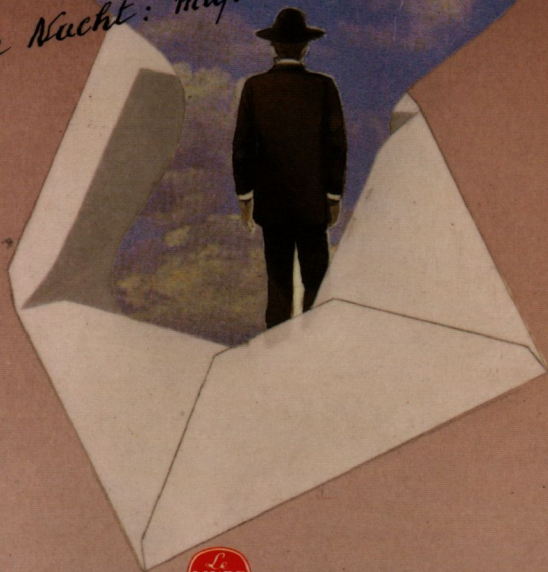


Rainer Maria Rilke

Lettres à un jeune poète

*Erforschen Sie den Grund der Sie
schreiben heißt ... Dieses vor allem:
fragen Sie sich in der stillsten Stunde
ihrer Nacht: muß ich schreiben?*



LETTRES A UN JEUNE POETE
PROSES
POEMES FRANÇAIS

RAINER MARIA RILKE

Lettres à un jeune poète
Proses
Poèmes français

TRADUCTION NOUVELLE, PREFACES ET NOTES DE
CLAUDE MOUCHARD ET HANS HARTJE

LE LIVRE DE POCHE

Signalons au lecteur intéressé qu'il peut retrouver cette traduction assortie du texte allemand original, dans la collection Bilingue (série allemande dirigée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent), Le Livre de Poche n° 8712, 1989.

© Mit Genehmigung des Insel Verlags, Frankfurt am Main.

© Librairie Générale Française, 1989, pour la traduction et les notes.

Les lettres complètent l'œuvre d'une façon tout à fait unique. On a envie de dire qu'œuvre et lettre sont ici comme vêtement et doublure, mais cette dernière est d'une matière si précieuse qu'un jour quelqu'un pourrait bien avoir l'idée de porter le vêtement avec la doublure à l'extérieur.

Rudolf Kassner, *Rilke*, Pfullingen 1956.

Lettres d'un poète

Les *Lettres à un jeune poète* furent publiées, sous ce titre, en 1929 — un peu moins de trois ans après la mort de Rilke — par leur destinataire, Franz Kappus (dont nous ne connaissons guère que la silhouette un peu indécise que Rilke suscite à nos yeux). Dans sa préface, Kappus évoque l'instant où il décida d'écrire à Rilke : « c'était à la fin de l'automne 1902 ».

Lors de sa première lettre à Kappus, Rilke n'avait guère plus de vingt-sept ans. On a du mal, en lisant aujourd'hui ces lettres — qui furent (et sont probablement encore) son œuvre la plus connue en France —, à se rappeler qu'il n'était lui-même, au fond, qu'un « jeune poète ».

D'où lui vient, dès les premières phrases, cette autorité, sourde mais si nette? Sans doute n'est-il pas un débutant. Il a derrière lui maintes tentatives diverses — théâtre, proses, critiques, poèmes —, un peu fébriles. Mais dès ces années-là, ses efforts se métamorphosent — avec le *Livre des images* (1902), le *Livre d'heures* (1905) — en un premier épanouissement.

Pour parler de ce que peut être une vie de poète, Rilke use souvent d'analogies empruntées à la nature, aux registres biologique ou cosmique. Non qu'il assimile dogmatiquement. Ce ne sont qu'hypothèses: la phrase, en se soulevant, les fait vite glisser, et leur multiplicité même les rend momentanées, ondoyantes.

Il n'en est pas moins vrai que le travail poétique de Rilke a certains traits d'un processus vital. Les phases qu'il traverse au fil des années rappellent celles d'un organisme livré à son élément et à sa durée propres. Parfois, ce sont des mois de rétraction, des torpeurs qui n'ont pas de fin (« Mon corps est devenu... une zone figée, un matériau non conducteur » - 26 juin 1914¹). À d'autres moments, c'est l'éveil; tout vibre; un élan se forme, se déplie, élastique, et bascule en avant, dans « l'ouvert » (« ... oser la plus ample trajectoire, / monter et comprendre comme un astre la venue de la nuit » - 13 octobre 1913): alors, peut-être, une nouvelle possibilité poétique est conquise.

Dans son grand *Discours sur Rilke* de 1927 (peu après la mort du poète), Robert Musil s'attache à l'unité vivante de cet immense effort

1. Les lettres de Rilke sont citées dans la traduction de Philippe Jaccottet — sauf exceptions que nous signalons.

(parfois figé, parfois fulgurant) du poète. Il fait remarquer « combien rapidement » Rilke « fut lui-même ». Chez lui, précise-t-il, « la forme intérieure comme l'extérieure apparaissent dès le début — même si, bien sûr, des essais s'interposent et sont abandonnés — préfigurées, telle une fine ossature, pâles encore; entachées, de la façon la plus touchante, de manifestations typiquement juvéniles; avec cela de renversant qu'il y a beaucoup plus de maniérismes dans les premiers essais que dans les reprises tardives! On serait tenté de dire, quelquefois, que le jeune Rilke imite Rilke. » (*Essais*, trad. Jaccottet. Seuil 1978).

Il y a, dans les poèmes que Rilke écrit depuis 1899 (en 1901, en 1902), bien plus que de bleuâtres cartilages, ou que les ébauches translucides des créations à venir. Rilke, dès alors, achève, et parfois superbement.

Il se peut néanmoins que la saveur encore « juvénile » (comme dit Musil) des poèmes de Rilke alors publiés ait aidé Kappus à prendre sa décision. L'éclat des pages qu'il lisait n'était-il pas tout frais, fragile? Et puis voici que, sous les châtaigniers du parc de l'Académie militaire de Wiener-Neustadt, survint, guidé par quelque Providence, l'aumônier Horaček. Au fil des souvenirs du « bon et aimable savant » (selon les mots de Rilke dans sa première lettre à Kappus) se forma la figure de l'élève Rilke, d'un « enfant pâle et chétif ». Au contact des poèmes accomplis et publiés bougeait désormais cette image, son indécise douleur. N'était-ce pas de quoi toucher l'adolescent Kappus dans ses plus intimes émotions? de quoi lui donner l'audace nécessaire pour s'adresser au Rilke adulte?

Enfance, adolescence

Au fond de l'interrogation poétique de Rilke, l'enfance est une douleur qui ne peut passer. On pourrait même dire que la douleur attendait cette enfance, et qu'elle l'accueillit. Lou Andreas-Salomé, dans l'ouvrage qu'elle a consacré à ses relations — si fortes, si fécondes — avec Rilke, remarque que « l'inquiétude », chez lui, semble venir « d'avant la vie ». Les motifs, écrit-elle, en étaient « présents *avant* toute expérience, comme s'ils appartenaient à un passé qui ne relevait pas de la mémoire et qui pourtant jetait une ombre sur tous ses souvenirs ». C'était, dit-elle encore, « comme si la naissance l'avait jeté dans un monde extérieur qui le voyait venir avec une sorte d'hostilité ». (Lou Andreas-Salomé, *Rilke*)

Ce « monde », avec son « hostilité », il serait médiocre d'en réduire les dimensions aux deux parents de l'enfant René (ce prénom français, Rilke le changera pour celui de Rainer). Naître et grandir, germanophone, à Prague, c'était, à la fin du siècle dernier, faire l'expérience de l'appartenance à l'empire austro-hongrois. De cet univers archaïque et moderne, uni en même temps que culturellement et linguistiquement morcelé, Kafka (à Prague, lui aussi) ou Freud, Musil (à Vienne, dans la capitale de l'Empire) et tant d'autres intellectuels, savants ou artistes, connurent l'apparente immobilité, mais aussi les tensions qui, bientôt, devaient exploser dans la conflagration de la guerre mondiale.

Il reste que, dans ses lettres, Rilke — comme Kafka — parle parfois de ses parents avec une intensité singulière. A l'égard de sa mère, à l'époque des *Lettres à un jeune poète*, Rilke a des

mots d'une effrayante dureté. « Cette femme » (écrit-il à Lou le 15 avril 1904) « égarée, irréaliste, sans lien avec rien et qui ne peut vieillir, j'ai le sentiment que, tout enfant déjà, j'ai dû chercher à la fuir ». Et plus loin, affreusement : « Dire que je suis néanmoins son enfant ; que dans cette paroi déteinte et détachée de tout, quelque porte dérobée, à peine visible, a été mon accès au monde (si pareille porte peut jamais y donner accès...) ! »

Le père ? Il était, selon Lou, « plus rigide et plus sévère ». Et pourtant Rilke, dans une lettre du 6 janvier 1923 — tardive donc, mais où il retrouve les émotions d'un écrit de jeunesse, *Ewald Tragy* — note : « Je me rappelle à quel point — malgré de grandes et fréquentes difficultés à nous entendre et à nous tolérer — j'ai aimé mon père ! Souvent, enfant, mes pensées se troublaient, mon cœur s'arrêtait à la seule idée qu'il pût un jour ne plus être. »

Tout aimé qu'il fut, ce père (selon Lou) « prit une mauvaise décision le jour où il confia son fils au collège militaire de Sankt-Pölten pour qu'il reçoive une éducation plus stricte ». Après Sankt-Pölten, Rilke entra à l'école militaire supérieure de Mährisch-Weisskirchen (dont Musil s'inspirera pour *Les Désarrois de l'élève Törless*).

De ces années d'école, Rilke parlera avec la dernière violence jusqu'à la fin de sa vie. En 1920, un de ses anciens professeurs, le major-général von Sedlakowitz, s'était ingénument rappelé au souvenir de celui qui était désormais un poète célèbre. Qu'espérait l'officier ? Conivence, vieilles photos, une nostalgie qui noierait les anciennes humiliations ? « J'estime, lui répond Rilke avec une fureur glacée, que je

n'aurais pu réaliser ma vie... si je n'avais renié et refoulé durant des décennies tous mes souvenirs de ces cinq années d'école militaire.»

L'adolescent quitte ce qui est pour lui «un abécédaire de la souffrance» sans y finir ses études. Et c'est à Prague, par lui-même (grâce au soutien d'un oncle), qu'il prépare et passe son baccalauréat.

Depuis ce temps-là, le sentiment d'une catastrophe initiale et d'un irréparable défaut de formation ne cessera de brûler en lui: «... à ma sortie de l'école militaire supérieure, écrit-il encore à l'imprudent major-général, je me trouvais devant les immenses tâches de ma vie, âgé de seize ans, comme un être épuisé, maltraité dans son corps et dans son esprit...» Peut-être ses lettres à Kappus sont-elles animées par le désir d'éprouver, imaginativement, ce qu'aurait pu être une autre entrée dans la vie. La lettre à von Sedlakowitz, elle, laisse soudain monter une voix, plainte et rage à la fois, longtemps contenue: «Je pleure, dit Rilke, d'avoir été retardé, frustré de la part la plus innocente de ma force et de cette préparation (impossible à rattraper jamais) qui eût bâti de purs degrés pour une ascension que je dus entreprendre dès lors, affaibli et lésé, par les parois les plus abruptes de mon avenir.»

Rencontres

Dès avant son baccalauréat, Rilke a publié un premier recueil de poèmes. En 1895, son second recueil *Larenopfer (Offrandes aux lares)* le fait remarquer du poète Liliencron (1844-1909). Accéder à la poésie, serait-ce donc, du même coup, entrer dans une sphère où l'on peut trouver ces

authentiques appuis qui toujours ont fait défaut? «Je n'oublierai jamais, écrit Rilke le 17 août 1924, que c'est Detlev von Liliencron qui fut l'un des premiers à m'encourager aux entreprises les plus vastes — et lui arrivait-il d'ouvrir ses cordiales missives par la généreuse formule qui, lue à haute voix, sonnait ainsi: "Mon magnifique René Maria", il me semblait (et je m'efforçais d'imposer cette conviction à ma famille) posséder dans cette ligne la promesse la plus sûre du plus téméraire avenir!»

Sa première pièce (en un acte) est jouée à Prague en 1896. La même année, il quitte Prague pour Munich: moment décisif.

Dans ces années — en quelques mois, quelques semaines, souvent — les rencontres crépitent. Visages, conversations, lectures semblent parfois s'enflammer réciproquement. C'est le temps de la chance, des claires coïncidences. Jakob Wassermann (1873-1934) lui fait lire le romancier danois Jacobsen (dont Rilke ne manquera pas de conseiller la lecture à Kappus): «un compagnon pour mon esprit, une présence dans mon cœur».

C'est encore Wassermann qui le présente à Lou Andreas-Salomé, à Munich, au mois de mai 1897.

Liens

Comment prétendrait-on caractériser ici le personnage extraordinaire que fut Lou? Nietzsche, dont elle fut très proche (quelque temps après avoir quitté la Russie — où elle était née en 1861), avait dit l'admiration qu'elle lui inspirait. Freud, bien plus tard, l'appellera «une femme éminente». Il faut renvoyer à ses

écrits autobiographiques (et aux études qui lui ont été consacrées).

Entre Lou et Rainer, le lien se noue très vite. Passion amoureuse, amitié, confiance la plus pure qui puisse être : il durera jusqu'à la mort de Rilke (et, pour Lou, jusqu'à sa propre mort).

Leur correspondance suffirait à nous rendre sensibles les mouvements les plus décisifs, les plus secrets, qui affectent le travail de Rilke. Mieux, elle contribue à les libérer : « J'ai reçu ta lettre, ta chère lettre, dont chaque mot me fait du bien, qui m'atteint comme une vague, avec la même force et le même bruit... » (11 août 1900).

Rilke (après la publication de *Advent* fin 1897 et un séjour en Italie en 1898) fait en 1899 un voyage en Russie avec Lou et son mari. Dès 1900, il retournera dans ce pays, seul avec Lou. « Que ma vraie patrie soit la Russie est une des grandes et mystérieuses certitudes dont je vis », écrit-il à Lou le 15 août 1903. Là-bas, il aura rencontré Tolstoï (non sans une ombre de malentendu) et le sculpteur Léonide Pasternak, le père du poète et romancier Boris. (Avec Boris, Rilke, un quart de siècle plus tard, nouera une relation épistolaire à laquelle se trouvera associée Marina Tsvétaïéva — « Merveilleuse Marina », écrira Rilke — : ce sera la *Correspondance à trois*.) C'est aussi pour la langue et la littérature russes (Tolstoï, Dostoïevski, Tchekhov, Gogol) qu'il se passionne. Sa dernière lettre à Lou, écrite quinze jours avant de mourir dans les supplices de la leucémie, se terminera sur les mots : « Adieu, ma chérie » — tracés au crayon, en russe.

En 1900, Rilke vit quelque temps à Worpswede (près de Brême) où s'est constituée une « colonie » de jeunes artistes. Il y fait connaissance de

Clara Westhoff, une élève de Rodin, et l'épousera dès 1901 ; à la fin de la même année, c'est la naissance de Ruth, leur fille.

Des liens ? A ceux de l'amour et de l'amitié, du mariage, de la paternité, Rilke n'est pas étranger. Mais, farouchement, il interdit à quelque rapport que ce soit de lui assigner une position définie. Ce qu'il préserve, c'est l'indétermination fondamentale de son ouverture au monde, c'est la possibilité de se concentrer indéfiniment dans l'attente la plus béante.

«...et que me sont mes proches, écrit Rilke dans une lettre du 8 août 1903, sinon une visite qui ne se décide pas à partir ? Comme je me perds moi-même chaque fois que je veux être quelque chose pour eux ». Et Lou, qui cite ce passage, commente : « Mais l'auteur de ces lignes connaissait mieux que tout autre les liens intimes qui unissent les hommes ; la même vocation artistique, dont les exigences lui rendaient difficile de se fondre dans une communauté, lui donnait aussi une sensibilité exceptionnellement aiguë des besoins affectifs les plus délicats des personnes de son entourage. » (Rilke, *op. cit.*).

Une « vie d'apatride »

Nous retrouvons 1902, l'année où Kappus lit Rilke. En juillet, publication du *Livre des images*. En août, Rilke se rend à Paris. Il doit y rencontrer Rodin, il projette de lui consacrer une étude.

Paris va devenir un pôle essentiel dans l'immense réseau de sensibilité qu'il tend à travers l'espace et le temps, au gré des rencontres, des paysages, des lectures, des climats, des

demeures... Les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* diront l'intimité nue d'un étranger avec l'élément même baignant les rues de la ville, avec les corps comme arrachés à quelque chose d'obscurément commun, ou avec les visages prêts à se décoller et à se casser dans l'espace trop réel.

À la lettre que Kappus écrivit, on s'en souvient, à l'automne 1902, la réponse mit longtemps à venir; elle lui arriva enfin, datée du 17 février 1903, de Paris.

Lieux et dates, dès lors, scintillent à nos yeux. Les deux lettres suivantes (5 et 23 avril 1903) ont été écrites à « Viareggio, près Pise (Italie) ». Celle du 16 juillet 1903 précise: « actuellement à Worpsswede près Brême », et commence par ces mots: « J'ai quitté Paris il y a une dizaine de jours ». 29 octobre 1903: la cinquième lettre est datée de Rome (mais nous apprenons que, deux mois plus tôt, il était à Florence). La sixième (décembre 1903) et la septième (mai 1904) arrivent de Rome. Mais soudain (12 août 1904), la huitième lettre est datée de « Borgeby gård, Flädie, Suède ». C'est encore en Suède, mais à « Furuborg Jonsered », qu'est écrite la neuvième lettre (le 4 novembre 1904). Quant à la dixième et dernière lettre, elle sera écrite plus de quatre ans après — de Paris, le « lendemain de Noël 1908 ».

Les lettres que Rilke écrit à Kappus n'enregistrent d'ailleurs pas tous ses déplacements. Que cherche-t-il de lieu en lieu? Qu'est-ce qui le chasse? Il lui faudrait, pour se livrer à ce qu'il ne saurait nommer d'avance, d'indéfinissables conditions qui toujours se déroberont. Tout, en chaque endroit, bouge et lui pèse à la fois. Tout l'affecte — le site de sa provisoire demeure, le

bruit d'une scierie au fond d'une forêt, les hôtes qui l'accueillent... et puis, toujours, le climat qui semble lui-même devenir nerveux, la chaleur excessive, le ciel instable, le vent. Des années plus tard, Rilke essaiera de s'arrêter vraiment, en particulier au château de Muzot, en Suisse. « Je suis très las de cette vie d'apatride », écrit-il à Lou le 16 janvier 1920, « de cette obligation permanente de s'adapter à des conditions qui ne vous conviennent qu'à moitié, et encore; il faudra bien qu'un jour je retrouve autour de moi la *précision* ».

En 1903, Rilke clôt le *Livre d'heures* par une dernière partie: le *Livre de la pauvreté et de la mort* (dont Arthur Adamov fera, pendant la deuxième guerre mondiale, une très troublante traduction-adaptation): on est parfois, dans ce poème, très proche des *Lettres à un jeune poète*.

En 1904, il commencera à écrire *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (qu'il n'achèvera qu'en 1910).

Telles sont les années (1903, 1904) où Rilke écrit à Kappus — si l'on excepte la dernière lettre, qui, de plus loin, de plus tard (en 1908), donnera une ponctuation finale.

Lettres

Les remarques qui précèdent s'appuient presque toutes sur des lettres de Rilke. Cette correspondance forme une constellation, ou un ensemble de constellations, d'une richesse sans égale.

Jamais les lettres n'ont été une tâche secondaire pour Rilke. Beaucoup de son temps s'y absorbe. Trop? « ...j'ai remédié aux retards atroces de ma correspondance », écrit-il (en français) à celle qu'il nommait Merline (Mme Klos-

sowska) le 16 décembre 1920 — « pensez (je viens de les compter ce matin) j'ai fait 115 lettres, pas toutes de la longueur de celle au général S..., mais pas une qui n'ait moins de quatre pages et beaucoup qui en contenaient huit ou même douze d'une écriture assez serrée. (Naturellement je n'y compte pas tout ce qui est allé vers vous, ce n'est pas de l'écriture, c'est de la respiration par la plume.) Que de lettres! »

Les « lettres intimes », les lettres amoureuses — cette « respiration par la plume » — coûteraient-elles moins à écrire? Parfois elles se révèlent les plus dangereuses, les plus destructrices. Ces mêmes lettres, échangées avec Merline pendant l'hiver 1920 et que Rilke vient de dire aériennes, il les regarde tout autrement dans *Testament*: « Lettres: comme j'ai été tourmenté cet hiver, chaque lettre un choc, un assaut capable de tout renverser, ou une pénétration profonde qui métamorphosait le sang — et cela tous les jours, en ce temps qui devait être celui de ma plus pure équanimité. »

Mais écrire des lettres libère aussi des possibilités et permet à Rilke (plus immédiatement encore qu'à Keats, Flaubert, ou même Kafka) de les travailler en amont de l'œuvre.

Du fait, évident, que les lettres sont écrites au fil du temps, qu'elles sont emportées l'une après l'autre (et donc qu'une correspondance ne peut se boucler en une œuvre toute coprésente à elle-même), Rilke tire une ressource. C'est toute son activité d'écriture, toutes ses longues passivités aussi, qui, grâce à ces lettres quotidiennement écrites, viennent au contact du temps. Les poèmes de Rilke, loin de n'être (comme certaines de ses formules le feraient croire) que le recueil d'expériences passées et mûries, s'offrent, de

plus en plus dénudés, à la pure épreuve du temps qui afflue. Dans ses lettres à Kappus, Rilke, d'ailleurs, incite « le jeune poète » — mais ne se vise-t-il pas lui-même aussi ? — à affronter le paradoxe d'un avenir tout imprévisible en même temps qu'intimement « reconnu ». Le temps qui, dans des ondes de proximité et d'éloignement, passe insensiblement en espace (et sur ce point Rilke pourrait être confronté à Proust ou à Bergson — deux auteurs qui ne lui resteront pas inconnus), est immédiatement à l'œuvre dans les plus grands accomplissements de Rilke. Les *Élégies de Duino*, surtout, gardent vivant dans leur propre rythme, comme une pulsation, l'événement multiple de leur propre naissance ; et si définitives qu'elles soient, elles semblent ne plus cesser de pouvoir être redéroulées par le temps ; elles durent à jamais possibles.

L'autre caractère évident d'une lettre, c'est qu'à la différence d'une œuvre, elle est adressée à quelqu'un. Et c'est bien à une personne précise que Rilke, dans chaque cas, parle. L'interlocuteur ne lui est jamais — ou ne lui est que rarement — un prétexte. Écrivant à Lou ou à la princesse de la Tour et Taxis, à Merline ou à Marina Tsvétaïéva, il s'engage dans autant de relations irréductibles les unes aux autres. Mais en même temps, c'est le rapport comme tel qui est, sous l'effet d'une radicalisation secrète, travaillé. Les différences et les liens entre âges, sexes, positions dans la société, pays ou langues : tout, cessant d'être purement « reçu », se métamorphose insensiblement et glisse dans la fluidité des phrases qu'il écrit pour l'autre. N'est-ce pas alors que quelque chose du rapport entre

les êtres peut passer dans le rythme de la parole — et, bientôt, dans les poèmes ?

Un flux — comme des vagues ou comme du sang (analogies chères à Rilke) — bat dans ces lettres. Aussi les pôles du « je » et du « tu » (ou du « vous ») n'y sont-ils pas fixés une fois pour toutes. Mouvantes, les phrases empêchent que les images du soi et de l'autre ne se figent. A certains moments, Rilke se jette, de tout son « je », dans cette houle.

Les lettres de Rilke travaillent avec le temps. Ce peut être à l'échelle des années ou des semaines ; mais c'est aussi bien d'une page à l'autre : la pensée alors se cherche, se trouve soudain (« l'idée vient en parlant », écrit Kleist, que Rilke aimait tant, dans une petite prose intitulée : *De l'élaboration progressive des idées dans le discours*) (1805-1806), et la phrase renaît d'elle-même (certaines de nos notes aux « lettres à un jeune poète » essaient de le souligner) en sonorités qui, se reprenant, soutiennent un instant encore « l'idée », puis se refondent, assourdies, luisantes.

La correspondance avec Lou est, entre toutes, libre et puissante. Lou et Rainer partagent — avec humilité et passion — le même intérêt pour les événements psychiques et pour leur métamorphose en possibilités créatrices. Face au plus difficile, ils sont alliés.

Et Rilke, dans ses moments les plus amers, demande à Lou — ou à cet éclat de réalité qu'elle projette autour d'elle (« l'infinie réalité qui t'entourait ») — de quoi ne pas se dissoudre : « la force qui s'emparait alors de moi en mille points de mon être pour le refondre, tenait à ce que tu avais d'indiciblement réel » lui dit-il le

13 novembre 1903 (lors de ce séjour romain pendant lequel il écrivit également à Kappus).

Il peut — dans une crise comme celle de juin 1914 — s'ouvrir à Lou en tout abandon (« que ma bouche... débouche un jour en toi, dans ton ouïe et la tranquillité de tes profondeurs ouvertes », écrivait-il dix ans plus tôt); il lui chuchote comment son corps lui échappe et paraît se dissocier ou bien comment, d'un bloc, il lui devient autre, chiffons, « poupée »: « ... jusqu'à ce qu'on se sente tous les matins la bouche desséchée par l'étaupe dont, devenu pantin, de part en part on est bourré » (20 juin 1914). Lou, lui répondant, sait l'accompagner; elle lui dit avec ses mots à elle les sensations décomposantes qu'il vit, celles où semble s'affranchir de notre contrôle « tout ce qui se rattache à notre corps: mains, pieds, yeux, oreilles ». Cela qui « est appelé nous », lui dit-elle, ne peut nous être rendu (et, précise-t-elle: « légitimé ») que par « l'amour qu'on nous porte ». A moins, poursuit-elle — au plus près de l'expérience vécue par Rilke depuis plus de quinze ans — que ce soit la création qui nous fasse vivre les deux phases de perte et de restitution; là, en effet, les bribes que devenait notre corps, ses « éléments sont soumis à la fois à une dissociation et à une réassociation ». « Chère Lou », écrit Rilke avant même d'avoir reçu cette lettre, « tu sais et tu comprends » (26 juin 1914).

Écrire les *Élégies de Duino* semble avoir exigé de pareilles alternances. Il y eut — et il demeure dans le texte — des moments de dissolution de toute unité, de « chaos ». Et puis il arriva que tout le fragmenté (attendant depuis des années en maintes bribes à demi mortes) fut emporté dans un tourbillon de recomposition où tout

s'entr'appelait : « Pas un seul vers né antérieurement », écrit Rilke à Marina Tsvétaïéva (le « 17 may 1926 »), « n'eut de mal à trouver la place où s'intégrer comme un degré naturel, une voix entre les voix. Comme tout cela guérit, les fragments antérieurs, avec leurs cassures déjà un peu usées, si intimement ajustées au nouveau, brûlant, et se reprenant à brûler eux-mêmes dans une osmose si infinie que la jointure nulle part ne fut visible ! Joie et victoire, Marina, sans pareilles ! »

Le pacte épistolaire qu'en 1903 Rilke tenta de nouer explicitement avec Lou (« Sois sans crainte : je ne te dérangerai ni trop souvent, ni pour trop peu de chose. Et si tu juges que j'écris trop, tu me le diras. Pour moi chacune de tes paroles compte, elle vibre et vit en moi pour longtemps » — fin juin 1903) évoque, pour le lecteur d'aujourd'hui, certains traits (ou certaines tentations ?) de la situation analytique. Or, selon Pfeiffer, (*Avant-Propos au Journal d'une année*), c'est très tôt, « lors de son premier long séjour à Vienne, en 1895, que Lou Andreas-Salomé rencontre Freud personnellement » (cette même année sont publiées les *Études sur l'hystérie* de Freud et Breuer). Sans doute Lou ne se tourna-t-elle vraiment vers la psychanalyse qu'à partir du congrès de Weimar de 1911 (à la suite de quoi, en 1913, elle écrira sur Rilke plusieurs fragments d'inspiration psychanalytique). Mais bien plus tôt, dans son attitude à l'égard des souffrances de Rilke, on décèle ce qui la préparait à rejoindre Freud. Et Rilke lui-même frôlera la psychanalyse. Simplement, quelques mois après le congrès de Weimar de 1911, il déclare à Lou : « la psychanalyse est une aide trop radicale pour moi, elle aide une fois pour toutes, elle fait

à fond, et me retrouver un jour ainsi nettoyé me laisserait peut-être encore moins de perspectives que mon désordre» (de Duino, 28 décembre 1911). En 1916, c'est Freud qui, après avoir rencontré Rilke, écrit à Lou que le poète « nous a clairement donné à entendre à Vienne qu'« aucun lien éternel ne pouvait se nouer avec lui ». Si cordial qu'il se fût montré à sa première visite, rien n'a pu le décider à nous en faire une seconde ». Rilke, ici comme en maintes circonstances, use pleinement d'un « droit » que Baudelaire ne faisait que revendiquer : « celui de s'en aller ».

« *Rathlos* »

Rilke emploie ce mot (avec cette graphie) dans une de ses lettres françaises à Merline. « Oh, Chérie, il y a tant de personnes qui attendent de moi, je ne sais pas trop quoi — des secours, des conseils (de moi qui me trouve tellement *rathlos* (*perplexe*) devant les urgences les plus autoritaires de la vie!)... » C'est le 16 décembre 1920.

Le 17 février 1903, déjà, le jeune Rilke tentait de s'arracher à la perplexité pour « conseiller » (*raten*) un plus jeune que lui, Franz Kappus.

Comment recevoir « la grande et aimable confiance » que lui témoigne cet inconnu ? Rilke ne risque-t-il pas d'être poussé dans la position du maître ?

Peu de mois plus tôt, il a découvert, à Meudon, l'œuvre de Rodin : « ... toutes ces sculptures blanches, éblouissantes, semblent vous regarder derrière les hautes portes vitrées » écrit-il à Clara le 2 septembre 1902. Et il poursuit : « Avant même d'être entré, on sent que ces centaines de vies ne sont qu'une vie — les vibrations d'une

seule force et d'une seule volonté». C'est que la «vie», la «volonté» qui se manifeste dans cet éclat est aussi bien celle du créateur, d'un vrai maître. Rodin, consubstantiel à son œuvre, quasi minéral, «s'est endurci, fermé à l'inessentiel, et se dresse au milieu des autres hommes comme sous la protection d'une vieille écorce».

L'éblouissement de Rilke tient aussi au fait *plastique* même. La sculpture se déploie dans l'espace — dont Rilke est singulièrement avide. Mieux, c'est une multiplicité de statues (et chacune, souligne Rilke, est à la fois un fragment et un tout) qui imposent simultanément leur présence. Elles sont là, réelles, comme les choses, ou plus qu'elles.

Par ces œuvres muettes, Rilke sent que le bavardage ordinaire est interrompu. Silencieuses, rayonnantes, ce sont elles qui pourraient vraiment le guider, le *conseiller*. «Quand je m'adresse aux autres», écrit-il à Lou le 8 août 1903, «ils ne savent pas me conseiller et ne me comprennent pas. Devant les livres je suis dans la même situation (aussi désemparé), ils ne m'aident pas non plus, comme s'ils étaient encore trop humains. Seules les choses me parlent. Les choses de Rodin, celles qu'on voit aux cathédrales, les choses de l'antiquité — toutes les choses accomplies.»

Lou, un instant, percevra là un danger ; et elle insistera sur la différence entre création plastique et œuvre de langage. Car chez Rilke, alors, l'envie de rompre avec la médiocre communication verbale converge trop bien avec le pouvoir que prennent sur lui les massives réalisations de Rodin. Le modèle devient écrasant, et le réduirait réellement au silence. Son poids (Rilke

revient sans cesse sur ce qui pèse, est « grave », « lourd », « difficile » — « schwer ») est équivoque.

Le livre de la Pauvreté et de la Mort (écrit, justement, en 1903) se retourne vers cette menace d'écrasement éblouissant. Le poids est là — « Montagne..., pente sans toits, cime sans nom... » — dès le début du poème. Il règne — « à tel point que distance / et but me manquent : tout est devenu proche / et tout proche est devenu pierre ». Poids rayonnant impérieux. Mais justement le poème trouve son élan initial à dire — « de ma bouche / qui ne demande qu'à se clore comme blessure » — ce qui pourrait lui imposer silence.

En septembre 1905, Rilke devient le secrétaire de Rodin. Le voici chargé d'écrire les lettres d'un autre. Mais dès le printemps 1906, c'est la rupture. « Me voilà chassé comme un domestique voleur », écrit (en français) Rilke à Rodin. Et plus loin : « Vous voilà, grand Maître, devenu invisible pour moi, comme par une ascension enlevé dans les cieux qui sont les vôtres. »

Le père de Rilke meurt en mars 1906.

C'est donc avec tout cela — éblouissements, tentations, menaces, imminences obscures ou libératrices, hasard des événements — que Rilke doit compter à l'époque où il écrit les « lettres à un jeune poète » et où, s'il accepte par instants de « conseiller », il refuse en tout cas de juger.

« Vous me demandez si vos vers sont bons. Vous me le demandez. Vous l'avez déjà demandé à d'autres. » Cette voix pressante et voilée, comme elle touche le lecteur ! Chacun — spécialement dans ce qu'il a de « jeune », de « non mûr » — est atteint dans son besoin d'être reconnu, dans son désir et sa terreur d'être jugé. Mais Rilke veut que ces attentes acceptent d'être à

jamais déçues : « Hé bien (puisque vous m'avez autorisé à vous conseiller) je vous prie de renoncer à tout cela. » Il n'accepte de conseiller que pour inciter à écarter tout conseil : « Personne ne peut vous conseiller ni vous aider, personne. »

Kappus — et chacun de nous — est renvoyé au verdict qu'il doit découvrir en lui-même : « ... demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : dois-je écrire ? Creusez en vous-même vers une réponse profonde ». Ou, phrases plus terribles encore où luit un tribunal intérieur : « reconnaissez-le face à vous-même : vous faudrait-il mourir s'il vous était interdit d'écrire ? ».

Rilke — tout en abordant dans ces lettres les « grandes questions » qui peuvent se poser à un « jeune poète » (solitude, création, maturation, amour, rapports entre les générations ou entre les sexes, avenir) — libère-t-il Kappus ? Le délivre-t-il de l'attente d'un conseiller omniscient, d'un juge extérieur à lui-même, d'un maître ? Peut-être chacun de nous est-il, pour juger de l'attitude de Rilke, renvoyé à lui-même... En tout cas, il refuse à Kappus — et sans doute pour d'excellentes raisons — ce à quoi il se livrait à la même époque en correspondant avec Lou. Car dans l'attention que lui portait Lou, il pouvait par instants basculer totalement, sans réserve, et se décomposer en livrant à sa relation avec l'autre son pouvoir même de juger et le devoir de se juger... La correspondance avec Kappus, elle, est essentiellement fondée sur une distance initiale ; sans cesse — dans le plus proche — elle retrouve cette distance ; aussi réouvre-t-elle en nous une très vieille blessure.

Publier, traduire

Publier une correspondance est toujours un problème. L'«éditeur» accomplit un acte qui n'est pas neutre. Sans doute Rilke — qui lui-même lisait des correspondances réelles ou fictives (par exemple les *Lettres à sa fiancée* de Kierkegaard) — n'ignorait-il pas que ses lettres seraient un jour publiées. Mais l'urgence, souvent, la pression en lui — ou comme montant d'au-dessous de lui — sont telles que ses lettres gardent, en-deçà de toute «pose», le caractère de tentatives intenses, vitales.

Les «lettres à un jeune poète», par la publication qu'en fit Kappus, n'ont-elles pas été transformées en une œuvre? Alors qu'aujourd'hui ces lettres sont publiées à leurs dates respectives dans l'édition allemande de la correspondance de Rilke, elles sont, dans la traduction française en trois volumes des textes de Rilke (au Seuil), publiées dans le tome des *Proses* — et non dans celui de la *Correspondance* — alors même que Paul de Man, dans sa présentation générale de l'édition, souligne cette division.

Considérer les «lettres à un jeune poète» comme une œuvre, c'est risquer de voiler leur temporalité de correspondance, leurs hésitations, et leurs audaces. Ce choix de l'édition Paul de Man s'inscrit, au fond, dans la logique de la traduction que fit jadis Bernard Grasset (et qui est republiée dans l'édition du Seuil). Ce petit livre fut, pour beaucoup de jeunes lecteurs, un compagnon de longue durée. La langue de Bernard Grasset est fort belle, impérieuse, hautaine même. Mais quand les phrases de Rilke se font sinueuses à l'excès, ou s'enroulent sur elles-mêmes, lorsqu'il apparaît trop évidemment que

la pensée ne précède plus les sons ni les échos des mots entre eux, Grasset incline à trancher. Il tend, un peu plus que Rilke, à la formule qui reste, à la maxime. Et le jeune poète de vingt-sept ans apparaît, plus qu'en allemand, comme un maître.

En resituant, par ces remarques et par les notes, les « lettres à un jeune poète » dans la correspondance de Rilke, en gardant dans la traduction leurs hésitations — comme certaines des notes le soulignent — nous avons tenté de revenir à ce qu'elles ont de juvénile. Elles ont été écrites dans les années où Rilke atteignait ses plus libres possibilités, mais où, en même temps, il risquait fort réellement de tout perdre : nous avons voulu ne pas l'oublier.

Lettres à un jeune poète

Introduction

C'était à la fin de l'automne 1902 — je me trouvais alors assis dans le parc de l'Académie militaire de Wiener Neustadt, sous d'antiques châtaigniers, et je lisais un livre. J'étais si profondément plongé dans ma lecture que je m'aperçus à peine que le seul de nos professeurs à n'être pas officier, l'aumônier de l'Académie Horaček, homme savant et bon, s'approchait de moi. Il me prit le volume des mains, en contempla la couverture et secoua la tête: «Poésies de Rainer Maria Rilke?» demanda-t-il, pensivement. Il feuilleta le livre, l'ouvrant ici et là, parcourut quelques vers, regarda au loin, songeur, et finit par hocher la tête: «Ainsi donc l'élève René Rilke est devenu poète.»

Et j'entendis parler du garçon pâle et fluet que ses parents, plus de quinze ans auparavant, avaient mis à l'École militaire de Sankt-Pölten pour qu'il devînt plus tard officier. Horaček avait à l'époque rempli les fonctions d'aumônier, et il se souvenait encore parfaitement de l'élève d'autrefois. Il le décrivit comme un garçon silencieux, sérieux, hautement doué, qui se tenait volontiers à l'écart, supportant avec patience la contrainte de la vie en internat, et

qui, après la quatrième année, passa avec les autres à l'École militaire supérieure qui se trouvait à Mährisch-Weisskirchen. Mais là, sa constitution se révéla trop peu résistante; aussi ses parents le retirèrent-ils de l'établissement, pour lui faire continuer ses études près de chez lui, à Prague. Comment sa vie s'était par la suite orientée, Horaček ne pouvait pas le dire plus précisément.

Après tout cela, on s'expliquera fort bien que, dans l'heure même, je décidai d'envoyer mes tentatives poétiques à Rainer Maria Rilke et de solliciter son jugement. Je n'avais pas vingt ans, et je me trouvais juste au seuil d'une profession que je sentais totalement à l'opposé de mes inclinations, et si je pouvais espérer être compris de quelqu'un, c'était bien du poète de Mir zur Feier. Et, sans que je l'eusse vraiment voulu, une lettre prit naissance pour accompagner mes vers; je m'y livrais avec moins de retenue que je ne l'avais jamais fait auparavant et que je ne le fis jamais depuis, envers un autre être humain.

De longues semaines s'écoulèrent avant que n'arrivât une réponse. La lettre, fermée à la cire bleue, portait le cachet postal de Paris; elle pesait lourd dans la main, et présentait sur l'enveloppe les mêmes caractères, clairs, beaux et sûrs, que le texte ainsi couché sur le papier de la première à la dernière ligne. Par là commença ma correspondance régulière avec Rainer Maria Rilke, qui dura jusqu'en 1908, et se tarit alors peu à peu, la vie me poussant dans des régions dont le souci chaleureux, tendre, émouvant, du poète avait précisément voulu me préserver.

Mais voilà qui n'a pas d'importance. Seules sont importantes les dix lettres qui vont suivre,

importantes pour la connaissance du monde dans lequel Rainer Maria Rilke a vécu et créé, importantes aussi pour la croissance de bien d'autres et pour leur devenir, aujourd'hui et demain. Mais là où parle quelqu'un de grand, d'unique, les petits doivent se taire.

Berlin, juin 1929
Franz Xaver Kappus.

Paris¹, le 17 février 1903.

Cher Monsieur,

Votre lettre m'est parvenue il y a quelques jours seulement. Je vous remercie pour la grande et aimable confiance qu'elle manifeste. Je ne puis guère davantage. Je ne peux pas aborder la manière² de vos vers ; toute intention critique est trop éloignée de moi. Rien ne permet aussi peu de toucher à une Œuvre d'Art que les mots de la critique : on aboutit presque toujours par là à des malentendus³ plus ou moins heureux. Les choses ne sont pas toutes aussi saisissables, aussi dicibles qu'on voudrait en général nous le faire croire ; la plupart des événements sont indicibles, ils s'accomplissent dans un espace où aucun mot n'a jamais pénétré ; et plus indicibles que tout sont les Œuvres d'Art, existences mystérieuses dont la vie, à côté de la nôtre, qui passe, est durable.

Après cette remarque en préambule, il m'est seulement permis de vous dire encore que vos vers n'ont pas de manière propre, mais qu'on y trouve pourtant, silencieux et recouverts, les rudiments de quelque chose de personnel. C'est

1. Les notes se trouvent à partir de la page 79.

ce que je sens le plus clairement dans le dernier poème « Mon âme ». Là, quelque chose qui vous est propre veut des mots, cherche son mode d'expression. Et dans le beau poème « A Leopardi »⁴ croît peut-être une sorte de parenté avec ce grand solitaire. Malgré tout, ces poèmes ne sont rien encore par eux-mêmes, rien qui tienne par soi, pas même le dernier, ni celui à Leopardi. La bonne lettre dont vous les avez accompagnés ne manque pas de m'éclairer sur maintes défaillances que j'ai senties à lire vos vers, sans être capable pourtant de leur donner un nom.

Vous demandez si vos vers sont bons. Vous me le demandez. Vous l'avez déjà demandé à d'autres. Vous les envoyez à des revues. Vous les comparez à d'autres poèmes, et vous vous inquiétez si certaines rédactions refusent vos tentatives. Hé bien (puisque vous m'avez autorisé à vous conseiller⁵) je vous prie de renoncer à tout cela. Vous regardez vers le dehors, et c'est là précisément ce que vous devriez ne pas faire aujourd'hui. Personne ne peut vous conseiller ni vous aider, personne. Il n'est qu'un seul moyen. Rentrez en vous-même. Cherchez la raison qui, au fond, vous commande d'écrire; examinez si elle déploie ses racines jusqu'au lieu le plus profond de votre cœur; reconnaissez-le face à vous-même : vous faudrait-il mourir s'il vous était interdit d'écrire? Ceci surtout : demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : *dois-je écrire?* Creusez en vous-même vers une réponse profonde. Et si cette réponse devait être affirmative, s'il vous est permis d'aller à la rencontre de cette question sérieuse avec un fort et simple « *je dois* », alors construisez votre vie selon cette nécessité; votre vie, jusqu'en son heure la plus indifférente, la plus infime, doit se

faire signe et témoignage pour cette poussée⁶. Approchez-vous alors de la nature⁷. Essayez alors, comme un premier homme, de dire ce que vous voyez, vivez, aimez, perdez. N'écrivez pas de poèmes d'amour; évitez d'abord ces genres trop courants, trop habituels : ce sont les plus difficiles, car on a besoin d'une grande force, d'une force mûrie, pour donner ce qu'on a en propre là où de bonnes et parfois brillantes traditions se présentent en foule. Fuyez donc les motifs communs pour ceux que vous offre votre propre quotidien; décrivez vos tristesses et vos désirs, les pensées passagères, la foi en une beauté, quelle qu'elle puisse être — décrivez tout cela avec une probité profonde, calme, humble, et utilisez, pour vous exprimer, les choses⁸ qui vous entourent, les images de vos rêves, et les objets de votre mémoire. Si votre quotidien vous paraît pauvre, ne l'accusez pas; accusez-vous vous-même de n'être pas assez poète pour en appeler à vous les richesses⁹; car pour le créateur il n'y a pas de pauvreté, il n'est pas d'endroit pauvre, indifférent. Et si même vous étiez dans une prison, si les murs ne laissaient venir à vos sens aucun des bruits du monde — alors n'auriez-vous pas toujours votre enfance¹⁰, cette richesse délicieuse et royale, ce trésor de souvenirs? Tournez de ce côté votre attention. Tâchez de renflouer les sensations englouties de ce lointain passé; votre personnalité se raffermira, votre solitude s'élargira, elle deviendra une demeure¹¹ toute de demi-jour, loin de laquelle passera le fracas des autres. — Et si, de ce retour en vous-même, de cette plongée dans le monde propre, viennent des *vers*, alors vous ne songerez pas à demander à quelqu'un si ce sont de bons *vers*. Vous ne chercherez pas davantage

à intéresser des revues à ces travaux : car vous verrez en eux un bien naturel qui vous sera cher, un morceau et une voix de votre vie. Une œuvre d'art est bonne si elle provient de la nécessité. Dans cette façon de prendre origine réside ce qui la juge : il n'est pas d'autre jugement. C'est pourquoi, cher Monsieur, je n'ai su vous donner d'autre conseil que celui-ci : entrez en vous-même, éprouvez les profondeurs d'où jaillit votre vie; c'est à sa source que vous trouverez la réponse à la question : *dois-je créer?* Prenez-la comme elle sonne sans chercher à l'interpréter¹². Peut-être se révélera-t-il que vous avez vocation¹³ à être artiste. Alors acceptez le destin, portez-le, son fardeau, sa grandeur, sans jamais réclamer une récompense qui pourrait venir du dehors. Car le créateur doit être lui-même un monde, il doit trouver toute chose en lui et dans la nature à laquelle il s'est lié.

Mais peut-être aussi, après cette descente en vous-même et dans ce qu'il y a de solitaire en vous, devrez-vous renoncer à devenir poète (il suffit, je l'ai dit, de sentir qu'on pourrait vivre sans écrire pour n'avoir aucun droit de le faire). Même alors, pourtant, le recueillement auquel je vous appelle n'aura pas été vain. Votre vie, de toute façon, trouvera à partir de là ses propres voies, et qu'elles soient bonnes, riches et vastes, c'est ce que je vous souhaite plus que je ne peux dire.

Que vous dire de plus? Tout me paraît avoir reçu son juste accent; et finalement je n'ai voulu que vous conseiller de croître silencieusement et sérieusement à mesure de votre développement; vous ne sauriez le troubler plus brutalement qu'en regardant vers le dehors, qu'en attendant du dehors une réponse à des questions pour

lesquelles seul votre plus intime sentiment, à votre heure la plus silencieuse, a peut-être une réponse.

Ce m'a été une joie de trouver dans votre lettre le nom du professeur Horaček¹⁴; je garde pour cet aimable savant une grande vénération et une gratitude qui dure à travers les années. Veuillez, je vous prie, lui faire part de mes sentiments; il a beaucoup de bonté de penser encore à moi, et je sais l'apprécier.

Les vers que vous avez eu l'amabilité de me confier, je vous les rends en même temps. Et je vous remercie encore une fois pour la grandeur et la cordialité de votre confiance; j'ai cherché, par la réponse que je vous ai faite sincèrement et du mieux que j'ai pu, à m'en rendre un peu plus digne que ne l'est réellement l'étranger que je suis.

Avec tout mon dévouement et ma sympathie :
Rainer Maria Rilke.

Viareggio¹⁵ près Pise (Italie), le 5 avril 1903.

Il faut que vous m'excusiez, cher Monsieur, si je ne consacre qu'aujourd'hui une pensée reconnaissante à votre lettre du 24 février : j'ai été souffrant tout ce temps, pas vraiment malade, mais accablé d'épuisement, d'une sorte d'influenza qui m'a rendu incapable de rien faire. Et finalement, comme aucun changement ne se décidait, je suis venu au bord de cette mer du Midi dont une fois déjà¹⁶ la bienfaisance m'a secouru. Mais je ne suis pas encore rétabli, écrire

m'est difficile, aussi devrez-vous prendre ces quelques lignes pour plus qu'elles ne sont.

Naturellement, il faut que vous le sachiez, chacune de vos lettres me sera toujours une joie ; seulement soyez indulgent envers la réponse qui, souvent peut-être, vous laissera les mains vides ; car au fond, et surtout pour les choses les plus importantes et les plus profondes, nous sommes dans une solitude¹⁷ sans nom, et tant de choses, pour que l'un puisse conseiller, voire aider l'autre, doivent se produire, doivent réussir ; toute une constellation de choses doit survenir pour une seule heureuse issue.

Je ne voulais vous dire aujourd'hui que deux choses encore : ironie¹⁸ : ne vous laissez pas dominer par elle, surtout pas dans les moments non créateurs. Dans ceux où vous créez, tâchez de vous en servir comme d'un moyen de plus pour saisir la vie. En use-t-on avec pureté, elle est pure, et il n'y a pas à en avoir honte ; et si vous sentez qu'elle vous est trop familière, si vous craignez votre croissante familiarité avec elle, alors tournez-vous vers de grands et sérieux objets devant lesquels elle est petite et désarmée. Cherchez la profondeur des choses : l'ironie ne descend jamais jusque-là — et si, de la sorte, vous arrivez au bord du grand, éprouvez en même temps si elle est une façon de comprendre qui provient d'une nécessité de votre être. Car, sous l'influence de choses sérieuses, ou bien elle se détachera de vous (si elle n'est que de hasard), ou bien (pour peu qu'elle vous soit réellement innée) elle se renforcera, deviendra outil sérieux, et trouvera place dans la série des moyens à l'aide desquels vous devrez former votre art.

Et la deuxième chose que je voulais vous raconter aujourd'hui est celle-ci :

De tous mes livres, quelques-uns seulement me sont indispensables; il en est deux qui se trouvent toujours parmi les choses que j'ai avec moi, où que je sois. Ils sont donc ici, près de moi : la Bible, et les livres du grand poète danois *Jens Peter Jacobsen*¹⁹. J'y pense : connaissez-vous ses œuvres? Vous pouvez vous les procurer facilement, car une partie en a été publiée dans la Bibliothèque Universelle Reclam²⁰ dans une très bonne traduction. Procurez-vous le petit volume *Six Nouvelles* de J.P. Jacobsen et son roman *Niels Lyhne*, et commencez, dans le premier volume, la première nouvelle qui s'intitule «Mogens». Un monde va vous submerger, le bonheur, la richesse, l'inconcevable grandeur d'un monde. Vivez un moment dans ces livres, apprenez d'eux ce qui vous paraît mériter d'être appris, mais avant tout aimez-les. Cet amour vous sera mille et mille fois rendu, et, quoi qu'il advienne de votre vie — il parcourra, j'en suis certain, le tissu²¹ de votre devenir comme un fil, un des plus importants entre tous les fils de vos expériences, de vos déceptions et de vos joies.

S'il me faut dire de qui j'ai appris quelque chose sur l'essence de la création, sur sa profondeur et son éternité, je n'ai que deux noms à citer : celui de *Jacobsen*, le grand, grand poète, et celui d'*Auguste Rodin*, le sculpteur qui n'a pas d'égal parmi tous les artistes aujourd'hui vivants.

Et tous les succès sur vos chemins !

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Viareggio près Pise (Italie), le 23 avril 1903.

Vous m'avez fait, cher Monsieur, une grande joie avec votre lettre de Pâques; car elle disait beaucoup de bonnes choses sur vous, et votre manière de parler du grand et cher art de Jacobsen me montre que je ne me suis pas trompé en guidant votre vie et ses nombreuses questions vers cette plénitude.

C'est maintenant *Niels Lyhne* qui va s'ouvrir à vous, livre des splendeurs et des profondeurs; plus souvent on le lit : tout semble s'y trouver; du plus subtil arôme de la vie jusqu'au goût²², plein et grand, de ses fruits les plus lourds. Rien, là, qui n'ait été compris, saisi, éprouvé et, dans la résonance tremblante du souvenir, reconnu; ce qui a été vécu n'est jamais trop bas, et le moindre événement se déploie comme un destin, et le destin lui-même est comme un merveilleux, un large tissu, dont chaque fil, guidé par une main infiniment tendre, a été placé près d'un autre fil, et tenu, soutenu, par des centaines d'autres. Vous allez connaître le grand bonheur de lire ce livre pour la première fois, et vous allez en traverser les innombrables surprises comme en un rêve nouveau. Mais ce que je peux vous dire, c'est que plus tard, on a toujours le même étonnement à traverser ces livres, et qu'ils ne perdent rien de leur pouvoir merveilleux et qu'ils ne renoncent à rien de l'allure de contes de fées qui vous a comblé à la première lecture.

On ne fait qu'en jouir toujours davantage, avec toujours plus de reconnaissance, il vous vient un regard meilleur, en quelque façon, et

plus simple, une foi plus profonde en la vie, une vie où il y a plus de joie et de grandeur.

Et plus tard il vous faudra lire l'admirable livre du destin et des désirs de Marie Grubbe, et les lettres de Jacobsen, et ses pages de journal, ses fragments, et enfin ses vers qui (même s'ils n'ont été que moyennement traduits) vivent en une résonance infinie. (A cette fin, je vous conseillerais d'acheter, à l'occasion, la belle édition des œuvres complètes de Jacobsen — qui contient tout cela. Elle a paru en trois volumes, dans une bonne traduction, chez Eugen Diederichs à Leipzig, et ne coûte, je crois, que cinq ou six marks le volume.)

Quant à votre opinion sur « Ici devraient se trouver des roses »²³ (cette œuvre d'une finesse et d'une forme incomparables) il est évident que vous avez raison, inattaquablement raison, contre celui qui a écrit l'introduction. Et qu'ici, tout de suite, soit formulée cette prière : lisez le moins possible de choses d'ordre critique²⁴ et esthétique — ce sont ou bien des vues partisans, pétrifiées, et que leur durcissement sans vie a privées de sens, ou bien d'habiles jeux sur les mots où telle vue l'emporte aujourd'hui, et demain la vue opposée. Les Œuvres d'Art ont quelque chose d'infiniment solitaire, et rien n'est aussi peu capable de les atteindre que la critique. Seul l'amour peut les saisir, les tenir, et peut être équitable envers elles. — C'est à *vous-même*, à ce que vous sentez, qu'il faut toujours donner raison, contre toutes ces analyses, ces comptes rendus ou introductions ; quand bien même vous auriez tort, c'est la croissance naturelle de votre vie intérieure qui vous amènera lentement, avec le temps, à d'autres conceptions. Laissez vos jugements connaître leur propre

développement, calme, non troublé; comme tout progrès, il doit venir de la profondeur du dedans, et rien ne peut le hâter ni l'accélérer. *Tout* doit être porté à terme, puis mis au monde. Laissez chaque impression et chaque germe de sensibilité s'accomplir en vous, dans l'obscurité, dans l'indicible, l'inconscient, là où l'intelligence proprement dite n'atteint pas, et laissez-les attendre, avec une humilité et une patience profondes, l'heure d'accoucher d'une nouvelle clarté : cela seul s'appelle vivre l'expérience de l'art : qu'il s'agisse de comprendre ou de créer.

Là, le temps ne peut servir de mesure, l'année ne compte pas, et dix ans ne sont rien; être artiste veut dire : ne pas calculer ni compter²⁵; mûrir comme l'arbre²⁶ qui ne hâte pas sa sève et qui, tranquille, se tient dans les tempêtes de printemps sans redouter qu'après elles puisse ne pas venir l'été. Il vient de toute façon. Mais il vient seulement chez ceux qui, patients, sont là comme si l'éternité s'étendait devant eux, insoucieusement calme et ouverte. Je l'apprends tous les jours, je l'apprends au prix de douleurs envers lesquelles j'ai de la gratitude : la *patience*²⁷ est tout!

Richard Dehmel²⁸ : il m'arrive avec ses livres (et, soit dit en passant, avec l'homme aussi, que je connais vaguement) ceci que je ne découvre jamais l'une de ses belles pages²⁹ sans craindre la suivante, qui peut tout détruire à nouveau et retourner ce qui mérite d'être aimé en indignité. Vous l'avez fort bien caractérisé par votre mot : « Vivre et écrire en rut. » — Et de fait, l'expérience vécue de l'art est incroyablement proche de la vie sexuelle³⁰, de sa douleur et de sa jouissance, au point que les deux phénomènes ne

sont que deux formes différentes d'un seul et même désir, d'une seule et même félicité. Et si, au lieu de rut — il était permis de dire sexe, dans le sens grand, large, pur, là où nulle Eglise ne saurait venir égarer ses soupçons, alors son art serait très grand, et infiniment important. Sa force poétique est grande, puissante comme une pulsion originaire, elle a en elle-même ses rythmes propres, qu'aucun égard ne retient, et, comme d'une montagne, elle fait éruption hors de lui.

Mais cette force, semble-t-il, n'est pas toujours tout à fait sincère ni sans pose³¹. (C'est là, il est vrai, une des épreuves les plus rudes pour le créateur : il doit demeurer toujours celui qui est inconscient, celui qui n'a nul pressentiment³² de ses meilleures vertus, s'il veut ne pas les priver de leur caractère ingénu, intouché!) Et puis là où cette force, traversant son être d'un bruissement, atteint au sexuel, l'homme qu'elle trouve n'a pas tout à fait la pureté dont elle aurait besoin. Il y a là un monde sexuel pas tout à fait mûr, ni pur, un monde qui n'est pas assez *humain*, qui n'est que *mâle*³³, tout rut, ivresse, privation de repos, tout accablé des vieux préjugés et de l'arrogance³⁴ par lesquels le mâle a déformé et accablé l'amour. Comme il *n'aime qu'en mâle*, non en homme, il y a, dans ses sensations sexuelles, quelque chose d'étroit, d'apparemment sauvage, de haineux, de temporel, de non éternel, quelque chose qui rapetisse son art et le rend ambigu, équivoque. Cet art *n'est pas sans taches*, il est marqué par le temps et par la passion; et il ne durera et ne subsistera de lui que peu de chose. (Mais il en va ainsi de presque tout l'art!) Néanmoins, on peut se réjouir profondément de ce que cet art a de grand; on doit

simplement ne pas s'y perdre, ni devenir un adepte de l'univers de Dehmel, univers si infiniment peureux, plein d'adultère et de confusion, si éloigné des destins réels³⁵ qui causent plus de souffrance que ces morosités temporaires, mais qui donnent aussi plus d'occasion de grandeur et plus de courage pour l'éternité.

Pour ce qui est de mes livres, enfin, j'aimerais beaucoup vous envoyer tous ceux auxquels vous pourriez prendre quelque plaisir. Mais je suis très pauvre, et mes livres, une fois parus, ne m'appartiennent plus. Je ne peux les acheter moi-même — ni, comme j'aimerais si souvent le faire, les donner à qui serait bien disposé envers eux.

C'est pourquoi je vous écris sur une feuille les titres (et les éditeurs) de mes livres récemment parus (les derniers, en tout j'ai dû en publier douze ou treize) et je dois, cher Monsieur, vous laisser le soin d'en commander, à l'occasion.

Il m'est agréable de savoir mes livres chez vous.

Portez-vous bien !

Votre :
Rainer Maria Rilke.

actuellement à Worpswede³⁶ près Brême,
le 16 juillet 1903.

Voilà dix jours environ, j'ai quitté Paris, passablement souffrant et fatigué, et je suis venu dans une grande plaine du Nord, dont l'étendue, le silence, le ciel devraient me rétablir. Mais je suis entré dans une longue pluie qui

aujourd'hui seulement consent à se lever un peu au-dessus du pays qui flotte au vent, inquiet; et j'emploie ce premier instant de clarté à vous saluer, cher Monsieur.

Très cher Monsieur Kappus : j'ai longtemps laissé une lettre de vous sans réponse, non que je l'aie oubliée — au contraire : elle était du genre de celles qu'on relit quand on les trouve parmi les autres, et je vous y ai reconnu comme de tout près. C'était votre lettre du 2 mai, vous vous en souvenez certainement. Quand je la lis, comme en ce moment, dans le grand silence de ce lointain, alors votre beau souci de la vie me touche plus encore qu'il ne m'a été déjà sensible à Paris, où tout résonne autrement et se perd, du fait de l'énorme vacarme dont tremblent les choses.

Ici, où m'entoure un immense pays, sur lequel passent les vents venus des mers, ici je sens qu'à ces questions et à ces sentiments qui ont dans leurs profondeurs une vie propre, personne nulle part ne saurait apporter de réponse, car même les meilleurs se fourvoient dans les mots lorsqu'ils ont à faire entendre du très subtil, du presque indicible. Mais je crois néanmoins que vous n'aurez pas à rester sans solution si vous vous en tenez à des choses semblables à celles où mes yeux maintenant se récréent. Si vous vous en tenez à la Nature, à ce qu'il y a en elle de simple, de petit, que presque personne ne voit, et qui, sans qu'on y prenne garde, peut devenir le grand, l'incommensurable; si vous avez cet amour de l'infime, et si vous essayez tout simplement, en serviteur, de gagner la confiance³⁷ de ce qui a l'air pauvre : alors tout vous deviendra plus facile, plus cohérent, et en quelque sorte plus conciliant, non, peut-être,

pour l'intelligence qui, étonnée, reste en arrière, mais dans votre conscience³⁸ la plus intime, dans votre être éveillé, dans votre savoir. Vous êtes si jeune, vous êtes avant tout commencement, et je voudrais, aussi bien que je le puis, vous prier, cher Monsieur, d'être patient envers tout ce qu'il y a d'irrésolu dans votre cœur et d'essayer d'aimer *les questions elles-mêmes* comme des chambres fermées, comme des livres écrits dans une langue très étrangère³⁹. N'allez pas chercher maintenant les réponses qui ne peuvent vous être données puisque vous ne pourriez pas les vivre. Et il s'agit de tout vivre. *Vivez* maintenant les questions. Peut-être en viendrez-vous à vivre peu à peu, sans vous en rendre compte, un jour lointain, l'entrée dans la réponse. Peut-être portez-vous la possibilité en vous de façonner et de former, il y a dans cette manière de vivre une félicité et une pureté singulières; à vous de vous y éduquer — mais accueillez en toute confiance ce qui vient, et pour peu que ce qui vient soit issu de votre volonté, de quelque détresse en vous, alors prenez-le sur vous, et ne haïssez rien. Le sexe est chose grave; oui. Mais grave est ce qui nous est imposé, presque toute chose sérieuse est grave, et tout est sérieux. Si seulement vous reconnaissez cela, et si vous parvenez à conquérir par vous-même, selon *vos* dispositions et *votre* façon d'être, grâce à *votre* expérience, à *votre* enfance, à *votre* force, un rapport avec le sexe qui vous soit propre (hors de toute influence de la convention et des mœurs), alors vous ne devrez plus craindre de vous perdre et de devenir indigne de votre bien le plus précieux.

La volupté corporelle est expérience sensuelle, non autrement que le pur regard ou que la pure

sensation dont par un beau fruit la langue est comblée; c'est une expérience grande, infinie, qui nous est donnée, un savoir du monde, la plénitude et l'éclat de tout savoir. L'accueillir n'est pas ce qui est mauvais; il est mauvais que presque tous usent mal de cette expérience, la gâchent, et en fassent un excitant pour les moments de fatigue de leur vie, et une dispersion⁴⁰ plutôt qu'une concentration vers les sommets. Du manger aussi, les hommes ont fait autre chose : misère d'un côté, surabondance de l'autre, ils ont troublé la clarté de cette nécessité, et sont devenus également troubles tous les besoins profonds et simples en lesquels la vie se renouvelle.

Mais l'individu⁴¹ seul peut les éclaircir pour lui-même, et les vivre dans la clarté (et si ce n'est pas l'individu, qui est trop dépendant, ce sera en tout cas le solitaire!). Il peut se rappeler que toute beauté, dans les animaux et les plantes, est, sous une forme qui dure silencieusement, amour et désir; il peut voir l'animal, tout comme il voit la plante, s'unir, se multiplier et croître patiemment et docilement, non par plaisir physique, ni par souffrance physique, mais en se pliant à des nécessités qui sont plus grandes que le plaisir et la souffrance, et plus puissantes que la volonté et la résistance. Oh, si l'homme pouvait accueillir avec plus d'humilité le secret dont la terre est pleine jusque dans ses plus petites choses, s'il pouvait le porter, le supporter avec plus de sérieux, et sentir son poids terrible, au lieu de le prendre à la légère! S'il savait respecter sa fécondité, qui est *une*, que son apparence soit spirituelle ou corporelle; car la création spirituelle provient elle aussi de la création physique, elle est de la même

essence, elle est simplement comme la répétition plus silencieuse, plus extasiée, plus éternelle, de la volupté de la chair. « La pensée que l'on est créateur, que l'on procrée, que l'on forme » n'est rien sans sa permanente et grande confirmation, sans sa réalisation dans le monde, elle n'est rien sans l'assentiment⁴² qui, sous mille formes, vient des choses et des bêtes – et si la jouissance qu'elle donne est indescriptiblement belle et riche, c'est qu'elle est pleine des souvenirs hérités de procréations et d'enfantements par millions. Dans une seule pensée créatrice revivent mille nuits d'amour oubliées qui l'emplissent de majesté et d'élévation. Et ceux qui dans la nuit s'unissent et s'enlacent dans les bercements de la volupté font œuvre sérieuse ; ils amassent douceurs, profondeur et force pour le chant de quelque poète à venir qui se lèvera pour dire d'indicibles délices. Et ils appellent le futur, et, même s'ils se trompent et se saisissent en aveugles, l'avenir vient de toute façon, un nouvel homme⁴³ se lève, et, sur le fond du hasard qui semble ici accompli, la loi se réveille selon laquelle une semence résistante et forte se fraie un chemin jusqu'à l'ovule qui, ouvert, vient à sa rencontre. Ne vous laissez pas embarrasser par les surfaces ; dans les profondeurs, tout devient loi. Et ceux qui ont une manière fautive et mauvaise de vivre le secret (ils sont très nombreux) ne le perdent que pour eux-mêmes, et ils le transmettent pourtant comme une lettre fermée, sans le savoir. Ne vous laissez pas égarer par la multitude des noms et par la complexité des cas. Peut-être y a-t-il au-dessus de tout une vaste maternité⁴⁴, un désir commun. La beauté de la vierge, d'un être « par qui (comme vous le dites si joliment) rien encore ne s'est

accompli», est maternité qui, pressentie, se prépare, et qui s'angoisse et languit. Et la beauté de la mère est dévouement à la maternité, et dans la vieille femme, il y a un grand souvenir. Et dans l'homme aussi il y a maternité, me semble-t-il, charnelle et spirituelle; chez lui procréer est aussi une forme d'enfantement, et c'est lorsqu'il crée à partir de la plénitude la plus intérieure qu'il enfante.

Et peut-être les sexes sont-ils plus parents qu'on ne croit, et le grand renouvellement du monde consistera peut-être en ce que l'homme et la jeune fille, libérés de tout sentiment erroné et de toute répugnance, ne se chercheront plus comme des contraires, mais comme frère et sœur, et comme voisins, et se réuniront en tant qu'êtres humains pour porter ensemble, avec simplicité, sérieux et patience, ce que le sexe a de grave, et qui leur est imposé.

Mais tout ce qui, un jour peut-être, sera possible au plus grand nombre, le solitaire peut dès maintenant le préparer et le bâtir, de ses mains qui se trompent moins. Aimez donc, cher Monsieur, votre solitude, et portez la douleur qu'elle vous cause avec une plainte de belle sonorité. Vos proches, dites-vous, sont lointains; c'est qu'autour de vous, du vaste se forme. Et si le proche vous est lointain, alors le vaste, pour vous, atteint déjà aux étoiles, est immense; réjouissez-vous de votre croissance, en laquelle vous ne pouvez vous faire accompagner de personne, et soyez bon pour ceux qui restent en arrière; en leur présence, soyez sûr et calme, ne les torturez pas de vos doutes, ne les effrayez pas de votre assurance ni de votre joie, qu'ils ne sauraient comprendre. Cherchez à établir avec eux quelque communauté⁴⁵ simple et fidèle, qui

ne devra pas forcément changer si vous-même changez et changez encore; aimez en eux la vie sous une forme étrangère, et ayez de l'indulgence pour les personnes vieillissantes qui redoutent cette solitude en laquelle vous mettez votre confiance. Évitez de donner matière à ce drame⁴⁶ qui toujours se tend entre parents et enfants; il use tant la force des enfants; et il consume l'amour des parents, qui agit et réchauffe alors même qu'il ne comprend pas. Ne leur demandez aucun conseil, ne vous attendez pas à être compris; mais croyez en un amour qui se conserve pour vous comme un héritage; ayez confiance : il y a dans cet amour une force et une bénédiction dont il n'est pas nécessaire de sortir pour aller au plus loin!

Il est bon que tout d'abord vous trouviez accès à une profession qui vous rende indépendant et vous donne une complète autonomie à tous égards. Attendez patiemment de voir si votre vie la plus intérieure se sent limitée par le cadre de cette profession. Je tiens cette dernière pour très difficile et très exigeante, car elle porte le poids de grandes conventions, et ne laisse guère de place à une conception personnelle des devoirs. Mais votre solitude, au cœur même de conditions tout étrangères, sera votre appui, votre foyer, et c'est à partir d'elle que vous trouverez tous vos chemins. Tous mes vœux sont prêts à vous accompagner, et ma confiance est avec vous.

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Rome⁴⁷, le 29 octobre 1903.

Cher Monsieur,

Votre lettre du 29 août m'est parvenue à Florence, et ce n'est que maintenant — deux mois plus tard — que je vous en parle. Pardonnez, simplement, cette négligence — il est vrai que je n'aime guère écrire des lettres⁴⁸ quand je suis en voyage, car, pour écrire des lettres, il me faut plus que les instruments strictement indispensables : un peu de calme, de solitude, et une heure pas trop étrangère.

Nous sommes arrivés à Rome il y a environ six semaines ; à ce moment, c'était encore la vide, la brûlante Rome, que les fièvres rendent suspecte⁴⁹, et cette circonstance, jointe à d'autres difficultés pratiques d'installation, a contribué à faire que l'agitation autour de nous ne connût pas de fin, et que l'étranger nous fit porter le poids de l'absence de foyer. A quoi s'ajoute que Rome (si on ne la connaît pas encore) fait, les premiers jours, l'effet d'une tristesse oppressante : par l'atmosphère de musée, sans vie, opaque, qu'elle exhale, par la multitude de ses passés⁵⁰, qu'on a redégagés et qu'on a de la peine à faire tenir debout (et dont se nourrit un petit présent), par l'innommable sures-timation⁵¹, favorisée par les savants et philologues, et imitée par les habituels voyageurs de l'Italie, de toutes ces choses défigurées et pourries qui pourtant ne sont au fond rien de plus que les restes fortuits d'un autre temps et d'une vie qui n'est pas la nôtre et ne doit pas être la nôtre. Finalement, après des semaines de résistance quotidienne, on se trouve, quoique avec encore un peu de désarroi, rendu à soi-même, et on se dit : Non, il n'y a pas ici *plus* de beauté qu'ailleurs, et tous ces objets que des générations n'ont pas cessé

d'admirer, et qui ont été améliorés et complétés par des mains de manœuvre, ne signifient rien, ne sont rien, n'ont ni cœur ni valeur ; — mais il y a beaucoup de beauté ici, car il y a partout beaucoup de beauté. Des eaux infiniment vivantes entrent par les vieux aqueducs dans la grande ville et, sur les nombreuses places, elles dansent au-dessus de blanches coupes en pierre, s'étalent dans de vastes, de spacieux bassins⁵² ; elles bruissent le jour, elles élèvent leur bruissement dans la nuit qui est ici grande, étoilée, et adoucie par les vents. Et il y a ici des jardins, d'inoubliables allées et escaliers, des escaliers que Michel-Ange⁵³ a conçus, des escaliers⁵⁴ bâtis sur le modèle d'eaux qui descendent en glissant — largement, dans la pente, une marche engendre une marche comme une vague engendre une vague. Grâce à de telles impressions, on se concentre, on se regagne sur l'exigeante multitude qui est là à parler et bavarder (et comme elle est loquace!), et on apprend lentement à reconnaître les très rares choses où durent l'éternel qu'on peut aimer, et le solitaire auquel on peut silencieusement prendre part.

J'habite encore en ville sur le Capitole, non loin de la plus belle statue équestre qui nous soit restée de l'art romain — celle de Marc Aurèle ; mais dans quelques semaines je vais m'installer dans un lieu calme et simple, un vieux balcon perdu tout au fond d'un grand parc, à l'abri de la ville, de ses bruits et de son hasard. C'est là que je vais habiter tout l'hiver, et je me réjouirai du grand calme qui, je l'espère, m'offrira⁵⁵ de bonnes heures studieuses...

De là, où je serai davantage chez moi, je vous écrirai une lettre plus importante où il sera encore question de ce que vous écrivez. Aujourd'hui il me

faut seulement vous dire (et peut-être ai-je eu tort de ne pas le faire plus tôt) que le livre annoncé dans votre lettre (et qui devait contenir des travaux de vous) n'est pas arrivé ici. Vous est-il revenu, de Worpswede peut-être ? (Car : on n'a pas le droit de faire suivre les paquets à destination de l'étranger.) Cette éventualité est la plus favorable, celle que j'aimerais savoir confirmée. Il faut espérer qu'il ne s'agit pas d'une perte — ce qui, vu la situation des postes italiennes, ne serait pas une exception — hélas !

Ce livre aussi (comme tout signe venu de vous), j'aurais eu plaisir à le recevoir ; et les vers qui ont pu naître entre-temps, je les lirai toujours (si vous me les confiez), je les relirai, les vivrai⁵⁶, aussi bien et avec autant de cœur que je puis. Vœux et salutations

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Rome, le 23 décembre 1903.

Mon cher Monsieur Kappus,

Il ne doit pas se faire que nul salut de moi ne vous parvienne quand Noël⁵⁷ approche et que votre solitude, au milieu de la fête, vous est plus lourde à porter que d'ordinaire. Mais quand vous vous apercevrez qu'elle est grande, vous vous en réjouirez : que serait, en effet (vous demanderez-vous), une solitude qui n'aurait pas de grandeur ; il n'y a qu'une solitude, et cette solitude-là est grande et n'est pas facile à porter ; presque tous connaissent des heures où ils aimeraient l'échanger contre une quelconque communauté, si banale

et de si peu de prix fût-elle, contre le semblant d'un piètre accord avec le premier venu, avec le moins digne... Mais c'est peut-être justement en ces heures que la solitude croît ; car sa croissance est douloureuse comme la croissance des garçons, et triste comme les débuts de printemps. Mais cela ne doit pas vous égarer. Ce qui fait défaut, ce n'est jamais que ceci : la solitude, la grande solitude intérieure. Rentrer en soi-même et, des heures durant, ne rencontrer personne — voilà ce qu'il faut pouvoir atteindre. Être solitaire comme, enfant, on était solitaire quand les adultes allaient et venaient, tressés à des choses qui semblaient importantes et grandes parce que les grands avaient l'air si affairé, et qu'on ne comprenait rien à ce qu'ils faisaient.

Et si un jour on se rend compte que leurs occupations sont mesquines, leurs professions sclérosées, et qu'elles n'ont plus de lien avec la vie, pourquoi alors ne pas continuer, tel un enfant, à les regarder comme une chose étrangère depuis la profondeur du monde propre, depuis la vaste solitude propre qui est par elle-même travail, et grade, et profession ? La sagesse de ne pas comprendre⁵⁸, qui est celle d'un enfant, pourquoi vouloir l'échanger contre la résistance et le mépris, alors que ne pas comprendre, c'est être seul, et qu'au contraire résistance et mépris participent de cela même dont on veut se séparer par ces moyens ?

Pensez, cher Monsieur, au monde que vous portez en vous, et donnez à cette pensée le nom que vous voudrez, souvenirs de votre propre enfance ou aspirations vers votre propre avenir — soyez seulement attentif à l'égard de ce qui se lève en vous, et cela, mettez-le au-dessus de tout ce que vous avisez autour de vous. Ce qui survient en

vous, au plus intime, mérite tout votre amour, il faut, d'une façon ou d'une autre, y travailler, et ne pas perdre trop de temps et de courage à éclaircir votre position par rapport aux hommes. Qui, en fait, vous dit qu'après tout vous en avez une ? Je sais, votre métier est dur et plein de contrariétés pour vous, et je prévoyais cette plainte, et je savais qu'elle viendrait. Maintenant qu'elle est venue, je ne puis vous calmer, je ne peux que vous conseiller de réfléchir : tous les métiers ne sont-ils pas pleins d'exigences, pleins d'hostilité contre l'individu, ne sont-ils pas, pour ainsi dire, tout imbibés de la haine de ceux qui, muets et moroses, se sont pliés au sobre devoir ? L'état dans lequel il vous faut vivre maintenant n'est pas plus lourdement chargé de conventions, de préjugés et d'erreurs que tous les autres états, et s'il en est qui font montre de plus de liberté, il n'en est aucun, cependant, qui soit par lui-même vaste⁵⁹, spacieux, et qui soit lié aux grandes choses en quoi consiste la vie réelle⁶⁰. Simplement, l'individu qui est solitaire est, comme une chose⁶¹, soumis aux lois profondes, et si quelqu'un sort dans le matin qui se lève, ou regarde au-dehors dans le soir qui est tout entier événement, pour peu qu'il sente ce qui advient là, alors tout état se détache de lui comme d'un mort, alors même qu'il se tient dans la vie pure. Ce dont vous avez maintenant, cher Monsieur Kappus, à faire l'épreuve comme officier, vous l'auriez ressenti de façon comparable dans tous les métiers qui existent ; oui, même si, en dehors de toute position sociale, vous aviez cherché à n'avoir qu'un contact léger et indépendant avec la société, cette sensation oppressante ne vous aurait pas été épargnée. — Il en est partout ainsi ; mais ce n'est pas une raison pour avoir peur ou s'attrister ; s'il n'y a pas de

communauté entre les hommes et vous, cherchez à être proche des choses⁶² qui ne vous quitteront pas ; il y aura toujours les nuits et les vents qui traversent les arbres et passent sur tant de pays ; parmi les choses et chez les bêtes, tout est plein d'événements, et il vous est permis d'y prendre part ; et les enfants sont toujours, comme vous l'avez été, tellement tristes et tellement heureux — et si vous pensez à votre enfance⁶³, alors vous vivrez de nouveau parmi eux, parmi les enfants solitaires, et les adultes ne sont rien, et leur dignité n'a pas de valeur.

Et si penser à l'enfance, à la simplicité et au calme qui lui sont attachés, vous est inquiétude et torture, parce que vous ne pouvez plus croire en Dieu qui partout s'y trouve, alors demandez-vous, cher Monsieur Kappus, si vous avez vraiment perdu Dieu. N'est-ce pas plutôt que vous ne l'avez jamais possédé ? Quand cela, en effet, aurait-il bien pu avoir lieu ? Croyez-vous qu'un enfant⁶⁴ puisse le tenir, lui que des hommes ne portent qu'avec peine, et dont le poids⁶⁵ écrase les vieillards ? Croyez-vous qu'il soit possible, si on l'a réellement, de le perdre comme un petit caillou, ou ne pensez-vous pas plutôt que, si on l'avait, on ne pourrait tout au plus qu'être perdu⁶⁶ par lui ? — Mais si vous reconnaissez qu'il n'était pas dans votre enfance, ni avant, et si vous pressentez que le Christ a été trompé par son désir, et Mohammed dupé par son orgueil — et si vous sentez avec terreur qu'aujourd'hui encore, à cette heure où nous parlons de lui, il n'est pas davantage — qui est-ce qui vous donne le droit, alors, de le regretter, lui qui n'a jamais été⁶⁷, comme quelqu'un qui ne serait plus, et de le chercher comme s'il était perdu ?

Pourquoi ne pensez-vous pas qu'il est celui qui

vient, celui qui, depuis l'éternité, est imminent, à venir, fruit final d'un arbre dont nous sommes les feuilles ? Qu'est-ce qui vous empêche de projeter sa naissance dans les temps futurs et de vivre votre vie comme une douloureuse et belle journée dans l'histoire d'une grande grossesse ? Ne voyez-vous donc pas que tout ce qui advient est toujours de nouveau début, et ne pourrait-ce être *Son* début, quand le commencement est toujours par lui-même si beau ? S'il est le plus parfait, alors ne doit-il pas y avoir, *en avant* de lui, du moindre, pour qu'il puisse se choisir à partir de la plénitude et de l'abondance ? — Ne doit-il pas être le dernier⁶⁸, pour tout contenir en lui, et quel sens aurions-nous si celui auquel nous aspirons avait déjà été ?

Comme les abeilles recueillent le miel, nous tirons de toute chose le plus doux et Le bâtissons. C'est bien avec le moindre, avec ce qui n'a pas d'apparence (pourvu que l'amour le suscite) que nous débutons, avec le travail et le repos qui suit, avec le silence ou avec une menue joie solitaire, avec tout ce que nous faisons seul, sans participants ni adhérents, nous Le commençons, celui dont nous n'aurons pas l'expérience, tout comme nos ancêtres n'ont pu, de nous, avoir l'expérience. Et pourtant, ceux qui sont passés depuis longtemps sont en nous, comme une disposition, comme une charge sur notre destin, comme sang⁶⁹ qui bruit, et comme geste qui remonte des profondeurs du temps.

Y a-t-il quelque chose qui puisse vous enlever l'espoir d'être ainsi, un jour, en Lui, dans le plus lointain, l'extrême ?

Fêtez Noël, cher Monsieur Kappus, dans ce sentiment pieux qu'Il a peut-être justement besoin, pour commencer, de cette angoisse de vivre qui est

la vôtre; ces jours de transition que vous connaissez, peut-être sont-ils justement le temps où tout en vous travaille à Lui, comme déjà une fois, enfant, vous avez, à bout de souffle, travaillé à Lui. Soyez patient et sans mauvaise volonté et pensez que le moins que nous puissions faire, c'est ne pas Lui rendre le devenir plus difficile que ne le fait la terre pour le printemps quand il veut venir.

Et soyez joyeux et confiant.

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Rome, le 14 mai 1904.

Mon cher Monsieur Kappus,

Il s'est écoulé beaucoup de temps depuis que j'ai reçu votre dernière lettre. Ne m'en tenez pas rigueur; d'abord ce fut le travail, puis j'ai été dérangé et, pour finir, légèrement malade; aussi ai-je été à plusieurs reprises empêché de vous faire une réponse qui (ainsi le voulais-je) devait vous venir de jours calmes et bons. Maintenant, je me sens de nouveau un peu mieux (le début du printemps, avec ses transitions méchantes, ses sautes d'humeur, ici aussi s'est fait durement sentir) et c'est l'occasion, cher Monsieur Kappus, de vous saluer et de vous parler de choses et d'autres (ce que je fais de bon cœur), pour répondre à votre lettre aussi bien que je puis.

A travers ma vie tremble sans plainte,
sans soupirs, profonde et sombre, une douleur.
De mes rêves la pure neige en fleur
bénit mes jours les plus silencieux.

**Mais plus souvent la grande question croise
mon chemin. Je me fais petit et passe
froid devant elle comme près d'un lac
dont je n'oserais mesurer les flots.**

**Puis une souffrance en moi descend, morne
comme le gris de nuits d'été sans éclat,
percée d'une étoile scintillante — cà et là — :**

**Mes mains tâtonnent alors vers l'amour,
car j'aimerais tant prier en des sons
que ma bouche brûlante ne peut trouver...**

Vous voyez : j'ai recopié⁷⁰ votre sonnet, car j'ai trouvé qu'il était beau et simple, né dans une forme en laquelle il s'avance avec tant de silencieuse décence. Ce sont les meilleurs vers de vous qu'il m'ait été permis de lire. Et maintenant je vous donne cette copie, car je le sais, c'est chose importante, c'est toute une nouvelle expérience, que de retrouver son propre travail écrit par une main étrangère. Lisez les vers comme s'il s'agissait de vers étrangers et vous sentirez au plus profond combien ils sont vôtres.

Lire souvent ce sonnet et votre lettre m'a été une joie ; je vous remercie pour l'un et pour l'autre.

Et vous ne devez pas vous laisser égarer dans votre solitude par le fait qu'il y a en vous quelque chose qui désire être hors d'elle. C'est justement ce désir qui, si vous l'utilisez avec calme, souverainement, et comme un instrument, vous aidera à déployer votre solitude au-dessus d'une vaste contrée. Les gens (avec l'aide de conventions) ont tout résolu dans le sens de la légèreté, et du côté le plus léger de la légèreté ; il est néanmoins clair que nous devons nous tenir à la gravité ; tout ce qui vit s'y tient, tout dans la nature croît, résiste à sa manière, est à partir de soi-même quelque chose de propre, essaie de l'être à tout prix et contre tout

obstacle. Nous savons peu de choses mais une certitude ne nous quittera pas, c'est que nous devons nous mettre du côté du grave; il est bon d'être solitaire, car la solitude est grave; qu'une chose soit grave doit être pour nous une raison de plus de la faire.

Il est bon également d'aimer : car l'amour est grave, difficile. Avoir de l'amour d'un être humain à un autre : c'est peut-être le plus difficile, et cela nous est imposé; c'est l'extrême, c'est l'ultime preuve, la mise à l'épreuve, c'est le travail pour lequel tout autre travail n'est que préparation.

C'est pourquoi les jeunes gens, qui sont en tout des débutants⁷¹, ne sont pas encore *capables* de l'amour⁷²; ils doivent l'apprendre. De tout leur être, de toutes leurs forces ramassées autour de leur cœur solitaire, inquiet, et dont montent les battements, ils doivent apprendre à aimer. Mais le temps de l'apprentissage⁷³ est toujours long, et clos; aimer est donc, pour longtemps, loin en entrant dans la vie — : solitude; c'est une plus intense et plus profonde manière d'être seul, pour qui aime. Aimer n'est rien d'abord qui signifie se fondre, se donner et s'unir à une seconde personne (que serait en effet l'union de l'inéclairci, de l'imprécis, de ce qui n'est pas encore en ordre?) c'est pour l'individu une sublime occasion de mûrir, de devenir en soi-même quelque chose, de devenir monde, pour l'amour d'un autre, monde pour soi-même; aimer est une grande et immodeste exigence envers l'individu, c'est une chose qui le choisit et l'appelle vers le vaste. C'est dans ce sens seulement, celui d'une tâche, d'un travail sur soi (« ausculter et marteler jour et nuit »⁷⁴) que des jeunes gens devraient se servir de l'amour qui leur est donné. Se fondre, se donner, toutes les manières d'être en commun, voilà qui n'est pas

pour eux (il leur faut longtemps, longtemps encore, épargner et amasser), voilà l'ultime, ce à quoi, peut-être, des vies humaines ne peuvent encore suffire aujourd'hui.

Or c'est là que se trompent, si souvent et si lourdement, les jeunes gens (qui, essentiellement, n'ont pas de patience) : ils se jettent les uns aux autres, quand l'amour vient sur eux, ils se répandent tels qu'ils sont, avec tout leur déséquilibre, leur désordre, leur confusion... : mais que doit-il en advenir ? Que doit faire la vie de ce tas de midedbris qu'ils appellent leur communauté et qu'ils aimeraient bien, si c'était permis, nommer leur bonheur, et leur avenir ? Là chacun se perd pour l'amour de l'autre, et perd l'autre, et beaucoup d'autres qui voulaient encore venir. Et perd les vastes espaces, les possibilités⁷⁵, échangeant l'approche et la fuite de choses silencieuses, pleines de pressentiments, contre une perplexité stérile d'où plus rien ne peut venir ; rien qu'un peu de dégoût, de déception, de pauvreté⁷⁶, et l'on cherche son salut dans l'une des nombreuses conventions⁷⁷ qui, pareilles à des refuges publics, bordent en grand nombre ce très dangereux chemin. Nulle région de l'expérience humaine n'est pourvue de conventions au même point que celle-ci : il y a là toute une variété d'inventions, ceintures de sauvetage, canots, flotteurs ; si la conception sociale a su créer tant de sortes d'abris, c'est que, dès lors qu'elle inclinait à prendre la vie amoureuse comme un divertissement, elle devait lui donner une forme légère, peu coûteuse, sans danger, sans risque, comme sont les divertissements publics.

Sans doute bien des jeunes gens qui aiment mal, c'est-à-dire en un pur et simple abandon, et au prix de leur solitude (la moyenne en restera toujours là), sentent-ils qu'une faute les écrase, et veulent-

ils, à leur manière propre et personnelle, rendre viable et fécond l'état où ils sont tombés ; car leur nature leur dit que les questions de l'amour, moins encore que tout ce qui a quelque autre importance, ne sauraient trouver de solution publique ni conforme à tel ou tel accord ; qu'il s'agit là de questions, de proches questions, d'humain à humain, et qui exigent une réponse à chaque fois nouvelle, particulière, *seulement* personnelle : mais eux, qui déjà se sont jetés ensemble et qui ont perdu toute délimitation⁷⁸ ou distinction, qui n'ont donc plus rien en propre, comment pourraient-ils trouver en eux-mêmes de quoi sortir de la profondeur de leur solitude déjà ensevelie ?

Leurs actions découlent d'une commune détresse, et, lorsqu'ils veulent échapper, avec la meilleure volonté, à la convention qui leur saute aux yeux (le mariage, par exemple), ils tombent dans les tentacules d'une solution moins bruyante, mais où la convention n'est pas moins mortelle ; rien alors, en effet, qui ne soit, tout alentour d'eux — convention ; là où, trop tôt confluyente, une trouble communauté est à la source des actions, *toute* action est conventionnelle : tout rapport auquel conduit pareil désarroi⁷⁹ a sa convention, quelque inhabituel (c'est-à-dire, dans le sens courant, immoral) qu'il puisse être ; oui, la rupture même serait là un pas conventionnel, une impersonnelle décision de hasard, sans force et sans fruit.

A regarder de près, avec sérieux, on trouve que, comme pour la mort⁸⁰, qui est difficile, il n'est, pour le difficile amour, aucune lumière, aucune solution, nul avis ni voie qui aient été reconnus ; et pour ces deux tâches, que nous portons dissimulées et que nous transmettons sans les ouvrir, nulle règle commune, ni fondée sur un accord, ne

se laisse découvrir. Mais, dans la mesure même où nous commencerons à faire en individus l'essai de la vie, ces grandes choses⁸¹ viendront à nous, les individus, dans une plus grande proximité. Les exigences que le difficile travail de l'amour impose à notre développement dépassent les dimensions d'une vie et nous ne pouvons, débutants que nous sommes, y répondre. Mais si néanmoins nous tenons bon, et si nous prenons sur nous cet amour comme une charge, comme un apprentissage, au lieu de nous perdre en tout ce jeu léger et frivole à l'abri duquel les hommes ont esquivé le sérieux le plus sérieux de leur existence — alors un petit progrès et un soulagement seront peut-être sensibles à ceux qui viendront longtemps après nous ; ce serait beaucoup.

A vrai dire, nous ne commençons qu'à peine à considérer le rapport d'un individu à un second individu sans préjugés, objectivement, et nos tentatives⁸² pour vivre pareille relation n'ont devant elles aucun modèle. Et pourtant, dans le changement de l'époque⁸³, il y a déjà de quoi aider nos débuts hésitants.

La jeune fille et la femme, dans la nouveauté de leur épanouissement propre, ne s'adonneront que passagèrement à l'imitation⁸⁴ des manières et mauvaises manières masculines, et à la répétition des professions masculines. Après l'incertitude de ces transitions, il deviendra clair que les femmes n'auront passé par cette foule et ces changements de déguisements (souvent ridicules) que pour purifier leur essence la plus propre des influences déformantes de l'autre sexe. Les femmes, en qui la vie demeure et habite plus immédiate, plus féconde et plus confiante, ont bien dû, au fond, devenir des êtres humains plus mûrs, des humains plus humains que l'homme, si léger, et

que le poids de nul fruit de chair ne tire au-dessous de la surface de la vie, l'homme qui, suffisant et précipité, sous-estime ce qu'il pense aimer. Portée à terme à travers douleurs et humiliations, cette humanité de la femme verra le jour quand, dans les transformations de sa situation extérieure, elle aura dépouillé les conventions du n'être-que-femme, et les hommes qui, aujourd'hui encore, ne sentent rien venir, en seront surpris et frappés. Un jour (et dès maintenant parlent et brillent en ce sens, notamment dans les pays nordiques, des signes dignes de foi), un jour la jeune fille sera là, la femme sera là, et leurs noms ne voudront plus seulement dire opposition au masculin, mais quelque chose pour soi, qui ne soit pas à penser comme complément et frontière, mais fera penser à la vie, à l'existence : l'être humain féminin.

Ce progrès métamorphosera la façon de vivre l'amour, qui aujourd'hui est pleine de méprises (d'abord tout au rebours de la volonté des hommes dépassés), la transformera jusqu'au fond, la remaniera en une relation conçue d'humain à humain, non plus d'homme à femme. Et cet amour plus humain (qui s'accomplira avec infiniment d'égards, et de douceur, bon et clair en nouant et se déliant) ressemblera à celui que nous préparons en luttant péniblement, à l'amour qui consiste en ce que deux solitudes se protègent l'une l'autre, se délimitent, et se saluent.

Et ceci encore : ne croyez pas que ce grand amour qui vous a été, garçon, imposé jadis, fut en vain ; pouvez-vous dire si alors n'ont pas mûri en vous de grands et bons désirs, des intentions dont vous vivez aujourd'hui encore ? Je crois que si cet amour reste à ce point fort et puissant dans votre souvenir, c'est qu'il fut votre première solitude profonde, et le premier travail intérieur que vous

ayez effectué en votre vie. — Tous mes bons vœux pour vous, cher Monsieur Kappus!

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Borgeby gård⁸⁵, Flädie, Suède,
le 12 août 1904.

Je veux de nouveau vous parler un instant, cher Monsieur Kappus, même si je n'ai presque rien à dire qui soit de quelque secours, à peu près rien d'utile. Vous avez eu maintes grandes tristesses, qui ont passé. Et vous dites que c'est aussi ce caractère passager qui vous a été pénible et contrariant. Mais réfléchissez, je vous prie : ces grandes tristesses ne vous ont-elles pas plutôt centralement traversé? Maintes choses en vous ne se sont-elles pas transformées, n'avez-vous pas changé en tel point, tel endroit de votre être, tandis que vous étiez triste? Seules sont dangereuses et mauvaises les tristesses qu'on emporte au milieu des gens pour en couvrir la voix⁸⁶; comme des maladies superficiellement et sottement traitées, elles ne font que reculer, et leur éruption, après une petite pause, est d'autant plus effroyable; elles s'accumulent au-dedans, elles sont de la vie⁸⁷, de la vie non vécue, rejetée, perdue, de la vie dont on peut mourir. S'il nous était possible de voir un peu plus loin que notre savoir ne porte, et encore un peu au-delà des avant-postes de notre intuition, peut-être

supporterions-nous alors nos tristesses avec plus de confiance que nos joies. Car elles sont les instants où quelque chose de nouveau⁸⁸ est entré en nous, quelque chose d'inconnu ; nos sentiments se taisent, en une réticence craintive, tout en nous recule, il se fait un silence, et le nouveau, que personne ne connaît, se tient là, au milieu, muet.

Je crois que presque toutes nos tristesses sont des moments de tension que nous ressentons comme de la paralysie, sourds que nous sommes à la vie de nos sentiments frappés d'étrangeté. C'est que nous sommes seuls avec l'étranger qui est entré en nous⁸⁹ ; c'est que tout le familier, tout l'habituel nous est pour un instant enlevé ; et que nous nous trouvons au milieu d'une transition où nous ne pouvons rester arrêtés. Voilà pourquoi la tristesse est passagère : le nouveau en nous, venu s'ajouter, est entré dans notre cœur, a pénétré dans sa loge la plus intime, mais, là même, il n'est plus — est déjà dans le sang. Et nous n'avons pas connaissance de ce que c'était. On pourrait facilement nous faire croire que rien ne s'est passé ; et pourtant nous nous sommes transformés comme se transforme une maison où un hôte est entré. Nous ne pouvons dire qui est venu, nous ne le saurons peut-être jamais, mais bien des indices donnent à penser que c'est l'avenir qui, de cette manière, entre en nous⁹⁰, pour se transformer en nous, longtemps avant que de survenir.

Voilà pourquoi il est si important d'être solitaire et attentif, lorsqu'on est triste ; car l'instant où, apparemment, rien n'arrive ni ne bouge, est celui où notre avenir entre en nous, et c'est un instant qui se trouve tellement plus près de la vie que cet autre, bruyant et contingent, où l'avenir nous vient comme du dehors. Plus nous sommes, dans la tristesse, silencieux, patients, ouverts, et plus le

nouveau entre en nous profondément, imperturbablement, mieux nous en prenons possession, plus il sera *notre* destin ; de lui, lorsqu'un jour, plus tard, « il surviendra » (autrement dit : sortant de nous se joindra aux autres), nous nous sentirons au plus profond parents et proches. Et voilà qui est nécessaire. Il est nécessaire — et c'est dans cette direction que se fera peu à peu notre développement — que rien d'étranger ne nous advienne, rien d'autre que ce qui nous appartient depuis longtemps. Il a déjà fallu repenser tant de notions de mouvement⁹¹, on apprendra aussi à reconnaître, graduellement, que ce que nous appelons destin sort des hommes, loin d'entrer en eux du dehors. C'est seulement parce que tant de gens ne se sont pas imprégnés de leur destin, tant qu'il vivait en eux, et parce qu'ils ne l'ont pas transformé en eux-mêmes, qu'ils n'ont pas reconnu ce qui sortait d'eux ; ils le trouvaient si étrange qu'ils pensaient, dans leur effroi désorienté, qu'à coup sûr, il venait tout juste d'entrer en eux, car ils juraient n'avoir auparavant jamais rien trouvé de semblable en eux. De la même façon qu'on s'est longtemps trompé sur le mouvement du soleil, on continue de se tromper sur le mouvement de ce qui vient. L'avenir est fixe, cher Monsieur Kappus, et c'est nous qui nous mouvons dans l'espace infini⁹².

Comment ne nous serait-ce pas difficile ?

Et, pour revenir à la solitude, il sera de plus en plus clair qu'elle n'est au fond rien qu'on puisse choisir ou laisser. Nous *sommes* solitaires. On peut s'illusionner, et faire comme s'il n'en était pas ainsi. C'est tout. Mais il vaut bien mieux comprendre que nous sommes seuls, il vaut mieux, tout simplement, partir de là. Alors il arrivera assurément que nous ayons le vertige ;

car tous les points sur lesquels notre œil avait l'habitude de se reposer nous seront soustraits ; il n'y a plus rien de proche, et tout lointain est infiniment loin. Qui serait transporté, sans presque aucune préparation ni transition, de sa chambre sur la cime d'une haute montagne, devrait ressentir quelque chose de semblable : dans une incertitude sans pareille, à la merci de ce qui n'a pas de nom, il serait quasi anéanti. Il aurait l'impression de tomber, ou bien se croirait expulsé dans l'espace, ou brisé, dispersé en mille morceaux : quel énorme mensonge son cerveau ne devrait-il pas inventer pour rejoindre ses sens dans cet état et pour l'éclaircir ? C'est ainsi que changent, pour qui devient solitaire, toutes les distances, toutes les mesures ; beaucoup de ces changements s'accomplissent subitement, et, comme chez cet homme au sommet de la montagne, il se forme alors des imaginations inhabituelles, des sensations bizarres, qui semblent croître au-delà de tout supportable. Mais il est nécessaire que *cela* aussi, nous le vivions⁹³. Nous devons accepter notre existence aussi *largement* qu'il se peut ; tout, même l'inouï, doit y être possible. C'est au fond le seul courage que l'on exige de nous : être courageux envers ce qui, venant à nous, est le plus bizarre, le plus étonnant, le moins éclaircissable.

Que les hommes là-dessus aient été lâches a causé à la vie un tort infini ; les expériences vécues qu'on appelle « apparitions »⁹⁴, tout ce qu'on nomme « monde des esprits », la mort, tout cela, qui nous est si étroitement parent, s'est trouvé, par la résistance quotidienne, si bien repoussé hors de la vie que les sens⁹⁵ qui en permettaient la saisie se sont étiolés. Sans parler de Dieu. Mais la peur devant l'inéclaircissable n'a pas seulement

appauvri l'existence de l'individu ; sous son effet les relations entre humains se sont également restreintes ; extraites, pour ainsi dire, du lit du fleuve⁹⁶ des possibilités infinies, elles ont été hissées sur une berge en friche que rien n'atteint. Car la paresse n'est pas seule à faire que les rapports humains se répètent, cas après cas, avec tant d'indicible monotonie, sans se renouveler ; il y a aussi la timidité devant toute expérience nouvelle, imprévisible, et pour laquelle on ne se sent pas de taille.

Seul celui qui est prêt à tout, et n'exclut rien, pas même le plus énigmatique, vivra la relation avec quelqu'un d'autre comme une chose vivante, et épuisera sa propre existence. Si l'on se figure cette existence de l'individu comme une pièce⁹⁷ plus ou moins grande, on voit que, pour la plupart, les gens n'apprennent à connaître qu'un coin de leur pièce, une place à la fenêtre, une bande sur laquelle ils vont et viennent. Ainsi trouvent-ils une certaine sécurité. Et pourtant, elle est tellement plus humaine, cette insécurité pleine de dangers qui, dans les histoires de Poe⁹⁸, pousse les prisonniers à palper les formes de leurs terrifiants cachots⁹⁹, et à n'être pas étrangers aux indicibles effrois de leur séjour. Mais nous ne sommes pas prisonniers. Nuls traquenards ni pièges ne sont autour de nous disposés ; rien n'est là qui doive nous faire peur ou nous torturer. Nous sommes placés dans la vie comme dans l'élément auquel nous correspondons le mieux, et, de surcroît, grâce à une adaptation millénaire¹⁰⁰, nous en sommes venus à ressembler à cette vie, au point que, lorsque nous restons immobiles, c'est à peine si, par un heureux mimétisme¹⁰¹, nous nous distinguons de tout ce qui nous entoure. Nous n'avons pas de raison d'avoir de la méfiance contre notre

monde, car il n'est pas contre nous. S'il est en lui des effrois, ce sont *nos* effrois ; s'il est en lui des abîmes, ces abîmes nous appartiennent ; des dangers se trouvent-ils là, nous devons essayer de les aimer. Et, pour peu que nous disposions notre vie selon le principe qui nous conseille de nous tenir toujours au plus difficile, alors ce qui nous paraît aujourd'hui encore le plus étranger nous deviendra le plus familier, le plus fidèle. Comment nous faudrait-il oublier les vieux mythes qui se trouvent au commencement de tous les peuples, ces mythes de dragons¹⁰² qui, à l'instant suprême, se métamorphosent en princesses ? Peut-être tous les dragons de notre vie sont-ils des princesses qui attendent, simplement, de nous voir un jour beaux et vaillants. Peut-être tout l'effroyable est-il, au plus profond, ce qui, privé de secours, veut que nous le secourions.

Aussi, cher Monsieur Kappus, ne faut-il pas vous effrayer lorsqu'une tristesse se dresse devant vous, si grande que vous n'en avez jamais vue de pareille ; lorsqu'une inquiétude, telles la lumière et l'ombre des nuages, passe sur vos mains et sur tous vos actes. Vous devez penser qu'il vous arrive quelque chose, que la vie ne vous a pas oublié et vous tient dans sa main¹⁰³ ; elle ne vous laissera pas tomber. Pourquoi voulez-vous exclure de votre vie toute espèce de trouble, de douleur, de mélancolie, quand vous ne savez rien du travail que ces états font sur vous ? Pourquoi vous persécuter vous-même en vous demandant d'où tout cela peut bien venir et pour aller où ? Car vous le savez bien, vous êtes dans les transitions, et n'auriez de plus grand désir que de vous transformer. S'il y a de la maladie dans ce qui se produit en vous, pensez alors que la maladie est le moyen, pour un organisme¹⁰⁴, de se libérer de ce qui lui est

étranger ; dès lors, on ne doit que l'aider à être malade, à avoir totalement sa maladie, et à se déclarer, car c'est par là qu'il progresse. En vous, cher Monsieur Kappus, il se produit maintenant tant de choses ; il vous faut être patient comme un malade et confiant comme un convalescent ; car vous êtes peut-être l'un et l'autre. Et plus encore : vous êtes aussi le médecin, qui doit veiller sur lui-même. Or dans toute maladie, il y a bien des journées où le médecin ne peut rien faire d'autre que d'attendre. Et c'est, dans la mesure où vous êtes votre médecin, ce que vous devez avant tout faire aujourd'hui.

Ne vous observez pas trop vous-même. Ne tirez pas de conclusions trop rapides de ce qui vous arrive ; laissez-le simplement vous arriver. Autrement, vous en viendriez trop facilement à jeter des regards chargés de reproches¹⁰⁵ (c'est-à-dire : de morale) sur votre passé qui, naturellement, participe de tout ce qui vient maintenant à votre rencontre. Or ce qui, des errances, des souhaits, et des aspirations du garçon que vous fûtes, agit en vous, n'est pas ce dont vous souvenez et que vous condamnez. La situation exceptionnelle¹⁰⁶ d'une enfance solitaire et démunie est si difficile, si compliquée, elle est livrée à de si multiples influences en même temps que détachée de tous les liens réels de la vie, qu'il ne faut pas, là où un vice pénètre en elle, lui donner, sans plus, le nom de vice. Il faut, de toute façon, tant de prudence avec les noms ; c'est, très souvent, sur le *nom* d'un crime que se brise une vie, et non pas sur l'acte lui-même, l'acte sans nom, personnel, qui fut peut-être une nécessité bien précise de cette vie et qui aurait pu y être intégré sans difficulté. Et si la consommation de forces vous paraît si grande, c'est seulement que vous surestimez la victoire ;

celle-ci n'est pas la « grande » chose¹⁰⁷ que vous pensez avoir accomplie, même si, dans ce que vous ressentez, vous avez raison ; est grand le fait qu'il y avait déjà là une chose qu'il vous a été permis de mettre à la place de cette duperie, quelque chose de vrai et de réel. Faute de cela, votre victoire n'aurait été qu'une réaction morale, sans vaste portée, alors qu'elle est devenue, de la sorte, une étape de votre vie. Votre vie, cher Monsieur Kappus, à laquelle je pense en formant tant de vœux. Vous rappelez-vous comment votre vie aspirait à sortir de l'enfance, à se porter vers les « grands » ? Je vois comment elle aspire maintenant, s'écartant des grands, à se porter vers les plus grands. C'est pourquoi elle ne cesse pas d'être difficile, mais c'est aussi pourquoi elle ne cessera pas de croître.

Et si je dois vous dire encore une chose, la voici : ne croyez pas que *celui* qui essaie de vous reconforter vit sans peine parmi les mots simples et calmes qui parfois vous font du bien. Il y a dans sa vie beaucoup de peine et de tristesse, dans cette vie qui reste loin en deçà de vous. Si, à vrai dire, il en était autrement, il n'aurait jamais pu trouver ces mots.

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Furuborg¹⁰⁸, Jonsered, en Suède,
le 4 novembre 1904.

Mon cher Monsieur Kappus,
Durant cette période qui s'est écoulée sans lettre, j'ai été tantôt en voyage, tantôt si occupé que je ne pouvais écrire. Et aujourd'hui encore,

écrire m'est difficile, car j'ai déjà dû écrire beaucoup de lettres, de sorte que ma main est fatiguée. Si je pouvais dicter, je vous dirais beaucoup de choses ; mais recevez simplement ces quelques mots en réponse à votre longue lettre.

Je pense souvent à vous, cher Monsieur Kappus, et avec des vœux si concentrés que, véritablement, ils devraient vous apporter quelque secours. Mes lettres peuvent-elles réellement être un secours ? J'en doute souvent. Ne dites pas : oui, elles le sont. Recevez-les calmement, sans multiplier les remerciements, et attendons ce qui veut venir.

Il n'est peut-être pas utile que j'entre maintenant dans le détail de vos propos ; car ce que je pourrais dire de votre propension au doute, ou de votre incapacité à mettre à l'unisson vie extérieure et vie intérieure, ou de tout ce qui par ailleurs vous accable — c'est toujours ce que j'ai déjà dit : toujours le vœu que vous puissiez trouver en vous-même suffisamment de patience pour supporter, et suffisamment de simplicité pour croire¹⁰⁹ ; que vous puissiez gagner une confiance de plus en plus grande envers ce qui est grave, difficile, et envers la solitude où vous êtes au milieu des autres. Et pour le reste, laissez la vie vous advenir. Croyez-moi : la vie a raison, dans tous les cas.

Et à propos des sentiments : purs sont tous les sentiments qui vous rassemblent et vous soulèvent ; impur, le sentiment qui ne saisit qu'*un* côté de votre être et qui, par là, vous distord. Tout ce que vous pouvez penser face à votre enfance¹¹⁰ est bon. Tout ce qui fait de vous *plus* que ce que vous étiez jusqu'alors dans vos meilleures heures est juste. Toute montée d'intensité est bonne, si elle est dans *tout* votre sang¹¹¹, si elle n'est pas ébriété,

ni opacité, mais joie dont on voit le fond. Comprenez-vous ce que je veux dire?

Et votre doute peut devenir une qualité si vous l'éduquez. Il doit se faire *connaissance*, il doit devenir critique. Demandez-lui, à chaque fois qu'il veut vous gâcher une chose, *pourquoi* cette chose est laide, exigez de lui des preuves, soumettez-le à examen; peut-être le trouverez-vous perplexe, embarrassé, peut-être aussi se rebellera-t-il. Mais ne lâchez pas prise, exigez des arguments; attentif, conséquent, agissez de la sorte dans chaque cas en particulier; et le jour viendra où il cessera d'être destructeur pour devenir l'un de vos meilleurs travailleurs — peut-être le plus intelligent de tous ceux qui travaillent à bâtir votre vie.

Voilà, cher Monsieur Kappus, tout ce que je suis en état de vous dire aujourd'hui. Mais je vous envoie en même temps le tiré-à-part d'un petit écrit¹¹² qui vient de paraître dans la *Deutsche Arbeit* de Prague. Là, je continue à vous parler de la vie et de la mort¹¹³, et de ce qu'elles ont l'une et l'autre de grand et de magnifique.

Votre :
Rainer Maria Rilke.

Paris¹¹⁴, lendemain de Noël 1908.

Il faut que vous sachiez, cher Monsieur Kappus, combien j'ai été heureux d'avoir cette belle lettre de vous. Les nouvelles que vous me donnez, réelles et énonçables comme elles le sont de nouveau maintenant, me paraissent bonnes; et plus longtemps j'y ai pensé, plus elles m'ont fait l'effet

d'être vraiment bonnes. C'est là ce que j'aurais voulu vous écrire, en fait, pour le soir de Noël; mais au fil du travail¹¹⁵ dans lequel, sous maintes formes et sans interruption, je vis cet hiver, la vieille fête est arrivée si vite que je n'ai guère eu de temps pour faire les préparatifs¹¹⁶ les plus indispensables, encore moins pour écrire.

Mais j'ai souvent pensé à vous en ces jours de fête, et je me suis représenté combien vous devez être silencieux dans votre fort solitaire entre les montagnes vides sur lesquelles se jettent ces grands vents du Sud comme s'ils voulaient les dévorer par gros morceaux.

Il doit être immense, le silence où de pareils bruits et mouvements trouvent leur espace, et si l'on pense qu'à tout cela la présence de la mer au loin vient encore s'ajouter, et fait en même temps résonner, dans cette harmonie préhistorique, le son peut-être le plus intérieur, alors on ne peut que vous souhaiter de laisser, avec confiance et patience, la grandiose solitude travailler sur vous, elle qu'il n'y aura plus jamais lieu de rayer de votre vie, qui, dans tout ce que vous trouverez devant vous à vivre ou à faire, poursuivra son influence anonyme et agira, silencieusement décisive, un peu comme en nous le sang¹¹⁷ des ancêtres se meut sans trêve et, se composant avec le nôtre propre, devient l'unique, le non répétable que nous sommes à chaque tournant de notre vie.

Oui : je me réjouis de vous savoir avec cette existence stable, dicible, avec ce titre, cet uniforme, ce service, tout ce tangible, ce limité qui, dans de telles circonstances, avec une troupe d'hommes, isolée elle aussi et peu nombreuse, prend le caractère du sérieux et du nécessaire; au-delà de l'élément de jeu, dans la profession militaire, et du temps qu'on y laisse s'écouler, il

s'agit d'un emploi vigilant, où la faculté d'attention personnelle n'est pas seulement admise, mais franchement éduquée. Être dans des conditions de vie qui exercent sur nous un travail, et qui, de temps en temps, nous mettent face à de grandes choses naturelles, c'est tout ce qu'il nous faut¹¹⁸.

L'art aussi n'est qu'une façon de vivre¹¹⁹, et on peut s'y préparer en vivant d'une façon ou d'une autre, sans le savoir ; dans toute réalité, on en est plus proche, plus voisin que dans les irréelles professions mi-artistiques ; celles-ci, tout en faisant miroiter un semblant de proximité avec l'art, n'en dénie pas moins, en pratique, toute existence à l'art, et l'agressent, comme fait à peu près tout le journalisme, et presque toute la critique¹²⁰, et les trois quarts de ce qu'on appelle, de ce qui veut s'appeler, littérature. Je me réjouis, en un mot, que vous ayez surmonté le danger de tomber là-dedans, et que vous soyez quelque part dans une rude réalité, solitaire et courageux. Puisse l'année qui vient vous y maintenir et vous y renforcer.

Toujours

Votre :
Rainer Maria Rilke.

NOTES

1. Rilke est à Paris depuis août 1902 afin de consacrer un essai au grand sculpteur, mais il nourrit un autre espoir : « Ce n'est pas seulement pour faire une étude, que je suis venu chez vous, — c'était pour vous demander : comment faut-il vivre ? » (à Rodin, le 11 septembre 1902).

2. La « manière propre » constitue, aux yeux de Rilke, le but suprême : c'est ce qui vient de « l'intérieur », c'est « l'intime » opposé à « l'extérieur ». Plus tard Rilke se montrera plus indulgent à l'égard de la jeunesse : « Ce qu'on écrit à 21 ans, est un cri, — est-ce qu'on se demande, lorsqu'on crie, s'il aurait fallu crier autrement ? » (à N.N., 26/12/1912).

3. « Peut-être la gloire n'a-t-elle jamais été que la somme de tous les malentendus » (*Œuvres d'art*, 1903 — trad. par nous).

4. Leopardi Giacomo (1798-1837) : de l'auteur des *Canti*, Rilke a traduit le poème « L'infinito » en 1912 (voir aussi *Journal florentin* dans *Journaux de jeunesse*, Seuil, p. 53).

5. A Munich, le jeune poète Rilke avait demandé conseil à Stefan George et à Jakob Wassermann. « Conseiller », il ne le sera pas seulement pour Kappus, mais aussi pour Rudolf Bodländer ou Hanns Ulbricht à qui il écrit, le 24/3/1926 : « Si néanmoins vous vous retrouvez une plume à la main, interdisez-vous de saisir des "humeurs", obligez-vous à noter des faits, de votre vie ou mieux encore de la vie extérieure (...) Que le produit artisanal (...) reste ensuite en face de vous comme un objet sans doute né de votre impulsion, mais aussitôt emporté si loin par le détachement de l'art et la solitude des choses, que vous ne vous sentiez plus intéressé à son mystérieux achèvement d'objet qu'à titre de serein mandataire. »

6. Freud (dans *Pulsions et destin des pulsions*, 1915) parlera de « poussée » de la « pulsion ».

7. Le 11/9/1902, Rilke écrit à Rodin : « J'ai essayé d'approcher ma vie de la nature même. »

8. Rilke distingue « chose » (*Ding*) et « objet » (*Gegenstand*); le 22 mars 1922, il écrit à R. Bodländer : « qu'une chose se mue en art dépend de son degré de vibrations plus élevé, surpassant les choses usuelles ».

9. Les « richesses » de l'univers poétique ne sont accessibles qu'à celui qui vit dans la « pauvreté » — cf. *Le Livre de la Pauvreté et de la Mort*, dernière partie du *Livre d'heures*, écrit en 1903 à Viareggio.

10. « Ne laisse, que l'enfance fut, cette fidélité sans nom / des Célestes, le Destin te l'enlever : / le captif même qui s'altère obscurément dans le cachot, / elle l'aura nourri en secret jusqu'au bout » (trad. Jaccottet, Seuil, t. 2, p. 435).

11. Espaces, lieux, distances, séjours, géographiquement identifiables ou métaphoriques, émergent sans cesse, au fil de ces lettres — figures brièvement nommées ou formées, défaits, parfois reprises pour être encore perdues (voir p. 35 « un espace où aucun mot n'a jamais pénétré »).

12. Le livre de Freud, *L'Interprétation des rêves*, a été publié en 1900.

13. Le mot « vocation » (*Beruf*) garde quelque chose de son origine religieuse — comme le montre Max Weber (dans *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme* — première publication : 1904/1905).

14. Voir l'introduction par Kappus, p. 31.

15. Exaspéré par Paris (qu'il qualifie dans une lettre d'« étranger et hostile ») et souffrant, R. part seul en Italie, et s'installe pour un mois à Viareggio, sur la Riviera italienne. Là, il écrit, en une semaine, la troisième partie du *Livre d'heures*, *Le Livre de la pauvreté et de la mort*.

16. Au printemps 1898, Rilke, fuyant Florence, était venu à Viareggio et y avait rédigé son *Journal florentin* adressé à Lou Andreas-Salomé. (C'est une scène vécue à Viareggio qui inspira à Rilke *La Princesse Blanche*.)

17. Les mots manquent pour dire la « solitude ». Voir Hofmannsthal, *La Lettre de Lord Chandos* : « C'est bien là quelque chose d'à peine nommé et, probablement, d'à peine nommable » (in : *GW VII*, p. 467).

18. Le premier livre de Kierkegaard (dont Rilke lit à l'époque le *Journal d'un séducteur*) s'intitule *Le Concept d'ironie*. L'ironie est l'une des ressources de la poésie de Leopardi (voir p. 36); voir à ce sujet Giuseppe Ungaretti, *La Leçon des Canti*, dans *Innocence et Mémoire*.

19. Écrivain danois (1847-1885), botaniste, traducteur de Darwin. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (1910) et le *Tonio Kröger* (1903) de Thomas Mann ont des traits communs

avec son roman *Niels Lyhne* (1880). En 1907, l'éditeur viennois Hugo Heller lança une enquête auprès de nombreuses personnalités, « Les livres de la vraie vie » (« Die Bücher zum wirklichen Leben »). Les personnes interrogées (parmi lesquelles Peter Altenberg, Hermann Hesse, Ricarda Huch, Arthur Schnitzler et Stefan Zweig) devaient citer des livres qu'ils jugeaient « indispensables » pour qui « entrait dans la vie active ». Rilke mentionne les livres de Jacobsen : « c'est à eux d'abord que je dois ma disposition à regarder sans choisir et la décision d'admirer ; et ils soutiennent en moi depuis que je les aime la certitude intime que, même pour le plus retenu et le plus insaisissable en nous, la nature offre des équivalents » (trad. par nous).

20. Maison d'édition fondée en 1828.

21. Le « tissu » vaut souvent, chez Rilke, comme métaphore de la vie, de sa continuité. Ainsi dans *SW III* (pp. 748/49) : « Vie mystérieuse, toi, tissée / de moi et de maints matériaux inconnus » (Worpswede 1901). Parlant de l'achèvement des *Elégies de Duino*, Rilke écrit à Lou, le 11/2/1922 : « tout ce qui m'était fibre, tissu, a craqué », et, le même jour, à Marie de la Tour et Taxis : « ce fut une tempête qui n'a pas de nom ; un ouragan dans l'esprit — comme autrefois à Duino ; tout ce qui est fibre et tissu en moi, a craqué ».

22. Le « goût » des « fruits » est comme la saveur de la vie ou comme celle où la vie et la mort se fondent : Rilke y revient dans les *Sonnets à Orphée*, en I, 13 par exemple : « Pomme replète, poire et banane, / groseille verte... Voilà qui tout exprime / vie et mort dans la bouche (...) » (traduit par Armel Guerne).

23. C'est une nouvelle de Jacobsen parue en 1882 (voir dans *Mogens*, trad. F. Durand : « Là eussent dû être des roses » — pp. 91-99).

24. Jusqu'en 1905, Rilke a écrit des études critiques. Mais dès 1907, il va jusqu'à refuser de lire ce que l'on écrit sur ses œuvres ; la critique est, dit-il, une lettre adressée au public et que « l'auteur, comme elle ne lui est pas adressée, n'a pas à ouvrir ni à lire ».

25. La réflexion est inspirée de l'exemple de Rodin : « Là, il est l'attentif à qui rien n'échappe, l'amoureux qui ne cesse de recevoir, le patient qui ne mesure pas son temps, et ne songe pas au profit immédiat » (lettre à Lou du 8/8/1903).

26. L'« arbre », pour Rilke, est aussi bien modèle que compagnon — ainsi dans *Instant vécu I*, p. 115, ou dans la *Première Élégie de Duino* : « il nous reste peut-être quelque arbre sur la pente, que nous puissions chaque jour aller voir de nouveau »

(trad. A. Guerne), ou au début des *Sonnets à Orphée*: «Là s'élançait un arbre. O pur surpassement!»

27. Rilke écrit à Lou, le 13/5/1903: «Le plus important, la patience.» Et deux mois plus tard (25/7/1903): «Je sais bien que (...) la patience contient tout: humilité, force et mesure.» C'est une formule proche, mais nuancée d'amertume, qui clôt le *Requiem pour Wolf Graf von Kalckreuth* (écrit en 1908, après le suicide du dédicataire): «Qui parle de vaincre? Tenir est tout.» Dans les *Cahiers de Malte*, Rilke semble caractériser la «patience» d'où naîtront les *Elégies de Duino*: «Et il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent. Car les souvenirs eux-mêmes ne sont pas encore cela. Ce n'est que lorsqu'ils deviennent en nous sang, regard, geste, lorsqu'ils n'ont plus de nom et ne se distinguent plus de nous, ce n'est qu'alors qu'il peut arriver qu'en une heure très rare, du milieu d'eux, se lève le premier mot d'un vers» (trad. Maurice Betz).

28. Poète allemand (1863-1920), auteur de *Aber die Liebe* (1893), de *Weib und Welt* (1896), de *Zwei Menschen* (1903), ainsi que du texte qui a inspiré *La Nuit transfigurée* (1899) d'Arnold Schönberg.

29. En 1922, dans une lettre à la Comtesse Sizzo, Rilke se souvient de Dehmel: «Cette volonté en lui de ne dresser aucune barrière entre la "vie" (qu'il faut mettre tout de suite entre guillemets) est sans doute pour quelque chose dans ce que vous trouvez à ses livres, par endroits, d'antipathique ou même de repoussant (...) Je compris parfaitement quelqu'un qui m'avoua un jour hésiter, étant pris dans l'un de ses beaux poèmes, à tourner la page, de peur de tomber à la suivante sur une incartade d'autant plus déplaisante que l'on serait plus sensible et plus attentif à la splendeur incontestable de certains vers» (17/3/1922, Seuil, t. 3).

30. «Ne sommes-nous que sexes, / ventres de femmes qui beaucoup donnent? — / Nous nous prostituâmes avec l'éternité / et quand arrive la délivrance, nous accouchons du fruit mort-né de notre mort» (*Le Livre de la pauvreté et de la mort*, Viareggio, 16/4/1903).

31. En 1898, dans une conférence intitulée *Poésie moderne*, Rilke s'interrogeait déjà sur Dehmel: «La simplicité profonde, intime, est chez lui voisine du pathos antipathique et, d'après ses premiers livres, beaucoup s'attendraient à trouver en lui non une personnalité simple, mais un poseur très conscient» (trad. par nous d'après SW V, p. 375).

32. Les propos de Rilke pourraient être confrontés à ceux de

Schiller (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795/1796) ou de Kleist (*Das Marionettentheater*, 1810).

33. L'opposition entre « mâle » et « humain » est reprise et explicitée plus loin.

34. Dans un poème, Rilke dénonce « l'arrogance » des « connaisseurs en matière d'art : ils sont saisis d'une grande arrogance / et c'est pourquoi ils titubent de futilité en futilité » (Viareggio, 20/4/1903).

35. Le « réel » est opposé à l'éphémère, au « temporaire » ; il touche même à « l'éternité » : « Les Créateurs... / veulent l'éternel. Ils disent : pierre, / sois éternelle... » (*Le Livre du pèlerinage*, 1901).

36. Depuis 1884, dans ce village de tourbiers près de Brême, s'était installé un groupe d'artistes, parmi lesquels Paula Becker et Clara Westhoff, qui allait devenir la femme de Rilke. En 1902, Rilke consacra une étude aux peintres de Worpswede. « (...) nous vivons, écrit Rilke, sous le signe de la plaine et du ciel. Ce sont deux mots, mais qui embrassent une seule expérience : la plaine. La plaine est le sentiment grâce auquel nous grandissons. (...) C'est dans une plaine semblable que vivent les peintres dont il sera question ici. Ils lui doivent d'être devenus ce qu'ils sont » (trad. Maurice Betz, Seuil, t. 3).

37. S'agirait-il maintenant de la « confiance » des choses — et spécialement « infimes » — en l'homme ? Cf. *Bruit originare*, p. 124. Le « faible », le « petit », ce qui est « en bas », tout cela apparaît également chez des écrivains aussi différents que Robert Walser ou Walter Benjamin.

38. Cette « conscience plus intime », Rilke l'invoquera pour refuser, en 1912, la psychanalyse.

39. L'« étrangeté » est également affectée de degrés dans la lettre à Clara du 31/8/1902 : « ... Paris, qui est vraiment une ville étrangère, très, très étrangère pour moi (...) Une ville étrangère, étrangère. »

40. Toute sa vie, Rilke aura redouté la « distraction », la « dispersion » : « Je n'ai guère besoin de la "distraction" que les gens croient toujours devoir vous donner, ah, pût-il enfin venir, celui qui me concentrerait comme la lentille concentre les rayons du soleil dispersés dans l'espace jusqu'à l'intensité du feu » (à Marie de la Tour et Taxis, le 27/2/1913, de Paris) ; à 50 ans, les prétendus « soulagements » de la « distraction » ne lui font pas moins horreur : « Je traverse, gêné par je ne sais trop quoi (...), l'une de ces crises intérieures inexplicables qui conduiraient peut-être tout autre que moi à rechercher le contact, parce que les êtres aiment demander aux autres un allègement et, avant tout, cette illusion pour laquelle on a

trouvé le mot "distraction", le mot juste pour une conduite effrayante et vraiment sans issue qui ne pourrait m'être jamais d'aucun secours» (à la comtesse Sizzo, le 12/11/1925, de Muzot).

41. La distinction entre « l'individu » ("*der Einzelne*") et « le solitaire » ("*der Einsame*") n'était pas encore acquise dans le *Journal florentin* (1899): « L'art est le moyen pour l'individu, pour le solitaire de s'accomplir. »

42. L'« assentiment » n'est-il pas le fait des hommes plutôt que des « choses » ou des « bêtes »? Mais précisément, en ces moments, les distinctions habituelles s'évanouissent, submergées.

43. Ce « nouvel homme » fait penser à Nietzsche.

44. Il est question de « maternité » dans *Le Livre de la pauvreté et de la mort*: « Accomplis en nous ton signe suprême, / Apparais dans l'éclat de ta force / et donne-nous (après les souffrances des femmes) / l'austère maternité de l'Être. »

45. Sur les mots allemands « *Gemeinsamkeit* » (la communauté) et « *Einsamkeit* » (la solitude), Rilke joue lorsqu'il demande que l'on respecte son désir de « solitude ». « Toute vie en commun ("*alle Gemeinsamkeit*") », écrit-il, « ne peut consister qu'à fortifier deux solitudes voisines ("*zweier benachbarter Einsamkeiten*") » — à Friedrich Westhoff, le jeune frère de sa femme, le 29/4/1904).

46. Parmi les rares (et précoces) tentatives dramatiques de Rilke, on peut citer *Petite Mère* de 1896/1897, et *Orphelins* de 1901, pièces (que Rilke lui-même désigne comme « drames ») écrites dans le style du théâtre naturaliste.

47. Pendant son séjour (de 10 mois) à Rome, Rilke a le projet d'écrire une étude sur J.P. Jacobsen. En fait, il n'y écrira que quelques poèmes et le début du *Malte*.

48. La vie que mène Rilke l'oblige à « écrire des lettres », beaucoup de lettres. Il tient néanmoins à faire de chaque lettre un geste réellement et singulièrement destiné à son correspondant: « Jamais d'une intention d'écrire, il ne résulte une lettre. Une lettre doit vous venir comme une surprise et l'on ne doit pas comprendre où, dans la journée, elle a trouvé la place de se former » (à Clara, 1901, traduit par nous).

49. La ville italienne décriée à cause de ses fièvres fait penser à *La Mort à Venise* (1912) de Thomas Mann.

50. Dans *Malaise dans la civilisation* (1930), Freud, pour rendre sensible ce que peut être la « conservation totale du passé » dans une « âme », recourt à une comparaison avec Rome. Il évoque d'abord les ruines romaines, les multiples vestiges mêlés à la ville moderne. Puis il imagine une Rome où

rien n'aurait été détruit, et où, dans une impossible simultanéité « les phases récentes de son développement subsisteraient encore à côté des anciennes ».

51. Le passé — entassé, « surestimé », écrasant — menace le présent, la vie, les forces créatrices. Cf. la deuxième des *Considérations intempestives* de Nietzsche.

52. Les « fontaines romaines » ont souvent inspiré Rilke : « (...) parfois rêveuses et se laissant couler / goutte à goutte parmi les mousses et les lichens / jusqu'aux derniers miroirs qui doucement d'en bas / font sourire dans le clair-obscur le bassin » (« *La fontaine romaine* », dans *Nouveaux Poèmes*, trad. L. Gaspar, Seuil t. 2), ou encore, dans les *Sonnets à Orphée* (II, 15) : « O bouche de fontaine (...) / — O toi, sur le visage ruisselant de l'eau, / masque de marbre. Et du fond, tout là-bas, s'acheminent les aqueducs. »

53. Le sculpteur (1475-1564) de la *Piété* et du *David* apparaissait déjà dans l'une des *Histoires du Bon Dieu* : « *Celui qui écoutait les pierres* » (1900). Rilke a également traduit cinquante-six de ses poèmes.

54. Dans une lettre à Lou, du 3/11/1903, Rilke fait de ces escaliers romains une description très voisine : « ... ces escaliers qui, bâtis à l'image des cascades, si étrangement tirant une marche d'une autre marche, comme une vague d'une autre vague... »

55. La conception de l'œuvre comme « don » se retrouve dans les images de « main autonome » ou de « dictée ».

56. Les « vers » ne sont pas seulement le fruit de l'« expérience vécue » par le poète (cf. *Instant vécu I et II — « Erlebnis »* —, dans le présent volume); ils peuvent aussi la susciter.

57. Rilke écrit à Clara, le 19/12/1906 : « Tu sais (...) ce que Noël a été pour moi dans ma première enfance; même quand l'école militaire m'eut rendu l'image d'une vie dure, sans miracle (...), même alors, Noël resta réel, resta cela qui approchait riche d'un exaucement qui passait tous les vœux. »

58. Cette force de « ne-pas-comprendre » se manifeste singulièrement dans le personnage de Lucile Desmoulin à la fin de *La Mort de Danton* de Georg Büchner; Paul Celan, dans *Le Méridien* (1961), voit dans ce passage l'affirmation, propre à la poésie, de « la majesté de l'absurde ».

59. Le « vaste », le « lointain », le « spacieux » ne comptent pas moins, dans ces lettres, que le « propre », l'« intime », le « profond ». Autant de termes auxquels Rilke recourt pour

évaluer les situations et les attitudes, en particulier lorsqu'il donne des conseils.

60. Cette « vie réelle », Rilke l'avait déjà opposée aux « morosités temporaires » (à Kappus, le 16/7/1903).

61. Dans une lettre à Lou du 25/7/1903, Rilke décrit avec quelle hésitation Clara et lui ont approché leur fille après une longue absence: « nous avons essayé d'être tout à fait silencieux, comme des choses ».

62. C'est aux « choses » elles-mêmes que semble parfois revenir l'initiative du rapport avec celui qui vit parmi elles, près d'elles et, presque, comme elles.

63. Sur « l'enfance », voir aussi le poème « *Les enfants* » des *Visions du Christ*: « Je suis l'enfance, le souvenir... » (1896/1897).

64. Les trois âges (masculins) répondent aux étapes de la « maternité », « vierge », « mère » et « vieille femme » (p. 51).

65. Dieu « pèse », jusqu'à être écrasant: « (...) cette immense obscurité me rapetisse; / mais si c'est toi: fais-toi plus lourd pour m'investir » (*Le Livre de la pauvreté et de la mort*).

66. Rilke retourne — en glissant de l'actif au passif — l'image stéréotypée d'un « Dieu » qu'on perdrait en sortant de l'enfance et en renonçant à la foi.

67. Très tôt, cette « vision de Dieu » s'est manifestée chez Rilke: « Ainsi tu ne fus jamais — ou tu ne fus plus, / lorsqu'infortuné je vins au monde. (...) Toi cruel, et si tu ne fus jamais, / mon amour et ma douleur / auraient dû te créer à Gethsémani » (« *Cimetière juif* » — *Visions du Christ*, 1896/1897).

68. Léon Tolstoï (à qui Rilke et Lou ont rendu visite en Russie, au printemps 1899) écrivait le 1/8/1899 à P. I. Birionkov: « cette supposition ou cette probabilité [que le Christ n'ait pas existé], c'est la suppression des derniers points susceptibles de donner prise à l'ennemi, de façon à rendre invincible la forteresse de la doctrine morale du bien, qui ne provient pas d'une unique source localisée dans le temps et dans l'espace, mais de l'ensemble de la vie spirituelle de l'humanité. » (Léon Tolstoï, *Lettres II*, Gallimard, 1986, trad. par B. du Crest.)

69. Dans le « sang », dans le « bruit » du « sang », se mêlent le plus immédiat et l'ancestral, le personnel et l'originaire. Le début de la troisième des *Elégies de Duino* évoque un « occulte coupable Fleuve-Dieu du sang », un « Neptune du sang » (Seuil, t. 1, trad. A. Guerne). Et déjà le *Rodin* de 1903 parlait de « ces anciens mystères qui, surgis de l'inconscient, levaient, pareils à des dieux fluviaux étrangers, leurs visages ruisselants hors

du bruissement du sang». Le sang peut même, antérieur à l'individu et enfermé en lui, se rebeller contre lui : « Il fallait des précautions incroyables pour vivre d'accord avec ce sang. Le duc était enfermé avec lui, et parfois il en avait peur, lorsque en soi il le sentait tourner, rampant et sombre. » (*Malte*, trad. M. Betz, Seuil, t. 2, p. 187). En revanche, dans *Bruit originaire* (p. 125 du présent volume), c'est par les os, par la boîte crânienne, qu'un tel « bruit » pourrait être émis.

70. Tout en permettant à son interlocuteur de revenir comme du dehors à son poème, à « son propre travail écrit par une main étrangère », Rilke cède également à une impulsion familière : copiant un texte, il se l'approprie plus intimement. Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, c'est Malte qui recopie la fin d'un poème du *Spleen de Paris* de Baudelaire : « Voici devant moi, de ma propre écriture, ce que j'ai prié, soir par soir. Des livres où je l'ai trouvé, j'ai transcrit cela, pour que cela me fût tout proche, pour que cela fût issu de ma main, comme jailli de moi-même » (*Malte*, trad. M. Betz, Seuil, t. 1).

71. Dans une présentation des *Lettres de Marianne Alcofado* (la Religieuse portugaise), qu'il traduisit en 1913, Rilke écrit, en 1907 : « Pourquoi ces lettres nous sont-elles tombées sous les mains ? Fallait-il que nous soit rappelé que c'est là l'extrême où peut mener une vie de femme : / Que, là, avec ses sentiments bienheureusement irrésistibles, elle croît en laissant en arrière ceux qui apprennent si lentement le difficile amour au point que (toujours et encore), ils n'ont que le choix d'être des débutants ou des dillettantes » (trad. par nous d'après *SW VI*, p. 1002).

72. L'amour est une possibilité fondamentale qui exige qu'on s'en rende « capable », qu'on sache l'« accomplir » ; la cinquième *Élégie*, inspirée par le tableau *Les Saltimbanques* de Picasso, demande : « Où donc, mais où est-il, le lieu — je le porte en mon cœur — / où ils sont loin encore et pour longtemps, de tout ce savoir-faire (“*Konnten*”), où toujours ils retombent l'un de l'autre. » Et plus loin : « Ange ! il doit être une place — mais nous ne la connaissons pas — / où sur un tapis ineffable, les Amants, qui jamais ici / ne vont jusqu'à l'accomplissement (“*Können*”), là dressaient à l'évidence / les très audacieuses figures de l'Élan du Cœur, / les donjons de leur volupté » (trad. A. Guerne, Seuil, t. 2).

73. Dans la lettre qu'ils adressent le 29/4/1904 à Friedrich Westhoff, Rilke et Clara caractérisent les « jeunes gens » comme des « apprentis en matière d'amour ».

74. Il s'agit d'une citation tirée du livre que Rilke a consacré à Rodin : « Durant deux millénaires de plus la Vie l'avait gardé

dans ses mains, avait travaillé à lui, l'avait martelé et ausculté» (trad. M. Betz, Seuil, t. 1).

75. La lettre à Fr. Westhoff du 29/4/1904 dit: «il faut vivre en soi-même et penser la totalité de la vie, ses millions de possibilités d'espaces, d'avenirs...»

76. La «pauvreté» a ici une valeur négative; pour une valeur contraire, voir *Le Livre de la pauvreté et de la mort*. Sans doute Rilke aurait-il pu distinguer deux «pauvretés» — comme il lui arrive de distinguer la «petite» et la «grande» mort.

77. Cf. la lettre à Fr. Westhoff du 29/4/1904: «de cette relation extrême et complexe, les conventions ont essayé de faire un rapport facile et frivole...»

78. L'absence de «délimitations», l'effacement de certaines frontières produira des expériences singulières dans *Instant vécu I et II*.

79. Le mot «désarroi» est fréquent chez Rilke; cf. aussi Robert Musil, *Les Désarrois de l'élève Törless* (1906).

80. «Il faut apprendre à mourir: voilà toute la vie. De préparer de loin le chef-d'œuvre d'une mort fière et suprême, d'une mort où le hasard n'est pour rien, d'une mort bien faite, bienheureuse, enthousiaste comme les saints ont su la former, d'une mort mûrie longuement...» (lettre en français à M. Romagnelli, du 8/12/1907). Voir aussi dans *Malte*, la mort du Chambellan.

81. Rilke, dans *Rodin*, cite «les paroles que voici près de cinq cents ans un moine quelconque a, paraît-il, prononcées à l'adresse du jeune Michel Colombe: "Travaille, petit (...), regarde, aime le bon Dieu, et tu auras la grâce des grandes choses» (trad. M. Betz, Seuil, t. 1). Et il commente (en pensant évidemment à lui-même): «Peut-être un sentiment intime a-t-il parlé ainsi — mais infiniment plus bas que la voix du moine — au jeune homme, à l'un des carrefours de ses débuts. Car c'est là justement ce qu'il cherchait: la grâce des grandes choses.»

82. Le «nous», si fréquent chez Rilke, semble, dans des passages comme celui-ci, unir l'époque entière avec la solitude d'une vie livrée à ses «tentatives».

83. Faut-il songer à l'effervescence pédagogique des années 1900? Rilke connaissait personnellement Ellen Key, l'auteur du *Siècle des enfants* (1900); il séjourna en Suède chez Jimmy et Lizzie Gibson, les instigateurs de la *Samskola* (à cette école, fondée en 1901, il consacra, en 1905, un article). On pense aussi à John Dewey (*Ecole et Société*, 1900) et à la *Casa dei Bambini* de Maria Montessori (Rome, 1907).

84. Dans le compte rendu qu'il fit (en 1902) de deux livres écrits par des femmes scandinaves, Rilke a déjà développé ces idées: «La femme (...) pourrait être écrivain sans imiter ou concurrencer l'homme. L'homme et elle ont, dans les cultures du Nord, un but commun qui dépasse la séparation des sexes, le but de devenir en quelque sorte, dans le sens le plus large, des êtres humains» (traduit par nous d'après *SW V*, pp. 604/605).

85. «Borgeby gård»: Rilke a quitté Rome en juin; il se rend, en passant par Copenhague (la ville de Jacobsen) et Malmö, chez Hanna Larsson et Ernst Norlind; l'instigatrice de ce voyage est Ellen Key (avec qui Rilke correspond depuis 1902).

86. L'excessif emportement dans la conversation, et l'amertume qui en résulte, voilà ce que Rilke redoute: «D'un point de vue absolu, sans parler des conversations ineptes dont le monde est envahi, même la conversation la plus parfaite me fait l'effet maintenant d'une débauche» (à Clara, le 27/6/1904 de Borgeby gård).

87. Si la «vie», retournée contre elle-même, est la source des maladies, elle doit pouvoir — libérée et vraiment vécue — les guérir.

88. «Le nouveau», en advenant, trouble la différence entre le propre et l'étranger, et unit l'intime et le plus lointain.

89. Le «nous» peut être, ici, le lieu et le résultat de la «transformation». Dans la neuvième *Élégie de Duino*, les «choses», la terre veulent se métamorphoser «en nous»: «Elles, les périssables, nous font capables de salut, nous les plus périssables. / Le veulent qu'en notre cœur tout invisible, il nous soit un devoir / d'accomplir leur métamorphose — oh! infinie — en nous (...)!»

90. Si nous avons deviné que l'«avenir» est entré en nous — à notre insu — et qu'il a vécu en nous longtemps avant de «survenir» visiblement, alors l'apparente contingence de ce qui nous arrive se dissout, son extériorité cède, et nous reconnaissons ce «destin» comme nôtre. Le trouble des dimensions temporelles se retrouve dans *Les Cahiers de Malte*, en particulier chez le vieux comte Brahe: «La succession du temps ne jouait aucun rôle pour lui, (...) avec le même entêtement il tenait les choses futures pour présentes» (trad. M. Betz, Seuil, t. 1).

91. En parlant de «notions de mouvement», Rilke fait ici allusion à la révolution copernicienne et galiléenne et à la nouvelle conception qui se forma alors du «mouvement» des corps célestes (cf. *infra* «le mouvement du soleil») ou même du

« mouvement » comme tel. La science vaut ici comme le modèle d'une pensée capable de renouvellements radicaux. Rilke s'y réfère à l'instant où il demande qu'on élabore une nouvelle façon de penser le nouveau lui-même.

92. L'idée de l'« infinité de l'espace » fut l'une des conséquences les plus bouleversantes de la révolution copernicienne. Rilke, ici, dit de nouveau le temps en termes d'espace — par une démarche comparable à celle de Proust.

93. « Vivre quelque chose », l'« accepter », c'est lui donner place, c'est libérer la possibilité d'un rapport — même s'il s'agit de la mort. En 1923, après avoir achevé les *Elégies*, et venant d'écrire les *Sonnets à Orphée*, Rilke reprend cette idée, dans une lettre à Nanny von Escher (22/12/1923) : « Deux expériences vécues tout intérieures ont été décisives pour qu'ils voient le jour : la résolution, progressivement mûrie dans l'âme, de maintenir la vie ouverte face à la mort, et, de l'autre côté, le besoin spirituel d'intégrer la métamorphose de l'amour dans ce tout élargi tout autrement que ne le permettait le cercle restreint de la vie (excluant simplement la mort comme le tout autre) » (traduit par nous).

94. Cf. les deux proses *Instant vécu I* et *II* dans le présent volume, mais aussi *Les Cahiers de Malte* qui montrent soudain une « dame élancée et vêtue de clair, qui lentement s'approcha de nous (...) Qui est-ce ? cria mon père. — Quelqu'un qui a bien le droit d'être ici : Christine Brahe. »

95. Rilke rêve à la possibilité de « sens » autres que les cinq sens ; ailleurs (voir *Bruit originaire*, dans le présent volume, mais déjà en 1898, une conférence intitulée *Poésie moderne* où Rilke affirme « que nos organes bornés ne permettent jamais de percevoir que des morceaux de ce large cercle » — trad. par nous d'après *SW V*, p. 384), il s'interroge sur les « secteurs » respectifs des sens et sur les failles qui les séparent.

96. L'image du « lit du fleuve » se trouve également dans une lettre à Lou du 8/8/1903 : « Sa vie quotidienne [il s'agit de Rodin] et les êtres qui en font partie semblent le lit vide où il a cessé de couler. Mais cela n'a rien de triste : tout à côté on entend le grondement, le pas puissant du fleuve qui n'a pas voulu se partager en deux bras. »

97. Cette « pièce » est encore l'une de ces nombreuses figures d'espaces, de demeures qui se forment, soutiennent un instant la pensée de Rilke, puis s'évanouissent.

98. D'Edgar Allan Poe (1809-1849), voir par exemple *Le Puits et la Pendule* (traduit par Baudelaire).

99. A côté de Poe, cette image révèle une lecture (précoce) de Schopenhauer : « Parfois, sur les étagères aux murs, / je prends

mon Schopenhauer, / un "cachot plein de deuil" / voilà comment il a nommé cette existence. — S'il a raison, je n'ai rien perdu : / dans les solitudes des cachots, / je réveille les cordes de mon âme, / heureux, comme jadis Dalibor» (poème « *Malgré tout* » — « *Trotzdem* », de 1896, in: *Offrande aux Lares*, traduit par nous d'après *SW I*, p. 35).

100. Rilke, ici, comme souvent dans ses lettres, emprunte au langage des sciences de la vie ; il a connu le grand naturaliste et biologiste allemand Jakob von Uexküll (1864-1944) qui a élaboré les notions de « *Umwelt* » (« monde environnant ») et de « *Innenwelt* » (« monde intérieur ») et qui a tenté de saisir comment les animaux perçoivent le monde. Dans sa lettre à Uexküll du 19/8/1909, Rilke affirme sa « résolution » de « ne pas tenir l'art pour un "choix" opéré dans le monde mais pour la transformation intégrale de celui-ci en splendeur ». Dans sa poésie, Rilke a forgé la notion de « *Weltinnenraum* » (« espace intérieur du monde »).

101. En biologie, le terme de *mimétisme* désigne une réaction face à un « danger ». Rilke l'emploie aussi péjorativement, par exemple en décrivant, dans la lettre à Lou du 12/5/1904, l'oppressant printemps romain : « Tout à coup, l'arbre de Judée s'est mis à fleurir (...) et en quelques semaines, tout : trèfle, anémones, seringas, asters, tout s'était imprégné de son violet, Dieu sait pourquoi : par paresse, mimétisme, par défaut d'idées personnelles. »

102. Dans une lettre (écrite en français) à Mimi Romagnelli du 25/8/1908, Rilke évoque tout un monde de personnages mythiques : « Les choses vierges attendent encore les princes qui viendront les transformer en étoiles (...) Pourquoi devant cette Œuvre, n'ayant rien accompli et étant jeune, — pourquoi n'ai-je point la force d'un monstre, d'un dragon ou d'un Ange ? »

103. La « main » est souvent nommée et autonomisée chez Rilke. C'est le cas dans *Histoires du bon Dieu*, *Les Cahiers de Malte*, *Rodin* ; cf. aussi *Le Cornette* : « ... la plaine. Le soir. Le pommeau de la selle brille à travers la poussière. Et voici que monte la lune. / Il le voit à ses mains. »

104. L'« organisme » relève encore du paradigme biologique ; mais c'est aussi — retournée en conseils apparemment sereins — la hantise de la maladie qu'il avoue dans certaines lettres à Lou ou à Marie de la Tour et Taxis (17/12/1912) : « Chez moi tout n'est que trop d'une seule pièce pour que je puisse me vouer à la souffrance en telle partie de ma personne et continuer de créer en telle autre : une douleur me prive du monde » (trad. P. Klossowski). Mais « la solitude est un véritable élixir, elle

presse la maladie complètement à la surface, il faut aller mal, plus mal, le plus mal possible, aucune langue ne permet d'aller plus loin, — mais alors tout va bien» (à Marie de la Tour et Taxis, le 30/12/1911, de Duino, trad. par nous).

105. On pense à la critique que fait Nietzsche du «ressentiment» à l'égard du temps.

106. Cette «situation exceptionnelle» pourrait à la fois évoquer et voiler un souvenir personnel de Rilke, sa situation d'élève à l'École militaire («Car en fin de compte, moi-même je ne faisais que sortir de la clôture du dortoir pour passer dans le baignoire du contraire» — à Marie de la Tour et Taxis, 5/2/1912, trad. par nous) d'où il fut renvoyé pour des raisons mal connues.

107. *Les Cahiers de Malte*: «Cela, qui m'avait inspiré ma première et profonde frayeur, lorsque tout enfant, la fièvre m'avait tenu: *la grande chose*.»

108. Après un séjour de deux mois à Borgeby gård, Ellen Key emmène son ami Rilke à Göteborg où il sera l'hôte de Jimmy et Lizzie Gibson, les animateurs de la *Samskola*.

109. Qu'est-ce qui est à «supporter»? A quoi faut-il «croire»? La phrase reste en suspens. Il ne s'agit pas de croire à quoi que ce soit qu'on puisse nommer, mais à ce qui va venir. (Voir *Le Livre d'heures*, I: «nous te construisons avec des mains tremblantes»).

110. Voir le poème «*Enfance*» du *Livre d'Images*: «O enfance, ô images qui glissent. / Où donc? Où donc?» (1905/1906) et le poème portant le même titre dans *Nouveaux Poèmes*.

111. Le «sang», milieu intérieur, est, chez Rilke, l'élément d'une vérité immédiate et «totale» de l'individu.

112. Il s'agit de la seconde version (ré-écrite en août 1904, à Borgeby gård) du *Cornette*, parue en octobre 1904 dans la revue pragoise *Deutsche Arbeit*.

113. Cf. le titre du *Cornette*, *Le Chant de la vie et de la mort du Cornette Christoph Rilke*.

114. Rilke était retourné à Paris, en 1905, et avait collaboré avec Rodin jusqu'à leur rupture, en mai 1906 (cf. la lettre à Rodin du 12/5/1906). La réconciliation a lieu en automne 1907, et Rilke retourne à Paris, en même temps que Clara, en mai 1908. Clara trouve un atelier dans l'hôtel Biron, où Rilke s'installe après le retour de sa femme en Allemagne, en août 1908. Lorsque Rodin vient s'y installer, Rilke y demeure comme locataire, en même temps que Jean Cocteau, Henri Matisse, Romain Rolland et Isadora Duncan.

115. Rilke travaille surtout aux deux *Requiem*, l'un *pour une*

amie (i. e. Paula Modersohn-Becker), l'autre *pour Wolf Graf von Kalckreuth*, mais aussi, de nouveau, à l'achèvement du *Malte*.

116. Voir la lettre à Clara du 19/12/1906 : « Chaque fois que je préparais pour nous ou pour Ruth un Noël, je méprisais un peu mes préparatifs d'être si inférieurs à ce miracle dont je savais qu'il n'avait pas grandi librement, spontanément, dans ma rêverie : c'était depuis toujours qu'il était si grand, si indescriptible. »

117. Le « sang » devient ici l'élément trans-individuel où l'individualité (« l'unique, le non-répétable ») puise sa source.

118. Cf. p. 56 « Ce qui fait défaut, ce n'est jamais que ceci : la solitude, la grande solitude intérieure. »

119. Dans le *Requiem* pour Paula Modersohn-Becker, Rilke en vient à confronter, non sans angoisse, ces deux termes : « Car il existe quelque part une / vieille inimitié entre la vie et l'œuvre. / Aide-moi pour que je puisse la reconnaître et la nommer » (trad. L. Gaspard).

120. Cette correspondance avec le jeune poète avait commencé en rejetant les « mots de la critique » (voir p. 35). Au moment de s'achever, elle réitère ce refus.

Proses d'un poète

Les trois proses qui suivent ont été écrites plusieurs années après les « lettres à un jeune poète ».

En 1910, Rilke achève et publie *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, sa plus grande œuvre en prose. Épuisé, il part en voyage : fin 1910 il est en Afrique du Nord ; début 1911 il va jusqu'en Egypte.

Le 28 décembre 1911, du château de Duino, il dit à Lou l'état de « stagnation » où il se sent immobilisé : « Comment se fait-il que maintenant, prêt comme je le suis et formé à l'expression, je me retrouve sans vocation, en surnombre ? » Ce mot de « surnombre » (« *Überzähligkeit* ») lui revient ailleurs, pour dire les instants où il se sent repoussé hors du monde ; dans *Instant vécu I*, il caractérisera la présence de deux spectres. Dans cette lettre à Lou, Rilke met à l'épreuve — à la torture — la confiance qu'il porte à Lou aussi bien que celle qu'elle lui porte : « Que vas-tu dire, Lou, en lisant cela ? l'avais-tu prévu ? » C'est dans cette même lettre qu'il écarte le recours à la psychanalyse (il réitère ce refus dans une lettre du 14 janvier 1912 à Emil von Gebattel).

«Stagnation»: Rilke parle aussi de «désarroi». Sans doute les *Cahiers* continuent-ils d'agir sur lui, même achevés, même publiés. En 1911, d'autre part, il a commencé les *Elégies de Duino* (il les reprendra en 1913 et en 1915 pour ne les achever qu'en 1922); cette œuvre, plus qu'aucune autre, et malgré des éclairs de joie, le rejette d'abord dans la plus violente «dissociation».

Dans cette situation, de courtes proses comme *Sur le poète* (1912) ou *Instant vécu I et II* (1913) (ainsi que quelques autres : *Poupées* en 1914) ne lui donnent-elles pas l'occasion de vérifier qu'il peut encore, résistant à l'appel de l'indéfini, achever?

Fin 1912 début 1913, Rilke voyage en Espagne. En février 1914, il écrit quelques longues lettres (dont une lettre-journal qui fait penser à celles de Keats) extraordinairement intenses à «Benvenuta» (Magda von Hattingberg) : «beaucoup de lettres», dira-t-il à Lou en juin 1914, «légères, belles... Dans ces lettres se faisait jour... un irrésistible flux de vitalité».

La guerre éclate : «Pour la première fois je te vois debout, / dieu oui-dire et très lointain, incroyable dieu de la guerre». Rilke sera brièvement incorporé en 1915. Mais comment l'homme qu'il est tournerait-il au patriotisme? On le voit, au détour d'une lettre, mentionner — avec une approbation ironique et distraite — les lettres que Flaubert, une guerre plus tôt (et de l'autre côté!), écrivait en 1870-71. La fureur de la première guerre mondiale n'aura été, dit-il en 1919, que «chaotique monstruosité».

Rilke est à Munich à la fin de la guerre. Le mouvement révolutionnaire qui y éclate alors, le «drapeau rouge» qui surgit dans les rues, la création d'une République socialiste de Bavière :

tout cela (même s'il est « hors de doute que nombre d'élans purs et vigoureux ont contribué à l'éclosion de la révolution » — lettre à la comtesse Aline Dietrichstein, 6 août 1919) le laisse sceptique, et bientôt écœuré. Il quitte Munich.

C'est de Soglio qu'il date *Bruit originaire*, le jour de l'Assomption 1919.

Des lettres aux proses

A la « petite forme », Rilke, comme beaucoup de ses contemporains, est régulièrement revenu. Dès les dernières années du siècle précédent, il avait écrit de courtes pièces de théâtre (comme Robert Walser, ou, en Russie, Alexandre Blok) : *La Princesse blanche*, en particulier. Dans les proses qu'il écrit maintenant, il tend (un peu comme Walter Benjamin — quelles que soient d'ailleurs les réserves de ce dernier à son égard) à inclure le plus grand dans le plus petit : avec minutie, il s'applique à lover dans le plus étroit espace ce qui voudrait se dérouler à loisir, à l'infini.

Ces petites proses, translucides, mais que leur clôture même risque de condenser jusqu'à l'obscurité, ont pourtant d'étroites affinités avec la fluviale correspondance de Rilke.

C'est bien sûr qu'elles peuvent être liées à des événements dont parlent également les lettres. *Sur le poète* renvoie au voyage en Egypte de 1911. Mais le cas d'*Instant vécu I* et *II* est déjà plus subtil : Rilke, des moments difficiles de 1912-1913, remonte jusqu'à 1906 ; une lettre de décembre 1912 (écrite d'Espagne à Lou) fait sentir combien ce ressourcement lui était nécessaire : « Quand je m'éveille le matin, devant ma

fenêtre ouverte, je vois dans le pur espace le repos des montagnes, comment est-ce que je fais pour que cela ne me touche pas centralement, il y a quatre ou cinq ans encore, un lever de soleil entre Capri et Naples pouvait me changer de la tête aux pieds en pure joie, une joie toute neuve, inconnue, qui jaillissait de moi et se répandait partout comme une source mise au jour... »

Mais ce n'est pas seulement sur le souvenir de ce séjour à Capri que se retourne *Instant vécu*. Rilke, par instants, retrouve les phrases qu'il écrivait dans ses lettres six ou sept ans plus tôt. Par des détails d'expression, sa prose se réabouche — minimes rutilances capillaires qui probablement lui échappent — à ses lettres de naguère.

Ecrivant à Clara de Capri le 19 décembre 1906, Rilke avait parlé d'une « expérience » où, enfin, « la tranquillité... descendit » sur lui : c'était, dit-il, un moment où « la nuit d'hiver se posait, froide, sur mes yeux que je fermais, attirant ainsi en moi une lointaine étoile, à travers les vrilles de la vigne ». Cet afflux du cosmique, *Instant vécu* le dit de nouveau — « il ferma les yeux... l'infini entra en lui » — et retrouve les mêmes inflexions : les « étoiles » vinrent « se poser légèrement dans sa poitrine ». Aux « vrilles de la vigne » qui, dans la lettre, emprisonnaient le ciel, se substitue « le doux branchage d'un olivier ». Quant au « visage » que le ciel (selon *Instant vécu*) offre à travers ces mailles, il était apparu le 20 janvier 1907 dans une autre lettre à Clara : « c'était maintenant comme si l'univers avait un visage ».

En fait, ces proses n'ont pas toujours besoin du support d'un souvenir à raconter pour retrouver secrètement la brève période euphorique de

1906-1907 et les lettres écrites alors, fluides, généreuses. De *Bruit originaire* et de sa méditation sur la «suture sagittale» d'un crâne, on découvre une anticipation ponctuelle, mais pleine de sens, dans la lettre écrite de Capri à Clara le 20 janvier 1907; contemplant dans un atlas la représentation d'un fleuve, Rilke écrivait: «j'admire le cours de ce fleuve qui, tracé comme un contour de Rodin, comporte une telle foison, une telle variété de mouvements, tous les évitements et les détours d'une suture crânienne». La «suture» n'apparaît ici qu'au passage, à la faveur d'une comparaison; si en revanche, dans *Bruit originaire*, elle devient objet central de méditation, ce sera, réciproquement, par son pouvoir de suggérer des comparaisons, et de se prêter à des transpositions; ainsi de la lettre à la prose, se multiplient les variations sur ce tracé qui n'est osseux qu'un instant et tressaute d'un registre à l'autre — du plastique au graphique, du graphique au sonore, du naturel à l'artificiel, de la terre au corps humain, etc.

Telle est, chez Rilke, la durée des minces évidences. Une sensation, qu'une lettre aura dite au passage, persiste; elle se disjoint du contexte de la correspondance; elle attend, avec les mots mêmes qui l'avaient presque immédiatement saisie, pendant des mois, des années... Voilà du moins ce qu'il faut supposer, lorsqu'on la voit resurgir, vive, avec les mêmes tournures, dans une prose ou même dans un poème. N'est-ce pas grâce à ces multiples persistances cachées que Rilke peut, jusque dans ses moments de détresse et à travers ses plus longues inerties, brûler, presque à son insu, de certitude?

Des proses aux lettres

Écrites et publiées, nos proses ne disparaissent pas des lettres de Rilke. Bien sûr, d'autres œuvres de Rilke, une fois achevées, font l'objet de remarques dans sa correspondance. Mais cette fois, c'est la place de ces textes étranges qui est en cause ; c'est leur mode d'existence, leur façon de s'offrir au lecteur, leur appartenance à un « domaine » identifiable. Il peut s'agir de la tremblante — mais toujours décisive — différence entre prose et poésie. Ce peut être aussi — dans *Bruit originare*, et à certains moments dans les autres proses que nous traduisons — cette audace qui soudain (par un mouvement qui a parfois emporté Valéry ou, tout autrement, le poète russe Mandelstam) pousse la prose d'un poète jusqu'aux frontières de la science.

Instant vécu I et *II* paraît dans l'Almanach de l'Insel de 1919, en même temps que *La Mort* (l'un des plus purs poèmes de Rilke : « La mort est là, bleuâtre décoction / dans une tasse sans soucoupe... » trad. P. Jaccottet). Le 3 janvier 1919 (voir aussi la note 13, p. 130), Rilke recopie sa double prose dans une lettre à Lou — et celle-ci lui répond : « j'ai failli crier d'approbation à deux endroits du journal cité dans ta lettre ». C'est en effet de son journal que Rilke dit avoir extrait ces pages : par ce geste bien simple, l'énigme du détachement en œuvre est ravivée. Le lendemain, dans une lettre à Adelaïde von der Marwitz, Rilke commente longuement *Instant vécu* et, pour finir, il l'associe, le remêle presque, au poème *La Mort* : « A la fin du poème *La Mort* est évoqué le moment où (je me trouvais, la nuit, sur le prodigieux pont de Tolède) une étoile tombant à travers l'espace du

monde selon une lente trajectoire, tomba en même temps (comment dire cela?) à travers mon espace intérieur : le contour isolant du corps, aboli. Et comme cette fois-là par la vue, cette unité m'avait été annoncée une autre fois par l'ouïe : à Capri, une nuit que j'étais dans le jardin, sous les oliviers, et que le cri d'un oiseau, en me fermant les yeux, fut à la fois en moi et hors de moi comme dans un seul espace indistinct d'une extension et d'une limpidité absolues». Rilke, dans ces lignes, ramène le poème *La Mort puis Instant vécu* à ce qu'ils «évoquent», à la pression de ce qui leur vint à dire et, par là, à l'indétermination où ils n'étaient encore que possibles ; la lettre elle-même retrouve le moment où tout n'était encore qu'à dire : «comment dire cela?» Plus précisément, ce qui s'était imposé au poème comme à la prose, avait quelque chose d'un multiple suspens : poreuse, alors, la frontière entre dedans et dehors ; frémissant, l'écart entre soi et les autres ; limpide, la béance entre l'espace des morts et celui des vivants. Dire pareil suspens n'exigeait-il pas de flotter à travers toute localisation «reçue» du dire lui-même ?

A propos de *Bruit originaire*, qui va paraître en octobre 1919, Rilke écrit le 17 août 1919 à Katharina Kippenberg (la femme du directeur de l'Insel-Verlag) : «Chère amie, ci-joint un manuscrit ; c'est avant-hier que j'ai jeté cela sur le papier. J'aimerais d'abord en avoir une copie : à supposer qu'en suggérant, comme il ose le faire, une expérimentation (*Experiment*), il ne soit pas complètement bouffon, je le verrais volontiers confié aux mains d'une personne compétente et qui serait disposée à tenter pareil essai (*Versuch*). Ou bien qu'en pensez-vous? devrait-il

introduire ma contribution à l'Inseltschiff et faire appel, à partir de là, soit à l'expérimentateur et au laborantin, soit au romancier? Alors il devrait être traité exactement comme une note et signé seulement RMR.» (traduit par nous). Rilke est ici profondément incertain : quelles peuvent bien être la portée et la légitimité de *Bruit originaire*? Dans un autre échange, précipité, avec Katharina Kippenberg (tout un gâchis de télégrammes), il hésitera encore sur le titre, et sur l'opportunité même de publier (voir aussi la note 36, p. 134).

Ces pages, en effet, d'une écriture très précise mais peu situable, comment les offrir aux regards? Et si cette « proposition d'expérience » (comme il dit à Lou) était l'occasion — utopique espoir d'un instant — d'accéder aux relations qui caractérisent la communauté scientifique? Du doute, alors, on déboucherait dans un nouveau style de certitude. On entrerait dans la sphère des opérations contrôlables, répétables. Ce qui n'avait été évoqué qu'au registre de l'imagination poétique se révélerait riche d'une neuve effectivité... Dans les années trente (et plus encore à partir des années cinquante) des impulsions comparables — sous les traits d'une « pensée expérimentale » — renaîtront chez Henri Michaux.

Savoir

« Je suis préoccupé d'en savoir si peu », écrit Rilke à Lou le 10 août 1903 (dans une lettre où il vient de parler de l'extrême exigence de Rodin : « il faut toujours travailler — toujours, m'a-t-il dit une fois ».) Ce regret, Rilke le redira bien souvent. « Je veux lire des ouvrages de biologie

et de sciences naturelles», déclare-t-il, à Lou encore, le 12 mai 1904, «et suivre des cours qui incitent à la lecture et à l'étude dans ce domaine (voir des expériences et des préparations)». Bientôt son programme devient carrément encyclopédique (bien sûr, on pense à Bouvard et Pécuchet; mais Kafka, lui aussi, connaîtra de ces tentations); le 19 octobre 1904, il s'enflamme : «... je m'inscrirai dans une université pour le semestre d'été et j'étudierai : l'histoire, les sciences naturelles, la physiologie, la biologie, la psychologie expérimentale, un peu d'anatomie, etc.»

Rilke a lu avec une attention toute particulière (ses notes de lecture ont d'ailleurs été publiées) *Les Recherches physiologiques sur la vie et la mort* de Bichat (1771-1802). Ce fut pour lui (dit-il à Lou) un «tremplin» que cet admirable ouvrage, qui, au tout début du XIX^e siècle, joua un rôle fondateur pour la physiologie, et dont le style a une vigueur conquérante, héroïque, avec le tranchant «romain» cher à Stendhal. Mais c'est bien à la pensée même de Bichat que Rilke s'était attaché. Il résume ce qu'il en a retenu dans une lettre à Lou du 12 juin 1909 : «La nette distinction entre la vie animale et la multiple vie organique, restée d'une certaine manière préhistorique, m'a notamment beaucoup frappé; la façon aussi dont chaque existence autonome, dans le monde organique, subsiste à côté de l'autre, organe par organe, chacun ayant sa responsabilité, son travail, son plaisir et son déplaisir, son sommeil, sa mort; la façon dont, au-dessus de toutes les vagues individualités de cette vie interne ne frémit qu'une simple rumeur de cohérence qui les endort en surface — : ces considérations, notamment, m'ont paru s'élever jusqu'au plus haut symbolisme...». Par les

vigoureuses distinctions que pratique Bichat, par ses allègres dichotomies, Rilke avait dû se sentir accompagné dans ses angoisses de dissociation corporelle; et en même temps, la tenue propre du discours scientifique, sa systématique, sa vision globale du corps, tout cela lui apportait la promesse d'une réunification; son corps, dissocié et recomposé par le grand physiologiste, lui revenait enveloppé de certitude.

Dans ces confins de la littérature et de la science, Rilke croise d'autres auteurs — de Novalis à Jünger. Ce sont des régions de turbulences; l'humour et l'audace y voisinent avec les faux-semblants.

Bruit originaire touche, plus encore, à la technique. Machines, dispositifs plus ou moins imaginaires, à demi réalisés en œuvres : Marcel Duchamp, Raymond Roussel, Paul Klee sont ici, chacun à sa façon, des contemporains. Mais l'appareil enregistreur, avec sa pointe graveuse, fait penser, tout autant qu'à Charles Cros ou Thomas Edison, à *La Colonie pénitentiaire* de Kafka (que Rilke a lue avant sa parution, dès 1916 — comme en témoigne la carte envoyée par Kafka à Felice, le 7 décembre 1916).

Surnombre — « Überzähligkeit »

C'est également avec quelque couleur de science que s'est réexercé, à l'époque de Rilke, l'attrait du « spiritisme ». Il y a eu des philosophes (Bergson, Carnap...) ou des savants et, bien sûr, des écrivains (Breton) pour essayer de reconnaître là d'éventuels phénomènes, des « faits », une région singulière de l'expérience.

Le fantasme d'une communication avec les morts, ou la hantise de leur retour — le « magi-

que espoir du corridor» —, Mallarmé l'avait, de toute la puissance de *Toast funèbre*, écarté de sa poésie. Ce renoncement est fondateur lorsqu'il s'agit d'«expliquer» le séjour qu'est la terre, et de dire le «pur soleil mortel».

Lorsque, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, apparaît, sortant du «trou d'ombre» d'une porte, une «dame élancée et vêtue de clair» («Qui est-ce? cria mon père. / — Quelqu'un qui a bien le droit être ici : Christine Brahe»), c'est bien toute la démarche poétique de Rilke qui se risque. Mais justement, il n'est pas question d'une communication avec la morte (de cette communication où la poésie tournerait à la thaumaturgie). Dans le pâle éther rilkéen, dans l'élément d'une immense fatigue — là où les liens avec autrui semblent, à demi dissous, restituer leur substance —, voici que des présences «en trop» semblent pouvoir s'élever; elles ne disent rien, elles glissent et, surtout, n'apportent aucune révélation; leur émergence et leur évanouissement, simplement, font vibrer, murmurer, tous les rapports dont vit la poésie. Kafka, dans les mêmes années, parle quelquefois de présences non moins muettes, mais volontiers féroces; ce sont des «fantômes à la langue pendante» acharnés à guetter les lettres qu'il écrit à Felice; ce sont ces «fantômes fortement charpentés», «une foule anonyme» avec qui l'écriture soudain peut — mais tacitement, par un pacte d'enfant — s'allier : «Écrivait-on, ce n'étaient rien que des bons génies, sinon c'étaient des démons dans la foule desquels on pouvait tout juste encore lever le bras pour montrer où on était. Quant à la façon dont on se disloquait la main en haut, de cela sans doute on n'était pas responsable» (Lettre à

Grete Bloch du 8 juin 1914, trad. Marthe Robert).

Dans *Instant vécu I*, c'est bien d'une fluidité sans limite que surgissent « Polyxène » ou « Raimondine » (dont l'apparition n'est au demeurant qu'une possibilité). Mais le « je » lui-même subit, non moins que ces revenantes, l'épreuve d'être en « surnombre ». Ce qu'il accomplit alors, n'est-ce pas son impossibilité d'occuper un lieu dans le monde, parmi les choses et les hommes ? Ou plutôt, le texte transforme, sans que nous y prenions garde, une excessive proximité — véritable interpénétration — avec les choses, les végétaux, l'air, l'espace, en l'évidence d'une séparation. Le « je » découvre, à l'instant où il pourrait diffuser en tout ce qui est là, qu'il *revient*, qu'il est en train de se réinsinuer dans un lieu, dans un corps, dans une existence à quoi il reste irrémédiablement étranger. Lou parle de « l'Autre » qui, dit-elle, « prenait sa place dans son propre corps ». Elle raconte comment au cours d'une conversation — « nous étions en train de rappeler que naguère, lorsqu'il se présentait, suivant son humeur, sous les traits tantôt de l'inspiration tantôt de l'abattement, nous donnions à cet être dédoublé deux noms : "Rainer" et "l'Autre"... » — elle crut pouvoir le rassurer en constatant qu'il était désormais moins « divisé » : alors, dit-elle, « son regard trahit un tourment indescriptible ; et rien ne peut traduire l'expression de ses grands yeux ni le ton sombre et saccadé sur lequel il me répondit : « Oui, c'est évident ; car je suis devenu cet "Autre". »

Et pourtant, dans de rares instants, c'est de ce « tourment » que naît la joie. Etre en surnombre devient une force. « Vois », conclut la neuvième

Élégie de Duino, « je vis (...) Une existence surnuméraire (*Überzähliges Dasein*) jaillit de mon cœur ».

Les courtes proses de Rilke elles-mêmes seraient-elles un « surnombre » ? A proximité des lettres — que soutient leur destination à des familiers —, elles flottent ; on dirait qu'elles n'ont pas de place bien à elles. D'où vient qu'elles aient la sourde brillance d'apparitions ? Étroites sont leurs limites. Ce qui y est contenu est à la fois excessif et évanescent. De longues phrases (qu'il fallait conserver dans la traduction en français — même si, comme Walter Benjamin l'a fait remarquer à propos de Proust, l'effet des longues phrases n'est pas le même en allemand et en français) effectuent dans leur syntaxe les tensions mêmes qu'elles disent — celle de l'architecture du squelette dans *Bruit originaire*, par exemple.

C'est à la fois trop d'évidence — une volonté de « développer », de construire, d'argumenter, de justifier, se fait presque naïvement sentir —, et trop d'énigme. Tout ce qui nous était donné soudain se retire en soi-même. De l'éclat d'un instant, que la nuit ravale, nous gardons le souvenir, mais nous ne nous souvenons plus de ce que nous croyions avoir compris.

Proses

SUR LE POÈTE

Un jour, dans une belle parabole¹, m'a été donnée à voir la situation du poète par rapport à ce qui existe, son «sens». C'était sur la grande barque à voile qui nous faisait passer de l'île de Philae² jusqu'aux vastes installations du barrage³. D'abord, on remontait le cours du fleuve, les rameurs étaient obligés de peiner. Je les avais tous en face de moi, seize si je me souviens bien, par rangs de quatre, deux à la rame de droite, deux à celle de gauche. On croisait quelquefois le regard de l'un ou de l'autre, mais, le plus souvent, il n'y avait rien dans leurs yeux qui regardât; c'étaient des yeux ouverts dans l'air, ou ce n'étaient peut-être que les endroits où le brûlant intérieur de ces gars, autour duquel se tendaient les corps métalliques, s'offrait à découvert. Parfois pourtant, en levant les yeux, on surprenait l'un d'eux à vous couvrir du regard, tout absorbé, comme s'il imaginait les situations où ce qui lui apparaissait sous ce déguisement étranger aurait pu se laisser déchiffrer; découvert, il perdait presque aussitôt cette expression de pénible concentration; un moment, il demeurait tous sentiments flottant, puis se ramassait le plus vite possible en un vigilant regard

1. Les notes se trouvent à partir de la page 129.

d'animal⁴, jusqu'à ce que le beau sérieux de son visage se changeât, comme à l'accoutumée, en l'inepte visage à bakchich stupidement prêt à se défigurer et à s'avilir à volonté en remerciements. Mais en même temps que cet abaissement, que les voyageurs ont depuis longtemps sur la conscience, survenait en général la vengeance qui en est inséparable, car l'homme portait presque inmanquablement, par-dessus l'étranger, un regard chargé de mauvaise haine et luisant d'une connivence qu'il avait dû trouver de l'autre côté. J'avais déjà observé à plusieurs reprises le vieux qui était là, accroupi à l'arrière du bateau. Ses mains et ses pieds s'étaient rejoints en une confiante familiarité, et entre eux la barre du gouvernail, dirigée, retenue, allait et venait, faisait son office. Le corps, dans de crasseuses guenilles, ne valait pas qu'on en parlât, le visage, sous le tissu dégradé du turban, avait coulissé en lui-même comme les pièces d'une longue-vue⁵, si plat que les yeux semblaient en ruisseler. Dieu sait ce qui se cachait en lui; il avait l'air de pouvoir vous transformer en une chose répugnante. Je l'aurais volontiers examiné plus précisément, mais, quand je me retournais, je l'avais aussi proche de moi que ma propre oreille, et il me parut trop indiscret de l'étudier de si près. Et puis le spectacle du fleuve qui venait largement à notre rencontre, le bel espace, comme continuellement à venir⁶, où nous pénétrions, était si digne d'une attention sans faille, et si bénéfique, que j'abandonnai le vieux et m'appliquai dès lors à regarder avec toujours plus de joie les mouvements des garçons qui, malgré toute leur ardeur et leurs efforts, ne perdaient rien de leur régularité. Ramer était maintenant un tel effort que les

garçons, au bout des puissants avirons, en prenant à chaque fois leur élan, se soulevaient complètement de leurs sièges, et se jetaient en arrière de toutes leurs forces, une jambe tendue contre le banc de devant, tandis que les huit pales, en plongeant, s'imposaient dans le courant. Avec cela, ils proféraient une espèce de compte afin de garder la cadence, mais à tout moment leur effort les accaparait à tel point qu'aucune voix ne subsistait plus; parfois il fallait simplement surmonter ce genre d'interruption, mais de temps à autre il arrivait qu'une intervention imprévisible, qui nous touchait tous très particulièrement, non seulement leur vînt en aide pour le rythme⁷, mais comme on pouvait le percevoir, retournât, pour ainsi dire, leurs forces en eux, de sorte qu'ils pouvaient, soulagés, recourir à un nouvel endroit, inentamé, de ces forces : tout comme un enfant qui, après s'être attaqué de grand appétit à une pomme, se remet à manger, radieux, quand il découvre que le côté par lequel il la tient est encore intact jusqu'à la peau.

A présent, je ne puis plus longtemps passer sous silence⁸ l'homme⁹ qui était assis à l'avant de notre barque, du côté droit. Je finis par croire deviner à quels moments il était sur le point de chanter, mais il se peut que je me sois trompé.

Soudain il se mettait à chanter, à des intervalles tout à fait irréguliers; ce n'était en aucune manière à chaque fois que l'épuisement gagnait; au contraire, plus d'une fois son chant les trouva tous pleins d'allant, voire d'exubérance; là aussi pourtant, il était dans son droit; il tombait juste, là aussi. Je ne sais pas¹⁰ jusqu'à quel point l'état où était notre équipage se communiquait à lui; tout cela se passait dans

son dos ; il regardait rarement derrière lui, et sans en recevoir d'impression décisive. Ce qui semblait exercer une influence sur lui, c'était le pur mouvement¹¹ qui rejoignait, dans sa sensibilité, le lointain ouvert auquel, mi-décision, mi-mélancolie, il s'était abandonné. En lui, l'impulsion de notre embarcation et la puissance de ce qui s'offrait à nous parvenaient constamment à un équilibre — de temps en temps un excès se formait : alors il chantait. Le bateau surmontait la résistance ; mais lui, le magicien, transformait Cela qui ne pouvait être surmonté, en une suite de longues sonorités qui planaient, qui n'avaient leur place ni ici ni là, et dont chacun usait pour soi. Tandis que son entourage ne cessait de se mesurer toujours de nouveau avec le plus proche, le plus tangible, et d'en triompher, sa voix, elle, entretenait le rapport avec le plus distant, et nous y nouait jusqu'à ce qu'il nous tirât.

Je ne sais comment cela se fit, mais brusquement ce qui apparaissait¹² là me fit saisir la situation du poète, sa place et son action au sein du temps ; et je compris qu'on pouvait tranquillement lui disputer tous les endroits, hormis celui-ci. Mais là, il fallait qu'on le tolérât.

INSTANT VECU¹³

I

Il ne devait guère s'être écoulé plus d'un an depuis que, dans le jardin du château qui s'étendait vers la mer en une pente assez abrupte, quelque chose d'étonnant lui était arrivé. Allant et venant avec un livre, selon son habitude, il¹⁴ en était venu à prendre appui, à peu près à hauteur d'épaule, dans la fourche d'un arbre ramifié¹⁵, et aussitôt, il sentit que cette position lui procurait un soutien si agréable, une telle abondance de repos, qu'il resta ainsi, sans lire, complètement enchâssé¹⁶ dans la nature, en une contemplation presque inconsciente. Peu à peu son attention s'éveilla en un sentiment jamais connu; c'était comme si, de l'intérieur de l'arbre, des vibrations presque insensibles passaient¹⁷ en lui; il se l'expliqua sans mal : ce devait être un vent qui, sans se manifester autrement, descendant peut-être la pente en la rasant d'un frôlement, venait s'imposer dans le bois, bien qu'il dût s'avouer que le tronc semblait trop solide pour être excité avec tant d'insistance par un souffle aussi faible. Ce qui l'absorbait excessivement, ce n'était pour-

tant pas cette considération, ni quelque autre du même genre; s'il était de plus en plus surpris, voire saisi, c'était par l'effet que produisait sur lui cette chose qui ne cessait de pénétrer en lui : il pensa n'avoir jamais été empli de mouvements plus doux; son corps était pour ainsi dire traité comme une âme¹⁸ et se trouvait mis en état de recevoir un degré d'influence qui, la clarté des conditions corporelles eût-elle été ordinaire, n'aurait nullement pu, à vrai dire, être senti. A quoi s'ajouta que, dans les premiers instants, il ne pouvait pas bien identifier le sens¹⁹ par lequel il recevait une communication si fine et si étendue; en outre, l'état qu'elle faisait se former en lui était si parfait et si constant, tellement autre que tout autre, et pourtant si peu imaginable par le moyen d'une intensification de rien qu'il eût déjà éprouvé qu'il ne pouvait, malgré son caractère délicieux, songer à lui donner le nom²⁰ de jouissance. Néanmoins, attentif à se rendre toujours compte à lui-même du plus infime tout particulièrement, il se demanda avec insistance ce qui lui arrivait là, et trouva presque aussitôt une expression dont il fut satisfait, se répétant qu'il était passé de l'autre côté de la nature. Comme il arrive parfois en rêve, cette parole, alors, lui fit plaisir, et il la tint pour presque complètement exacte. Entièrement empli, avec une régularité croissante, par l'afflux qui revenait à des intervalles étrangement intimes, son corps lui devint touchant à un point indescriptible, et ne pouvait plus lui servir qu'à se tenir debout en lui, pur et prudent, tout juste comme un revenant²¹ qui, habitant déjà ailleurs, pénètre avec nostalgie dans ce qui fut tendrement mis à l'écart, afin d'appartenir, une fois encore, fût-ce distraitemment, au monde qu'il

avait jadis tenu pour indispensable. Regardant lentement autour de lui, sans changer davantage sa position, il reconnaissait tout, se souvenait de tout, souriait à tout, avec une sorte d'affection lointaine; il laissait faire, comme s'il y avait là une chose bien plus ancienne, qui, un jour, dans des circonstances révolues, avait été une part de lui. Un oiseau²², il le suivait du regard; une ombre, il s'y absorbait; le simple chemin, oui, tel qu'il continuait là et se perdait, l'emplissait d'un sentiment d'évidence pensive qui lui paraissait d'autant plus pur qu'il se savait, de tout cela, indépendant. Où était, d'ordinaire, son séjour, il n'aurait pu y penser; mais qu'à tout ceci il ne fit que *revenir*, se tenant debout dans ce corps comme dans la profondeur d'une fenêtre quittée d'où il eût regardé vers l'autre bord : — c'est de quoi, l'espace de quelques secondes, il fut persuadé au point que la soudaine apparition²³ de quelqu'un de la maison l'aurait atrocement bouleversé, alors qu'en réalité, dans sa nature, il était préparé à voir Polyxène ou Raimondine²⁴ ou quelque autre défunt de la maison surgir du détour du chemin. Il comprenait le silencieux surnombre qu'elles formaient, il lui était familier de voir des configurations terrestres servir à un usage aussi fugitivement absolu, la cohérence de leurs usages refoulait hors de lui toute autre éducation; mû parmi elles, il était sûr de ne pas en être remarqué. Une pervenche qui se trouvait près de lui et dont il avait certainement, en d'autres moments, rencontré le regard bleu²⁵, le touchait maintenant du fond d'un espace plus spirituel, mais aussi avec une signification tellement inépuisable, comme si désormais il n'y avait plus rien à cacher. En général, il pouvait

remarquer combien tous les objets se donnaient à lui à la fois plus éloignés et, d'une certaine manière, plus vrais; ce pouvait être le fait de son regard, qui avait cessé d'être orienté vers l'avant et de se diluer là-bas, dans l'ouvert; comme par-dessus l'épaule, il regardait en arrière vers les choses; leur existence, pour lui achevée, prenait un arrière-goût audacieux et suave, comme si tout, grâce à un soupçon de fleur de l'adieu, avait été rendu savoureux. Se disant de temps en temps que cela ne pouvait demeurer, il ne craignait pas, néanmoins, la fin de cet état extraordinaire, comme s'il fallait, ainsi que de la musique²⁶, n'en attendre qu'une issue infiniment conforme à une loi.

Soudain, sa position commença à lui être pénible, il sentit le tronc, la fatigue du livre dans sa main, et il se dégagea de son attitude. Distinctement, à présent, un vent feuilletait l'arbre, il venait de la mer; les buissons, dans la remontée de la pente, se fouillaient l'un l'autre.

II

Plus tard, il crut se rappeler certains moments où la force de ce moment-ci, comme dans une semence, était déjà contenue. Il évoqua le souvenir de l'heure, dans cet autre jardin du Sud (Capri²⁷), où il y eut, au-dehors et au-dedans de lui, et accordant l'un à l'autre, un cri d'oiseau²⁸ qui, en quelque sorte, ne se brisait pas à la frontière du corps et réunissait les deux côtés en un seul espace ininterrompu²⁹ où il ne restait, mystérieusement protégé, qu'un lieu, unique, de la plus pure, de la plus profonde conscience. A

ce moment-là, il ferma les yeux pour ne pas être troublé dans une expérience aussi généreuse par le contour de son corps; et l'infini de toutes parts s'infusait en lui, si familièrement qu'il pouvait croire sentir les étoiles entre-temps survenues se poser avec légèreté dans sa poitrine.

Il lui revint aussi combien lui importait de découvrir, appuyé contre une clôture dans une position semblable, le ciel étoilé à travers le doux branchage d'un olivier, combien alors, dans ce masque, l'espace cosmique prenait envers lui l'apparence d'un visage, ou comment, pour peu qu'il supportât assez longtemps pareille chose, tout fondait complètement dans la claire solution de son cœur, au point que la saveur de la création³⁰ était dans son être. Il croyait possible, en remontant dans sa sourde enfance, de se remémorer de tels états d'abandon; car il fallait seulement que lui soit rappelée la passion qui depuis toujours s'emparait de lui au moment où il s'agissait de s'exposer à la tempête, et où, en marche sur de grandes plaines, agité au plus intime, il rompait le mur du vent continuellement renouvelé devant lui, ou bien, debout sur la proue d'un bateau, se laissait aveuglément emporter à travers de denses lointains qui se refermaient plus solidement derrière lui.

Mais si, dès le début, l'élémentaire précipitation de l'air, le comportement pur et multiple de l'eau, ce qu'il y avait d'héroïque dans la marche des nuages, le saisissait outre mesure, ou même l'atteignait véritablement dans son âme comme un destin³¹, ce destin qu'il ne parvenait jamais à comprendre sur le plan humain, alors il ne pouvait lui échapper que, depuis ces dernières influences, il était en quelque sorte définitive-

ment voué à de tels rapports. Quelque chose de doucement disjoignant³² entretenait entre lui et les hommes un intervalle pur, qui luisait presque, et à travers lequel on pouvait bien faire passer des choses isolées ; mais il absorbait en lui toute relation et, une fois saturé, falsifiait, comme une trouble fumée, la forme par la forme³³. Il ne savait pas encore à quel point son isolement était ressenti par les autres. Pour sa part, c'était de là seulement qu'il tirait une certaine liberté envers les hommes, ce petit début de pauvreté, dont il était allégé, lui conférait au milieu d'eux, tout à leurs espoirs et à leurs soucis réciproques, à leurs liens dans la vie et dans la mort, une mobilité propre. Il y avait encore en lui la tentation d'opposer³⁴, au poids qu'ils portaient, sa légèreté, bien qu'il comprît déjà combien c'était là les tromper, puisqu'ils ne pouvaient évidemment pas savoir que, s'il était parvenu à triompher à sa manière, ce n'était pas (comme le héros) au milieu de tous leurs liens, ni dans l'air lourd de leurs cœurs, mais au-dehors, dans un déploiement d'espace³⁵ si peu adapté à l'homme qu'ils n'auraient pas pu l'appeler autrement que « le vide ». Tout ce avec quoi il lui était permis de se tourner vers eux, c'était peut-être sa simplicité ; il lui était réservé de leur parler de la joie là où il les trouvait par trop embarrassés dans les contraires du bonheur, et parfois aussi de leur faire connaître certains traits de son commerce avec la nature, de ces choses qu'ils manquaient, ou qu'ils ne considéraient qu'au passage.

BRUIT ORIGINAIRE³⁶

Au temps où j'allais à l'école, le phonographe³⁷ ne devait avoir été inventé que depuis peu. Il faisait en tout cas l'objet de l'étonnement général, ce qui peut expliquer que notre professeur de physique, homme porté à toute espèce d'assidu bricolage, nous ait appris à monter ingénieusement, à partir des accessoires les plus courants, un appareil de ce genre. Pour cela suffisait ce que je vais énumérer maintenant. Un morceau de carton assez souple, ployé en cornet³⁸, où l'on colla incontinent, sur l'arrondi de sa plus petite ouverture, un bout de papier étanche, comme on en utilise d'ordinaire pour fermer les pots de confiture, improvisant ainsi une membrane vibrante au centre de laquelle le geste suivant fixa, perpendiculairement dressée, une soie prise à une brosse à habits assez dure. Avec ces quelques éléments on avait fabriqué l'une des deux parties de la mystérieuse machine; récepteur et transmetteur se trouvaient tout prêts à servir, il ne s'agissait plus maintenant que de confectionner un rouleau³⁹ enregistreur qui, capable de tourner sous l'effet d'une petite manivelle, pouvait être poussé jusqu'au contact de la pointe graveuse. Je ne me

rappelle pas avec quoi nous l'avons fabriqué; il a dû justement se trouver un cylindre quelconque que nous recouvrîmes tant bien que mal d'une mince couche de cire à bougies; à peine était-elle refroidie et figée que déjà, avec l'impatience qui avait grandi en nous dans la fièvre du collage et de la fabrication, nous faisons, tout en nous bousculant l'un l'autre, l'essai de notre entreprise. On imaginera sans mal comment⁴⁰ cela se passa. Quelqu'un parlait-il ou chantait-il dans le pavillon, la pointe fixée dans le parchemin transmettait les ondes sonores à la surface sensible du rouleau que l'on tournait lentement à son contact, et si, aussitôt après, on faisait reparcourir à l'aiguille zélée son propre chemin (qu'entre-temps on avait fixé au moyen d'un vernis), voici que, tremblant, chancelant, sortait du cornet de papier le son qui, un instant plus tôt, était nôtre, et qui maintenant, incertain sans doute, indescriptiblement bas et hésitant, et par moments défaillant, nous revenait. L'effet produit était à chaque fois absolument parfait. Notre classe n'était pas précisément des plus calmes, et il n'a pas dû y avoir beaucoup d'instant où elle fut capable d'atteindre, avec un tel ensemble, à un pareil degré de silence. Le phénomène restait d'ailleurs tout aussi surprenant, oui, proprement bouleversant, d'une fois à l'autre.

On se trouvait comme en présence d'un lieu nouveau de la réalité⁴¹, encore infiniment fragile, et d'où s'adressait à nous, enfants, une chose qui, de beaucoup supérieure, apparaissait pourtant comme un inconcevable début et quê-tait, pour ainsi dire, de l'aide. A l'époque, et au fil des années, je crus que c'était tout particulièrement ce son, indépendant, extrait de nous et

conservé au-dehors, qui devait me rester inoubliable. Or il en advint autrement, et c'est la raison de ces notes. Ce n'est pas lui, ce n'est pas le son sortant du cornet qui, ainsi qu'il apparut, l'emporta dans mon souvenir; ce sont au contraire les signes tracés dans le rouleau qui, de manière bien plus spécifique, m'étaient restés.

Quatorze ou quinze ans avaient dû s'écouler depuis ce temps de l'école, lorsqu'un jour j'en pris conscience. C'était dans ma première période à Paris⁴², je fréquentais alors avec assez de zèle les conférences d'anatomie de l'École des Beaux-Arts, où, apparemment, j'étais attiré moins par le complexe entrelacs des muscles et des tendons, ou par le parfait accord des organes internes, que par l'aride squelette dont l'énergie et l'élasticité contenues m'étaient autrefois déjà devenues visibles grâce aux carnets de Léonard⁴³. J'avais beau m'appliquer à l'énigme de la totalité de l'édifice — c'était trop pour moi; mon attention revenait toujours se concentrer sur l'examen du crâne où, si l'on peut dire, la plus extrême tension à laquelle l'élément calcaire pût encore se livrer me paraissait réalisée, comme si cet élément s'était laissé convaincre, précisément ici, de faire un effort significatif et, accomplissant une fonction décisive, de prendre sous sa plus ferme protection une chose d'une ultime audace et qui, alors même qu'étroitement recluse, produisait des effets sans limites.

L'enchantement qu'exerçait sur moi cette coque singulière, fermée à un espace qui appartenait tout entier au monde, finit par aller si loin que je fis l'acquisition d'un crâne, afin de passer désormais avec lui, de surcroît, maintes heures de la nuit et, comme il m'arrive toujours avec les

choses : ce n'est pas seulement dans les instants où je m'occupai intentionnellement de lui que je pus m'approprier plus particulièrement cet objet ambigu ; ma familiarité avec lui, je la dois sans doute pour partie au regard vagabond par lequel nous examinons et saisissons involontairement notre environnement habituel, pour peu qu'il ait quelque rapport avec nous⁴⁴. C'est un tel regard que tout à coup j'arrêtai dans sa course, et que je mis au point, avec précision et attention. A la lumière de la bougie, souvent si particulièrement vigilante et suggestive⁴⁵, la suture sagittale m'était soudain devenue visible de façon saisissante, et je sus aussitôt ce qu'elle me rappelait : une de ces traces non oubliées que la pointe d'une soie avait jadis gravées sur un petit rouleau enduit de cire.

Et maintenant je ne sais : est-ce à cause d'une particularité rythmique de mon imagination que renaît en moi, depuis lors, souvent à de longues années d'intervalle, l'impulsion de puiser dans cette ressemblance jadis brusquement remarquée l'élan initial pour toute une série de tentatives inouïes ? Je l'avoue tout de suite : jamais je n'ai traité cette envie, aussi souvent qu'elle s'est manifestée, autrement qu'avec la plus ferme méfiance — en voudrait-on une preuve, on la trouvera dans le fait que je ne me résous que maintenant, plus de quinze années⁴⁶ s'étant encore écoulées, à en faire la précautionneuse confiance. Aussi bien n'ai-je rien d'autre à alléguer en faveur de l'idée qui m'est venue, sinon son retour obstiné⁴⁷, cette façon de me surprendre sans aucun lien avec mes autres occupations, tantôt ici, tantôt là, dans les circonstances les plus diverses.

Qu'est-ce donc qui, toujours de nouveau, m'est intérieurement proposé? Voici :

La suture sagittale du crâne (c'est là ce qu'il faudrait d'abord examiner) offre — acceptons-le — une certaine ressemblance avec la ligne aux denses sinuosités que grave la pointe d'un phonographe sur le cylindre de l'appareil qui, dans sa rotation, enregistre. Hé bien, si l'on trompait⁴⁸ cette pointe et si, au lieu de la faire repasser là où elle devrait, on l'engageait sur une trace qui ne provint pas de la traduction⁴⁹ graphique d'un son, mais qui fût une chose existant par soi, une chose naturelle — bon : disons-le tout net : qui serait justement (par exemple) la suture sagittale — : qu'arriverait-il? Il devrait naître un son, une suite de sons, une musique...

Des sentiments — lesquels? Incrédulité, timidité, peur, respect — : oui, mais lequel entre tous les sentiments ici possibles m'empêche de proposer un nom⁵⁰ pour le bruit originaire qui devrait là venir au monde?...

Cela, laissons-le pour l'instant en suspens : quelles lignes, où qu'elles se présentent, ne voudrait-on substituer ici, pour en faire l'épreuve? De quel contour ne voudrait-on, quasi de la même manière, mener le tracé jusqu'au bout pour le sentir alors, métamorphosé, s'imposer dans un autre domaine du sensible?



A une certaine époque, alors que je commençais à m'occuper de poésies arabes⁵¹, à la naissance desquelles les cinq sens paraissent prendre une part plus simultanée et mieux équilibrée, j'ai pour la première fois remarqué

combien est inégal et disjoint l'usage que le poète européen actuel fait de ces rapporteurs dont l'un, quasi seul, le sens de la vue⁵², surchargé d'univers, le submerge constamment; et combien pauvre, en revanche, est l'apport flottant qui vient de l'ouïe inattentive, pour ne rien dire de l'indifférence des autres sens qui n'exercent leur activité qu'à l'écart et avec maintes interruptions, dans leurs champs respectifs réduits aux limites de l'utile. Et pourtant, si le poème achevé peut naître, c'est à la seule condition que le monde, attaqué simultanément au moyen de cinq leviers, en vienne, sous un aspect déterminé, à paraître sur ce plan surnaturel qui est justement celui du poème.

Une femme, à qui dans une conversation l'on exposait de semblables choses, s'écria que cette merveilleuse capacité, cette performance de tous les sens entrant à la fois en action, n'était autre que présence d'esprit⁵³ et grâce de l'amour — et par-là (au passage) elle témoignait à sa manière de la sublime⁵⁴ réalité du poème. Mais précisément, si celui qui aime court un danger à ce point grandiose, c'est qu'il est livré à l'action conjointe de ses sens, dont il sait pourtant qu'ils ne se rencontrent jamais que dans ce centre unique et hasardeux où, renonçant à toute leur étendue, ils convergent et où il n'est nulle durée.

Tandis que je m'exprime ainsi, j'ai devant les yeux le dessin dont je me servais, comme d'un secours agréable, chaque fois que de pareilles considérations s'imposaient. Si l'on se représente comme un cercle⁵⁵ complet le domaine entier de l'expérience du monde, y compris dans ses régions qui nous dépassent, on voit aussitôt clairement combien sont plus grands les sec-

teurs noirs indiquant ce qui nous est inaccessible⁵⁶, comparés aux portions inégalement lumineuses qui correspondent aux clartés projetées par la sensualité.

Or voici la situation de celui qui aime : il se sent placé inopinément⁵⁷ au milieu du cercle, donc à l'endroit même où le connu et l'insaisissable se concentrent en un seul point, et là, réunis au complet, deviennent une pure possession, au prix, il est vrai, de supprimer toute particularité. Le poète ne gagnerait rien à ce changement de place : pour lui, le particulier, dans sa multiplicité, doit rester présent : il est tenu d'utiliser les secteurs des sens dans toute leur envergure ; aussi lui faut-il désirer élargir chacun d'eux le plus amplement possible pour qu'un jour, se ramassant, son ravissement parvienne, en un seul souffle, à faire le saut à travers les cinq jardins.

Si le danger que court l'amant tient à l'étroitesse de son point de vue, le poète, lui, court le risque de s'apercevoir que des abîmes séparent l'un de l'autre les différents ordres sensoriels : de fait, ce sont de larges abîmes⁵⁸, et qui aspirent suffisamment pour emporter, en nous l'arrachant, la plus grande partie du monde — et de qui sait combien de mondes.

La question naît ici de savoir si le travail du chercheur⁵⁹ peut élargir substantiellement l'étendue de ces secteurs sur le plan que nous avons supposé ; et si les acquis⁶⁰ du microscope, de la longue-vue, et de tant d'autres appareils qui déplacent les sens vers le haut ou vers le bas, ne viennent pas se loger dans une *autre* strate, puisque, pour sa plus grande partie, l'accroissement ainsi gagné ne peut être pénétré par les sens ni, par conséquent, être à proprement

parler « vécu ». Sans doute n'est-il pas précipité d'admettre la possibilité que l'artiste qui développe cette main⁶¹ à cinq doigts de ses sens (si on peut lui donner ce nom) en une prise toujours plus agile et plus spirituelle travaille le plus décisivement à élargir les territoires respectifs de chaque sens ; mais ce qu'il accomplit⁶² et qui vaut preuve étant finalement impossible sans un prodige, il ne lui est pas permis de reporter son gain territorial⁶³ personnel sur la carte commune, grande ouverte.

Cherche-t-on maintenant à établir, entre des domaines si étrangement séparés, un lien en fin de compte urgent, quel moyen pourrait être plus prometteur que la tentative recommandée dans les premières pages de ce souvenir ? Si elle est de nouveau suggérée maintenant, pour finir, avec toutes les réserves déjà émises, on voudra bien alors, jusqu'à un certain point, porter au crédit de celui qui écrit ici d'avoir su résister à la tentation de mettre en œuvre arbitrairement⁶⁴ les hypothèses ainsi proposées, dans les libres mouvements de la fantaisie. Cette mission⁶⁵ en effet qu'il a négligée pendant des années, et qui resurgissait toujours, lui paraissait trop limitée et trop explicite.

Soglio, le jour de l'Assomption, 1919.

NOTES

1. Dans la « parabole », une anedocte est implicitement rapportée — par comparaison — à un enseignement de portée générale, religieux ou moral.

2. Voir la lettre à Clara du 10/1/1911 : « Premier jour sur le Nil, nous relâchons depuis midi devant El Badrshein. » Rilke, quatre mois plus tard, semble regretter ce voyage : « Je suis donc vraiment allé à Alger, à Tunis et pour finir en Égypte, mais partout, devant les choses les plus grandes, j'aurais mérité d'ouvrir Saint-Augustin à l'endroit où tombe Pétrarque, quand sur le Mont Ventoux, feuilletant avec curiosité son petit exemplaire familial, il ne trouve que le reproche d'être distrait de lui-même par les montagnes, les mers et l'étendue » (à Lili Schalk, 14/5/1911). En 1913, dans *Sur le jeune poète*, Rilke évoque de nouveau Pétrarque qui, « devant les vues innombrables de la montagne gravie, dut se réfugier dans les grottes de son âme. » Rilke le souligne encore : « toutes les choses, souvent immenses, qui m'ont passé sous les yeux, que j'ai eues autour de moi, à côté de moi, à les toucher, m'ont sans doute beaucoup impressionné, mais en tirer quelque accroissement personnel ne sera possible, éventuellement, que plus tard, beaucoup plus tard » (à Lili Schalk, 14/5/1911).

3. Le barrage en question a été construit par les Anglais, en 1902, en amont d'Assouan.

4. Cf. le poème « *La panthère* » : « son regard, à force d'user les barreaux/ s'est tant épuisé qu'il ne retient plus rien (...) Parfois se lève le rideau des pupilles/ sans bruit. » (*Nouveaux poèmes*, 1903).

5. La « longue-vue », élargissant le domaine du sensible, apparaît également dans *Bruit originare* (p. 127). Dans *Sur le jeune poète*, il est dit qu'à la lecture de Stifter on peut « supposer que ce conteur-poète a senti le caractère inéluctable de sa vocation intérieure à l'instant de cette journée inoubliable où il tenta pour la première fois de rapprocher par une

longue-vue un point fort éloigné du paysage et où il découvrit, vision mouvante, une fuite d'espaces, de nuages, d'objets, éprouvant devant une telle richesse une frayeur qui baigne en ces quelques secondes son esprit surpris de tout un univers, ainsi que Danaé accueillant Zeus répandu» (trad. Maurice Betz, Seuil, t.1).

6. Cf. le rapport entre l'homme et son « avenir » dans la lettre à Kappus du 12/8/1904 : « L'avenir est fixe (...) et c'est nous qui nous mouvons dans l'espace infini » (p. 69 de ce volume).

7. « Rythme, mouvements, forces, mouvements changeant la direction des forces — tous ces aspects dynamiques s'offrent au chant, le suscitent.

8. Le texte lui-même, tout dynamique et quasi musculaire, se tend de plus en plus — et soudain il lui faut dire la voix qui — alors nécessaire, inévitable — s'élève (cf. aussi *Bruit originaire*, p. 122).

9. « L'homme », comme plus haut « le vieux » (p. 112), est mentionné comme quelqu'un qu'on reconnaît ; et pourtant il n'est nommé et décrit qu'après coup, comme si sa présence, d'abord implicite et silencieuse, devait avoir été pressentie par le lecteur.

10. L'incertitude est plusieurs fois dite : « Dieu sait », « je finis par croire (...) mais il se peut que je me sois trompé. » Il y a néanmoins une évidence finale : « je compris » (p. 114).

11. Les mots qui soulignent les « transformations » opérées par le « magicien » sont proches de ceux qui relatent, dans *Instant vécu*, l'état « autre » du narrateur.

12. L'« apparition » (« *Erscheinung* »), le déchainement des « apparences » sont décisifs pour que surgisse l'instant du poème : c'est ce que Rilke décrit dans *Sur le jeune poète* : « Effrayé au fond de lui-même par le tonnerre lointain du Dieu, assailli au-dehors par la foule ininterrompue des apparences, le poète, ainsi violenté, n'a pour espace que l'étroite bande située entre deux mondes ». Voir également dans la lettre à Kappus du 12/8/1904 « les expériences vécues qu'on appelle « apparitions » ». (p. 70 de ce volume).

13. « Erlebnis » : J. Legrand traduit « aventure » ; dans une lettre (traduite) à H. von Nostitz, on trouve « événement » (14/9/1911) ; mais le mot « Leben » (« vie ») est central chez Rilke : il faut en garder quelque chose — sans aller, pourtant, jusqu'à traduire (comme on l'a fait pour Dilthey ou pour Husserl) par « expérience vécue » ou par « le vécu ».

Rilke hésite à publier cette prose (comme il a hésité pour *Bruit originaire*. cf. p. 102) : « Si cette petite note minutieuse semble pouvoir supporter la publication, c'est dans la mesure

où il ne doit pas s'offrir souvent quelque chose de plus indescrivable, une chose qui est pourtant saisie et décrite ici, — à moins que je ne me trompe complètement » (à K. Kippenberg, 19/7/1918). A la même destinataire, il écrit encore le 10/8/1918 : « Si mes tiroirs étaient pleins, je ne me serais pas encore séparé de cette note : car elle est, en un sens, la plus intime que j'aie jamais écrite —, d'un autre côté, on ne saurait imaginer de protection assez forte pour y mettre à l'abri le plus intérieur, dès lors qu'il entre dans sa forme la plus absolue. »

Dans une lettre à la comtesse von Stauffenberg du 23/1/1919, Rilke précise le contexte biographique de cet « instant vécu : Ce que j'ai nommé "*Erlebnis*" m'est arrivé exactement dans le jardin du château de Duino (près de Trieste) qui a été bombardé et détruit ; un an après cet événement étrange, en Espagne, j'ai cherché à noter ce qui avait réellement eu lieu, avec toute la pénétration et la précision possible, là où les domaines du dicible semblaient ne pas vraiment suffire. » Dans sa lettre du 14/1/1919 à Adelheid von Marwitz, il s'explique sur son texte (qui vient de paraître dans la revue *Inselschiff*) : « Oui, je crois que l'esprit ne peut jamais se faire si petit qu'il n'atteigne que notre part temporelle, actuelle : là où son souffle nous assaille, nous sommes tout ensemble des morts et des vivants. (...) L'homme adossé à l'arbre s'est en quelque sorte réduit à n'être plus qu'une languette de balance, une langue qui annonce, entre les deux plateaux de la vie et de la mort — image que je ne puis employer sans me rappeler ce petit fragment de musique (antique, m'assura-t-il) que Romain Rolland me joua un jour, et qui n'était autre qu'une épitaphe en notes (...) L'"expérience" ("*Erlebnis*") singulière et difficilement descriptible de l'homme adossé à l'arbre signifie en outre pour moi (...) l'initiation naturelle à un équilibre compris de façon encore plus profonde et moins visible, et pour lequel l'image de la balance ne serait plus nécessaire. Ce vivant qui se tient avec aisance du côté de la mort évoque la magie de ce poème grec où deux amants, ayant échangé leurs vêtements, se rétreignent, troublés et confondus, chacun dans l'enveloppe et la chaleur de l'autre : de même s'accomplit ici un échange délicat et amoureux des enveloppes extérieures, où la bienheureuse confusion de l'échange est tout près de se transformer en l'une des plus pures certitudes. »

14. *Bruit originare* et *Sur le poète* sont, au contraire, écrits à la première personne.

15. Cette forme « ramifiée » joue son rôle dans le texte (en

général, l'imagination religieuse, généalogique, scientifique, y a recouru pour figurer la vie, et sa continuité foisonnante).

16. Le narrateur se trouve dans une position comparable à celle qui, dans une lettre à Lou, revient à l'Œuvre d'Art: la tâche de l'artiste, dit Rilke, « consiste à intégrer la chose encore plus intimement, plus fermement, mille fois plus parfaitement dans le vaste espace (...) sa tâche était d'insérer des choses (car les choses durent) dans un monde moins menacé, plus calme et plus éternel de l'espace » (8/8/1903).

17. Ce qui « passe » entre les êtres, les régions, les registres sensoriels, est dit — dans cette prose, mais aussi dans *Bruit originnaire* et *Sur le poète* — en termes d'« ondes », de tracés sinueux, d'impulsions rythmiques.

Dans *Le poème du hachisch (III, Le théâtre de Séraphin)*, Baudelaire, décrivant les effets de la drogue, écrit: « Votre œil se fixe sur un arbre harmonieux courbé par le vent; dans quelques secondes, ce qui ne serait dans le cerveau d'un poète qu'une comparaison fort naturelle deviendra dans le vôtre une réalité. Vous prêtez d'abord à l'arbre vos passions, votre désir ou votre mélancolie; ses gémissements et ses oscillations deviennent les vôtres, et bientôt vous êtes l'arbre ».

18. C'est par une comparaison du « corps » avec l'« âme » (par une de ces comparaisons dont Musil a souligné la puissance libératrice chez Rilke) que le corps est caractérisé dans son plus grand éveil.

19. La nature de la « sensibilité », les pouvoirs différenciés des « sens »: cette question hante les proses de Rilke.

20. « Donner » un « nom » à ce qui arrive est difficile et nécessaire: cf. la lettre à Kappus du 17/2/1903 (p. 36: « donner un nom »), et *Bruit originnaire* (p. 125): « proposer un nom ».

21. Un « revenant »? Dans *Les Cahiers de Malte*, sortant du « trou d'ombre » d'une porte, une « dame élancée et vêtue de clair » apparaît au moment du dîner de la famille Brahe. Ce « revenant » — ce « soi » désormais séparé — qui se réinsinue dans un « monde » jadis familial, fait songer au mouvement de l'« avenir » dans la lettre à Kappus du 12/8/1904: « les instants où quelque chose de nouveau est entré en nous (...) nous nous sommes transformés comme se transforme une maison où un hôte est entré, c'est l'avenir qui, de cette manière, entre en nous » (p. 68).

22. La lettre à Benvenuta du 1/2/1914 relate un « instant vécu » de son voyage en Egypte: « je me trouvai soudain, tout inopinément, introduit dans sa [i.e. la joue du Sphynx] confiance, je pus la saisir, l'éprouver dans la plénitude de sa rondeur. Je ne compris qu'un instant après ce qui s'était passé.

Ceci: de sous le bord de la coiffe royale, une chouette s'était envolée et lentement, ineffablement sensible à l'ouïe dans la pure profondeur de la nuit, avait effleuré de son tendre vol le visage.» Dans «*Marianna Alcoforado*» (1907), Rilke écrit: «Comme lorsque le rossignol déploie ses ailes, il n'y a pas qu'un cri qui surgit, mais aussi un silence (...) Sa voix est sans destin comme la voix de l'oiseau» (trad. par nous d'après SW VI, p. 1000).

23. Le réel même devient l'élément où peuvent à tout moment surgir revenants, défunts, apparitions — en un «silencieux surnombre».

24. Deux sœurs défuntes de la mère de la Princesse de la Tour et Taxis.

25. Le «regard» lui-même (non plus «orienté vers l'avant», se diluant «là-bas, dans l'ouvert», mais se portant enfin «en arrière vers les choses») permet la transfiguration du réel.

26. C'est sous un tout autre jour qu'apparaissait la musique dans la lettre à Lou du 8/8/1903: «ce contraire de l'art, ce refus de condenser, cette tentation de l'épanchement [qui] a tant d'amateurs, d'auditeurs et de féaux, esclaves de la jouissance.»

27. Rilke avait fait deux séjours dans cette île, durant l'hiver 1906/07 et en 1908.

28. Au «cri d'oiseau», Rilke reconnaît un pouvoir singulier — par exemple dans la lettre à Lou du 20/2/1914: «ce cri, pour un instant peut transformer le monde tout entier en espace intérieur, parce que nous sentons que l'oiseau ne distingue pas entre son propre cœur et celui du monde.»

29. En 1914, dans le poème «*Toutes choses, ou presque, font signe à nos sens*», Rilke abolit toute frontière séparant l'extérieur de l'intérieur: «Tout est franchi par un unique espace: / l'intimité du monde («*Weltinnenraum*»). Les oiseaux calmes passent / à travers nous. Je veux grandir, je vois: dehors, c'est l'arbre qui grandit en moi» (Seuil, t. 2).

30. Dans une lettre à Clara du 2/9/1902, Rilke oppose les mots «*création*» et «*Schöpfung*»: prononcé «merveilleusement» par Rodin («*C'est une création ça, une création*» (en français dans la lettre), «le mot français perdait sa délicatesse sans prendre la lourdeur prétentieuse du mot allemand».

31. Le «destin», par la puissance des éléments (et loin des rapports trop humains) afflue vers nous du dehors, et tel qu'aussitôt nous le reconnaissons comme nôtre (cf. la lettre à Kappus du 12/8/1904: «plus le nouveau entre en nous profondément, imperturbablement, mieux nous en prenons possession, plus il sera *notre* destin» — p. 69).

32. L'écart entre humains, réalisé dans le sensible, est presque livré à l'expérimentation poétique-plastique.

33. La tournure, énigmatique, semble dire la « forme » comme apparence « trompeuse »

34. Le risque de l'« opposition », Rilke le caractérisait dans la lettre à Kappus du 23/12/1903 : « résistance et mépris participent de cela même dont on veut se séparer par ces moyens » (p. 56).

35. Encore une fois l'« espace » se déploie en sa puissance libératrice.

36. *Bruit originaire* a été publié en 1919, dans la revue du Insel-Verlag, *Insel-schiff*. Lorsque Dieter Bassermann, l'éditeur de la revue musicale suisse *Die Schallkiste*, lui demande l'autorisation de republier le texte en 1926, Rilke accepte volontiers : « Pourquoi ne pas avouer mon faible pour cette note dans laquelle, après des années, j'avais déposé ce qui, en une intuition inoubliable, ne m'avait pas paru « si fantastique ». Puisque l'essence du grammophone a son origine dans le dépôt graphique des sons, pourquoi ne réussirait-on pas à transformer des lignes et des tracés d'origine élémentaire tels qu'ils se trouvent dans la nature en une apparition sonore (*"Klangerscheinung"*) ? La ligne singulière de la suture, par exemple, transposée dans la dimension de la profondeur, ne devrait-elle pas réellement émettre une sorte de « musique » ? Et ne serait-ce pas une chose inouïe (et tout de suite acceptée) de mettre en sons les signatures innombrables de la création qui durent dans le squelette, dans la pierre, en mille endroits selon les variations et les tournures les plus étranges ? La fissure dans le bois, la démarche d'un insecte : notre œil est exercé à les suivre et à les constater. Quel cadeau pour notre ouïe, si l'on réussissait à transformer en événement auditif ce zig-zag (dans lequel le hasard ne représente finalement rien d'autre qu'une société par actions fondée selon des lois) ! » (à D. Bassermann, 5/4/1926, trad. par nous). D.B. propose à Rilke de publier, avec *Bruit originaire*, cette lettre du 5 avril ; Rilke accepte, en suggérant de souligner typographiquement l'« inachèvement » de la prose et d'en distinguer plus clairement le texte de la lettre : « il est un peu gênant, pour mon écoute langagière, remarque-t-il, de sentir un passage d'une lettre, qui est par nature d'une autre densité, suivre immédiatement l'essai qui est plus ancien » (19/4/1926, trad. par nous). Rilke s'étonne d'ailleurs que, dans la revue de Bassermann, l'intérêt pour le phonographe porte presque exclusivement sur la reproduction de la musique : « La machine parlante pourrait (...), au service de la parole poétique, contribuer à ce que la

lecture à haute voix de la poésie (qui seule en révèle toute l'existence) s'impose comme une obligation nouvellement stipulée (...). La seule condition pour un tel exercice, serait que la machine sonore ait reçu de la propre bouche du poète et non par le détour d'un comédien l'image sonore de la suite des vers. Au contraire, ce moyen d'enseignement ne serait pas impropre à mettre hors d'état de nuire le comédien comme interprète de poèmes (et dans cet emploi il commet presque toujours erreur et crime). Conservé dans les disques, le poème existerait alors, toujours disponible, dans la figure souhaitée par le poète: valeur presque inimaginable!»

37. Le «phonographe» a été inventé par Thomas Alva Edison en 1877 (grec *phôné* = voix et *graphein* = écrire). *L'Eve future* de Villiers de l'Isle-Adam (parue en 1885/86) met en scène Edison qui déclare en particulier: «Ce qui est positivement surprenant dans l'Histoire — et même, inconcevable — c'est que, dans la foule des grands inventeurs, depuis tant de siècles, aucun n'ait découvert le Phonographe! (...) Il est d'une confection si simple qu'elle ne doit rien aux matériaux de provenance scientifique. Abraham aurait pu le fabriquer et y prendre l'empreinte de sa vocation. Une barbe d'acier, une feuille de papier à chocolat, ou peu s'en faut, un cylindre de cuivre et l'on emmagasine les voix et les bruits de la terre et du ciel!»

38. Une fois la fonction du «cornet» précisée, il faudra l'appeler «pavillon».

39. Avant l'avènement du disque noir, les phonographes fonctionnaient avec des «rouleaux».

40. La description minutieuse atteint à la précision technique, tout en témoignant d'une maîtrise poétique de la prose: Rilke s'en explique dans la lettre à Bassermann du 5/4/1926: «J'ai toujours pensé que toute poésie, du fait même de sa nature extrême, pouvait très immédiatement atteindre la précision technique (...).»

41. Quoique exactement produite par les jeunes expérimentateurs, la «nouvelle réalité» rayonne, soudain autonome; de son «lieu» propre, elle se retourne, vers ses initiateurs, à la manière d'une œuvre: «La "chose d'art" est», écrit Rilke à Lou le 8/8/1903, «la calme et graduelle réalisation du désir d'être qui se manifeste partout dans la nature.» Avec des intérêts voisins, le peintre Paul Klee (1879-1940) ne cessait de comparer — dans ses tableaux comme dans son enseignement — la vie propre de l'œuvre avec les mouvements naturels et les dispositifs techniques.

42. En 1902/03, Rilke s'initiait à tout ce qui pouvait l'aider à mieux comprendre l'art de Rodin.

43. A Léonard de Vinci (1452-1519), souvent mentionné dans son *Rodin*, Rilke envisageait de consacrer une étude.

44. Une fois de plus le rapport des « choses » à l'« être humain » s'inverse.

45. Les adjectifs attribuent à la « lumière » de la « bougie » les qualités d'un regard.

46. La chronologie qu'avance le récit en authentifie le caractère autobiographique : il a été écrit en 1919, c'est-à-dire une quinzaine d'années après le premier séjour de Rilke à Paris.

47. L'adjectif contribue à suggérer que l'auteur ne revendique pas la responsabilité de son « idée ».

48. Peut-on « tromper » un appareil ?

49. L'emploi, ici, du mot « traduction » (“*Übersetzung*”) fait passer de la relation entre langues au rapport entre voix et trace écrite, et entre les sens mêmes (l'ouïe et la vue).

50. De la précision, le texte glisse à l'hésitation ; sa perplexité communique avec celle de ses lettres où Rilke se demande « si cet essai supporterait d'être publié » (à K. Kippenberg, 15/9/1919, trad. par nous).

51. *Le Livre des mille et une nuits*, dans la traduction française de Joseph Charles Mardrus, Paris 1899-1904. En 1912, Rilke a entrepris un voyage en Espagne ; le 17/12 il écrit à Marie de la Tour et Taxis : « depuis Cordoue je suis en proie à un antichristianisme furibond : je lis le “*Coran*” et en maints passages, je l'entends parler d'une voix dans laquelle j'entre moi-même de toutes mes forces comme le vent dans les orgues » ; toujours de Ronda, il écrit à Lou : « ici je lis le “*Coran*” dans une véritable stupeur — et je reprends goût aux choses arabes » (19/12/1912).

52. Le poète Rilke a très tôt cultivé l'acuité du regard (« pouvoir voir et dire les couleurs », écrit-il dans ses observations sur le « paysage » des peintres de Worpswede, Seuil, t. 1).

Rudolf Kassner, dans ses *Souvenirs réunis (Rilke, Gesamelte Erinnerungen 1926-1956*, Pfullingen 1976), écrit : « Nietzsche était un homme-oreilles, Rilke un homme-yeux » (p. 13).

53. Dans ce contexte, la « présence d'esprit » évoque littéralement les « esprits » et le monde qu'ils forment. « Cette présence d'esprit », écrit Rilke à la comtesse Margot Sizzo-Noris Crouy le 16/12/1923, « poussée jusqu'au comique et à l'absurde, je l'ai admirée chez Victor Hugo, en feuilletant l'an dernier le procès-verbal des curieuses séances de “tables tournantes” qui se

déroulèrent dans sa maison (...). L'amusant, c'est de voir le poète souverain, sans se laisser troubler par ces voix "d'esprit", les accueillir toutes et ne pas craindre de proposer en réponse à la puissance inconnue (...) la correction d'un vers mal venu» (trad. P. Jaccottet, Seuil, t. 3).

54. Le concept freudien de « sublimation » est inspiré par la notion physique de passage d'un état de la matière à un autre.

55. L'image du « cercle » de l'« expérience du monde » a déjà été esquissée, dans la conférence sur la *Poésie moderne* (Prague, 5 mars 1898) : « La science est certainement près de constater que tous ces phénomènes représentent des vibrations périphériques qui, partant d'un centre commun, ne parviennent différemment à notre conscience que parce que nos organes bornés ne permettent jamais de percevoir que des morceaux de ce large cercle » (SW V., p. 384, trad. par nous) ; cf. également le globe des couleurs de Philipp Otto Runge (1810), ou le cercle des couleurs — p. ex. — chez Klee.

56. S'il y a pour nous de l'« inaccessible », serait-ce parce que « les sens qui en permettraient la saisie se sont étiolés » (cf. la lettre à Kappus du 12/8/1904 — p. 70) ?

57. Cf. dans la lettre à Kappus du 12/8/1904 (p. 70) le « transport » subit, « sans presque aucune préparation ni transition, de sa chambre sur la cime d'une haute montagne ».

58. De la pluralité des registres sensoriels — et du problème traditionnel de leur unité — on glisse ici au double danger d'une dissociation du « soi » et d'un évanouissement du monde. Dans *Testament* (1921), Rilke imagine que l'agonie dissocie les divers sens : « Ainsi dit-on parfois des mourants que le monde n'est pas arraché simultanément à tous leurs sens. Leur goût est impuissant, leur toucher s'émousse, leur ouïe renonce. Mais ils voient encore. (...) C'est sûrement un soulagement de ne prendre congé, pour finir, qu'au moyen d'un seul sens » (trad. P. Jaccottet, Seuil, t. 1).

59. La « recherche » scientifique apparaît souvent, chez Rilke, comme le modèle même d'un domaine où le progrès est incontestable.

60. Les « acquis » de la science (ceux que Rilke mentionne remontent à la révolution scientifique du XVIII^e siècle) restent pourtant séparés du « vécu ». Et Rilke frôle ici certaines réflexions de Husserl sur la science.

61. Au rôle de la « main » dans la pratique artistique (y compris poétique) Rilke est souvent revenu (cf. le *Livre d'heures* (1899) : « Nous te construisons avec des mains tremblantes... »).

62. Ce qu'« accomplit » l'artiste fait-il « preuve » ? Et selon

quelle rivalité ou convergence avec la rigueur scientifique? (Cf. p. ex. *L'Homme sans qualités* de Robert Musil).

63. L'idée du « gain territorial », de la « conquête » de lieux nouveaux par l'artiste, se trouve déjà dans la conférence sur la *Poésie moderne* où Rilke parle de « chaque jour où le nouveau a conquis un pouce de territoire ».

64. Séduit par la technique, le poète risque de s'emporter dans des mises en œuvre « arbitraires », dans la pure « fantaisie » (au sens où Coleridge opposait « fancy » à « imagination »).

65. Ce qui était, au début de ces pages, « impulsion » (p. 124), « retour obstiné » (*ibid.*) devient pour finir « commande », « mission » — mais c'est alors que le texte s'arrête.

UN POÈTE FRANÇAIS ?

(...) Vent impartial,
vent du monde entier, vend qui relie
.....
Et pourtant quel fier moment
lorsqu'un instant le vent se déclare
pour tel pays : consent à la France.

(« *Le Drapeau* » — *Vergers XLIX.*)

« Rainer, qu'es-tu au fond ? »

Cette question, Marina Tsvétaïéva la pose à Rilke en 1926, dans l'une des lettres inspirées — bondissantes et douloureuses à la fois — qu'elle lui écrit à un moment où il n'a plus que quelques mois à vivre.

1926

Marina Tsvétaïéva — l'un des plus éblouissants poètes russes (avec Anna Akhmatova, Mandelstam, Pasternak) de la première moitié de notre siècle — vit alors, bien difficilement, en Vendée, avec ses enfants. Rilke, lui, est en Suisse; il habite au château de Muzot, dans le Valais, seul. La relation entre Rilke et Tsvétaïéva s'est nouée par l'intermédiaire de Boris Pasternak qui tente de survivre en Russie alors que s'amorce le règne de Staline.

Ainsi Rilke le solitaire (qui ne rencontra

jamais Marina Tsvétaïéva) vit-il, par son ultime correspondance, au cœur des grandes convulsions de l'époque ou, du moins, de leurs effets sur quelques poètes dispersés.

Maintes circonstances imprévisibles ont rendu possible cette rencontre purement épistolaire. Mais le plus étonnant, à ce moment de la vie de Rilke, c'est que cet homme déjà malade, qui a achevé ses plus grandes œuvres, et qui a écrit tant de lettres au fil des années, puisse se livrer à ce nouvel échange avec une totale liberté, avec la pure fraîcheur de la découverte.

Peut-être y fut-il incité par le jeu sur les langues qu'amena tout naturellement cette correspondance d'exilés. Le russe, l'allemand, le français y bruissent à la fois. Rilke, on le sait, avait appris le russe vingt-cinq ans plus tôt. «... Depuis août dernier, écrivait-il en février 1900 (lors de son second voyage en Russie) à Léonide Pasternak — le père de Boris —, je me voue presque exclusivement à étudier l'art, l'histoire, la culture russes — sans oublier, naturellement, votre belle, incomparable langue...» Mais en 1926, il lui aurait peut-être été difficile de soutenir toute une correspondance en russe. Aussi propose-t-il à Marina de choisir le français : « le français, dit-il, m'est aussi familier que l'allemand ; je le signale pour le cas où vous écririez cette langue, à côté de la vôtre, plus couramment. » Or c'est Tsvétaïéva qui, paradoxale comme toujours, préfère l'allemand : « Me comprends-tu, dans mon mauvais allemand ? Mon français est plus coulant, c'est pourquoi je ne veux pas t'écrire en français. De moi à toi, rien ne doit couler. Voler — oui ! Sinon — autant buter et trébucher. »

A la question « Qu'es-tu au fond ? » qu'elle

posait à Rilke le 2 août 1926, Marina Tsvétaïéva répond elle-même, en poursuivant sinueusement sa lettre: «Pas allemand — encore que toute l'Allemagne! Pas bohême — encore que né en Bohême [...], pas autrichien, parce que l'Autriche *était* et que toi — tu *deviens*! N'est-ce pas magnifique? *Toi — sans pays!*»

Un peu plus loin dans la même lettre, dans cette intimité écrite qu'elle aime autant que Rilke, Marina baisse la voix: «Rainer, le soir tombe, je t'aime. Un train hurle.»

Rilke est déjà atteint, sans le savoir, de la leucémie qui va l'emporter. Il éprouve des douleurs dont il ne peut identifier la cause. Les allusions qu'il fait à son état dans ses lettres, Marina ne semble pas les entendre.

Le 31 décembre 1926, Tsvétaïéva écrit à Pasternak: «Boris! Rainer Maria Rilke est mort. Je ne sais pas la date. Il y a trois jours environ...»

Dans l'isolement et le dénuement où elle se trouve, Tsvétaïéva semble ne pouvoir admettre la réalité de cette perte. «Très cher, écrit-elle le 31 décembre 1926 à ce Rilke dont elle vient d'apprendre la mort, je sais que maintenant — Rainer, voilà que je pleure — que maintenant tu peux me lire sans courrier, que tu es en train de me lire. Cher, si toi, tu es mort, il n'y a pas de mort, la vie — n'en est pas une.»

«Il était las de sa langue maternelle»

Le lendemain — le 1^{er} janvier 1927 — Marina Tsvétaïéva écrit à Pasternak, pour parler de Rilke. «De lui», comme elle dit — absolument. «Son dernier livre, remarque-t-elle, était en français, *Vergers*.» Ce recueil, Rilke l'avait envoyé à

Tsvétaïéva six mois plus tôt exactement — avec une dédicace en français :

« Marina, voici galets et coquillages
ramassés récemment à la française plage
de mon étrange cœur... J'aimerais que tu
[connusses
toutes les étendues de son divers paysage
depuis sa côte bleue jusqu'à ses plaines russes
R.
(fin juin 1926)
Muzot. »

Dans sa lettre à Pasternak, Marina cite non pas cette dédicace, mais l'un de ses propres poèmes, écrit dix ans auparavant, et qu'elle infléchit maintenant vers le dernier Rilke :

« Il était las de sa langue maternelle.
Las de vous, ennemis, las de vous, mes amis
Las du trop coulant langage de Russie. »

Tsvétaïéva était, en général, rebelle à l'idée de « langue maternelle » : « Aucune langue n'est langue maternelle », déclarait-elle. « C'est pourquoi je ne comprends pas qu'on parle de poètes français ou russes, etc. » Insolemment, elle s'écrie dans un autre poème : « Il ne m'importe guère en quelle / Langue être incomprise et de qui ! » (Dès 1898, le très jeune Rilke écrivait dans son *Journal florentin* : « Que l'art, dans ses sommets, ne puisse être national, fait que chaque artiste naît, à proprement parler, à l'étranger ; il n'a de patrie que lui-même. Et ses œuvres les plus authentiques sont celles qui proclament la langue de ce pays-là. »)

Pour la poésie française de Rilke, pour com-

prendre le désir qui vint à Rilke d'écrire en français, Tsvétaïeva se fait délicatement attentive: «Il était las de sa suprématie, il a voulu retourner à l'école, il s'est emparé de la plus ingrate des langues pour un poète: le français.» Et, un peu plus loin, elle ajoute: «Sa soif de langue française était soif des anges, de l'autre monde.»

Ces mots d'une exilée (qui rentrera en Russie quinze ans plus tard — pour s'y pendre peu après) sur le poète apatride nous désignent en effet une énigme: pourquoi Rilke se fit-il l'auteur de *Vergers* ou des *Quatrains valaisans*?

Quatre années avant d'entrer en relation avec Marina Tsvétaïeva, Rilke avait achevé, à peu près en même temps, les *Elégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*. Commencées en 1912, les *Elégies* étaient restées en suspens, douloureusement: «C'était bien une espèce de mutilation de mon cœur, que les *Elégies* ne fussent pas là», s'écrie Rilke, dans sa lettre à Lou du 11 février 1922, au moment où les *Elégies* se laissent soudain achever en un «cycle vraiment clos». L'interminable temps d'attente soudain cède; c'est lui qui s'incorpore, translucide, à la substance poétique; il passe dans le battement des vers.

«Cher Rainer, répondit Lou, le 6 mars 1922, en recevant la dernière des *Elégies* (en fait la cinquième), dire qu'il existe des journées comme celles que nous vivons toi et moi en ce moment! (...) Mais le sûr, c'est qu'il n'est donné de sentir vraiment ces heures solitaires qu'aux êtres tels que toi: à ceux qui risquent, qui ne cessent de s'exposer et pour qui chaque saison, à tout instant, peut basculer dans l'absolue cécité de l'hiver à la lumière.» Et Musil, dans sa *Confé-*

rence sur Rilke de 1927, déclarera : « Ni avant, ni après Rilke n'ont été atteints cette haute et sereine tension de l'impression, ce calme de limpide orient dans un mouvement jamais suspendu. Ni l'ancienne poésie allemande, ni George ou Borchardt ne montrent ce feu libre, cette combustion sans tremblement ni ombre. »

A ces grands poèmes dont la forme s'inventa à mesure répondirent, comme pour équilibrer cette bouleversante avancée, les poèmes réguliers que sont les *Sonnets à Orphée*. Cette régularité, il est vrai, est elle-même singulière, et Rilke la caractérise avec précaution : « pour ce qui est de la forme, ils sont souvent traités de façon fort libre et pour ainsi dire dégagés des normes » (A Marie Taxis, 25 février 1922).

L'hiver 1921-1922 fut donc un temps d'« énorme productivité ». C'est ainsi que Rilke le caractérise, le 22 avril 1924 : s'il se plaint, comme dans tant d'autres lettres à Lou, de divers troubles, c'est pour les attribuer, cette fois, au « contrecoup » de cette période d'intense création. En décrivant avec minutie son état — qui a nécessité un séjour de trois semaines à la clinique de Val-Mont —, Rilke ajoute : « Et je n'ai pas été totalement inactif : tout un volume de vers français (très curieux pour moi ; quelquefois, j'ai même traité en français et en allemand le même thème, lequel s'est développé, à ma grande surprise, différemment, sous l'influence de la langue : ce qui mettrait sérieusement en doute la légitimité de la traduction) est né (d'une certaine manière impérieusement), outre un certain nombre d'autres choses. »

La suite de cette lettre révèle combien Rilke, à Muzot, est tourné vers la France. Et c'est aussi la littérature française qui semble venir à lui :

« La situation de ma vieille tour fait que je reçois surtout des livres français : je ne me lasse pas d'admirer tout ce qui vient de là-bas. » Est-ce la raison pour laquelle il se sent de nouveau puissamment attiré vers Paris ? « Peut-être devrai-je aussi bientôt échanger ma solitude un peu singulière et périlleuse d'ici contre celle de Paris, tout autrement nourrie et imprégnée... »

Retour à Paris

Avec Rilke, revenons donc un instant à Paris. Sans doute, faudrait-il rappeler ce que Paris fut pour lui à des moments cruciaux de sa vie et de sa création : il l'évoque lui-même (dans *Testament*, 1921) comme « la ville incomparable à laquelle il devait le meilleur de ses possibilités ». Mais ne reprenons pas ici le récit de l'arrivée du jeune poète à Paris, ni celui de ses relations avec Rodin (voir ce volume, pp. 23-25). Il n'est pas davantage possible d'évoquer la présence obscure et grondante de Paris dans les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Très nombreuses, en tout cas, sont les lettres où Rilke évoque la capitale française ; toutes sont en proie à une étrange effervescence.

A une « amie vénitienne », le 5 janvier 1910, Rilke écrit en français (du 77, rue de Varenne) qu'il se sent, à Paris, « agenouillé intérieurement comme ces agenouillés mystiques du Greco qui deviennent plus grands sur leurs genoux ». A peine a-t-il écrit ces mots qu'il se met brusquement à distance de lui-même. Humblement et orgueilleusement, il ne se nomme plus que comme « quelqu'un », mais comme « quelqu'un qui s'éveille » et dont, empruntant le regard lointain de son amie, il veut sentir l'enfouisse-

ment vigilant dans la grande ville: «Pensez donc que dans ce Paris où on gagne de l'argent jour et nuit et où on perd sa vie de mille façons menaçantes et terribles, il peut y avoir quelqu'un qui s'éveille ainsi, en soulevant toute son âme. Et j'éprouve encore pourquoi j'habite cette ville où tout est possible, cette ville juste comme un jugement dernier qui laisse faire les Anges et les Diables, selon leur nécessité.»

La Première Guerre mondiale interdit à Rilke tout retour à Paris: il s'en plaint amèrement. Mais le «dernier jour de décembre 1920», c'est dans une lettre à Lou (datée du château de Bergam-Irchel, Canton de Zurich, en Suisse) qu'il écrit: «Paris [...]! Figure-toi en effet, Lou, que *j'ai été là-bas!*» Alors la lettre s'emporte, enthousiaste, intarissable: «Ces journées! C'était l'automne, avec cette somptuosité parisienne des ciels qui enrichit la saison naturelle de celle d'une ville depuis longtemps devenue nature: quelle surabondance dans la lumière, quelle porosité des choses aux ondes de l'atmosphère dont elles propagent la vibration, quelle unité entre l'objet et son vis-à-vis, la proximité et la profondeur du monde — comme chaque matin était neuf, et les eaux antiques, et tendre et plein le vent, bien qu'il vienne à vous par des rues!»

Quelle joie! Quelle liberté! Est-ce là ce Rilke qui, en 1903, écrivait, dans *Le Livre de la pauvreté et de la mort*: «Car, Seigneur, les grandes villes sont perdues et décomposées, / la plus grande est fuite devant les flammes, / Il n'est pas d'espérance en leur désespérance?»

Sans doute la lettre à Lou du 31 décembre 1920 en vient-elle à s'abandonner au bonheur un peu facile de se couler dans ses propres souvenirs: «Des passants venaient à ma rencontre: je

reconnaissais tel ou tel que j'avais croisé aux mêmes endroits, disons *rue de Seine*, après tant d'années: ils avaient "tenu".» Mais il s'agit surtout de s'immerger «autrement», désormais, dans l'élément retrouvé de la ville: «je ne puis te dire à quelle point, alors, le bonheur de la guérison m'a inondé, subjugué — alors seulement j'ai compris que rien n'était perdu.» Jamais Rilke n'avait connu cette connivence sensuelle avec l'espace de la ville (dont l'opposition à la nature s'est abolie): «c'était le Paris de Malte sans le moindre manque, et qui semblait enfin me repayer largement de tout ce que j'avais si profondément souffert — maintenant c'était lui qui me portait, à peine si j'avais besoin de faire les gestes du nageur, l'élément me portait, épargnant à mon abandon tout effort.»

Albert-Marie Schmidt («*Rilke et le paysage parisien*», dans *Rilke et la France*) cite une lettre du 12 février 1925: «C'est l'unique ville qui pouvait devenir un paysage de la vie et de la mort sous l'inépuisable consentement de son ciel généreux et léger», lettre qui semble rappeler — et apaiser — une angoisse qui se levait dans la cinquième des *Elégies de Duino*: «Paris, perpétuel lieu de spectacle, / où la modiste, *Madame Lamort*, compose et noue et entrelace / les chemins sans repos de la terre.» Et Schmidt écrit enfin: «Dans sa chambre douloureuse de Valmont, quelques mois avant sa mort, (Rilke) ajoute: "Depuis l'année 1902, Paris, — l'Incomparable, — est devenu la base de mon vouloir de figurer, d'informer."»

«... je suis assis et je lis un poète »

C'est Malte qui parle, dans la grande prose par laquelle Rilke répondit en 1910 à son expérience parisienne. Il est à la Bibliothèque Nationale: «(...) je suis devant une porte vitrée, je l'ouvre comme si j'étais chez moi, je montre ma carte à la porte suivante (...) et puis je suis parmi ces livres, je suis retiré de vous comme si j'étais mort, et je suis assis et je lis un poète.»

Vivre à Paris, pour Rilke comme pour Malte, ce fut nécessairement lire ou relire des poètes français. Et d'abord Baudelaire: Rilke, dans une lettre à Lou du 18 juillet 1903, puis Malte citent l'un et l'autre le poème du *Spleen de Paris*, «*A une heure du matin*». Baudelaire, explique Rilke à Lou, «était loin de moi à tous égards, l'un des plus étrangers pour moi! Souvent, c'est à peine si je le comprenais et néanmoins, au cœur de la nuit, quand je répétais ses paroles comme un enfant, il devenait mon prochain, mon voisin de palier, debout, blême, derrière la mince cloison, à écouter ma voix qui tombait».

Impossible de faire le compte des lectures françaises de Rilke. «Je lis beaucoup à la Bibliothèque Nationale», écrivait-il le 17 octobre 1902. «Geffroy, Baudelaire, Flaubert, les Goncourt. Je lis, même si la langue me rend triste, avec son savoir-tout-faire.» Cette crainte devant la virtuosité de la langue ne l'empêchera pas de se mettre à traduire des textes français: les *Sonnets* de Louise Labbé, les *Lettres de la religieuse portugaise*, *Le Centaure* de Maurice de Guérin, *L'Enfant prodigue*, de Gide, des poèmes de Mallarmé, de Baudelaire, etc.

A propos de «*L'Invitation au voyage*», Rilke déclare à Merline, dans une lettre de 1921, («*Samedi avant le dimanche des Rameaux*») qu'il la «*juge — et depuis longtemps — intraduisible*». Et de détailler alors les difficultés... Comment rendre en allemand *calme*, par exemple? «*Et pour volupté, nous n'avons que ce mot gonflé et qui comporte un jugement, presque une condamnation — et pour luxe — rien... et beauté: Schönheit c'est tellement autre chose.*» En revanche, si l'on en croit une autre lettre à Merline (le 23 mars 1921), Rilke n'a pas eu de difficultés à traduire «*trois poésies de Moréas*». Et le poète affirme alors, un peu bizarrement: «*C'est admirable comme la poésie française des dernières années par ses moyens s'est rapprochée des nôtres, jamais elle n'a été aussi traduisible.*»

Le seul poète français de son temps qui compte — mais au plus haut point — pour Rilke, c'est Valéry. «*J'ai traduit Paul Valéry*», écrit-il à Lou le 13 janvier 1923, «*et je sens mes moyens si accordés à ses admirables poèmes que je n'ai jamais traduit avec une intuition aussi pure que dans ce cas, en soi souvent très difficile.*»

On aimerait encore s'attarder sur la pénétrante lecture que Rilke fait de Proust, comme en témoignent plusieurs de ses lettres: «*J'ai été*», écrit-il au prince Alexandre Hohenlohe, le 23 décembre 1922, [...] «*l'un des premiers (en 1913!) à lire *Du côté de chez Swann*, donc l'un des premiers à admirer Marcel Proust [...]* Tout autre écrivain n'aurait pu risquer que sous forme de lignes auxiliaires ces lignes de communication entre les événements — mais chez Proust elles acquièrent aussitôt en plus une beauté ornementale et, même en tant que dessin,

s'affirment légitimes et durables.» Affleure ici toute une méditation de Rilke sur la prose, nourrie par l'expérience des *Cahiers de Malte* et par celle de ses courtes proses.

Amitiés françaises

Si solitaire que Rilke se soit voulu, et quelque inhospitalier aux poètes étrangers qu'ait pu se montrer le monde littéraire (Tsvétaïéva, qui écrivait un français scintillant, en obtint-elle la moindre attention?), l'auteur des *Cahiers de Malte* noua en France maintes relations, et quelques vraies amitiés. Valéry, dans sa contribution au volume *Rilke et la France* (1942), se souvient: «Treize semaines avant sa fin, nous avons passé presque un jour ensemble sur les bords du lac de Genève. Dans le parc d'un ami où je l'avais reçu, nous avons causé en marchant, pendant des heures.» Et l'on sent que Valéry, quinze ans après la mort de Rilke, n'a pas cessé d'être intrigué: «Si le mot *magique* a un sens, je dirai que toute sa personne, sa voix, son regard, ses manières, tout en lui donnait l'impression d'une présence magique. On eût dit qu'il sût donner puissance de charme à chacune de ses paroles.»

Il faudrait mentionner Gide, Romain Rolland ou bien Jouve et Supervielle (à qui Rilke écrivit des lettres en français, les 12 et 28 novembre 1925).

«Je revois bien le visage de Rilke», écrit Léon-Paul Fargue dans une page douce-amère («*Souvenirs d'un fantôme*» — dans *Rilke et la France*), «le regard souffrant et stagnant des trous d'eau triste que laisse la pluie». Et, ajoute Fargue, «la phrase était lente, qu'on sentait

encore “traduite”, avec des mots joliment francisés, d’ailleurs assez rares. Il aimait d’amour notre langue, et, durant les dernières années de sa vie, la parlait et l’écrivait avec une gaucherie subtile.»

Le vendredi 30 janvier 1925, à 9 h 35 du matin, Charles Du Bos commence à écrire — ou plutôt à dicter — une page de son *Journal*: «Rainer Maria Rilke [...] est venu hier à 4 h et demie et est resté avec nous jusqu’à près de 7 heures. Il y a très longtemps — des années peut-être — que je n’avais rencontré un homme d’une qualité aussi rare, une âme aussi pure, aussi parfaitement préservée.» Et Du Bos consigne alors — avec l’attention souple et intense que manifeste son *Journal* — les paroles de Rilke. Après quelques remarques touchant à la poésie et à la prose de Valéry, c’est sur la poésie en français de Rilke que la conversation se concentre soudain: «comme je faisais allusion aux poèmes de Rilke publiés dans le dernier numéro de *Commerce* (et que je n’ai d’ailleurs pas lus) comme s’il s’agissait de poèmes traduits en français, il me dit: “Mais non, je les ai écrits directement en français: cela correspond chez moi à un besoin intermittent.”» Et voici que Rilke raconte à Du Bos «un petit épisode» où nous entrevoyons, au cœur de son projet poétique, la bifurcation entre allemand et français. Il s’agissait, explique-t-il, d’écrire quelque chose pour le cinquantième anniversaire de Hofmannsthal: «je regardai dans le calepin que je porte toujours sur moi et où je note au fur et à mesure les titres de poèmes que je voudrais écrire un jour, et je rencontrai ce mot: *Corne d’abondance*. Je pensais que cela conviendrait très bien à Hofmannsthal, et je me mis aussitôt,

en songeant au mot allemand équivalent *Füllhorn*, à composer un poème allemand qui fut du reste écrit très vite.» Mais, ajoute Rilke, «je sentais que mon dessein n'était pas encore tout à fait rempli; et le mot français cette fois vint au premier plan de ma conscience. Je composai donc immédiatement un autre poème en français, partant cette fois de *Corne d'abondance*, et me demandant, tout le temps que je le composais, si je n'allais pas me trouver en face d'une simple traduction du premier: or ce fut exactement le contraire qui se produisit, et sans que j'y pusse rien, de lui-même le poème français s'orienta dans une direction toute différente.» Apparemment, Du Bos interrompt en ce point la rédaction de cette page de son *Journal* et va lire les poèmes de Rilke parus dans *Commerce*. C'est ce qui lui permet, reprenant là où il s'était arrêté, d'ajouter aux paroles de Rilke son propre commentaire: «Je me souviens maintenant», dit Du Bos, «qu'à son retour de Suisse — où il avait fait un séjour chez Rilke — Valéry, en mai dernier, nous raconta que Rilke avait fait des poèmes en français que lui, Valéry, admirait fort; et les trois petites pièces insérées dans *Commerce* — et que je viens de lire — sont en effet d'une délicatesse extrême, même si l'on peut y relever la trace légère — non point à proprement parler d'une influence — mais d'une lecture attentive de Valéry.» Et Du Bos (qui aurait peut-être été le meilleur lecteur de *Vergers* ou des *Quatrains valaisans*, s'il avait eu le temps d'écrire le chapitre sur Rilke de son grand ouvrage inachevé, *Du spirituel dans l'ordre littéraire*), ajoute encore: «en les lisant, je pensais à ce que Rilke m'avait dit quand nous parlions des poésies de Jacobsen — il avait appris le danois

en partie pour les lire — : “Oui, c’est merveilleux, cela fait penser à une toile d’araignée: on ne sait pas où finit la trame verbale et où commence l’espace.” »

Lettres en français

Grâce à Du Bos, nous entendions — presque — Rilke converser en français. Mais depuis fort longtemps, c’est en français que Rilke écrivait certaines de ses lettres, ou certains passages de ses lettres. N’avait-il pas servi de secrétaire à Rodin (en usant, il est vrai, d’“un français pour lequel il y a sûrement un purgatoire quelque part” — lettre à Lou du 14 novembre 1905)? C’est sans doute dans sa longue correspondance avec Marie de la Tour et Taxis que le français s’entremêle le plus volontiers avec l’allemand. Il ne s’agit parfois que d’un ou deux mots. Dans d’autres cas, c’est toute une page, ou une lettre entière. Et ces changements de langue semblent dépendre de ses voyages. S’il écrit en français tout ou partie de ses lettres du 21 mars et du 21 octobre 1913, n’est-ce pas parce qu’il se trouve à Paris? C’est d’ailleurs un français écrit au fil de la plume, et qui offre quelques hésitations, des incorrections légères — dans l’usage des temps du passé, dans celui des prépositions ou dans la construction des verbes.

Avec certaines de ses correspondantes — «l’amie vénitienne», Merline — Rilke s’en tient presque constamment au français. Personnes, lieux et langues se reflètent alors. Le français sied au mieux à son propos lorsque Rilke associe Merline, le 19 octobre 1920, à son prochain voyage à Paris: «il m’est doux d’aller en France pour aimer Paris cette fois de tout mon senti-

ment infini et du vôtre qui m'accompagne.» Et il signe (comme toutes ses lettres à Merline) en reprenant le nom français que sa mère lui avait jadis donné : « René ».

De 1924 à 1926, c'est en français que Rilke s'entretient par lettres avec Mlle de Bonstetten. Lettres mobiles (mais d'une mobilité bien différente de celles qu'il échangera avec Tsvétaïéva), volontiers consacrées au jardin de Muzot, aux arbres et aux plantes — « Floraisons sylvestres, petites anémones des prés, frézias des jardins, et la seule tulipe svelte, si jeune, vaniteuse un peu » —, et qu'on dirait portées par le vent. « Oui, dit Rilke, en s'appêtant à commettre quelques-unes de ces incorrections qu'il avoue, j'aime écrire en français; quoique je ne sois jamais arrivé à écrire cette langue (qui plus que toute autre oblige à la perfection, puisqu'elle la permet) sans incorrections et même sans d'insidieuses fautes. Une grande partie de ma correspondance se passe en français. J'ai pensé, de cette façon, de dégager l'autre langue de presque tout emploi qui n'est pas d'art et d'en faire la pure matière de mon travail verbal. J'ai réussi pendant quelque temps — puis, tout d'un coup, cet hiver, le français commençait à empiéter sur le terrain qu'il devait protéger. Un peu malgré moi, j'ai fini par remplir tout un cahier de "vers" français qui ne sont pas (vous le devinez) bien avouables. » Et Rilke (comme il le faisait déjà dans une lettre du 15 janvier 1918 : « Au fond, on devrait écrire toutes les langues ») effleure alors une utopie poétique qui pourrait venir de Mallarmé et glisser vers Joyce : « Hélas, pour dire *tout*, il faudrait savoir *toutes* les langues. Je me rappelle, par exemple, qu'une des premières raisons de me passer une poésie

française fut l'absence de tout équivalent à ce délicieux mot: Verger.»

Poèmes français

Ses textes écrits en français, Rilke ne les publia que tardivement.

Le 29 décembre 1921, il écrit à Lou: «Je t'envoie une petite "préface" aux dessins tout à fait parlants du petit Klossowski» (il s'agit d'un court texte qu'en effet Rilke rédigea en français pour un recueil de dessins du tout jeune fils de Merline; Rilke eut recours à l'aide de Charles Vildrac qui, dans un *Souvenir*, écrit: «Il me demande d'examiner et, *s'il le faut, de corriger impitoyablement* quelques pages qu'il a écrites et pensées en français. Il s'agit de la délicieuse préface de *Mitsou*, drame en quarante images dont l'auteur, Baltusz, était un enfant de douze ans»). Mais, dans sa lettre à Lou, Rilke souligne encore: «j'ai pris plaisir à trouver, à partir d'idées françaises (car il n'y a rien là-dedans de mentalement traduit) mon chemin propre.»

· A Mlle de Bonstetten, Rilke écrit, le 6 mars 1926: «J'étais surpris et touché d'apprendre que vous ayez remarqué les quelques échantillons que la *N.R.F.* a donnés de mon livre *Vergers*. Il y a à peine trois jours que les épreuves sont passées par mes mains; cela veut dire que le livre sortira dans un mois à peu près.» Outre *Vergers* et *Quatrains valaisans*, Rilke écrivit en français les cycles: *Tendres Impôts à la France* (1924), *Roses* (1924) et *Fenêtres* (1924-1926) — auxquels il faut ajouter maints poèmes esquissés.

Ce n'est pas par un saut brusque que Rilke s'est mis à écrire des vers français. Dès 1907, il

peut avouer que s'il lui arrive de recourir à d'autres langues que l'allemand — le russe, le français — c'est qu'il ne parvient que « dans cette forme » à « clarifier une expérience intérieure » (cité par Cédric Brochard — *René et Rainer Maria Rilke, Poétique française et poétique allemande* — mémoire inédit).

Est-il induit à écrire en français par certains sujets ? Les « *Fenêtres* » font penser au poème du *Spleen de Paris* qui porte le même titre ou (avec, de surcroît, les « hôpitaux » à tel poème précoce de Mallarmé. Parfois, il n'est pas besoin de songer à des proximités littéraires : un nom de lieu nous dit ce qui a suscité le poème. « *Notre-Dame* » est le titre de quelques fragments sonores : « Voûte traversée de divines réponses... » ou « Menacées par l'approche du calme divin, / les orgues se déchaînent. [...] » Ailleurs surgit un lieu non moins familier mais quasi silencieux : « Lorsque le Luxembourg derrière ses grilles / devient un jardin clos pour papiers seuls. »

Rilke est également sensible à l'attrait des formes de la poésie française. Il cherche la régularité, l'alexandrin parfois, la rime très souvent et avec une sorte d'excès qui ressemble parfois à de l'obstination naïve ou à une obsession auditive : « Entre parenthèses, Merline », écrit-il le 23 mars 1921, « ne dites rien contre la rime. C'est une très grande déesse, la divinité de coïncidences très secrètes et très anciennes, et il ne faut jamais laisser s'éteindre le feu sur ses autels. Elle est très capricieuse, on ne peut ni la prévoir, ni l'appeler, elle vient comme le bonheur, les mains pleines d'un accomplissement tout en fleurs. »

La publication, en revue, de quelques-uns de

ses vers français avait suscité, en Allemagne, des réactions hostiles. Rilke revient sur ce point dans une lettre (écrite en allemand) à Eduard Korrodi du 20 mars 1926: «j'ai eu entre les mains cette semaine les dernières épreuves de ce livre de vers français qui va paraître prochainement dans la collection "Une œuvre, un portrait" (aux éditions de la Nouvelle Revue française). Je ne sais si la modeste apparition de ce petit choix va renouveler et aggraver les reproches qui m'ont été adressés.»

Rilke, s'expliquant devant Korrodi, associe aux lieux, à la Suisse et à son «hospitalité», la naissance de «cette réunion de vers français à laquelle eût parfaitement convenu le titre de "*Nebenstunden*" (choisi par la reine Christine de Suède pour certains cahiers). "Heures marginales": mais dans lesquelles ne s'en imposait pas moins un sentiment essentiel. Le sentiment de ce pur et grandiose paysage d'où m'était venu, dans des années de solitude et de concentration, un secours incessant et inépuisable.»

Mais, on le sent, ce n'est pas seulement pour les «justifier» que Rilke rattache à un paysage ses poèmes français publiés: «voilà que dans la troisième année de mon installation là-bas, s'éleva en moi une voix valaisanne, si forte, si autonome que la langue involontaire s'imposa avant même que je lui en eusse accordé le moindre droit. Il ne s'agit pas ici d'un travail intentionnel, mais d'un étonnement, d'une soumission, d'une conquête. De la joie de faire ses preuves sur un paysage de mieux en mieux compris; et de découvrir une possibilité d'échanges dans le domaine de sa sonorité, de ses accents propres.»

Rilke, on le voit, glisse, au fil de ces remar-

ques, à un autre aspect de sa poésie en français — à ce désir que Tsvétaïéva devinait. Car, poursuit Rilke, il s'agit encore «s'il faut tout dire, du plaisir de se retrouver jeune, presque jeune, dans l'usage d'une seconde langue dont on n'avait fait jusqu'alors qu'un usage passif ou pratique, et dont la crue (ainsi qu'on l'avait éprouvé, jeune, avec la sienne propre) se mettait à vous porter, maintenant, dans l'espace de la vie anonyme.»

«Jeune, presque jeune»? «Il a voulu retourner à l'école», dira Tsvétaïéva. En même temps, Rilke a vécu, par ses vers français, une expérience poétique qui, toute singulière qu'elle fût, avait déjà des traits de maintes situations ultérieures.

Dès 1927-1928, un poète italien, Ungaretti, publiait lui aussi dans *Commerce* et dans la *N.R.F.* des vers français dont la version italienne (écrite parfois, semble-t-il, après coup) divergeait sensiblement de l'«original». Mais ne faudrait-il pas entendre affluer ici les voix de tant d'exilés ou de déplacés de notre siècle qui, bon gré mal gré, eurent recours au français? Ce sont autant de cas singuliers — au premier rang desquels Beckett. En revanche, Paul Celan écrit, en 1961: «Je ne crois pas au bilinguisme en poésie. Le double langage, oui, ça existe [...]» François Cheng, poète, traducteur de poésie chinoise et interprète de la peinture chinoise, décrit (dans un colloque tenu à Rabat en 1981 — *Du bilinguisme*, Denoël, 1985) son propre passage du chinois au français: «En général, écrivains et théoriciens envisagent volontiers les limites de la langue comme quelque chose de diffus, de lointain, se situant aux confins d'une terre à explorer. Force m'est pourtant de recon-

naître que j'ai vécu les limites comme une déchirure physique, en travers de mon ventre, de ma gorge.»

Rilke put faire du français — de cette langue pour lui non maternelle — l'élément où se réimmerger, tâtonnant comme un enfant, avec de subtiles et sensuelles maladresses. C'est ce que l'on perçoit dans tel poème de *Tendres Impôts à la France* :

« Restons à la lampe et parlons peu ;
tout ce qu'on peut dire ne vaut pas l'aveu
du silence vécu ; c'est comme le creux
d'une main divine. »

C'est enfin ce que l'on entend dans quelques ébauches (en français) isolées et inédites du vivant du poète :

« L'enfant à la fenêtre attend le retour de sa
[mère.

C'est l'heure lente où son être s'altère
d'attente illimitée...

Comment suffire à son doux regard

[préliminaire
qui partout ne voit que ce qui diffère
de l'unique maternité.

Ces vagues passants que son attente nivelle
ont-ils tort, dites, de ne pas être celle
qui tant suffit... »

Poèmes français

* *In: Rainer Maria Rilke, Sämtliche Werke II.* Insel Verlag, Frankfurt, 1987.

Vergers*

1924-1925

1

**CE soir mon cœur fait chanter
des anges qui se souviennent...
Une voix, presque mienne,
par trop de silence tentée,
monte et se décide
à ne plus revenir ;
tendre et intrépide,
à quoi va-t-elle s'unir ?**

2

**LAMPE du soir, ma calme confidente,
mon cœur n'est point par toi dévoilé ;
(on s'y perdrait peut-être ;) mais sa pente
du côté sud est doucement éclairée.**

**C'est encore toi, ô lampe d'étudiant,
qui veux que le liseur de temps en temps
s'arrête, étonné, et se dérange
sur son bouquin, te regardant.**

(Et ta simplicité supprime un Ange.)

3

RESTE tranquille, si soudain
l'Ange à sa table se décide ;
efface doucement les quelques rides
que fait la nappe sous ton pain.

Tu offriras ta rude nourriture,
pour qu'il en goûte à son tour,
et qu'il soulève à la lèvre pure
un simple verre de tous les jours.

4

COMBIEN a-t-on fait aux fleurs
d'étranges confidences,
pour que cette fine balance
nous dise le poids de l'ardeur.

Les astres sont tous confus
qu'à nos chagrins on les mêle.
Et du plus fort au plus frêle
nul ne supporte plus

notre humeur variable,
nos révoltes, nos cris —,
sauf l'infatigable table
et le lit (table évanouie).

5

TOUT se passe à peu près comme
si l'on reprochait à la pomme
d'être bonne à manger.
Mais il reste d'autres dangers.

Celui de la laisser sur l'arbre,
celui de la sculpter en marbre,
et le dernier, le pire :
de lui en vouloir d'être en cire.

NUL ne sait, combien ce qu'il refuse,
 l'Invisible, nous domine, quand
 notre vie à l'invisible ruse
 cède, invisiblement.

Lentement, au gré des attirances
 notre centre se déplace pour
 que le cœur s'y rende à son tour :
 lui, enfin Grand-Maitre des absences.

PAUME

À Mme et M. Albert Vulliez.

PAUME, doux lit froissé
 où des étoiles dormantes
 avaient laissé des plis
 en se levant vers le ciel.

Est-ce que le lit était tel
 qu'elles se trouvent reposées,
 claires et incandescentes,
 parmi les astres amis
 en leur élan éternel ?

Ô les deux lits de mes mains,
 abandonnés et froids,
 légers d'un absent poids
 de ces astres d'airain.

8

NOTRE avant-dernier mot
serait un mot de misère,
mais devant la conscience-mère
le tout dernier sera beau.

Car il faudra qu'on résume
tous les efforts d'un désir
qu'aucun goût d'amertume
ne saurait contenir.

9

Si l'on chante un dieu,
ce dieu vous rend son silence.
Nul de nous ne s'avance
que vers un dieu silencieux.

Cet imperceptible échange
qui nous fait frémir,
devient l'héritage d'un ange
sans nous appartenir.

10

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 comblé.

Ce n'est que l'Hermaphrodite
qui est complet dans son gîte.
Nous cherchons en tous les lieux
la moitié perdue de ces Demi-Dieux.

CORNE D'ABONDANCE

Ô BELLE corne, d'où
penchée vers notre attente ?
Qui n'êtes qu'une pente
en calice, déversez-vous !

Des fleurs, des fleurs, des fleurs,
qui, en tombant font un lit
aux bondissantes rondeurs
de tant de fruits accomplis !

Et tout cela sans fin
nous attaque et s'élançe,
pour punir l'insuffisance
de notre cœur déjà plein.

Ô corne trop vaste, quel
miracle par vous se donne !
Ô cor de chasse, qui sonne
des choses, au souffle du ciel !

COMME un verre de Venise
sait en naissant ce gris
et la clarté indécise
dont il sera épris,

ainsi tes tendres mains
avaient rêvé d'avance
d'être la lente balance
de nos moments trop pleins.

FRAGMENT D'IVOIRE

Doux pâtre qui survit
 tendrement à son rôle
 avec sur son épaule
 un débris de brebis.
 Doux pâtre qui survit
 en ivoire jaunâtre
 à son jeu de pâtre.
 Ton troupeau aboli
 autant que toi dure
 dans la lente mélancolie
 de ton assistante figure
 qui résume dans l'infini
 la trêve d'actives pâtures.

LA PASSANTE D'ÉTÉ

VOIS-TU venir sur le chemin la lente, l'heureuse,
 celle que l'on envie, la promeneuse ?
 Au tournant de la route il faudrait qu'elle soit
 saluée par de beaux messieurs d'autrefois.
 Sous son ombrelle, avec une grâce passive,
 elle exploite la tendre alternative :
 s'effaçant un instant à la trop brusque lumière,
 elle ramène l'ombre dont elle s'éclaire.

SUR le soupir de l'amie
 toute la nuit se soulève,
 une caresse brève
 parcourt le ciel ébloui.
 C'est comme si dans l'univers
 une force élémentaire
 redevenait la mère
 de tout amour qui se perd.

PETIT Ange en porcelaine,
 s'il arrive que l'on te toise,
 nous t'avions quand l'année fut pleine,
 coiffé d'une framboise.

Ça nous semblait tellement futile
 de te mettre ce bonnet rouge,
 mais depuis lors tout bouge
 sauf ton tendre tortil.

Il est desséché, mais il tient,
 on dirait parfois qu'il embaume ;
 couronné d'un fantôme,
 ton petit front se souvient.

QUI vient finir le temple de l'Amour ?
 Chacun en emporte une colonne ;
 et à la fin tout le monde s'étonne
 que le dieu à son tour

de sa flèche brise l'enceinte.
 (Tel nous le connaissons.)
 Et sur ce mur d'abandon
 pousse la plainte.

EAU qui se presse, qui court —, eau oublieuse
 que la distraite terre boit,
 hésite un petit instant dans ma main creuse,
 souviens-toi !

Clair et rapide amour, indifférence,
 presque absence qui court,
 entre ton trop d'arrivée et ton trop de partance
 tremble un peu de séjour.

ÉROS

I

Ô TOI, centre du jeu
où l'on perd quand on gagne;
célèbre comme Charlemagne,
roi, empereur et Dieu, —

tu es aussi le mendiant
en pitoyable posture,
et c'est ta multiple figure
qui te rend puissant. —

Tout ceci serait pour le mieux ;
mais tu es, *en nous* (c'est pire)
comme le noir milieu
d'un châle brodé de cachemire.

II

Ô FAISONS tout pour cacher son visage
d'un mouvement hagard et hasardeux,
il faut le reculer au fond des âges
pour adoucir son indomptable feu.

Il vient si près de nous qu'il nous sépare
de l'être bien-aimé dont il se sert ;
il veut qu'on touche ; c'est un dieu barbare
que des panthères frôlent au désert.

Entrant en nous avec son grand cortège,
il y veut tout illuminé, —
lui, qui après se sauve comme d'un piège,
sans qu'aux appâts il ait touché.

III

LA, sous la treille, parmi le feuillage
il nous arrive de le deviner :
son front rustique d'enfant sauvage,
et son antique bouche mutilée...

La grappe devant lui devient pesante
et semble fatiguée de sa lourdeur,
un court moment on frôle l'épouvante
de cet heureux été trompeur.

Et son sourire cru, comme il l'infuse
à tous les fruits de son fier décor ;
partout autour de lui il reconnaît sa ruse
qui doucement l'endort.

IV

CE n'est pas la justice qui tient la balance précise,
c'est toi, ô Dieu à l'envie indivise,
qui pèses nos torts,
et qui de deux cœurs qu'il meurtrit et triture
fais un immense cœur plus grand que nature,
qui voudrait encor
grandir... Toi, qui indifférent et superbe,
humilies la bouche et exaltes le verbe
vers un ciel ignorant...
Toi qui mutilés les êtres en les ajoutant
à l'ultime absence dont ils sont des fragments.

QUE le dieu se contente de nous,
de notre instant insigne,
avant qu'une vague maligne
nous renverse et pousse à bout.

Un moment nous étions d'accord :
lui, qui survit et persiste,
et nous dont le cœur triste
s'étonne de son effort.

DANS la multiple rencontre
faisons à tout sa part,
afin que l'ordre se montre
parmi les propos du hasard.

Tout autour veut qu'on l'écoute —,
écoutons jusqu'au bout ;
car le verger et la route
c'est toujours nous !

LES Anges, sont-ils devenus discrets !
Le mien à peine m'interroge.
Que je lui rende au moins le reflet
d'un émail de Limoges.

Et que mes rouges, mes verts, mes bleus
son oeil rond réjouissent.
S'il les trouve terrestres, tant mieux
pour un ciel en prémisses.

COMBIEN le pape au fond de son faste,
sans être moins vénérable,
par la sainte loi du contraste
doit attirer le diable.

Peut-être qu'on compte trop peu
avec ce mouvant équilibre ;
il y a des courants dans le Tibre,
tout jeu veut son contre-jeu.

Je me rappelle Rodin
qui me dit un jour d'un air mâle
(nous prenions, à Chartres, le train)
que, trop pure, la cathédrale
provoque un vent de dédain.

24

CEST qu'il nous faut consentir
à toutes les forces extrêmes ;
l'audace est notre problème
malgré le grand repentir.

Et puis, il arrive souvent
que ce qu'on affronte change :
le calme devient ouragan,
l'abîme le moule d'un ange.

Ne craignons pas le détour.
Il faut que les Orgues grondent,
pour que la musique abonde
de toutes les notes de l'amour.

25

ON a si bien oublié
les dieux opposés et leur rites,
qu'on envie aux âmes confites
leur naïf procédé.

Il ne s'agit pas de plaire,
ni de se convertir,
pourvu que l'on sache obéir
aux ordres complémentaires.

LA FONTAINE

JE ne veux qu'une seule leçon, c'est la tienne,
fontaine, qui en toi-même retombes, —
celle des eaux risquées auxquelles incombe
ce céleste retour vers la vie terrienne.

Autant que ton multiple murmure
rien ne saurait me servir d'exemple ;
toi, ô colonne légère du temple
qui se détruit par sa propre nature.

Dans ta chute, combien se module
chaque jet d'eau qui termine sa danse.
Que je me sens l'élève, l'émule
de ton innombrable nuance !

Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.

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
et tout ce que tu peux devenir encor,
toi, si près de l'esprit.

Toi, si franc, si uni
dans ta joie manifeste
d'être cet arbre de gestes
qui, un instant, ralentit
les allures célestes
pour y placer sa vie.

LA DÉESSE

AU midi vide qui dort
 combien de fois elle passe,
 sans laisser à la terrasse
 le moindre soupçon d'un corps.

Mais si la nature la sent,
 l'habitude de l'invisible
 rend une clarté terrible
 à son doux contour apparent.

VERGER

I

PEUT-ÊTRE que si j'ai osé t'écrire,
 langue prêtée, c'était pour employer
 ce nom rustique dont l'unique empire
 me tourmentait depuis toujours : Verger.

Pauvre poète qui doit élire
 pour dire tout ce que ce nom comprend,
 un à peu près trop vague qui chavire,
 ou pire : la clôture qui défend.

Verger : ô privilège d'une lyre
 de pouvoir te nommer simplement ;
 nom sans pareil qui les abeilles attire,
 nom qui respire et attend...

Nom clair qui cache le printemps antique,
 tout aussi plein que transparent,
 et qui dans ses syllabes symétriques
 redouble tout et devient abondant.

II

VERS quel soleil gravitent
tant de désirs pesants ?
De cette ardeur que vous dites,
où est le firmament ?

Pour l'un à l'autre nous plaire,
faut-il tant appuyer ?
Soyons légers et légères
à la terre remuée
par tant de forces contraires.

Regardez bien le verger :
c'est inévitable qu'il pèse ;
pourtant de ce même malaise
il fait le bonheur de l'été.

III

JAMAIS la terre n'est plus réelle
que dans tes branches, ô verger blond
ni plus flottante que dans la dentelle
que font tes ombres sur le gazon.

Là se rencontre ce qui nous reste,
ce qui pèse et ce qui nourrit
avec le passage manifeste
de la tendresse infinie.

Mais à ton centre, la calme fontaine,
presque dormant en son ancien rond,
de ce contraste parle à peine,
tant en elle il se confond.

IV

DE leur grâce, que font-ils,
tous ces dieux hors d'usage,
qu'un passé rustique engage
à être sages et puérils ?

Comme voilés par le bruit
des insectes qui butinent,
ils arrondissent les fruits ;
(occupation divine).

Car aucun jamais ne s'efface,
tant soit-il abandonné ;
ceux qui parfois nous menacent
sont des dieux inoccupés.

V

AI-JE des souvenirs, ai-je des espérances,
en te regardant, mon verger ?
Tu te repais autour de moi, ô troupeau d'abondance
et tu fais penser ton berger.

Laisse-moi contempler au travers de tes branches,
la nuit va commencer.
Tu as travaillé ; pour moi c'était un dimanche, —
mon repos, m'a-t-il avancé ?

D'être berger, qu'y a-t-il de plus juste en somme ?
Se peut-il qu'un peu de ma paix
aujourd'hui soit entrée doucement dans tes pommes ?
Car tu sais bien, je m'en vais...

VI

N'ÉTAIT-IL pas, ce verger, tout entier,
ta robe claire, autour de tes épaules ?
Et n'as-tu pas senti combien console
son doux gazon qui pliait sous ton pied ?

Que de fois, au lieu de promenade,
il s'imposait en devenant tout grand ;
et c'était lui et l'heure qui s'évade
qui passaient par ton être hésitant.

Un livre parfois t'accompagnait...
Mais ton regard, hanté de concurrences,
au miroir de l'ombre poursuivait
un jeu changeant de lentes ressemblances.

VII

HEUREUX verger, tout tendu à parfaire
de tous ses fruits les innombrables plans,
et qui sait bien son instinct séculaire
plier à la jeunesse d'un instant.

Quel beau travail, quel ordre que le tien !
Qui tant insiste dans les branches torsées,
mais qui enfin, enchanté de leur force,
déborde dans un calme aérien.

Tes dangers et les miens, ne sont-ils point
tout fraternels, ô verger, ô mon frère ?
Un même vent, nous venant de loin,
nous force d'être tendres et austères.

30

TOUTES les joies des aïeux
ont passé en nous et s'amassent ;
leur cœur, ivre de chasse,
leur repos silencieux

devant un feu presque éteint...
Si dans les instants arides
de nous notre vie se vide,
d'eux nous restons tout pleins.

Et combien de femmes ont dû
en nous se sauver, intactes,
comme dans l'entr'acte
d'une pièce qui n'a pas plu —,

parées d'un malheur qu'aujourd'hui
personne ne veut ni ne porte,
elles paraissent fortes
appuyées sur le sang d'autrui.

Et des enfants, des enfants !
Tous ceux que le sort refuse,
en nous exercent la ruse
d'exister pourtant.

31

PORTRAIT INTÉRIEUR

CE ne sont pas des souvenirs
qui, en moi, t'entretiennent ;
tu n'es pas non plus mienne
par la force d'un beau désir.

Ce qui te rend présente,
c'est le détour ardent
qu'une tendresse lente
décrit dans mon propre sang.

Je suis sans besoin
de te voir apparaître ;
il m'a suffi de naître
pour te perdre un peu moins.

COMMENT encore reconnaître
 ce que fut la douce vie ?
 En contemplant peut-être
 dans ma paume l'imagerie
 de ces lignes et de ces rides
 que l'on entretient
 en fermant sur le vide
 cette main de rien.

LE sublime est un départ.
 Quelque chose de nous qui au lieu
 de nous suivre, prend son écart
 et s'habitue aux cieux.

La rencontre extrême de l'art
 n'est-ce point l'adieu le plus doux ?
 Et la musique : ce dernier regard
 que nous jetons nous-mêmes vers nous

COMBIEN de ports pourtant, et dans ces ports
 combien de portes, t'accueillant peut-être.
 combien de fenêtres
 d'où l'on voit ta vie et ton effort.

Combien de grains ailés de l'avenir
 qui, transportés au gré de la tempête,
 un tendre jour de fête
 verront leur floraison t'appartenir.

Combien de vies qui toujours se répondent ;
 et par l'essor que prend ta propre vie
 en étant de ce monde,
 quel gros néant à jamais compromis.

N'EST-CE pas triste que nos yeux se ferment ?
 On voudrait avoir les yeux toujours ouverts,
 pour avoir vu avant le terme,
 tout ce que l'on perd.

N'est-il pas terrible que nos dents brillent ?
 Il nous aurait fallu un charme plus discret
 pour vivre en famille
 en ce temps de paix.

Mais n'est-ce pas le pire que nos mains se
 dures et gourmandes ? [cramponnent,
 Faut-il que des mains soient simples et bonnes
 pour lever l'offrande !

PUISQUE tout passe, faisons
 la mélodie passagère ;
 celle qui nous désaltère,
 aura de nous raison.

Chantons ce qui nous quitte
 avec amour et art ;
 soyons plus vite
 que le rapide départ.

SOUVENT au-devant de nous
 l'âme-oiseau s'élance ;
 c'est un ciel plus doux
 qui déjà la balance,

pendant que nous marchons
 sous des nuées épaisses.
 Tout en peinant, profitons
 de son ardente adresse.

VUES des Anges, les cimes des arbres peut-être
sont des racines, buvant les cieux ;
et dans le sol, les profondes racines d'un hêtre
leur semblent des faites silencieux.

Pour eux, la terre, n'est-elle point transparente
en face d'un ciel, plein comme un corps ?
Cette terre ardente, où se lamente
auprès des sources l'oubli des morts.

Ô 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.

Combien de fois un être, malgré lui,
arrête de son œil ou de son geste
l'imperceptible fuite d'autrui,
en lui rendant un instant manifeste.

Les inconnus. Ils ont leur large part
à notre sort que chaque jour complète.
Précise bien, ô inconnue discrète,
mon cœur distrait, en levant ton regard.

UN cygne avance sur l'eau
tout entouré de lui-même,
comme un glissant tableau ;
ainsi à certains instants
un être que l'on aime
est tout un espace mouvant.

Il se rapproche, doublé,
comme ce cygne qui nage,
sur notre âme troublée...
qui à cet être ajoute
la tremblante image
de bonheur et de doute.

41

Ô NOSTALGIE des lieux qui n'étaient point
assez aimés à l'heure passagère,
que je voudrais leur rendre de loin
le geste oublié, l'action supplémentaire!

Revenir sur mes pas, refaire doucement
— et cette fois, seul — tel voyage,
rester à la fontaine davantage,
toucher cet arbre, caresser ce banc...

Monter à la chapelle solitaire
que tout le monde dit sans intérêt;
pousser la grille de ce cimetière,
se taire avec lui qui tant se tait.

Car n'est-ce pas le temps où il importe
de prendre un contact subtil et pieux ?
Tel était fort, c'est que la terre est forte;
et tel se plaint : c'est qu'on la connaît peu.

42

Ce soir quelque chose dans l'air a passé
qui fait pencher la tête;
on voudrait prier pour les prisonniers
dont la vie s'arrête.
Et on pense à la vie arrêtée...

À la vie qui ne bouge plus vers la mort
et d'où l'avenir est absent ;
où il faut être inutilement fort
et triste, inutilement.

Où tous les jours piétinent sur place,
où toutes les nuits tombent dans l'abîme,
et où la conscience de l'enfance intime
à ce point s'efface,

qu'on a le cœur trop vieux pour penser un enfant.
Ce n'est pas tant que la vie soit hostile ;
mais on lui ment,
enfermé dans le bloc d'un sort immobile.

43

TEL cheval qui boit à la fontaine,
telle feuille qui en tombant nous touche,
telle main vide, ou telle bouche
qui nous voudrait parler et qui ose à peine —,

autant de variations de la vie qui s'apaise,
autant de rêves de la douleur qui somnole :
ô que celui dont le cœur est à l'aise,
cherche la créature et la console.

44

PRINTEMPS

I

Ô MÉLODIE de la sève
qui dans les instruments
de tous ces arbres s'élève —,
accompagne le chant
de notre voix trop brève.

C'est pendant quelques mesures
seulement que nous suivons
les multiples figures
de ton long abandon,
ô abondante nature.

Quand il faudra nous taire,
d'autres continueront...
Mais à présent comment faire
pour te rendre mon
grand cœur complémentaire ?

II

TOUT se prépare et va
vers la joie manifeste ;
la terre et tout le reste
bientôt nous charmera.

Nous serons bien placés
pour tout voir, tout entendre ;
on devra même se défendre
et parfois dire : assez !

Encor si on était dedans ;
mais l'excellente place
est un peu trop en face
de ce jeu émouvant.

III

MONTÉE des sèves dans les capillaires
qui tout à coup démontre aux vieillards
l'année trop raide qu'ils ne monteront guère
et qui en eux prépare le départ.

Leur corps (tout offensé par cet élan
de la nature brute qui ignore
que ces artères où elle bout encore
supportent mal un ordre impatient)

refuse la trop brusque aventure ;
et pendant qu'il se raidit, méfiant,
pour subsister à sa façon, il rend
le jeu facile à la terre dure.

IV

C'EST la sève qui tue
les vieux et ceux qui hésitent,
lorsque cet air insolite
flotte soudain dans les rues.

Tous ceux qui n'ont plus la force
de se sentir des ailes,
sont invités au divorce
qui à la terre les mêle.

C'est la douceur qui les perce
de sa pointe suprême,
et la caresse renverse
ceux qui résistent quand même.

V

QUE vaudrait la douceur
si elle n'était capable,
tendre et ineffable,
de nous faire peur ?

Elle surpasse tellement
toute la violence
que, lorsqu'elle s'élançe,
nul ne se défend.

VI

EN hiver, la mort meurtrière
entre dans les maisons ;
elle cherche la sœur, le père,
et leur joue du violon.

Mais quand la terre remue
sous la bêche du printemps,
la mort court dans les rues
et salue les passants.

VII

C'EST de la côte d'Adam
qu'on a retiré Ève;
mais quand sa vie s'achève,
où va-t-elle, mourant ?

Adam serait-il son tombeau ?
Faut-il, lorsqu'elle se lasse,
lui ménager une place
dans un homme bien clos ?

45

CETTE lumière peut-elle
tout un monde nous rendre ?
Est-ce plutôt la nouvelle
ombre, tremblante et tendre,
qui nous rattache à lui ?
Elle qui tant nous ressemble
et qui tourne et tremble
autour d'un étrange appui.
Ombres des feuilles frêles,
sur le chemin et le pré,
geste soudain familier
qui nous adopte et nous mêle
à la trop neuve clarté.

DANS la blondeur du jour
 passent deux chars pleins de briques :
 ton rose qui revendique
 et renonce tour à tour.

Comment se fait-il que soudain
 ce ton attendri signifie
 un nouveau complot de vie
 entre nous et demain.

LE silence uni de l'hiver
 est remplacé dans l'air
 par un silence à ramage ;
 chaque voix qui accourt
 y ajoute un contour,
 y parfait une image.

Et tout cela n'est que le fond
 de ce qui serait l'action
 de notre cœur qui surpasse
 le multiple dessin
 de ce silence plein
 d'inexprimable audace.

ENTRE le masque de brume
 et celui de verdure,
 voici le moment sublime où la nature
 se montre davantage que de coutume.

Ah, la belle ! Regardez son épaule
 et cette claire franchise qui ose...
 Bientôt de nouveau elle jouera un rôle
 dans la pièce touffue que l'été compose.

LE DRAPEAU

VENT altier qui tourmente le drapeau
 dans la bleue neutralité du ciel,
 jusqu'à le faire changer de couleur,
 comme s'il voulait le tendre à d'autres nations
 par-dessus les toits. Vent impartial,
 vent du monde entier, vent qui relie,
 évocateur des gestes qui se valent,
 ô toi, qui provoques les mouvements
 [interchangeables!
 Le drapeau étale montre son plein écusson, —
 mais dans ses plis quelle universalité tacite!

Et pourtant quel fier moment
 lorsqu'un instant le vent se déclare
 pour tel pays : consent à la France,
 ou subitement s'éprend
 des Harpes légendaires de la verte Irlande.
 Montrant toute l'image, comme un joueur de cartes
 qui jette son atout,
 et qui de son geste et de son sourire anonyme,
 rappelle je ne sais quelle image
 de la Déesse qui change.

LA FENÊTRE

I

N'ES-TU pas notre géométrie,
 fenêtre, très simple forme
 qui sans effort circonscris
 notre vie énorme ?

Celle qu'on aime n'est jamais plus belle
 que lorsqu'on la voit apparaître
 encadrée de toi ; c'est, ô fenêtre,
 que tu la rends presque éternelle.

Tous les hasards sont abolis. L'être
se tient au milieu de l'amour,
avec ce peu d'espace autour
dont on est maître.

II

FENÊTRE, toi, ô mesure d'attente,
tant de fois remplie,
quand une vie se verse et s'impatiente
vers une autre vie.

Toi qui sépares et qui attires,
changeante comme la mer, —
glace, soudain, où notre figure se mire
mêlée à ce qu'on voit à travers ;

échantillon d'une liberté compromise
par la présence du sort ;
prise par laquelle parmi nous s'égalise
le grand trop du dehors.

III

ASSIETTE verticale qui nous sert
la pitance qui nous poursuit,
et la trop douce nuit
et le jour, souvent trop amer.

L'interminable repas,
àssaisonné de bleu —,
il ne faut pas être las
et se nourrir par les yeux.

Que de mets l'on nous propose
pendant que mûrissent les prunes ;
ô mes yeux, mangeurs de roses,
vous allez boire de la lune !

À LA bougie éteinte,
 dans la chambre rendue à l'espace,
 on est frôlé par la plainte
 de feu la flamme sans place.

Faisons-lui un subtil
 tombeau sous notre paupière,
 et pleurons comme une mère
 son très familier péril.

C'EST le paysage longtemps, c'est une cloche,
 c'est du soir la délivrance si pure — ;
 mais tout cela en nous prépare l'approche
 d'une nouvelle, d'une tendre figure...

Ainsi nous vivons dans un embarras très étrange
 entre l'arc lointain et la trop pénétrante flèche :
 entre le monde trop vague pour saisir l'ange
 et Celle qui, par trop de présence, l'empêche.

ON arrange et on compose
 les mots de tant de façons,
 mais comment arriverait-on
 à égaler une rose ?

Si on supporte l'étrange
 prétention de ce jeu,
 c'est que, parfois, un ange
 le dérange un peu.

J'AI vu dans l'œil animal
la vie paisible qui dure,
le calme impartial
de l'imperturbable nature.

La bête connaît la peur ;
mais aussitôt elle avance
et sur son champ d'abondance
broute une présence
qui n'a pas le goût d'ailleurs.

FAUT-IL vraiment tant de danger
à nos objets obscurs ?
Le monde serait-il dérangé,
étant un peu plus sûr ?

Petit flacon renversé,
qui t'a donné cette mince base ?
De ton flottant malheur bercé,
l'air est en extase.

LA DORMEUSE

FIGURE de femme, sur son sommeil
fermée, on dirait qu'elle goûte
quelque bruit à nul autre pareil
qui la remplit toute.

De son corps sonore qui dort
elle tire la jouissance
d'être un murmure encor
sous le regard du silence.

LA BICHE

Ô LA BICHE : quel bel intérieur
d'anciennes forêts dans tes yeux abonde ;
combien de confiance ronde
mêlée à combien de peur.

Tout cela, porté par la vive
gracilité de tes bonds.
Mais jamais rien n'arrive
à cette impossessive
ignorance de ton front.

ARRÊTONS-NOUS un peu, causons.
C'est encore moi, ce soir, qui m'arrête,
C'est encore vous qui m'écoutez.

Un peu plus tard d'autres joueront
aux voisins sur la route
sous ces beaux arbres que l'on se prête.

Tous mes adieux sont faits. Tant de départs
m'ont lentement formé dès mon enfance.
Mais je reviens encor, je recommence,
ce franc retour libère mon regard.

Ce qui me reste, c'est de le remplir,
et ma joie toujours impénitente
d'avoir aimé des choses ressemblantes
à ces absences qui nous font agir.



Les quatrains valaisans

À Madame Jeanne de Sépibus - de Preux.

1

PETITE CASCADE

**NYMPHE, se revêtant toujours
de ce qui la dénude,
que ton corps s'exalte pour
l'onde ronde et rude.**

**Sans repos tu changes d'habit,
même de chevelure ;
derrière tant de fuite, ta vie
reste présence pure.**

2

PAYS, arrêté à mi-chemin
 entre la terre et les cieux,
 aux voix d'eau et d'airain,
 doux et dur, jeune et vieux,
 comme une offrande levée
 vers d'accueillantes mains :
 beau pays achevé,
 chaud comme le pain !

3

ROSE de lumière, un mur qui s'effrite —,
 mais, sur la pente de la colline,
 cette fleur qui, haute, hésite
 dans son geste de Proserpine.

Beaucoup d'ombre entre sans doute
 dans la sève de cette vigne ;
 et ce trop de clarté qui trépigne
 au-dessus d'elle, trompe la route.

4

CONTRÉE ancienne, aux tours qui insistent
 tant que les carillons se souviennent —,
 aux regards qui, sans être tristes,
 tristement montrent leurs ombres anciennes.

Vignes où tant de forces s'épuisent
 lorsqu'un soleil terrible les dore...
 Et, au loin, ces espaces qui luisent
 comme des avenirs qu'on ignore.

5

DOUCE courbe le long du lierre,
chemin distrait qu'arrêtent des chèvres ;
belle lumière qu'un orfèvre
voudrait entourer d'une pierre.

Peuplier, à sa place juste,
qui oppose sa verticale
à la lente verdure robuste
qui s'étire et qui s'étale.

6

PAYS silencieux dont les prophètes se taisent,
pays qui prépare son vin ;
où les collines sentent encore la Genèse
et ne craignent pas la fin !

Pays, trop fier pour désirer ce qui transforme,
qui, obéissant à l'été,
semble, autant que le noyer et que l'orme,
heureux de se répéter — ;

Pays dont les eaux sont presque les seules nouvelles,
toutes ces eaux qui se donnent,
mettant partout la clarté de leurs voyelles
entre tes dures consonnes !

7

VOIS-TU, là-haut, ces alpages des anges
entre les sombres sapins ?
Presque célestes, à la lumière étrange,
ils semblent plus que loin.

Mais dans la claire vallée et jusques aux crêtes,
quel trésor aérien !
Tout ce qui flotte dans l'air et qui s'y reflète
entrera dans ton vin.

Ô BONHEUR de l'été : le carillon tinte
 puisque dimanche est en vue ;
 et la chaleur qui travaille sent l'absinthe
 autour de la vigne crépue.

Même à la forte torpeur les ondes alertes
 courent le long du chemin.
 Dans cette franche contrée, aux forces ouvertes,
 comme le dimanche est certain !

C'EST presque l'invisible qui luit
 au-dessus de la pente ailée ;
 il reste un peu d'une claire nuit
 à ce jour en argent mêlée.

Vois, la lumière ne pèse point
 sur ces obéissants contours,
 et, là-bas, ces hameaux, d'être loin,
 quelqu'un les console toujours.

Ô CES autels où l'on mettrait des fruits
 avec un beau rameau de térébinthe
 ou de ce pâle olivier —, et puis
 la fleur qui meurt, écrasée par l'étreinte.

Entrant dans cette vigne, trouverait-on
 l'autel naïf, caché par la verdure ?
 La Vierge même bénirait la mûre
 offrande, égrainant son carillon.

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.

Cette chapelle, à travers les âges,
 relie d'anciens dieux aux dieux futurs,
 et l'ancien noyer, cet arbre-mage,
 offre son ombre comme un temple pur.

Le clocher chante :

MIEUX qu'une tour profane,
 je me chauffe pour mûrir mon carillon.
 Qu'il soit doux, qu'il soit bon
 aux Valaisannes.

Chaque dimanche, ton par ton,
 je leur jette ma manne ;
 qu'il soit bon, mon carillon,
 aux Valaisannes.

Qu'il soit doux, qu'il soit bon ;
 samedi soir dans les channes
 tombe en gouttes mon carillon
 aux Valaisans des Valaisannes.

L'ANNÉE tourne autour du pivot
de la constance paysanne ;
la Vierge et Sainte Anne
disent chacune leur mot.

D'autres paroles s'ajoutent
plus anciennes encor, —
elles bénissent toutes,
et de la terre sort

cette verdure soumise
qui, par un long effort,
donne la grappe prise
entre nous et les morts.

UN rose mauve dans les hautes herbes,
un gris soumis, la vigne alignée...
Mais au-dessus des pentes, la superbe
d'un ciel qui reçoit, d'un ciel princier.

Ardent pays qui noblement s'étage
vers ce grand ciel qui noblement comprend
qu'un dur passé à tout jamais s'engage
à être vigoureux et vigilant.

TOUT ici chante la vie de naguère,
non pas dans un sens qui détruit le demain ;
on devine, vaillants, dans leur force première
le ciel et le vent, et la main et le pain.

Ce n'est point un hier qui partout se propage
arrêtant à jamais ces anciens contours :
c'est la terre contente de son image
et qui consent à son premier jour.

QUEL calme nocturne, quel calme
 nous pénètre du ciel.
 On dirait qu'il refait dans la palme
 de vos mains le dessin essentiel.

La petite cascade chante
 pour cacher sa nymphe émue...
 On sent la présence absente
 que l'espace a bue.

AVANT que vous comptiez dix
 tout change : le vent ôte
 cette clarté des hautes
 tiges de maïs,

pour la jeter ailleurs ;
 elle vole, elle glisse
 le long d'un précipice
 vers une clarté-sœur

qui déjà, à son tour,
 prise par ce jeu rude,
 se déplace pour
 d'autres altitudes.

Et comme caressée
 la vaste surface reste
 éblouie sous ces gestes
 qui l'avaient peut-être formée.

CHEMIN qui tourne et joue
le long de la vigne penchée,
tel qu'un ruban que l'on noue
autour d'un chapeau d'été.

Vigne : chapeau sur la tête
qui invente le vin.
Vin : ardente comète
promise pour l'an prochain.

TANT de noir sérieux
rend plus agée la montagne ;
c'est bien ce pays très vieux
qui compte Saint Charlemagne

parmi ses saints paternels.
Mais par en haut lui viennent,
à la secrète sienne,
toutes les jeunesses du ciel.

LA PETITE clématite se jette
en dehors de la haie embrouillée
avec ce liseron blanc qui guette
le moment de se refermer.

Cela forme le long du chemin
des bouquets où des baies rougissent
Déjà ? Est-ce que l'été est plein ?
Il prend l'automne pour complice.

APRÈS une journée de vent,
dans une paix infinie,
le soir se réconcilie
comme un docile amant.

Tout devient calme, clarté...
Mais à l'horizon s'étage,
éclairé et doré,
un beau bas-relief de nuages.

22

COMME tel qui parle de sa mère
lui ressemble en parlant,
ce pays ardent se désaltère
en se souvenant infiniment.

Tant que les épaules des collines
rentrent sous le geste commençant
de ce pur espace qui les rend
à l'étonnement des origines.

23

ICI la terre est entourée
de ce qui convient à son rôle
d'astre; tendrement humiliée,
elle porte son auréole.

Lorsqu'un regard s'élançe: quel vol
par ces distances pures;
il faut la voix du rossignol
pour en prendre mesure.

24

VOICI encor de l'heure qui s'argente,
mêlé au doux soir, le pur métal
et qui ajoute à la beauté lente
les lents retours d'un calme musical.

L'ancienne terre se reprend et change:
un astre pur survit à nos travaux.
Les bruits épars, quittant le jour, se rangent
et rentrent tous dans la voix des eaux.

LE long du chemin poussiéreux
le vert se rapproche du gris ;
mais ce gris, quoique soumis,
contient de l'argent et du bleu.

Plus haut, sur un autre plan,
un saule montre le clair
revers de ses feuilles au vent
devant un noir presque vert.

À côté, un vert tout abstrait,
un pâle vert de vision,
entoure d'un fond d'abandon
la tour que le siècle défait.

FIER abandon de ces tours
qui pourtant se souviennent
— depuis quand jusqu'à toujours —
de leur vie aérienne.

Cet innombrable rapport
avec la clarté pénétrante
rend leur matière plus lente
et leur déclin plus fort.

LES tours, les chaumières, les murs,
même ce sol qu'on désigne
au bonheur de la vigne,
ont le caractère dur.

Mais la lumière qui prêche
douceur à cette austérité
fait une surface de pêche
à toutes ces choses comblées.

PAYS qui chante en travaillant,
 pays heureux qui travaille ;
 pendant que les eaux continuent leur chant,
 la vigne fait maille pour maille.

Pays qui se tait, car le chant des eaux
 n'est qu'un excès de silence,
 de ce silence entre les mots
 qui, en rythmes, avancent.

VENT qui prend ce pays comme l'artisan
 qui, depuis toujours, connaît sa matière ;
 en la trouvant, toute chaude, il sait comment faire,
 et il s'exalte en travaillant.

Nul n'arrêterait son élan magnifique ; nul
 ne saurait s'opposer à cette fougueuse audace —,
 et c'est encor lui qui, prenant un énorme recul,
 tend à son œuvre le clair miroir de l'espace.

AU lieu de s'évader,
 ce pays consent à lui-même ;
 ainsi il est doux et extrême,
 menacé et sauvé.

Il s'adonne avec ferveur
 à ce ciel qui l'inspire ;
 il excite son vent et attire
 par lui la plus neuve primeur

de cette inédite
 lumière d'outre-mont :
 l'horizon qui hésite
 lui arrive par bonds.

CHEMINS qui ne mènent nulle part
 entre deux prés,
 que l'on dirait avec art
 de leur but détournés,

chemins qui souvent n'ont
 devant eux rien d'autre en face
 que le pur espace
 et la saison.

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.
 Forts du Sésame,
 nous entrons dans son corps
 et dormons dans son âme.

CE ciel qu'avaient contemplé
 ceux qui le loueront
 pendant l'éternité :
 bergers et vigneronns,

serait-il par leurs yeux
 devenu permanent,
 ce beau ciel et son vent,
 son vent bleu ?

Et son calme après,
si profond et si fort,
comme un dieu satisfait
qui s'endort.

34

MAIS non seulement le regard
de ceux qui travaillent les champs,
celui des chèvres prend part
à parfaire le lent

aspect de la Noble Contrée.
On la contemple toujours
comme pour y rester ou pour
l'éterniser

dans un si grand souvenir
qu'aucun ange n'osera,
pour augmenter son éclat,
intervenir.

35

AU ciel, plein d'attention,
ici la terre raconte ;
son souvenir la surmonte
dans ces nobles monts.

Parfois elle paraît attendrie
qu'on l'écoute si bien —,
alors elle montre sa vie
et ne dit plus rien.

BEAU papillon près du sol,
à l'attentive nature
montrant les enluminures
de son livre de vol.

Un autre se ferme au bord
de la fleur qu'on respire — :
ce n'est pas le moment de lire.
Et tant d'autres encor,

de menus bleus, s'éparpillent,
flottants et voletants,
comme de bleues brindilles
d'une lettre d'amour au vent,

d'une lettre déchirée
qu'on était en train de faire
pendant que la destinataire
hésitait à l'entrée.

Repères biographiques

- 1875:** René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke naît à Prague. Fils unique de Josef Rilke, employé aux chemins de fer, et de Sophie Entz, fille d'un conseiller impérial.
- 1882-84:** école des Piaristes à Prague. Ses parents se séparent.
- 1886-90:** école militaire de Sankt-Pölten.
- 1890-91:** école militaire supérieure de Mährisch-Weißkirchen (études interrompues).
- 1891-92:** école de commerce à Linz.
- 1892-95:** Rilke prépare, seul, le baccalauréat (1895).
- 1894:** *Vie et Chants* (qu'il fera retirer des librairies).
- 1895-96:** il entame des études d'histoire de l'art, de philosophie et de littérature, puis de droit, à l'université de Prague. *Offrande aux lares*.
- 1896-97:** il s'installe à Munich. *Couronné de rêve*. Rencontre, chez Jakob Wassermann, de Lou Andreas-Salomé.
- 1897:** à Berlin, il assiste aux conférences de Georg Simmel et rencontre Stefan George. *Avent*.
- 1898:** conférence, à Prague, sur la *Poésie moderne*. Premier voyage en Italie: à Florence, puis à Viareggio. *Journal florentin*.
- 1899:** premier voyage en Russie avec Lou. *Deux Histoires pragoises, Pour me fêter, La Princesse blanche*.

- 1900: deuxième voyage en Russie avec Lou. Visite à Tolstoï. *Histoires du bon Dieu*. Rilke découvre Worpswede et sa « colonie d'artistes ».
- 1901-02: mariage avec Clara Westhoff (avril 1901). Rilke et Clara s'installent à Westerwede. En décembre 1901 naît leur fille unique, Ruth. *Le Livre des images I*.
- 1902: à Paris, Rilke écrit une *Monographie* sur Rodin. Clara, ancienne élève de Rodin, l'y rejoint.
- 1903: voyage à Viareggio, où il rédige *Le Livre de la pauvreté et de la mort* (troisième et dernière partie du *Livre d'heures*, publié en 1905). Puis, Rilke et Clara s'installent pour un an à Rome. *Worpswede, Rodin*. Début de la correspondance avec F.X. Kappus.
- 1904: séjour au Danemark, puis en Suède. *Histoires du bon Dieu* (version définitive), *Le Cornette* (première version). Début de la rédaction des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* (l'ouvrage ne paraîtra qu'en 1910).
- 1905: retour en Allemagne: Rilke y change au moins douze fois de domicile. Invité par Rodin à Meudon, il va s'occuper de la correspondance du sculpteur. *Le Livre d'heures*.
- 1906: mars: mort de son père. Mai: brouille avec Rodin. Décembre: séjour à Capri (pour cinq mois). *Le Cornette* paraît dans sa version définitive.
- 1907-10: Rilke séjourne en Allemagne, en France (où il découvre Cézanne) et en Italie (deuxième séjour à Capri). *Nouveaux Poèmes I et II* (1907 et 1908), *Rodin II, Requiem pour une amie* (Paula Modersohn-Becker) et *Requiem pour Wolf Graf von Kalckreuth*. Rencontre avec André Gide, début de l'amitié avec Rudolf Kassner.
- 1910-14: publication des *Cahiers de Malte*. Rilke,

invité par la princesse de La Tour et Taxis, séjourne au château de Duino. Hiver 1910/11: voyage en Algérie, Tunisie, Egypte. Octobre 1911 - mai 1912: deuxième séjour à Duino (où il fait la connaissance d'Eleonora Duse). Hiver 1912/13: voyage en Espagne. *La Vie de Marie*. Printemps 1914: dernier séjour à Duino.

- 1914-19:** pendant la Première Guerre mondiale, Rilke est le plus souvent à Munich. Il est enrôlé dans l'armée autrichienne, mais grâce à des interventions, il ne fera qu'un service de six mois aux Archives de guerre à Vienne. Il ne publie presque rien (*Cinq chants / Août 1914* dans l'*Almanach* 1915 des Editions Insel, *Instant vécu I* dans celui de l'année 1919).
- 1919:** Rilke est désormais apatriote (il ne prendra la — nouvelle — nationalité tchèque que plus tard). Conférences en Suisse. A Soglio, il écrit *Bruit originaire*.
- 1921:** rencontre de Paul Valéry. Traduction du *Cimetière marin*. Rencontre de Baladine Klossowska. Installation au château de Muzot (dans le Valais).
- 1922:** Rilke achève les *Elégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*.
- 1923-24:** séjours au sanatorium de Val-Mont.
- 1925:** voyage à Paris. Il achève ses poèmes français: *Vergers, les Roses, Les Fenêtres, Quatrains valaisans*. Correspondance avec Boris Pasternak et Marina Tsvétaïéva.
- 1926:** Rilke meurt de leucémie à Val-Mont.



Bibliographie

Œuvres en allemand

Les textes de Rilke suivent l'édition des *Sämtliche Werke* (SW I - VI), Wiesbaden 1955-1966, édition de poche chez Insel Verlag, Frankfurt 1987.

Le texte en allemand de la correspondance (ou en français, pour les lettres écrites en français) est conforme à l'édition des *Briefe I-III* Insel-Verlag, Frankfurt 1950/1987.

Œuvres traduites en français

Œuvres en trois volumes, sous la direction de Paul de Man, aux Editions du Seuil : *Prose* (1966), *Poésie* (1972), *Correspondance* (1976).

Editions séparées

Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, trad. M. Betz, 1926.

La Chanson de l'amour et de la mort du Cornette Christoph Rilke, trad. S. Kra, Paris 1927 (rééd. La Découverte 1987).

Poésie, trad. M. Betz, Paris 1938.

Le Livre de la pauvreté et de la mort, trad. Arthur Adamov, Lausanne 1941 (rééd. Actes Sud 1982).

- Fragments en prose*, trad. M. Betz, nouvelle éd. 1942.
Les Élégies de Duino, Les Sonnets à Orphée, trad. et commentaire J.F. Angelloz, Paris 1943.
Fragments sur la guerre (éd. clandestine imprimée pour quelques amis français de Rilke), Paris 1944 (rééd. Émile-Paul Frères 1945).
Les Élégies de Duino, trad. Armel Guerne, Lausanne 1958; éd. bilingue Points (Seuil) 1972.
Rodin, trad. M. Betz, nouvelle éd. 1953.
La Princesse blanche, trad. Maurice Regnaut, Action poétique, 1981 (rééd. Actes Sud 1987).
Le Testament, trad. P. Jaccottet, Points (Seuil) 1983.
Histoires pragoises, Points (Seuil) 1984.

Œuvres écrites en français

- Mitsou*, quarante images par Balthus, préface de Rilke, Zürich 1921.
Vergers, suivi de *Quatrains valaisans*, Paris 1926.
Les Fenêtres, Paris 1927.
Carnet de poche, Paris 1929.
Poèmes français, Paris 1935.
Les Fenêtres, traduction en allemand(!) par Karl Krolow, Frankfurt 1990.

Correspondance traduite ou écrite en français

- Lettres à Rodin*, Paris 1928 (rééd. Émile-Paul Frères 1931).
Lettres à un jeune poète, trad. B. Grasset et R. Biemel, Paris 1937/1941.
Lettres à une amie vénitienne, Milan 1941 (rééd. Gallimard 1985).
Lettres sur Cézanne, trad. M. Betz, Paris 1944.
Lettres à un jeune poète, nouv. trad. et notes de Gustave Roud, Lausanne 1945 (rééd. Lausanne 1990).
Correspondance Rilke - Gide, éd. R. Lang, Paris 1952.

- Lettres à une musicienne*, trad. Armel Guerne, Paris 1952.
- Rilke - Gide - Verhaeren* (Correspondance inédite), Paris 1955.
- Lettres milanaises*, éd. R. Lang, Paris 1956.
- Lettres françaises à Merline*, Paris 1950 (rééd. Seuil 1984).
- Correspondance avec Marie de La Tour et Taxis*, trad. Pierre Klossowski, Paris 1960 (rééd. Albin Michel 1988).
- Correspondance de Rilke et Lou Andreas-Salomé*, trad. Pierre Klossowski, Le Nouveau Commerce 1976.
- Lettres autour d'un jardin*, La Délirante 1977.
- Correspondance avec une dame*, Aubier Montaigne 1979.
- Rainer Maria Rilke - Lou Andreas-Salomé, Correspondance*, texte établi par Ernst Pfeiffer, trad. P. Jaccottet, Gallimard 1979.
- Rilke, Pasternak, Tsvétaïéva, Correspondance à trois*, textes russes traduits par Lily Denis, textes allemands traduits par P. Jaccottet, Gallimard 1983.
- Correspondance de Rodin*, vol. 2 (1900-1907), Paris, Éditions du musée Rodin, 1986.
- Le volume 3: *Correspondance des Œuvres* au Seuil renferme 236 lettres. Les traductions sont de B. Briod, P. Jaccottet, P. Klossowski. (Les *Lettres à un jeune poète* se trouvent au volume 1: *Prose* de cette édition).

Etudes sur Rilke

- André Gide: *Incidences*, Paris 1924.
- Revue *Les Cahiers du mois*: nos 23/24, «Reconnaissance à Rilke», 1926.
- Geneviève Bianquis: *La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, Paris 1926.
- Robert Musil: *Discours sur Rilke*, Berlin 1927; trad. P. Jaccottet dans *Essais*, Seuil 1978.

- Lou Andreas-Salomé: 1) *Rainer Maria Rilke*, Leipzig 1929; éd. Pfeiffer 1987, trad. et postf. J. Le Rider, Maren Sell 1989. Voir également: 2) *Ma vie*, trad. B. Vergne et D. Miermont, Quadrige PUF 1977, et *Correspondance avec Freud* (comprenant: 3) *Journal d'une année 1912-13*) trad. Lily Jumel, Gallimard 1970.
- Maurice Betz: *Rilke et la France*, Paris 1937.
- Rudolf Kassner: *Buch der Erinnerung*, Leipzig 1938.
- Maurice Betz: *Rilke à Paris*, Paris 1941.
- id.: *Rilke et la France*, Paris 1942.
- Coll. *Présences*: «*Rilke et la France*», Paris 1942.
- Katharina Kippenberg: *Rainer Maria Rilke*, Paris 1942.
- Irmgard Gerke: *Rilke als Übersetzer*, Marburg 1944.
- R. Ullmann: *Erinnerungen an Rilke*, St. Gallen 1945.
- Ursula Emde: *Rilke und Rodin*, Marburg 1949.
- Martin Heidegger: *Holzwege*; 1949; trad.: *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard 1962.
- Revue *Les Lettres*: nos 14/15/16, Paris 1952.
- Georges Poulet: *Etudes sur le temps humain*, Paris 1952.
- Romano Guardini: *Rilkes Deutung des Daseins*, München 1953.
- Charlotte L. de Sugar: *Baudelaire et Rainer Maria Rilke*, Paris 1954.
- Maurice Blanchot: *L'Espace littéraire*, Paris 1955.
- Rudolf Kassner: *Rilke*, Pfullingen 1956.
- Hans Egon Holthusen: *RMR in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg 1958.
- Beda Allemann: *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Pfullingen 1961.
- Eudo C. Mason: *RMR. Sein Leben und sein Werk*, Göttingen 1964.
- Victor Hell: *Rainer Maria Rilke: Existence humaine et poésie orphique*, Plon 1965.
- P. Jaccottet: *Rilke par lui-même* (Ecrivains de toujours), Seuil 1970.
- Käthe Hamburger (et al.): *Rilke in neuer Sicht*, Stuttgart 1971.

- Judith Ryan: *Umschlag und Verwandlung*, München 1972. Byong-Ock, Kim: *Rilkes Militärschülerlebnis und das Problem des verlorenen Sohnes*, Bonn 1973.
- Peter Szondi: *Das lyrische Drama des Fin de Siècle*, Frankfurt 1975.
- August Stahl: *Rilke Kommentar 1. Zum lyrischen Werk* (1978). — 2. *Zu Prosa und Dramatik* (1979) Winkler, München.
- Wolfgang Leppmann: *RMR. Leben und Werk*, München 1981; trad. Seghers 1984.
- Hartmut Engelhardt (et al.): *Rilkes «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge»*, Frankfurt 1984.
- Martina Kriesbach: *Rilke und Rodin*, Frankfurt/Bern 1984.
- Friedrich A. Kittler: *Grammophon. Film. Typewriter*, Berlin 1986.
- Rüdiger Görner: *Rainer Maria Rilke*, Darmstadt 1987.
- Revue *Europe*: *Rainer Maria Rilke*, mars 1989.
- Ingeborg Schnack: *Rainer Maria Rilke - Chronik seines Lebens und seines Werkes*, vol. 1: 1875-1920, vol. 2: 1920-1926; Frankfurt 1990.
- Vincent Kaufmann: *L'Équivoque épistolaire*, Éd. de Minuit, Paris 1990.



Table



<i>Lettres d'un poète</i>	7
Lettres à un jeune poète	29
Introduction, par <i>Franz Xaver Kappus</i>	31
LETTRES	35
Notes, 79.	
<i>Proses d'un poète</i>	95
PROSES	109
Sur le poète	111
Instant vécu	115
Bruit originaire	121
Notes, 129.	
<i>Un poète français ?</i>	139
POÈMES FRANÇAIS	161
Vergers	163
Les Quatrains valaisans	195
<i>Repères biographiques</i>	209
<i>Bibliographie</i>	213



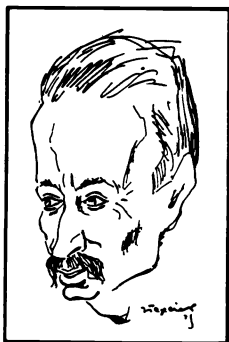
Composition réalisée par COMPOFAC - PARIS

IMPRIMÉ EN FRANCE PAR BRODARD ET TAUPIN

Usine de La Flèche (Sarthe).

LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE - 43, quai de Grenelle - 75015 Paris.

ISBN : 2 - 253 - 05539 - 5



En 1903, Rilke répond à Franz Kappus, un jeune homme de vingt ans élève d'un prytanée militaire, qui lui a envoyé ses premiers essais poétiques. Neuf autres lettres suivront, que Kappus publiera en 1929, trois ans après la mort de Rilke.

Leur retentissement n'a fait que s'accroître depuis lors. Bien plus, en effet, qu'un entretien sur le métier poétique, elles forment une extraordinaire méditation sur la solitude, la création, l'accomplissement intérieur de notre être.

Cette nouvelle traduction s'accompagne ici d'essais échelonnés entre 1912 et 1919, *Sur le poète*, *Instant vécu* et *Bruit originaire*, ainsi que des poèmes écrits en français, à la fin de sa vie, par l'auteur des *Élégies de Duino*. Trois visages d'un des plus grands poètes de ce siècle.

*Présentations et notes de Hans Hartje
et Claude Mouchard*



30/6904/4

Code prix **LP 7**

Dépôt légal Impr. 3644C-5 Édit. 5987 - 7/1996