dont toute la puissance appartient au héros et l'aspect destructeur, ce dernier précisé dans les vers qui continuent l'invocation par : « Ô mères des héros, / ô sources de fleuves emporteurs ! »⁴⁵⁵ :

Gorges étroites, dans lesquelles
depuis le haut rebord du cœur, plaintives,
se sont jetées les filles, victimes à venir du fils.⁴⁵⁶

Voici à nouveau une figure inquiétante de la femme, de la mère, plus impuissante que jamais auparavant, entièrement livrée à un destin qui l'ignore et par lequel la jeune fille [Mädchen]

⁴⁵⁴ *ibid*, p. 545, v. 33-38. S W 1, p. 707 : „War er nicht Held schon in dir, o Mutter, begann nicht / dort schon, in dir, seine herrische Auswahl ? / Tausende brauten im Schoß und wollten *er* sein, / aber sieh : er ergriff und ließ aus –, wählte und konnte. / Und wenn er Säulen zerstië, so wars, da er ausbrach / aus der Welt deines Liebes in die engere Welt, wo er weiter / wählte und konnte.“

⁴⁵⁵ *ibid*, p. 542, v. 40. S W 1, p. 707 : „Ursprung reißender Ströme“

devient sa victime. Mais cette mère fait elle aussi partie des jeunes filles sacrifiées au fils, car c'est la volonté du héros qui lui impose le rôle de mère, dès la fécondation. Ceci est la vision que donne la *Sixième Élégie*, conçue selon le thème que Rilke y traite : l'éloge du sacrifice de la vie terrestre, du renoncement à y demeurer ou à y briller ; les forces libérées par le sacrifice seront mises à profit dans un domaine plus élevé.

Le sens de la vie et de la mort

Dans le contexte de la félicité et la douleur, notons encore que la *Neuvième Élégie*, qui pose les questions du sens de la vie humaine et celle du sens de la mort, ne comporte cependant pas de vers précisément dédiés au motif de la mère. Mais, il s'agit ici du *dicible*, du langage et de la parole, réalités maternelles créatrices d'existence, et nous relevons l'inversion de la douleur par le passage à travers l'art : « combien même la douleur plaintive se décide purement à prendre forme, / sert de chose, ou va mourir et être chose, – et bienheureuse / s'échappe du violon, au-delà »⁴⁵⁷.

La mère protectrice : la mère et le père ou « les pères »

La mère et l'enfant mâle

Dans la *Troisième Élégie*, le père et la mère sont dépeints dans un vif contraste entre l'un et l'autre, nous l'avons vu (2.1.3). Mais il faut observer que cette *Élégie*, centrée sur l'enfant mâle, ignore l'enfance de la petite fille. Celle-ci n'apparaît que déjà devenue jeune fille, enrôlée pour pallier aux faiblesses du garçon.

Tout d'abord, la mère construit pour son petit garçon un monde heureux dans le cercle protecteur de son amour, par les tendres forces de sa *mince silhouette* [mit der schlanken Gestalt]. Elle parvient à tenir tout autre influence éloignée de lui. L'adjectif mince fait comprendre par une représentation visuelle la nature spirituelle de ses forces, non ancrées dans la lourdeur terrestre

⁴⁵⁶ *ibid*, p. 544, v. 40-42. S W 1, p. 707 : „Ihr Schluchten, in die sich / hoch von dem Herzrand, klagend, / schon die Mädchen gestürzt, künftig die Opfer dem Sohn.“

⁴⁵⁷ *ibid*, p. 552, v. 61-63. „wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt, / dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding –, und jenseits selig der Geige entgeht“. S W 1, p. 719

du monde expliqué. Cette mère s'oppose aux angoisses, à la violence des forces originaires paternelles qui guettent son enfant, elle les repousse :

Mère, c'est *toi* qui l'a fait tout petit, qui fus celle qui fit son ébauche

[...]

Où sont-elles, mon Dieu, en allées, les années où ta seule

et mince silhouette ôtait du chemin de sa vue l'ample pulsion du chaos ?

lui cachant ainsi mainte chose ; la chambre emplie de nuit suspecte, tu la rendais

sans péril, et puisant à ton cœur peuplé de refuges

tu mêlais un espace plus humain à son espace-nuit.⁴⁵⁸

La félicité auprès de la mère est mise en lumière dans une scène de la toute petite enfance, comme dans la *Première Élégie*. Dans le premier poème c'était l'allaitement au sein maternel, dans le troisième la mère veille sur l'enfant qui s'endort :

Et lui-même, couché là, soulagé, distillant sous

des paupières somnolentes ta silhouette légère en

suc exquis coulant dans les minutes d'avant sommeil⁴⁵⁹.

La légèreté de la silhouette maternelle vient encore confirmer la spiritualité de son influence, déjà indiquée un peu avant par la minceur.

⁴⁵⁸ *ibid.*, p. 534, v. 28-33. S W 1, p. 694 : „Mutter, *du* machtest ihn klein, du warst, die ihn anfang / [...] Wo, ach, hin sind die Jahre, da du ihm einfach / mit der schlanken Gestalt wallendes Chaos vertratst ? / Vieles verbargst du ihm so ; das nächtlich-verdächtigte Zimmer / machtest du harmlos, aus deinem Herzen voll Zuflucht / mischtest du menschlichem Raum seinem Nacht-Raum hinzu.“

⁴⁵⁹ *ibid.*, p. 534, v. 42-44. S W 1, p. 695 : „Und er selbst wie er lag, der Erleichterte, unter / schläfernden Lidern deiner leichten Gestaltung / Süße lösend in den gekosteten Vorschlaf – :“.

Ces mères appartiennent au monde auquel Rilke aspire, elles reflètent des souhaits, des rêves, et des pressentiments.

La transformation négative de la mère par l'homme :

Mais une autre image de la mère se fait jour dans la partie finale de la *Troisième Élégie*. Là, elle prend part au jeu des *pères*, avec les puissances de reproduction, la *fermentescence innombrable*. Le poète a alors recours à la jeune fille [Mädchen] :

Ô jeune fille, *tout*

Ceci : je veux dire qu'*en* nous nous aimions, non point un être unique, à venir,

mais les pères qui sont au fond de nous, couchés

comme des débris de montagne ;mais le lit de fleuve asséché

des mères de jadis

[...] qui sont les femmes : elle

qui jadis te haïrent ?⁴⁶⁰

Rilke brosse ici le tableau d'une critique acerbe des schémas comportementaux ancestraux de perpétuation de l'espèce. Alors, la figure maternelle protectrice ne saurait être celle d'une mère impliquée dans les conditions conventionnelles de la famille. La mère idéale ne peut intervenir qu'à l'écart du monde expliqué gouverné par l'homme, par les *pères*. Et si la mère entre dans le jeu des hommes, où l'homme impose la re-production des schémas programmés de toujours, les lois du désir et de la transmission génétique, alors on peut parler de la transformation négative de la femme par l'homme. Dans cette partie de la *Troisième Élégie*, l'espoir repose donc entièrement sur la jeune fille : elle seule peut aider son amant à atteindre *le jardin*, à l'écart du

⁴⁶⁰ *ibid.*, p. 535, v. 68-79.S W 1, p. 696 : „O Mädchen, / dies : daß wir liebten in uns, nicht Eines, ein Künftiges, sondern / das zahllos Brauende ;nicht ein einzelnes Kind, / sondern die Väter, die Trümmer Gebirgs / uns im Grunde beruhen ;sondern das trockene Flußbett / einstiger Mütter [...] / Welche Frauen haßten dich da ?“

monde des *pères* : – *conduis le, là bas près du jardin* ; une nuance de traduction s'impose ici, nous devons lire exactement : *vers le jardin* [an den Garten heran]⁴⁶¹. Cette nuance nous importe, car elle indique l'effort à accomplir dans un mouvement de retrait et de rapprochement vers un autre espace, complétant le contexte du « Abseits–Sein » que symbolise le jardin. La *Troisième Élégie* s'achève sur cette conclusion.

Hors de la protection maternelle :

Dans la *Quatrième Élégie*, le premier plan est occupé par l'homme, par la figure du père, qui contrôle l'ordre du monde expliqué, avec le destin [Schicksaal] au sens de la biographie programmée. Et l'enfant, hors de la protection maternelle promise en d'autres moments des *Élégies*, veut défendre son ordre du monde personnel contre celui qu'impose le principe paternel : il veut avoir raison :

N'ai-je pas raison, toi qui pour moi si amèrement

perçus le goût de cette vie, en gouttant la mienne, père,

la première effusion trouble de mon Falloir,

tandis que je poussais, le gouttant toujours de nouveau,

et soucieux de l'arrière goût d'un futur

si étranger, éprouvais mon regard embué levé vers toi.⁴⁶²

L'absence de la mère correspond à son impuissance, car elle est perdue, invisible, disparue dans le monde des *pères*. Le contexte la fait cependant ressentir, comme mise en abyme, par le manque même de sa spiritualité aimante et gratuite.

⁴⁶¹ S W 1, p. 696.

⁴⁶² Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 537, v. 37-42. S W 1, p. 698 : „Hab ich nicht recht ? Du, der um mich so bitter / das Leben schmeckte, meines kostend, Vater, / den ersten trüben Aufguß meines Müssens, / da ich heranwuchs, immer wieder kostend / und, mit dem Nachgeschmack so fremder Zukunft / beschäftigt, prüftest mein beschlagnes Aufschaun.“

Pourtant, l'image de la mère se dessine dans la dernière strophe de cette *Quatrième Élégie*, sans qu'elle y soit explicitement nommée, comme celle d'une source de vie et de mort. Elle lègue la condition humaine, avec la mort qui n'est pas de son pouvoir. L'enfant reçoit la mort avec la vie, de même que le *trognon* fait partie de la pomme. Cependant, le trognon s'appelle aussi en allemand [Kerngehäuse], mot qui fait voir les pépins, d'où surgira une autre vie. Les tout derniers vers expriment ainsi un paradoxe : « Mais cela : contenir la mort, / toute la mort, *avant* la vie encore, si / doucement, et n'être pas méchant, cela / n'est pas dicible. »⁴⁶³ La douceur caractérise les forces maternelles, la puissance transcendante qui émane d'elles jusque dans les circonstances les plus extrêmes apprivoise la mort. Le sens de l'adverbe *doucement* est complété et rehaussé par *n'être pas méchant*.

La mère ne peut protéger son enfant devant la mort, mais sa douceur lui donne le pouvoir d'accéder lui-même à l'équanimité, comme dans un sevrage.

La tragique impuissance de la mère

La *Cinquième Élégie* fait percevoir l'impuissance tragique de la mère dans le monde expliqué. Cette *Élégie*, qui met en scène les émotions humaines par les mouvements ou attitudes du corps, rapproche encore une fois la mort et la douceur de vivre que l'amour de la mère promet l'un et l'autre, dans une image inédite de la condition humaine.

La mère se devine en un instant fugitif dans « le mouvement construit en commun »⁴⁶⁴ qui, pour être une acrobatie n'en désigne pas moins l'activité sans repos qui court à la tombe, dans notre existence programmée par les conventions du monde expliqué :

parfois, dans une demi-pause, un cher visage veut naître

en toi tendu vers ta mère

et sa tendresse rare ;mais sur ton corps qui le consume

⁴⁶³ *ibid*, p. 538, v. 82-85. S W 1, p. 700 : „Aber dies : den Tod, / den ganzen Tod, noch *vor* dem Leben so / sanft zu enthalten und nicht böse zu sein, / ist unbeschreiblich.“

⁴⁶⁴ *ibid*, p. 540, v. 44-45. S W 1, p. 702 : „die gemeinsam erbaute Bewegung“

à sa surface le regard

à peine et timidement essayé se perd.....⁴⁶⁵

L'enfant a grandi, il est devenu adulte, dans le monde fonctionnel qui le sollicite continuellement et ne laisse pas aller plus loin le timide essai. La mère n'a pas le pouvoir d'arrêter le mouvement collectif qui emporte les hommes dans une fuite en avant, un adieu permanent, pour permettre un instant de conscience.

Une figure antérieure à la mère, contre l'ordre des « pères »

Dans *la Septième Élégie*, La mère n'entre pas en scène elle même. Mais en revanche, c'est une figure antérieure à celle de la mère, encore libre de tout devoir familial, la jeune fille, ou amante, qui est convoquée pour réaliser la transformation de la réalité extérieure dans l'intériorité humaine. Elle en est capable, et dans ce rôle élevé le poète la compare à l'ange. Elle sera capable de bouleverser l'ordre établi par les hommes, les *pères*, elle deviendra une mère libre, dans toute la puissance de son amour, nous y reviendrons.

Les mères des Élégies de Duino, puissance et échec

Le poète a évoqué la mère dans huit *Élégies*, dans des tableaux de la vie familiale aux couleurs lumineuses, ou dans des perspectives fantastiques. Il l'a montrée forte, ou parfois impuissante, mais toujours dans un espace étendu au-delà de la vie terrestre. À la fin, il l'élève au niveau d'une constellation céleste, comme le faisaient parfois les dieux dans la tradition antique, si familière à Rilke, pour récompenser les plus hauts mérites.

Les *Élégies de Duino* rendent l'image de la mère héroïque, dont la *mince* silhouette protège l'enfant contre les puissances étouffantes du monde des *pères*, mais elles montrent aussi l'échec de la mère engagée ou impliquée dans le modèle parental traditionnel. L'art de ces ébauches de figures féminines est sans comparaison. Il inclut dans son jeu la gamme de l'immensité cosmique, toute l'ouverture du

⁴⁶⁵ *ibid.*, p. 540, v. 48-52. S W 1, p. 703 : „manchmal, in halber Pause, will dir ein liebes / Antlitz entstehen hinüber zu deiner selten / zärtlichen Mutter, doch an deinen Körper verliert sich, / der es flächig verbraucht, das schüchtern / kaum versuchte Gesicht....“

fantastique, et encore l'infini de l'univers mythique, ou de la réalité spirituelle. Mais il inclut au même titre les éléments de la vie la plus proche, intime, en des images telles que celles de la femme enceinte, du sein maternel allaitant, de l'enfant qui s'endort, ou encore d'une belle pomme qui représente la vie et la mort. Tout cela s'accompagne d'une sorte de détachement, dans une distance apaisée, la mort y est mise en relation avec les moments de félicité terrestre, dans une douceur qui s'abandonne.

Le cercle protecteur de la mère se détache ainsi, à l'écart du monde expliqué, dans le temps de la fusion entre l'enfant et la mère : pendant la grossesse et pendant l'allaitement. On comprend qu'après le sevrage, la mère ne peut plus empêcher le mouvement qui placera l'enfant face à un monde d'objets prédéfinis par la communauté humaine. D'individu, il deviendra élément d'un groupe social qui impose son interprétation. Cela est particulièrement développé dans la *Huitième Élegie*, où l'on peut lire précisément comment un mouvement de retournement forcé met l'enfant en face du monde objectivant : « car le tout jeune enfant / nous le tournons déjà et le forçons pour qu'en arrière / il voie l'affiguré et non l'Ouvert. »⁴⁶⁶

Les *Élégies* repoussent la mère et le père en un même mouvement, dès que la mère s'abandonne avec lui au monde expliqué. Des images inquiétantes le traduisent. L'impression alors reçue pourrait faire penser au souhait de Malte de n'être « fils de personne » : ce refus des parents, mère comme père.

Les *Élégies de Duino* déplorent l'opposition entre l'homme et la femme en même temps que leur association dans le modèle parental traditionnel. La plainte est portée en tous cas contre l'homme, le père, alors que de grands bienfaits émanent des mères, élevées dans une constellation stellaire au ciel nouveau d'un pays détaché du monde expliqué.

Cependant, aucun espoir de transformation de la femme enrôlée comme mère ne semble se profiler dans les *Élégies de Duino*.

Mais avant de concevoir les *Élégies*, Rilke avait imaginé une mère danoise, dans l'atmosphère scandinave. Il l'avait fait entrer en scène comme la mère de Malte Laurids Brigge.

3.2.2 La mère danoise dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*

La mère de l'enfance de Malte s'appelle pour lui « maman », en français, mais son prénom est Sybille, et l'on ne peut éviter de penser que cette mère habituée à dialoguer avec le monde

surnaturel porte le nom de l'antique Sybille de Delphes, la voyante. C'est d'ailleurs le comte Brahe, son père, si familier des fantômes, qui l'appelle « Gräffin Sybille »⁴⁶⁷.

Pour sa première apparition dans le roman « maman » est morte, et elle est une jeune morte (*Cahier* 15). Dans ces conditions, la relation entre la mère et l'enfant est d'elle-même limitée à la petite enfance.

Déjà pendant ce temps commun, la mère de Malte, est marquée par la maladie comme par la mort proche, autre espace limité, celui là séparé de la vie des bien-portants, à l'écart d'eux et de leurs préoccupations pour leur *destin*, des soucis qui les distraient de l'essentiel. L'enfant vit avec elle dans cet espace à l'écart, protégé de la société ordinaire que régissent les conventions établies.

La première évocation de la mère vient immédiatement à la suite de l'énoncé de la décision que prend Malte de commencer à écrire ses pensées : autant dire que Malte commence par la pensée de sa mère. Il va donc écrire ses pensées d'étranger isolé de par sa situation mais aussi de par son histoire et sa culture, à l'écart de tout et de tous, pendant qu'il découvre tous les jours le monde grouillant des rues de Paris :

Le premier venu, dès l'instant où il a conçu ces inquiétantes pensées, doit commencer à rattraper le temps perdu ; même s'il s'agit de n'importe qui, même s'il n'est pas le plus qualifié ; car il n'y en a pas d'autre. Il va falloir que ce jeune étranger insignifiant, Brigge, s'installe dans son cinquième étage et écrive jour et nuit.⁴⁶⁸

Le lecteur apprend alors, comme en passant, par une simple remarque, par cinq mots enchâssés dans le cours d'une phrase banale, que la mère de Malte est morte depuis des années :

⁴⁶⁶ *ibid*, p. 548, v. 6-8.S W 1, p. 714 : „denn schon das frühe Kind / wenden wir um und zwingens, daß es rückwärts / Gestaltung sehe, nicht das Offene.“

⁴⁶⁷ Malte, p. 23.

⁴⁶⁸ Rilke, *Récits et essais*, p. 449. Malte, p. 21 : „Der Nächstbeste, welcher diesen beunruhigenden Gedanken gehabt hat, muß anfangen, etwas von dem Versäumten zu tun, wenn es nur irgendeiner ist, durchaus nicht der Geeignetste : es ist eben kein anderer da. Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben.“

Je pouvais avoir en ce temps là douze ou treize ans tout au plus. Mon père m'avait emmené avec lui à Urnekloster. Je ne sais pas à quelle occasion il avait décidé de rendre visite à son beau-père. Il y avait des années que les deux hommes ne s'étaient pas vus, depuis la mort de ma mère.⁴⁶⁹

D'ailleurs, un peu plus loin, Abelone sera elle aussi introduite dans le roman par une formule insignifiante, une formule qui met en valeur la parenté des deux figures émanées du domaine affectif profond.

Les « choses coutumières », métamorphose maternelle, (Cahier 23)

Plus que protectrice, la présence maternelle réalise une métamorphose du monde environnant que découvre l'enfant : étranger tout d'abord, il devient doucement coutumier. Voyons ici cet aspect fondamental de l'image maternelle, qui sera aussi développé dans la troisième *Élégie de Duino*.

Dans l'enfance de Malte, la mère est marquée par la maladie et la mort proche. Malgré cela ou plutôt grâce à cela elle assure la protection contre le monde expliqué d'avance par les conventions sociales. Elle est ainsi le refuge et la quiétude devant les angoisses de l'inconnu incompréhensible qui entoure l'enfant.

On lira tout cela tout particulièrement dans le *Cahier 23*, où le personnage de la mère est largement développé. Une remarque s'impose : il s'agit là de la *mère* [O Mutter], alors que c'est « maman » qui intervient dans tous les récits des souvenirs danois. Le vécu auprès de « maman » acquiert donc dans le *Cahier 23* une valeur généralisée.

Malte y décrit les grandes angoisses nocturnes, que même les *choses connues et amies* qui l'entourent ne peuvent plus contenir. Seule la mère va pouvoir leur donner la réalité protectrice des *choses coutumières et cordiales*. Comme nous l'avons vu aussi dans la *Troisième Élégie*, elle réalise la métamorphose de la réalité environnante par le passage dans son cœur aimant :

⁴⁶⁹ *ibid*, p. 449. Malte, p. 21 : „Zwölf oder höchstens dreizehn muß ich damals gewesen sein. Mein Vater hatte mich nach Urnekloster mitgenommen. Ich weiß nicht, was ihn veranlaßte, seinen Schwiegervater aufzusuchen. Die beide Männer hatten sich jahrelang, seit dem Tode meiner Mutter, nicht gesehen.“

O nuit sans objets. Ô fenêtre murées, O portes soigneusement closes ;pratiques ancestrales, héritées du passé, confirmées par les ans et jamais entièrement comprises. O silence dans la cage d'escalier, silence dans les chambres voisines, silence là-haut, au plafond. O mère, toi seule tu as su marquer tout ce silence, lorsque j'étais enfant. Toi qui prends sur toi ce silence, toi qui dis : n'aie pas peur, c'est moi.⁴⁷⁰

Ce qui suit retient très spécialement notre attention, car voici les Choses, telles que nous les connaissons dans les *Élégies* (la septième, et la neuvième en particulier) : les *choses coutumières et cordiales* [die gewohnten herzlichen Dinge] :

Tu es la lumière autour des choses coutumières et cordiales ; elles sont là sans aucun sens caché, toutes bonnes, toutes simples, sans équivoque. Et quand il y a un bruit inquiétant dans le mur et qu'on fait un pas dans les poutres du plancher : tu te contentes de sourire⁴⁷¹.

Les Choses ainsi conçues composent le monde créé à partir des ressources individuelles, auto-suggéré, l'opposé du monde conventionné, inquiétant car la réalité qu'il impose ne peut-être comprise [übernommen, nie ganz verstanden].

Le coutumier [das Gewohnte], acquis à travers le vécu personnel, fait partie de l'existence individuelle indépendante, comme stipulé aussi dans le « Abseits-Sein ».

Après l'évocation de ce miracle de l'amour maternel qui ouvre à l'enfant la possibilité de développer son monde coutumier, Malte enchaîne aussitôt sur l'hommage solennel à la mère :

Existe-t-il un pouvoir égal au tien dans tout le règne terrestre ? Vois, les rois eux-mêmes sont couchés, raidis par l'effroi et celui qui vient leur conter des histoires ne peut pas les distraire. [...]

⁴⁷⁰ *ibid.*, p. 482. Malte, p. 55 : „O Nacht ohne Gegenstände. O stumpfes Fenster hinaus, o sorgsam verschlossene Türe ;Einrichtungen von alters her, übernommen, begläubigt, nie ganz verstanden. O Stille im Treppenhaus, Stille aus den Nebenzimmern, Stille hoch oben an der Decke. O Mutter : o du Einzige, die alle diese Stille verstellt hat, einst in der Kindheit. Die sie auf sich nimmt, sagt : erschrick nicht, ich bin es.“

Mais toi, tu viens et tu as l'épouvante derrière toi, tu la caches tout entière ; [...] comme si tu étais venue bien avant tout ce qui peut arriver et comme si tu n'avais derrière toi que la hâte de ta course, ton chemin éternel, l'essor de ton amour.⁴⁷²

La maladie, espace à l'écart du monde convenu (Cahiers 27 et 28, puis 30 et 31) :

La mère de l'enfance danoise est très fragile, au sens physique et au sens psychique, le récit de Malte le montre déjà dans le *Cahier 27*. Ainsi sa faiblesse est aussi sa force, car elle lui assure un espace protégé à l'écart de l'existence adaptée et des obligations des autres habitants d'Ulsgaard. La mère de Malte, une comtesse danoise, s'appelle pour lui « maman » et déjà ce nom étranger sépare la maman et son enfant dans un espace qui n'appartient qu'à eux deux, il souligne l'intimité entre eux. Le psychisme de « maman » est hors du commun, par moments paranormal, car elle a une sorte particulière de phobie, tout à fait significative : le monde serait plein d'aiguilles, on pourrait s'étrangler en les avalant ou bien se blesser à leur contact. On voit resurgir ce monde des inquiétants objets étrangers, dont il était question dans *le Cahier 23*, sous une forme plus élaborée, car maintenant le jeu a lieu dans le monde des adultes. Dans ce contexte, Malte se souvient du temps où « maman » « n'absorbait plus d'aliments solides ». Son attitude est ici celle d'une anorexique. L'anorexie de « maman » suggère donc le refus qui caractérise cette pathologie bien connue. Le refus de la condition humaine avec ses déterminants biologiques, par dessus toute la condition féminine, avec le mal et la souffrance dans le monde motive l'intention de la dépasser en se privant de nourriture.

La mère de Malte, Sybille, s'éloigne ainsi de la vie qui est celle de son milieu social, avec le rôle qu'y tient la femme à son époque. Mais elle tire ses ressources du monde intérieur, du souvenir.

Dans le *Cahier 28*, c'est le souvenir heureux de sa sœur, Ingeborg, morte jeune, et qui elle-même ne voulait pas vivre la vie à laquelle elle était destinée par la société, le milieu, l'époque.⁴⁷³

Le monde intérieur de Sybille s'étend au-delà de la mort. Autour d'elle tout est rempli des

⁴⁷¹ *ibid*, p. 483. Malte, p. 55 : „du bist das Licht um die gewohnten herzlichen Dinge, die ohne Hintergrund da sind, gut, einfach, eindeutig. Und wenn es unruhig in der Wand irgendwo oder einen Schritt macht in den Dielen, so lächelst du nur.“

⁴⁷² *ibid*, p. 483. Malte, p. 55-56 : „Gleicht eine Macht deiner Macht in der irdischen Herrschaft ? Sieh, Könige liegen und starren, und der Geschichtenerzähler kann sie nicht ablenken [...] Du aber kommst und hältst das Ungeheure hinter dir und bist ganz und gar vor ihm [...] Als wärest du weit allem zuvorkommen, was kommen kann, und hättest im Rücken nur dein Hereilen, deinen ewigen Weg, den Flug deiner Liebe.“

Choses *coutumières* et *cordiales*, animées par les sentiments, comme par exemple le secrétaire d'Ingeborg, qui ne serait dans l'univers banalisé, dans le monde convenu, qu'un simple objet d'ameublement.

L'opposition entre l'homme et la femme est fortement mise en valeur dans le personnage de la mère, qui protège son univers sous le prétexte de sa faiblesse. Et c'est justement une faiblesse qu'elle décrit comme l'opposé de l'efficacité de l'homme, de la puissance rationnelle du père. Elle ne saurait, dit-elle réfléchir comme un homme : « comme il faut, en commençant par le commencement ».⁴⁷⁴

L'opposition entre l'homme et la femme mise en scène dans tout le roman de *Malte* s'exprime encore une fois, mais ici l'accent est mis sur la stricte rationalité de l'homme.

Fièvre et convalescence : le père et la mère

Dans le roman des Brigge, la mise en scène de l'opposition entre l'homme et la femme, celle de l'opposition du domaine du père à celui de la mère correspondent aux deux phases de la maladie de Malte.

Malte est souvent malade, comme sa mère, et il rejoint dans la maladie cet espace à l'écart de la vie convenue au château comtal. Dans ce contexte, les deux situations différentes, dont le jeu implique les figures du père et de la mère se présentent en alternance : ce sont la tension pendant les phases fébriles de la maladie, et le bonheur près de « maman » pendant les longues convalescences : *Cahiers 30 et 31*.

Dans la première situation, la fièvre (*Cahier 30*), le monde intérieur exalté de l'enfant est en effervescence, et son expression alors incontrôlée n'est pas tolérable pour l'environnement que régissent de multiples conventions. Le père, son père, ordonne : « j'attendais le moment où on me commanderait d'empiler tout cela en moi, soigneusement et en bon ordre. »⁴⁷⁵ À cette occasion, face à l'ordre logique, la mère n'a aucune possibilité d'intervenir pour Malte. Ainsi, l'attitude rationnelle du père contraste-t-elle avec l'expression spontanée de l'amour maternel

⁴⁷³ *ibid*, p. 490. Malte, p. 62.

⁴⁷⁴ *ibid*, p. 490. „richtig der Reihe und Ordnung nach und von Anfang an.“ Malte, p. 62

⁴⁷⁵ *ibid*, p. 496. Malte, p. 62 : „ich wartete auf dem Augenblick, da mir befohlen wurde, dies alles wieder in mich hineinzuschichten, ordentlich, der Reihe nach.“

dans la scène, reportée plus loin au *Cahier 30*. Ici, les parents, appelés auprès de Malte enfiévré, ont quitté le bal du prince héritier. La scène, d'une haute sensibilité esthétique, montre la mère intimidée par les ordres paternels, soumise au monde fonctionnel où tout a une place convenable.

La deuxième situation, (*Cahier 31*) pendant les longues et paisibles convalescences est donc pour Malte l'occasion de vivre tout près de sa mère. Ils entrent tous deux dans le même cercle de la maladie, qui est leur refuge. Ils fuient le monde des adultes sous ce prétexte, car tous deux sont au fond des enfants, et ils jouent :

Seulement quand nous étions sûrs de ne pas être dérangés et qu'au dehors le soir tombait, il pouvait arriver que nous nous abandonnions à des souvenirs, à des souvenirs communs, qui nous paraissaient anciens à tous deux et qui nous faisaient sourire ; car depuis ce temps là, nous avons grandi tous les deux.⁴⁷⁶

Malte pose en contraste ses impressions de la vie en dehors du cercle maternel préservé par la maladie : c'est « la vie éminemment collective, où chacun voulait être confirmé dans son sentiment d'être parmi des choses connues »⁴⁷⁷. Rilke décrit à travers ce récit des souvenirs d'enfance, ce qu'il appellera le monde expliqué, plus tard, dans les *Élégies de Duino*⁴⁷⁸. Malte y fait aussi remarquer l'avantage fonctionnel, l'allègement qu'apporte ce mode d'existence organisé : « c'était au fond très simple et, une fois qu'on avait compris, cela allait tout seul. »⁴⁷⁹

Conclusions, le couple parental condamné

Ainsi, les *Cahiers* font-ils apparaître une mère identifiée à l'amour, à travers des scènes familiales de l'intime quotidien, à l'écart du monde convenu. La puissance de la mère s'arrête où le père intervient, et nous venons d'évoquer deux scènes qui font percevoir comment Rilke

⁴⁷⁶ *ibid*, p. 498. Malte, p. 70-71 : „Nur wenn wir ganz sicher waren, nicht gestört zu sein, und es dämmerte draußen, konnte es geschehen, daß wir uns Erinnerungen hingaben, gemeinsamen Erinnerungen die uns beiden alt schienen und über die wir lächelten ;denn wir waren beide groß geworden seither.“

⁴⁷⁷ *ibid*, p. 499. Malte, p. 71 : „das überaus gemeinsame Leben, wo jeder im Gefühl versichert sein wollte bei Bekanntem zu sein.“

⁴⁷⁸ *ibid*, p. 499. Malte, p. 72 : „in verabredeten Grenzen“

déplore l'union de l'homme et de la femme dans le couple parental traditionnel. Mais rappelons encore deux autres épisodes du roman également significatifs. Tout d'abord dans l'histoire de Grischa Otrepejev, remarquons que le fils prétendu d'Ivan le terrible n'est réellement soulagé que lorsque la tzarine le désavoue. Alors, il ne doit ni son existence à cette mère, ni sa puissance au tzar par héritage ; tout cela ne vient que de lui-même, Otrepejev se justifie par lui-même.

D'autre part, repensons à l'histoire du fils Prodigue, qui montre un refus si décisif de la tradition héritée, et dans laquelle la famille du fils revenu reste un groupe anonyme, où seule se dessine la silhouette symbolique du père, sans aucune évocation de l'amour maternel.

Au-delà des passages déjà relevés, nous trouvons dans le roman encore quelques remarques de Malte sur sa mère. Ce sont des tableaux en contraste, où elle apparaît comme l'opposé du père (par exemple dans le *Cahier 33*). De façon comparable, Sybille est confrontée à sa belle-mère, Margarete Brigge, image même du monde conventionnel (*Cahier 36*), et s'efface devant elle.

Dans le roman de *Malte*, puis dans les *Élégies de Duino*, la condamnation ou le refus de la mère traditionnelle engagée avec le père dans le monde convenu implique le souhait de voir se lever dans l'avenir une autre figure de mère. Si le refus implique l'apparition d'un « être humain féminin » indépendant dans le rôle de mère, cette perspective ne se révèle pas encore dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Mais l'image de « maman », avec sa tendresse, son pouvoir d'animer les Choses coutumières, de créer des refuges de félicité, rejoint celle des mères que Rilke a fêté ailleurs, élevées aux plus grands honneurs.

3.2.3 Les poèmes de Rilke en langue française

Ici se place une deuxième crise dans la vie du poète, celle de 1923, après celle de 1910. Et elle est encore une fois le lieu d'un nouvel élan, comme de la naissance d'une œuvre différente, cette fois tout à fait différente.

L'achèvement du roman de *Malte* en 1910 avait laissé Rilke épuisé, cependant la crise avait permis la genèse des *Élégies de Duino*, écrites entre 1912 et 19122 suivies des *Sonnets à Orphée*,

⁴⁷⁹ *ibid.*, p. 499. Malte, p. 72 : „Im Grunde war das alles sehr einfach, und wenn man es erst heraus hatte, so machte es sich wie von selbst.“

l'œuvre tardive.⁴⁸⁰Cette grande tâche accomplie provoque une césure et laisse la place pour tout autre chose

L'œuvre la plus tardive, écrite à partir de 1923, jusqu'à la fin de la vie du poète est essentiellement constituée par les poèmes en allemand d'un côté, et par les poèmes en langue française de l'autre côté. Nous allons maintenant aborder ces poèmes français pour compléter l'image rilkéenne maternelle par l'aspect de la langue maternelle, dans la perspective de l'opposition entre l'homme et la femme et de sa possible évolution.

L'œuvre la plus tardive : une deuxième naissance du poète

Un tournant se dessine après la fin des *Élégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* : alors le poète est à la fois soulagé et désespéré, le grand travail de sa vie est accompli. Un Rilke nouveau apparaît dans les écrits qui suivent, détendu. Et nous pouvons déjà nous référer aux appréciations de la critique. Philippe Jaccottet remarque l'atmosphère nouvelle et plus légère qui imprègne les textes, dans son introduction aux poèmes en français⁴⁸¹. Manfred Engel et Dorothea Lauterbach, qui regrettent d'ailleurs la manque de recherche sur cette partie de l'œuvre de Rilke, décrivent la crise après la fin des *Élégies de Duino*⁴⁸², et la découverte du nouvel espace lyrique ouvert par la langue française⁴⁸³. Ces auteurs soulignent eux aussi l'humeur soulagée, car le nouvel ouvrage ne pose pas d'aussi hautes exigences que la poésie allemande précédente.⁴⁸⁴ Engel qualifie la production en français de plus fraîche, plus directe, pour ainsi dire plus jeune, et cite à l'appui la lettre à René Favre du 19 novembre 1925 : « Il me semble que tout recommence avec cet instrument nouveau. »⁴⁸⁵ Le poète ressent ce nouveau commencement, dans une deuxième langue, comme le début d'une nouvelle vie, avec la joie de la jeunesse, et il y retrouve même cet enthousiasme de la découverte du langage, cette richesse sans cesse augmentée qu'il a connus

⁴⁸⁰ Nous reprenons l'ordre de la recherche, qui classe l'œuvre de Rilke en quatre phases : précoce, médiane, tardive et la plus tardive.

⁴⁸¹ Rilke, Rainer Maria, *Vergers et autres poèmes français*, Paris, Gallimard, 1978, p. 8. Par la suite cet ouvrage sera cité par *Vergers* et la page.

⁴⁸² Rilke-Handbuch, p. 436.

⁴⁸³ *ibid*, p. 436.

⁴⁸⁴ *ibid*, p. 406.

⁴⁸⁵ Rilke, Rainer Maria, *Werke, Kommentierte Ausgabe. Supplement : Gedichte in französischer Sprache. Mit deutscher Prosafassung*, Frankfurt/Main, Leipzig, Insel Verlag, 2003, p. 382. Par la suite cet ouvrage sera cité par K A Supplement et la page

dans ses jeunes années dans sa langue maternelle : ainsi l'exprime -t-il dans sa lettre à Eduard Korrodi du 20 mars 1926.⁴⁸⁶

La nouvelle langue stimule l'élan créatif : Rilke écrit son œuvre bien établie dans la langue française entre septembre 1923 et septembre 1925. La recherche différencie les poèmes antérieurs, écrits encore en débutant, de cette œuvre mature.⁴⁸⁷ C'est par moment une production très dense, de nombreux textes en peu de temps, comme pour les 84 poèmes achevés entre janvier et mars 1924. Ce travail, entre le nouveau commencement de 1923 et les derniers temps de la vie en décembre 1926, constitue une part très importante de l'œuvre la plus tardive.

L'œuvre la plus tardive, bilingue, une part en français une part en allemand, nous fournit ainsi un contexte exemplaire pour notre thèse centrée sur la créativité que Rilke développe dans le champ de forces que constitue l'enracinement dans plusieurs langues.

Dans un premier abord, il faut rappeler ce contexte de l'ensemble de l'œuvre de 1922 à 1926.

Elle comprend, outre les 22 *Sonnets à Orphée*, 260 poèmes en allemand et environ 400 en français ; en outre les lettres lyriques à Erika Mitterer. De fait, la période entre septembre 1923 et août 1925 est la plus productive de toute la vie du poète.

Les poèmes allemands se partagent selon deux orientations différentes. Ce sont celle du lyrisme spontané dédié à la nature d'un côté, et de l'autre côté le travail basé sur le potentiel évocateur de mots isolés ou de groupes de mots, appelé « magie du langage », selon la conception d'une métaphysique artistique qui représente pour les auteurs de l'époque l'idéal poétique, associé à la plus haute exigence de l'art (on pensera à Stefan George en allemand, ou à Stéphane Mallarmé en français).

Cependant, chez Rilke, l'œuvre allemande et l'œuvre française ont des buts communs, et ce sont déjà ceux qui déterminent les *Sonnets à Orphée*, car le grand principe de la métamorphose orphique, qui doit faire apparaître dans toutes les choses visibles l'invisible agissant et décisif en elles, détermine l'ensemble de l'œuvre dernière.

⁴⁸⁶ „In diesem Brief spricht Rilke von der “beglückenden Erfahrung jünger zu sein, fast jung im Gebrauch einer zweiten Sprache, in der man bisher nur aufnehmend oder praktisch betätigt gewesen war und deren steigender Überfluß (wie man das ähnlich, in jungen Jahren, in der eigenen erfahren hatte), einen nun, im Raume des namenlosen Lebens zu tragen begann.“ Rilke-Handbuch, p. 436

⁴⁸⁷ Rilke-Handbuch, p. 437.: „Das im September 1923 einsetzende reifes französisches Werk.“

⁴⁸⁷ Colombat, p. 407-42.

Cela nous conduirait à l'unité de la « présence » et de l'« absence », nous y reviendrons avec Paul Valéry dans la partie 4. 3. Toute perception (présence) est étroitement liée à la structure généralisée qui correspond à elle (absence). Le poète veut donc faire voir les structures, les principes (« forces » chez Valéry) qui déterminent le monde perçu.

Là dessus, il nous semble justifié de nous référer à l'analyse de Rémy Colombat dans l'article *Rilke und Mallarmé, Aspekte eines Missverständnisses*⁴⁸⁸, si précise et complète à la fois dans la réflexion comparative, confrontant les résultats de la recherche, ceux de Beda Allemann, ceux de Manfred Engel, de Paul de Mans ou de Karine Winkelvoss. À travers l'exemple concret de motifs symbolistes à première vue communs à Mallarmé et à Rilke, le travail de Colombat permet de différencier le contexte de fond des deux poètes, au-delà de l'apparente ressemblance des procédés poétiques d'abstraction et de transposition, et de celui de la figure poétique. Colombat traite et approfondit la complexe discussion sur le rapport de Rilke au mouvement de la modernité littéraire et démontre aussi la distance individuelle qui l'en sépare.

Ainsi, les principes dominants dans l'œuvre dernière vont-ils nous ouvrir des perspectives toute différentes de celles que nous ont données les textes antérieurs, un autre éclairage sur la question de l'opposition entre le masculin et le féminin déplorée dans les œuvres plus précoces.

L'élargissement de la sphère maternelle

Il faut tout d'abord rappeler que l'acquisition de la « deuxième langue maternelle » est le résultat d'un travail intense entrepris à partir de 1923 : Rilke apprend, il s'exerce, il s'efforce d'acquérir en français un idiome poétique nouveau et pourtant bien personnel, estime Manfred Engel.⁴⁸⁹ Engel décrit les différents aspects de ce travail. Rilke écrit des poèmes sur les mêmes motifs et thèmes dans les deux langues à la fois, comme par exemple *Corne d'abondance* et *Das Füllhorn*. Il écrit des textes d'abord dans une langue, puis continue dans l'autre à les retravailler ou les compléter : comme par exemple *Rose, oh reiner Widerspruch*, du 27 octobre 1920. Ou encore, il compose le cycle *Das kleine Weinjahr* formé par deux poèmes en français et cinq en allemand. Enfin Rilke pratique alors l'autotraduction, en particulier pour le chant d'Abelone que reporte Malte dans le *Cahier 69 Lied / Chanson*.

⁴⁸⁸ Colombat, p. 407-421.

Engel observe l'évolution du style de Rilke en français. Au début, la composition repose surtout sur les sonorités, les images et la syntaxe sont plus simples comme plus régulières que celles de la poésie écrite au même moment en allemand.⁴⁹⁰ Pourtant, Rilke possède bientôt son propre espace en langue française, et finalement les créations lyriques en français et en allemand s'influencent mutuellement.⁴⁹¹

L'œuvre française témoigne ainsi de la libération des conditions imposées par la naissance qui ont déterminé la langue maternelle. Rilke s'ouvre de ses propres forces de nouveaux espaces de la sphère maternelle du langage : un espace de créativité comme de confiance, semblable à celui dans lequel l'enfant auprès de sa mère prend contact avec le monde. Plus encore, quand il s'agit d'influence réciproque entre les deux langues, c'est espace nouveau est celui d'une mise en relation de l'allemand avec le français, d'où naissent des formes nouvelles, nous en lisons la confirmation chez Engel et Lauterbach⁴⁹². Dans cette perspective, c'est l'aboutissement d'un domaine linguistique productif, développé à l'écart entre les deux langues, qui se présente à nos yeux.

Cet aspect de la transformation de la sphère maternelle, qui se révèle donc à travers les derniers ouvrages du poète, est maintenant l'objet de notre tentative d'analyse, et nous l'envisageons à travers l'œuvre française mature, celle d'après 1923. L'œuvre lyrique antérieure, occasionnelle, entre avril 1897 et mai 1923, n'entre pas dans notre cadre, mais même ainsi réduit, le volume (plus de 400 textes) est si important, que nous devons nous limiter à des exemples qui illustrent particulièrement les motifs de la mère, de la langue maternelle et de l'opposition entre masculin et féminin.

Rilke a achevé quatre cycles de poèmes, *Vergers*, *Les quatrains valaisans*, *Les Roses*, et *Les fenêtres*. À cela s'ajoutent de nombreux poèmes isolés, dont le poète avait prévu, et commencé le classement, essentiellement en trois ensembles : *Tendres impôts à la France*, *Exercices et évidences*, et *Carnet de poche*.

⁴⁸⁹ Rilke Candbuch, p. 436 : „Der Dichter bemüht sich „im Französischen ein neues und doch eigenes poetisches Idiom zu erfinden.“

⁴⁹⁰ *ibid*, p. 438 : „Zunächst erscheint die französische Dichtung als „eher vom Klangbild her komponiert ;Bildlichkeit und Syntax sind einfacher und regelrechter als in den zeitgleichen deutschen Gedichten.“

⁴⁹¹ *ibid*, p.438 : „Da die deutschsprachige Dichtung ihrerseits inzwischen auch Elemente der französischen übernommen hat, konvergieren die zwei vorher eher nebeneinander verlaufenden Dichtungsstränge zunehmend in einer einheitlichen Werksignatur – eben des spätesten Werkes.“

⁴⁹² *ibid*, p. 42-44 : In seinen spätesten deutschsprachigen Gedichten entwickelt Rilke – in intensiver Wechselwirkung mit dem gleichzeitig entstehenden französischen Werk zwei neue Formen.“

Notre projet sera dès lors de rechercher les aspects concernant la mère et la langue maternelle dans les quatre cycles de poèmes achevés, en mettant à profit l'éclairage donné par le « Abseits-Sein ». En outre, un poème particulièrement représentatif pour le motif de la mère, choisi dans *Tendres impôts à la France* sera présenté en conclusion.

Dans cette intention, nous feuilletons les pages de l'édition Gallimard précitée *Vergers et autres poèmes français*, préfacée par Philippe Jaccottet. Mais nous nous appuyons sur les ressources de l'ouvrage qui donne les poèmes en français accompagnés de la version allemande en prose de Ratus Luck, publiés dans l'édition commentée de l'œuvre de Rilke, par Manfred Engel et Dorothea Lauterbach, dans le tome supplémentaire⁴⁹³. La référence à la page de ce tome supplémentaire sera ajoutée dans les cas où le contexte du commentaire ou de la traduction nous est tout particulièrement utile.

Dans le cycle Vergers

Le cycle *Vergers* fait justement vivre un univers maternel, comme nous allons le voir.

Rilke a composé les 59 poèmes du cycle *Vergers* entre janvier 1924 et mai 1925, avant ceux des autres cycles, il représente donc le début de l'œuvre française mature. *Vergers* est pour notre thème de la mère le plus important des quatre cycles, car le monde où il nous invite est un monde maternel : notre interprétation, centrée sur cet aspect, devra le montrer en précisant ce qui le confirme. Déjà, le titre, *Vergers* nous oriente vers les éléments féminins que sont les fruits, la fécondité et la fécondation des fleurs. La fécondation peut-être représentée par le Verger, substantif masculin et la fleur, substantif féminin, l'élément maternel se présente alors, car il est le premier lieu de croissance des arbres futurs que contiennent les noyaux des fruits.

L'intérêt du cycle pour notre thème réside aussi en ce que nous nous trouvons de nouveau dans l'espace intermédiaire qu'est le jardin. Le verger est un jardin, une prairie plantée d'arbres fruitiers, un lieu entre culture et nature. Or, nous avons pu observer que cet espace, c'est l'intervalle du jardin, désigne chez Rilke le lieu à l'écart du monde expliqué, et est ainsi l'indicateur de cette manière d'être, le « Abseits-Sein », comme l'est le parc d'Ulsgaard, comme le sont les jardins des *Élégies*.

⁴⁹³ K A Supplement.

Signes de confiance dans la nouvelle langue : Vergers I

On peut déjà citer Philippe Jaccottet dans son introduction aux poèmes français de l'édition Gallimard : « C'est le premier poème de *Vergers*, écrit autour du 1. Février 1924 ; il dit, avec une espèce de joie étonnée et reconnaissante, que la poésie recommence, que l'excès du silence est rompu. »⁴⁹⁴

En effet, *Vergers I* nous montre quel nouveau commencement s'affirme chez le poète des *Élégies de Duino*, quand il ose lancer dans la langue nouvelle l'appel à l'ange douloureusement retenu dans la première *Élégie*. Mais nous reconnaissons aussi d'autres motifs de la *Première Élégie* repris sous une forme nouvelle, qui confirme un apaisement nouveau.

De plus, le premier poème pose l'atmosphère qui sera celle de l'ensemble du cycle, une atmosphère allégée, qui pourrait peut-être faire penser aux *Sonnets à Orphée*, mais qui témoigne également de l'enthousiasme confiant inspiré par la découverte de cette sorte de deuxième langue maternelle que devient le français.

Ainsi, les deux courtes strophes du poème font entendre un appel porté par une voix, on dirait juvénile, ou même très jeune, si l'on en croit les qualifications de *presque mienne*, ainsi qu'à la fois *intrépide* et *tendre*, qui évoquent de premières démarches d'autonomie dans la vie. À la différence de la première *Élégie de Duino*, cette voix intrépide *se décide* à appeler. Mais elle n'appelle personne ! À la place de l'accomplissement absolu de l'ange terrifiant évoqué dans la *Première Élégie*, ici rien de précis : l'appel est lancé dans l'Ouvert sans doute. Mais il est entendu, et une relation s'instaure. Simplement la question de savoir de quelle relation il s'agit reste sans réponse : « à quoi va-t-elle s'unir ? »⁴⁹⁵

La phrase interrogative de forme classique, la question posée en confiance et quiétude, rappellent en contraste la *Première Élégie* et sa syntaxe brisée dans le questionnement : « Et qui, si je criais m'entendrait donc depuis les ordres / des anges ? »⁴⁹⁶. Au contraire encore, dans *Vergers I*, le poète semble évoluer simplement dans l'espace de son propre cœur : « ce soir mon cœur fait chanter / des anges qui se souviennent »⁴⁹⁷, un espace qui représente le monde intérieur et

⁴⁹⁴ *Vergers*, p. 10

⁴⁹⁵ *ibid.*, p. 17. K A Supplement, p. 11.

⁴⁹⁶ Rilke, *Oeuvres poétiques*, et théâtrales, p. 528, v. 1-2. S W 1, p. 685 : „Wer, wenn ich schrie, hörte mich aus der Engel / Ordnungen ?“

⁴⁹⁷ *Vergers*, p. 17. K A Supplement, p. 11.

l'amour, et appartient ainsi à la partie féminine de l'univers. Les anges font maintenant partie du cœur du poète, que nous connaissons chez Rilke comme le lieu du souvenir où se réalise l'unité du passé et du présent, et en effet ici les anges du cœur se souviennent. Alors, leur voix qui chante est sans doute celle de ce même cœur. Certes, les voix que l'on entend en ce début de *Vergers* sont celles de l'être humain élevé par l'exercice de l'art lyrique, qui trouve sa complétude individuelle en lui-même, et alors l'inversion de la première *Élégie de Duino* nous semble bien visible. Elle se réalise dans la transformation de l'angoisse et de l'impuissance exprimées dans la *Première Élégie* en un sentiment de sécurité que nous rapprocherions de celui de la petite enfance dans le giron maternel.⁴⁹⁸

On retrouve des motifs des œuvres antérieures de Rilke dans tous les poèmes du cycle *Vergers*, comme dans le premier⁴⁹⁹. Certains de ces motifs évoquent plus particulièrement la sphère maternelle : ainsi la fécondité, la complémentarité des contraires comme la vie et la mort, l'amour, la tendre fragilité dans le monde empirique, la douceur, et surtout tout l'univers familier [das Gewohnte], qui a chez Rilke un sens si personnel, nous l'avons vu. Cet aspect spécifique est illustré en abondance par les images toujours neuves du cycle *Vergers*. Il nous semble essentiel, et moment est venu de le développer.

Le motif des « Choses coutumières » dans Vergers

Dans ces *Vergers* français, nous reconnaissons les « Choses coutumières » qui peuplent le domaine maternel chez *Malte* ou dans les *Élégies*. Philippe Jaccottet a décrit comment Rilke recommence à regarder les choses autour de lui, à les accueillir dans leur plus grande dimension et leurs « échanges imperceptibles »⁵⁰⁰. Le poète redécouvre le monde, mais les exemples qui suivent nous conduisent plus loin, dans un retour à la transformation dans le cœur qui est au départ l'œuvre de la mère. Nous avons pu l'observer dans les œuvres antérieures. Et *Malte* avait développé cette pensée dans le *Cahier 23*, il disait : « Tu [la mère] es la lumière autour des choses coutumières et cordiales ; elles sont là sans aucun sens caché, toutes bonnes,

⁴⁹⁸ Par ailleurs le court poème 9 du même cycle, avec „le dieu silencieux“, pourrait s'interpréter comme un retour dans la direction de la première *Élégie de Duino*.

⁴⁹⁹ Rilke-Handbuch, p. 442.

⁵⁰⁰ *Vergers*, p.11.

toutes simples, sans équivoque.»⁵⁰¹ Là, ces choses, [die gewohnten herzlichen Dinge], remplacent les objets inconnus, étrangers [Gegenstände], ainsi transformés sous l'influence de la mère. La troisième *Élégie de Duino* décrit à nouveau la même métamorphose de l'environnement par la puissance de mère à la *frêle silhouette* veillant sur son petit enfant. La neuvième de ces *Élégies* demande l'intégration des Choses dans le lieu de la métamorphose intérieure, celui des sentiments, l'espace du cœur, car cela n'est plus une évidence acquise, hors du cercle maternel de la petite enfance.

Rilke écrit [die Dinge], terme au sens spécifique chez lui que nous avons convenu d'écrire Choses, comme un nom propre, pour marquer la différence avec le sens banal du mot (nom commun). Lors, ce que demande la *Neuvième Élégie* se réalise dans *Vergers*.

Ce *Verges* de Rilke se révèle à nos yeux comme un jardin des Choses, car tout ce qui le remplit illustre cette conception, est prêt pour la relation familière et cordiale avec l'être humain, individuellement, personnellement vécue.

Il faut s'attarder suffisamment sur ces Choses, car ce sont maintenant tous les éléments de la réalité qui sont devenus familiers. Parmi eux il y a des objets utiles à la vie de tous les jours, de petits objets d'art et d'ornement, des éléments du règne végétal ou animal, tous fruits de la nature ainsi que du travail des hommes. Ce contenu de *Vergers* est donc celui d'un espace individuel de relation au monde, entre nature et culture, d'un véritable jardin en même temps que celui d'un chez-soi ouvert, à l'écart du monde expliqué où chacune de ces Choses serait un objet pétrifié dans la forme que lui impartit la communauté humaine. Le domaine de la mère tel qu'il s'est révélé à nous dans les motifs de l'enfance rencontrés jusque là chez Rilke constitue un semblable jardin. Finalement, on pourrait voir dans *Vergers* deux figures maternelles : celle du langage qui donne la vie aux poèmes, et puis celle d'une force maternelle qui fait vivre le monde des chaleureuses Choses coutumières créé par les poèmes.

Vergers : un univers maternel

Reprenons donc les images qui mettent en évidence un univers maternel étendu à la totalité de la réalité vécue, tout au long des poèmes ; ce sont autant de preuves de la diversité des nuances qui

⁵⁰¹ Rilke, *Récits et essais*, p. 483. Malte, 55 : „die gewohnten herzlichen Dinge, die ohne Hintergrund da sind, gut,

composent un tableau dans lequel toutes les Choses, transformées, participent à la vie intérieure.

Ainsi la lampe est-elle la calme confidente dans le poème 2. Dans le poème 3, la table servie, avec le pain, la nappe et *un simple verre de tous les jours* sont dignes d'accueillir l'ange, tout comme la *rude nourriture* humaine de lui être offerte. La table et le lit restent infiniment fidèles devant les humeurs violentes de l'homme, que même les étoiles ne supportent plus (*Vergers 4*). Dans *Vergers 51*, c'est la situation intime de la chambre sombre éclairée par la seule cheminée, et le poète comprend la flamme qui se plaint avec la sollicitude d'une mère (*et pleurons comme une mère*).

Dans le poème 50, *La fenêtre*, un peu plus long, la fenêtre, qui détache dans son cadre l'image de la bien-aimée, l'immortalise dans l'espace intérieur intemporel, celui de l'amour. La fenêtre est là encore une fois le lieu du rapprochement dans la distance (*toi qui sépares et qui attires*), qui convient au « Absents-Sein », et nous avons vu qu'elle en est l'image. Elle est le lieu de la mise en relation avec le visible extérieur ou intérieur, une fonction vitale que Rilke fait valoir par un rapprochement sans précédant entre la fenêtre et la nourriture (*assiette verticale, [...] il ne faut pas être las / de se nourrir par les yeux*).

Le poème 55 confie à un flacon de parfum renversé le rôle inédit de représenter le bonheur de l'imprévu, l'interruption de l'ordre convenu, de l'usage conditionné, alors que le parfum embaume plus fort en s'écoulant tout à la fois

D'autres Choses sont de petits objets d'art qui ornent la maison, eux aussi ont leur présence invisible dans le monde intérieur humain, le monde des sentiments.

Dans le poème 12, les mains de la bien-aimée et un verre cristal de Venise sont réunis dans la même intuition affective, cette figure lyrique est si élaborée, que le verre sera épris de la clarté (*comme un verre de Venise [...] ainsi tes tendres mains*).^o

Dans le poème 13, une statuette en ivoire représentant un berger transpose le temps humain dans la dimension infinie (*résume dans l'infini / la trêve d'active pâtures*).

Dans le poème 16, un ange de porcelaine donne à une promenade avec la bien-aimée une existence permanente, et la framboise se souvient (c'est le domaine intérieur, le souvenir provoque une métamorphose).

einfältig, eindeutig.“

Dans le poème 22, l'ange se voit présenter un objet émaillé de la célèbre manufacture de Limoges, signe de la valeur supérieure de l'œuvre des mains de l'homme, dans un geste qui rappelle celui de la neuvième *Élégie de Duino*.

La fontaine, dans laquelle se retrouvent la nature et le travail de l'homme qui impose à l'eau son parcours, anime le verger de son bruissement. Dans le poème 26, elle est le grand symbole de la réflexion en soi-même, comme dans les *Élégies de Duino* (*toi, ô colonne légère du temple / qui se détruit par sa propre nature*)⁵⁰². Mais c'est bien elle aussi qui maintient la vie et la fécondité.

D'autres Choses produites par l'habileté et le travail des mains de l'homme composent l'environnement maternel que fait apparaître le cycle *Vergers*, ce monde familier intégré au vécu. Ainsi les couleurs d'un chargement de briques (46) sont-elles les apparences extérieures des deux contraires, désir et renoncement, ou encore le drapeau avec ses écussons plié et déplié par le vent celles de la diversité potentielle, du moment et du mouvement, du changement.

L'image d'un monde maternel s'impose, nous le voyons, devant un entourage qui, loin du monde expliqué, est au contraire un monde vécu, autosuggéré, dans une relation personnelle et chaleureuse avec les bonnes Choses coutumières.

Les éléments de la nature végétale ou animale composent la base de ce premier cycle en français, eux aussi témoignent d'une présence maternelle où elles deviennent familières

Commençons par les plantes. Ce sont par exemple les fleurs, comme dans le poème 4, ou bien la pomme dans le 5. Le poème 11 *Corne d'abondance*, double composition avec *Das Füllhorn*, met l'accent sur la fécondité, sur la surabondance des dons de la nature végétale, de la nature-mère.

D'autres Choses coutumières du cycle *Vergers* sont des éléments de la nature animée, animaux ou aspects du corps humain.

Les formes animales s'y trouvent toutes reflétées dans le monde intérieur de l'homme. Parmi elles, on relèvera le cygne sur l'eau, dans le poème 40, identifié à l'être aimé qui s'approche. Le conscient animal ignorant de nos calculs humains est souvent mis en image (poème 57 : *La biche*). L'Ouvert de la *Huitième Élégie* s'y devine par ses caractéristiques sans que soit mis en avant le mot lui-même. Là aussi nous remarquons l'évolution apaisée entre le texte élégiaque et l'œuvre française, avec la durée, la présence, une sérénité perçue sans détour, sans peine, en

particulier dans le poème 54, *J'ai vu dans l'œil animal*.

Le corps humain apparaît dans plusieurs poèmes parmi les Choses de *Vergers*. Dans le septième (7), la paume des mains peut-être un lit pour les étoiles, les mêmes paumes montreraient l'image de la vie passée (32), jamais saisie ; et surtout elles seraient le lieu de la prise de possession (35), et le poète avertit : « il faut que les mains soient simples et bonnes / pour lever l'offrande. »⁵⁰³ Rilke écrit ici *simples* et *bonnes*, comme lorsqu'il décrit *les choses coutumières* dans le roman de *Malte*. Dans le poème 27, notre propre corps se détache comme une Chose simple et bonne :

Qu'il est doux parfois d'être de ton avis
frère aîné, ô mon corps,
qu'il est doux d'être fort
de ta force,
de te sentir feuille, tige, écorce.⁵⁰⁴

Dans le poème 39, même un regard furtif s'intègre dans l'espace du cœur

O mes amis, vous tous, je ne renie
aucun de vous, ni même ce passant
qui n'était de l'inconcevable vie
qu'un doux regard ouvert et hésitant.⁵⁰⁵

⁵⁰² S W 1, p. 709 : *Neuvième Élégie* : „Fontäne, / die zu dem drängenden Strahl schon das Fallen vornimmst.“

⁵⁰³ *Vergers*, p. 45. K A Supplement, p. 49.

⁵⁰⁴ K A Supplement, p. 35.

⁵⁰⁵ *Vergers*, p. 60.

Vergers 29 : le thème de la mère

Le poème 29 est structuré en sept parties. Le début a été souvent commenté par la critique. Rilke y met en valeur la puissance créatrice du langage, avec le son et la forme du mot français « verger » dont il analyse les mérites. Puis surviennent les fruits, leur surabondance, leur poids, évoquant la fécondité et la fécondation dans tout le monde vivant : dans la partie II le poète écrit : « vers quels soleils gravitent / tant de désirs pesants. »⁵⁰⁶L'association des mots *désir* et *pesants* forme, au-delà du sens des mots isolés, l'image d'une fécondation où le fruit est comme enceinte de la future plante.

Dans la partie III, la tendresse et la nourriture reconstituent une sphère maternelle :

Là se rencontre ce qui nous reste,
ce qui pèse et ce qui nourrit
avec le passage manifeste
de la tendresse infinie.⁵⁰⁷

La fontaine, au centre du jardin dans la partie III, se présente comme une source de vie.

Là, les espaces au-delà de la terre sont étroitement liés à celui du *Verger* : ainsi les nuits, les étoiles entre les branches représentent l'amour spirituel (pensons à la *Troisième Élégie*). Ainsi les dieux antiques, rappellent le monde que Rilke considère comme celui de l'équilibre entre l'imparfaite condition humaine et l'inaccessible intériorité absolue, celui de l'homme qui *sait* tout cela, et qui sait garder une distance, une retenue, à l'écart, dans cet intervalle de terre fertile décrit dans la deuxième *Élégie de Duino*.

Enfin, la partie IV rend louange au travail de la nature-mère, et le jardin fruitier est finalement un frère « Ô verger, ô mon frère »⁵⁰⁸. Ici, on peut déjà observer l'évolution du poète vers la vision d'un être maternel réunissant les deux genres, le masculin et le féminin, dans le rapprochement de

⁵⁰⁶ *ibid*, p. 47. K A Supplement, p. 38.

⁵⁰⁷ *ibid*, p. 48.

⁵⁰⁸ *ibid*, p. 50.

la mère et du frère.

Pour finir, notons une différence entre ce poème 29, et le poème *Printemps* (44) qui fait exception dans l'atmosphère sereine de *Vergers*. Là, la relation entre la vie et la mort, thème maternel lui aussi dans les œuvres antérieures de Rilke, est développée en sept parties par des métaphores sur la sève des plantes : « c'est la sève qui tue »⁵⁰⁹

Après ce détour parmi les Choses de *Vergers*, nous devons constater que le principe déterminant omniprésent est l'amour, étendu comme une évidence à toute la réalité, où l'on ne ressent plus les angoisses, les conditions, les interdictions douloureuses de l'amour possessif présentes dans les œuvres antérieures.

La mère, source fondamentale de l'amour

La mère habite ce jardin fruitier sous diverses formes du même principe féminin, de l'amour dont elle est la source omniprésente : nous allons le voir, tout particulièrement dans le poème 15.

Il faut d'abord percevoir comment cet amour concerne la réalité tout entière, quelques exemples suffiront.

Le poème 21 dit en quelques mots quelle est la tâche à accomplir, l'écoute maternelle, l'existence commune :

Tout autour veut qu'on l'écoute –,

écoutons jusqu'au bout ;

car le verger et la route

c'est toujours nous !⁵¹⁰

⁵⁰⁹ *ibid*, p. 67.

⁵¹⁰ *ibid*, p. 39.

Le 41. développe ce motif, aimer les Choses :

O nostalgie des lieux qui n'étaient point
assez aimés à l'heure passagère
[...] rester à la fontaine davantage,
toucher cet arbre, caresser ce banc...⁵¹¹

De façon comparable, le poète appelle en 43 à consoler toutes les Choses, un cheval, une feuille qui tombe, une main vide⁵¹².

Les figures féminines apportent autant d'images variées d'un amour issu du principe maternel où fusionnent toutes choses.

Nous y voyons l'amante, et le poète s'adresse à elle avec un « nous » qui marque l'union profonde. Dans le poème *Verger*, déjà évoqué, elle se tient au jardin, et là c'est dans un tutoiement, où le verger lui fait un vêtement : « n'était-il pas ce verger tout entier / ta robe claire, autour de tes épaules ? »⁵¹³

Les poèmes 14 et 56 sont particulièrement dédiés à la femme, ils donnent tous deux une représentation de la félicité à travers le motif d'une silhouette féminine imprécise, comme à l'écart. L'effet est rendu par le sens des mots comme par leurs sonorités et par les rythmes. Ainsi dans le 14, c'est la promeneuse : « Vois-tu venir sur le chemin la lente, l'heureuse, / celle que l'on envie, la promeneuse ? »⁵¹⁴ Dans le 56, c'est la dormeuse, dont l'être alors dissout est un murmure, elle annonce la dispersion de la féminité dans tout l'univers naturel : « de son corps sonore qui dort / elle tire la jouissance / d'être un murmure encor »⁵¹⁵.

La dissolution de la figure individuelle est plus marquée encore avec l'amante dont l'absence préserve la présence, dans le poème 31, au titre de *Portrait intérieur* :

⁵¹¹ *ibid*, p. 62.

⁵¹² *ibid*, p. 64.

⁵¹³ *ibid*, p. 50.

⁵¹⁴ *ibid*, p. 30. K A Supplement, p. 21.

⁵¹⁵ *ibid*, p. 81.

Je suis sans besoin
de te voir apparaître ;
il m'a suffi de naître
pour te perdre un peu moins⁵¹⁶.

Ces différentes figures de femmes transformées en signe de félicité intemporelle, ces amantes font défiler les images de l'amour. Or voici qu'à la clé il y a une seule puissance, Rilke nous en livre le secret dès le poème 15 : le principe maternel omniprésent est la source de tout amour. Là, Rilke rapporte toutes les manifestations de l'amour à une puissance fondamentale maternelle, qui inclut toutes les formes d'amour périssables et leur donne une nouvelle naissance, ainsi conclut-il après l'évocation des fugitifs instants avec l'amie :

C'est comme si dans l'univers
Une force élémentaire
Redevenait la mère
De tout amour qui se perd.⁵¹⁷

En outre, insistons sur un symbole tout particulier de l'amour qui fait partie des motifs principaux de *Vergers* et qui nous rapproche aussi de la mère idéale : c'est celui des étoiles. Et nous savons comment Rilke, en particulier dans les *Élégies de Duino* représente ainsi l'amour spirituel des jeunes filles, et des mères, lui qui montre les mères dans le ciel nouveau de la *Dixième Élégie* sous forme d'étoiles dessinant un M et une main bénie.

D'autre part, d'antiques figures mythiques trouvent leur place dans le cycle *Vergers*, chacune avec son sens symbolique. Vus dans la perspective de notre thème de l'opposition des genres,

⁵¹⁶ *ibid*, p. 52.

nous retiendrions par exemple le centaure, image de l'unité hermaphrodite, dans ce poème 22 : *C'est le centaure qui a raison*. Le sauvage Eros apparaît dans les poèmes 19 et 30, ainsi que 17 et 18, comme l'inquiétante figure masculine de la fécondation, rappelant la *Troisième Élégie*.

thème de la mère dans Vergers, nos observations et la critique

Le monde créé dans le cycle *Vergers* montre donc toutes les caractéristiques d'un univers maternel. L'observation plus précise de chacun des poèmes prouve et confirme l'impression que la langue française constitue pour Rilke une nouvelle puissance maternelle, créatrice, sure et protectrice, une sorte de giron maternel où règnent la confiance et la joie de découvrir.

Il nous semble très remarquable que l'univers maternel de la nature entière remplace désormais les mères humaines individuelles des œuvres allemandes que nous avons étudiées jusqu'ici.

Et nous avons de la sorte rencontré un Rilke nouveau, que la critique aborde de diverses manières.

Rapprochons nous brièvement de ses conclusions pour élargir notre aperçu partiel. Nombre d'éléments rappellent les *Élégies de Duino*, le ton plus léger et l'écriture plus classique que dans les *Élégies* ont parfois été interprétés par la critique dans le sens d'une recherche moins exigeante sur le fond et la forme. À la suite de nos études de texte, nous devons pourtant reconnaître l'art nouveau que Rilke développe sous l'apparente simplicité. Manfred Engel a discuté et soutenu cette thèse⁵¹⁷. Pour nous, les extraits cités aux pages précédentes en sont autant de preuves. Rilke part de la simplicité pour initialiser un jeu très complexe, entre abstraction et référence vivante au réel familier, et cela par le moyen de formules sonores et rhétoriques courtes et compactes.

À travers l'étude du cycle *Vergers*, nous avons tâché d'obtenir des éléments nouveaux pour l'aspect spécifique de notre étude : celui de la présence féminine, maternelle, dans ce premier cycle français. D'autres aspects ont fait l'objet de nombreux travaux de recherche. L'accent y est mis essentiellement sur les motifs de l'équilibre, de la complémentarité et de l'interaction ou effet d'alternance des forces opposées. Dans ce contexte, notre lecture retrouve surtout

⁵¹⁷ *ibid*, p. 3. K A Supplement, p. 23.

⁵¹⁸ Rilke-Handbuch, p. 438.

l'opposition et la complémentarité du visible et de l'invisible, de l'image perçue et de l'image transposée⁵¹⁹. L'évolution du travail de Rilke vers une métapoésie abstraite est également soulignée par la critique. Elle est l'objet de larges controverses, dont Rémy Colombat donne un tableau très complet et différencié dans la première partie de son travail de comparaison entre Rilke et Mallarmé.⁵²⁰ Pour ne pas perdre de vue le propos de notre thèse, notons seulement que Colombat verse au débat une argumentation objective tout d'abord basée sur la vision du monde chez Rilke, différente de celle de Mallarmé⁵²¹, mais sans doute différente aussi de celle de Paul Valéry ou d'autres symbolistes. Nous dirions, selon les résultats obtenus au cours de notre démarche particulière qu'il s'agit d'une vision du monde « à part » ou « à l'écart » de tous les modèles de son époque.

La suite de la poésie française, après *Vergers*, développe de plus en plus le jeu de rapports multiples, de transpositions à travers toutes les formes du visible et de l'invisible, avec un degré d'abstraction de plus en plus élevé. De ce fait le motif de la mère ne pourra souvent être qu'indirectement reconnu.

Le cycle Les Quatrains valaisans

Les 36 textes des *Quatrains valaisans*, composés entre le début août et le début septembre 1924, sont dans l'œuvre la plus tardive, le pendant français du lyrisme de la nature et des paysages parallèlement développé en allemand.

Image d'un monde uni, la nature-mère

Rilke s'éloigne là de l'être humain, car c'est l'expérience de la nature qui peut lui donner accès à une forme d'être accomplie, irréalisable dans la condition humaine. Cette constatation est la base des conclusions de la recherche sur le sens de l'œuvre la plus tardive, elle est aussi énoncée chez Engel et Lauterbach.⁵²² Pour notre part, l'interprétation des passages du roman de *Malte* et des

⁵¹⁹ *ibid*, p. 442.

⁵²⁰ Colombat, p. 400-407.

⁵²¹ *Ibid*, p. 407 : „In diesem Teil des Exposés möchte ich die anscheinend gemeinsamen poetischen Verfahren – Abstraktion und Transposition – auf ihre Weltanschaulichen Voraussetzungen zurückführen.“

⁵²² Rilke-Handbuch, p. 444.

Élégies de Duino réalisée dans la perspective du « Absents-Sein » nous a amenée à reconnaître, que, devant le dilemme entre l'existence naturelle et l'existence dans la société humaine, Rilke laisse entrevoir la forme d'être qu'est le « Absents-Sein » comme un espace de compromis possible. Dans la nouvelle attitude qu'adopte le poète des *Quatrains Valaisans* cet espace va sans doute disparaître. Et nous devons nous attendre à entrer dans un monde tout différent.

Rilke abandonne donc dans les *Quatrains* la condition humaine qu'il déplorait dans les *Élégies de Duino*, au profit d'une poésie basée sur un travail d'abstraction qui dégage un espace de paysage et les forces en lui agissantes. Dans l'abstraction achevée, il semblerait que le « Absents-Sein », comme modèle d'existence possible pour l'être humain, n'ait à première vue plus de place. Mais nous devons à ce propos commencer par considérer l'univers qui vient à nous dans ce cycle valaisan. En effet, une relation déjà achevée réunit toutes choses, relation entre la nature et l'être humain comme entre toutes les perceptions, en un passage constant du visible au tangible, à l'acoustique, au parfum. La nature et l'être humain s'influencent mutuellement, dans un échange équilibré, dont résulte ce que Rilke conçoit comme la nature intacte [die unbeschwerte Natur]. Dans cet espace, tout est relation, et il n'y a plus de différence entre l'espace naturel et le monde intérieur de l'homme qui le perçoit, pendant que le visible et l'invisible forment une seule unité. Dans la relation au monde ainsi vécue, les limites sont abolies, l'identité ferme, ou l'entité individuelle deviennent fluctuantes : ainsi la possibilité de rester à l'écart ne se présente-t-elle plus, quand les mouvements contraires d'attraction et de retenue ont disparu, quand l'entrée en contact avec le monde est déjà en permanence accomplie.

Tout autrement, ce que nous découvrons dans les *Quatrains Valaisans*, c'est l'immense nature-mère. Et nous serions tentés de repenser à l'univers du *Centaure* de Maurice de Guérin, que Rilke a transcrit en allemand, tel que nous l'avons découvert (1. 3). Ainsi trouvons-nous souvent dans ces poèmes *Valaisans* des mots et des images qui désignent spécifiquement l'état ancestral. Citons seulement quelques exemples, dans le 6. où nous lisons : « Pays [...] où les collines sentent encore la Genèse. »⁵²³, ou encore dans le 15, où le poète écrit « force première » et « premier jour » :

on devine, vaillants, dans leur force première

⁵²³ *Vergers*, p. 92.

le ciel et le vent, et la main et le pain.

[...] c'est la terre contente de son image

et qui consent à son premier jour.⁵²⁴

Dans le poème 19, Rilke dit encore : « c'est bien ce pays très vieux »,⁵²⁵ dans le 22 il écrit : « l'étonnement des origines »,⁵²⁶ et dans le 24 : « l'ancienne terre »⁵²⁷.

La présence naturelle des dieux dans l'ensemble du paysage crée une atmosphère comparable à celle où évoluait le *Centaure* de Maurice de Guérin, on ne peut éviter de le ressentir. La silhouette des dieux devient souvent visible à travers l'évocation d'offrandes, fleurs et fruits, ou celle d'un autel selon la conception antique. Des éléments chrétiens interviennent aussi, souvent, et sans opposition ou même différence entre les deux, signes équivalents du divin : des cloches qui sonnent, des chapelles, des églises. Nous relevons par exemple dans le poème 1 la nymphe, dans le 10 un autel avec des offrandes, comme dans le 11, dans le 13 La Vierge et Sainte Anne. Dans le poème 32 le paysage lui-même est le corps et l'âme d'un dieu ou déesse, nous allons revenir sur ce texte. Des figures abstraites font souvent affleurer le divin inclus dans la nature ; citons par exemple l'allusion très subtile qui conclut le poème 17, par laquelle les mouvements du vent et de la lumière pourraient être à l'origine de la création : « la vaste surface reste / éblouie sous ces gestes / qui l'avaient peut-être formée. »⁵²⁸

Si les concepts païens et chrétiens apparaissent côte à côte dans les *Quatrains*, c'est que Rilke en fait l'image généralisée d'une évolution ouverte vers le futur : « cette chapelle à travers les âges, / relie d'anciens dieux aux dieux futurs »⁵²⁹. Il faut souligner cette particularité, par exemple dans le poème 10, et dans le 11, que nous allons reprendre un peu plus loin.

⁵²⁴ *ibid*, p. 101.

⁵²⁵ *ibid*, p. 105.

⁵²⁶ *ibid*, p. 108.

⁵²⁷ *ibid*, p. 110.

⁵²⁸ *ibid*, p. 103.

⁵²⁹ *ibid*, p. 97.

Masculin et féminin dissous dans la nature-mère

Les principes du masculin et du féminin, sont eux aussi dispersés dans la nature, comme les autres éléments, tandis que les limites entre eux ont disparu. Le poème 32 est en cela très représentatif : un être divin y est indifféremment déesse ou dieu, dissous dans le paysage, et il est également l'espace de l'existence humaine :

Quelle déesse, quel dieu
s'est rendu à l'espace,
pour que nous sentions mieux
la clarté de sa face.

son être dissous
remplit cette pure
vallée du remous
de sa vaste nature.

Il aime, il dort,
Fort du Sésame,
nos entrons dans son corps
et dormons dans son âme.⁵³⁰

En outre, de nombreuses expressions reliées à la fécondité et à la douceur témoignent à travers tout le cycle d'une présence féminine, maternelle, dans la nature entière ; les mots douceur et tendresse reviennent souvent.

La nature-mère est aussi l'éducatrice de l'être humain. Elle oriente sa construction personnelle, ses actions tout au long de la vie. Cela apparaît tout particulièrement dans les poèmes dédiés au travail manuel, comme par exemple le 28. La nature et l'homme sont associés dans une action commune. Dans le poème 29, le vent agit « comme l'artisan / qui, depuis toujours, connaît sa matière ».⁵³¹ Dans le 33 l'effet réciproque a lieu entre les yeux des travailleurs et le ciel qu'ils regardent ; ces travailleurs y sont des bergers et des vigneron. De plus, c'est presque chacun des poèmes qui reprend le thème du travail commun à la nature et à l'homme, en des motifs toujours nouveaux. Autour de la vigne et du vin. Ce sont également les cloches et les chapelles, qui mettent en valeur le travail des artisans.

« *L'immense règne maternel* »

Le poème 11 généralise tout à fait le concept maternel, et la première strophe invite le lecteur à confondre la mère avec « l'immense règne maternel » :

Portons quand même à ce sanctuaire
tout ce qui nous nourrit : le pain, le sel,
ce beau raisin... Et confondons la mère
avec l'immense règne maternel.⁵³²

Ici la mère est honorée comme les déesses antiques, sur l'autel desquelles on déposait des offrandes en nature. En outre, on assiste à une inversion dans une réciprocité où la nourriture devient offrande pour la nature nourricière ; le pain, le sel, le raisin, issus de la nature-mère et du travail de l'homme, y représentent l'œuvre commune.

Rilke, entouré par le paysage valaisan et la langue française qui est là la langue maternelle, semble donc trouver, plus même qu'un apaisement, une existence libérée de ses angoisses passées. En effet, l'être humain est alors lui-même dissous dans un immense être nature-homme,

⁵³⁰ *ibid*, p. 118.

⁵³¹ *ibid*, p. 115.

flottant dans la lumière, les couleurs et les parfums.

Nous serions tentés d'aller plus loin, en comparant l'homme libre ainsi dépeint au jeune centaure de Maurice de Guérin que jalouse Rilke dans la lettre du 21 juin 1911 à Marie von Thurn und Taxis, que nous avons citée : celui qui vit dans le giron de la nature, dans l'Ouvert.

Et, revenant un peu en arrière, nous voudrions aussi conclure, que Rilke, le poète des *Quatrains*, intègre la nature-mère en *fil de personne* [niemandes Sohn] dans la société humaine.

Le cycle Les Roses

L'ensemble du cycle des *Roses* fait apparaître une image très particulière de la mère. Il présente la rose d'ornement, être stérile accompli, en opposition avec l'imparfaite mère humaine.

Les 24 textes du cycle « *Les Roses* » ont été composés entre le 7 et le 24 septembre 1924, à l'exception des poèmes V et XIV, qui sont de septembre-octobre 1926.

Comme dans les « *Quatrains* » la nature valaisane, les complexes figures formées autour des roses présentent une forme d'existence réussie, une forme d'être accomplie. La rose, constituée par des cercles concentriques de pétales est un monde centré sur lui-même, parfaitement équilibré : « c'est un monde qui tourne en rond / pour que son calme centre ose / le rond repos de la ronde rose », disent les derniers vers du poème XXI⁵³³. Dans le III, nous lisons qu'elle est la « chose par excellence complète »⁵³⁴. La rose est un monde complet, car il comporte les différents domaines du sensible, fait de couleur et de parfum, de sensations tactiles et de résonances. Il contient aussi les contraires, en premier lieu ceux de fraîcheur et de feu : ainsi en témoignent la fréquence du mot « fraîcheur », comme dans le poème VII et bien d'autres, ou celle de l'adjectif « ardente » qui lui est appliqué dans le IX et bien d'autres. L'être de la rose s'étend même dans le domaine sonore, car, si elle est un « cœur » (I et bien d'autres), elle est également une « bouche » qui exprime l'amour silencieux (I). Ou bien, dans d'autres textes du cycle, elle parle le langage d'une contrée heureuse, in perturbée. Ce langage anime tout le poème XX, où la rose remplit alors l'espace prosaïque devenu poétique par ses « transports aériens »⁵³⁵.

⁵³² *ibid*, p. 97.

⁵³³ *ibid*, p. 145.

⁵³⁴ *ibid*, p. 127.

⁵³⁵ *ibid*, p. 144.

La rose est un livre de bonheur, ou un texte (II, VI, XVII), ou une phrase parfaite (XVI). Ailleurs l'être parfait de la rose peut faire percevoir une figure de danse (XVII), et cette omnivalence sans défaut correspond au « Narcisse exaucé » (V), qui « se mire dans une glace / d'odeur » (XV)⁵³⁶.

La mère ou « l'ultime amante », poème IX

Dans le neuvième poème du cycle des *Roses* (IX), nous voyons Eve, la mère de l'imparfaite lignée humaine, opposée à la rose infaillible.

On remarquera au passage que les deux modèles d'existence opposés ne laissent apparaître aucun espace à l'écart favorable à une autre forme d'être, comme celui du « Absents-Sein » reconnu dans œuvres antérieures de Rilke.

Le poème IX nous livre de surprenantes images. Rilke y appelle la rose « sainte nue », et encore « ultime amante » :

..., rose qui distribue
cette troublante odeur de sainte nue
.
Rose plus jamais tentée, déconcertante
de son interne paix ;ultime amante
si loin d'Eve, de sa première alerte –,
rose qui infiniment possède la perte.⁵³⁷

Ici, il paraît intéressant d'observer, que, dans l'édition commentée supplémentaire des poèmes français, Ratus Luck traduit « ultime amante » par « äußerste Liebende », tant ce mot « ultime » est évocateur et complexe : c'est la plus parfaite amante, la plus grande, mais nous voyons en même temps dans le mot français que choisit Rilke, que l'ultime est aussi le dernier, le terme définitif.

⁵³⁶ *ibid*, p. 139.

Par ailleurs, le poème IX porte sans doute à son paroxysme l'expression de la sensualité que perçoit son auteur dans l'être de la rose, la « sainte nue ». On retrouve cet élément de sensualité dans la majorité des textes du cycle, comme dans le VIII, avec : « ces tendres formes / entre joues et seins. »⁵³⁷ Mais dans le IV, la sensualité de la rose compose avec son « interne paix » une unité d'équilibre parfait par compensation mutuelle : la sensualité est compensée par le renoncement à la passion, car dans la perfection les contraires sont réunis, cela est encore formulé en conclusion du poème IX : *rose qui infiniment possède la perte.*

Ici, nous devons en venir à ce qui est sans doute le plus élaboré au centre de ce poème IX, car les vers cités contiennent bien plus encore : c'est la résonance de connaissances botaniques du poète toute concrètes qui les anime. Si la rose possède la perte, si son invisible être abstrait et son être visible se complètent mutuellement, une raison et un sens en sont donnés dans la réalité concrète, car la rose d'ornement n'est faite que de pétales serrés, elle a perdu ses organes de reproduction. Cela représente la conséquence, le but de la sélection, du long travail de culture à partir de la rose sauvage, par lequel les feuillets destinés au pollen et au fruit ont été transformés en pétales de fleur.

Ce contexte justifie d'ailleurs le motif de la rose espace rempli au centre vide, que l'on retrouve en diverses variations dans tout le cycle. La rose d'ornement est libérée de la loi de la reproduction qui régit tout le domaine terrestre. La fleur elle-même n'a plus son utilité de signal d'attraction pour les abeilles ou les papillons, vecteurs des pollens.

La rose est donc l'opposé de la mère. Dans le poème IX, Rilke la compare à Eve, image de la mère biologique de toutes les générations humaines par sa liaison avec Adam. Eve symbolise la première amante, qui devint mère, et au contraire la rose est la dernière, l'ultime, sans fruit biologique. Reprenons un instant les termes du poète : *ultime amante / si loin d'Eve, de sa première alerte* : si Eve est la première mère, elle est une mère maladroite. La tentation, Eve est tentée, et le manque de sage expérience indiqué par la *première alerte* marquent l'évocation de la mère humaine. Une image de l'imparfaite mère humaine qui se laisse attirer ou dominer par un monde trompeur apparaît ainsi entre les lignes.

⁵³⁷ *ibid*, p. 133. K A Supplement, p. 117.

⁵³⁸ *ibid*, p. 132.

Le modèle de la rose dans les œuvres antérieures de Rilke

Revenant à l'ensemble de l'œuvre de Rilke que nous avons déjà feuilletée, nous pouvons observer que la rose est exclue ou dispensée des fonctions de séduction amoureuse [Werbung], et avec cela du destin terrestre, du printemps terrestre lui-même, temps des fécondations qui formeront les fruits. Le modèle de la rose nous montre ainsi encore une fois comment Rilke reprend et continue à développer chacun de ses motifs principaux à travers chaque phase de son œuvre : ici, tout d'abord celui de l'appel amoureux.

Nous pouvons ainsi retrouver dans le complexe métaphorique de la rose l'écho de cet appel de la septième *Élégie de Duino*, qui commence par la nature au printemps et formule comme l'exigence suprême le renoncement à l'appel séducteur (2.1.3). La rose est le modèle de l'exigence suprême, que l'être humain ne saurait égaler.

La rose ignore l'appel amoureux, elle ne donne pas de fruit, mais elle aime, *ultime amante*, amante accomplie. Son amour n'a aucun but, aucun objet aucun objectif et nous serions tentés de reprendre le « auf nichts zu » de la septième *Élégie de Duino*, traduit par « sans but » : « que de fois vous l'avez dépassé l'aimé en respirant, / respirant après une course heureuse, une course sans but / et libre. »⁵³⁹

Dans le motif de la rose d'ornement, nous rencontrons aussi cet autre motif rilkéen, celui du renoncement et de l'art. La rose d'ornement, produit de l'art des jardiniers qui transformèrent la fleur sauvage, est sans durée dans le cycle végétal, elle illustre le renoncement à l'histoire personnelle au profit d'une autre réalisation : dans l'œuvre d'art qu'est sa beauté parfaite. Ce serait là le renoncement des grandes amoureuses poétesses, ou de quelque Sainte, comme Thérèse d'Avila par exemple. La rose, « sainte nue », est une sainte païenne, elle n'en représente pas moins le renoncement à la réalisation biologique, au profit de la réalisation purement esthétique.

Les Roses : une exigence surhumaine pour l'être féminin

Ainsi les motifs des roses renferment-ils une exigence surhumaine pour l'être féminin. La vie et la mort forment dans la rose une unité, comme la possession et la perte, ou l'abondance et le vide

(poèmes XXII et XXIII). Mais là aussi, la référence comparative aux *Élégies de Duino* met en évidence la différence entre les deux phases de l'œuvre. L'opposition entre La vie et la mort dispensées en même temps par la mère humaine des *Élégies* contraste face à l'accord parfait dans l'existence de la rose exprimé dans le poème XXIII, qui célèbre la rose d'hiver : « cet ineffable accord du néant et l'être / que nous ignorons ? »⁵⁴⁰

Dans le cycle *Les Roses*, Rilke souligne donc l'imperfection humaine par son contraste avec la fleur parfaite. Il compose un ensemble symbolique complexe, en écartant les éléments descriptifs, comme le fait la peinture abstraite qui apparaît au même moment autour de lui. Le développement des figures compactes, souvent au premier abord hermétique, est laissé au lecteur. Pour notre part, il s'agit du thème de la mère et il s'avère alors que les motifs des *Roses* renferment un idéal de la femme, ou de la beauté féminine, épuré de tout aspect biologique. Cela va de pair avec un refus renouvelé, cette fois implicite, des relations traditionnelles entre l'homme et la femme et dans leur rôle de parents.

Finalement, la rose prendrait plutôt la place de la jeune fille [das Mädchen], dont l'être encore libre s'est révélé à nous dans les *Élégies de Duino* et dans le roman de *Malte*. Rapprochons les bienfaites jeunes filles de ces œuvres antérieures et les roses de ce cycle tardif. Dans le poème X, la rose est appelée : « amie des heures où aucun être ne reste [...] consolatrice »⁵⁴¹. Dans le XI, l'amitié est aussi au premier plan : « et je me sens l'ami parfait / d'une telle amie »⁵⁴². La rose est la « compagne » (XII), la « confidente » et la « sœur » (XIV). Elle sera la *sainte* et *l'ultime amante* : la plus grande, la dernière, alors que tout autrement, un destin humain attend la jeune fille, qui va devenir femme et mère.

Le cycle Les Fenêtres

Rilke met à profit l'espace d'expression de ce qui devient, pour ainsi dire, sa « deuxième langue maternelle » pour renouveler et élargir le motif de la fenêtre, que nous avons reconnu dans les œuvres allemandes antérieures comme l'image même du « Absents-Sein ».

Le choix et l'aménagement des dix textes de ce court cycle sont uniquement dus à l'amie de

⁵³⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 545.

⁵⁴⁰ *Vergers*, p. 147.

⁵⁴¹ *ibid*, p. 134.

Rilke, Baladine Klossovska, qui les réalisa en 1926. Alors, Klossovka dessina alors des gravures à l'eau forte pour accompagner des poèmes de Rilke composés essentiellement à la même époque ; mais il semble que le plan de réaliser ce projet commun date des premiers temps de la liaison amoureuse entre les deux artistes, en 1920.

Lettre du 27 août 1920 à Nanny Wunderly-Volkart : la fenêtre et le « Abseits-Sein »

Rilke évoque déjà son intention d'écrire des poèmes sur les fenêtres dans sa lettre du 27 août 1920 à Nanny Wunderly-Volkart⁵⁴³. Mais en outre cette lettre est d'un grand intérêt pour notre thème, car elle traite de l'être de la fenêtre selon la conception du poète, et nous y trouvons la confirmation de nos observations antérieures, celles qui concernent la fenêtre comme indicateur et représentation de la situation identifiée comme le « Abseits-Sein ». Il faut s'attarder un peu sur ce texte, car il donne une image achevée du concept du « Abseits-Sein », tel que nous avons tenté de le saisir à travers les œuvres de Rilke jusqu'ici étudiées.

Dans cette lettre, la fenêtre est l'espace de médiation [*Vermittlung*] où l'être intérieur entre en relation avec la vastitude extérieure. Elle est espace intermédiaire, seuil.

Par ailleurs, la lettre contient un passage doublement remarquable dans le contexte de notre thèse : déjà remarquable, parce que Rilke y passe de l'allemand au français au cours d'une seule et même pensée et d'une même phrase, puis remarquable pour la métaphore espace-temps écrite en français dans la deuxième partie de la phrase : « Das Fenster aber setzt uns in einen Bezug, dans l'instant même qu'est l'espace. »⁵⁴⁴ Tout est là : la fenêtre est l'espace où se forme la relation avec le monde extérieur [*in Bezug setzen*] et de plus, l'être à l'écart, le « Abseits-Sein » se comprenant dans l'espace et dans le temps, l'unité des deux dimensions de l'être ici exprimée confirme ce qui avait déjà été reconnu, en particulier à l'exemple du *Sonnet à Orphée, Miroir* [*Spiegel*] (partie 1.6).

⁵⁴² *ibid.*, p. 135.

⁵⁴³ Rilke, Rainer Maria, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1977, p. 314-317. Par la suite, cet ouvrage sera cité par *Briefe an Wunderly-Volkart* et la page.

⁵⁴⁴ *Briefe an Wunderly-Volkart*, p. 315

L'habileté artistique de Rilke dans sa « deuxième langue maternelle »

La pensée bilingue que nous venons de déchiffrer nous encourage d'autant à parler du français comme devenu une deuxième langue maternelle.

Or, le projet commun Rilke-Klossovska formé en 1920 se trouva réalisé en 1926, la dernière année de la vie du poète. L'amie choisit seule les dix poèmes qui composent le cycle parmi les treize textes que Rilke mit à sa disposition, elle se chargea seule de l'illustration et de l'impression. Cette œuvre est la dernière et elle témoigne de l'art achevé en langue française auquel le poète est alors parvenu. La fenêtre est dans chacun des poèmes le cadre où apparaît l'amante, et si aucune évocation directe de la sphère maternelle ne s'y trouve, il y a là du moins une preuve éclatante de ce que Rilke trouve dans la langue française un domaine créatif où il se sent sûr : une sphère maternelle. À travers le cycle des *Fenêtres*, on perçoit combien il se l'est appropriée, dans la précision et la complexité à la fois ; et par-dessus tout comment il s'y est créé une langue à lui personnelle, comme il l'avait déjà pratiqué en allemand. Quelques exemples tirés de ce cycle des *Fenêtres* nous seront ici des arguments suffisants. Il faut d'ailleurs le souligner encore, les motifs des *Fenêtres*, composés avec un art si personnel, font resurgir des aspects du « Absents-Sein ». Ainsi la fenêtre est-elle avant tout le cadre, la limitation d'un espace individuel. Elle limite le trop grand : « le trop grand du dehors »⁵⁴⁵ (*Fenêtres* IV). L'imagination poétique de Rilke s'enflamme autour de cette pensée en de surprenantes figures : dans le poème IV la fenêtre est la « mesure de l'attente » ; et encore dans le même poème, elle garantit la juste mesure en amour :

Tous les hasards sont abolis. L'être
se tient au milieu de l'amour,
avec un peu d'espace autour
dont il est maître.⁵⁴⁶

Dans le poème VII, une intuition plus complexe encore, compose des images inattendues, et suggère plusieurs perspectives à la fois :

⁵⁴⁵ *Vergers*, p. 154.

⁵⁴⁶ *ibid*, p. 153. K A Supplement, p. 133.

Fenêtre, dont une image bue

dans la claire carafe germe.

Boucle qui ferme

La vaste ceinture de notre vue.⁵⁴⁷

Le passage de l'extérieur à l'intérieur (l'image bue), et l'espace individuel protégé représenté par la ceinture de notre vue, sont toujours au fond du message. On citerait encore (IV) la fenêtre miroir où se mélangent les espaces intérieur et extérieur : « glace, soudain, où notre figure se mire / mêlée à ce qu'on voit à travers »⁵⁴⁸.

La fenêtre est alors plus qu'une chose transformée dans le monde intérieur : elle fait partie des figures de l'être [Daseinsfiguren], comme cette Fenêtre, constellation céleste, qui brille au ciel nouveau de la dixième *Élégie de Duino*. D'ailleurs Rilke avait proposé de conclure le cycle par le poème *Depuis quand nous te jouons*, qui fait justement allusion à la constellation stellaire de la « fenêtre »⁵⁴⁹.

L'effet des figures élaborées dans le poème final choisi par Klossovska n'est pas moins remarquable (X). Là nous trouvons : « *la fenêtre ultime* »⁵⁵⁰, celle de l'adieu, où l'amante se penche, les bras tendus dans la nuit –, rappelant la Rose, *ultime amante*, amante accomplie. Dans ce poème X, l'amante ne saisit rien que tout l'espace de la nuit et disperse l'être de l'amant en tout (Abelone l'avait chanté, comme un but inaccessible dans la vie).

À travers ce cycle dernier, Rilke décrit un être abstrait de la *Fenêtre*, en utilisant les ressources de la langue française, qu'il manie alors avec le plus grand art ; et il le fait comme auparavant pour la *Rose*, l'être abstrait transparaissant sous les nuances sensibles. La Fenêtre et la Rose sont deux figures de l'être accompli, par lesquelles l'imperfection de l'être humain est mise en relief ; mais ce n'est cependant qu'au passage, avec un détachement qui ne rappelle en rien les plaintes élégiaques antérieures.

⁵⁴⁷ *ibid*, p. 157. K A Supplement, p. 139.

⁵⁴⁸ *ibid*, p. 154.

⁵⁴⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 1170.

⁵⁵⁰ *Vergers*, p. 160.

Du cycle inachevé Tendres impôts à la France : la mère

Un poème à la mère céleste prévu pour le cycle *Tendres impôts à la France*, semble particulièrement indiqué pour conclure sur les aspects maternels dans les cycles tardifs français. En outre, il rassemble tous les éléments essentiels que nous avons pu relever dans les trois cycles précédents.

Ce poème à *une amie*⁵⁵¹ devait être le quatrième de *Tendres impôts à la France*. Il est dédié à Marie, la mère céleste, qui avait déjà souvent inspiré Rilke : ainsi dans le cycle *Das Maria-Leben* publié dans *Buch der Bilder* (1902-1906). Il l'a célébrée à travers ses ouvrages comme l'incarnation de l'immanence vitale et le principe maternel.

Rilke a composé *à une amie*, titre qu'il précisa lui-même, à Muzot le 27 décembre 1923. Ce poème à plans multiples est construit autour de la mise en scène parallèle des deux personnages, qui sont Marie et l'aimée humaine désignée par le mot « amie », c'est-à-dire de la mise en parallèle de la dimension céleste et de la dimension terrestre.

La mère céleste et la femme

Dans l'œuvre allemande antérieure, Rilke avait déjà laissé entrevoir la dimension céleste de la mère. Nous l'avons remarqué avec la constellation des « Mères » dans la *Dixième Élégie*, ou bien lorsque Malte (*Cahier 23*) apprécie la puissance de la mère protégeant son enfant comme plus grande que celle des rois de la terre.

Et voici que, dans ce quatrième texte de *Tendres impôts à la France*, le poète s'adresse maintenant à Marie mère céleste, cette fois en français.

De même que, dans *Les Quatrains valaisans*, le corps de l'être divin s'étend à tout l'espace du paysage, ainsi dans « à une amie », la forme de Marie est littéralement ouverte. Le poète, effaçant les limites du corps, en un mouvement très hardi sans argument intermédiaire, nous met en présence du cœur dénudé de la mère divine :

⁵⁵¹ *ibid*, p. 166. K A Supplement, p. 185-187.

Combien cœur de Marie est exposé,
non seulement au soleil et à la rosée :
tous les sept glaives l'ont trouvé.

Combien cœur de Marie est exposé. ⁵⁵²

Un autre événement fondamental se produit encore dans cette première strophe, où nous devons reconnaître le motif de la douleur créative, comparable à celle des grandes amoureuses, celle qui émane de l'amour gratuit. Ici, Rilke introduit ce motif par l'image des sept glaives, symbole catholique des sept douleurs de Marie. L'amour maternel est donc à la fois omniprésent et inébranlable, inconditionnel, prêt à s'offrir aux plus grandes douleurs pour une cause supérieure.

Au début de la troisième strophe, Rilke va plus loin encore dans le sens de la dissolution des formes visibles : il écrit : « le corps de Marie ne fut point une chose »⁵⁵³. La dissolution de la forme va de pair avec le détachement de la condition féminine normale dans le temps historique de l'époque biblique. La conjugaison au passé simple « ne fut », temps du passé définitivement clos, montre bien le pas décisif que Rilke franchit ici. Il ne reviendra pas sur le temps ou le mode historique.

L'« amie » humaine apparaît en contraste, comme dans une autre strate du poème, dans la deuxième strophe et les derniers vers de la troisième :

Ton cœur pourtant me semble plus à l'abri,
malgré le malheur qui en a tant envie,
il est moins exposé que le cœur de Marie.

Le corps de Marie ne fut point une chose ;
ta poitrine sur ton cœur est beaucoup plus close,

et même si la douleur veut qu'il s'expose :

il n'est jamais plus exposé qu'une rose.⁵⁵⁴

Dans ce texte, écrit six ou sept mois avant *Les Roses*, l'être de l'« amie » et celui de la rose nous paraissent comparables ; alors l'existence sans danger de l'amie est aussi celle de l'être achevé centré sur lui-même dont l'image sera bientôt développée dans le cycle des *Roses*. Il s'agit sans doute de l'amie libre selon l'idéal que propose Rilke, quand la poitrine renferme le cœur, le tient « à l'abri », tout comme la rose concentrique protège son cœur en son centre : un foyer d'amour sans objet (ce que nous lirions alors comme le symbole de l'amour intransitif).

La mère omniprésente remplace la mère humaine

Après ce poème à *une amie*, il devient d'autant plus apparent que dans l'œuvre française tardive une mère divine, aimante et immense, présente dans toute la nature, remplace les figures maternelles concrètes des œuvres antérieures, parfois héroïques, parfois ambiguës, imparfaites ou impuissantes. Tout cela accompagne l'évolution du poète, qui aspire maintenant à un monde réconcilié, pendant que la créativité nouvelle en français prend l'importance d'une nouvelle naissance littéraire (et aussi personnelle).

Pour un aperçu plus complet de cette émergence d'un monde libéré des tensions douloureuses antérieures, nous pouvons par exemple nous référer à la réflexion approfondie que nous a livré Eugen Schlichthärle, décrivant le nouvel univers créé dans les poèmes français, univers où la plainte, si elle est autorisée, est portée par l'intention de surmonter et par la patience.⁵⁵⁵

Rétrospective sur 3.2 : la mère et la langue maternelle

Une exigeante espérance en l'être humain féminin dans le rôle de mère dans l'œuvre allemande centrale de Rilke, et de l'autre côté un espace maternel abstrait dans l'œuvre française dernière, telle est l'évolution de l'image maternelle au cours des textes étudiés. Elle va de pair avec celle

⁵⁵² *ibid*, p. 166.

⁵⁵³ *ibid*, p. 166.

⁵⁵⁴ *ibid*, p. 166.

⁵⁵⁵ Schlichthärle, Eugen, *Rilke, Rainer Maria, französische Dichtung*, Tübingen Universitäts Dissertationen, 1951.

d'un lyrisme, devenu entre l'œuvre médiane et l'œuvre la plus tardive de plus en plus abstrait.

Une image de la mère, surprenante et cohérente à la fois, se dégage d'une vue d'ensemble du travail de Rilke, depuis le roman de *Malte* (jusqu'à 1910), et le *Centaure* (1911), puis les *Élégies de Duino* (1912-1922), jusqu'aux poèmes français les plus tardifs.

La mère humaine est reliée au monde surnaturel avant la naissance de l'enfant. Pendant les tout premiers temps de la vie, elle est capable de le protéger, à l'écart du monde définitivement expliqué, réducteur, fait d'objets possédés, qui est celui de la société humaine institutionnalisée. Au contraire, Rilke refuse la mère impliquée dans la relation traditionnelle père-mère, et le souhait de n'être alors « fils de personne » [niemandes Sohn] est renouvelé plusieurs fois au cours des textes originaux du poète que nous avons lus : du roman de *Malte* à ceux des *Élégies de Duino*. Tout change dans les poèmes français, tout est devenu simple. L'être humain est de principe l'enfant de la nature entière, d'ores et déjà « fils de personne ».

En même temps, nous voyons l'image de l'être féminin dans le rôle de mère évoluer à travers ces œuvres vers la sublimation complète. Déjà à la fin des *Élégies de Duino* élevé dans le ciel inconnu d'un monde au-delà de la terre, voilà que le principe maternel se dissout dans les poème français dans tout l'espace terrestre comme dans l'espace céleste. Dans les cycles français très tardifs, des figures d'autant plus complexes donnent de ce motif des nuances diverses. Ainsi, dans *Vergers*, la mère est-elle cette grande puissance d'amour, « force élémentaire » qui réintègre tout amour passager et lui donne à nouveau le jour ; dans *Les Quatrains valaisans* elle devient « l'immense règne maternel » et elle est honorée comme une déesse nature ; dans *Les Roses*, l'imperfection de la mère humaine est soulignée par la comparaison avec la Rose parfaite ; dans *les Fenêtres* se projette l'ombre protectrice de la langue familière nouvelle, le français, ainsi que celle de l'espace à l'écart, autogéré du « Abseits-Sein » ; enfin dans le poème à *une amie*, le corps de la mère est aboli et son amour « exposé » à tout ce qui existe, fidèle jusque dans les douleurs, dans l'effort de dépassement de la condition humaine.

Nous voudrions ajouter une observation issue de notre travail sur les textes originaux de Rilke (donc du roman de *Malte*, puis les *Élégies de Duino*, jusqu'aux poème français), qui nous semble bien significative. C'est que déjà certains mot clés que nous y avons relevé permettent de suivre l'évolution de la figure maternelle vers une sublimation qui s'opère à travers ces trois grandes œuvres. Précisons : tout d'abord, la figure féminine dans le rôle de mère apparaît comme

problématique. Et nous relevons des concepts qui le résument, c'est-à-dire à côté du « fils de personne » chez Malte les mots clé des *Élégies de Duino*. Là il s'agit d'une part des « plus anciennes douleurs » [die ältesten Schmerzen] lorsque l'enfant est séparé d'abord du ventre maternel, puis du sein allaitant, et il s'agit d'autre part des « peurs anciennes » [die älteren Schrecken] qui désignent la violence des instincts de reproduction associés à l'union traditionnelle entre le père et la mère.

À tout cela on peut opposer comme mot clé de la sublimation le mot « ultime » dans l'œuvre française la plus tardive. Dans *Les Roses IX*, il s'applique à la rose d'ornement, « l'ultime amante », dans *les Fenêtres* c'est la « fenêtre ultime ». Mais il convient peut-être plus encore à la mère des *Quatrains valaisans*, principe de l'amour et de la fécondité répandu dans toute la nature, tout le paysage, ultime perfection et accomplissement du principe maternel.

Si l'on considère côte à côte ces différents mots clés, on voit se dessiner une évolution partant de l'ancien ou du plus ancien [älteste, ältere] vers l'ultime : le final, le dernier, libéré et accompli. C'est là un véritable processus de libération des entraves imposées depuis la nuit des temps par la condition humaine. Le passage d'une langue à l'autre l'accompagne : à la lutte à bras le corps avec la condition humaine, en allemand, succède la délivrance, la renaissance en français.

La nouvelle langue de Rilke, le français, s'est révélée comme un élément décisif dans le développement de la métamorphose des formes maternelles. Le français est le lieu d'une nouvelle créativité, d'une nouvelle confiance, où le poète utilise le potentiel d'abstraction propre à cette langue avec un art accompli. La richesse descriptive de la langue maternelle allemande semble pourtant demeurer l'influence originelle qui marque toujours le nouveau lyrisme. La critique, nous l'avons vu, constate qu'il y a au niveau de l'œuvre très tardive une influence réciproque entre les deux langues alors pratiquées. En tous cas nous sommes en présence d'un langage poétique à la fois très complexe dans l'abstraction et rempli d'images de la vie la plus proche. Les poètes symbolistes français, comme Verlaine, Mallarmé et Valéry, les peintres symbolistes, comme Cézanne, accompagnent sans doute le chemin que fait Rilke vers un monde réconcilié dans l'abstraction. Rilke reste pourtant à l'écart, imprégné d'expériences polymorphes, en particulier scandinaves. La métamorphose de la figure féminine ébauchée dans la fragile et héroïque silhouette de la mère qui devient une puissance maternelle répandue partout dans la nature se réalise dans ce contexte.

3.3 La jeune fille, transformation de l'opposition homme-femme, « l'humain féminin »

La perspective du nouvel « être humain féminin »[der weibliche Mensch], clairement formulée et décrite dans la lettre à Franz Xaver Kappus du 12 mai 1904 se révèle déjà à travers les figures de jeunes filles des œuvres que nous avons étudiées jusqu'ici. Peut-être l'Abelone danoise, si conventionnelle, annonce-t-elle la transformation du monde féminin, ce message venu du Nord. Les *Élégies de Duino* montrent la jeune fille au temps présent, comme le secours présent dans la vie de l'homme. Elle y est l'amante future, capable de l'apaiser et de lui ouvrir des perspectives neuves.

Nous avons aussi découvert Regine, que son fiancé Sören Kierkegaard confronte à des exigences surhumaines, et on peut penser que Rilke lui aussi partage cette attente d'une jeune fille libératrice, capable de transformer le modèle conventionnel de l'existence partagée, selon un accord nouveau entre le bien-aimé et l'amante.

Il s'agit maintenant d'aller plus loin, dans le sens précis de la métamorphose de l'être féminin et de tout l'humain même, dont la jeune fille [das Mädchen] sera l'origine. Nous nous proposons donc d'étudier les figures de jeunes filles orientées vers un tel avenir dans le roman de *Malte*, dans les *Élégies de Duino* et dans les poèmes de Jens Peter Jacobsen traduits par Rilke.

Pour certains aspects spécifiques du thème, il faudra évoquer encore une fois le texte de *Malte* déjà largement feuilleté pour Abelone, puisque le terrain même du roman, l'espace existentiel de *Malte*, entre le Danemark et Paris, est celui dans lequel Rilke développe la perspective de la métamorphose, annoncée dans le Nord. Puis, nous reprendrons les *Élégies de Duino* dans un aperçu limité aux figures de jeunes filles rencontrées. Enfin, dans le contexte de l'affinité particulière pour une œuvre étrangère qui motive toujours Rilke lorsqu'il en entreprend la traduction, nous verrons les jeunes filles dans les poèmes de Jens Peter Jacobsen transcrits en allemand. La traduction de Jacobsen constitue, avec les lettres de Kierkegaard à Regine, le centre de notre documentation de l'influence scandinave, si riche et déterminante. Car Rilke n'a pas complètement achevé les autres travaux à partir du danois qu'il avait entrepris et déjà largement avancés, et à peine d'autres à partir du suédois. C'est aussi pourquoi il faudra s'attarder davantage sur les poèmes de Jacobsen.

3.3.1 La jeune fille dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*

Dans le roman de *Malte*, on rencontre de nombreuses jeunes filles, les unes au Danemark les autres à Paris, et dans des conditions très diverses. Deux groupes se détachent l'un de l'autre : d'une part les jeunes filles des milieux privilégiés, Abelone en est la première, et d'autre part les pauvres que Malte observe dans les rues de Paris.

Les privilégiées : modernité à Paris, modèle sapphique au Danemark

On doit s'arrêter un instant sur Abelone, observée cette fois dans la perspective de la transformation de l'humain par la jeune fille. Elle mène la vie protégée d'une jeune comtesse dans le Danemark traditionnel. Sa recherche, nous l'avons vu, oscille entre les possibilités d'un bonheur naturel dans multiples occasions de la vie quotidienne, si souvent insignifiantes, et le renoncement le plus total. Jeune fille ou amante, Abelone est avant tout un être qui cherche sa voie. On peut voir dans sa féminité quelques traits que son éducation ferait prévoir, mais elle vit dans l'indépendance, à l'écart des conditions codifiées entre homme et femme de son époque. La beauté et la fierté définissent son personnage, qui se dresse ainsi au seuil entre la condition féminine passée et celle de l'avenir. Au présent, déjà elle transforme vraiment le jeune homme : Malte.

Mais le roman évoque bien d'autres situations, et nous relevons deux mises en scène de jeunes filles privilégiées, qui nous paraissent particulièrement représentatives. La première se place à Paris, au musée, devant la « Dame à la licorne », et la deuxième dans les paysages danois des parcs et jardins naturels qui y entourent les vieilles demeures patriciennes. Dans les deux cas, la dimension temporelle est celle d'un temps exceptionnel, séparé de la vie courante dans une sorte de « Absents-Sein » ; mais les situations présentées sont diamétralement différentes.

Les pariennes

Ainsi, sommes nous à Paris, au le *Cahier* 39, et nous avons déjà vu cette scène au musée de Cluny (2.1.1). Elle renvoie à l'évolution moderne de la femme en ce moment de la

« Jahrhundertwende ». Malte observe là les jeunes filles qui dessinent. Il comprend qu'elles sont issues de bonnes familles, mais aussi qu'elles ont quitté un jour maison et famille, assez violemment dit-il, pour mener une vie moderne, libre. Ce serait là une sorte de révolution contre la condition féminine établie, mais les tentatives des jeunes filles modernes s'orientent au modèle de l'homme : voilà bien l'inverse de ce que Rilke comprend par la perspective de « l'être humain féminin » ! Le poète décrit plutôt un phénomène de son époque, la Fin de Siècle, qu'on appelle aussi Décadence :

Aujourd'hui où tout change, elles veulent changer, elles aussi. Elles sont toute prêtes à s'abandonner et à penser d'elles mêmes à peu près ce que les hommes disent d'elles quand elles ne sont pas là. C'est ce qu'elles appellent leur progrès. Elles sont déjà presque convaincues que ce qu'on cherche est une jouissance, puis une autre, puis une autre encore plus forte ; que c'est en cela que consiste la vie, quand on ne veut pas sottement la perdre.⁵⁵⁶

Ce faisant, Rilke suggère une comparaison en face à face entre le modèle de modernité féminine des dessinatrices et le modèle d'existence de la « Dame à la licorne », sujet de leur dessin. Le deuxième modèle appartient, lui, au passé, et un puissant effet de contraste résulte de la confrontation, dans laquelle la jeune fille moderne semble d'ailleurs un moment ébranlé dans ses *presque convictions* :

Elles se trouvent devant ces tapisseries et s'oublient un peu elles-mêmes. Elles ont toujours senti que cela a du exister, cette vie menée à voix basse, avec ces gestes lents, jamais entièrement expliqués et elles se rappellent obscurément qu'elles ont elles-mêmes pensé pendant un temps que telle serait leur vie.⁵⁵⁷

Celles qui regardent maintenant les tapisseries de la « Dame à la licorne », au musée, ne veulent pas assumer le rôle de leurs aïeules. « Elles sont fatiguées », dit Malte, généralisant pour désigner un phénomène d'actualité : l'effort de leurs aïeules leur pèserait trop, car celles-ci portaient seules l'amour négligé par l'homme superficiel (voir 2.1.1). En face, la « Dame à la

⁵⁵⁶ Rilke, *Récits et essais*, p. 521. Malte, p. 93 : „Jetzt, da so vieles anders wird, wollen sie sich verändern. Sie sind ganz nahe daran, sich aufzugeben und von sich zu denken, wie Männer etwa von ihnen reden könnten, wenn sie nicht da sind. Das scheint ihnen ihr Fortschritt. Sie sind fast davon überzeugt, daß man einen Genuß sucht und wieder einen und einen noch stärkeren Genuß, daß darin das Leben besteht, wenn man es nicht auf eine alberne Art verlieren will.“

Licorne » semble s'être retirée, solitaire, dans un amour intransitif. Devant toutes ces choses advenues au fil du temps, Rilke en vient alors à un appel entièrement nouveau. La jeune fille est capable de transformer l'homme, mais c'est à lui maintenant de faire sa part de travail, d'œuvrer pour un nouveau mode de relation entre l'homme et la femme. Il s'agit toujours de la question de l'amour. On doit le souligner, ici encore, et pour Rilke la jeune fille est par dessus tout l'incarnation de l'amour, qui résume tout le sens de son existence. Ce rôle, loin d'être réducteur, lui attribue au contraire la tâche la plus élevée, vitale, puisque, nous l'avons vu, l'amour confère l'existence [das Sein] et qu'il doit être le mode de relation à la vie. La lettre précitée, à Franz Xaver Kappus, celle du 14 mai 1904, pose la transformation du vécu amoureux par la jeune fille épanouie comme la condition nécessaire à l'apparition de deux êtres humains qui seront deux pairs, dans une relation. « d'humain à humain », non plus « d'homme à femme ».

Les parisiennes du musée de Cluny sont « fatiguée », un épanouissement personnel vraiment nouveau ne se dessine pas, et au premier abord l'être féminin perd son identité, ses ressources profondes.

Les Danoises

Mais la pensée de Malte tournée vers sa patrie danoise fait apparaître d'autres jeunes filles, elles aussi sont issues de milieux privilégiés. Ce sont les jeunes Danoises du *Cahier 68*, des scènes qui nous éloignent tout à fait de l'atmosphère parisienne.

Ce passage danois nous conduit à l'écart de la vie conventionnelle, dans un espace et un temps détaché, du mode de vie ordinaire, du monde expliqué.

Nous voici introduits dans l'intimité d'un moment d'exception, libéré pour le rêve, l'art, la culture. Là, le pouvoir de métamorphoser tout l'environnement que la jeune fille possède naturellement peut s'exercer pleinement.

Le *Cahier 68* se place entre celui qui évoque les grandes amoureuses et celui qui reporte la dernière rencontre entre Malte et Abelone, à Venise. Malte fait ainsi des jeunes Danoises de son pays le centre d'un triptyque, où il peint trois volets de figures féminines. On pourrait voir là l'espoir dans le tableau central, montrant les jeunes filles, en qui germe l'avenir. En effet, leur

⁵⁵⁷ *ibid.*, p.520. Malte, p.92 : „Sie finden sich vor diesen Teppichen und vergessen sich ein wenig. Sie haben immer gefühlt, daß es dies gegeben hat, solch ein leises Leben, langsamer, nie ganz aufgeklärter Gebärden, und sie erinnern sich dunkel, daß sie sogar eine Zeitlang meinten, es würde ihr Leben sein.“

présence fait surgir un monde intact, pur et joyeux, sans aucun doute au temps des vacances, dont l'influence bienfaisante se répand sur tout ce qui dans l'environnement peut y être réceptif.

Cependant, il y a à tout cela une condition sévère : c'est le renoncement au bonheur immédiat, et la sublimation des passions humaines dans l'art :

Jeunes filles de mon pays. Si la plus belle d'entre vous pouvait trouver un après-midi dans la bibliothèque à demi obscure le petit livre que Jean de Tournes imprima en 1556 ! Qu'elle le prenne en main avec sa reliure fraîche et lisse dans le verger bourdonnant ou du côté du phlox, dans le parfum trop sucré duquel se cache un reste de pure douceur. Puisse-t-elle le découvrir assez tôt ! Aux jours où les yeux commencent à prendre conscience de ce qu'ils sont, alors que les lèvres, restées jeunes, sont encore capables de croquer dans une pomme, jusqu'à en avoir la bouche pleine.⁵⁵⁸

La clause sévère est posée à travers la lecture des *Sonnets de Louise Labé* (publiés en 1556 et que Rilke a transcrits en allemand) que Rilke recommande aux jeunes danoises. En même temps, elles verront par ce modèle que leur épanouissement dépend du développement de leur culture dans toutes les sciences, tous les arts. Louise Labé l'indique d'ailleurs en premier lieu dans sa dédicace des *Sonnets* à Clémence de Bourges. L'auteur des *Sonnets* est la représentante d'une société d'exception dans son temps, en un lieu particulier, dans laquelle la femme, instruite dans tous les domaines, indépendante, mène une vie libre. Dans de telles conditions on pourrait voir les jeunes filles se transformer et elles pourraient changer leur entourage, de nouvelles perspectives seraient possibles :

Et quand vient ensuite le temps des amitiés plus vives, que ce soit votre secret, jeunes filles, de vous appeler l'une l'autre Dika et Anactoria, Gyrinno et Atthis. Que quelqu'un, un voisin peut-être, un homme d'âge, qui a voyagé dans sa jeunesse et qui passe depuis longtemps pour un

⁵⁵⁸ *ibid*, p. 590. Malte, p. 160 : „Mädchen in meiner Heimat. Daß die Schönste von euch im Sommer an einen Nachmittag in der verdunkelten Bibliothek sich das kleine Buch finde, das Jean de Tournes 1556 gedruckt hat! Daß sie den kühlenden glatten Band mitnehme hinaus in den summenden Obstgarten oder hinüber zum Phlox, in dessen übersüßtem Duft ein Bodensatz schierer Süßigkeit steht. Daß sie es früh fände! In den Tagen, da ihre Augen

original, puisse vous avoir révélé ces noms ! Qu'il puisse parfois vous inviter chez lui, à cause de ses pêches, qui sont renommées [...] Peut-être avez-vous pu le persuader de vous raconter quelque histoire. Peut-être y en a-t-il une parmi vous qui a pu obtenir de lui qu'il aille chercher ses vieux journaux de voyage, qui sait ? La même peut-être aura su un jour lui faire dire que quelques passages des poésies de Sappho sont parvenus jusqu'à nous et qui n'aura eu de cesse d'apprendre ce qui est presque un secret, à savoir que cet homme retiré du monde a aimé parfois occuper ses loisirs à transposer ces vers.⁵⁵⁹

L'amitié hors du commun qui se développe entre cet homme déjà âgé et les jeunes filles est source de transformation dans l'entourage, représenté ici par le vieux solitaire qui retrouve un enthousiasme juvénile⁵⁶⁰. Les circonstances exceptionnelles la rendent possible : ce sont l'écart du monde ordinaire expliqué et convenu d'avance, l'absence d'intention utilitaire et la pratique des arts. Cette amitié est bien une relation d'humain à humain, au-delà des différences d'âge. Les différences de genre masculin et féminin sont traitées dans le tableau, et elles sont des enrichissements. Nous reconnaissons un modèle de relation nouvelle, à étendre au-delà du moment particulier.

Mais le poète va plus loin encore dans cette perspective hors du commun, où l'être masculin doit évoluer, car l'amitié nouée entre le vieil homme et les jeunes filles crée une association dans laquelle l'homme fait une véritable révolution : il se retourne contre le clan despotique auquel il appartient par définition, il trahit la société de son temps dominée par les hommes, [verrät], écrit Malte, le mot allemand indiquant bien la trahison. Il propose aux jeunes danoises de s'identifier aux compagnes de la grande Sappho, comme à Anactoria, que des vers de Sappho comparent à Hélène, sa beauté aussi puissante que celle qui causa la destruction de Troie ; la beauté étant évoquée dans le contexte comme un élément du pouvoir féminin sur le monde.

anfangen auf sich zu halten, während der jüngere Mund noch imstande ist, viel zu große Stücke von einem Apfel abzubeißen und voll zu sein.“

⁵⁵⁹ *ibid*, p. 590. Malte, p. 160 : „Und wenn dann die Zeit der bewegteren Freundschaften kommt, Mädchen, daß euer Geheimnis wäre, einander Dika zu rufen und Anactoria Gyrrino, Atthis. Daß einer, ein Nachbar vielleicht, ein älterer Mann, der in seiner Jugend gereist ist und längst als Sonderling gilt, euch diese Namen verriete. Daß er euch manchmal zu sich einlode, um seiner berühmten Pfirsiche willen [...] Vielleicht überredet ihr ihn zu erzählen . Vielleicht ist die unter euch, die ihn erbitten kann, die alten Reisetagebücher hervorzuholen, wer kann es wissen ? Dieselbe, die es ihm eines Tages zu entlocken versteht, daß einzelne Gedichtstellen der Sappho auf uns gekommen sind, und die nicht ruht, bis sie weiß, was fast ein Geheimnis ist : das dieser zurückgezogene Mann es liebte, zuzeiten seine Muße an die Übertragung dieser Versstücke zu wenden.“

Malte transfère ainsi les jeunes filles de son pays danois sur l'île de Lesbos, cinq cents ans avant notre ère, quand Sappho, servant Aphrodite et les Muses, dirigeait la société libre de ses amies et élèves, jeunes filles et femmes.

Rilke utilise ce modèle comme un encouragement à réaliser l'épanouissement nouveau et personnel de la femme maintenant, à son époque.

Dans l'antiquité, le monde de Sappho était resté limité à un espace d'exception. La vie indépendante, la liberté, l'instruction des femmes s'y imposaient face à l'univers masculin aux valeurs trompeuses, et à ses conventions. Mais la société libre de Lesbos n'attendait pas de changement du monde masculin coexistant, et celui-ci l'anéantit finalement. Il nous semble ici décisif de souligner la différence fondamentale que fait apparaître la comparaison entre le modèle sapphique et l'épanouissement nouveau que souhaite Rilke. Lors, le premier a échoué parce qu'il n'existait qu'à côté du monde des hommes, parce que la transformation, et la rencontre d'humain à humain prévues chez Rilke n'ont pas eu lieu.

Mais d'autre part, nous découvrons dans le modèle antique un motif, qui est au contraire tout à fait en accord avec la vision de Rilke : c'est celui de la métamorphose de la douleur de la séparation en force créatrice. En effet, la tradition rapporte que Sappho se serait jetée du haut du rocher de Leukade, parce que son amour pour Phaon restait sans réponse. Le saut dans le vide symboliserait la libération de la douleur par la création artistique. Malte développe d'ailleurs cette thèse, au décours des pensées qu'il prête au vieil ami des jeunes Danoises pendant une veille rêveuse après leur visite. Pour lui, il s'agirait d'un amour devenu intransitif à travers la douleur et ainsi d'un accomplissement, d'un dépassement à valeur infinie⁵⁶¹. Dans cette perspective, Sappho rejoindrait les grandes amoureuses, Gaspara Stampa et Louise Labé, formant pour Rilke une seule et même figure symbolique autant qu'historique ou légendaire qui jalonne les époques de notre passé culturel et social.

Rilke appelle dans le *Cahier 68* à reprendre le modèle sapphique comme impulsion pour le nouvel épanouissement de la femme, dans son temps, dans le temps moderne. De plus il imagine dans le monde des hommes, visiblement à l'écart, un être humain, un vieil homme, un original,

⁵⁶⁰ *ibid.*, p. 591. Malte, p.161 : „Voici que, ce faisant, son ardeur au travail se réchauffe. De belles soirées, quasi juvéniles, s'ouvrent devant lui.“ Rilke, *Récits et essais*, p. 591. „Über dem allen erwärmt er sich wieder für seine Arbeit. Es kommen schöne, fast jugendliche Abende für ihn.“

⁵⁶¹ *ibid.*, p. 592.

un solitaire qui veut ce nouvel épanouissement et œuvre dans son sens : ce personnage signale le mouvement déjà amorcé vers une humanité nouvelle.

Tout cela n'est possible qu'à l'écart du monde expliqué. Les jeunes Danoises mises en scène possèdent bien le potentiel nécessaire à un développement nouveau et personnel, mais cette évolution n'est favorisée que dans la situation et le moment particulier que délimitent ce passage du roman.

Le danger de la réalisation dans une relation entre homme et femme conventionnelle plane sur le monde encore intact des jeunes filles. En cela on se rapportera au *Cahier* précédant sur les grandes amoureuses, où Rilke expose son sentiment en insistant sur la différence entre [Geliebte] et [Liebende] : « Les êtres aimés vivent mal et dans le danger. Ah ! si elles pouvaient se hausser au dessus d'elles-mêmes et devenir des amoureuses ! »⁵⁶² ; c'est le thème que développe aussi la première *Élégie de Duino* (2. 1. 3).

Les jeunes danoises sont l'image d'un espoir, dans l'attente du temps qui viendra, où se réalisera une autre indépendance féminine, source d'une transformation de toute la société humaine.

Les jeunes filles pauvres des rues de Paris

Loin des visiteuses du musée de Cluny, Malte observe des jeunes filles très différentes dans les rues de Paris. Le *Cahier* 60 est particulièrement riche d'épisodes à elles consacrés.

Malte, venant des nobles demeures de sa patrie danoise, aux parcs anciens, que l'on devine labyrinthes paisibles de grands arbres et de roses oubliées, Malte découvre dans les rues grouillantes de Paris qu'il existe aussi des pauvres. La détresse, la misère existent.

Le jeune homme décrit l'effrayante réalité des rues de Paris sans chercher à en épargner les détails choquants. Mais il remarque aussi et met en valeur le courage, la dignité qu'il reconnaît dans la misère. Le roman nous livre ainsi de nombreuses descriptions d'êtres humains qui luttent pour exister, de leurs tentatives d'existence.

⁵⁶² *ibid.*, p. 588. Malte, p. 158 : „Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden.“

Malte voit des jeunes filles pauvres. L'une périt dans la salle d'attente de l'hôpital de La Salpêtrière⁵⁶³, une autre se déshabille devant les terrasses des cafés, décrit-il au début du *Cahier 60*⁵⁶⁴.

Dans ce contexte, un thème traité dans tout le roman est particulièrement important, c'est celui de sa propre vie et de sa propre mort⁵⁶⁵, deux droits fondamentaux dont les pauvres de la grande ville anonyme sont privés. Ainsi Malte écrit-il ce passage sur les jeunes filles pauvres, à la fin du *Cahier 60* :

Cette ville est pleine de gens qui glissent lentement jusqu'à les rejoindre. La plupart commencent par regimber ; mais on trouve ensuite de ces jeunes filles fanées et sur le déclin, qui ne cessent, sans résistance, de passer sur l'autre bord, de fortes filles, au plus profond d'elles-mêmes inusitées, que personne n'a jamais aimées.

Peut-être penses-tu, mon Dieu, que je dois tout laisser et les aimer ? [...] Pourquoi me faut-il imaginer que je pourrais avec d'indicibles précautions les tenir contre mon haleine, ces poupées dont la vie s'est jouée, en déployant leurs bras de printemps en printemps vainement, toujours vainement, jusqu'à ce que leurs épaules se soient lassées ? Elles ne sont jamais tombées très haut de leurs espoirs ; aussi ne sont-elles pas brisées ; mais elles sont abattues et déjà inaptes à vivre. »⁵⁶⁶

S'il n'y a aucune perspective d'épanouissement individuel, il faut souligner que pour Rilke seul l'amour confère à l'être sa propre vie, son existence même. Or les jeunes filles pauvres des rues de Paris n'ont jamais été aimées : leur potentiel vital reste inutilisé, et elles n'auront pas non plus leur propre mort, elles *disparaissent* [schwinden] dans la masse humaine *comme si elles n'existaient pas* [wie nichts].

⁵⁶³ *ibid*, p. 472.

⁵⁶⁴ *ibid*, p. 573.

⁵⁶⁵ *ibid*, p. 443 : „ils ont tous eu leur mort à eux“. Voir aussi la mort du Chambellan Brigge dans le *Cahier 8*, p. 439-443

⁵⁶⁶ *ibid*, p. 574. Malte, p. 144 : „Diese Stadt ist voll von solchen, die langsam zu ihnen hinabgleiten. Die meisten sträuben sich erst ;aber dann gibt es diese verblichenen alternden Mädchen, die sich fortwährend ohne Widerstand hinüberlassen, starke, im Innersten ungebraucht, die nie geliebt worden sind. / Vielleicht meinst du, mein Gott, daß ich alles lassen soll und sie lieben [...] Warum stell ich mir vor, wie ich sie unsäglich vorsichtig an meinen Atmen halten würde, diese Puppen, mit denen das Leben gespielt hat, ihnen Frühling um Frühling für nichts und wieder nichts die Arme auseinanderschlagend, bis sie locker wurden in den Schultern. Sie sind nie sehr hoch von einer Hoffnung gefallen, so sind sie nicht zerbrochen ;aber abgeschlagen sind sie und schon dem Leben zu schlecht.“

Des images de contraste viennent à l'esprit : entre autres celle de cet espace entre les bras dans l'enlacement amoureux, symbole fondamental, qu'instaurera la première *Élégie de Duino*, espace qui ne se formera jamais pour les parisiennes pauvres, aux bras vainement tendus.

Malte termine le passage par les dures paroles qui les condamnent sans recours, car elles sont : « celles qui attendent avec un petit talent pour être aimées, comme avec une lampe froide. »⁵⁶⁷ On mettra en parallèle la phrase inspirée par la pensée d'Abelone : « Aimer, c'est briller comme une flamme, d'une huile inépuisable »⁵⁶⁸, que nous avons déjà relevée (2.1.3 : Madeleine et les grandes amoureuses).

Ces descriptions de la misère dans la grande ville, dans les rues de Paris, sont parmi les plus dures du roman. Il importe alors d'élargir la perspective aux *Élégies de Duino*, qui développent et éclairent les motifs ébauchés dans les *Cahiers*. Et dans la *Septième Élégie*, Rilke donne une image des jeunes filles pauvres profondément différenciée, où elles aussi connaissent l'existence accomplie (2.1.3).

3.3.2 Les jeunes filles des *Élégies de Duino*

Nous avons fait la connaissance des jeunes filles des *Élégies de Duino* au sujet du renoncement dans la réalisation de l'amour, où elles représentent la figure même de l'amour gratuit. Il s'agit maintenant d'établir leur rôle dans une possible évolution vers un être féminin nouveau. Cette deuxième rencontre sera donc limitée à la recherche des caractères spécifiques de chaque figure de jeune fille dans le cycle élégiaque.

On retrouve la présence explicite de la jeune fille dans la *Première*, la *Troisième*, la *Cinquième*, la *Septième* et la *Dixième Élégie*. Chacune de ces *Élégies* déplore la condition humaine, et la jeune fille va être confrontée aux plus dures exigences, qu'imposent les tentatives de la dépasser.

Nous tentons maintenant de préciser les principaux aspects de cette thématique, autour des motifs qui selon nous les développent : ainsi avons nous discerné au cours d'une première lecture et isolé pour les étudier successivement les motifs des grandes amoureuses, de « la jeune fille

⁵⁶⁷ *ibid*, p. 574. Malte, p. 145 : „die da warten mit einem kleinen Talent zur Geliebten, wie mit einer kalten Lampe.“ Malte, p. 145

⁵⁶⁸ *ibid*, p. 598. Malte, p. 169 : „Lieben ist brennen mit unerschöpflichem Öle.“

refuge contre le monde des *pères* », celui de « l'équilibre dans le renoncement », celui du « sacrifice et du devenir », puis « l'ascension et l'apogée », et enfin « la jeune fille guide à travers douleur et renoncement ».

Les grandes amoureuses

Seule la *Première Élégie* reprend le thème des grandes amoureuses créée dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Elle érige ainsi Gaspara Stampa en modèle pour toutes les jeunes filles, puis met l'accent sur la puissance créatrice libérée par la séparation de l'aimé, et elle en proclame la légitimité à toute épreuve, rappelons le :

As-tu suffisamment songé
à Gaspara Stampa pour que chez toute fille
dont l'aimé s'est enfui s'éprouve à l'exemple amplifié
de ces amantes : « Ah ! fusté-je comme elles » ?⁵⁶⁹

Dans cette *Première Élégie*, Rilke met en scène sa théorie de l'amour gratuit, non possessif, non objectivant, non réductif dans la perspective unique. Reprenons brièvement le passage fondateur de cette théorie, déjà traité (2.1.3), où le poète adresse aux amants la provocation que nous connaissons : « jette, ajoute de tes bras le vide / aux espace que nous respirons ; et les oiseaux peut-être / sentiront d'un vol plus intérieur l'air agrandi. »⁵⁷⁰ Et il continue avec l'exigence suprême, l'appel à retourner vers soi-même les forces promotrices des « plus anciennes douleurs », pour dépasser la condition humaine, à l'exemple de Gaspara Stampa. L'image de la flèche projetée par la tension de l'arc renforce par la représentation plastique l'idée exprimée.

La même réclamation en faveur d'un renoncement créatif a été souvent formulée dans les

⁵⁶⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 528, v. 45-48. S W 1, p. 686 : „Hast du der Gaspara Stampa / denn genügend gedacht, daß irgend ein Mädchen, / dem der Geliebte entging, am gesteigerten Beispiel / dieser Liebenden fühlt : daß ich würde wie sie ?“

⁵⁷⁰ *ibid*, p. 528, v. 23-25. S W 1, p. 685-686 : „wirf aus den Armen die Leere / zu den Räumen hinzu, die wir atmen, vielleicht daß die Vögel / die erweiterte Luft fühlen mit innigerm Flug.“

Cahiers de Malte, et encore une fois lorsque Malte pose les *Sonnets de Louise Labé* en exemple pour les jeunes danoises, comme nous venons de le voir.

La jeune fille, refuge contre le monde des « pères »

Alors que dans la *Deuxième Élégie* la question du sens de l'existence humaine est posée aux amants, la figure où sont confondus l'être masculin et l'être féminin, la jeune fille intervient au contraire comme une figure fortement individualisée dans la *Troisième Élégie*. Elle y acquiert un rôle décisif, dans un scénario tout nouveau. Elle joue un premier rôle dans ce poème construit comme un face à face entre elle [das Mädchen] et le jeune homme [der Jüngling]. La jeune fille est le pôle opposé à celui du jeune homme. Elle apporte l'espoir d'apaiser la violence des instincts qui le poussent. Elle se révèle finalement comme la figure libératrice, par laquelle une existence à l'écart, un « Abseits-Sein » équilibré dans l'amour peut remplacer la relation entre homme et femme programmée par les lois ancestrales de la fécondité et de la reproduction.

Dans ce rôle héroïque, il est sans doute remarquable qu'elle soit introduite, au début du poème par les mêmes effets de théâtre que l'ange de la *Première Élégie* : en décalage, par une phrase à la syntaxe brisée. Ainsi, nous ne trouvons d'abord qu'un anonyme « elle », puis plus tard, le mot qui réalise sa présence personnelle [Mädchen] :

Celui, son jeune amant, qu'elle reconnaît de loin, que sait-il
quand à lui du seigneur du plaisir, qui du solitaire souvent,
bien avant que la fille l'apaise, comme si souvent même elle n'existait pas⁵⁷¹.

La jeune fille doit adoucir le désir primaire en apportant dans la polarité masculine aux pulsions incontrôlées le sentiment de l'amour qu'elle reçoit des sphères supérieures représentées ici par les *étoiles* (voir 2.1.3). Elle n'a pas conscience de son effet bienfaisant, car elle appartient au domaine de l'amour et ne connaît pas les tensions qui habitent son jeune amant :

⁵⁷¹ *ibid.*, p. 533, v. 3-5. S W 1, p. 693 : „Den sie von weitem erkennt, ihren Jüngling, was weiß er / selbst von dem Herren der Lust, der aus dem Einsamen oft / ehe das Mädchen noch linderte, oft auch als wäre sie nicht.“

Ô, jeune fille, *tout*

ceci : je veux dire qu'*en* nous nous aimions, non point un être unique et à venir

mais la fermentation innombrable ;non pas un seul enfant,

mais les pères qui sont au fond de nous, couchés

comme des débris de montagne

[...] *voici* donc, jeune fille, *ce qui* t'a devancée.⁵⁷²

Mais elle peut offrir à l'amoureux, alors *soulagé* [erleichtert] le *foyer de son cœur* [ihr heimisches Herz], ainsi que le montre la mise en scène de la découverte réciproque déployée au cours de cette *Troisième Élégie*.⁵⁷³

Le poète termine par l'invocation que nous avons relevée dans la partie 2.1.3⁵⁷⁴, car la jeune fille peut *conduire* son jeune amant *vers* un équilibre réciproque entre sentiment et puissances vitales [führ ihn / nah an den Garten heran]. Et là, nous avons reconnu le qualificatif *doucement* [leise], le *jardin*, et le *cher labeur de chaque jour en lequel il se fie* comme les éléments qui désignent et décrivent ce que Malte nommait *le bonheur naturel dans les multiples, souvent insignifiantes, occasions de la vie de tous les jours* : à l'écart du monde déterminé par la puissance des *pères*.

La jeune fille à laquelle Rilke s'adresse dans la *Troisième Élégie* fait apercevoir la figure idéale de « l'être humain féminin », qui peut transformer le monde des hommes. Mais ici, la transformation se réalise individuellement, en privé, entre deux être enfermés au départ dans la société des *pères*.

Dans cette *Troisième Élégie*, la possibilité de changement repose sur un mouvement orienté l'un vers l'autre de deux être humains, dans l'effort persévéré pour se rencontrer dans l'amour.

⁵⁷² *ibid*, p. 535-536, v. 68-75. S W 1, p. 696 : „O Mädchen, / *dies* : daß wir liebten *in* uns, nicht Eines, ein künftiges, sondern die Väter, die wie Trümmer Gebirgs / uns im Grunde beruhen [...] / *dies* kam dir, Mädchen, zuvor.“

⁵⁷³ *ibid*, p. 554, v. 24-25. S W 1, p. 694.

⁵⁷⁴ *ibid*, p. 596, v. 81-83. S W 1, p. 696.

Rilke reconnaît un tel potentiel chez des être jeunes, *jeune amant* [Jüngling] et *filles* [Mädchen] (cité plus haut). Il le reconnaît ici, non pas dans des perspectives passées ou à venir, mais bien dans la réalité humaine individuelle, universelle et intemporelle. Il décrit donc une fois de plus dans la troisième *Élégie de Duino* les potentiels présents dans la grande jeunesse et dans l'enfance, cette fois dans l'optique de leur épanouissement privé.

L'équilibre dans le renoncement

Le motif de l'équilibre est particulièrement développé dans la *Cinquième Élégie*. Parmi les acrobates anonymes présentés dans la *Cinquième Élégie*, apparaît soudain la silhouette d'une jeune fille, *la ravissante* ; elle apparaît comme une évidence, elle semble faire partie des connaissances proches du poète : « Puis, toi, la ravissante »⁵⁷⁵.

Nous rencontrons alors une jeune fille énigmatique. Au premier regard, il semble s'agir d'une jeune saltimbanque (comme sur la peinture de Picasso liée à l'inspiration du poème élégiaque), exposée au public dans une acrobatie avec des balances. Mais les figures acrobatiques sont les prétextes dont se sert le poète pour décrire des modèles d'existence. Pour notre part, nous tentons tout d'abord de décrypter cette dimension du message en nous appuyant sur les observations spécifiques acquises jusqu'ici, à travers les mots et les images, au-delà du sens immédiat. Cette option nous conduit vers une interprétation de *la ravissante* comme un modèle d'équilibre dans l'indifférence au monde extérieur et l'intériorisation accomplie. Dans l'impression qui se dégage des effets lyriques obtenus, la beauté et la sensualité (par exemple celle des jeunes seins rebondis) sont tout d'abord mis en valeur, mais en même temps la distance et l'indifférence équilibrées. L'impression d'équilibre, créée par le jeu avec la balance et le fruit posé, semble se reproduire dans l'image associée à celle des épaules, balances qui assurent le maintien de l'oscillante acrobatie. Ainsi la jeune saltimbanque incarne-t-elle le modèle d'un équilibre maintenu qu'elles que soient les circonstances, toujours compensé, pesé :

Puis, toi la ravissante,

toi que les joies les plus charmantes

⁵⁷⁵ *ibid*, p. 541, v. 64. S W 1, p. 703.

ont sauté d'un bond muet. Peut-être que
 tes franges sont pour toi heureuses –
 ou que sur tes jeunes
 seins rebondis la soie verte, aux lueurs de métal
 se sent infiniment choyée et que rien ne lui manque.
 Toi,
 fruit primeur de l'humeur égale
 sur tous les plateaux branlants de l'équilibre toujours posé différemment,
 exposé parmi les épaules.⁵⁷⁶

Cette fois, la jeune fille, que Rilke appelle *la ravissante* mais aussi celle que *les joies les plus charmantes ont sauté d'un bond muet*, n'est pas la figure de l'amour. Elle se démarque par son indifférence, son attitude distante : finalement, elle ne semble plus appartenir à la terre. Le détachement des choses terrestres rappelle celui des jeunes morts, que nous voyons dans la *Dixième Élégie* : « dans le premier état / d'intemporelle équanimité, l'état de désaccoutumance »⁵⁷⁷. Ce sevrage des joies terrestres chez la jeune saltimbanque aurait également son pendant dans la *Première Élégie* : « on se déshabitude doucement du terrestre, comme on se sèvre / sans dureté du sein de sa mère. »⁵⁷⁸ Par la souffrance, la privation des joies de son âge, la jeune acrobate serait donc aussi évoluée que les jeunes morts évoqués ailleurs dans les *Élégies*, détachée des choses de la vie, dépassée. Il faut souligner encore une fois, que chez Rilke les jeunes morts sont la représentation lyrique du dépassement de la condition humaine, un dépassement source de création nouvelle, tout comme d'impulsion pour l'individu dans sa vie humaine routinière, une impulsion qui l'amène à ouvrir les yeux et à créer à son tour. Tout ceci est démontré dans la *Première Élégie*, autour le chant de Linos ; dans la *Cinquième*, le vide laissé

⁵⁷⁶ *ibid.*, p. 541, v. 64-74. S W 1, p. 703-704 : „Du, dann, Liebliche, / du von den reizendsten Freuden / stumm Übersprungene. Vielleicht sind / die Fransen glücklich für dich – / oder über den jungen / prallen Brüsten die grüne metallene Seide / fühlt sich unendlich verwöhnt und entbehrt nichts. / Du / immerfort anders auf alle des Gleichgewichts schwankende Waagen / hingelegte Marktfrucht des Gleichmuts / öffentlich unter den Schultern.“

⁵⁷⁷ *ibid.*, p. 554, v. 47-48. S W 1, p. 723 : „im ersten Zustand / zeitlosen Gleichmuts, den der Entwöhnung.“

par la privation des joies naturelles de la vie serait devenu un espace du cœur, ce que Rilke nomme [Herzraum] : c'est-à-dire le lieu d'un accomplissement intérieur, si l'on en croit les formules « infiniment choyée » et « rien ne lui manque ». Ainsi, la jeune saltimbanque donne vie et joie aux Choses, intériorisées, comme à cette soie posée sur sa poitrine, sur son cœur juvénile. Nous lirions là les signes de son pouvoir de transformer ce qui l'entoure, lié à sa capacité d'exister à l'écart du monde des objets mesurés et possédés, monnayés, de cette place du marché où elle est exposée (souvenons nous d'ailleurs que le monde expliqué de la *Dixième Élégie* est aussi une place de marché : celui de la « ville de Douleur »).

Remarquons au passage l'art de Rilke, qui fait de choses insignifiantes, comme les franges du vêtement, ou le morceau de soie verte, les porteurs de sens infiniment profonds et complexes, en les amenant au premier plan, devenues Choses vivantes, animées dans le monde intérieur, lieu des sentiments aimants.

Le sacrifice et le devenir

Les conditions qui s'imposent à la jeune fille dans la *Sixième Élégie* semblent au premier abord étranges, surprenantes, ou choquantes même. Elle a le devoir de fournir l'amour et d'en souffrir. Sa vie sera sacrifiée au service du héros, son existence engloutie dans son rôle d'amante et de future mère du héros :

Ô mères des héros,
ô sources de fleuves emporteurs ! Gorges étroites, en lesquelles
depuis le haut rebord du cœur, plaintives,
se sont déjà jetées les filles, victimes à venir du fils.

⁵⁷⁸ *ibid*, p. 530, v. 87-88. S W 1, p.688 : „Man entwöhnt sich des Irdischen sanft, wie man die Brüsten / milde der Mutter entwächst.“

Puis se jetait en tempête par les séjours de l'amour le héros,
chacun le reportait plus loin, chaque battement d'un cœur le désirant,
et déjà détourné, il était à la fin des sourires, – différent.⁵⁷⁹

La jeune fille prend part à l'existence du héros par son apport sans mesures d'amour et de souffrance. Ainsi considéré, nous pourrions voir un héros féminin pour le sentiment et un héros masculin pour l'action, dans un contraste absolu l'un avec l'autre. Ou peut-être le poète nous laisse-t-il la possibilité de percevoir deux aspects opposés d'un seul être. Alors la jeune fille serait la composante féminine dans l'héroïsme. Et là, elle agirait pour le progrès de l'humanité, hommes et femmes, en fournissant les forces de l'amour et de la douleur nécessaires à certains moments de son évolution, dans certaines situations particulières.

Rilke laisse sans doute le lecteur devant des perspectives multiples, où l'on voit se mêler des forces convergentes vers un but suprême. L'amour de la jeune fille, amante, future mère, est la ressource indispensable à l'enthousiasme héroïque, nourri dans le dépassement de la condition humaine. Mais la *Sixième Élégie* a pour scène les temps antiques, et nous serons tentés de conclure en ce qui concerne notre thème particulier, que Rilke revient à des forces ancestrales, ancrées au plus profond de l'humanité et qui peuvent, dans l'inconscient, porter son avenir.

L'ascension et l'apogée

Tout autrement, l'*Élégie* qui suit, La *Septième Élégie* célèbre la jeune fille. Elle la célèbre dans un grand mouvement ascendant où la jeune fille apparaît sous des formes tour à tour changeantes qui composent une image profondément élaborée. Au début, c'est dans une sorte d'indifférenciation que nous voyons se profiler *l'amie, la silencieuse*, comme un être inclus dans la nature amoureuse à l'appel du printemps. La demande amoureuse qui lui est adressée concerne tous les domaines du vivant dans un même cri de la nature, semblable à celui de l'oiseau dans la

⁵⁷⁹ *ibid*, p. 544, v. 39-45. S W 1, p.707-708 : „O Mütter der Helden, o Ursprung / reißen der Ströme! Ihr Schluchten, in die sich / hoch vor dem Herzrand, klagend / schon die Mädchen gestürzt, künftig die Opfer dem Sohn / Denn hinstürmte der Held durch Aufenthalte der Liebe, / jeder hob ihn hinaus, jeder ihn meinende Herzschatz, / abgewendet schon, stand er am Ende der Lächeln, – anders.“

joie du renouveau⁵⁸⁰. La jeune fille, l'amie appartient au bonheur, à l'amour répandus dans toute la nature, l'amour des oiseaux, des fleurs, impérissable parce qu'il vit avec la reprise cyclique des saisons. De plus, l'intuition d'un avenir attendu est d'ores et déjà présente, car la grande fresque du printemps à laquelle appartient l'amie, brossée au début de *l'Élégie*, représente le temps de l'annonciation d'un futur rêvé. : « Oh, et le printemps comprendrait : il n'est là nul endroit / qui ne ferait résonner une annonciation. »⁵⁸¹

Le poète agence les sonorités et les formes qu'elles désignent avec une incomparable habileté artistique, pour faire percevoir les étapes ascensionnelles des appels du printemps qui montent vers « le temple rêvé de l'avenir »⁵⁸². L'ascension vers l'été les continue, avec la même impression de suite de marches vers un temple que rend le texte. Celle là culmine au niveau des étoiles, symboles de l'amour spirituel sans mélange : « Mais les nuits ! Mais les nuits de l'été, les hautes / nuits, mais les étoiles, les étoiles de la terre. »⁵⁸³

À ce niveau se condensent les silhouettes individuelles des amantes, c'est le leur (1.2.3). Le poète les appelle alors aux joies de la terre par des formules au sens fluctuant autour du principe de l'amour certes spirituel, mais vécu dans la réalité terrestre comme *une chose saisie un jour ici*, comme un *être ici* [Hiersein]. La complexité de ce message est rendue à travers les différents noms qui désignent les bien-aimées. Déjà le singulier de l'amante est aussitôt élargi en une pluralité aux larges dimensions, incluant les domaines de la vie et de la mort. Et ce sont d'abord des filles mortes, elles représentent les domaines de l'existence détachés du monde expliqué. Sur ce, Rilke appelle encore les amantes aux joies de la vie, cette fois par *vous les enfants*, et l'enfant représente l'existence humaine encore libre du conditionnement imposé par le monde expliqué. L'écart du monde expliqué apparaît ainsi deux fois comme condition du bonheur terrestre. Alors, nous nous rapprochons à nouveau de la possibilité d'accueillir les joies de tous les jours, dans une réalité transformée par l'échange réciproque permanent entre le monde intérieur et le monde extérieur. Cet *être ici* terrestre, ainsi perçu, est donc du domaine du « Abseits-Sein », ce que nous confirme aussitôt le symbole de la respiration :

⁵⁸⁰ *ibid*, p. 544. S W 1, p. 709.

⁵⁸¹ *ibid*, p. 544, v. 10-11. S W 1, p. 709 : „O der Frühling begriffe –, da ist keine stelle / die nicht trüge den Ton der Verkündigung.“

⁵⁸² *ibid*, p. 144, v. 14. S W 1, p. 709 : „zum geträumten Tempel der Zukunft.“

vous les enfants, une chose saisie
un jour ici ne vaudrait pas pour un grand nombre.
ne croyez pas que le destin soit plus que la densité de l'enfance,
que de fois vous l'avez dépassé, l'ami, en respirant,
respirant après une course heureuse, une course sans but et libre.⁵⁸⁴

Parvenu à ce point de la valeur *d'être ici*, Rilke s'adresse aux jeunes *filles* qui vivent dans les grandes villes dans les conditions les plus dures, tout comme celles que Malte observait dans les rues de Paris (3.3.1). Et nous voyons en cela une suite de la réflexion du poète mûri, après les constatations neuves du jeune Danois.

Dans cette *Septième Élégie*, les jeunes filles des rues, les pauvres, ont elles aussi part à la grande dynamique de la vie, à l'existence, *ici*. Cela se réalise à l'écart du monde expliqué et de son temps linéaire. Nous avons déjà cité en partie ce passage clé, qu'il semble pourtant justifié de reprendre maintenant tout entier, pour ne rien perdre de la richesse de ces figures de jeunes filles surgies de l'univers poétique conçu par l'artiste :

Il est merveilleux d'être ici, Vous le savez bien, jeunes filles, *vous* aussi
qui en apparence avez souffert le manque, et sombré – vous, dans les rues
les plus sordides des villes, les Purulentes, les Ouvertes
au déchet. Car il y eut une heure pour chacune, un peu moins même
qu'une heure entière peut-être, quelque chose d'à peine mesurable
aux critères du temps entre deux brefs instants, où chacune
eut une existence. Où elles furent là, eurent tout, les veines gonflées d'exister.⁵⁸⁵

⁵⁸³ *ibid*, p. 545, v. 25-26. S W 1, p.710 : „Aber die Nächte! Die hohen, / des Sommers Nächte, aber die Sterne, die Sterne der Erde.“

⁵⁸⁴ *ibid*, p. 545, v. 33-37. S W 1, p. 710.

Ainsi, dans une démarche conséquente, Rilke développe-t-il maintenant ce qui rend l'existence merveilleuse : la transposition de tout l'extérieur dans l'espace intérieur des sentiments, dont il donne un vaste tableau. Nous nous y sommes déjà attardés (2.1.3), et le rappel du début de la cinquième strophe, où il introduit la jeune fille, nommée ici la bien-aimée, puis l'amante comme témoin et actrice, est suffisant :

Nulle part il n'y aura, bien-aimée, qu'en nous mêmes de monde. Notre
vie passe en transformation. Et l'extérieur de plus en plus tenu
s'étiole.⁵⁸⁶

Le poète, qui fait l'éloge des œuvres humaines du passé dans les temps où leur représentation intérieure ne manquait pas dans l'esprit des hommes, place la figure de la jeune fille au sommet d'un mouvement ascendant. Après les temples, les cathédrales, dont le monde expliqué a perdu le sens intérieur, et qui pourtant le dépassent de beaucoup, plus haut encore, mesurée à l'ange, il montre la jeune amante à sa fenêtre nocturne.

La fenêtre signale encore la distance dans la communication même, tout ce qui s'exprime par le « Absents-Sein ». Et ainsi, la *Septième Élégie* nous donne-t-elle cette apogée finale : l'image de la jeune fille, messagère de l'amour, figure de proue de l'humanité vers le ciel ; une image qui en dit long sur les espoirs mis en elle pour être la médiatrice d'un devenir humain plus juste.

La jeune fille, guide à travers douleur et renoncement

Enfin, la jeune fille sera le guide vers un devenir qui commence par le dépassement des certitudes humaine.

Ainsi, dans la dernière *Élégie* du cycle de Duino, la dixième, c'est dans le voyage au-delà de la mort qu'intervient la jeune fille : cette fois dans le rôle de guide. Voilà un rôle où l'on pressent entre les lignes l'évocation d'une marche vers l'avenir humain métamorphosé, car elle conduit

⁵⁸⁵ *ibid*, p. 545-546, v. 38-44. S W 1, p. 710-711 : „Hiersein ist herrlich. Ihr wüßtet es Mädchen, *ihr* auch, / die ihr scheinbar entbehrt, versankt –, ihr, in den ärgsten / Gassen der Städte, Schwirrende, oder dem Abfall / Offene. Denn eine stunde war jeder, vielleicht nicht / ganz eine Stunde, ein mit den Maßen der Zeit kaum / Meßliches zwischen zwei Welten –, da sie ein Dasein / hatte. Alles. Die Adern voll Dasein.“

⁵⁸⁶ *ibid*, p. 546, v. 49-51. S W 1, p. 711 : „Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser / Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer / schwindet das Außen.“

les jeunes morts, dont nous avons appris dans la *Première Élégie* qu'ils doivent ébranler notre existence routinière. Elle les guide, nous l'avons vu déjà, à travers le royaume des Plaintes ou « pays de Douleurs » [Leidland], posé en contraste à côté de la « Ville-Douleur » [Leid-Stadt], image de notre monde expliqué. Les deux noms des séjours si différents, que Rilke a formés avec le mot *douleur*, ne se distinguent guère que par *ville* pour l'un, et *pays* pour l'autre. Et c'est là sans doute le signe de ce qu'il-y-s'agit de deux sortes de mort : l'une dans le rétrécissement et l'inconscience, et l'autre sur un chemin de détachement, douloureux lui aussi, mais combien riche en découvertes. On peut déjà lire par là que la jeune fille-guide conduit vers les grands espaces solitaires du développement intérieur, contrastant avec les rues et le marché de la ville où s'entassent des êtres sans existence individuelle.

La jeune fille est ici une jeune Plainte, elle attire vers le renoncement au monde des objets. Définis et possédés ; le sens ordinaire des éléments de la réalité et de l'existence, est remis en question, remplacé par une autre vision (nous verrons *les perles de douleur et les voiles fins de la tolérance, les arbres de larmes et les champs de chagrin en fleur*). Aussi, Rilke entretient-il une ambiguïté permanente sur les différents sens de la mort. Il s'agit bien dans ce dixième poème de deuil et de douleur devant la mort d'êtres jeunes, des jeunes morts qui suivent la Plainte, mais d'autres dimensions, d'autres plans peuvent en même temps s'apercevoir. L'essentiel est sans doute dans la distance de la foire du monde expliqué : nous avons remarqué les amoureux, juste après la dernière planche de la foire, mais plus loin, il y a autre chose. L'ambiguïté même est mise en scène à travers l'attitude du jeune homme dans les vers 41 à 46 :

Le jeune homme est tiré plus loin encore : peut-être est-il amoureux

d'une jeune Plainte..... il arrive, à sa suite, dans des près. Elle dit :

« Loin. Nous habitons là-bas en dehors..... Où ? » Et le jeune homme

suit. Son allure l'émeut. L'épaule, le cou – peut-être

est-elle d'ascendance noble. Mais il la laisse, fait demi-tour

se tourne, fait signe À quoi bon ? C'est une Plainte.⁵⁸⁷

⁵⁸⁷ *ibid*, p. 554, v. 41-46. S W 1, p. 722-723 : „Weiter noch zieht es den Jüngling, vielleicht, daß er eine junge / Klage liebt.... Hinter ihr her kommt er in Wiesen. Sie sagt : / – Weit, wir wohnen dort draußen.... Wo ? und der Jüngling / folgt. Ihn rührt ihre Haltung ;Die Schulter, der Hals –, vielleicht ist sie herrlicher Herkunft. Aber er läßt sie, kehrt um / wendet sich, winkt.... Was solls ? Sie ist eine Klage.“

Nous ne sommes pas capables de suivre la jeune Plainte, d'aller si loin, et *seuls les jeunes morts la suivent avec amour* ; l'amour et la mort sont ici encore une fois réunis :

Seuls les jeunes morts, dans le premier état
d'intemporelle équanimité, l'état de désaccoutumance,
la suivent avec amour. Les filles,
elle les attend et devient leur amie. Leur montre doucement
ce dont elle est vêtue. Des perles de douleur et les voiles
fins de la tolérance.⁵⁸⁸

Voici donc à présent une deuxième jeune fille, elle vient de la vie ordinaire et doit maintenant suivre la jeune Plainte ; elle doit apprendre à voir les trésors que deviennent la douleur et le renoncement, leur valeur. Nous apercevons à la fois le plan de la mort physique et les plans symboliques ; et les deux figures de jeune fille de l'élégie renvoient aux chemins difficiles qui s'écartent des joies immédiates de la vie, et conduisent dans les douleurs à un renoncement qui devient désaccoutumance. À la fin cependant, un pays nouveau sera atteint, sous un ciel nouveau, des étoiles nouvelles, qui sont les figures de l'être [Daseinsfiguren] sublimées (3.2.1).

L'ensemble de l'Élégie fait également ressentir que la beauté et la douceur féminine de la jeune fille aident à trouver le nouveau pays, sous l'impulsion de l'amour (amour amoureux ou amitié tous deux équivalents).

Les Élégies, les tâches de la jeune fille dans la transformation du monde des hommes

Considérons la *Première Élégie*, qui introduit déjà tous les éléments du cycle et la *Dernière*, qui les résume : on voit alors côte à côte Gaspara Stampa, modèle pour toutes les jeunes filles et la jeune Plainte qui fait signe, qui invite à suivre de nouvelles voies, étrangères à la vie insouciance, qui crée une amitié avec la mort, synonyme de privation ou de renoncement. Dans la première

comme dans la dernière *Élégie*, la jeune fille est d'abord celle qui montre le chemin. Un chemin à travers le renoncement, voire le sacrifice, la douleur et la plainte, doit conduire à la libération de l'étroite condition humaine. La puissance de la douleur libère des habitudes réductrices et ouvre en même temps des possibilités nouvelles. Ces circonstances sont celles de la naissance de l'art lyrique (la musique et la poésie) dans le mythe de la plainte pour Linos, comme celles du passage à l'œuvre artistique dans le modèle de Gaspara Stampa.

Cette sorte de plainte productive est le motif fondamental du cycle de Duino. Appliqué à la jeune fille, on le retrouve dans la *Première* et dans la *Dernière Élégie*, de même que dans la *Sixième*, qui loue le sacrifice pour le héros. Dans la *Cinquième*, l'équilibre et le rayonnement de la ravissante saltimbanque seraient le résultat d'une plainte muette déjà dépassée. Ainsi, cette tâche, la plus difficile et la plus grande est-elle imposée à la jeune fille à travers les *Élégies de Duino* : celle d'être la voix et l'actrice qui élève la plainte issue du renoncement et de la douleur pour transformer et revivifier le monde humain pétrifié dans ses faciles routines.

Mais, dans la *Troisième Élégie* ainsi que dans la *Septième*, un autre devoir de transformation lui est confié : celui-ci dans la vie de tous les jours. Dans la *Troisième*, elle doit apaiser le monde des hommes, et conduire au jardin de la vie retrouvé, où elle et le jeune homme peuvent se rencontrer par la force de l'amour, dans les limites de la condition humaine reconnues. Enfin, la *Septième Élégie* met en valeur le devoir d'intérioriser l'extérieur dans l'invisible du cœur ; c'est donc la médiatrice de l'amour, la jeune amante, qui en est chargée. Et la relation au monde ainsi créée, en échange permanent, est représentée par l'image de cette jeune fille aimante [eine Liebende] à sa fenêtre nocturne. Cette apparition à la fenêtre nous met en présence visible du « Absents-Sein », où la juste distance permet l'échange fructueux entre l'intériorité individuelle humaine et la réalité extérieure.

3.3.3 Les jeunes filles dans les poèmes de Jens Peter Jacobsen traduits par Rilke

Nous abordons les traductions de Jens Peter Jacobsen et il s'agit ici d'un terrain inexploré par la

⁵⁸⁸ *ibid.*, p. 554, v. 45-52. S W 1, p. 723 : „Nur die jungen Toten, im ersten Zustand / zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung, / folgen ihr liebend. Mädchen / wartet sie ab und befreundet sie. Zeigt ihnen leise, / was sie an sich

recherche francophone, qui s'est au contraire beaucoup intéressée aux grands romans du poète danois. Les traductions d'œuvres lyriques que Rilke nous a laissées n'ont pas été reprises en français. Mais nous allons étudier le texte allemand de Rilke, dans le contexte particulier qui est le notre, celui de l'inspiration nordique qui anime son œuvre, tout spécialement dans la question de l'opposition entre l'homme et la femme, de sa fin. Et du rôle, rédempteur de la jeune fille dans ce domaine.

Rilke et Jacobsen :

Regardons un peu en arrière, il s'agit de l'œuvre du traducteur Rainer Maria Rilke. Nous avons vu que seul l'enthousiasme pour le texte, la langue et la pensée exprimée déterminent Rilke à en entreprendre la traduction à l'occasion de *l'Amour de Madeleine*, du *Retour de L'enfant prodigue* d'André Gide, et du *Centaure* de Maurice de Guérin ainsi que des lettres de Sören Kierkegaard à Regine Olsen. Le poète veut ainsi permettre à un plus large public de découvrir ces chefs-d'œuvres de la littérature de tous les temps. C'est tout particulièrement le cas pour les textes de Jens Peter Jacobsen (1847-1885), le grand poète danois du romantisme tardif. Nous savons combien Rilke l'admire, dès 1902, au moment où il découvre « le Nord », tout jeune poète, à Worpswede avec le groupe d'artistes qui s'y tiennent.

À cette époque, Rilke déclare lui-même, que Jacobsen est pour lui le modèle de l'artiste, au même titre qu'Auguste Rodin, l'exemple qu'il veut suivre. Et les œuvres du grand poète danois sont, avec la Bible, les seuls livres qu'il emporte toujours avec lui, où qu'il se trouve (lettre à Franz Xaver Kappus du 5 avril 1903⁵⁸⁹). La critique a largement exploré l'aspect de la parenté d'esprit entre Rilke et Jacobsen⁵⁹⁰. Dès les premiers travaux, qui en sont les fondements, nous trouvons déjà le grand travail sur documents de Werner Kohlschmidt. Il démontre par de nombreux extraits de lettres, que Jacobsen, plus que tout autre, plus même que Rodin, a aidé Rilke à se trouver lui-même⁵⁹¹. De son côté, Brenhard Dieterle remarque combien le cas de Jacobsen est symptomatique, en ce qu'il montre à quel point Rilke doit se sentir tout

hat. Perlen des Leids und die feinen / Schleier der Duldung.“

⁵⁸⁹ Briefe an F. X. Kappus, p. 26.

⁵⁹⁰ Steffensen, p. 38 : „innere Verwandtschaft“.

⁵⁹¹ Kohlschmidt, Werner, *Rilke Interpretationen*, Lahr, Schauenburg, 1948, p. 36. „Jacobsen wie kein anderer, auch Rodin nicht, Rilke dazu verholfen hat, zu sich selbst zu kommen.“ Par la suite cet ouvrage sera cité par Kohlschmidt II et la page

personnellement concerné par une œuvre pour se consacrer à sa traduction⁵⁹².

Dans le contexte qui réunit Rilke et Jacobsen, l'attention sera particulièrement portée sur la question du rapport de chacun des deux auteurs à la figure féminine, pendant que le jeune Rilke découvre dans la culture du Nord l'égalité de valeur des deux genres dans leur évolution humaine.

La figure féminine nordique

Nous avons cité la lettre du 14 mai 1904 à Franz Xaver Kappus en introduction à ce chapitre (3), où Rilke voit dans les pays scandinaves les signes annonciateurs d'un avenir pour tout l'espace occidental. Ce bouleversement, *pour lequel des signes certains sont apparus maintenant dans les pays du Nord, où ils brillent dans le ciel*, sera réalisé un jour⁵⁹³. Rilke a fait part de pensées semblables déjà en 1902, dans la discussion *Zwei nordische Frauenbücher*, où il observe une évolution chez les poètes des deux sexes, et l'intention nordique commune au genre masculin et au genre féminin de se développer en êtres humains [*Mensch zu werden*] au plus large sens du terme, intention qui fait peu à peu apparaître une égalité, laquelle ne tend pas tant à supprimer les différences, mais bien plutôt à favoriser l'évolution à valeur égale de chaque individu humain⁵⁹⁴.

La perspective de l'être féminin nouveau est donc fondée dans l'expérience nordique du jeune Rilke. Et l'on remarquera que le personnage d'Abelone, son être indépendant, sa vie libre, appartiennent justement à la culture scandinave.

Rilke n'a commencé à traduire Jacobsen que par échéances repoussées dans le temps et essais repris plus tard. Il a finalement publié en langue allemande sept des poèmes que Jacobsen avait écrits entre 1867 et 1870, ainsi que les cinq premières parties des *Chants de Gurre*. Sans doute a-t-il souvent indiqué des hésitations sur la nouvelle forme à donner en allemand pour rendre le texte danois, en notant entre parenthèses des possibilités alternatives, ou bien en omettant de fixer la ponctuation.

⁵⁹² Rilke Handbuch, p.462 : „Jacobsens Fall ist insofern symptomatisch, als er zeigt, wie sehr Rilke ganz persönlich durch ein Werk affiziert sein muß, um sich ihm als Übersetzer zu Widmen.“

⁵⁹³ Rilke, *Récits et essais*, p. 946.

⁵⁹⁴ Cité par Rüdiger Görner, *Kontakte und Kontexte*, dans Rilke Handbuch, p. 118 : „Anders als bei uns [...] in den Kulturen des Nordens das gemeinsame Ziel irgendwie im weitesten Sinne Mensch zu werden [...] So entsteht allmählich eine Gleichberechtigung, die nicht so sehr ein Ausgleich der Geschlechter ist, als vielmehr ein Ebenbürtigwerden der Einzelnen.“

On doit admettre que la réalisation de ces traductions, ainsi que d'autres, inachevées, du même Jacobsen s'étend sur des années⁵⁹⁵. Mais on sait que Rilke a produit la version allemande de la première partie des *Chants de Gurre* au Danemark, à Fureborg, en 1904. Et l'on sait également que la période qui suit l'achèvement du roman de *Malte*, en 1910, est décisive pour les traductions danoises, qui paraissent pour la première fois dans le *Insel Almanach* de 1914.

Les jeunes héroïnes de Jacobsen :

Le motif de la jeune fille compte parmi les motifs importants de Jacobsen que l'on voit resurgir chez Rilke, ainsi que le constate Werner Kohlschmidt. Kohlschmidt retient la figure de la jeune fille parmi les figures poétiques chargées de sens spécifique communes aux deux poètes, au même titre que les motifs de la « propre mort » et de l'enfance et que le processus de « se laisser tomber »⁵⁹⁶.

Dans les poèmes de Jacobsen que Rilke a traduits, l'effet produit par les figures de jeune fille est rehaussé par le décor qui les entoure : les grands paysages naturels, voire sauvages du Nord, que le poète décrit en de multiples images, avec le regard d'un peintre. Ils sont en accord avec l'être naturel des héroïnes, indépendantes, fortes d'esprit. Ce sont des landes et des lacs, avec des roseaux, des forêts. Les vents, les chevaux, les couchers de soleil, les aurores empourprées, les nuits au bord des lacs, les châteaux forts et les douves en composent le tableau mouvant. Des êtres fantastiques habitent ces paysages : des Séraphins, l'Ange de la nuit et « Asala », l'ange du Verbe, mais aussi des veilleurs de tour dans les nuits, des esprits, des fantômes, des figures de cavaliers. Parmi les poèmes traduits, trois d'entre eux qui ne comportent pas de personnage de jeune fille ne seront pas davantage étudiés, mais gardons en l'atmosphère et le contexte de puissante beauté qu'ils font vivre à travers les mille nuances des splendeurs naturelles du décor, dans un grand mouvement inspiré dans l'esprit romantique.

Nous ne disposons pas de traduction française de cette partie de l'œuvre de Jacobsen, beaucoup moins connue en France que les romans du même auteur, mais c'est le travail de Rilke qui nous concerne. Seule une version française des *Chants de Gurre*, réalisée pour la grande mise en

⁵⁹⁵ S W 7, p.1322, Anmerkungan der .Herausgeber.

⁵⁹⁶ Kohlschmidt, p. 36 : „Jacobsens Motiv des eigenen Todes, der Kindheit, des jungen Mädchen, des Sich-Fallen-Lassen : es sind, wie wir sahen, alles Motive, die entweder früher oder später in Rilkes Werk immer wieder durchbrechen.“

musique d'Arnold Schönberg, permettra la référence en français. Par ailleurs nous citerons le texte allemand de Rilke.

Dans le contexte évoqué, les jeunes filles de Jacobsen sont donc, comme celles que nous avons rencontrées chez Rilke, des personnages symboliques qui représentent l'être humain féminin dans sa grande jeunesse et tout le potentiel qui est le sien.

L'image de la rose rouge

Dans deux des poèmes de la traduction Rilke, la jeune fille est représentée par l'image de la rose rouge, symbole de l'amour et de la douleur, de la félicité et de l'éphémère.

Dans le poème *Greichenland*, nous en donnons le texte de Rilke en note,⁵⁹⁷ l'homme et le laurier sont les symboles mis en jeu en opposition à celui de la rose : un texte court au contenu très dense. La scène a lieu dans les ruines d'un temple grec antique, et un mouvement intense y est donné sur la ligne droite que constitue le passage des hommes le long des colonnades. Ils sont nombreux [*viele Männer*] et le vers fortement rythmé donne l'impression d'une sorte de défilé de guerriers, qui exercent leur jalouse protection sur la rose [*aller Männer Blicke wachen über die Rose*]. Un deuxième mouvement se dessine dans la forme du rosier fleuri qui symbolise la jeune fille : il s'élève vers le haut, mais en se partageant déjà en de multiples rameaux floraux. Aussitôt, deux vers seulement, les fleurs ont disparu, distribuées [*verteilt*], et cela se passe en une seule nuit [*ehe der Tag noch recht kommt*].

Voici donc le périssable : la jeunesse, les satisfactions de l'amour. Et voici à côté l'immuable : le laurier, au feuillage permanent, signe du renoncement aux richesses colorées de la vie, aux bonheurs passagers de l'amour. Mais le laurier représente aussi l'impérissable, tout comme il rappelle l'orphique couronne de lauriers et la dimension intemporelle de l'art.

Dans le court poème [*Da hat man zu büssen*]⁵⁹⁸, il s'agit de payer chaque joie de l'amour par de longues douleurs ; ce message, donné par l'image des roses rouges d'où coulent peines et cruautés, est repris à la fin de chaque vers [*Kummer rinnt, es rinnt Gramm aus roten Rosen*

⁵⁹⁷ S W 7, p. 1087 : „Vieler Männer Weg geht die Säulen vorbei, / Aller Männer Blicke wachen über die Rose, / viele Blüten trägt die / und hoch sind sie getragen. / Doch ehe der Tag noch recht kommt, / ist ihr blühendes Reichthum verteilt / Aber der Lorbeer hat alle seine Blätter.“

⁵⁹⁸ S W 7, p. 1099.

(variante : [aus dem Roten der Rose]).

Dans ces compositions autour des roses rouges, la jeune fille impuissante subit les pertes répétées et sa disparition complète en une seule nuit.

Deux autres poèmes traduits sont dédiés à des jeunes filles, des œuvres très différentes, remarquables et complexes, que sont [Ellen] et [An Agnes].

Ellen, Arabesque d'une transformation libératrice par l'irrationnel

Jacobsen adopte l'arabesque, cette forme par excellence romantique, pour une composition remarquable sous plusieurs rapports. Elle nous rapproche de Jacobsen homme des sciences exactes, observateur des phénomènes du vivant, averti et qualifié dans ces domaines au terme d'études supérieures.

En ce qui nous concerne plus précisément, c'est l'exemple extrême de la libération, de la transformation d'une jeune fille malade, considérée comme privée d'esprit qui se présente. Il nous concerne particulièrement parce que la conscience d'Ellen ne lui permet pas d'établir de lien avec ce que Rilke appellerait le monde expliqué, dirigé par la société des hommes, celui que la jeune fille future de la vision rilkéenne devra définitivement transformer. Ici, pour Ellen, c'est le monde tel qu'il est organisé à la ferme où elle vit. Cet exemple nous concerne parce qu'il est fait de remises en question, proches de celles que nous avons trouvées chez Rilke. Jacobsen a écrit plusieurs versions de l'histoire, du cas psychiatrique de cette jeune fille malade, qui aurait fini par retrouver une normalité, d'apparence seulement, éteignant toute sa personnalité réelle. La remise en question de la normalité, et de toute la société humaine est ainsi posée. Et la question des différentes formes de conscience qui se retrouve bien sur chez Rilke, en particulier dans la huitième *Élégie de Duino*, constitue la trame de l'*Arabesque*, où Jacobsen fait intervenir la conscience animale à côté de celle d'Ellen.

Pour nous, Ellen se situe dans un espace antérieur à celui de l'opposition entre l'homme et la femme qui occupe l'attention de Rilke dans ses œuvres centrales. Ellen se situe au niveau de l'étape primaire de l'évolution, ou inversement du retour vers l'état naturel (celui que Rilke dépeindra dans les *Élégies*, puis dans ses œuvres les plus tardives). Dans ce contexte, l'opposition revient à celle du monde des hommes et des ressources féminines, jeunes, encore

inutilisées de sensibilité et de capacité de devenir complètement autonome. Et le poème met en scène le moment d'une métamorphose violente de l'être, qui tente de se réaliser seul, de ses propres forces.

Ainsi, les images de l'*Arabesque* montrent-elles tout d'abord l'absence d'intelligence, l'incompréhension, l'incapacité à gérer les émotions qui enferment la jeune malade, puis le déchaînement dans une fureur mortelle, celle de la chevauchée au galop emballé à travers la longue nuit, vers la mort. Jacobsen se sert du motif romantique de la chevauchée fantastique, emballée, comme symbole pour des possibilités qui dépassent de loin le monde banal étranger à Ellen.

La description des caractères anormaux qui campe avec force le personnage de la malade mentale, puis la psychologisation de la fuite en avant, démoniaque, sauvage, leur association dans un moment intermédiaire, permettent une interprétation dans laquelle on reconnaît un acte de libération. Bernhard Glienke a étudié cet aspect de façon particulièrement approfondie dans son travail sur l'œuvre lyrique de Jacobsen ; et il en conclut que le devenir d'Ellen n'est pas un effondrement [Zusammenbruch], mais plutôt une percée [Durchbruch], non pas une capitulation, mais au contraire l'affirmation d'une individualité détachée de la société⁵⁹⁹.

Partant de là, nous pouvons nous placer dans la perspective qui devrait être celle de Rilke : Ellen est pour le monde rationnel, ses conventions, ses normes une jeune paysanne privée d'esprit, sans défense. Mais le cheval, supérieur à l'homme, comme le sont les chiens dans le roman de *Malte*, perçoit la détresse d'Ellen. Il semble comprendre qu'elle est plus grave encore que la sienne propre, au service de l'homme, quoique commune par la dureté des liens qui les emprisonnent et par l'impuissance (voir les trois vers de la traduction Rilke cités en note)⁶⁰⁰. Ici, Jacobsen confronte l'inconscience d'Ellen à la conscience rationnelle humaine et à la conscience intuitive de l'animal.

Une image forte qui termine le poème en résume tout le sens : elle montre Ellen et le cheval, deux êtres naturels, ensemble dans le même élan de libération ; une percée violente, aux puissants moyens irrationnels, dans laquelle la jeune fille et l'animal apparaissent comme mêlés

⁵⁹⁹ Glienke, Bernhard, *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung*, Skandinavische Studien, Band 4, Hrsg. Otto Oberholzer, Neumünster, Wachholtz Verlag, 1975 1975, p. 223. Par la suite cet ouvrage sera cité par Glienke et la page.

⁶⁰⁰ S W 7, p. 1089 : „als faßte es jetzt, daß dies Führerin / ärger gebunden ist, weniger Herr / hilfloser als er selbst.“

[vermengt]. Pour Elle, c'est la libération de l'inconscience par l'affrontement des forces de la nature dans la chevauchée emportée ; pour le cheval, c'est la libération de l'esclavage imposé par les hommes. Citons ici directement le texte même de Rilke pour le mettre davantage en valeur :

Um des Pferdehals ist des Mädchens Arm

Und Strähne und Mähne von ihr und von ihm

Flattern heftig vermengt.⁶⁰¹

Les deux êtres réunis forment quelque chose qui ressemble à un centaure dans un retour à l'indifférenciation des éléments confondus, de lui {[ihm]} et d'elle [ihr]. Jacobsen et Rilke traducteur nous laissent sur une vision de la nature primitive, qui contient tout, en elle dissous, et que les hommes ignorent.

An Agnes : la transformation de l'opposition entre masculin et féminin

Le poème *An Agnes* nous rappelle nombre d'éléments relevés dans l'œuvre de Rilke, plus spécialement ceux de l'opposition entre l'homme et la femme mise en scène dans la troisième *Élégie de Duino*.

Ici l'ami parle à la jeune fille, Agnes, sa bien-aimée. Le monde masculin et le monde féminin sont confrontés en face à face. Le premier est sauvage [*wild*], dur [*hart*], Lourd [*schwer*] et fait d'affrontements [*Kampf*]. Le deuxième, féminin, est doux et sans bruit [*mild, leise, weich*]⁶⁰².

Comme dans la *Troisième Élégie*, la jeune fille intervient pour l'apaisement de son ami, et lui veut aussi s'adoucir [*will*]. Lui, exprime d'abord son amour, sa soif, sa nostalgie, son élan vers elle ; puis il continue en s'accusant lui-même, tout en plaidant sa propre cause. Ainsi, dans la

⁶⁰¹ S W 7, p. 1089.

⁶⁰² S W 7, p. 1091 : „Aber wünsch ich wild / denk ich hart / fallen meine Worte schwer / so halt mich für schwach, halt mich nicht für schlecht / denk : ich komme müd aus dem Kampfe her / und verwirr mich in alten Netzen erst recht. / Sprich dann zu mir leise und weich / deine hellen milden Worte / drin glänzende Tränen zittern.“

suite du poème, Agnes et son ami vont à la rencontre l'un de l'autre, elle avec son apaisement, lui avec le regret de son imperfection.

En un regard comparatif sur les motifs de Rilke, remarquons que la douleur joue un rôle décisif dans cet élan des amants l'un vers l'autre : l'ami souffre d'avoir blessé sa bien-aimée et veut changer. La désorientation de l'ami pris dans des *filets anciens* [und verwirr mich in alten Netzen erst recht] et puis le *léger tissu* [mit dem leichten Gewebe] par lequel Agnes doit le tirer hors de toutes ces souffrances peuvent être mis en parallèle avec les « peurs plus ancienne » et l'intervention salutaire de la jeune fille *légère* comme le vent dans la *Troisième Élégie*⁶⁰³. Agnes est ainsi la jeune fille qui libère de l'opposition préexistante entre l'homme et la femme, par la force de sa douleur, son écho douloureux dans le cœur de son ami et la transformation qu'il y provoque.

La douleur réfléchie de l'un à l'autre puis vers soi-même en une force, source de transformation, de dépassement, le renoncement à la facilité, tout cela nous rapproche de Rilke et de sa conception d'une nouvelle forme de l'amour : cet amour entre deux individus humains différents l'un de l'autre mais également responsables dans l'effort qui permet l'équilibre. Nous rejoignons des possibilités de réalisation amoureuse à l'écart des modèles pré-établis dans la société de son temps que Rilke évoque par moments.

Les Chants de Gurre

Un grand drame romantique sur la scène de l'entre-deux-siècles

Ainsi, Rilke a traduit en allemand les cinq premières parties du célèbre drame romantique, *Les Chants de Gurre* [*die Gurrelieder*]⁶⁰⁴.

Jacobsen a écrit le drame lyrique de Gurre à partir de la trame populaire de la saga nordique ; et il occupe une place importante sur la scène culturelle de l'entre deux siècles ou Jahrhundertwende, ce contexte ne peut-être passé sous silence.

En effet, autour de l'année 1920, Arnold Schönberg avait composé son grand oratorio des

⁶⁰³ S W 7, p. 1091 : „Zieh mich dann mit dem leichten Geweb / ab von dem lautlosen Seufzer deiner Gedanken / [...] und daß ich dir Schmerz angetan / muß ich wohl ahnen, aber nie wissen / nie wissen.“

⁶⁰⁴ S W 7, p. 1100-1113.

Chants de Gurre à partir de l'œuvre de Jacobsen ;à cette époque. Le compositeur n'était pas encore devenu le fondateur de la musique atonale.

Lorsque Rilke réalisa ses traductions (publiées en 1914), peut-être ne savait-il rien de l'oratorio, dont la première eut lieu en 1913 à Vienne. Schönberg lui-même utilisa la traduction allemande des *Chants* achevée par Robert Franz Arnold. Cependant l'atmosphère romantique, portée par les thèmes de l'amour et du bonheur, de la malédiction et de la mort, que Schönberg rend avec la plus grande intensité, doit nous accompagner dans la lecture et la perception de la traduction partielle de Rilke, limitée aux cinq premières parties des *Chants*. Elle en donne les résonances profondes ou les prolongements implicites. L'œuvre de Schönberg, comparable aux plus grands classiques de l'opéra, comme le *Tristan* de Wagner ou le *Freischütz* de Weber, rend les prestigieuses dimensions romantiques du texte avec 60 musiciens et 800 choristes.

Pendant ce temps Rilke, loin, à l'écart, en voyage ou à Paris, se prépare à publier sa traduction du texte de Jacobsen.

Deux figures de l'existence humaine, l'une masculine, l'autre féminine

Jacobsen détache la saga de Gurre, l'une des plus connues du *Gudda*, de son appartenance historique, pour en faire l'histoire du destin humain individuel et de sa soumission aux événements naturels dans leur éternité cyclique, dans le style du romantisme tardif⁶⁰⁵.

Il localise l'action autour de la forteresse de Gunnegaard, et il y met en scène deux amants qui parlent en alternance : Valdemar, le roi, et Tove, la jeune fille. Il est bien visible dès le début que ce ne sont pas un roi et une jeune paysanne au sens conventionnel dont il s'agit, mais plutôt de deux modèles de l'existence humaine, de valeur égale dès le premier abord. Nous retenons cet aspect au premier plan, car il s'inscrit tout à fait dans notre thème. Pour ce qui est de l'aspect irrationnel, anti-bourgeois, voire illégal dans la relation entre Tove et le roi, on se référera au travail approfondi de Bernhard Glienke⁶⁰⁶.

⁶⁰⁵ Glienke, p. 182 : „ Jacobsen erreicht eine bis dahin unerhörte Freiheit von der technischen und thematischen Behandlung des Stoffes im Biedemeier. Er enthistorisiert, individualisiert, psychologisiert und existentenlisiert.“

⁶⁰⁶ *ibid*, p. 186 : „die Romantik lockte es, trotz des anderen lautenden Zeugnisses der Folksvie das Muster der märchenhaften, irrationalen, unbürgerlichen, ungesetzlichen Verbindung zwischen einem mächtigen gereiften König und einer armen, schönen und guten Jungfrau [...] auf dem Waldemar und Tove Stoff zu übertragen.“

Dans le texte de Jacobsen, le dialogue lyrique entre Tove et Valdemar met donc en valeur le sens universel du conte autour des deux modèles d'existence que sont les deux héros. Tove est très jeune, l'expression répétée « petite Tove » [kleine Tove] met en avant sa jeunesse, c'est-à-dire son existence encore libre et tous ses potentiels, celle de la jeune fille. Valdemar représente l'existence masculine vécue dans le pouvoir. Mais tous deux vivent leur amour à l'écart du monde défini par les conventions sociales, qui serait chez Rilke le monde expliqué. Et nous verrons qu'ils vivent à l'écart du temps mesuré dans ce monde défini, lequel n'est d'abord évoqué que par allusions ; mais il intervient dans le déroulement du drame pour anéantir le bonheur, plus tard, dans la partie que Rilke n'a pas traduite. L'image de la reine, épouse de Valdemar, jalouse de la petite Tove qui usurpe sa place, en est la représentation.

La jeune fille transforme l'homme

Le monde de l'homme et le monde de la jeune fille sont mis en évidence dans les deux premiers poèmes (I et II), où Valdemar puis Tove s'expriment seuls, chacun pour lui-même.

L'allusion à la tradition antique que l'on devine à travers le soleil et la lune, équivalents du couple frère et sœur Apollon-et-Artémis, indique sans équivoque combien les deux figures sont égales, tandis qu'elle les élargit à la dimension mythique qui leur confère alors une valeur généralisée. Ainsi Valdemar est-il évoqué sous le signe du soleil, et Tove sous celui de la lune. Ils représentent, alors, au-delà de leur individualité, respectivement le principe masculin et le principe féminin. Leur confrontation montre donc d'abord une opposition

Valdemar regarde le coucher de soleil ; il l'interprète, parle de sa magnificence, et de la pourpre impériale : ce sont les attributs qu'il y voit, ce sont les attributs de la puissance, dans l'action intense. Mais l'éclatant, le spectaculaire ne sauraient durer, ils impliquent la disparition dans la nuit, l'angoisse de la disparition. Le jour est le domaine de Valdemar, le soleil son symbole. Avant de lire les vers correspondants, avant cette première citation, rappelons que nous donnons en note de bas de page le texte de Rilke, qui n'a pas été transcrit en français.

Et à défaut, nous citons ci-dessous la traduction française pour l'opéra, qui est celle du texte allemand composé par Robert Franz Arnold et adopté par Schönberg pour l'oratorio (cette version française n'est donc qu'une adaptation du texte d'Arnold à la partition). Rappelons

aussi, qu'en revanche les textes allemands de Rilke et d'Arnold constituent des données complètes pour notre analyse des Chants de Gurre.

I Valdemar

À l'ouest le soleil a jeté

son manteau de pourpre.

Et sur le lit des flots

évoque l'éclat du prochain jour⁶⁰⁷.

La puissance de Tove est tout autre, elle se révèle dans l'apaisement et l'union :

II Tove

Quand glissent les rayons de la lune

et quand partout au loin la paix s'épanche,

la mer alors me semble ne plus être d'eau

et la forêt semble sans arbres, sans buissons,

le ciel n'a plus sa parure de nuages,

vallons, collines se confondent sur la terre,

la ferme et les couleurs s'évanouissent,

tout n'est plus que reflet d'un divin songe.⁶⁰⁸

⁶⁰⁷ Schönberg, *Chants de Gurre*, p. 1 : “. S W 7, p. 1101 / „Valdemar / Im Westen wirft die Sonne / von sich ihre strahlende (Purpur)tracht / und zieht über sich die Wellen / und träumt von des Tages Pracht.“

⁶⁰⁸ *ibid.*, p. 1. S W 7, p. 1101 : „Tove / O wenn Mondes Strahlen linde spielen / wenn rings Alles leise ist und stille. / Da ist das Wasser nicht des Sees Woge / Bäume nicht die dunkle stumme Waldung / Wolke nicht was mir der Himmel zudeckt, / Tal und Hügel nicht der Erde Wellen, / Form nicht Form und Farbe nicht mehr Farbe / Alles (ein) Ausdruck für was Gott geträumt.“

La lune est le signe de Tove ; la nuit est son domaine, la nuit du romantisme qui unit toutes choses dans son ombre tandis qu'elle les métamorphose. Tove s'exprime ici dans le sens du romantisme chrétien et rationnel, celui de Novalis. Ici, comme dans la suite du dialogue amoureux, elle croit en la puissance divine, et ainsi ne redoute pas la mort.

Le masculin et le féminin sont dès le premier dialogue aussi égaux que différents. Le premier, marqué par l'orgueil et le pouvoir, est comparé au soleil-dieu qui règne sur l'univers. Le deuxième principe, féminin, reconnaît la nuit qui transforme toutes chose comme le rêve divin ; il la reconnaît par là comme une puissance qui unit les êtres et les conduit à l'amour : un amour plus grand que l'amour humain.

Le principe masculin est dans le monde extérieur, l'action, mais aussi l'agitation, l'angoisse. Le principe féminin est dans le monde intérieur. Ces éléments, que nous avons auparavant trouvés dans les œuvres de Rilke, déterminent les parties III et IV du dialogue dont il traduit les premiers *Chants*. Ces dialogues III et IV présentent les moments de tension entre les deux amants, puis de leur rencontre.

Ainsi, le roi, lui, revient-il du combat dans une chevauchée furieuse, impatient de retrouver Tove ; il parle à son cheval :

III Valdemar

Le bois s'éclaircit, j'aperçois le bourg

Et Tove m'embrasse.

Dans notre dos, vois la forêt semble

Un rempart couvert d'ombre.

Mais va plus loin, encor, va plus loin !⁶⁰⁹

On comparera le texte de Rilke, en bas de page ; sa version, assez différente de celle de Franz Robert Arnold, met en valeur la furieuse impatience du roi, apercevant la ferme de Tove,

lorsqu'il parle au cheval : au cheval : [*noch wilder jage du !*]

Au même moment, Tove attend l'arrivée de son ami, et son élan vers lui est intérieur, dans l'espace du cœur : « le ciel rayonne, la mer brillante / presse sur les côtes son cœur qui bat »⁶¹⁰. Là, le texte français dont nous disposons nous fait défaut pour rendre l'analogie qu'établit Jacobsen entre le cœur de la mer et le cœur des jeunes filles qui soulève leur poitrine d'une étrange inquiétude, qu'elles essaient en vain de contenir. Ces images fortes se perdent dans l'adaptation française pour l'opéra, mais on les retrouve dans les traductions de Rilke et d'Arnold, vivantes et teintées d'érotisme esthétique. Voyons ces deux traductions allemandes : Rilke : « Mädchen dämpfen mit Hände vergebens / Brüste, die seltsam unruhig sich heben. »⁶¹¹, Arnold : « wogende Brust voll üppigen Lebens / fesseln die blühenden Dirnen vergebens. »⁶¹²

Chant V, la supériorité de la jeune fille

Le *Chant V* est le dernier de la traduction Rilke, il se compose de trois échanges entre les amants, qui montrent la force de Tove. Tove se révèle alors supérieure devant les questions fondamentales de l'existence humaine. Dans le vocabulaire rilkéen, on dirait qu'elle dépasse Valdemar. Et par elle, il atteint à la fin de ce dialogue V le lieu où ils pourront partager une existence commune ; ce lieu qui serait dans les *Élégies de Duino* le « foyer » [Heimat], « l'espace du cœur » [Herzraum].

Tove se montre supérieure dès le premier échange, car ses arguments éliminent le temps linéaire toujours dirigé vers le futur, alors que Valdemar dans le moment et l'espace du bonheur présent se laisse emporter par le souci de l'avenir. Or Valdemar commet une deuxième faute : ce bonheur, qui existe à l'écart du monde ordinaire, du temps défini et du destin social, il commence par en réfuter la dimension humaine pour en faire le paradis éternel :

Motet V

Les anges devant Dieu ne dansent pas

Comme le monde fait devant moi,

⁶⁰⁹ *ibid.*, p. 1. : S W 7, p. 1103, „Der Wald entschwindet und schon erblick ich der kleinen Tove feines Bauer / Des Waldes Bäume gleiten hinter uns zusammen zu einer dunklen Mauer / aber noch wilder jage du!“

⁶¹⁰ *ibid.*, p. 2. S W 7, p. 1105 : „Die Sterne jubeln, der See erglänzt / drückt sein klopfendes herz gegen den Strand.“

⁶¹¹ S W 7, p. 1105.

⁶¹² Schönberg, *Chants de Gurre*, p. 2.

Et leurs harpes résonnent moins délicieusement
Que l'âme de Valdemar pour toi.
Et le Christ auprès de Dieu n'est pas plus fier
Après sa dure agonie
Que Valdemar l'est depuis qu'il se trouve
Au blanc côté de Tove..⁶¹³

Ici, notons que les traductions d'Arnold (support de l'adaptation française citée) et celle de Rilke diffèrent passablement : avec un sens général identique, celle de Rilke est plus sobre, et plus hardie dans l'interprétation des rapports entre l'homme, Dieu et le Christ. Mais le bonheur des amants, menacé par l'ordre social, l'est plus encore maintenant par le blasphème dont Valdemar se rend coupable en s'élevant au côté de Tove, comme le Christ à la droite de Dieu. Roi sur terre, il se mesure au roi des cieux, et il va plus loin encore, au cours de quatre comparaisons entre le ciel de Dieu et son royaume de Gurre. Il n'échangerait pas son royaume contre le ciel, et finalement il s'élève encore au dessus du divin. Jacobsen met ici en scène l'orgueil démoniaque de l'homme, qui causera l'anéantissement du bonheur et la mort de Tove.

Elle, Tove, démontre l'illégitimité du temps dirigé qui est l'illusion du monde périssable, par le jeu subtil de ce qui semble taquinerie amoureuse :

Pour la première fois, je te le dis,
O roi Volmer, je t'aime,
Je te donne un premier baiser
Et je te serre sur mon cœur.
Si tu dis que j'ai déjà ainsi parlé,
Qu'un jour tu reçois mon baiser,

⁶¹³ *ibid.*, p. 2. S W 7, p. 1107 : „V Motet / Valdemar / nicht tanzen die Engel vor dem Herren so herrlich / wie die Welt nun tanzt vor mir. / Nicht jubeln sie zu ihm demütiger und inniger / als Valdemars Herz zu dir. / Aber stolzer setzte auch Christus sich nicht / zum Herrn und lach(e) der (seiner) Qual / als Valdemar Trübsal vergessend und Weh, / sich setzt an Klein-Toves Seite.“.

Je réponds : « le roi Volmer est fou »,

Qui pense à ces bagatelles.⁶¹⁴

La jeunesse et l'humour (ou plutôt l'ironie romantique qui joue sur le rapprochement des contraires, roi et folie) triomphent de l'orgueil de l'homme dès le premier échange.

Une tension croissante s'instaure dans le deuxième échange du *Chant V*, lorsque le roi se plaint amèrement de l'existence humaine périssable et va jusqu'à évoquer des fantômes tourmentés par la nostalgie de la vie terrestre⁶¹⁵.

Tove, la jeune fille, répond quand à elle par une longue métaphore qui fait apparaître l'amour comme un lieu de métamorphose, où tout ce qui meurt renaît sous une forme nouvelle :

Tove

Tu me jettes un regard d'amour,

Tu baisses les yeux,

Ce regard met ta main dans la mienne

Et l'étreinte meurt,

Mais tu déposes, signe d'amour,

Comme un baiser ma propre étreinte sur mes lèvres.

Comment soupire-tu sur la mort,

Encore, lorsque flambe un regard

Comme un baiser de flammes ?

Les étoiles qui brillent tout là-haut,

Dans le ciel, palissent quand naît le jour,

⁶¹⁴ *ibid*, p. 2. S W 7, p. 1107 : „Nun sag ich dir zum ersten Mal : / König Volmer ich liebe dich / Nun küsse ich dich zum ersten Mal / und leg meinen Arm um dich. / Und sagst du, daß ichs schon früher getan / und daß mein Kuß dir gewohnt, / so sag ich : der König ist ein Narr / der nichtigen Tand betont.“

⁶¹⁵ *ibid*, p. 2. S W 7, p. 1109.

Pourtant chaque fois, lorsque revient minuit

Retrouvent leur éclat.

[...] Vidons une coupe d'or,

Ensemble, en l'honneur

De cette puissante mort qui rend plus beau :

Nous allons au tombeau

Comme un sourire qui meurt

En un divin baiser.⁶¹⁶

Le destin, le devenir n'inquiètent pas Tove, car sa vie n'a pas d'autre sens, d'autre but que d'aimer. Tove a raison, c'est sans doute le message rendu par la traduction de Rilke, qui s'arrête à ce moment des *Chants de Gurre*. Ce sont la félicité, l'apaisement de Valdemar qui donnent raison à Tove.

Mais l'ensemble complet des *Chants* va confirmer la pensée de Tove. En effet, après l'expression des plus violentes douleurs, ils vont s'achever par la renaissance de la beauté et de l'amour en de nouvelles formes, comme l'avait prédit la jeune fille. Bernhard Glienke souligne l'importance de cet aspect qui prend toute sa dimension si nous considérons la suite et la fin du drame, absentes de la traduction partielle que nous a donnée Rilke⁶¹⁷.

La publication de Rilke se termine donc par le Chant V, c'est-à-dire par la réponse de l'homme, qui s'incline devant la merveilleuse jeune fille :

Valdemar

Il me semble dans la poitrine

Sentir battre ton cœur

⁶¹⁶ *ibid*, p. 3. S W 7, p. 1113 : „Tove / Du sendest mir ein Liebesblick / und senkst dann das Auge, / doch der Blick drückt deine Hand in meine, / und der Druck stirbt ;/ aber wie einen liebesweckenden Kuß / legst du meinen Handdruck auf meine Lippe.– / Und du hast Seufzer für den Tod wenn ein Blick auferstehn kann / als flammender Kuß! / Die leuchtenden Sterne am Himmel dort / bleichen zwar immer im Graun / aber sie blühen doch wieder um Mitternacht / [...] So laß uns doch denn leeren / die goldne Schale / dem mächtig verschönenden Tod ;/ denn wir gehen zu Grab / wie ein Lächeln, das stirbt / für einen seligen Kuß.“

⁶¹⁷ „Glienke, p. 187 : „Nicht nur Valdemars Seligkeit gibt ihr recht, auch die Gurrelieder als ganzes vertreten Toves Glauben : sie enden in neugeborener Schönheit.“

Que ce soit mon souffle
Qui soulève ainsi tes seins.
Je vois nos pensées s'élever
Et cheminer, ensemble
Ainsi que les nuages qui s'unissent
Et prennent des formes changeantes
Et mon âme est tranquille.⁶¹⁸

La partie des *Chants de Gurre* que Rilke a traduite nous montre la rencontre de deux êtres humains, égaux, qui représentent le principe masculin d'une part et le principe féminin de l'autre. Dans la lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904, à laquelle nous nous référons, Rilke a évoqué une rencontre semblable comme une perspective pour l'avenir. Le modèle masculin, ici Valdemar, et le modèle féminin, ici Tove, y sont bien caractérisés dans leurs différences. Chez Rilke, comme chez Jacobsen, une différence fondamentale s'affirme dans la force de la jeune fille, capable de réaliser la métamorphose de la réalité extérieure dans l'espace intérieur, l'espace de l'amour, où toutes choses périssables renaissent à une vie nouvelle.

La jeune fille et la femme chez Jacobsen et Rilke

Le rapprochement des figures de jeunes filles de Jacobsen et de Rilke est acquis. Il faut le compléter, en constatant que ce qui fait la différence entre la femme et la jeune fille est de même nature chez Rilke d'une part et chez Jacobsen d'autre part.

Dans cette intention, nous faisons appel à un autre poème de Jacobsen que Rilke a aussi traduit : Jacobsen, *Arabeske zu einer Zeichnung von Michelangelo*. Retenons pour le comparer le personnage de Tove à côté de la femme présentée dans l'*Arabeske*. Ce poème fait partie de ceux que Rilke fit publier dans le *Insel-Almanach* de 1914, comme tous ceux que nous avons vus précédemment. Mais ce n'est pas une jeune fille qui nous apparaît. Ici, une femme se détache de l'ombre, de la fenêtre, du rideau écarté, dans une nuit ardente [glühende Nacht] qui devient de plus en plus menaçante. C'est un luxueux décor dans le style de la renaissance italienne, dont la

⁶¹⁸ Schönberg, *Chants de Gurre*, p. 3.S W 7, p. 1113 : „denn mir ist, als schlug mir die Brust / mit deines Herzens Schlag / und als ob mein Atemholen / hübe, Tove, deine Brüste. / Und ich seh unsere Gedanken / sich bilden und

magnificence fait ressentir au même degré la beauté et le poids des contraintes sociales :

Sieh, die seidne Welle der Gardine teilt sich

Eine Frau, hoch und herrlich,

Hebt sich dunkel von der dunklen Luft ab.

Heiliges Leid in deinem Blick.

Leid, das Hilfe nicht kennt,

Hoffnungsloses

Brennendes, zweifelndes Leid.⁶¹⁹

Les perspectives de délivrance, d'espoir et de quiétude qu'ouvre la jeune Tove, celles d'une nouvelle et plus belle naissance qui suit la disparition des choses éphémères, contrastent avec celles de la femme prisonnière de son destin dans le monde conventionnel, sans espoir [hoffnungslos].

Ellen, Agnes et Tove, les jeunes filles de Jacobsen rencontrées dans la version allemande rilkenne des poèmes sont trois figures fortes, tandis que les roses rouges, sans individualité, présentent les conditions du devenir féminin subi, programmé par la société.

Ellen, enfermée sans recours dans l'isolement de la maladie, trouve la force de faire sa percée, au cours de laquelle les questions les plus hardies sur l'existence humaine et celle d'autres êtres vivants sur la terre sont misés en lumière.

Agnes et Tove sont confrontées au monde masculin, à niveau égal, en face à face. L'une et l'autre possèdent le pouvoir de l'apaiser. La relation de chacune d'elle avec son amant peut se définir par la formule que Rilke donne dans sa lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904 : comme une relation d'humain à humain, non plus d'homme à femme (3).

zusammengleiten / wie Wolken, die sich begegnen, / und beisammen wiegen sie sich in wechselnden Formen. / Und meine Seele ist Stille.“

⁶¹⁹ S W 7, p. 1119.

3.4 « L'humain féminin », vers une humanité nouvelle

Les figures de jeunes filles dans *les Cahiers de Malte Laurids Brigge* et dans les *Élégies de Duino* nous amènent à entendre l'appel de Rilke pour un épanouissement des grands potentiels qu'il reconnaît en elles, et qui la rendent capable de provoquer l'évolution vers un être humain nouveau et meilleur, en deux genres différents et égaux. Et dans les poèmes de Jens Peter Jacobsen transcrits en allemand, nous avons rencontré des figures de jeune fille, dont le modèle pourrait plaire à Rilke.

Dans leur ensemble, les observations que nous avons obtenues font apparaître une continuité des symboles attachés à la présence féminine. En outre, elles prouvent le rôle décisif des influences alternées, ou confrontées, de la culture française d'une part, et de la culture scandinave de l'autre. L'œuvre de Rilke se forme dans un espace personnel, entre les deux domaines qui le nourrissent. D'autre part, nous avons constamment gardé un regard sur ce qui se passe à l'écart, sur la façon d'être, vécue individuellement, que résume le « Abseits-Sein ». Laissons nous encore guider par ces deux principes acquis tandis que nous tâchons de rassembler quelques premières conclusions, après les lectures que nous venons de faire.

Rilke place son espoir dans l'être féminin jeune, qu'il nomme jeune fille [Mädchen], ou parfois amante [Liebende], ou même enfant [Kind] et qui se définit surtout par sa liberté, doublement établie : comme une liberté d'esprit, et comme celle d'une vie pas encore engagée. À l'opposé, Rilke évoque le danger présenté par les situations où elle pourrait perdre son indépendance individuelle : en devenant mère, ou femme.

La jeune fille, libre, avec la sensibilité, la spiritualité de son être féminin intact, proche de la richesse de l'enfance, sera portée à vivre à l'écart du monde pragmatique, programmé d'avance et fonctionnel, que Rilke considère comme celui des hommes, des « pères ». C'est que l'espace et le temps du devenir, du nouveau et du possible, sont ceux de la jeune fille, alors qu'au contraire, L'homme et la femme appartiennent pour Rilke essentiellement à la vie bourgeoise, à la société fonctionnelle. La jeune fille a la possibilité de se développer au-delà des modèles d'existence ordinaires. Pour cela, elle est capable de mettre en œuvre toujours et encore les forces libératrices de l'amour, du renoncement, de la douleur et du bonheur.

À ce sujet, nous appuyons nos conclusions sur l'étude des figures féminines dans le roman de *Malte*, dans les *Élégies de Duino*, et dans la traduction de Jacobsen, qui sont les œuvres centrées sur la vie individuelle dans la condition et dans la société humaine, alors que *Le Centaure* de Maurice de Guérin et les poèmes en français représentent l'état naturel. Nos conclusions sont pour l'essentiel en accord avec celles de la recherche ; par exemple celles de Werner Kohlschmidt, comparant les jeunes filles chez Rilke et chez Jacobsen. Ainsi, Kohlschmidt formule-t-il que la jeune fille est, chez les deux poètes, le symbole de l'être qui a tout devant soi. Encore remplie de l'enfance, elle ressent déjà aussi, intuitivement, l'approche de son destin de jeune fille, qui sera l'amour, la capacité d'accepter la vie dans sa totalité, d'en accepter les exigences les plus grandes, le sacrifice, et la souffrance⁶²⁰. Cependant, notre procédé centré sur les tensions dynamiques, met surtout en relief le potentiel de nouveauté, de changement, les possibilités d'être et de devenir à l'écart du monde figé. C'est dans ce contexte que se place la transformation de l'opposition entre l'homme et la femme, où la jeune fille apparaît comme l'acteur prédestiné. Et là se trouve notre apport particulier à ce thème souvent étudié par ailleurs.

Abolition de l'opposition entre l'homme et la femme, développement et difficultés

L'idée d'une possible évolution de l'opposition des sexes à partir de l'expérience du jeune Rilke (1902) de la forme particulière d'égalité entre l'homme et la femme vécue dans le Nord, est documenté par les écrits du poète. Sa lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904, que nous avons déjà citée plusieurs fois, et la déclaration, également citée, dans *Zwei nordische Frauenbücher* (1902), nous fournissent un fondement explicite à l'appui de cette affirmation, et les jeunes filles de Jacobsen lui apportent des exemples de premier ordre.

Pour Rilke, l'espoir de changement est justifié par les ressources reconnues du côté féminin, à tel point qu'il peut envisager une métamorphose possible de l'humanité par « l'être humain féminin » [der weibliche Mensch]. Nous avons déjà relevé des aspects de cet espoir et des difficultés auxquelles il faut s'attendre. Après l'expérience scandinave, la difficulté d'intégrer l'image nordique d'égalité de valeur dans la culture patriarcale du vieux monde marqué par les traditions gréco-latines se retrouve sous des formes très diverses dans toute la suite de l'œuvre de Rilke.

⁶²⁰ Kohlschmidt II, p. 33 : „Das Mädchen ist das Symbol des Noch-alles-vor-sich-Habens, des noch Gefülltseins von der Kindheit, aber auch des Ahnend-schon-Behührtsein vom Menschenschicksall, daß Liebe heißen wird [...] der Aufnahme Bereitschaft für das volle Leben, der Empfänglichkeit für die höchsten Anforderungen von Beseligung, Opfer und Leid.“

Ce sont d'abord des espaces et des temps séparés du monde fonctionnel ordinaire, à l'écart de celui-ci, qui semblent favorables à l'éclosion de l'être nouveau.

Or, la femme est jusque là enfermée dans l'existence que définit l'homme. Ainsi en est-il pour la mère de Malte, et pour les mères des *Élégies*, capables de protéger un espace de mise en relation avec le monde pour le tout petit enfant, impuissantes au-delà des premières années de la vie. Dans les *Élégies*, la mère garde cependant deux espaces aux dimensions infinies : elle y est le premier foyer, la première patrie [die erste Heimat] dans l'existence terrestre, et aussi l'étoile dans un ciel au-delà de la vie.

D'autre part, les textes étudiés nous ouvrent la vision d'un espace mythique où le masculin et le féminin sont dissous en tout, et complémentaires. Ce sont les visions du *Centaure* de Maurice de Guérin, transcrit en allemand par les soins de Rilke, et encore celles de sa poésie française la plus tardive. Elles témoignent de réalités fondamentales, loin de la société humaine qui font aussi partie de l'univers rilkéen et qui sont présentes dans l'univers intérieur de chacun de nous.

La difficulté de rendre la transformation à égalité des deux sexes, dans un premier temps concevable, est tout d'abord contournée par le détachement dans l'espace du devenir qui est la jeunesse ; c'est-à-dire dans un espace à l'écart du monde figé, celui même de cette autre façon d'être qu'évoque le « Absents-Sein ».

Rilke contourne encore la difficulté en appuyant les appels qu'il adresse à la jeune fille sur des modèles antiques, comme celui de Sappho. D'autres modèles moins anciens, choisis dans le flux du temps historique, présentent un univers féminin autonome, marqué par l'amour et l'art.

Mais Rilke construit en chemin sa conception toute personnelle de l'humanité nouvelle, dans le temps présent et dans l'avenir. Nous avons vu comment il fait appel à la jeune fille dans le roman de *Malte*, et à travers les complexes et surprenantes figures des *Élégies de Duino*, comment il la conjure d'être la présence féminine qui peut apaiser le monde des hommes, le transformer en un *jardin* (*Troisième Élégie*), ou une terre fertile (*deuxième Élégie*), où cultiver l'amour entre deux individus humains : *d'humain à humain*. Dans ce nouvel art de vivre, qui peut redonner vie au monde expliqué, la tâche fondamentale de l'intériorisation est la même pour les deux êtres, le masculin et le féminin.

Dans les œuvres que nous avons étudiées, Rilke invente les images les plus originales pour la mise en scène des possibilités et des difficultés de la métamorphose et de l'apparition de deux êtres humains nouveaux. Il élabore une poésie personnelle, nouvelle, à l'écart de toutes les traditions, qu'il côtoie et admire, tout en faisant son chemin à lui si particulier. Le poète travaille à l'écart des modèles établis, cependant il adopte sans réserves la tradition scandinave de l'égalité entre l'homme et la femme. La tradition latine, patriarcale, française, avec ses formes anciennes et ses formes modernisantes constitue le modèle opposé.

Anticipant un peu sur les conclusions de notre synthèse finale, remarquons déjà, que la vision de Rilke de la transformation de l'humanité, au départ œuvre de l'être féminin, est très éloignée des perspectives d'avenir répandues à son époque, la [Jahrhundertwende]. On pensera à l'homme nouveau prédit par Friedrich Nietzsche, en l'absence de la femme ; ou encore à la figure de Salomé, si souvent représentée en cette fin de siècle, la séductrice, belle et sinistre, qui exige la tête de l'homme comme prix de sa performance érotique : le spectacle de son corps.

4 Le chant, signe du renoncement à la durée, et le motif des jeunes morts

Le motif des jeunes morts, de la temporalité et de l'art ne sont pas absents des thèmes que nous avons déjà étudiés, ce qui implique pour cette dernière partie de notre thèse des rappels en guise de résumé d'observations déjà faites et des regards en arrière.

Nous avons déjà rencontré les deux motifs fondamentaux qui sont le chant de Linos dans la première *Élégie de Duino* et celui d'Abelone à Venise dans les *Cahiers de Malte*. Par suite, les pages qui leur seront maintenant consacrées concerneront seulement l'aspect qu'il reste à compléter, celui du renoncement au durable en faveur de l'intemporel, de la métamorphose dans l'infini de l'art. Malgré cette limitation, quelques répétitions sont inévitables.

Ensuite, pour finir, revenant à la polarité française, nous tenterons une comparaison entre Rilke et Paul Valéry, à travers trois essais de Valéry sur l'art que Rilke a traduits en allemand.

Actif, le renoncement à la durée remplace la perte subie

Remarquons d'abord, que le chant est par nature éphémère, la partition et les paroles écrites sont les seules constantes. Par ailleurs, le chant se réalise comme un événement chaque fois unique, par une série d'unités acoustiques, dont chacune s'éteint à mesure, sans laisser de trace matérielle tangible. Mais la perception intériorisée de l'auditeur demeure, hors du monde périssable.

Rilke pose le problème du périssable et de son dépassement dans le roman de *Malte* et dans les *Élégies de Duino*, et dans son rôle de traducteur, il approche d'autres aspects de ce même thème.

Nous avons pu observer que Rilke oppose une attitude active, par le renoncement libérateur de forces nouvelles, à l'attitude passive qui consiste à subir l'inévitable. La tension douloureuse qu'exige le renoncement produit une force de projection : « comme la flèche vient à bout de la corde pour être, rassemblée / dans son jaillissement / plus que soi-même », avons nous lu dans la *Première Élégie*. Affronter la disparition dans le temps, c'est aussi accomplir l'intériorisation, la métamorphose dans le monde intérieur : ce thème représenté dans l'œuvre de Rilke par tant d'étonnantes images, est exposé encore longuement dans la *Neuvième Élégie*, nous l'avons vu.

D'autre part, la distance du monde expliqué comprise par le « Absents-Sein » libère l'être humain individuel du temps linéaire dirigé vers le futur, la destruction et la perte : de ce temps dirigé du monde expliqué que la *Huitième Élégie* décrit largement comme le temps du périssable.

Ainsi, dans les *Élégies de Duino* et dans le roman de *Malte*, le chant représente-t-il les trois aspects de l'attitude active devant la dissolution des choses passagères que nous venons d'évoquer :

Tout d'abord, attitude active dans le renoncement à la durée, le chant, événement unique, ne perdure pas dans le temps, mais son effet, le vécu dans le monde intérieur de l'auditoire affirme la créativité du dépassement réalisé. Nous voici d'ailleurs amenés au deuxième aspect actif, qui est celui de l'intériorisation, quand l'auditeur s'ouvre à la réception du son qui résonne à l'extérieur. Enfin le chant peut agir sur l'environnement et le changer : par le chant d'Abelone à Venise, par la plainte pour Linos et par les voix des jeunes morts, de nouveaux rapports au monde vécu, de nouvelles formes d'être deviennent possibles, celles mêmes où le bouleversement du monde expliqué peut-être amorcé.

4.1 Le chant et le renoncement à la durée dans le motif de Linos

Le chant pour Linos, la plainte antique pour le demi-dieu enlevé jeune à la vie, est pour Rilke l'occasion idéale de mettre en scène ses intuitions sur la vie, l'éphémère et l'art.

Cela commence par les jeunes morts [die Frühentrückten.

Les jeunes morts : le motif du sevrage

Il faudra faire appel aux termes allemands, pour suivre fidèlement la pensée de Rilke, quand il parle d'une part de la douceur de vivre parmi les Choses familières [das Gewohnte], comme nous l'avons vu, et d'autre part du sevrage [die Entwöhnung].

Rilke, qui articule la première *Élégie de Duino* autour de la question : « Ah, de qui pouvons nous donc / avoir besoin ? »⁶²¹, oriente ainsi tout le poème vers la réponse que donneront les jeunes morts, prélude à celle que développe l'exemple de Linos, dans les derniers vers.

Et il faut s'arrêter un peu pour replacer le message de Linos, qui conclut ainsi l'*Élégie*, dans le contexte qui le porte : celui de cette question : *de qui pouvons nous donc avoir besoin ?*

Les premières propositions sont négatives, nous n'avons besoin « ni d'anges, ni d'humains »⁶²². Nous n'avons besoin de rien de ce qui est définitivement achevé, ni de l'inaccessible intériorité accomplie de l'ange, ni de l'homme, prisonnier du monde expliqué.

Nous avons besoin de défis, d'exigences et de provocations ; Le poète nous conduit progressivement à travers l'*Élégie* vers la grande provocation, qui est la mort de l'être jeune. La provocation est de plus en plus insistante et l'exigence qu'elle implique de plus en plus lourde. Déjà la transformation de la réalité terrestre nous incombe, c'est la charge⁶²³ que nous devons assumer [Auftrag] ; mais plus encore, l'être humain doit assumer la souffrance, la perte de l'aimé, les « plus anciennes douleurs » [die ältesten Schmerzen], pour les rendre fructueuses dans une créativité intemporelle. Sans plus tarder, Rilke conclut en conséquence par l'exigence du renoncement à la durée, qui justifie par avance l'éloge de la mort : « car il n'est rien nulle part qui demeure. »⁶²⁴ La suite de l'*Élégie* est consacrée aux jeunes morts, c'est d'eux que nous avons besoin, exigence suprême, et même : « pourrions / nous être sans eux ? »⁶²⁵

Soulignons ici que le poète tente une deuxième fois d'obtenir une réponse pour l'appel de l'homme vers les sphères supérieures étouffé au début de la *Première Élégie*. Il reprend le paradoxe de l'appel et du silence. L'homme retiendra son cri vers l'ange, car il ne saurait supporter sa trop grande puissance, ce sont les premiers vers ⁶²⁶. Dans le final de l'*Élégie*, Rilke revient vers l'incompatibilité : l'homme ne saurait supporter la voix de Dieu. Mais en revanche il entend la voix des jeunes morts. Elle, au contraire, apporte un message pour l'homme :

⁶²¹ Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, p. 527, v. 9-10. S W 1, p. 685 : „Ach, wenn vermögen / wir denn zu brauchen ?“

⁶²² *ibid*, p. 527. S W 1, p. 685 : „Engel nicht, Menschen nicht“.

⁶²³ *ibid*, p. 528, v. 30. S W 1, p. 686 : „Auftrag“.

⁶²⁴ *ibid*, p. 528, v. 5. S W 1, p. 520 : „denn bleiben ist Nirgends.“

⁶²⁵ *ibid*, p. 53, v. 90 S W 1, p. 688 : „könnten / wir sein ohne sie ?“

⁶²⁶ *Ibid*, p. 527, v. 3-4. : „son surcroît de présence / me ferait mourir“.

Des voix, mon cœur, des voix. Ecoute [...]

la nouvelle incessante qui se fait de silence.

Un bruit monte vers toi, maintenant, de ces morts d'âge tendre.⁶²⁷

La plainte croissante atteindra finalement les plus grandes dimensions dans le chant pour Linos. Mais ici, Rilke commence par créer un tableau de bouleversement, l'ambiguïté des images, la subjectivité des impressions, les paradoxes ébauchés ou sous entendus en sont les moyens.

D'abord ce n'est qu'un bruit, il ne devient une nouvelle, un message que dans l'intériorité de celui qui sait entendre, sollicité par la compassion pour le destin des jeunes morts, puis sensibilisé au possible message. Le poète y entend la plainte sur l'arrachement aux Choses familières, avec l'acceptation du sevrage, nous l'avons vu (2.1 3 et 3.2.1), lequel doit aboutir à une autre forme de vie.

En outre, le décor aussi noble qu'étranger, que Rilke choisit pour cette évocation des jeunes morts, constitue une communication complémentaire, qui entretient encore l'ambiguïté. Le décor est étranger au quotidien banal, étranger dans le temps et dans l'espace, mais de signification intemporelle. L'Italie des siècles les plus florissants, où renaît le culte de la beauté antique, les voix de son histoire héroïque ancienne, tout cela suggère les sphères les plus élevées de l'art et de l'esprit. Tout cela fait entendre l'écho des réalités terrestres au-delà de la finitude et de la mort, leur pérennité au-delà du temps historique ; pourtant ce sont les voix de jeunes gens que la mort a injustement enlevés.

Ainsi, Rilke introduit-il l'extraordinaire, le dépaysement en même temps que les joies familières de la vie qu'il faut quitter. Le détachement est difficile [*mühsam*], et nous savons combien Rilke fête et loue les bienveillantes Choses familières. Elles apparaissent ici dans une perspective nouvelle, elles se détachent du sens accoutumé, *étranges* [*seltsam*], et les rapports entre des éléments en apparence opposés sont complexes. Des composantes du monde expliqué se présentent en désordre : comme les *coutumes juste apprises*, ou la *signification d'un devenir humain*, puis *les roses et autres choses prometteuses*. Il est donc nécessaire de se détacher même des aspects du monde expliqué devenus familiers et aimés. Le sens du détachement vaut pour les

morts, il vaut aussi pour les vivants, c'est à cela que Rilke voulait en venir : dans le détachement les jeunes morts découvriront l'éternité « et l'état de mort / est un état de peine et plein de rattrapage, si l'on veut percevoir peu à peu / un brin d'éternité »⁶²⁸, et nous dans la vie terrestre y apprendrons à connaître plus que la vie terrestre. Les jeunes morts, sur leur chemin, n'ont pas besoin de nous, le rapport est inversé : nous avons besoin d'eux :

Mais nous, nous qui avons besoin
de mystères si grands, nous chez qui si souvent l'affliction, le deuil
engendre le progrès bienheureux : *pourrions* nous être sans eux ?⁶²⁹

Ce motif s'élargit aussitôt dans le mythe de Linos, qui associe la mort jeune et la création artistique. Mais nous avons déjà introduit cet aspect, de la privation créative, avec le thème du renoncement en amour dans la *Première Élégie*, autour de Gaspara Stampa (2.1. 3).

Le chant de Linos, des voix à la musique audacieuse

Le bruit des voix s'est amplifié, maintenant c'est une plainte chantée puis une musique audacieuse qui se font entendre.

Il faut reprendre ici les vers qui concernent le dépassement de la durée terrestre selon l'exemple présenté dans le mythe de Linos, ils constituent la fin, et le résultat final de cette *Première Élégie* :

Est-ce en vain qu'on raconte que jadis, dans la plainte chantée pour Linos,
une musique audacieuse, la première, traversa la rêche fixité,
et qu'alors seulement, dans l'espace effrayé, d'où soudain s'échappait

⁶²⁷ *ibid.*, p. 529, v. 54-61. S W 1, p. 687 : „Stimmen, Stimmen. Höre, mein Herz ;/ die ununterbrochene Nachricht, die aus Stille sich bildet / Es rauscht jetzt von jenen jungen Toten zu dir.“

⁶²⁸ *ibid.*, p. 52, v. 78-80. S W 1, p. 688 : „und das Totsein ist mühsam / und voller nachholen, daß man allmählich ein wenig / Ewigkeit spürt.“

⁶²⁹ *ibid.*, p. 30, v. 88-90. S W 1, p. 688 : „Aber wir, die so große / Geheimnisse brauchen, denen aus Trauer so oft / seliger Fortschritt entspringt – : könnten wir sein ohne sie ?“

pour toujours un tout jeune homme quasi divin, le vide se mit à vibrer,
de cette vibration qui maintenant nous emporte, nous console, nous aide.⁶³⁰

Rilke nous présente le retrait de la vie terrestre comme prix d'une tout autre forme de vie, qui se manifeste par la présence de l'art parmi les hommes. La manifestation artistique née du deuil, la musique, Rilke la comprend au sens antique comme musique, chant et poésie : une seule unité, une seule souche de tous les arts. Et l'on reconnaît là la tradition orphique, constatation déjà formulée dans la recherche fondamentale sur les *Élégies de Duino* de Jacob Steiner⁶³¹, et que nous allons reprendre plus particulièrement à l'occasion des essais sur l'art de Paul Valéry. L'intuition orphique est déjà présente chez Rilke pendant la composition des *Élégies de Duino*, et bientôt il se rapprochera encore de Valéry et des Français.

Devant ce modèle du renoncement total aux valeurs de la vie terrestre, nous perdons de vue l'espace de compromis relatif avec le monde expliqué, dans la distance mesurée par le « Abseits-Sein ».

Les poètes morts jeunes Jacobsen, Guérin, et le motif de Linos

La plainte pour le jeune Linos thématifiée à la fin de la *Première Élégie* correspond à un motif central dans l'œuvre de Rilke, et ce motif est illustré par différentes figures de jeunes poètes qui ont particulièrement retenu son attention.

Rappelons que chez Rilke, la maladie et la proximité de la mort constituent des espaces réservés, à l'écart du monde expliqué et de ses valeurs éphémères. Il suffit de repenser à la mère de Malte, destinée à mourir jeune, ou à Ingeborg ; Malte lui-même est d'ailleurs atteint d'une grave maladie. Ces personnages sont déjà retirés, à l'écart de la vie sociale qui continue à côté d'eux.

Le poète mort jeune est l'image parfaite pour tout ce que contient le motif du renoncement à la durée, et Rilke semble ressentir pour elle, pour chacun de ces poètes, une sorte de fascination.

⁶³⁰ *ibid*, p. 530, v. 91-95.S W 1, p. 688 : „Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang ;/ daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling / plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft.“

Nous avons rencontré les plus importants d'entre eux à l'occasion des textes étudiés : le Danois Jens Peter Jacobsen, Hermann Bang, et Sören Kierkegaard, ainsi que le Français Maurice de Guérin.

Au sujet exemplaire de Jacobsen, il faut tout particulièrement se rapprocher du grand travail de Werner Kohlschmidt, qui nous a donné une étude approfondie de l'impression que produit sur Rilke la relation entre la mort proche et la création artistique chez le poète danois. Kohlschmidt appuie son travail sur un grand nombre de lettres et de journaux intimes. Il conclut que la maladie qui sépare Jacobsen du groupe des bien-portants lui permet, lui déjà en dialogue avec la mort, cette rétrospective sincère sur la vie qu'il est entrain de quitter, laquelle lui permet la métamorphose sincère de la réalité dans le verbe.⁶³² Dans les notes intimes du jeune Rilke, Kohlschmidt relève aussi l'interprétation de la position de Jacobsen, proche de la mort, comme celle d'un état d'être *au dessus de la vie*. On retrouve là la situation extrême, il n'y a pas d'espace de devenir possible entre la vie déjà dépassée et la mort déjà intégrée.

L'exemple du français Maurice de Guérin est peut-être plus significatif encore, et Rilke exprime sa fascination dans la *Note* [*Anmerkung*] qu'il ajoute à sa traduction du *Centaure* de Guérin, le court essai en prose dans lequel il en analyse les éléments avec précision et passion à la fois. Rilke a écrit là, en en-tête de la *Note* une phrase, en français celle là, « Et cette chose rare et grande et qui dure peu, un Poète »⁶³³. Cela résume l'intention de l'essai qui suit, rédigé en allemand. Une chose rare et grande, et qui dure peu, un Poète, Guérin en est le modèle accompli. Et Rilke s'exprime là dessus très concrètement.

Nous devons nous rapprocher à nouveau de cette *Note* déjà évoquée (3.1) car elle traite précisément de l'art et de la durée.

Tout d'abord, l'œuvre du poète retiré tôt de la vie et de la société de son temps est restée hors de l'influence de la réception et du succès, ou de la critique : « l'œuvre de Maurice de Guérin est des rares qui suivent leur cours sans recevoir le reflet de leur action. »⁶³⁴ Cette remarque nous

⁶³¹ Steiner, p. 35 : „Unter Musik darf möglicherweise Gesang im antiken Sinn verstanden werden, was auch die Dichtung einschloesse.“

⁶³² Kohlschmidt II, p. 18-19 : „Die Krankheit stellt Jacobsen schon aus dem Zusammenhang der gesund Lebende heraus, ermöglicht dem mit dem Tode im Hintergrund Zwiesprache haltenden jene innige Sicht auf das Leben zurück, dem er doch schon entwächst, die ihm die innige Verwandlung der Wirklichkeit in das Wort ermöglicht.“

⁶³³ Rilke, *Récits et essais*, p. 1021. Kentauer, p. 27.

⁶³⁴ *ibid*, p. 1021. Kentauer, p. 27 : „Das Werk des Maurice de Guérin gehört zu jenen seltenen, auf die in ihrem Verlauf kein Widerschein ihrer Wirkung fiel.“

ramène à une conception de Rilke, à un souci souvent exprimé : c'est que le public, autrement dit la société humaine ou le monde expliqué, comprend mal l'œuvre d'art, ou n'en est pas digne. Il s'en suit que le poète doit rester *pauvre*, c'est-à-dire seul avec son œuvre, à l'écart de la société qui l'entoure. Nous l'avons vu par exemple dans le roman de *Malte*, il est l'indocile, le têtus à l'écart des autres [der *Eigensinnige*], [der *Abseitige*].

Là dessus, Rilke reste concret à travers tout le texte de la *Note*. La brièveté de la vie et la maladie favorisent l'existence et la production de l'artiste dans la distance, elles ne doivent pas être troublée par l'effort de plaire à ses contemporains, la préoccupation de sa biographie ou de sa carrière. Rilke soulève la question de l'opposition entre la biographie [Lebenslauf], qu'il appelle aussi destin, et le contenu de la vie [Lebensinhalt]. Le destin de Guérin, sa biographie, s'écrivent en quelques lignes, mais au contraire le contenu de sa vie se révèle immense à l'étude plus attentive : « cet espace définitivement clos se remplit peu à peu, [...] les lignes qu'on hésitait d'abord à prolonger se recourent, s'attirent, s'entrelacent pour dessiner les arabesques d'une intense fatalité. »⁶³⁵

Dans la suite de la *Note*, Rilke nous montre que le motif du poète mort jeune constitue l'image antinomique de celui du héros. Le renoncement à perpétuer sa renommée par des actes admirés du monde convient au poète, l'opposé du héros : « De même que le destin seul donne au héros sa vérité, au poète il donne le mensonge ; l'un se maintient par la tradition, l'autre par l'indiscrétion. »⁶³⁶

Dans une version antérieure de la *Note*, Rilke avait insisté plus longuement sur cet aspect du poète jeune à jamais. On y trouve de puissantes images, comme celle de la transparence du poète, qui doit laisser à travers lui s'illuminer la figure poétique, ou celle du poète dissout dans chaque goutte de pure existence, qui deviendrait une trouble décantation dans le liquide ombreux du destin.⁶³⁷ Ou bien c'est encore la respiration trop proche des événements qui compromet l'œuvre poétique.

⁶³⁵ Rilke, *Récits et essais*, p. 1021. Kentauer, p. 28 : „der endgültig abgegrenzte Raum füllt sich immer mehr, die zögernd verlängerten Linie begegnen sich, reizen sich, verschlingen sich und Arabesken ergeben eines dichtes Verhängnisses.“

⁶³⁶ *ibid*, p. 1021. Kentauer, p. 28 : „Wie der Held erst in Schicksal wahr wird, so wird der Dichter verloren darin ;der eine erhält sich in der Überlieferung, der andere in der Indiskretion.“

⁶³⁷ S W 7, p. 1246.

Le portrait de Guérin que Rilke nous donne à travers ses remarques nous rappelle celui de Jacobsen : la distance du malade stoïque détaché des préoccupations de son avenir humain, la distance de celui qui se trouve *au dessus de la vie* en est l'essentiel. Pour illustration, relevons que Guérin peut donner une impression d'équilibre comparable à celle que produit *l'Indifférent* de la célèbre peinture de Watteau.⁶³⁸ La mort et l'art composent un équilibre où la figure du jeune poète prend tout son sens.

Alors, à la fin de la *Note*, en conclusion de ses remarques, Rilke en arrive à exposer son idée des *ceux qui sont partis jeunes* [die Frühentrückten] et du chant de Linos.

Ce motif est ainsi complètement structuré et formulé dès 1911 :

Il subsiste autour du poète du Centaure, à présent un peu mieux éclairé, une légende étrangement blottie : la légende de ceux qui sont partis trop tôt ; la rumeur qui hante le voisinage des jeunes morts ; la longue plainte qui les enveloppe ; l'appel qui s'élève à leur suite, l'appel ancestral qui sonde la nature : le chant de Linos dans lequel ils sont pris les uns et les autres sans se voir.⁶³⁹

À partir du personnage épuré, intemporel que Rilke perçoit en Maurice de Guérin, on voit ici se former la vision d'une réalité éternelle, où le chant, chant ou poésie, au sens antique, orphique, est célébré comme la puissance libératrice que l'homme est capable de se donner lui-même, par laquelle il veut dépasser la perte dans le temps et sa finitude, à l'égal du divin.

Ce contexte concerne le chant de Linos qui conclut ainsi la *Première Élégie*. En effet, les rapprochements qui précèdent nous confirment que ce motif de Linos met en scène non seulement le renoncement total à la durée, sans aucune perspective à l'écart du monde expliqué, mais aussi la puissance surhumaine de l'homme, qui dépasse ainsi la condition humaine et s'élève en quelque sorte en dieu créateur à la suite d'Orphée.

Dans le Nord scandinave (Jacobsen) comme en France (Guérin), Rilke trouve les modèles de jeunes poètes qui rejoignent les modèles antérieurs dans le temps historique, comme celui de Gaspara Stampa, chez qui l'art s'épanouit dans le dépouillement de la vie terrestre, dépassée.

⁶³⁸ Kentauer, p. 29.

⁶³⁹ Rilke, *Récits et essais*, p. 1022. Kentauer, p. 30 : „so bleibt um den etwas mehr aufgeklärten Dichter des „Kentauren“ immer noch eine seltsam angeschmiegte Legende : die Legende derer, die früh hingegangen sind ; das Gerücht, das um die jungen Toten rauscht ; die lange Klage, die sie verdeckt ; der Ruf hinter ihnen, der alte, in der Natur hinsuchende Ruf – : Das Linos Lied, in dem sie beisamen sind und einander nicht sehen.“

4.2 Le chant d'Abelone à Venise ; Malte, Cahier 69

Un texte polémique :

Nous sommes ici en présence de l'un des textes de Rilke qui ont été l'objet du plus de polémiques dans la critique. Ainsi, le chant d'Abelone a été beaucoup commenté dans le sens de « l'amour intransitif », ou « amour ouvert », qu'il thématise. Il s'agit donc de l'amour, mais cette fois de sa dissolution dans l'espace et dans le temps.

Il faut tout d'abord évoquer les résultats fondamentaux de la littérature critique, avant d'en venir à notre contexte particulier : ce contexte défini à l'écart, « absents », entre les inspirations scandinaves et françaises, dans lequel se détache cette forme de renoncement à la réalisation dans la durée extérieure qu'est le chant. Le chant d'Abelone va bien concerner la réalisation de l'amour, mais une réalisation qui cherche à éviter la durée d'un objet défini, fatalement périssable.

Venant de la recherche scandinave, l'analyse complète du texte chanté à Venise que nous donne déjà Jacob Steiner nous paraît exemplaire. Steiner retient au premier plan que la nuit douloureuse de l'amante solitaire constitue un accomplissement, justement parce que la nostalgie et la douleur ne s'adressent à personne, ne sont dites à personne, parce qu'Abelone s'efforce d'enlever tout caractère transitif à son amour.⁶⁴⁰ L'intention de prendre possession de l'aimé est alors tout à fait dépassée.

D'autre part, Manfred Engel et son groupe de chercheurs ont rassemblé et discuté les résultats fondamentaux de la recherche germanophone dans le grand travail mis à notre disposition. Engel souligne l'abondance de la recherche sur le roman de *Malte*⁶⁴¹ et sur son thème de l'amour intransitif. Mais dans son édition commentée de l'œuvre de Rilke, August Stahl étudie spécialement le chant d'Abelone avec la plus grande précision, dans le tome 3. Stahl, qui insiste lui aussi sur le fait que le *Cahier 69* du roman fait partie des textes de Rilke les plus sujets à polémique, centre son commentaire sur l'histoire réelle qui transparait dans le texte du chant. Mêlant réalité historique et personnages de son roman, Rilke donne pour aïeule d'Abelone la princesse Benedikte von Qualen (1774-1813), dont le grand poète danois Jens Immanuel Baggesen (1764-1826) était épris. Stahl dévoile l'arrière plan que Rilke a pris soin de cacher

⁶⁴⁰ Steiner, p. 246 : „die gehärmte Nacht der Abelone wird darum erfüllt, weil die Sehnsucht und der Harm niemandem gesagt wird [...] Sie ist deswegen vollkommen, weil Abelone versucht „ihrer Liebe alles Transitive zu nehmen.“

⁶⁴¹ Rilke-Handbuch, p. 332.

autant que de suggérer, l'épisode historique qui confirme sa théorie de l'amour ouvert. En effet, Rilke avait lu les archives de la famille Revenlov, les « Reventlovpapierer », qui contiennent 22 lettres d'une correspondance entre la princesse von Qualen et Baggesen ; cette correspondance se termine par la réponse sévère de la jeune Benedikte, choquée par les déclarations d'amour du poète.⁶⁴² Or, le chant d'Abelone préconise le silence : *toi à qui je ne dis pas / toi qui ne me dis pas*.

Stahl examine aussi très objectivement la théorie de l'amour intransitif suggéré par les paroles du chant ; et ceci, exactement, lorsqu'il aborde le *Cahier 70*, suivant la scène à Venise, où se trouve formulé le désir supposé d'Abelone (dans l'esprit de Malte) d'épurer son amour de tout aspect transitif.

Stahl pose comme premier principe de son interprétation du *Cahier 70*, que la théorie de l'amour intransitif est alors transférée dans le domaine religieux. Il précise que l'on appelle transitifs les verbes qui peuvent avoir un complément d'objet. Pour l'amour et le verbe aimer, intransitif veut dire aimer sans objet ; non pas au sens habituel d'aimer quelqu'un, mais au contraire aimer sans s'adresser à quelqu'un en face de soi : donc sans être limité, aimer dans l'illimité. Stahl écrit encore très clairement, que dans ce passage du *Cahier 70* Malte s'efforce de présenter l'amour intransitif comme l'idéal, alors que l'attachement et toutes formes de dépendance, de liaison avec l'être aimé apparaissent comme des faiblesses et des erreurs.⁶⁴³

Le point de vue de la critique littéraire française Claire Lucques, comparant Abelone et Madeleine dans son commentaire joint à la traduction rilkéenne de *L'Amour de Madeleine* est pour nous particulièrement intéressant.⁶⁴⁴ Lucques considère que le chant d'Abelone est le plus pur des poèmes que Rilke a écrits en langue française, dans lequel il recueille le fruit de ses constantes méditations sur l'amour.⁶⁴⁵ Et les sentiments qu'y exprime la cantatrice sont

⁶⁴² K A 3, p. 1036 : Die Liebeserklärungen Baggesens in den erwähnten Briefen wirken wie der kontrastierende Hintergrund zu den Negationen des Liedes („Du,, der ich nicht sage“ – „Du, die mir nicht sagt“). Schon kurz nach dem Tode seiner Frau, Sophie, schreibt Baggesen einen Brief (30. 5 1797) der das bekennt, was das Lied als verschwiegen rühmt.“

⁶⁴³ *ibid*, p. 1037-1038 : „In dieser Aufzeichnung [70] wird die intransitive Liebe ins religiöse übertragen [...] Transitiv heißen Verben, die ein Akkusativobjekt nach sich ziehen können. Bezogen auf die Liebe und der Verb „lieben“ heißt intransitiv soviel wie, daß das Wort ohne einen Objektbezug gemeint sei, also nicht im Sinne von jemanden lieben, sondern nur lieben, ohne auf ein Gegenüber gerichtet zu sein und auch ohne Begrenzung durch ein solches Gegenüber. Malte gibt sich natürlich Mühe die intransitive Liebe als ein Ideal vorzustellen, wo hingegen Bindung und vor allem das Gebundensein als Schwäche und Irrtum erscheinen.“

⁶⁴⁴ Lucques, Claire, *Noli me tangere*, dans Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine*, Arfuyen, Paris, 1992, p. 65-67.

comparables à ceux des « grandes amoureuses », des saintes et des amantes trahies. Il s'agit de l'amour « poussé à bout par la privation de l'aimé »⁶⁴⁶.

Mais déjà, dans ce contexte élargi, nous pouvons retenir pour notre interprétation des paroles d'Abelone au *Cahier 69* le mot « sublimation » à côté du terme plus étroit « d'intransitivité ».

Abelone, image de la tension entre les deux pôles du roman

On sent vibrer dans le complexe personnage d'Abelone cette tension qui détermine le roman de *Malte*, construit dans une alternance entre les inspirations scandinaves ancrées dans le milieu naturel et celles du milieu français intellectuel. Un mouvement incessant fait d'éloignement et de rapprochement dans l'un ou dans l'autre sens en est la dynamique.

C'est donc la même jeune fille nordique, celle qui appelait à travers le parc d'Ulsgaard, celle qui incarne tout d'abord le bonheur naturel, la même Abelone qui s'échappe dans l'abstraction la plus totale au *Cahier 69*, dans la scène à Venise. Nous voici sans doute loin de la nature nordique lorsque Rilke compose le chant vénitien, deux fois à des années d'intervalle. Il écrit la première version à Paris en 1909, achevant le roman de *Malte*. Mais le texte lui importe tant qu'il en fera lui-même la traduction en français au début de l'été 1925, pour la version française de ces *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Or, Rilke n'a pas pratiqué ailleurs l'auto-traduction, si ce n'est dans un essai de débutant en français, en 1899 (*Chanson Orpheline*). Ce n'est sans doute pas sans raisons que Rilke a repris en 1925 ce texte déjà achevé en 1909, et nous chercherons à en voir l'évolution.

Le texte est conçu dans l'esprit intellectuel de la culture française développé à partir de la brillante époque classique (comme celui de *L'Amour de Madeleine* que Rilke traduira en 1911 (2.1.2)). Le rapport à la culture française, réaffirmé dans l'auto-traduction du chant en 1925, est si marquant, que Claire Lucques adopte ce poème, dans ses deux versions, comme base du commentaire qu'elle ajoute à la traduction rilkéenne de *L'Amour de Madeleine*. Elle remarque la reproduction fidèle du sens et du rythme du chant dans la version française du texte allemand. Cependant certaines différences de forme nous paraissent révélatrices pour une interprétation possible dans le cadre de notre plan de travail.

⁶⁴⁶ *ibid*, p. 67.

Les deux textes du chant à Venise

Voyons tout d'abord les deux textes, dans l'ordre et la forme typographique que choisit Lucques : celui de 1925, en français, que nous considérerons comme le plus achevé, retravaillé, suivi de celui de 1909 en allemand :

*Toi, à qui je ne confie pas
mes longues nuits sans repos,
Toi qui me rends si tendrement las
me berçant comme un berceau ;
Toi, qui me caches tes insomnies,
dis, si nous supportions
cette soif qui nous magnifie,
sans abandon ?*

*Car rappelle-toi les amants,
comme le mensonge les surprend
à l'heure des confessions.*

*Toi seule tu fais partie de ma solitude pure.
Tu te transformes en tout : tu es ce murmure
ou ce parfum aérien.
Entre mes bras : quel abîme qui s'abreuve de pertes.
Ils ne t'ont point retenue, et c'est grâce à cela, certes,
qu'à jamais je te tiens.*

Du, der ichs nicht sagt, daß ich bei Nacht
weinend liege,
deren Wesen mich müde macht
wie eine Wiege.
Du, die mir nicht sagt, wenn sie wacht
Meinetwillen :
Wie, wenn wir diese Pracht
Ohne zu stillen
In uns erträgen ?

Sieh dir die Liebende an,
wenn erst das Bekennen begann
wie bald sie lügen.
Ach, in den Armen hab ich sie alle verloren,
du nur, du wirst immer wieder geboren :
weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest.⁶⁴⁷

Les deux premières strophes du chant font parler un sujet au masculin, qui encourage sa bien-aimée à vivre avec lui un amour inassouvi. Ici, l'amour a au premier abord un objet, il est réciproque. Ceci est identique dans les deux versions, l'allemande et la française, et indiqué par des signes linguistiques impliqués dans une alternance complexe. Cependant en français, plus clair, ce sont deux signes qui marquent l'existence de deux êtres de genre différent : l'adjectif « las » au masculin (*toi qui me rends si tendrement las*) et le féminin de « Toi seule » (*Toi seule tu fais partie de ma solitude pure*). En allemand, c'est le jeu complexe des pronoms déclinés à plusieurs reprises qui fait comprendre l'existence d'un masculin s'adressant à un féminin. D'autre part, le « nous », qui se retrouve dans les deux langues (*dis, si nous supportions*) ou « wir » (*wie, wenn wir diese Pracht*) désigne bien deux êtres unis dans le même sentiment.

Au contraire, la dernière strophe du chant, qui traite justement de la durée et de la perte, est légèrement différente dans le poème français, où elle rend une déclaration plus décisive que celle de la version allemande antérieure. Nous considérons le texte français comme une sorte d'explication du texte initial de la *Aufzeichnung* 69, comme le fruit d'une maturation, quinze ans passés entre les deux rédactions, et la strophe française restera notre référence.

La strophe finale proclame donc le renoncement au bonheur quotidien, passager, pour laisser place à la nuit intemporelle (*Toi, à qui je ne confie pas : mes longues nuits sans repos*). C'est un appel et une plainte à la fois, car le renoncement aux joies familières dans le quotidien que se donneraient librement les amants est douloureux. Ces joies de la vie, interdites, sont évoquées avec précision, ce sont le sommeil partagé, remplacé par un bercement spirituel, et encore le moment où l'amant prendrait sa bien-aimée dans les bras (*entre mes bras quel abîme / qui s'abreuve de pertes*).

Dans le dernier vers, qui il résume le sens du poème, le choix de la nuit solitaire, pour dépasser dans un vécu intérieur la détérioration dans la durée temporelle, s'exprime plus clairement encore dans la version française. Le « *ils ne t'ont point retenue, et c'est grâce à cela, certes, /*

⁶⁴⁷ Lucques, Claire, *Noli me tangere*, dans Madeleine, p. 65-66.

qu'à jamais je te tiens » remplace la version allemande « weil ich niemals dich anhielt, halt ich dich fest ». Le français « à jamais » promet l'éternité comme prix du renoncement.

Le chant d'Abelone pose directement les questions de la durée et de la perte. Pourtant, on ne peut séparer les paroles chantées de l'ensemble de la scène où elles résonnent. En effet, cet ensemble est porteur d'autres éléments du message qu'elles contiennent. Il faut donc nous intéresser à l'ensemble de l'épisode à Venise

La scène du Chant à Venise, Cahier 69, conventionnel et « à l'écart », familier et étranger

Dans le *Cahier 69*, Malte raconte donc comment Abelone est amenée à chanter devant un élégant public vénitien. On peut lire entre les lignes les messages au sens profond qui affleurent sous les apparences descriptives.

Voici une *jeune fille* [ein junges Mädchen]⁶⁴⁸, Abelone. L'accent mis sur la jeunesse, et ce que nous savons de l'attitude renonçante d'Abelone nous permettent de rapprocher son personnage vénitien de celui de la poétesse tôt retirée de la vie (première *Élégie de Duino*), Gaspara Sampa, dont le chant signifie le dépassement de l'éphémère par la privation même, et de son rôle d'exemple pour toutes les jeunes filles. En effet, le chant d'Abelone est dicté par un impératif créateur, et didactique, elle a le devoir de chanter : « muss », écrit Rilke, ce que Claude David traduit par « j'ai besoin »⁶⁴⁹. Mais alors besoin, si le public en présence ne peut pas comprendre son message, besoin pour qui, pour elle-même, pour Malte, pour nous, ou dans l'ouvert ?

Rilke a construit la scène vénitienne dans une tension croissante. Cela commence par celle qui grandit dans le cœur de Malte devant l'attitude conventionnelle, caricaturale des invités qu'il observe. Ce sentiment est arrivé à son paroxysme au moment où il découvre Abelone, que l'on presse de chanter. Le refus de la jeune fille relâche la tension qui reprend plus fort aussitôt après, et s'amplifie à travers les phases successives du chant bientôt commencé :

Cependant, elle se sépara des autres et se trouva soudain à mon côté. J'avais sur moi la lumière de sa robe, le parfum fleuri de sa chaleur m'enveloppait. Je veux vraiment chanter, dit-elle en danois en frôlant ma joue, non pas parce qu'ils le demandent, non pas pour faire semblant, mais parce que j'ai vraiment besoin de chanter en ce moment.⁶⁵⁰

⁶⁴⁸ Rilke, *Récits et essais*, p. 595. Malte, p. 125.

⁶⁴⁹ *ibid*, p. 595.

⁶⁵⁰ *ibid*, p. 595. Malte, p. 165-166 : „Sie aber machte sich von den anderen los und war auf einmal neben mir. Ihr Kleid schien mich an. Der blumige Geruch ihrer Wärme stand um mich. „ich will wirklich singen sagte sie auf dänisch meine Wange entlang, nicht weil sie es verlangen, nicht zum Schein, weil ich jetzt singen muß.“

Toutes les étapes du récit sont construites avec la plus grande précision : les tensions entre le couple Malte-Abelone et la société environnante, les revirements, les silences. Voici alors le vide qui produit une violente secousse, comparable à ce vide dans le mythe de Linos. C'est l'étrange pause qu'Abelone fait durer avant de chanter les deux strophes finales⁶⁵¹, séparées elles-même par un nouveau silence.

C'est l'être véritable qui apparaît alors, qui surgit du vide, par la voix libérée de toute retenue. Alors, Malte reconnaît tout à fait son amie.

Enfant, à Ulsgaard, Malte ne connaissait Abelone que par sa voix, quand elle chantait, nous l'avons vu. Le même niveau de relation se retrouve dans la scène à Venise : un niveau bien au-dessus de la banalité des apparences et du contexte. C'est au tout début de la rencontre comme lors de la dernière rencontre. Ainsi, et par-dessus tout, la scène vénitienne fait-elle percevoir combien Malte et Abelone sont proches. La relation entre Malte et Abelone est profonde, elle les rapproche dans un espace à l'écart de l'élégante société, image du monde conventionnel où tout doit se dérouler comme prévu.

La relation entre Malte et Abelone repose sur une réalité familière commune, chez Rilke [das Gewohnte]. Ainsi voyons-nous dans ce salon vénitien, côte à côte, tout l'ordinaire conventionnel, que Malte décrit avec ironie et finesse, et tout ce qui se passe à l'écart entre Malte et Abelone. Dans ce même mouvement, un autre contraste est rendu : celui qui oppose le familier à l'étranger.

L'élément familier, les Choses familières (cet ensemble que Rilke nomme aussi le foyer : [heimlich], [Heimat]) est mis en valeur dans l'image concrète d'Abelone, par son parfum de fleurs, que Malte connaît bien, par la coiffure tressée et la coupe du vêtement à la mode de Copenhague, qui éveillent en eux la langue danoise commune, la langue maternelle, élément familier par excellence. Les éléments étrangers n'ont pas moins fortement caractérisés. Le message chanté lui-même en est déjà le premier, quand Abelone chante le renoncement au bonheur naturel d'une vie réalisée dans l'amour parmi les bienveillantes Choses de tous les jours, pour risquer une sublimation étrangère à la nature humaine. Et là, pour proclamer la plus haute exigence, Rilke crée un décor de la plus haute qualité esthétique, ainsi que tout à fait étranger. À travers les impressions du cadre vénitien que nous transmet Malte, on peut percevoir quelles forces immenses il faudra mettre en œuvre pour parvenir à renoncer aux joies familières :

⁶⁵¹ *ibid*, p. 597. Malte, p. 166.

C'est Venise elle-même, son histoire réelle : « un exemple de volonté tel qu'on n'en trouverait nulle part qui correspondit à plus d'exigence et de rigueur »⁶⁵². En outre, l'automne, saison de cette scène, est le temps de l'adieu, où la nature se retire pour préparer une nouvelle et plus belle naissance. Puis ce sont les puissants ancêtres d'Abelone, (la même souche pour Malte, son neveu), qui l'appellent loin des douceurs de la vie quotidienne : « Elle [Abelone] rappelait, si l'on veut, un certain portrait de jeunesse de la belle Benedikte de Qualen, qui joua un rôle dans la vie de Baggesen. »⁶⁵³. Et cette ascendance comporte aussi la « sainte », Julie Reventlov qui portait les stigmates du Christ, (*Cahier* 44 (2. 1. 1).

Dans cette scène à Venise, il nous semble également intéressant d'observer que le pouvoir des différentes langues mises en jeu en alternance constitue encore une ressource par laquelle Rilke met en relief les diversités ou les contrastes des forces en présence avec beaucoup de raffinement. Ainsi Abelone ne chantera-t-elle pas en danois, car cette langue est celle qui a cours dans l'univers intérieur commun des deux héros du passage et celle des jours communs à Ulsgaard, celle du bonheur naturel auquel il faut renoncer. Il est bien remarquable qu'Abelone chante tout d'abord en italien, langue qui convient à la culture traditionnelle de la société élégante ; ce premier chant, sans véritable marque individuelle, s'achève sur la pause prolongée, tendue, le vide. La jeune fille y rassemble ses forces, et alors elle a recours à la langue allemande, étrangère mais non inconnue de l'auditoire vénitien. Elle y puise les forces, elle y trouve les moyens de réaliser la tâche difficile, celle de chanter l'amour sublimé, message certes étranger à l'entourage, hors Malte, message déroutant et qui ne saurait être compris sans une conscience éveillée.

Le besoin de distance, et le « Abseits-Sein »

Un autre aspect du renoncement très discuté dans la recherche doit encore être évoqué, il émerge dans la fin du chant. C'est celui de la liberté. La volonté de garder une distance, un écart, se confond avec celle d'aimer sans être fixé, lié l'un à l'autre ou lié dans l'ordre social, d'aimer sans perte de liberté. Nous constatons que les vers en français écartent l'ambiguïté laissée par la première version, allemande, entre la solitude individuelle et l'interchangeable. Il serait possible d'y voir plusieurs amantes : [*dich einzig kann ich vertauschen [...] Ach, in den Armen / habe ich*

⁶⁵² *ibid.*, p. 594. Malte, p. 164 : „Ein Beispiel des Willens, wie es nirgends aufordender und strenger sich finden ließ.“

⁶⁵³ *ibid.*, p. 595. Malte, p. 165 : „Sie erinnerte, wenn man will, an ein gewisses Jugendbildnis der schönen Benedikte von Qualen, die in Baggesens Leben eine Rolle spielt.“

sie alle verloren]. Au contraire, en français, le pluriel ne se retrouve que dans la formule abstraite *un abîme de pertes*, alors que le poète s'adresse à une amante individuelle présente dans toutes les formes de la vie : *toi seule tu fais partie de ma solitude pure / tu te transformes en tout*. Ces observations sont en faveur de la thèse que nous avançons : au moment du chant, ce n'est pas exactement d'un amour intransitif qu'Abelone veut parler. Ses paroles replacées dans le contexte de la scène vénitienne où elles résonnent, nous pouvons ajouter à l'appui de notre thèse l'exemple de l'amour qui s'y manifeste : celui qui rapproche Malte et Abelone, dans un sentiment complètement intériorisé, mais partagé et manifesté par les signes délicats que nous avons relevés. L'exemple nous paraît limpide : il s'agit d'amour entre ces deux personnes individuellement bien définies, d'un amour devenu impérissable par le renoncement à la durée temporelle.

Si cet aspect là est bien présent dans la scène vénitienne, c'est un enchevêtrement complexe sur plusieurs plans que Rilke livre encore une fois à l'interprétation du lecteur. Cependant il a donné lui-même une certaine interprétation des vers chantés à Venise dans sa lettre du 4 juillet 1917 à Inga Junghanns, sa traductrice danoise : à ce moment là, Rilke déclare signifier que l'amante est transformable [wandelbar], et qu'ainsi il peut-être seul sans la perdre⁶⁵⁴. Il s'agit donc toujours d'éviter la perte, de pérenniser ce que la réalisation concrète dans la condition humaine détériore. Ici encore, la recherche met l'accent sur l'aspect de l'intransitivité, qui assure la liberté. August Stahl écrit très clairement que la dernière partie du chant formule le vrai problème de l'amour transitif : être lié par l'amour partagé.⁶⁵⁵ Cependant, dans la perspective qu'ouvre le mode d'être compris par le « Abseits-Sein », nous proposerions une nuance, correspondant d'ailleurs aux déclarations de Rilke dans la lettre précitée à Inga Junghanns, car il s'agit du besoin de rester à l'écart, individu seul, sans perdre la bien-aimée : de rester en même temps assez proche et assez éloignée d'elle – et n'est-ce pas ce que Rilke a pratiqué avec Lou Andreas Salomé, à qui il écrit encore le veille de sa mort « Adieu ma Chérie », en russe. D'autre part, dans la scène du *Cahier* 69, Abelone se révèle à nos yeux comme un véritable hiéroglyphe pour le « Abseits-Sein », lorsqu'elle s'encadre, seule dans la fenêtre : « Elle était debout, toute seule devant une fenêtre illuminée. »⁶⁵⁶ Et comment ne pas penser à l'amante à sa fenêtre nocturne, dans la septième *Élégie de Duino* ?

⁶⁵⁴ K A 3, p.1037 : „Du [die Geliebte] bist wandelbar und so kann ich allein sein, ohne dich zu verlieren“.

⁶⁵⁵ K A 3, p. 1038 : „Die Formulierung benennt das eigentliche Problem der intransitiven Liebe, die Bindung, das Widergeliebt werden.“

⁶⁵⁶ Rilke, *Récits et essais*, p. 594. Malte, p. 165 : „Sie stand allein vor einem strahlenden Fenster.“

Ce n'est que dans les *Cahiers* suivants, 70, puis 71, que Malte, poursuivant sa pensée pleine d'interrogations, en arrive à souhaiter de ne pas être aimé, d'aimer sans danger de retour. L'aspect exacerbé, celui de l'amour intransitif, est alors exposé. Il culmine dans la légende de *l'Enfant prodigue*, qui ne voulait pas être aimé, ou finalement peut-être, autrement. Ce même aspect s'était déjà présenté dans le souhait de n'être *fil de personne*.

Finalement, le chant vénitien recommande d'affronter activement la destruction par le temps en optant pour le renoncement complet à la réalisation de l'amour dans la vie et aux joies de tous les jours qu'il promet. C'est le prix à payer pour s'éloigner du temps dirigé, et évoluer vers la nuit du monde intérieur. Ainsi l'amant tient fermement [*fest*] son amour, et les mots français « à jamais » scellent cette promesse.

Le chant d'Abelone et le chant de Linos : des constantes du poète

Les deux textes, celui d'Abelone et celui de la légende de Linos, reprennent le même thème fondamental à différents moments de l'œuvre de Rilke.

On retrouve ainsi dans le roman de *Malte* comme dans les *Élégies de Duino* le renoncement, ou le sevrage, la douleur de l'arrachement au bonheur parmi les Choses familières. Le silence, ou le vide (l'interruption dans le chant d'Abelone) représentent dans les deux textes l'état de retrait d'où surgit le son d'un monde nouveau.

L'exigence absolue du renoncement à la durée temporelle n'est pourtant pas compatible avec la vie, qui, elle, est dans le temps : ceci est l'objet des questionnements de Malte sur l'avenir d'Abelone, dans le *Cahier 70*. Elle voudrait écarter de son amour tout aspect transitif, c'est une aspiration seulement, dit-il, au mieux un essai : « je sais qu'elle aspirait à retirer de son amour tous les éléments transitifs ».⁶⁵⁷

À travers tout cela, il reste que le chant, expression sublimée des sentiments humains, a le pouvoir de les transporter dans un autre état, plus spirituel, transfigurées.

Si nous nous référons à la lettre à Anton Kippenberg du 25 mars 1910, il en serait ainsi de la misère et de la félicité, quand la vie intérieure, celle des sentiments, évolue comme une musique, un jaillissement de chants⁶⁵⁸. Rilke s'exprime dans cette lettre sur le devenir de Malte, dont le

⁶⁵⁷ *ibid*, p. 597. Malte, p. 167 : „Ich weiß, sie sehnte sich, ihrer Liebe alles Transitives zu nehmen.“ Malte, p. 167

⁶⁵⁸ Rilke, Rainer Maria, *Kommentierte Ausgabe* in vier Bänden, Insel Verlag, Leipzig 1996, *Band 2*, p. 416 : „Nun kann eigentlich alles recht beginnen. Der arme Malte fängt so tief im Elend an und reicht, wenn man es genau nimmt, bis an die ewige Seligkeit, er ist ein Herz, das eine ganze Oktave greift, nach ihm sind alle Lieder möglich.“

travail orphique d'écriture, poésie, musique et chant étant ici un tout, ouvre un registre supérieur, à l'encontre de la conclusion d'échec souvent retenue.

4.3 Le chant, durer et disparaître, dans trois essais sur l'art traduits de Paul Valéry

Les recherches de Karin Wais, et celles de Dieter Lamping sur les trois essais de Paul Valéry que Rilke a transcrits en allemand nous seront un précieux recours et une base de données indispensable pour aborder ces textes, que nous intégrons dans la perspective de notre thème de la durée et de la disparition. Il s'agit de l'étude approfondie de Karin Wais *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*⁶⁵⁹ et de l'apport de Winfried Eckel dans l'ouvrage édité par Dieter Lamping : *Rilke und die Weltliteratur : Musik, Architektur, Tanz, zur Konzeption nicht-mimetischer Kunst*⁶⁶⁰.

Rilke et Valéry

Introduisons brièvement notre propos à travers son contexte, c'est-à-dire les circonstances marquantes de ce travail de traduction.

La découverte littéraire puis personnelle de Paul Valéry (1871-1945) débute tard dans la vie de Rilke. La première rencontre personnelle des deux poètes a lieu en février 1921. Mais, déjà avant cela Rilke découvre l'œuvre du poète français. Il exprime aussitôt son admiration, une véritable ferveur, dans son discours, ses lettres et ses actes, par les initiatives qu'elle stimule. Karin Wais en cite pour témoin René Lang, lequel considère que le lyrisme rilkéen de cette époque est décisivement marqué par cette sorte de rationalité de Valéry, l'idéal poétique de la *magie calculable*⁶⁶¹. Wais différencie les aspects de cet enthousiasme du poète pragois pour le symboliste français. Déjà, il s'agit de partager cet enthousiasme, et Rilke offre de tous côtés des ouvrages de Valéry, il lit ses essais de traduction allemande à ses amis, il fait campagne auprès du Insel Verlag pour une publication de l'œuvre complète de Valéry en allemand⁶⁶².

⁶⁵⁹ Wais, Karin, *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1967. Par la suite cet ouvrage sera cité par Wais et la page.

⁶⁶⁰ Eckel, Winfred, dans Lamping, p. 214-236.

⁶⁶¹ Wais, p. 2 : „Valéry's Stilideal der berechnbaren Magie“.

⁶⁶² *ibid*, p. 23

La rencontre des deux hommes se produit bientôt après, une amitié est nouée ; elle accompagnera Rilke jusqu'à la fin.

Rilke commence son travail de traduction dès mars 1921, un mois après la rencontre, c'est celui d'une œuvre nouvelle pour lui, et difficile. Il continuera jusqu'à la veille de sa mort. Rilke commence par les œuvres lyriques, choix spontané plus proche de sa propre nature. La traduction des trois essais de Valéry que nous voulons aborder est donc l'œuvre des derniers temps de sa vie, et il avait réservé jusqu'alors cette grande somme de travail sur une prose difficile.

Ces textes de Valéry intégrés dans notre thème de l'art, du durable et du périssable sont deux longs dialogues socratiques : *L'âme et la Danse*, puis *Eupalinos ou l'Architecte*, et le troisième est un court essai sur le peintre Berthe Morisot (1841-1895) *Tante Berthe*. Rilke, déjà malade, a dicté sa traduction allemande à ses secrétaires : Marga Wertheimer (1924), et Genia Tchernosvitow (1926).

Eupalinos ou l'Architecte, dicté en 1924 à Marga Wertheimer, a été repris en 1926 et alors écrit une nouvelle fois sous la dictée de poète par Genia Tchernosvitow. Dès l'achèvement de cette traduction revue de l'*Eupalinos*, Rilke a mené à bien celle de *L'âme et la Danse*, terminée en octobre 1926, et aussitôt après, encore au mois d'octobre, celle de *Tante Berthe*.

Confrontation des concepts : Rilke durée et perte, Valéry „présence“ et „absence“ :

Karin Wais fait les remarques suivantes dans la partie de son étude intitulée *Der Gebrauch des Wortes „absence“ bei Rilke*⁶⁶³. Ces remarques sont pour notre thème d'un intérêt particulier.

Dans la poésie française la plus tardive de Rilke, on relève souvent, des mots qui appartiennent au vocabulaire favori de Valéry (parmi eux d'ailleurs le mot „ultime“ qui n'a pas d'équivalent exact en allemand, nous l'avons souligné dans la partie 3.2.1). Les plus souvent retrouvés sont le mot « absence » et le couple des contraires « absence » et « présence ». « Absence » n'a pas d'équivalent en allemand, affirme Rilke déjà dans sa lettre à Nany Wunderly du 18 février 1922⁶⁶⁴. En effet, pour Rilke « absence » n'a pas le sens de l'allemand « abwesend », mais plutôt

⁶⁶³ *ibid*, p. 146-149.

⁶⁶⁴ *ibid*, p. 149.

le sens positif que lui confère Valéry. Pour ce dernier, « absence » est donc l'état subjectif de retrait du moi qui implique un état de conscience modifié. À partir de là, « absence » devient chez Rilke une force objectivement agissante. Et le poète élargit le sens du mot en de multiples combinaisons. Finalement, « absence » peut devenir l'expression qui désigne le moment de la disparition, l'instant entre Être-là et Ne-plus-Être.⁶⁶⁵

Wais juge encore que l'usage du concept « absence » pourrait représenter un aspect important de ce que Rilke comprend par « Être », c'est-à-dire la présence réelle de l'invisible que Rilke reconnaît dans l'« Être ».⁶⁶⁶

Dans la suite de l'analyse sur la signification de l'Être que poursuit Wais, nous retrouvons des caractéristiques fondamentales relevées au cours de l'étude des textes objet de notre thèse. Ainsi, Wais expose-t-elle comment la positivité de la perte permanente apparaît dans l'éloge de l'éphémère et dans sa conséquence qui est le devoir de transformer le monde extérieur périssable dans la durée d'un monde intérieur invisible.⁶⁶⁷ Et c'est bien l'espace du cœur *das Herz* dont il s'agit là, ce lieu où tous les contraires sont réunis, précise Wais⁶⁶⁸.

Rilke a nommé ce devoir d'intériorisation : « l'équation fondamentale de notre vie », pensée énoncée en français dans sa lettre à la comtesse Margot Sizzo du 12 avril 1923, reporte encore Wais. Et elle conclut que « l'équation fondamentale » résout le problème de l'équivalence des contraires que sont le « Non-Être » face à « l'invisiblement Être » et à « l'Être » même.⁶⁶⁹

Rilke parvient à exprimer pour le mieux cette équation fondamentale de la conception de « l'Être » à travers le vocabulaire d'« absence » et de « présence » qu'il emprunte à Valéry⁶⁷⁰.

Wais évoque encore O.F. Bollow qui considère l'identité ainsi comprise « d'absence » et « présence » comme un état de retrait dans l'intemporalité et l'expérience d'une nouvelle assurance qui s'exprime dans l'œuvre tardive.⁶⁷¹

⁶⁶⁵ *ibid*, p. 147 : „die sprachliche Gestaltung des Schwindens, des Augenblickes zwischen Da-Sein und Nicht-mehr-Sein.“

⁶⁶⁶ *ibid*, p. 147 „einen wesentlichen Punkt von Rilkes Seinsverständnis [...] nämlich das Wissen um die Gegenwärtigkeit des Unsichtbaren.“

⁶⁶⁷ *ibid*, p. 147 : „Die Positivität dieses unaufhörlichen Verlierens wird in der Bejahung der Vergänglichkeit gesehen, aus der die Aufgabe erwächst die vergehende äußere Welt in ein inneres unsichtbares Dauern zu verwandeln.“

⁶⁶⁸ *ibid*, p. 148 : „das Herz : die Stelle wo alle Gegenteile zusammenkommen.“

⁶⁶⁹ *ibid*, p. 148 : „der Widerspruch, der in der Gleichstellung des Nicht-Seienden mit dem unsichtbar Seienden und dem Seienden überhaupt liegt.“

Tout ceci nous concerne au plus haut point tandis nous abordons les traductions des essais de Valéry sur l'art, c'est-à-dire le travail le plus tardif de Rilke, qui reflète son expérience la plus mûre de l'être et du disparaître. En notre sens, Rilke, posant son équation fondamentale et le devoir d'intériorisation qu'elle implique, confirme sa conception de l'Être dans le « Abseits-Sein », lequel se réalise à l'écart, entre le monde intérieur invisiblement présent et le monde extérieur visible, dans leur échange permanent.

Peut-être rencontrerons-nous des conditions différentes chez Valéry, plus rationnel ?

4.3.1 L'âme et la danse

Valéry a choisi pour *L'âme et la Danse* ainsi que pour *Eupalinos* la forme du dialogue socratique, qui convient à merveille à l'examen critique, à l'intention rhétorique du poète.

Alors que dans *L'âme et la danse* Socrate et Phèdre ou Eryximaque dialoguent en alternance au cours d'un festin qu'accompagnent musique et danse, dans *Eupalinos* Socrate et Phèdre dissertent dans leur séjour éternel élyséen, après leur mort.

Les remarques précédentes de Karin Wais nous permettent d'identifier aussitôt dans *L'âme et la danse* une longue métaphore de l'être et du disparaître, ou encore de la „présence“ et de „l'absence“, c'est-à-dire du temporel et de l'éternité, de la forme et de sa disparition, tant sur le plan du corps que sur celui de l'âme.

Dans le dialogue *L'âme et la danse*, Rilke traducteur a sans doute admiré à la fois la maîtrise de la rhétorique, la clarté du français classique qu'écrit Valéry et la performance esthétique.

Métamorphose de l'être par la suite d'apparitions et disparitions :

Sous la plume de Valéry l'ensemble des danseuses se transforme en un événement musical. Et ce sont les suites « d'absences » et de « présences » créées par leurs mouvements qui provoquent la

⁶⁷⁰ *ibid.*, p. 148 : „Diese „Grundgleichung“ von Rilkes Seinsauffassung [...] vermag Rilke am deutlichsten mit den von Valéry übernommenen Worten „absence“ und „présence“ auszudrücken.“

⁶⁷¹ *ibid.*, p. 148 : „O. F. Bollow (1956), der die Identität von „absence“ und „présence“ als einen Zustand der Entrückung in der Zeitlosigkeit und als Erfahrung einer neuen Geborgenheit bei dem späten Rilke interpretiert.“

métamorphose de la forme perçue, par laquelle les danseuses deviennent musique. Citons à ce propos ces observations appliquées à la danseuse étoile Athikté : « elle célébrait tous les mystères de l'absence et de la présence »⁶⁷², et un peu plus loin : « ne sentez vous pas qu'elle est l'acte pur des métamorphoses ? »⁶⁷³

On peut dire que la suite des mouvements d'Athikté ainsi décrite rend visible la conception abstraite que Rilke a développée dans son œuvre la plus tardive, celle de la métamorphose et de l'identité du Ne-pas-Être et de l'Invisiblement-Être, celle de « l'équation fondamentale de notre vie ». Nous allons maintenant le constater en mettant en avant l'image que nous donne Valéry dans sa métaphore du feu.

Métaphore du feu, le chant et le renoncement créatif à la durée :

Dans la longue métaphore de la flamme que Valéry développe alors pendant plusieurs pages⁶⁷⁴, la danse et le chant apparaissent comme semblables, la danse étant : « une essence très subtile de musique et de mouvement »⁶⁷⁵.

D'ailleurs, d'autres figures logiques qui démontrent l'identité des arts que sont la danse et le chant, appartenant tous deux à la musique, se retrouvent dans les deux dialogues socratiques traduits, car il s'agit d'une constatation fondamentale dans la pensée de Valéry.

Valéry conçoit là des états particuliers de l'être, dans lesquels les limites de l'existence humaine sont dépassées. La suite rapide des mouvements d'Athikté fait disparaître chacun d'eux dans l'image de la danseuse qui se forme à chaque instant, tout comme l'image de la flamme résulte du changement permanent qui l'anime. Soulignons ici, que la danseuse, ou la flamme, illustrent en la confirmant la thèse qui nous occupe. Car le renoncement à rester plus longtemps dans chaque mouvement, le renoncement à la durée, est la condition nécessaire à la production de l'événement artistique, qui est, lui, hors du temps.

Reprenons ici pour notre compte l'image de la salamandre qu'utilise Valéry pour la danseuse Athikté⁶⁷⁶ : la salamandre revit, neuve, à chaque instant des flammes qui ne peuvent la consumer, elle est le symbole de l'éternité et de l'indestructible. La vie ordinaire contraste avec

⁶⁷² S W 7, p. 480. S W 7, p. 481 : „sie feierte alle Mysterien der Abwesenheit und der Gegenwart“.

⁶⁷³ *ibid*, p. 480. S W 7, p. 481 : „Fühlt ihr denn nicht, daß sie der reine Vorgang ist der Verwandlungen ?“

⁶⁷⁴ *ibid*, p. 497-505.

⁶⁷⁵ *ibid*, p. 496. S W 7, p. 497 : „eine sehr besondere Durchdringung von Bewegung und Musik“.

⁶⁷⁶ *ibid*, p. 496-497.

cette forme d'existence libérée, de la même manière que chez Rilke la vie routinière dans le monde expliqué contraste avec les modèles d'être qu'il propose, individuels, à l'écart. Le temps de la vie ordinaire est « comme une impure matière de durée »⁶⁷⁷, écrit Valéry.

Alors, la danse et le chant, qui sont des événements artistiques produits par la permanente disparition des formes singulières, s'identifient comme un même état d'être, *comme la flamme chante*, écrit Valéry dans le long monologue prononcé par Socrate : *O Flamme*⁶⁷⁸ :

Et flamme, n'est ce point aussi la forme insaisissable et fière de la plus noble destruction ? – Ce qui n'arrivera jamais plus, arrive magnifiquement devant nos yeux ! – ce qui n'arrivera jamais plus, doit arriver le plus magnifiquement qu'il se puisse ! – Comme la voix chante éperdument, comme la flamme follement chante entre la matière et l'éther, – et de la matière à l'éther, furieusement gronde et se précipite, – la grande Danse, ô mes amis, n'est-elle point cette délivrance de notre corps tout entier possédé de l'esprit du mensonge, et de la musique qui est mensonge, et ivre de la négation de la nulle réalité ?⁶⁷⁹

La métaphore de la flamme met en valeur deux conséquences du renoncement à la durée : d'une part, ce qui ne dure pas possède la plus grande valeur artistique (*le plus magnifiquement qu'il se puisse*) et d'autre part le corps physique est alors libéré des lois terrestres, de la pesanteur, et du temps destructeur lui-même. Cependant, tout cela n'est qu'un moment [Augenblick] de dépassement de soi-même : « des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de sa forme... »⁶⁸⁰

Parvenus maintenant assez loin dans la découverte des concepts sur le renoncement à la durée exposés dans *L'âme et la danse*, et il est temps de revenir vers l'univers de Rilke. L'élément charnière de la comparaison se trouve justement dans la conception valérienne du moment exceptionnel et fugace de dépassement de la condition humaine. Citons encore les quelques mots

⁶⁷⁷ *ibid*, p. 498. S W 7, p. 499 : „wie eine aus Unreinen gemachte Materie“.

⁶⁷⁸ *ibid*, p. 498-504.

⁶⁷⁹ *ibid*, p. 500. S W 7, p. 501 : „Und Flamme, ist sie nicht auch die unfaßliche und stolze Gestalt der edelsten Zerstörung ? – Das, was nie wieder geschehen wird, geschieht prunkvoll vor unseren Augen! Das, was nie wieder geschehen wird, muß notwendig mit dem größten Prunk geschehen, der sich denken läßt! – Wie die Stimme blindlings singt, wie die Flamme singt, ganz außer sich zwischen Stoff und Äther, und vom Stoff zum Äther grollend und wütend sich hinüberstürzt, – ist der große Tanz, o meine Freunde, nicht eigentlich die Befreiung unsres Körpers, der ganz besessen ist vom Geist der Lüge und von der Musik, die Lüge ist, und der sich trunken fühlt in der Vernichtung der nichtigen Wirklichkeit ?“

de l'essai sur *L'âme et la danse* qui l'expriment, c'est toujours dans le même monologue de Socrate, *O Flamme !* :

Mais il en est de lui [le corps] comme de l'âme, pour laquelle Dieu, et la sagesse, et la profondeur qui lui sont demandés, ne sont et ne peuvent être que des moments, des éclairs, des fragments d'un temps étranger, des bonds désespérés hors de la forme⁶⁸¹.

Le moment d'exception et l'univers de Rilke

Ainsi, le corps et l'âme, limités l'un par ses conditions spatiales et l'autre par ses capacités, ne peuvent-ils vivre que pendant ces *fragments d'un temps étranger* dans un univers supérieur à celui auquel les condamne la condition humaine ; et seul un effort inouï de renoncement à être soi-même peut permettre de vivre de tels moments.

Nous sommes loin de l'univers que Rilke ébauche dans les *Élégies de Duino*. Valéry constate des états de fait, logiquement exposés et argumentés, il ne conteste ni la pesanteur, ni aucune des lois de la condition humaine omnipuissante. Rilke veut éveiller le lecteur (en même temps que lui-même), l'individu humain à d'autres possibilités d'être et d'exister, à l'écart de ce que définit le monde ordinaire pragmatique, organisé par la société que régissent les hommes, « les pères ». Rilke ébauche des modèles pour vivre dans la condition humaine des états d'être différents. Il conçoit un univers où les Choses passagères de la réalité empirique sont prêtes à intégrer la durée intérieure, et ceci dans un échange permanent entre ces Choses et ce monde intérieur qui est l'espace illimité du sentiment humain. La métamorphose est permanente, et il faut souligner que l'amour en est l'auteur, certes au prix d'un effort de maîtrise de soi et de renoncement à la possession.

Chez Valéry, au contraire, la métamorphose n'est possible que dans un moment d'échappement dans les sphères étrangères de l'art (et les choses s'y trouvent également, déjà transcendées d'avance). De plus, l'art est toujours musique, c'est-à-dire mathématique, nous allons le voir en lisant maintenant *l'Eupalinos*.

⁶⁸⁰ *ibid*, p. 504. S W 7, p. 505 : “nichts als Augenblicke, Blitze, Bruchstücke einer fremden Zeit, verzweifelte Sprünge aus den Grenzen der Gestalt...”

⁶⁸¹ *ibid*, p. 504. S W 7, p. 505 : „Aber es verhält sich mit ihm [der Körper] wie mit der Seele, für die Gott, die Weisheit und die Tiefe, die man von ihr verlangt, nichts mehr als Augenblicke sind und sein können, Blitze, Bruchstücke einer fremden Zeit, verzweifelte Sprünge aus den Grenzen de Gestalt.“

4.3.2 Eupalinos ou l'architecte

Valéry place ce long dialogue sur les hommes et sur l'art dans l'espace éternel de l'Elysée grec, où conversent Socrate et Phèdre : nous voici donc dans le domaine de l'existence spirituelle pure. Un deuxième plan de dialogue est formé par les discussions que rapporte Phèdre entre lui-même et Eupalinos, l'architecte, son ami dans la vie passée.

Eupalinos comparé à Orphée :

Valéry présente Eupalinos par la voix de Phèdre en le comparant à Orphée, et il le fait déjà peu après les premières répliques, car il nous donne ainsi le principe fondateur de son essai⁶⁸², tout dans le sens de la métamorphose orphique. En effet, des résultats surprenants apparaissent au cours du dialogue à la fois strictement logique et hautement lyrique. On y voit un rapprochement entre le plus solidement durable et ce qui est devenir perpétuel, c'est-à-dire l'architecture assimilée à la musique ou au chant, à la danse.

L'identité de la musique et du chant y est dès le début complète, c'est pourquoi nous pouvons adopter le terme Musique/chant pour évoquer cette unité d'art, tandis qu'en face d'elle, en opposition Valéry met à l'épreuve la poésie. Il joue ainsi, à la suite, sur les différents thèmes que sont le temps et l'éternité, la durée et la disparition, la créativité et ses leviers, le perçu et l'insaisissable. Valéry joue donc ainsi avec les concepts de « présence » et « absence » ; qui sont ici les termes du renoncement à la durée ordinaire, thème de notre étude.

Mais continuons à rechercher les aspects qui séparent Valéry et Rilke déjà reconnus dans l'essai sur *L'âme et la danse*. C'est-à-dire, plus précisément, à nous attacher à l'étude de la démarche orphique commune et pourtant différente chez les deux poètes : ainsi dans *L'architecte* d'une part et dans les *Élégies de Duino* d'autre part. Nous suivons pour cela les propositions correspondantes que développe Valéry tout au long du dialogue

⁶⁸² *ibid*, p. 526-527.

Le désir de durer est évoqué dès le début du dialogue de Valéry, mais aussitôt écarté comme une folie, à travers la description du royaume des ombres, dont le spectacle s'offre aux yeux des deux amis, et où toutes formes s'évanouissent dans le fleuve du temps.

Le thème central est ainsi introduit : celui de la beauté et de sa durée.

La beauté est-elle immortelle ?

Un procédé dialectique développe alors le dilemme entre l'éternité et la disparition, et nous pouvons bientôt observer que Rilke traite ces questions tout autrement.

Voyons d'abord les propositions de Valéry.

La première thèse avancée est celle de la beauté, immortelle dans certains moments de la vie intérieure de l'âme. Socrate fait ici appel à son expérience personnelle⁶⁸³. L'éternité intérieure et l'expérience de la beauté immortelle dans cet espace ne se révèlent pourtant que pendant de rares et incompréhensibles pauses du temps vécu, indicible paradoxe que Valéry exprime par une image : « Elles sont alors comme ces calmes étincelants, circonscrits de tempêtes, qui se déplacent sur les mers. Qui sommes nous, pendant ces abîmes ? Ils supposent la vie qu'ils suspendent »⁶⁸⁴.

La beauté éternelle est donc ailleurs

Le durable est la matière façonnée par l'homme

La métamorphose durable se produit dans le monde extérieur, la matière visible et les ouvrages qu'en tire l'homme. Et là Valéry et Rilke s'écartent définitivement l'un de l'autre. Car si Rilke loue les œuvres humaines (en particulier sans doute dans la *Septième Élégie*), chez Valéry ce sont l'action, le travail, l'ouvrage, les arts appliqués qui occupent toute la scène. Ils sont le lieu de la métamorphose orphique, dont Valéry démontre très précisément le procédé. Elle se produit par la destruction successive des formes qui en sont les étapes, et elle aboutit à la mise en évidence, à la mise en œuvre des lois pures et éternelles de la création. Ainsi Eupalinos a-t-il

⁶⁸³ *ibid*, p. 546-547.

dessiné un temple comme la reproduction du portrait mathématique d'une jeune fille aimée : « il en reproduit fidèlement les proportions particulières »⁶⁸⁵. Cet univers est celui des nombres, et puisque la musique est mathématique, alors ce temple chante, dit Valéry. En outre l'amour, sentiment, formé dans monde intérieur ne devient durable que dans le temple construit, l'extérieur. Ainsi, l'équivalence entre la musique et l'architecture est-elle maintenant établie. Valéry développera plus loin dans l'*Eupalinos* l'équivalence qu'il vient de justifier pour l'introduire, car la forme d'écriture qu'est le dialogue laisse l'auteur libre d'aller de questions en réponses plus ou moins directement à son but.

Mais ce qui suit concerne tout spécialement notre thème, car Valéry traite de durer et de disparaître dans le processus de création artistique, qui est bien le seul accès à l'impérissable. Il se réalise par l'alternance de deux mouvements qui sont former et renoncer à la forme. En outre, il se réalise par les effets réciproques de l'intérieur et de l'extérieur, puisque l'inspiration (intérieur) déclenche la réalisation de l'œuvre (extérieur). Nous retrouvons pour l'inspiration le moment d'exception qui interrompt le cours du temps ordinaire, mais elle doit agir sur la matière pour devenir durable. Valéry en donne la démonstration par l'exemple du bouquet de roses en bronze

L'exemple des roses de bronze

La preuve par le bouquet de bronze est un mythe⁶⁸⁶. Il démontre comment ce qui n'est plus compose ce qui est, et nous venons de rencontrer un message semblable dans la métaphore de la flamme, dans *L'âme et la danse*. Nous pouvons aussi formuler ce message dans les termes de notre thèse centrée sur le renoncement : le renoncement à une seule forme conservée permet la réalisation durable.

L'œuvre naît ainsi à travers les étapes que permettent les effets combinés de divers principes appartenant au domaine physique ou à celui de l'esprit :

⁶⁸⁴ *ibid*, p.546

⁶⁸⁵ *ibid*, p. 554. S W 7, p. 556 : „er wiederholt getreu die besonderen Verhältnisse ihres Körpers“.

⁶⁸⁶ *ibid*, p. 570-571.

Ecoute : j'ai vu, un jour, telle touffe de roses, et j'en ai fait une cire. Cette cire achevée, je l'ai mise dans le sable. Le temps rapide réduit les roses à rien ; et le feu rend promptement la cire à sa nature informe. Mais la cire, ayant fui de son moule fomenté et perdue, la liqueur éblouissante du bronze vient épouser dans le sable durci, la creuse identité du moindre pétale.⁶⁸⁷

Pour Valéry, la métamorphose orphique s'opère par la technique étroitement associée aux puissances naturelles et à celles de l'âme humaine. Les forces agissantes sont même les aspects différents d'une réalité commune qui est la condition humaine : expliquons nous à travers l'interprétation que donne Phèdre du discours de son ami Eupalinos, l'architecte. Les roses sont les choses passagères de la vie, la cire modelée représente le travail de l'artiste, le feu est le temps destructeur lui-même et le bronze liquide signifie l'âme humaine, c'est-à-dire l'inspiration guidée par la sagesse.

Chez Rilke, bien différemment, la métamorphose de la réalité extérieure périssable se produit, répétons-le, dans le cœur, cet espace intérieur illimité, par la puissance de l'amour qui la transpose en la sauvant de la perte.

Valéry présente dans l'*Eupalinos* une démonstration concrète et logique. L'œuvre durable part des choses périssables que donne la nature, la vie, elle les transforme par la main de l'homme guidée par l'inspiration contrôlée, mesurée *dans les nettes matrices de la sagesse*⁶⁸⁸. Et là encore, la logique du poète français aboutit de façon éclatante, car l'œuvre durable est donc le fruit de la coopération du corps et de l'âme, or le corps est « présence » et l'âme est « absence » :

Mais ce corps et cet esprit, mais cette présence invinciblement actuelle, et cette absence créatrice qui se disputent l'être [...] s'ils travaillent de concert, s'ils échangent entre eux de la convenance et de la grâce, de la beauté et de la durée, des mouvements contre des lignes et des nombres contre des pensées, c'est donc qu'ils auront découvert leur véritable relation, leur acte.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ *ibid*, p. 570. S W 7, p. 571 : „Hör zu : ich habe eines Tages einen bestimmten Strauß Rosen gesehen, und ich habe davon ein Wachsbild gemacht. Da dieses Wachs fertig war, habe ich es in eine Sandform getan. Die eilende Zeit macht die Rosen zunichte, und das Feuer gibt das Wachs sofort seiner ungestalteten Natur zurück. Aber dieses Wachs, indem es ausfloß aus seiner Form, erlaubte der blendenden Flüssigkeit der Bronze, in dem verhärteten Sand das geringste Blütenblatt in einer hohlen Ebenbürtigkeit nachzuformen.“.

⁶⁸⁸ *ibid*, p. 572-573

⁶⁸⁹ *ibid*, p. 578-580. S W 7, p. 579-581 : „Aber dieser Körper und dieser Geist, aber diese Gegenwart, unbezwinglich gegenwärtig, und diese schöpferische Anwesenheit, die sich um das Wesen streiten [...] wenn sie untereinander das Überkommene und die Gnade austauschen, die Schönheit und die Dauer, die Bewegung gegen die Linien und die

Musique, chant et architecture, un être commun fait de nombres et de lois

L'œuvre d'art est donc produite par l'alternance des « présences » et des « absences ». De plus, il y a là une forme d'être composée par des lignes et des chiffres, des formes et des lois mathématiques éternellement durables, nous allons le voir⁶⁹⁰.

Voilà le point de départ d'un grand mouvement logique au bout duquel Valéry veut amener le lecteur à son propos de prédilection : celui du langage orphique. Et nous tenterons de comparer les aspects essentiels de la créativité, de la durée et de la disparition que décrit ici Valéry à ceux que nous avons retenus de l'étude des textes de Rilke.

Socrate, qui veut entendre *le chant des colonnes* et voir *le monument d'une mélodie*⁶⁹¹, démontre que la musique/chant et l'architecture forment un être commun qui les différencie des autres arts. C'est que l'une comme l'autre, effet des chiffres et des lois mis en jeu par l'artiste nous enveloppent, que nous vivons alors dans l'espace de l'œuvre étrangère et sommes forcés de respirer selon la volonté de l'artiste, qui s'impose à nous⁶⁹².

Cela se conçoit quand nous entrons dans un édifice. Pour la musique, Valéry établit qu'elle crée un temps autonome par le devenir perpétuel des éléments acoustiques qui se suivent et s'effacent à mesure, et alors celui qui écoute entre dans un édifice de temps. Le temps de la musique est comparable à la flamme qui brûle sans cesse les formes nouvelles qu'elle produit sans cesse, écrit encore Valéry. Pourtant, de ce mouvement permanent résulte quelque chose de solide, comme un temple où l'on peut entrer, d'où l'on peut sortir⁶⁹³.

Ainsi les deux arts « enveloppants » se distinguent-ils des autres parce qu'ils agissent sans intermédiaire : directement :

Car les objets visibles, qu'empruntent les autres arts et la poésie : les fleurs, les arbres, les êtres vivants (et même les immortels), quand ils sont mis en œuvre par l'artiste, ne laissent pas d'être

Zahlen gegen die Handlung.“

⁶⁹⁰ *ibid*, p. 594-595.

⁶⁹¹ *ibid*, p. 582.

⁶⁹² *ibid*, p. 584.

⁶⁹³ *ibid*, p. 586-588.

ce qu'ils sont, et de mêler leur nature et leur signification propre, au dessein de celui qui les emploie pour exprimer sa volonté⁶⁹⁴.

Finalement, la musique et l'architecture, indépendantes des objets réels car elles n'agissent que par les nombres et les calculs entre les nombres, sont comme les monuments d'un autre monde. Elles élèvent l'âme à un état d'être où n'existent plus que les nombres et leurs rapports entre eux, et là, c'est l'âme même qui devient créatrice.

Devant la démonstration complètement élaborée à travers le discours de Socrate, le moment est venu de retirer de tout cela des conclusions pour notre thème, en comparant à nouveau Rilke et Valéry.

Là où Rilke voit l'intériorisation des Choses passagères dans un échange aimant avec le monde extérieur, Valéry place au contraire la transposition de l'intériorité humaine, c'est-à-dire pour lui l'âme, non le cœur comme chez Rilke, dans le monde logique des lois éternelles, par l'effet des arts mathématiques.⁶⁹⁵

En outre, chez Valéry, la musique ou le chant ainsi que l'architecture représentent la formule de l'échappement hors de la durée de la vie humaine. Car le monde immuable qu'ils établissent, celui des chiffres et des lois, n'est pas celui des hommes, le temps et la durée y sont étrangers au temps des hommes. Mais dans le moment où l'âme humaine s'élève à sa hauteur, elle peut vivre d'autres vies.

Le développement systématique du dialogue socratique va nous amener à constater encore la différence qui sépare Rilke de son ami français dans l'approche des motifs de l'art, du chant et de la durée

⁶⁹⁴ *ibid.*, p. 590.S W 7, p. 591 : „Denn die sichtbaren Gegenstände, welche die übrigen Künste und die Poesie für sich gebrauchen : die Blumen, die Bäume, die lebenden Wesen (und selbst die Unsterblichen) hören nicht auf, wenn sie im Werk eines Künstlers vorkommen, sie selbst zu sein und ihre Natur und ihre eigene Bedeutung mit den Plänen desjenigen zu mischen, der sie anwendet, um mittels ihrer seinen Willen auszudrücken.“.

⁶⁹⁵ *ibid.*, p. 597-599.

La parole orphique, et l'Anti-Socrate

Valéry sépare strictement la poésie du chant, qui lui est musique. Mais qu'est ce que la parole ? Le dialogue renvoie à des aspects différents et complexes.

Avant tout, c'est la parole qui nomme les formes géométriques et qui permet ainsi de les utiliser, de les ordonner en une *chorégraphie savante de symboles*⁶⁹⁶. L'accent est mis sur cette fonction du langage constructeur des figures géométriques, qui en sont *les effets suprêmes*.

À partir de cela, Socrate différencie alors la parole commune, la parole poétique, noble et puissante, sous la dépendance des Muses, et enfin la parole orphique. Cette dernière est le langage de la clarté, ainsi donc de la sagesse et de la science, de la raison et de l'art du calcul. Et nous reconnaissons la rhétorique, qui est discours et calcul, domaine d'Apollon, et donc celui d'Ophée, qu'inspire Apollon.

Remarquons ici qu'Orphée nous est apparu chez Rilke sous des traits différents, cela paraît fondamental et nous allons y revenir⁶⁹⁷. Mais il faut d'abord souligner la priorité que donne Valéry à la rhétorique dans ce passage de *l'Eupalinos*. C'est ainsi que Socrate y sépare et différencie la poésie dans une catégorie ambiguë, car il y a aussi une parole incompatible avec le langage clair : « Il faut donc ajuster ces paroles complexes comme des blocs irréguliers [...] et donner le nom de « poètes » à ceux que la fortune favorise dans ce travail. »⁶⁹⁸ Socrate donne ici une définition assez critique du poète.

Chez Rilke, la parole acquiert un sens très différent ; dans les *Élégies de Duino*, dire simplement le nom des Choses quotidiennes les sauve de la perte en les intériorisant dans l'espace du cœur (*Septième Élégie*), alors que l'indicible correspond aux domaines détachés de la vie terrestre, libérés de la condition humaine, au domaine de la mort ainsi comprise (*Cinquième Élégie*).

Mais finalement, pour Valéry, seul est à retenir le travail calculé qui associe l'âme et le corps dans le façonnement de la matière en une transformation créatrice orphique. Ainsi en vient-il à la fin du dialogue à critiquer, après le poète, le philosophe. Non sans ironie, il fait évoquer par Socrate même un Anti-Socrate qui aurait pratiqué les arts de l'architecture ou du chant.

⁶⁹⁶ *ibid*, p. 610.

⁶⁹⁷ Voir Winfried Eckel, dans Lamping, p. 240-250.

⁶⁹⁸ S W 7, p. 616. S W 7, p. 617 : „Man ist also gezwungen, diese zusammengesetzten Worte zu behauen wie unregelmäßige Blöcke [...] und man nennt Dichter die, die das Glück bei dieser Arbeit begünstigt.“

La supériorité des ouvrages obtenus par la maîtrise des techniques s'impose logiquement dans la dernière partie du dialogue. Socrate y loue par dessus tout l'action, le travail de l'artiste-artisan. Il affirme leur dimension surhumaine, en ce qu'ils continuent la création du démiurge, lui, le premier architecte, qui donna forme au chaos.

Alors, dans un nouveau mouvement dialectique, Socrate pose face au pur univers des chiffres et des lois celui des objets utiles à la vie de tous les jours, que la durée embellit au lieu de les détruire. Ici Socrate serait un architecte :

Puis, de matières brutes, j'allais composer mes objets tout ordonnés à la vie et à la joie de la race vermeille...Objets très précieux pour le corps, délicieux à l'âme, et que le temps lui-même doit trouver si durs et si difficiles à digérer, qu'il ne puisse les réduire qu'à coup de siècles, et encore, les ayant revêtus d'une seconde beauté : une dorure douce sur eux, une majesté sacrée sur eux, et un charme de comparaison naissante et de secrète tendresse tout autour d'eux, institué par la durée⁶⁹⁹.

La technique avant tout chez Valéry

Socrate préfère encore aux œuvres de l'architecture et de la musique celles que l'on fabrique avec art et savoir-faire pour le bien-être des êtres humains.

L'exemple du mythe des roses de bronze montre parfaitement comment les dons éphémères de la nature peuvent se métamorphoser en œuvre d'art éternelle, à travers les formes créées et détruites à mesure des étapes du travail.

Valéry argumente au cours de l'*Eupalinos* pour en venir à ce qui est son opinion : il privilégie, la technique, le savoir faire. Cela s'applique aussi sans aucun doute à la poésie, conçue dans le sens du Symbolisme français, où la poésie doit être une sorte de *machine* qui transforme les éléments du réel, événements ou objets, en figures abstraites, une poésie figurale. La machine : technique que contient le poème, peut, comme l'a démontré Socrate pour la musique, modifier l'âme humaine en la rendant productive et capable d'inventer des mondes nouveaux, où elle vit un moment transporté hors du temps humain. Cette théorie de la poésie continue dans l'orientation

⁶⁹⁹ *ibid*, p. 716. S W 7, p. 617 : „Dann ging ich daran, aus dem Rohstoff meine Gegenstände herzustellen, ganz angepaßt an das Leben und die Freuden des blühenden Geschlechts ... Kostbare Gegenstände für den Körper, köstlich für die Seele und von der Art, daß die Zeit selbst sie standhaft finden würde, und so schwer zu verdauen, daß sie nur den Jahrhunderten nachgeben sollten ;und sie versah sie noch mit der Schicht einer zweiten Schönheit :

déjà amorcée par la Renaissance, puis par le romantisme, où les modèles de l'art du poète doivent être la musique et à côté d'elle l'architecture et la danse. C'est que ces trois arts gérés par leurs propres lois créent dans la réalité extérieure un monde poétique supérieur, comme Socrate vient ici de le démontrer ; en cela nous pouvons aussi nous référer à Winfried Eckel ⁷⁰⁰. L'Anti-Socrate à la fin de l'*Eupalinos* reflète l'intention de refuser la conception métaphysique de la nature qui détermine la culture de l'Antiquité, un refus qu'implique l'orientation nouvelle : le but recherché étant au contraire la négation et la transformation de la nature.

Enfin, soulignons encore une fois que, de son côté, Rilke, même s'il se rapproche parfois de l'un ou l'autre courant littéraire, garde en même temps une certaine distance, en marcheur seul [im Alleingehen], établi dans sa façon d'être, attiré et retiré à la fois : dans sa façon d'être, son « Abseits-Sein ».

4.3.3 Tante Berthe

Dans ce très court essai, Valéry étudie l'artiste qui se consacre à la peinture à travers le modèle de l'impressionniste Berthe Morizot, et il y ajoute une *Digression* sur la vie intérieure et la vie extérieure. Au décours de ce texte, nous tirerons profit de certaines observations pour notre thème de demeurer et de disparaître.

Dès le début de l'essai sur la peinture, nous retrouvons la constatation que la „présence“ est faite des „absences“ préliminaires. La „présence“ du tableau terminé, en apparence un objet immobile, résulte des innombrables essais détruits au cours du travail.

La différence fondamentale entre les arts musicaux et la peinture démontrée dans l'*Eupalinos* s'applique tout d'abord dans l'essai sur Berthe Morizot, où Valéry expose ce qu'il conçoit de la manière d'être du peintre : Mais la différence faite dans l'*Eupalinos* entre ces arts immédiats et la peinture dépendante des motifs qui sont ses moyens d'expression n'est plus thématifiée dans *Tante Berthe*. Ici, c'est la vision du peintre qui intéresse Valéry. Sa vision sépare le peintre des

etwas wie eine feine Vergoldung über ihnen, wie eine erhabene Heiligung und ein Zauber um sie von aufkommenden Vergleichen und eine heimliche Zärtlichkeit, die die Dauer mit sich brachte.“

⁷⁰⁰ Winfried Eckel, dans Lamping, p. 240 : „Die drei Künste, die aus eigener Kraft und aus eigenen Mitteln eine poetische Welt, die in der Äußeren Wirklichkeit ohne Entsprechung ist, einrichten.“

autres humains, car il vit en permanence dans l'instant présent et dans toutes les particularités de chaque objet perçu.

L'œil. Le peintre à l'écart des autres humains :

La distance par rapport à l'ensemble des autres êtres humains caractérise Berthe Morizot, observe Valéry. L'artiste est *réservee, dangereusement silencieuse*, elle ne s'ouvre qu'au contact des plus grands artistes de son époque, et Valéry explique tout cela par une différence entre elle, peintre, et tous ses congénères : celle de la vision, de l'œil même. C'est que les non-peintres ne voient pas ce qui se présente à leurs yeux :

Nous ne voyons que du futur ou du passé, mais point les taches de l'instant pur. Quoi que ce soit de non-coloré se substitue sans retour à la présence chromatique, comme si la substance du non-artiste absorbait la sensation et ne la rendait jamais plus, l'ayant fuie vers ses conséquences⁷⁰¹.

L'artiste, qui regarde et vit au milieu de l'éternité de l'instant présent, serait-il comparable à la créature naturelle que Rilke décrit dans la huitième *Élégie de Duino*, celle qui voit l'Ouvert, ou bien aux enfants présentés dans les *Élégies* : les enfants avant que monde rationalisé ne les rende aveugles ? La comparaison peut-être risquée, des éléments précis s'y prêtent. De fait, l'artiste peintre de Valéry n'est pas rationnel : « il ne peut qu'il ne voie ce à quoi il songe, et songe ce qu'il voit⁷⁰². Au contraire, la conscience du non-artiste, *nous*, est sans cesse occupée à poursuivre des enchaînements logiques, dans le futur ou dans le passé : il vit dans le temps linéaire tel qu'il apparaît chez Rilke, celui de l'être humain dans le monde expliqué.

⁷⁰¹ S W 7, p. 722. S W 7, p. 723 : „Wir sehen nur Zukünftiges oder Vergangenes, aber nicht die Pinselstriche des reinen Augenblicks. Irgend ein Ding ohne Farbe verdrängt unwiederbringlich die chromatische Gegenwart, wie wenn der Stoff, aus dem der Nicht-Künstler gemacht ist, den Eindruck in sich aufsöge und ihn nie wieder hergäbe, da er ihn schon verflüchtigt hat in seine Folgerungen.“

⁷⁰² *ibid*, p. 724. S W 7, p. 725 : „Er kann nicht anders als sehen woran er denkt, und denken was er sieht.“

Un orchestre de couleurs

Mais à la fin, la peinture rejoint elle aussi la musique, essence de tous les arts. Comme la musique, elle soulève l'artiste au dessus du temps humain, dans un vécu créateur de formes nouvelles. Cependant, selon le modèle de *Tante Berthe*, le peintre est en permanence hors du temps humain, et non pas seulement pendant quelques instants privilégiés.

En tous cas, Valéry établit une équivalence directe entre peinture et musique, dans laquelle il met encore en évidence le rôle fondamental de la matière et des matériaux. Les matériaux qui attendent le peintre sont plus que des objets : ils composent un monde abstrait de possibilités qui enveloppe le peintre de sa magie, ils chantent :

L'état délicieux des laques, des terres, des oxydes et des alumines chante déjà de tous ses tons les préludes du possible et me ravit. Je ne trouve à lui comparer que le chaos fourmillant de sons purs et lumineux qui s'élève de l'orchestre quand il s'apprête et semble rêver avant le commencement⁷⁰³.

Le monde des sens :

Après cette apologie, la *Digression* que propose le poète est tout à fait justifiée, car il y argumente pour la valeur supérieure des impressions sensorielles. Elles permettent de percevoir la beauté accomplie du monde extérieur, ou monde des sens. Le monde extérieur contient tout, il réunit et équilibre tous les contraires.

Là, nous pouvons nous sentir proches de Rilke, car il s'agit du vivant, aux perspectives multiples, aux formes innombrables, changeantes, imprévisibles, auquel Rilke recherche la relation dans toute son œuvre, celui qu'il célèbre comme le merveilleux *Ici*.

Remarquons par dessus tout, que ce court essai sur la peinture, le dernier que Rilke a traduit, donne une sorte de résumé des conceptions de Valéry sur l'art, en même temps qu'une

⁷⁰³ *ibid*, p. 724. S W 7, p. 725 : „während die köstliche Auslage der Lacke, der Erden, der Chrom- und Ockerfarben schon in allen Tönen das Vorspiel der Möglichkeiten anstimmt und mich hinreißt. Ich wüßte nichts damit zu vergleichen als das wimmelnde Chaos von reinen und leuchtenden Tönen, das sich während des Stimmens aus dem Orchester erhebt, wenn dieses zu träumen scheint vor dem Beginn.“

conclusion logique, dans laquelle l'art amène à la reconnaissance du corps physique et du monde des sens. Ceux-ci donnent accès à toutes les formes de durée, à celle des moments d'éternité, à tout ce qui disparaît et tout ce qui demeure. C'est pourquoi le monde extérieur tout entier est la matière première dont dispose l'artiste, et il lui incombe d'appliquer les techniques qui vont permettre sa transformation dans l'abstraction, et l'accès à de nouveaux mondes.

Ce n'est pas là le renoncement à durer dans le monde expliqué que recommande Rilke, mais plutôt, au sens positif, l'encouragement à l'action, par laquelle les formes successives du présent devenues invisibles constituent l'œuvre d'art ou l'ouvrage de l'artisan (d'ailleurs équivalents l'un à l'autre).

Conclusion intermédiaire sur les trois essais

Pour Valéry, dans les trois essais sur l'art que nous venons d'aborder, demeurer et disparaître sont les lois fondamentales de la création artistique. Le temps y est la flamme qui détruit sans cesse les formes en en produisant sans cesse de nouvelles. En outre, tous les arts sont musique, car ils doivent rendre visibles les lois mathématiques éternelles par la combinaison des nombres, ou des possibilités, ou des mouvements du corps, des sons, ou des couleurs. Ce sont des forces dont l'effet peut changer la conscience humaine pour un instant infini, introduit dans la vie passagère comme un courant étranger.

L'attitude différente de Rilke, à l'écart entre nature et abstraction est particulièrement mise en évidence par l'interprétation du motif du chant à la lumière du „Abseits-Sein“. Sur le principe, la différence est décrite par la critique : référons nous encore à Winfried Eckel. Il expose précisément comment Rilke, comparé à Valéry, apparaît moins comme le technicien qui oppose à la nature son ordre personnel, que comme le poète qui se met à l'écoute des rythmes de la nature animée avant de commencer son travail, pour la suivre dans sa réalisation⁷⁰⁴. Eckel rapproche cependant le procédé rilkéen de la transformation des choses extérieures dans

⁷⁰⁴ Winfried Eckel, dans Lamping, p. 225 : „Im Vergleich mit Valéry erscheint der Künstler weniger als Techniker, der seine eigene Ordnung gegen die Natur stellt, denn als jemand, der bevor er sich ans Werk macht, zunächst einmal auf den rhythmischen Anspruch derselben Natur lauscht, um diesem in seiner Verwirklichung zu folgen.“

l'invisible intérieur de celui par lequel la poésie figurale transforme la matière en mouvement et en de multiples figures mouvantes⁷⁰⁵.

Au-delà de tout, selon les observations que nous avons rassemblées à travers l'étude des textes, la différence primordiale entre Rilke et Valéry reste que le poète pragois développe son œuvre à l'écart de tous les modèles définitivement fixés.

4.3.4 Le chant chez Valéry et Rilke : « Abseits-Sein », et un autre Orphée

L'attitude de Rilke, dans un vécu sans programme arrêté trouve une formule prégnante dans le « Abseits-Sein ». Là est le lieu où s'ouvrent des perspectives sur les intervalles. La perspective du « Abseits-Sein » nous permet d'apercevoir le motif du chant dans l'espace d'inspiration entre la France et la Scandinavie, où sont ancrées les forces maîtresses présentes dans toute l'œuvre du poète. Rilke, entre le Nord et la France, demeure à l'écart de la modernité quand sa poésie met en œuvre le principe d'abstraction des modernes français et conserve en même temps la relation enthousiaste directe à la nature.

Les deux grands motifs du chant que nous venons de voir, celui de Linos, et celui d'Abelone célèbrent le renoncement à la durée et à tout avantage dans le temps dirigé vers l'avenir terrestre, c'est-à-dire l'attitude active opposée à la perte permanente subie dans le temps terrestre. Mais par ailleurs, les le roman de *Malte* et les *Élégies de Duino* font entendre de nombreux appels de la nature au jardin de la vie familière [angewohnt] et passagère mais non ordinaire [gewöhnlich]. Cet effet alterné des deux tendances correspond bien à celui des expériences fondamentales du poète, formées entre la Scandinavie et la France qui sont l'objet particulier de notre recherche. Ces forces agissantes sont d'un côté celles de l'inspiration danoise : la beauté sauvage des paysages naturels découverts là-bas, habités par des êtres libres, et où résonne la voix des poètes romantiques. De l'autre côté, c'est l'attirance de la France, de sa longue histoire intellectuelle, et, pour le présent, des poètes symbolistes, à la suite de Stéphane Mallarmé.

Le renoncement et la privation sont des motifs centraux de la poésie si personnelle que Rilke développe dans ce contexte. Dans le *Malte*, dans les *Élégies de Duino*, le renoncement au vécu naturel, au bonheur naturel dans l'aimable monde familial est en tous cas douloureux. Il signifie

⁷⁰⁵ *ibid*, p. 241-250.

perte, privation ; mais alors le dépassement de la douleur peut devenir une force qui élève l'être humain vers les espaces intemporels de l'art. La référence mythopoétique de Rilke est donc bien davantage Linos que l'Orphée de Valéry. En réalité, il s'agit d'un autre Orphée, non pas de celui qui sert l'Apollon rhétoricien comme chez Valéry, mais bien de l'Orphée déchiré par les Ménades, son corps dispersé dans toute la nature, du chanteur que l'on y entend à jamais⁷⁰⁶.

Il faut ici se souvenir du passage final de la *Note* [Anmerkung] de Rilke pour sa traduction du *Centaure* de Maurice de Guérin, qui formule exactement cette pensée, déjà en 1911, unissant l'antique appel de l'Orphée dispersé dans la nature à celui de Linos et à celui des poètes morts jeunes. Elle exprime ce que nous avons perçu à travers le roman de *Malte* et les *Élégies de Duino* : c'est que le motif du chant comporte deux mouvements. D'une part, l'accent est mis sur la privation, productive mais douloureuse, où la musique s'élève de la plainte et du vide ; la musique ou le chant étant les domaines du renoncement, dont le poète présente au lecteur des formes alternatives possibles. D'autre part, Rilke fait entendre un autre chant, c'est celui d'Orphée dispersé dans la nature. C'est le chant d'une nature douée de parole que nous entendons dans la partie danoise du roman de *Malte*, puis dans les *Élégies de Duino*, celui qui monte des printemps et de tout le merveilleux *Ici*.

Entre les deux formes du chant, l'un issu de l'homme dépouillé, et l'autre de la nature animée, Rilke laisse entendre une troisième voix, celle là invite l'être humain à réaliser sa vie à l'écart, dans une recherche individuelle permanente, qui évolue entre la tentative d'échapper au monde périssable par l'abstraction ou l'intériorisation et celle d'écouter et suivre la nature, dans ces cycles éternels, son chant de joie.

⁷⁰⁶ *ibid*, p. 254.

5 Conclusions

Dans un regard rétrospectif d'ensemble, il apparaît maintenant que les œuvres traduites du danois d'une part et du français d'autre part projettent un éclairage nouveau sur les œuvres originales de Rilke retenues pour notre étude : *les Élégies de Duino* et le roman de *Malte*

Alors, tentons d'expliquer les thèses proposées dans notre introduction, à la faveur de ce nouvel éclairage, comme d'après les observations rassemblées à l'issue des analyses de texte.

Reprenons tout d'abord la thèse. La thèse formule la question du développement de la poésie de Rilke dans le champ d'influences que créent les trois langues en présence dans les textes choisis : les langues allemande, française, et danoise. Elle avance l'hypothèse qu'il s'agit d'une poésie hautement novatrice, voire révolutionnaire, à l'écart de toutes les traditions, et que l'on peut particulièrement bien caractériser par l'étude de trois motifs fondamentaux très souvent retrouvés dans les textes. Nous avons ainsi envisagé les motifs du renoncement dans la réalisation de l'amour, et celui de l'avenir espéré par la médiation du nouvel « être humain féminin » annoncé. Ces deux motifs, structurés autour d'une façon d'être, à l'écart du monde expliqué (« Abseits-Sein »), se rejoignant dans celui du chant, signe du renoncement à la durée dans ce même monde figé.

L'étude comparative des différents textes étudiés a fait apparaître un réseau de correspondances dans l'espace créatif ouvert entre les deux langues étrangères, en même temps que la nouveauté sans pareille de l'œuvre originale de Rilke. Le lecteur auquel Rilke s'adresse découvrira un langage poétique hautement novateur, par lequel le poète met à l'épreuve des souhaits et des possibilités inspirés par une vision mythopoétique inédite du monde. La relation traditionnelle à la langue est remise en question, l'interprétation traditionnelle du monde et de la réalité humaine est remise en question.

Abordons maintenant plus précisément les différentes propositions de la thèse.

Il faut donc commencer par appliquer les expériences dont nous ont enrichi l'étude des textes au sujet de l'espace créatif formé par les trois langues qu'utilise ici le poète. La perception d'un espace linguistique et culturel complexe s'impose, la langue et la culture, comme la forme et le sens y restent constamment indissociables l'un de l'autre.

Entre la France et la Scandinavie : le naturel et l'abstrait : « le plus précoce » et « le plus tardif »

Nous avons pu observer que l'espace créatif de Rilke entre la France et la Scandinavie s'étend entre ces deux pôles d'attraction, qui représentent essentiellement l'un celle de la nature vivante et l'autre celle la tendance abstraite. La vue d'ensemble sur tous les textes étudiés nous permet maintenant de le confirmer, d'affirmer l'importance décisive de ces expériences dans le développement de la poésie de Rainer Maria Rilke. Mais en outre, elle met en évidence une autre réalité. Les œuvres rassemblées, originales ou traduites, font apparaître ces deux polarités déterminantes l'une comme l'élément que nous appellerons « le plus précoce » et l'autre comme l'élément que nous appellerons « le plus tardif », agissant l'un et l'autre dans chacun des textes étudiés. Expliquons-nous : elles sont le plus précoce et le plus tardif non seulement au sens chronologique, mais aussi de par leur contenu.

Voyons d'abord le sens chronologique : c'est celui de la production poétique, car le jeune Rilke, sensibilisé par les œuvres de Jacobsen et de Kierkegaard, découvre le Nord en 1904, et fait du Danemark le lieu de l'enfance dans le roman de *Malte*. De l'autre côté, l'orientation abstraite venue surtout de la culture française intellectualisée détermine elle aussi l'être et l'œuvre du poète. Mais, si elle prend progressivement plus d'importance après la phase parisienne auprès d'Auguste Rodin, ce n'est que dans l'œuvre la plus tardive que Rilke y adhère davantage, nous l'avons vu à l'occasion des poèmes en français. Et c'est seulement alors qu'il se rapproche des symbolistes français, au contact de "Paul Valéry devenu déterminant dans l'œuvre dernière que nous avons explorée sous l'aspect des essais traduits de Valéry.

Pourtant, c'est plus encore par leur contenu que le contexte danois et le contexte français représentent l'un l'élément le plus précoce et l'autre le plus tardif. La sphère danoise apporte les images de la nature (où la vie et la mort vont ensemble), et de tout ce qu'elle donne, elle est le lieu de la première enfance, de la première jeunesse, du premier amour, jeune, irréfléchi, et des possibilités pour un bonheur naturel. L'écriture de ces passages, la poésie fraîche qui s'en dégage, rendent des impressions spontanées, près de la vie de tous les jours, imagées ; et le fond fantastique de l'inconscient ancestral y a aussi sa place naturelle. La sphère française est le domaine « du plus tardif » : de ce qui est le résultat d'un processus analytique poursuivi longtemps, loin dans l'abstraction, dans le renoncement à la réalisation immédiate, au profit d'une esthétique hautement intellectualisée. Les deux tendances nous sont apparues ensemble,

impliquées dans un jeu d'alternances complexes à la lecture du roman de *Malte* comme à celle des *Élégies de Duino*.

Une preuve exemplaire de leurs effets combinés est fournie par l'observation séparée des parties danoises du roman de *Malte* que nous avons été amenés à réaliser. La remarque s'impose : les parties danoises forment un roman dans le roman, les thèmes d'une histoire cohérente s'y dessinent, même si l'ordre chronologique est éclaté dans la suite des pensées de Malte qui se souvient, et les scènes danoises composent une unité d'atmosphère sans pareille. Le style est fluide, vivant, le ton naturel. On comparera les scènes que le poète localise au Danemark avec le passage parisien au musée de Cluny, ou à celui de Venise, où les mêmes personnages, Malte et Abelone, se retrouvent dans le contexte que marque l'effort intense de recherche intellectuelle, d'abstraction, tandis que la connivence issue du vécu commun au Danemark colore aussi la scène.

De l'autre côté, dans le sens de la démarche d'abstraction, du « plus tardif », on soulignera que de grande partie du même roman de *Malte* sont consacrées à l'exposé d'éléments très divers qui émergent tour à tour dans la pensée de Malte et conduisent à des analyses approfondies, à des questionnements complexes et multiples. Mais ces passages ne constituent pas entre eux un récit suivi, à l'opposé de l'histoire de Malte et Abelone, ils restent du domaine de la spéculation intellectuelle.

Les deux inspirations agissent également ensemble tout au long des *Élégies de Duino*. Là, on entend le chant de la nature animée, les oiseaux, le murmure des printemps, tout cela entre les invocations élégiaques, presque hermétiques parfois, les appels en faveur de l'Ouvert au-delà des limites humaines, dans une vision de l'existence qu'élabore la pensée exigeante du poète. Les fleurs, les arbres, tout *le merveilleux être Ici* [das herrliche hiersein], avec les *bonnes Choses familières*, la mère et l'enfant dans la félicité commune, proclament l'éloge de la vie simple, qui doit trouver un lieu où se réaliser : « si nous aussi pouvions trouver un peu de pure et mince / humanité retenue, un essart de terre fertile qui fût à nous. », nous l'avons lu dans la deuxième *Élégie de Duino*⁷⁰⁷.

Mais la confrontation des textes choisis révèle encore un autre aspect, il concerne la plasticité du talent linguistique de Rilke.

La forme classique des textes traduits met en relief l'innovation poétique de Rilke

L'étude des textes a mis en lumière deux aspects de la sensibilité de Rilke pour les différentes langues. D'un côté elle a montré l'art accompli du poète dans le traitement des styles si différents des textes qu'il traduit : celui de la langue classique aux plus hautes exigences des textes français, de Paul Valéry, de Maurice de Guérin, d'André Gide, du sermon sur l'amour de Madeleine, ainsi que celui des brillantes compositions des deux romantiques danois, Jens Peter Jacobsen et Sören Kierkegaard. D'un autre côté, les textes étudiés nous ont immergés dans le langage particulier que la sensibilité de Rilke développe en allemand, dans le *Malte*, et surtout dans les *Élégies* : une surprenante, autre, nouvelle forme de réussite. En effet, Rilke invente au cours des textes un abord nouveau, associatif et intuitif au langage lyrique et la prose, lyrique elle aussi. Il y crée ainsi des concepts personnels, des signes symboliques et des mots clé, en un tout dans lequel le sens et la forme se confirment mutuellement. La libération des éléments du style traditionnel, des contraintes de la syntaxe et des règles de la poésie en faveur du procédé intuitif et associatif pourrait rappeler les tendances contemporaines, l'expressionnisme, ou le symbolisme. Mais l'évolution de Rilke, à l'écart, dans un rapprochement mesuré en direction de ces courants littéraires en même temps qu'une distanciation maintenue, aboutit à une performance poétique sans comparaison, autant par le fond que par la forme. Dans le *Malte* et dans les *Élégies de Duino*, nous avons rencontré cette poésie d'un ordre nouveau, elle met à l'épreuve de la scène poétique les motifs d'une surprenante vision du monde recherchée, devinée, ou ébauchée sous forme de possibles. Donnons en un exemple particulièrement probant en reprenant ici tous les signes poétiques que nous avons relevés comme indicateurs du « Absents-Sein ». Quand le poète écrit « fenêtre » ou « paraître à la fenêtre », il s'agit du « Absents-Sein », cette zone de médiation entre deux mondes, de même pour le « jardin » et pour le « seuil ». Ces images désignent la relation entre l'intérieur et l'extérieur (qui peut aussi s'appliquer à l'individu et la société), ou bien le proche et le lointain : la mise en relation avec le lointain en même temps que la garantie d'une distance restante. Ainsi avons nous encore retrouvé pour le « Absents-Sein » la « respiration », cet autre lieu de contact et d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, et les signes qui y sont liés : le « vent », « l'air », « l'oiseau », ou encore « l'espace entre les bras ». Nous voyons en outre des indices du « Absents-Sein » dans l'opposition entre le « destin » préprogrammé selon les critères de la société et le « contenu de la

⁷⁰⁷ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 533. S W 1, p. 692 : „fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales / Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtländs.“

vie », et encore dans celle de l'existence en grande ville, face à l'Ouvert de la nature. Le « réel » et le « familier », individuellement acquis, autosuggérés nous ramènent aussi au « Abseits-Sein », en contraste avec tout l'hétéro-suggéré stéréotypé du monde expliqué.

La répétition de ces signaux en de multiples variations que Rilke dispose avec un talent achevé, conduit le lecteur à découvrir les codes du langage personnel du poète, nous en avons fait l'expérience.

Une impression se dégage des études de textes accomplies, celle que la performance innovatrice de Rilke est le résultat d'un travail à l'écart de toutes les traditions : c'est-à-dire qu'elle puise alternativement à toutes les traditions de notre vieille civilisation, de notre longue culture occidentale étendue jusqu'aux bords de l'Orient, aussi et riche que diversifiée ; et qu'elle y puise sans s'y arrêter, sans s'attarder dans l'une ou dans l'autre. Rilke, le polyglotte phénoménal, s'empare de toutes les traditions, en un commerce libre, comme de matériaux pour sa vie intérieure, pour sa créativité. Les relations qui se forment entre elles sont toujours renouvelées, de même que la position du poète dans leur réseau est toujours mobile : la remarque s'en impose après les lectures effectuées.

Les traditions qui marquent les deux pôles de notre champ d'étude sont d'un côté latines, françaises et de l'autre nordiques. Mais elles sont aussi helléniques, ou celles de l'Orient égyptien, bibliques, celles de l'Ancien et du Nouveau Testament, chrétiennes au sens le plus large, l'époque médiévale est largement représentée, et puis aussi la Renaissance et le néoplatonisme, sa « Philosophie de l'amour ». Nous avons pu reconnaître d'autres perspectives en arrière-plan du texte de Rilke, comme celles des sciences de la nature, de la science historique, et celles du premier romantisme dans la louange de la nuit et du dépassement des limites selon le principe de l'amour. En outre, des tendances contemporaines représentent elles aussi des pôles d'attraction, nous l'avons vu.

Ainsi, la poésie de Rilke, qui *est* si individualisée, à l'écart de toutes les traditions, confirme-t-elle elle-même la thèse du « Abseits-Sein ».

Le « Abseits-Sein » : conclusions selon les observations rassemblées

Le « Abseits-Sein » est l'espace et le mode d'être où s'établit le poète, comme l'affirme la lettre à Jomar Forste citée en introduction (1.6) : il y est en liaison avec le monde extérieur, mais il reste libre. Nous avons adopté pour la suite de notre thèse la construction qui crée le substantif

« Absents-Sein » et au moment de notre rétrospective finale celui-ci s'avère bien être une clé pour l'univers de Rilke. C'est qu'il décrit en un seul substantif, par la combinaison de « à l'écart » et du verbe « être », le lieu favorable que cherche le poète dans la « juste distance » [im Mass des Abstands]⁷⁰⁸ : rappelons encore l'introduction, les mots de Jacob Steiner, le contexte exploré pour justifier une étude plus précise autour du « Absents-Sein ».

Les textes ont montré comment la poésie de Rilke se forme dans cet espace de relation au monde, comment ses nuances changeantes font percevoir de nouvelles perspectives possibles pour l'existence humaine, l'être, la nature entière et le temps. Ces nouvelles perspectives, partant des modèles déjà existants, habituels, s'ouvrent à la faveur d'une réflexion distanciée. Le « Absents-Sein » s'est à maintes reprises et constamment confirmé comme le lieu du vécu, de l'incertain, du nouveau et du possible, comme l'espace de ce qui commence et devient, dans une relation non possessive au monde. Et il faut encore souligner ici ce que le travail sur les textes a dévoilé : c'est que, dans une telle dynamique de relation de l'individu au monde recrée en permanence, des situations de compromis entre les divers aspects de la vie peuvent trouver leur place.

L'étude des trois motifs choisis que nous venons de réaliser confirme que leurs principes fondateurs sont les conditions propres au « Absents-Sein ». Autrement dit, à partir du « Absents-Sein » comme lieu de l'entrée en relation avec le monde, lieu du vécu, nous sommes dirigés vers ces mêmes trois motifs. En effet, puisque le vécu est fait de perceptions et de sentiments nous retrouvons les motifs de l'amour et du principe féminin qui l'incarne, ainsi que pour la perception celui du chant, de l'art sous toutes ses formes. La retenue, le renoncement, la distance sont les recommandations toujours répétées, et finalement chacun des trois motifs ramène à la même question centrale : dans quelle mesure est-il humainement possible d'éviter le besoin de posséder ou la volonté de durer, de renoncer à la possession ou à la durée ?

Dans ces circonstances, deux mondes se sont distingués : le monde expliqué et celui qui est à l'écart du monde expliqué, c'est-à-dire dans un espace individuel de découverte et de recherche, dans une distance critique.

Le regard rétrospectif sur l'ensemble du travail fait apparaître le concept rilkéen du monde expliqué comme plus utile que critique, car il permet de délimiter un espace d'existence à l'écart. Mais plus encore : dans les œuvres originales de Rilke, nous pouvons maintenant percevoir les images d'un univers en formation que nous appellerons « le monde évoqué, » par opposition au

⁷⁰⁸ Steiner, p. 181 et 183.

monde expliqué : l'explication définitive [*Deutung*] est remplacée par la suggestion [*Andeutung*]. Cela caractérise un espace que Rilke nous laisse apercevoir à de nombreuses reprises comme celui des compromis possibles pour l'être humain, car le renoncement total à l'explication, au tangible n'est finalement pas compatible avec la vie terrestre. Les qualificatifs souvent rencontrés, comme « léger », les injonctions à éviter la trop grande précision, le « littéralement » formulé [*deutlich, deutlicher*] sont les indicateurs de la retenue, de la prudence recommandées. La fin de la *Deuxième Élégie* est là particulièrement informative et le lieu alors évoqué est celui de *l'humain* [*das Menschliches*] : « un peu de pure et mince / humanité retenue, un essart de terre fertile qui fût à nous⁷⁰⁹ ».

À travers les principes de l'évocation ou de la suggestion, Rilke met en avant deux aspects. Car l'attitude retenue dans une communication qui laisse persister l'espace de réception individuelle, et encore l'art qui conduit à des perspectives ouvertes à l'interprétation, remplacent l'explication convenue et pragmatique imposée par le milieu environnant. L'évocation est suggestion et elle est renoncement, renoncement à la réalisation formelle figée dans sa structure et dans son contenu. Rilke veut éviter la pétrification, et des relations s'instaurent, des possibilités s'ouvrent. En ce sens, les trois motifs rilkéens centraux étudiés ne sauraient constituer des modèles achevés. Ils présentent au contraire des possibilités, dont les variantes alternatives peuvent aller jusqu'au contradictoire.

Les interprétations de texte réalisées nous autorisent en conclusion à construire la formule « monde suggéré » pour désigner l'alternative rilkéenne au monde expliqué, qui est celui de la société humaine institutionnalisée. Permettons nous d'utiliser cette formule dans la suite de nos conclusions. Il est alors possible d'envisager une lecture nouvelle des trois thèmes centraux étudiés, cette fois comme motifs du « monde suggéré ».

5.1 Le « monde suggéré ». Une nouvelle lecture des trois motifs étudiés

À propos de cette vision que suggère l'espoir du poète des *Élégies* et du *Malte*, à la suite des études de texte réalisées, il faut d'abord reconnaître le principe fondamental de l'amour comme mode de relation au monde. Chez Rilke, l'attitude aimante doit remplacer l'attitude auto-centrée de l'être humain face à un monde-objet : face au monde défini, ou expliqué. Il s'agit d'un autre

⁷⁰⁹ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 533. S W 1, p. 692 : „ein reines , verhaltenes, schmales / Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands“.

abord de la réalité, dans une distance qui garantit l'intégrité individuelle de tous les êtres, qui respecte le mystère de chaque existence unique.

Le motif de l'amour dans le monde « suggéré »

Chez Rilke, dans le roman de *Malte* et dans les *Élégies de Duino*, et enfin dans les *Poèmes Français*, il ne s'agit donc pas tant de renoncer à la réalisation de l'amour dans la vie que de renoncer à l'attitude possessive, dans le cas de l'amour entre individus humains comme dans celui de l'amour dû à toute la réalité extérieure.

Rilke présente là un essai, une tentative : celle d'aimer sans rien imposer, sans rien retenir à soi. Là, est le message véritablement révolutionnaire à décoder dans les figures aux perspectives multiples que présentent son œuvre. C'est l'énoncé d'une alternative à l'attitude ordinaire devenue la règle, celle de l'homme centré sur lui-même, dans laquelle l'univers par lui défini est mis à sa disposition, comme nous l'avons vu. Et il faut souligner ici encore que le responsable de cette manipulation ordinaire d'objets définis une fois pour toutes est l'homme au sens masculin. Rilke nomme le responsable plus exactement encore lorsqu'il écrit « les pères », désignant ainsi la continuation des mêmes procédés plus jamais remis en question, de génération en génération.

Les textes étudiés montrent que l'amour donné, ou plutôt échangé dans une tentative d'établir en lui des relations, loin d'être limité au couple amoureux, concerne toute la vie. Nous avons rencontré le jeune homme et la jeune fille, l'homme et la femme, l'enfant et sa mère, les étrangers qui se croisent un instant. Nous avons rencontré l'amour des choses quotidiennes, et celui de tous les êtres de la nature. Les poèmes français les plus tardifs développent plus largement encore l'universalité d'un sentiment étendu aux plus simples choses, telles qu'un banc ou une table. La condition nécessaire toujours retrouvée est l'effort de renoncement. Il permet de dépasser l'imperfection humaine en soi-même, et de libérer des forces nouvelles qui amèneront plus loin. Ainsi, Rilke écrit : le *labeur* de l'amour, ou encore *apprendre* et *savoir*. Il faut apprendre à ne pas expliquer, ni appliquer jusqu'au bout, ni s'approcher trop étroitement, trop lourdement.

Les textes de *Malte*, les *Élégies de Duino*, nous ont montré que cet amour ne peut pas se manifester selon les modèles courants instaurés par la société humaine, basés sur la possession de l'objet aimé et consommé.

Alors, Rilke suggère une façon de s'établir dans la vie [*sich einzurichten*] au lieu d'y être dirigé [*gerichtet zu sein*] vers des solutions prêtes d'avance. Nous reconnaissons là le contexte du « Absents-Sein », et le poète nous en donne des exemples dans les *Cahiers de Malte* et dans les *Élégies* : l'exemple de tentatives de s'établir dans l'amour non possessif. Parmi les œuvres traduites, *L'Amour de Madeleine* et les *Lettres à sa fiancée* en présentent les modèles de la plus haute exigence.

Rilke, l'amour non possessif : difficultés et possibilités

Dans les œuvres originales de Rilke, les tentatives, les possibilités et les difficultés de s'établir dans un amour non possessif se dessinent dans les images que déploie un éventail de modèles évoqués.

Recensons tout d'abord nos résultats, proches sans doute de ceux que discute la recherche, mais dont le rapprochement en synthèse présente l'avantage particulier de donner une image compacte dans laquelle apparaissent les aspects si différents de l'amour, et dans laquelle se détache un espace de compromis à côté des modèles fréquemment étudiés par la critique.

Ainsi, le personnage d'Abelone déploie des possibilités qui commencent par le modèle du bonheur naturel, grâce à *l'habileté à profiter des nombreuses et souvent insignifiantes occasions de la vie de tous les jours*, habileté par laquelle le vécu devient *jour de fête quotidien*. À l'autre extrême, Abelone présente le modèle du renoncement à la réalisation de l'amour dans la vie, dans lequel elle s'efforce d'éviter la dégradation dans le temps et de dépasser ainsi la condition humaine. Le panorama donné par le roman de *Malte* et les *Élégies de Duino* s'étend de l'amour heureux entre la mère et l'enfant à la faveur de la maladie chez Malte, ou pendant la petite enfance dans les *Élégies*, jusqu'à l'extrême de l'échec total de l'amour humain, refusé dans la légende du fils prodigue. Les modèles de l'amour intransitif des grandes amoureuses et des saintes, celui des amants réunis grâce à la sagesse de la jeune fille dans un « Absents-Sein » du monde expliqué, enfin celui du sacrifice pour l'amour héroïque, sont autant de possibilités évoquées. Pour finir, la présence de l'amour dissout dans toute la nature valaisane et en toutes choses dans l'ensemble des poèmes français, suggère le détachement des recherches individuelles antérieures en faveur d'un amour universel qui s'opère alors chez le poète.

Retenons également en conclusion que le motif retrouvé au centre de toutes les possibilités ébauchées est celui de l'intériorisation. Elle repose sur la transformation de tout le *merveilleux ici* extérieur [hier sein ist herrlich] dans l'espace intérieur intemporel et sans limites, celui des sentiments, l'espace du cœur [Herzraum]. Rilke fait percevoir que le sens de la vie humaine est de travailler sans cesse à l'accomplissement de cette tâche (*Neuvième Élégie* en particulier), de s'y efforcer en renonçant à la satisfaction immédiate. Il est remarquable que le poète pose comme une évidence l'identité de l'espace intérieur humain et de l'espace du cœur : le seul sentiment qui habite l'homme intérieur et le remplit tout à fait est l'amour.

La question de l'amour, tous ces aspects ont certes fait l'objet de nombreux travaux de recherche et d'interprétation, mais notre travail éclaire tout particulièrement les possibilités de compromis entre la réalité humaine et le retrait total dans l'intériorité. C'est la chance de réussir à vivre l'amour établi dans l'existence de tous les jours, qui dépend de l'écart du monde expliqué : du savoir être à l'écart. Revoyons les images qui le suggèrent. Nous avons relevé *le jardin*, lieu du *fiable labeur* quotidien, et *l'équilibre des nuits* dans la *Troisième Élégie* ; *c'est une bande de terre fertile entre la rivière et le roc* dans la *Deuxième Élégie*, ou encore *le pré à l'écart* où les enfants jouent, où les chiens se promènent, dans la *Dixième Élégie*.

Dans les textes traduits, des positions plus décisives

Le moment de la synthèse venu, il nous faut considérer ensemble les études des textes traduits du français et du danois pour en recueillir le fruit.

Les textes du sermon de Madeleine, d'André Gide et de Kierkegaard que Rilke a traduits font entendre des échos, apportent des élargissements aux alternatives sur la question de l'amour esquissées dans ses œuvres originales.

On retrouve le renoncement à la possession, et l'intériorisation à la base et au centre de ces œuvres étrangères. Mais la position plus déterminée des auteurs étrangers fait surtout ressortir l'attitude de chercheur qui est celle de Rilke, toujours à l'écart, entre les affirmations plus décisives qui sont les limites de sa fluctuance : il s'en approche sans y rester, puis revient vers d'autres possibilités ébauchées au contact individuel du monde rencontré (sa façon d'être : « Abseits-Sein »).

Dans *L'Amour de Madeleine*, nous avons pu découvrir la *philosophie de l'amour* néo-platonicienne formée à la Renaissance ; puis à la fin du sermon le catholicisme sévère d'inspiration janséniste, qui définit l'amour *en exil* dans la vie terrestre.

Dans *Le retour de l'enfant prodigue* d'André Gide, l'inspiration dionysiaque est déterminante, et il faut brûler l'héritage pour nourrir les flammes de l'amour. Les règles rigoureuses de la société et de la religion y sont condamnées sans recours.

Dans le *Lettres à sa fiancée* de Sören Kierkegaard, le refus des modèles conventionnels est provoqué par l'exigence supérieure du philosophe de l'existence, elle l'amène au sacrifice du bonheur amoureux dans la vie, sacrifice basé sur l'intense aspiration à un amour meilleur redonné par miracle. L'amour de Dieu, ou bien l'Éros platonique peuvent provoquer un miracle par lequel les conditions de l'existence humaine seront dépassées.

Vus ensemble, tous les textes de notre étude, ceux de Rilke et ceux qu'il a transcrits en allemand, proclament le renoncement à toutes les formes courantes de réalisation de l'amour dans la société conventionnelle. Mais on aperçoit dans chacune de ces œuvres d'autres lieux pour l'amour, que ces formes courantes permettent d'évoquer par le contraste, et par la négation, la limite qu'elles posent.

L'amour intransitif et le « Abseits-Sein » :

Dans la perspective du « Abseits-Sein », ajoutons encore pour conclure, que les résultats de la critique sur le thème rilkéen de l'amour si souvent étudié mettent surtout en avant la théorie de l'amour intransitif, selon laquelle il ne subsiste plus aucun objet de l'amour, dont la réalisation dans la vie est alors inexistante ou dérivée vers une activité artistique ou spirituelle : nous l'avons vu. Cependant, notre interprétation à la lumière du « Abseits-Sein » fait apparaître l'amour intransitif comme l'aspect le plus extrême de la théorie rilkéenne du renoncement dans la réalisation de l'amour. Parmi les textes étudiés, cet aspect se présente principalement dans les *Cahiers 70 et 71* de Malte, et dans l'éloge à Gaspara Stampa de la *Première Élégie*. Dans le *Cahier 70* de Malte, il s'agit d'une tentative, celle qui pourrait concerner Abelone, à l'exemple des grandes amoureuses, ou des grandes mystiques. Dans le *Cahier 71*, il n'y a plus aucun doute : l'échec du fils perdu devant l'amour humain renvoie à l'amour intransitif.

Au contraire, sous l'éclairage du « Abseits-Sein », nous sommes amenés à identifier les nuances de l'amour non possessif dans les mises en scène des possibilités de le vivre à

l'écart des modèles déterminés en stéréotypes par l'environnement social : en un compromis individuel entre la condition humaine limitée et l'intériorisation absolue.

Mais voyons encore dans ce monde « suggéré » la question de l'opposition entre l'homme et la femme.

Fin de l'opposition entre l'homme et la femme, l'humanité nouvelle suggérée

À travers les textes étudiés, nous avons pu suivre le motif de l'opposition entre l'homme et la femme, et percevoir comment celle-ci doit être bientôt abolie par l'intervention de *l'être humain féminin* à venir, ainsi que dès à présent surmontée par la transformation de deux êtres jeunes encore : la jeune fille [Mädchen] et le jeune homme [Jüngling].

Notre méthode de travail est ancrée dans le double contexte constitué d'une part par le « Absents-Sein » et d'autre part par l'espace créatif entre les inspirations françaises et scandinaves dans lequel Rilke se meut. Elle nous a permis d'obtenir des révélations spécifiques nouvelles sur ce motif de l'opposition et de l'avenir promis. Celles-ci concernent les dimensions de l'humanité nouvelle en devenir à l'écart des circonstances ordinairement établies, responsables du malentendu entre l'homme et la femme. Elles concernent l'évolution de l'humain que Rilke observe au présent et reconnaît en même temps comme capable de changer. Considérant maintenant toutes les figures réunies observées dans les textes choisis, nous voyons se dégager et grandir au premier plan une silhouette féminine aux contours changeants, tour à tour suggérés. Certes, la critique en a étudié des aspects nombreux, et des plus complexes. Ici, notre apport particulier est donné par la confrontation avec les textes traduits du français et du danois, ou écrits en français, qui éclairent le contexte des origines ainsi que du devenir attendu.

Le mouvement d'évolution : entre « le plus jeune » et « le plus ancien »

Nous allons tenter de préciser les caractéristiques essentielles du mouvement d'évolution amorcé à partir de l'opposition entre l'homme et la femme, comme elles se révèlent à travers la confrontation des neuf textes étudiés.

Le motif de l'opposition traditionnelle entre l'homme et la femme est apparu à travers de nombreuses évocations dans le roman de *Malte* et dans les *Élégies de Duino*, toujours accompagné du souhait de changement. Mais, fait très remarquable nous semble-t-il, l'opposition disparaît de la scène dans l'œuvre poétique française la plus tardive. Elle y

laisse la place aux évocations symboliques de la mère nature omniprésente, qu'aucune figure spécifiquement paternelle n'accompagne. À côté de cela, les œuvres traduites mettent en scène des conditions différentes. Le tableau du *Centaure* de Maurice de Guérin est celui d'un nature mythique ancestrale hermaphrodite, alors que l'équivalence nordique de valeur entre l'homme et la femme [Ebenbürtigkeit] imprègne les poèmes de Jens Peter Jacobsen.

Devant ces circonstances disparates, reprenons ici la constatation tirée des textes comparés, selon laquelle nous identifions l'expérience nordique comme l'élément du « plus jeune » et l'expérience française comme l'élément du « plus ancien ». Ces deux éléments différents se révèlent être décisifs dans ce motif de l'épanouissement de l'être humain nouveau.

L'expérience nordique, la « plus jeune », intervient très tôt. Dès 1904, Rilke a amené du Nord la conception du niveau équivalent des deux sexes, tel qu'il nous est apparu chez Jacobsen, dans les personnages d'Agnes face au bien-aimé, d'Ellen capable de se sauver par ses propres forces et de Tove au côté de Waldemar. Les jeunes filles de Jacobsen sont des êtres égaux à l'homme et supérieures dans la spiritualité : il apprend volontairement à leur contact, en un échange équilibré de capacités complémentaires. Rilke ébauche des figures de femme selon le modèle nordique. Ce sont la libre Abelone dans le rôle de la jeune fille qui transforme Malte consentant, ou encore les jeunes danoises invoquées au *Cahier 68*, les « jeunes filles de mon pays », et toutes celles qui montrent le chemin dans les *Élégies de Duino*.

L'inspiration du « plus ancien » est celle de la culture d'appartenance latine, fruit de traditions au raffinement intellectuel millénaire, celle qui est parvenue à un état de crise dans cette fin de siècle que l'on nomme aussi « la décadence ». Les personnages qui lui appartiennent sont en premier lieu les jeunes parisiennes de milieu privilégié au musée de Cluny, et à côté d'elles les jeunes fille pauvres des rues de Paris, privées de tout. Mais ce sont aussi les mères et les enfants victimes de ce vieux monde patriarcal, celui où règnent les *pères*. Ce sont ces mères impuissantes à protéger leur enfant au-delà des toutes premières années de la vie de l'emprise du *monde plus étroit* [die engere Welt] que gèrent les *pères*, transmis comme le « plus ancien » héritage de génération en génération. Ce drame est dépeint avec force dans la *Troisième Élégie*.

Mais pourtant, les interactions paraissent complexes, et la dominance paternelle est introduite dans l'histoire personnelle de Malte Laurids Brigge, au Danemark. Et là encore, l'expérience française motive certainement déjà les doutes que le poète prête à Abelone. Car elle n'apporte, en même temps qu'un reflet de tradition patriarcale, la tendance intellectuelle abstraite, fruit de la longue évolution culturelle. En outre, c'est cette tendance abstraite qui s'ouvre dans les poèmes français les plus tardifs sur la vision libératrice symbolique de l'immense nature-mère. Alors le principe masculin n'est plus évoqué que par des symboles, eux mêmes polyvalents, comme celui du soleil, inclus dans l'immense puissance d'amour qui contient tout. Nous avons d'ailleurs remarqué les mêmes dimensions mythiques, cosmiques dans le texte du *Centaure* de Maurice de Guérin, comme dans celui des *Gurre Lieder* de Jacobsen. Alors, l'abstraction ramène vers la nature, le cercle se ferme.

L'être humain nouveau annoncé par la jeune fille, la mère et le langage

Dans leur ensemble, les nombreuses suggestions qui émaillent le roman de *Malte* et les *Élégies de Duino* ont montré le chemin, qui, partant de l'opposition entre l'homme et la femme, peut conduire à des conditions nouvelles.

Suivons en maintenant le tracé sans interruption, car il nous conduit à l'Homme, à l'humain nouveau, une question qui occupe une grande place à l'époque que vit Rilke. Au fil des textes, de nombreuses suggestions ont montré que Rilke fonde l'espoir d'un monde meilleur sur le pôle féminin. Et ceci, d'autant que le monde expliqué, convenu, rétréci, et son temps dirigé vers la finitude et la mort sont l'œuvre de l'homme viril, l'œuvre transmise des *pères* imposant la continuité des modèles établis. L'opposition entre l'univers paternel et l'univers maternel est apparue de façon éclatante au cours des lectures (en particulier dans la *Troisième Élégie*). Les jeunes filles, dont la jeunesse garantit le potentiel humain intact, doivent mener à bien une transformation où s'épanouira « l'être humain féminin », puis l'être humain nouveau que sera devenu l'homme à son contact. Mais déjà, dans le temps présent, la jeune fille aidera son jeune amant à dominer pour son bonheur la violence de sa nature virile (*Troisième Élégie*).

Dans une rétrospective globale, une vision se dégage de l'ensemble des figures évoquées, celle de deux êtres jeunes, l'un masculin, l'autre féminin qui ne se rencontrent plus dans

l'opposition, mais plutôt dans la complémentarité, et qui sont capables de devenir deux humains également responsables.

Dans cette perspective, tentons maintenant de préciser ce qui fait les dimensions particulières de l'humain métamorphosé selon l'intuition de Rilke. L'humain nouveau se présente donc sous deux formes, l'une masculine, l'autre féminine. Il est ouvert au monde par la relation, capable d'aimer dans un effort quotidien pour respecter toute individualité, conscient (il *sait*), il est attentif à la réalité tout entière : les animaux, les plantes, toutes les choses.

Rilke laisse deviner les traits du nouvel humain à travers de nombreuses compositions poétiques. Pour cela, il utilise souvent les ressources de l'Histoire passée, dont il sait faire briller les couleurs, exploiter la sonorité des noms, le prestige, l'effet de dépaysement, la magie comme l'autorité du témoignage historique, l'impression intense produite par des personnages surgis des siècles passés, par leurs gestes admirablement mis en scène sous la plume du poète. De la même manière, Rilke se sert de la puissance évocatrice des mythes, et des légendes. Il réussit ainsi à suggérer l'image de ce nouvel humain en deux natures égales et complémentaires, responsable, respectueux, aimant, dans son époque, au milieu des crises qui ébranlent dans ses fondements la culture occidentale. Rilke accomplit cela tout seul, à l'écart des tempêtes de son époque, par les ressources mêmes de cette culture du vieux continent qui s'étend vers le nord, vers le sud, et jusqu'aux bordures de l'orient, car ces ressources vivent naturellement en lui.

Ce que nous montrent les textes de Rilke est très éloigné des phénomènes de son époque, de l'émancipation de la femme qui s'y produit (voir 5.2). Il la décrit d'ailleurs comme un passage provisoire d'imitation des mauvaises manières de l'homme et de ses activités : souvent un déguisement ridicule, écrit-il dans la lettre à Franz Xaver Kappus du 14 mai 1904⁷¹⁰.

Rilke aménage ainsi un espace particulier, entre le modèle de la femme moderne critiqué et ceux du passé, historiques ou mythiques, qui lui servent d'introduction et de mise en scène poétique pour une pensée nouvelle. Dans cet espace, le poète place celle qui est en son sens le véritable espoir de l'avenir : la jeune fille, elle possède toute la force de l'amour que rien encore n'a détourné. Cependant, les observations réunies nous permettent de supposer qu'un nouveau commencement dans la sphère maternelle pourrait

⁷¹⁰ Briefe an F. X. Kappus, p. 40.

aussi s'amorcer. La jeune fille devenue mère est en même temps devenue impuissante, car elle est engagée dans la sphère des *pères*, selon l'image qu'en donne Rilke. On peut pourtant deviner parmi les pensées du poète celle d'une rupture pour un nouveau commencement du devenir maternel. À l'appui de cette thèse, nous présentons deux arguments tirés de l'observation des textes en faveur d'un élan nouveau dans la sphère mère-enfant. L'exemple du fils perdu, qui décide de revenir à la maison pour recommencer son enfance nous semble autoriser une interprétation dans ce sens (Malte, *Cahier* 71). Recommencer l'enfance signifierait un espoir. Il faudrait alors reconstruire l'histoire à partir d'un comportement différent des parents, il faudrait qu'apparaisse une mère autonome pour que l'enfance recommencée soit le lieu de la découverte de l'amour. L'échec sera définitif, car le fils revenu se heurte aux mêmes conditions patriarcales qu'avant son départ, la mère est sans existence. Et puis, nous voudrions présenter une deuxième expérience indicatrice de l'aspiration à un changement primordial dès le début de la vie, celle qui nous montre comment Rilke cherche toujours le chemin vers ce qui est « le plus jeune » ou « le plus précoce » [das Früheste], et comment il revient aux prouesses de la mère, avec le souhait sous-jacent de la voir triompher durablement. Ici, c'est tout particulièrement le sujet de la langue maternelle qui nous alerte. Dans ce contexte, une possibilité apparaît au grand jour : celle d'un départ dans la vie complètement nouveau d'où grandira un être nouveau. Pour cela, Rilke fait appel au vécu le plus précoce, à la sphère maternelle manifestée dans l'apprentissage du langage, c'est-à-dire à l'orientation de la relation au monde, qui peut-être conçue autrement. Cette aspiration au retour au début, à l'espace mère-enfant, il la démontre dans toute son œuvre. Et après les lectures que nous venons de faire, où Rilke travaille en trois langues, l'allemand, le français et le danois, une constatation s'impose : celle que le poète cherche et trouve des espaces de bonheur confiant et de créativité non seulement en construisant avec des mots et des phrases des modèles de mères et d'enfances, mais aussi en utilisant des langues nouvelles, dans lesquelles sa créativité trouve un nouveau devenir, une nouvelle croissance, un espace maternel renouvelé. Là se produit quelque chose de primordial, car l'explication du monde [die gedeutete Welt] se fait par le langage. L'enfant peut donc éviter la rigidité du monde expliqué, regagner une perception du monde individuelle et nuancée, s'il laisse la créativité du langage agir en lui. Dans les textes de Rilke que nous avons étudiés, la mère ne peut pas directement provoquer de

changement dans le monde des *pères*, mais sa présence, son attitude, son « langage » peuvent rendre l'enfant capable d'envisager un monde différent, dans lequel les choses ne sont pas définies d'avance, une fois pour toutes. Les mots mêmes peuvent être libérés, comme on le voit d'ailleurs chez Rilke lui-même, qui leur donne souvent des sens à lui particuliers. Là, l'homme et la femme délivrés des conditions rigides qui les opposent peuvent devenir complémentaires. C'est tout cela que fait Rilke pour sa part, dans une recherche où il parvient même, à la fin, à vivre une sorte de nouvelle naissance dans sa « deuxième langue maternelle », le français, nous l'avons vu.

Le motif du chant et le renoncement à la durée dans le monde « suggéré »

Finalement, les textes étudiés, le chant d'Abelone, le chant de Linos, et les essais traduits de Paul Valéry, nous ont fait découvrir deux aspects du chant qui s'y présentent alternativement : le chant éternel de la nature, et puis celui qui réalise la transposition des choses terrestres sublimées dans l'art, le passage par l'intériorisation. L'alchimie de la sublimation – ce passage d'un corps dense à un corps éthérique – a le plus souvent retenu notre attention.

L'alchimie de la sublimation

Dans le motif de l'amour et dans celui de l'opposition entre l'homme et la femme, nous avons vu comment Rilke déplore l'imperfection de la condition humaine soumise à la pesanteur comme à la nécessité pratique d'organiser l'existence, et comment il met à l'épreuve les possibilités de la dépasser. Au cours de l'étude de ces deux motifs, nous avons mainte fois reconnu des alternatives qui correspondent à des tentatives de sublimation. Dans le thème de l'amour, ce processus de dématérialisation est avancé à des degrés différents, jusqu'à l'extrême qu'est la dissolution de l'objet aimé, dans l'amour alors intransitif. Dans le motif de l'opposition entre l'homme et la femme, nous avons particulièrement retenu ces moments où Rilke implique la mère dans son attente de « l'être humain féminin » à venir, lorsque, tout d'abord enfermée dans l'épaisseur du monde objectivant, elle peut finalement s'élever à travers ciel en une lumière, une constellation céleste (*Dixième Élégie*), ou bien se répandre comme une fluide puissance

d'amour qui vivifie tout le cosmos (dans les poèmes français). Parallèlement, dans les *Élégies de Duino*, et dans le roman de *Malte*, la jeune fille est la médiatrice de sentiments sublimés qui viennent des sphères supérieures du cosmos, des étoiles, et qui peuvent élever à travers elle l'humanité pesante. Cependant, le rôle de la jeune fille ne se limite pas à la sublimation, car la recherche d'un compromis avec la vie de tous les jours en fait également partie.

Dans ce contexte, nous avons déjà été amenés à adopter le mot sublimation (2.1.2), alors qu'il ne fait pas partie du vocabulaire spécifique de Rilke. La critique l'utilise⁷¹¹, justement pour désigner chez le poète une tendance que les deux mouvements composant la sublimation permettent de saisir en un mot : ce sont donc l'abandon d'un état concret, solide, tangible, et l'adoption d'un état plus spirituel (esprit et produit de distillation, éther), évaporé, métamorphosé et purifié. Ainsi, avons nous reconnu la sublimation comme l'aspect du renoncement sévère et douloureux au bonheur parmi les choses familières et aimées de la simple vie de tous les jours ; aspect présent dans tous les textes étudiés. Un tel renoncement a pour but le remplacement de la réalité première, périssable, par des formes dérivées, plus spirituelles et impérissables.

C'est dans le motif du chant que la sublimation a pris le devant de la scène, parce qu'ici le haut degré de dématérialisation pose particulièrement le problème de ce qui est passager, transitoire, périssable.

Si nous considérons l'ensemble que composent les deux motifs du chant, celui d'Abelone et celui de Linos, et les trois essais traduits de Paul Valéry où le poète français démontre la nature musicale de tous les arts, alors nous voyons se détacher l'essentiel du message que Rilke nous suggère. Ainsi, pour Rilke le chant est l'occasion de renoncer à la durée dans le monde expliqué, domaine du tangible, de la possession et du temps dirigé qui détruit tout. Le chant a pour support la vie intérieure, qu'il exprime librement, ses médiateurs sont l'air, milieu éthérique (domaine des états sublimés), et la respiration, lieu de l'échange vital entre l'intérieur et l'extérieur (domaine du « Absents-Sein ». Les textes de Valéry appuient ce message par leurs ressemblances, mais surtout, ils en rehaussent l'effet par leurs différences, nous avons pu l'observer.

⁷¹¹ Par exemple Manfred Engel, *Rilke-Handbuch*, p. 473

La métamorphose orphique suggérée

Dans le chant d'Abelone, l'amour sublimé n'est plus vécu qu'intérieurement, dans celui de Linos, la douleur du deuil sublimée donne lieu à un événement artistique à jamais continué. Remarquons au passage que les deux éléments mis en œuvre, la composition musicale et le texte poétique chanté sont inégalement évalués dans le chant d'Abelone et dans celui de Linos. Lorsque Abelone chante à Venise, le sens de son texte est décisif, tandis que la « plainte », pour Linos reste sans autre précision et ce qui importe ici est la musique née de l'émotion. Mais par dessus tout, il faut reconnaître une métamorphose orphique dans chacune des deux situations.

Cette conclusion s'impose en confirmation à partir des résultats rassemblés des lectures comparatives de la première *Élégie de Duino*, du passage qui termine la *Note* écrite pour *le Centaure* de Maurice de Guérin, de la scène du chant vénitien d'Abelone et des trois essais de Paul Valéry ; la *Première Élégie* présentant la voix lyrique de Gaspara Stampa, le murmure amplifié des jeunes morts, et encore le chant de Linos.

Nous voyons ainsi se dégager les deux aspects décisifs qui correspondent à la figure de l'Orphée tel que le conçoit Rilke (tout différent du dieu de la rhétorique chez Valéry). Le premier montre la voie de la sublimation, à travers l'Orphée déchiré, retiré à la vie, cet Orphée que reflètent en diverses nuances les figures de Linos, celle de la grande amante, celles des jeunes morts, celle d'Abelone renonçante, l'Orphée dont l'art élève les choses humaines au dessus de la condition ordinaire. Le deuxième aspect nous conduit vers la vie qui unit l'homme et la nature, au chant de la nature où revit l'Orphée en tout dispersé.

Le chant est alors soit la sphère où les choses tangibles perdent leur forme habituelle pour être « plus qu'elles-mêmes », soit la manifestation de l'œuvre commune de la nature et de l'homme dans la réalité quotidienne.

Ainsi, d'une part, Rilke élève l'art du chant au niveau d'une puissance libératrice par laquelle l'homme triomphe de la disparition et de la mort par ses propres forces, trempées dans le mystère des dimensions éternelles de la nature. La comparaison contrastée avec l'Orphée rhétoricien de Valéry nous permet cet élargissement, à partir des évocations relevées dans les textes de Rilke, et nous y retrouvons le témoignage de l'attachement du

poète au naturel nordique. D'autre part, le chant d'Abelone illustre la démarche analytique, de culture latine.

Ces rapprochements se détachent comme l'apport spécifique de notre travail comparatif, et nous avons pu redécouvrir dans les textes l'ambivalence de « l'absence » et de la « présence » représentée dans le chant, que décrit la critique en termes plus théoriques.^{ff}

5.2 « Abseits-Sein », Rilke dans son époque : un signe unique d'élan nouveau

Le doute :

Les textes nous ont montré comment Rilke souffre du doute généralisé de son temps, une époque charnière où s'effondrent toutes les certitudes. On serait tenté de citer Louis Aragon, dans *Les yeux d'Elsa* : « Il advint qu'un beau soir l'univers se brisa / sur des récifs que les naufrageurs enflammèrent. »⁷¹² (même si cela s'applique ici à la guerre).

Déjà le jeune Rilke avait vu chez Rodin l'image désespérée du « fils du siècle » immortalisé dans la pierre ou le bronze. Il a connu cet homme hanté par le doute en la personne de ses deux amis français : André Gide, puis Paul Valéry. Et les textes traduits par ses soins que nous avons lus témoignent de la même tendance : ceux de Maurice de Guérin, de Sören Kierkegaard et de Jens Peter Jacobsen, poètes qui ont déjà auparavant affronté le grand doute croissant, chacun à sa manière.

Mais nous avons vu aussi que Rilke a trouvé des ressources productives et apaisantes dans des traditions plus anciennes, limpides et d'une cohérence interne continue. *L'Amour de Madeleine* est en cela très représentatif, et nous pouvons encore repenser ici à la déclaration que fait le poète lui-même à ce sujet : la traduction de ce texte le revivifie, dans l'état d'épuisement où l'a plongé l'écriture du roman de *Malte*. Et la belle œuvre classique aurait même pu lui épargner la souffrance d'écrire ce roman, s'il l'avait découverte à temps, dit-il encore. Dans le même domaine de ressources, nous nommerons aussi l'attirance de Rilke pour Novalis et son œuvre, sa confiance dans la création, son appel à l'espoir : « il faut romantiser le monde ! ». Nous avons retrouvé Novalis, en particulier sa recherche du chemin vers l'intérieur et son motif de la nuit, parmi les motifs essentiels rencontrés à la lecture des œuvres de Rilke.

⁷¹² Aragon, Louis, *Les yeux d'Elsa*, Paris, Seghers, 2019, p. 31.

Pourtant, en fin de compte, Rilke reste à l'écart du doute généralisé, occupé plutôt de construire un pont entre le passé et le futur, au bout duquel il rassemble les matériaux fournis par ses origines culturelles multiples en une vision du monde qui ne ressemble à aucune autre.

En outre, nous avons eu l'opportunité particulièrement favorable de comparer la position de Rilke à celle de cet autre « enfant du siècle » qui est André Gide. Leurs versions respectives de la parabole biblique remaniée, considérées côte à côte, mettent en évidence une démarche commune de recherche à l'écart de la société humaine traditionnelle. Ici, une perspective élargie sur les textes originaux de Rilke permet de constater que chacun des deux poètes décrit le vide créé par les grands bouleversements de l'époque comme le lieu de la métamorphose qui produira le monde à venir. Mais Gide recommande de brûler l'héritage, et Rilke de l'intégrer dans le monde intérieur.

Le sauvetage intérieur, dans l'amour :

Ainsi, la position de Rilke, sur le chemin de l'intériorisation, est-elle largement développée dans la *Septième Élégie*. Relisons au moment de conclure les vers les plus importants. Dans la dernière partie de l'*Élégie*, Rilke loue les grandes œuvres architecturales des siècles passés, dont le sens est perdu, et qu'il faut reconstruire dans le monde intérieur. Notre procédé de travail, de recherche dans les intervalles, nous a permis d'interpréter les vers 62-63 : « chaque retournement obscur du monde connaît ce genre des déshérités / auxquels l'ancien n'appartient pas et le prochain pas encore »⁷¹³ comme la suggestion d'une image applicable au tournant du siècle [Jahrhundertwende], dans l'obscurité matérialiste. Mais le poète parle ici à l'aimée, et bientôt il nous montre l'amante à la fenêtre, dans la nuit. La fenêtre et la nuit représentent respectivement l'une l'espace de transition, d'échange entre l'intérieur et l'extérieur, et l'autre l'abolition des limites. Cette image résume toute la vision rilkéenne du monde nouveau vers lequel doit tendre son époque. Les éléments qui le déterminent sont l'amour, l'œuvre de l'intériorisation, et l'espoir dans l'« être humain féminin » qui transformera tout l'humain.

Le monde nouveau que le poète suggère ainsi à côté du monde expliqué est porté par le seul principe d'un amour universel. Le renoncement y remplace l'interdiction, la relation y remplace la possession, et la suggestion y remplace l'explication imposée.

⁷¹³ Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 546, v. 62-63. S W 1, p. 712 : „Jede dumpfe Umkehr der Welt hat solche Enterte, / denen das Frühere nicht und noch nicht das Nächste gehört.“

Le tableau présenté à la fin de la *Septième Élégie* laisse transparaître les influences françaises dans le sens de l'abstraction, de la recherche de la structure remplaçant le symbole au référentiel codifié dans le monde humain. Cependant, les influences nordiques qui rapprochent l'homme de la nature imprègnent tout le cycle.

Mais par dessus tout, le modèle de Rilke apparaît comme situé à l'écart de tous ceux que produit son époque, « l'entre deux siècles », lesquels prédisent l'avènement du monde moderne à travers ruptures, crises et conflits violents. Pour témoignage de cette atmosphère de violence, si étrangère à Rilke, nous avons cité les déclarations de Gottfried Benn conseillant la destruction du langage, en quelque sorte catapulté, pour provoquer celle du monde [die Zerschleuderung der Sprache zur Zerschleuderung der Welt »⁷¹⁴.

L'homme tout- puissant, et chez Rilke l'humanité nouvelle :

À cette époque, l'être humain s'élève en seul maître et souverain de la terre et du ciel, la nature vaincue est à son service. Darwin postule que la loi du plus fort détermine l'évolution du monde. À cause des progrès galopants dans le domaine des sciences et plus encore des techniques, l'opinion se répand, que le pouvoir d'exploiter la productivité des forces naturelles ouvre une aire nouvelle, où l'homme n'aura plus besoin de travailler.

La littérature du XXe. siècle précoc se fait elle aussi l'écho de la conviction que les machines feront tout, et que l'homme libéré des contraintes inhérentes à sa condition et libéré du travail deviendra aussi grand dans le domaine de l'esprit que parfait dans celui de la moralité : elle se fait l'écho de la croyance au paradis de la technique. John Knittel, né en 1885, nous en donne un exemple remarquable dans *Amédée*⁷¹⁵. Dans son roman à la gloire d'une femme qui a tué son mari à cause d'une autre passion (à la gloire d'une moralité nouvelle), Knittel met en scène une réalité historique qui montre la confiance sans borne dans le progrès technique atteinte au début du XXe. siècle. Il s'agit là du projet appelé « Atlantrope », une spéculation déjà prête à être mise en œuvre, selon les plans de l'ingénieur Hermann Ströbel, né en 1885. On réunirait l'Europe et l'Afrique ; le projet comportant une digue au détroit de Gibraltar qui permettrait d'utiliser l'Océan reversé dans la mer comme producteur d'énergie électrique.

⁷¹⁴ Benn, p. 19.

⁷¹⁵ Knittel, John, *Amédée*, Paris, Albin Michel, 1958.

D'ailleurs, la croyance euphorique en l'homme tout-puissant est déjà confrontée à de premières contre-épreuves, dont le naufrage du Titanic en 1912 pourrait servir de symbole ; et puis , en 1914 commence la Première Guerre mondiale.

Tout cela marque d'autant le contraste avec le monde nouveau que souhaite Rilke, tel qu'il nous apparaît en particulier dans la *Septième Élégie*. Là, l'exemple pour l'être humain est une amante, une jeune fille. Ailleurs, c'est un enfant, ou encore la nature elle-même, avec les animaux, les plantes, la sagesse éternelle de sa vie cyclique. Les ressources sur lesquelles l'être humain peut compter sont l'amour, la capacité d'intérioriser toutes choses, l'art, et puis la « connaissance » : c'est-à-dire la capacité de reconnaître les limites humaines, assortie de l'habileté à les prendre en compte pour construire son bonheur.

L'humain nouveau de Rilke, répétons le, est représenté en deux êtres, l'un féminin, l'autre masculin, en équilibre égal, responsables et capables d'aimer. Cette image inspirée par la culture nordique contraste définitivement avec toutes les conceptions de l'homme à venir qui font l'actualité de l'époque. Gottfried Benn, par exemple, décrit *la lutte [Ringeln] pour une nouvelle image de l'homme, qui commence par le sombre chemin intérieur vers les couches profondes de la genèse*⁷¹⁶. On remarquera bien sûr le surhomme dominateur autant que supérieur de Nietzsche, qui pourra s'il le faut utiliser la violence pour réaliser la percée hors du cercle de l'éternel retour du temps. Il se forme dans *Ainsi parlait Zarathoustra* en l'absence de la femme, et l'on n'y trouve dans le meilleur des cas que des figures de vieilles, à l'intelligence de sorcières.

En outre, soulignons que le personnage biblique de Salomé souvent représenté à la même époque constitue un contraire absolu de la figure féminine reconnue dans les œuvres de Rilke. Dans un état d'esprit très éloigné du sien, de grands artistes contemporains de Rilke ont mis en scène la belle séductrice qui obtint en dansant la tête de Jean-Baptiste : c'est-à-dire la tête de cet homme qui annonçait à son époque une aire nouvelle. On verra les peintures de Gustave Klimt et de Gustave Moreau, ou Salomé sur la scène de l'opéra de Richard Strauss d'après le texte d'Oscar Wilde. Peut-être était-ce l'indice d'une sorte d'effroi dans le monde des hommes découvrant l'apparition d'une femme différente, de la femme émancipée des temps modernes.

Nous sommes donc loin de Rilke, de la mère qui veille envers et contre tout sur son petit enfant, de la jeune fille pleine de sagesse, habile à favoriser l'apaisement de la violence virile, dans le temps présent, et capable d'être la médiatrice d'une égalité complémentaire entre l'homme et la femme transformés.

Le lieu favorable pour la vie des hommes, tel que Rilke nous permet de le distinguer, est celui de l'échange entre la réalité extérieure et l'intériorité humaine. Le dire [das Sagen] et l'amour non possessif en sont les moyens d'accès ; ainsi la figure du poète capable de dire les choses se mêle-t-elle à celle de l'être humain aimant, dans la perspective d'un univers quotidien transfiguré.

Par l'image du monde suggéré à travers ses multiples innovations lyriques, Rilke pose un signe unique d'élan nouveau au milieu des grands effondrements de son époque.

Certes, sous certains aspects Rilke s'approche-t-il de certaines tendances de son temps. On penserait surtout à la peinture, qui s'ouvre à des techniques en perspectives multiples, comme le fait l'écriture de Rilke. On nommerait l'inspiration dionysiaque de la « Lebensphilosophie », ou bien l'expressionnisme allemand pour l'œuvre précoce de Rilke, comme celle du futurisme européen, et encore du symbolisme français (davantage que l'allemand) dans son œuvre tardive, nous l'avons vu. Mais chaque rapprochement vers une tendance ou une autre est suivi d'un mouvement de retrait et de repli dans l'intervalle personnel du poète établi dans sa façon d'être, dans son « Abseits-Sein » : les connaissances que nous ont révélées les études de texte en sont autant de preuves. Le poète Rilke reste un participant à l'écart dans le « tournant de siècle » [Jahrhundertwende], où il marque pour sa part un tournant sur un chemin tracé du passé vers l'avenir, dessiné individuellement, dans son univers intérieur.

Autrement dit, à la suite des observations rassemblées, on pourrait proposer une réflexion selon laquelle la place de Rilke parmi les Modernes, et la modernité de Rilke seraient à préciser à travers l'image du monde nouveau qui se dégage de son œuvre. Une nouvelle façon d'être y est présentée et cela fait percevoir l'apport unique de Rilke dans cette époque moderne qui s'écarte en tous sens des modèles jusque-là confirmés.⁷¹⁷

Finalement, Rilke se comporte comme le poète que décrit Malte (voir 1. 4) : *celui qui vit à l'écart* [abseitige], *le méfiant, le marcheur seul* [alleingehende], *l'obstiné* [eigensinnige]. Ces qualificatifs s'appliquent certainement à l'humain nouveau : ils désignent l'écart de l'individualité opposée au comportement de groupe, la défiance devant les conceptions prédéfinies, la prudence et la mise à l'épreuve au jour le jour des concepts personnels formés au contact de la réalité vécue, et puis la persévérance dans l'effort de leur mise en œuvre

⁷¹⁶ Benn, p. 17 : „das Ringen um ein neues Bild des Menschen, von dem dunklen Weg nach innen zu den Schöpfungsschichten ausgehend.“

⁷¹⁷ Voir aussi : Stegemann, Thorsten, *Literatur im Abseits – Studien zu ausgewählten Werken von Rainer Maria Rilke, Hermann Sudermann, Max Halbe, Gottfried Benn und Erich Kästner* – Stuttgart, Ibidem, 2000

permanente. Ainsi, l'être humain nouveau est-il capable d'improviser au jour le jour un monde où le respect aimant, et la maîtrise de soi sont les corollaires de la joie.

Bibliographie

Œuvres

Andreas Salomé, Lou, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Maren Sell & Cie, 1979.

Betz, Maurice, *Rilke Vivant –Souvenirs-Lettres-Entretien*, Paris, Emile-Paul Frères, 1936.

Freud, Sigmund, *Die Traumdeutung*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.

Festugière, A.J, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin*. Paris librairie philosophique J. Vrin., 1980.

Guérin, Maurice de, *Der Kentauer*, übertragen durch Rainer Maria Rilke, Leipzig, Insel-Verlag, 1919.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1988.

Heidegger, Martin, *Wozu Dichter ?*, Gesamtausgabe. Fünfter Band, Hermann, Friedrich Wilhelm (Hrsg.), Frankfurt am Main, 1977.

Hofmannsthal, Hugo, *Von: Reden und Aufsätze III* – Schoeller, Bernd (Hrsg.): Gesammelte Werke, kritische Ausgabe, Bern Schoeller(Hrsg.), Frankfurt am Main, 1986.

Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Gerhard Lehman (Hrsg.), Stuttgart, 1963.

Kierkegaard, Sören, *Furcht und Zittern: Gesammelte Werke*, Gütersloh, Gütersloher Verlags Haus, 1980.

Kierkegaard, Sören, *Entweder / oder*, Gesammelte Werke, Gütersloh, Gütersloher Verlags Haus, 1980.

Kierkegaard, Sören, *Die Wiederholung*, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2000.

Kierkegaard, Sören, *Crainte et tremblements*, traduit du danois par Charles Blanc. Paris, Rivages, 2000.

Mann, Thomas, Tonio Kröger, Frankfurt am Main, 1973.

Mann, Thomas, Tristan, Stuttgart, 1950.

Moller, Poul Martin, *Efterladte Skrifter*, Kopenhagen, 1855.

Nietzsche, Friedrich, *Also sprach Zarathustra* Colli, Giorgio. und Montanari, Mazzimo (Hrsg.), Nietzsches Werke, kritische Gesamtausgabe, Band 1, Abteilung VI. Berlin, 1968.

Nietzsche, Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft* – Colli, Giorgio. und Montanari, Mazzimo

(Hrsg.), Nietzsches Werke, kritische Gesamtausgabe, Band 2, Abteilung V. Berlin. New York, 1973.

Novalis, *Hymnen an die Nacht*, traduit et annoté par Geneviève Bianquis, Paris, collection Bilingue, Aubier, 1943.

Rilke, Rainer Maria, *Les Élégies de Duino, suivi de: Les Sonnets à Orphée*, traduit de l'allemand par Lorand Gaspar et Armel Guerne, Paris, Seuil, 2006.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe an einen jungen Dichter*, Zürich, Diogenes, 1997.

Rilke, Rainer Maria: *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Insel Verlag, 1929.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1907-1914*, Leipzig, Insel Verlag, 1939.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe aus den Jahren 1892-1904*. Leipzig, Insel Verlag, 1939.

Rilke, Rainer Maria, *Briefe an Nanny Wunderly-Volkart*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1977.

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, München, DTV Verlag, 1964.

Rilke, Rainer Maria, *Die Liebe der Magdalena / L'Amour de Madeleine*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992.

Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl. Frankfurt, Leipzig, Insel Verlag, 1996. Band 2 Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn.

Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe. Supplement Band: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel Verlag, 2003.

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Band 1*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1955.

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Band 2*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1957.

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke. Band 5*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1955.

Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Vergers et autres poèmes français*, Paris, Gallimard, 1978.

Rilke, Rainer Maria, *Rainer Maria Rilke vom Alleinsein*; herausgegeben von Franz-Heinrich Hackel, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel Taschenbuch, 1992.

Sand, George, *Geschichte meines Lebens*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1978.

Schadewaldt, Wolfgang, *Sternsagen*. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1976.

Scholze-Stubenrecht, Werner, *Herkunft deutsche Wörter*, Mannheim, Duden Verlag, 1986.

Traductions de Rilke

du français en allemand

Rilke, Rainer Maria, *Der Kentauer*, traduit de Maurice de Guérin, Leipzig, Insel-Verlag, 1919.

Rilke, Rainer Maria, *Die Liebe der Magdalena / L'Amour de Madeleine*, Collection Bilingue,

Paris, Arfuyen, 1992.

Rilke, Rainer Maria, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes*, traduit d'Andre Gidé, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 259-273, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Die Seele und der Tanz*, traduit de Paul Valery, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 4335-515, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Eupalinos oder der Architekt*, traduit de Paul Valery, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 517-717, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Tante Berthe*, traduit de Paul Valery, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 717-733, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

du danois en allemand

Rilke, Rainer Maria, *Briefe an seine Verlobte*, traduit de Sören Kierkegaard, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 1045-1883, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Gedichte von Jens Peter Jacobsen*, *Sämtliche Werke, Band 7, Übertragungen*, p. 11085-1115, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.

Littérature Critique

Alberti, Olympia, *Rilke sans domicile fixe*, Joué-Lès Tours, éd. Christian Pirot, 2003.

Alengrin, Paul, *La philosophie de l'amour dans le Roman du Peregrin de Giacomo Caviceo*. Albi, Société des Sciences, Arts et Belles Lettres du Tarn, Revue du Tarn, 1983.

Althen, Gabrielle *Rilke en France*, Paris, 1996.

Bénard, Thierry, *Rilke ou la reprise de l'enfance*, Hermann ed., Paris, 2017.

Benn, Gottfried *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. Wiesbaden, Limes Verlag, 1955.

Bollnow, Otto Friedrich, *Rilke*. Stuttgart, 1951.

Brecht, Franz Joseph, *Schicksal und Auftrag des Menschen: Philosophische Interpretationen zu R. M. Rilkes Duineser Élegien*, München, 1949.

Carlsson, Anni, *Gesang ist Dasein: Rilkes geistiger Weg von Prag nach Muzot*, Hamburg, 1949.

Colombat, Rémy, *Les avatars d'Orphée : poésie allemande de la modernité*, éd. Frédérique Colombat et Jean –Marie Valentin, Arras, Artois Presses Université, 2017

Demetz, Peter, *Rilke – ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg, 1998.

Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main, 1972.

Dietz, H, *Les littératures étrangères Engleterre, Allemagne*, Paris, Armand Colin, 1906.

Dittmann, Ulrich, *Thomas Mann „Tristan“*, Stuttgart, 1971.

Eifler, Margaret, *Die subjektivistische Romanform seit ihren Anfängen in der Frühromantik: ihre Existentialität und Anti-Narrativik am Beispiel von Rilke, Benn und Handke*, Tübingen, 1985.

Engel, Manfred Hrsg. *Rilke-Handbuch* Stuttgart, Metzler, 2004

Engel, Manfred und Lamping, Dieter (Hrsg.), *Rilke und die Weltliteratur*, Düsseldorf. Zürich, Artemis & Winkler, 1999.

Fink, Wolfgang, Haag, Ingrid, Wimmer, Katja (Hrsg.) *Frankreich-Deutschland: transkulturelle Perspektiven*, Frankfurt am Main, 2013.

Fleischer, Margot, *Der „Sinn der Erde“ und die Entzauberung des Übermenschen. Eine*

Auseinandersetzung mit Nietzsche. Darmstadt, 1993.

Foucault, Michel, *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main, 2001.

Gorceix, Paul, *Rainer Maria Rilke - L'homme du dedans*, Éditeur Euredit, 2007

Glienke, Bernhard, *Jens Peter Jacobsens Lyrische Dichtung*, Skandinavische Studien, Band 4, Hrsg. Otto Oberholzer, Neumünster, Wachholtz Verlag, 1975.

Greiner, Bernhard, *Opfere deinen Sohn!: Die Stellvertretung im Opfer. Figurationen ihres Entwurfs und ihrer Rücknahme: Iphigenie (Euripides/Goethe) und Elektra (Hofmannsthal)*, Tübingen, Francke Verlag, 2007.

Guardini, Romano, *Le sens de l'existence chez Rilke, une interpretation des Elegies de Duino traduit par Claire Lucques*, Librairie Bleue, Troyes, 1999.

Hamburger, Käte, *Die Phänomenologische Struktur der Dichtung Rilkes, dans Philosophie der Dichter*, Stuttgart, 1966.

Hermann, Ruth, *Im Zwischenraum zwischen Welt und Spielzeug: eine Poetik der Kindheit bei Rilke*. Würzburg, 2002.

Höhler, Gertrud, *Niemandes Sohn: zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München, Fink Verlag, 1979.

Jaccottet, Philippe, *Rilke*, Paris, éd. Seuil, 1993

Kemper, Hans Georg, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Tübingen, 2006.

Killy, Walther (Hrsg.), *Literatur Lexikon*, München, 1992.

Kimmich, Dorothee, *Die Epikureischen Aufklärungen* Darmstadt, 1993.

Klieneberger, H. R, *George, Rilke, Hofmannsthal and the romantic tradition*, Stuttgart, 1991.

Knapp, Nathalie *Herz-Raum-Geschehen im Augenblick: Erfahrungen mit dem Wesen des Menschen in der Begegnung von Dichten und Denken (Heidegger – Derrida – Rilke)*, Frankfurt am Main, 2001.

Kohlschmidt, Werner, *Die entzweite Welt*, Gladbeck, Freizeiten-Verlag, 1953.

Kohlschmidt, Werner, *Rilke Interpretationen*, Lahr, Schauenburg, 1948.

Kuhn, Karl Christoph, *Nietzsches Moralfrage an die Möglichkeit einer Rede von Gott*, Tübingen, 1994.

Kurzke, Hermann, *Thomas Mann, Epoche – Werk – Wirkung*, München, 1997.

Lauster, Martina *Die Objektivität des Innenraums: Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals u. Rilkes*, Stuttgart, 1982.

Lühning, Frauke, *Einflüssen auf Malte Laurids Brigge von Haseldorf und dänischen Veröffentlichungen*, In Kunst in Schleswig-Holstein 9, 1959.

Mertens, Pierre, *Rilke ou l'ange déchiré*, Collection. Midis De Poesie, Tournai, 2001.

Michaud, Stéphane et Stieg, Gerald (sous la direction de), *Rilke et son amie Lou Andreas Salomé à Paris*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.), *RealLexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Dritter Band, Berlin, 2003.

Pellissier, Georges, *Le mouvement littéraire au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1889.

Pott, Sandra, *Poetiken :Poetologische Lyrik, Poetik und Ästhetik von Novalis bis Rilke*. Berlin, New York, 2004.

Renner, Ursula *Bildende Kunst in Hofmannsthals Werke. – In: Die Zauberschrift der Bilder*, Freiburg im Breisgau, 1999.

Rothmann, Kurt, *Kleine Geschichte der Literatur*, Philipp Reclam, Stuttgart, 2003.

Sauvat, Catherine, *Rilke : une existence vagabonde*, Fayard, 2016.

Schlichthärle, Eugen, *Rainer Maria Rilkes Gedichte in französischer Sprache*, Dissertation. Tübingen. 1951.

Stahl, August, *Rilke in Bern*, herausgegeben von Jörg Paulus und Erich Unglaub, Blätter der Rilke- Gesellschaft 32. Göttingen, 2014.

Stegemann, Thorsten, *Literatur im Abseits – Studien zu ausgewählten Werken von Rainer Maria Rilke; Hermann Sudermann, Max Halbe; Gottfried Benn und Erich Kästne*, Ibidem, Stuttgart, 2000.

Schweikert, Rudi (Hrsg.), *Auf geborgtem Bogen Rilke und die Französische Sprache*; Blätter der Rilke-Gesellschaft 26, Frankfurt am Main und Leipzig, Inselverlag, 2005.

Schweikert, Rudi (Hrsg.), *Die Welt ist in die Hände der Menschen gefallen*, Blätter der Rilke-Gesellschaft 24. Frankfurt am Main und Leipzig, 2002.

Steffensen, Steffen, *Rilke und Skandinavien: zwei Vorträge*, Kopenhagen, éd. Enjar Munksgaard, 1958.

Steiner, Jacob, *Rilkes Duineser Élegien*, Stokholmer germanistische Forschungen, Bern, Francke Verlag, 1962.

Stephens, Anthony, *Rainer Maria Rilke „Gedichte an die Nacht“*, Cambridge, 1972.

Storck, Joachim W, *Rilke und Heidegger*, Göttingen, Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1-5, Heft 4, 1978.

Unglaub, Erich, *Rilke Arbeiten*, Frankfurt am Main, 2002.

Villafuerte, Fernando, *Dichtung für die Singbühne*, Bad Honnef, 2005.

Wais, Karin, *Studien zu Rilkes Valéry-übertragungen*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen. 1966.

Winkelvoss, Karine, *La pensée des yeux. Gestalt et Stelle: où voir a lieu*, Asnières, P I A, 2004.

Winkelvoss, Karine, *Rainer Maria Rilke*, Belin, Paris, 2006.

Worbs, Michael, *Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, 1983.

Zermatten, Maurice, *Les années valaisannes de Rilke*, Editions de la Différence, Paris, 1993.

- Festugière Festugière, A. J, *La philosophie de l'amour de Marcile Ficin*, Paris, (Librairie Philosophique J. Vrin), 1980.
- Furcht und Zittern Kierkegaard, Sören, *Furcht und Zittern*, gesammelte Werke. Abteilung IV, Hrsg. Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1980.
- Glienke Glienke, Bernhard, *Jens Peter Jacobsens lyrische Dichtung*, Skandinavische Studien, Band 4, Hrsg. Otto Oberholzer, Neumünster, Wachholtz Verlag, 1975.
- Hackel Rilke, Rainer Maria, in *Rainer Maria Rilke, vom Alleinsein*, Hrsg. Franz-Heinrich Hackel, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel Taschenbuch, 1992.
- Höhler Höhler, Gertrud, *Niemandes Sohn: zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München, Fink, 1979.
- Jaccottet Jaccottet, Philippe, *Rilke*, Paris, éd. Seuil, 1993.
- K A 2 Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Füllhorn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt, Leipzig, Insel Verlag, 1996, (Band 2, herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Füllhorn).
- KA3 Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Herausgegeben von Manfred Engel, Ulrich Füllehorn, Horst Nalewski, August Stahl, Frankfurt, Leipzig, Insel Verlag, 1996, (Band 3, herausgegeben von August Stahl: Rainer Maria Rilke Prosa und Dramen)*.
- K A Supplement Rilke, Rainer Maria: *Werke. Kommentierte Ausgabe. Supplement: Gedichte in französischer Sprache. Mit deutschen Prosafassungen*, Frankfurt /Main, Leipzig, Insel Verlag, 2003.
- Kentauer Guérin, Maurice de, *Der Kentauer*, übertragen durch Rainer Maria Rilke, Leipzig, Insel Verlag, 1919.

- Kohlschmidt Kohlschmidt, Werner, *Die entzweite Welt*, Gladbeck, Freizeiten-Verlag, 1953.
- Kohlschmidt II Kohlschmidt, Werner, *Rilke Interpretationen*, Lahr, Schauenburg, 1948.
- K S *Correspondance* Kierkegaard, Sören, *Correspondance*, Tournai (Belgique), Éditions des Syrtes, 2003.
- Lamping Lamping, Dieter, *Rilke und die Weltliteratur*, Hrsg. Manfred Engel und Dieter Lamping, Düsseldorf / Zürich, Artemis & Winkler, 1999.
- Lou Andreas Salomé Andreas Salomé, Lou, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Maren Sell & Cie, 1979.
- Magdalena Rilke, Rainer Maria, *L'Amour de Madeleine – Die Liebe der Magdalena*, Collection Bilingue, Paris, Arfuyen, 1992.
- Malte Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, München, DTV Verlag, 1964.
- Michaud et Stieg Stéphane Michaud et Gerald Stieg (sous la direction de), *Rilke et son amie Lou Andreas Salomé à Paris*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001.
- Rilke et les Cahiers Klein, Christian éd., *R M Rilke et "Les Cahiers de Malte Laurids Brigge": écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson, 1996
- Rilke in Bern Stahl, August, *Rilke in Bern*, Hrsg. Jörg Paulus und Erich Unglaub, Göttingen, Blätter der Rilke-Gesellschaft 32, 2014.
- Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales* Rilke, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010.
- Rilke, *Récits et essais* Rilke, Rainer Maria, *Œuvres en prose, Récits et essais* éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

- Rilke- Handbuch Engel, Manfred, *Rilke-Handbuch*, Hrsg. Manfred Engel, Stuttgart, Metzler, 2004.
- Storck Storck, Joachim W., *Rilke und Heidegger*, Göttingen, Blätter der Rilke-Gesellschaft, 1-5, Heft 4, 1978.
- S W 1 Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 1, Hrsg. Rilke Archiv, Wiesbaden, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1955.
- S W 2 Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 2, Hrsg. Rilke Archiv, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1957.
- S W 5 Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 2, Hrsg. Rilke Archiv, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1957.
- S W 7 Rilke, Rainer Maria, *Sämtliche Werke*, Band 7, *Übertragungen*, Hrsg. Rilke Archiv, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 1997.
- Schadewaldt Schadewaldt, Wolfgang, *Sternsagen*, Insel Taschenbuch 234, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1976.
- Steffensen Steffensen, Steffen, *Rilke und Skandinavien*, copyright by Enjar Munksgaard, Kobenhaven, Enjar Almqvist & Munksgaard, 1958.
- Steiner Steiner, Jacob, *Rilkes Duineser Élegien*, Stokholmer germanistische Forschungen, Bern, Francke Verlag, 1962.
- Vergers* Rilke, Rainer Maria, *Vergers et autres poèmes français*, Saint Amand, 1978.
- Wais Wais, Karin: *Studien zu Rilkes Valéry-Übertragungen*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1967.
- Winkelvoss Winkelvoss, Karine, *La pensée des yeux. Gestalt et Stelle: où voir a lieu*, Asnière, P I A, 2004.