

## 6 – « Weder Kindheit noch Zukunft ». Rilke et l'expérience de pensée

écrit par Mathilde Manara

**Résumé :** Alors que la plupart des écrivains modernistes tiennent la vie et la littérature pour foncièrement incompatibles, Rilke considère les deux dimensions comme complémentaires, voire comme coïncidentes. La poésie n'est pour lui pas tant une manière de fuir la réalité qu'un moyen de s'y immerger davantage, en transformant le monde extérieur en caisse de résonance du monde intérieur.

Cette vision encore romantique des rapports entre l'œuvre et son créateur ne l'empêche pas de faire des *Élégies de Duino* un véritable journal de laboratoire : le « Je » y est à la fois scientifique et cobaye d'une expérience de pensée dont sont notifiés les réussites, mais aussi et surtout les échecs. Souvent interprétés comme une question rhétorique, les vers initiaux du cycle (« Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre / les ordres des anges ? ») constituent ainsi l'exposé d'un *puzzling-case* que le reste du cycle va développer dans tous ses aspects.

Nous nous proposons d'analyser certaines expressions optatives (subjonctif, questions rhétoriques, adynaton) auxquelles Rilke a recours dans *Les Élégies de Duino* - et dans la *Neuvième Élégie* en particulier - en les regardant comme exemplaires de l'expérience de pensée moderniste.

---

### 1. Le laboratoire des Élégies

Lorsqu'on tâche de mettre la poésie de Rainer Marie Rilke en miroir avec l'époque dont elle est issue, elle paraît à première vue plus proche du romantisme que des expériences modernistes. Alors que les écrivains qu'on reconduit à ce courant tiennent la vie et la littérature pour foncièrement incompatibles - et ce en réaction aux excès de subjectivité romantique -, Rilke considère les deux dimensions comme complémentaires, voire comme coïncidentes<sup>1</sup>. L'art n'est pour lui pas tant une manière de fuir la réalité qu'un moyen de s'y immerger davantage. L'une de ses images les plus célèbres veut que les poètes soient « les abeilles de l'invisible<sup>2</sup> » : leur entreprise consiste en la découverte et la transmission de ce qu'aucun autre savant ne pourrait saisir. Certes, le rapport au langage et la découverte de son opacité sont pour lui les raisons principales pour lesquelles l'homme a perdu le rapport immédiat avec les choses. Mais à la différence d'un Valéry ou d'un T. S. Eliot, cette opacité peut et doit être surmontée. Afin d'aboutir à la connaissance de l'invisible et d'en restituer au moins le bruissement - ou, pour filer la métaphore des abeilles, le bourdonnement - il est nécessaire selon Rilke de s'exposer personnellement à la débâcle du langage et, avec lui, du poème. Cette vision somme toute romantique des rapports entre l'œuvre et son créateur ne l'empêche pas de faire de son œuvre peut-être la plus ambitieuse, *les Élégies de Duino* (*Duineser Elegien*), un véritable journal de laboratoire. Le sujet lyrique y est à la fois scientifique et le cobaye d'une expérience de pensée qui se déroule en deux étapes : d'abord, la sublimation de la parole lyrique (comment rendre

invisible ce qui a jusqu'ici été dicible en poésie ?), opérée dans les trois premiers textes du cycle ; ensuite, sa condensation (comment rendre dicible ce qui a jusqu'ici été invisible en poésie ?), qui occupe les quatre derniers. Une phase de réajustement, correspondant aux trois élégies centrales, assure la transition d'un univers où les défaillances du langage suscitent de la douleur (le *Ach* de la lamentation) à un autre où elles suscitent de l'émerveillement (le *Oh* de l'hymne).

## 2. L'échec de l'adresse lyrique

Comme tout journal de laboratoire qui se respecte, *les Élégies* se doivent de notifier non seulement les réussites, mais aussi et surtout les échecs de l'expérience qui y est reportée. On pourrait notamment regarder les célèbres vers initiaux - « Qui, si je criais, m'entendrait donc, d'entre / les ordres des anges ? » (« Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel / Ordnungen ? », *Élégies*, p. 8) - comme l'énoncé d'un problème auquel le cycle se propose de répondre<sup>3</sup>. En effet, si nous avançons dans la lecture de cette première élégie, nous remarquons que le « Je », après avoir brièvement exposé les deux conséquences possibles de son geste (s'il criait, soit il ne serait pas entendu des anges, soit il mourrait par le « trop de présence » qui émane de ces créatures), semble renoncer à son interrogation. En témoigneraient les vers immédiatement suivants : « Du coup, je me contiens, je ravale le cri d'appel / d'obscurs sanglots » (« Und so verhalte ich mich und verschlucke den Lockruf / dunkelen Schluchzens », *Élégies*, p. 8). Mais voilà que, aussitôt rejeté, le questionnement revient.

[...] Ach, wen vermögen  
wir denn zu brauchen ? Engel nicht, Menschen nicht,  
und die findigen Tiere merken es schon,  
dass wir nicht sehr verlässlich zu Haus sind  
in der gedeuteten Welt. Es bleibt uns vielleicht  
irgendein Baum an dem Abhang, dass wir ihn täglich  
widersähen ; es bleibt uns die Straße von gestern  
und das verzogene Treusein einer Gewohnheit,  
der es bei uns gefiel, und so blieb sie und ging nicht.

([...] À qui, hélas, pouvons-nous  
recourir ? Ni aux anges, ni aux hommes,  
et les bêtes, sagaces, flairent bien  
que nous ne sommes pas vraiment en confiance  
dans le monde expliqué. Tout juste s'il nous reste  
un arbre ou l'autre sur la pente, à revoir  
jour après jour : s'il nous reste la route d'hier  
et quelque fidèle habitude, trop choyée,  
qui, de se plaire de nous, ne repart plus.) (*Élégies*, p. 8, v. 8-21)

Dès le début de la *Première Élégie*, le destin de l'homme est placé sous le signe du manque. D'une part, car ni les anges, ni les autres hommes, ni les animaux ne peuvent combler son besoin ; d'autre part, car à son tour aucun de ces êtres n'est dit avoir besoin de lui<sup>4</sup>. D'où vient, se demande prompt le « Je », un tel inassouvissement ? Du

fait que, des siècles durant, l'homme s'est servi des mots pour domestiquer la réalité autour de lui. À force d'arpenter le monde, il l'a réduit à une réserve exploitable à sa guise (un « gedeutete Welt »). Avec le temps, le langage a commencé à montrer ses failles, et cette réalité si familière et domestiquée est devenue inquiétante : celle qui paraissait une explication des choses s'est révélée une simple interprétation (le recours au mot « deuten » permet de maintenir l'ambiguïté, car le terme signifie à la fois « expliquer » et « interpréter »). Le paysage qui environne le « Je » se montre désormais comme une sorte de toile de fond où sont peints des repères conventionnels : l'arbre sur la colline, la route si souvent parcourue, la nuit solitaire (« Tout juste s'il nous reste / un arbre ou l'autre sur la pente, à revoir / jour après jour : s'il nous reste la route d'hier / et quelque fidèle habitude, trop choyée, / qui, de se plaire de nous, ne repart plus »).

Ces éléments prétendument naturels et rassurants se succèdent comme sur un écran et recouvrent, au moins temporairement, l'abîme qui s'est ouvert derrière les apparences. On se dirait plongé dans la plus typique des situations platoniciennes : sauf que, contrairement à l'esclave de la République, le « Je » des *Élégies* ne se résigne pas à considérer les choses qu'il voit comme des illusions. Au lieu de sortir de la caverne, il préfère consacrer le reste du cycle à rendre l'inhabitabilité de cette dernière (le fait de ne pas être « verlässlich zu Haus » dans le monde), condition essentielle pour l'habiter. Or, une telle opération ne peut passer que par le renouveau de son attitude vis-à-vis du langage. Au lieu de se servir des mots pour cerner les choses, il doit accepter que les choses se montrent telles quelles : si les domaines du dicible et du visible se trouvent si étroitement liés chez Rilke, c'est que le regard est idéalement capable de voir ce qui ne peut pas être dit et que la voix dit ce qui ne peut pas être vu. Ni l'une ni l'autre de ces deux facultés ne peuvent toutefois être pleinement exercées jusqu'à ce que le « Je » n'accepte son manque - et donc aussi son besoin - comme constitutifs. On comprend dès lors qu'un tel chemin ne serait pas parcourable si Rilke, en accord avec d'autres poètes comme Eliot ou Valéry (dont on sait qu'il rêvait d'une histoire de la littérature sur le modèle des études du « Livre de Job ou [...] du Cantique des Cantiques sans la moindre intervention de la biographie de leurs auteurs, qui sont tout à fait inconnus<sup>5</sup> »), tenait la poésie et la vie pour incompatibles : pour atteindre l'objectif fixé, il lui est nécessaire de croire que les *Élégies* vont mener à un changement radical dont lui-même sera le premier témoin<sup>6</sup>.

### 3. L'échec de la rhétorique

Avant de se lancer dans une telle entreprise, le « Je » doit être sûr qu'aucune aide ne lui viendra des sources dans lesquelles la tradition lyrique a puisé jusqu'ici. Le problème énoncé en début de cycle - pourquoi et pour qui doit-on être poète si rien ni personne n'a besoin de notre chant ? - est loin d'être résolu et il reste des pistes à explorer. Peut-être que les amants (die Liebenden), si souvent invoqués par les poètes, ont encore besoin d'être chantés ? Ou bien les jeunes, ceux qui sont morts d'une mort précoce (die Frühentrückten) et que le temps risque de faire oublier ? Au bout de la *Première Élégie*, ces deux destinataires possibles sont exclus : les amants, car leur symbiose les destine à se dissoudre l'un dans l'autre ; les jeunes défunts, car ils sont des « déshabitu[és] du Terrestre » et ne peuvent par conséquent plus être touchés par

lui. La quête reprend donc au point de départ. L'attaque de la *Deuxième Élégie* revoit le « Je » s'adresser aux anges et se comparer avec eux :

Frühe Geglückte, ihr Verwöhnten der Schöpfung,  
Höhenzüge, morgenrötliche Grate  
aller Erschaffung, - Pollen der blühenden Gottheit,  
Gelenke des Lichtes, Gänge, Treppen, Throne,  
Räume aus Wesen, Schilde aus Wonne, Tumulte  
stürmisch entzückten Gefühls und plötzlich, einzeln,  
S p i e g e l, die die entströmte eigene Schönheit  
wiederschöpfen zurück in das eigene Antlitz.

(Réussites premières, favoris de l'univers,  
chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore  
de toute création - pollen de la divinité en fleurs,  
attaches de lumière, couloirs, degrés, trônes,  
espaces faits d'essence, pavois de plaisir, tumulte  
de tempétueuse extase et soudain, isolés,  
miroirs : où la beauté qui d'eux ruisselle  
est puisée et rendue à leur propre face.) (*Élégies*, p. 22, v. 10-17)

Ce qui attire notre attention dans cet extrait, c'est le catalogue d'images mobilisées pour désigner les anges. Pour l'instant, le « Je » ne s'est pas encore converti à un emploi non utilitaire des mots - comme nous le verrons, il ne sera en mesure de le faire qu'à partir de la *Neuvième Élégie* - et sa description demeure assez grandiloquente. Pour restituer le caractère surhumain des créatures, le « Je » croit opportun de pousser la langue allemande jusqu'à ses limites, en combinant des éléments issus du monde naturel et du monde abstrait (« chaînes d'alpes, crêtes roses d'aurore / de toute création », où « de toute création » est génitif des deux termes ; « pollen de la divinité en fleurs » ; « attaches de lumière » ; ou encore « couloirs, degrés, trônes, / espaces faits d'essence », où « d'essence » est génitif des quatre termes). Il espère ainsi restituer le sentiment d'ineffabilité qui l'a saisi. Or, la synesthésie, comme d'autres figures visant l'expression de l'extraordinaire (l'oxymore, l'hyperbole, l'adynaton, etc.), ne fait que l'éloigner de son but. Non seulement les anges continuent de ne pas répondre à ses appels, mais le monde entier paraît d'accord pour l'ignorer.

[...] Denn es scheint, dass uns alles  
verheimlicht. Siehe, die Bäume s i n d ; die Häuser,  
die wir bewohnen, bestehn noch. Wir nur  
ziehen allem vorbei wie ein luftiger Austausch.

([...] Car il semble que tout conspire  
à nous tenir secrets. Vois, les arbres sont ; les maisons  
que nous habitons durent. Nous seuls,  
nous passons devant tout comme un commerce aérien.) (*Élégies*, p. 22, v. 38-41)

Dans la première partie du cycle et dans ce passage en particulier, le silence des

choses est interprété comme un signe d'indifférence, voire de conspiration que l'univers tramerait contre le « Je ». Arbres (les mêmes qui, dans la *Première Élégie*, indiquaient un monde trop connu et trop domestiqué) et maisons (symboles par excellence de la maîtrise humaine sur la nature) ont respectivement la chance d'« être » et de « durer ». Puisque leur essence coïncide avec leur apparence sensible, ils peuvent tirer tous les deux leur sens du fait de simplement exister. Le « Je » n'arrive en revanche pas à trouver sa valeur dans la durée, mais traverse les expériences avec la rapidité d'un échange d'air (le mot « Austausch » nous paraît ici employé dans une acception concrète et non pas métaphorique, comme le laisse entendre Jaccottet). C'est en vertu de ce constat que les amants lui semblent pour un moment partager sa condition. Tout en accomplissant des gestes éphémères (caresses, rires, mots gentils), ceux-ci arrivent à deviner « la durée pure » (*Élégies*, p. 23) par l'intensité de leur ressenti. Pressé de les interroger, le « Je » les invoque à nouveau : « Vous vous saisissez. Avez-vous des preuves ? » leur demande-t-il avec la rigueur d'un scientifique. Mais les amants ne répondent pas de manière satisfaisante à ses questions : s'il est vrai que la passion leur fait toucher « presque l'éternité », un tel état de présence à eux-mêmes se termine au moment où on passe de l'attente (« la crainte des premiers regards, la rêverie à la fenêtre ») à la consommation de l'amour (« quand chacun lève / et porte l'autre à ses lèvres »).

Le modèle idéal est offert au « Je » par les stèles attiques. Dans les corps immobiles qui y sont gravés (« les mains, / qui posent sans peser, malgré la force qu'il y a dans les torsos » (« der Hände, / wie sie drucklos beruhen, obwohl in den Torsen die Kraft steht », *Élégies*, p. 24), coïncident à la fois la maîtrise et l'abandon, l'accomplissement et la suspension. Mais à la différence des peuples anciens qui les ont bâties, l'homme moderne ne trouve plus dans les mythes du passé de quoi se ressourcer pour l'avenir. « Notre cœur toujours / nous surpasse » (« das eigene Herz übersteigt uns / noch immer wie jene », *ibid.*), explique le « Je » aux amants avant de prendre congé, « et nos regards ne peuvent plus le suivre en des images qui l'apaisent » (« Und wir können ihm nicht mehr / nachschaun in Bilder, die es besänftigen », *ibid.*). Une telle prise de conscience marque un progrès important depuis le début de l'élegie. Devant la « prudence des gestes » (« die Vorsicht / menschlicher Geste », *ibid.*) représentés sur les stèles grecques, la rhétorique monumentale mobilisée pour décrire les anges s'est révélée caduque. Pour dire ce qui ne se donne pas à voir, la solution n'est pas le divorce avec le langage quotidien, mais sa reconquête.

#### 4. L'échec de la logique

Ce n'est que sept poèmes plus tard que le « Je » parvient à une telle réconciliation. Étroitement liée à la *Première* et à la *Deuxième*, la *Neuvième Élégie* est considérée par la plupart des critiques rilkéens comme le tournant fondamental du cycle<sup>7</sup>. Ici, on assiste au passage de la plainte (le cri suffoqué en sanglots de la *Première Élégie*) à l'hymne : autrement dit, d'une absence vécue comme privation à une absence vécue comme richesse. Comme la *Première*, la *Neuvième Élégie* s'ouvre avec une question et se termine avec une affirmation. Entre incipit et explicit - rédigés déjà en 1912 alors que le reste du poème date de 1922 - Rilke déploie un discours dont l'argumentation est l'une des plus solides qu'on puisse trouver dans la poésie moderniste. Seulement,

cette structure rationnelle ne se donne pas à voir immédiatement.

Warum, wenn es angeht, also die Frist des Daseins  
hinzubringen, als Lorbeer, ein wenig dunkler als alles  
andere Grün, mit kleinen Wellen an jedem  
Blattrand (wie eines Windes Lächeln) - : warum dann  
Menschliches müssen - und, Schicksal vermeidend,  
sich sehnen nach Schicksal ? ...

(Pourquoi, s'il est possible de passer notre délai  
d'existence en laurier, un peu plus sombre que tout  
autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord  
de feuille (ou sourire de quelque vent) - : pourquoi  
ce devoir d'être de l'homme - et, fuyant le destin,  
languir auprès du destin ? ...) (Élégies, p. 79, v. 1-6)

Syntaxe et ponctuation de cette première strophe relèvent de l'anacoluthie. Nous avons en fait ici une seule proposition interrogative, mais qui est entrecoupée par une concessive (« s'il est possible... »), une incidente (« un peu plus sombre... ») et une modale qui se réfère à l'incidente (« avec ces vaguelettes... »). Ce n'est qu'après la répétition du « pourquoi » et une autre incidente (« fuyant le destin ») que le « Je » parvient à boucler son énoncé. Aussi gauchement formulée qu'elle puisse paraître, la question qu'il pose paraît tout à fait logique au lecteur arrivé à cette étape du cycle. La comparaison avec une plante n'est pas chose nouvelle dans les *Élégies*, puisqu'au moins quatre fois déjà, elle a servi à définir la nature humaine par antithèse<sup>8</sup>. Cette fonction contrastive se double ici d'une fonction identificatrice : arbre des poètes, le laurier est aussi la plante dans laquelle se transforme Daphné pour déjouer Apollon. Sa présence dans le texte n'est donc pas une simple allusion à la gloire poétique, mais aussi et surtout à la métamorphose (die Verwandlung) qui s'avérera être le but du cycle entier<sup>9</sup>. La place accordée à la description du laurier (« un peu plus sombre que tout / autre vert, avec ces vaguelettes à chaque bord / de feuille ») ne fait du reste que renforcer la double visée de la comparaison. D'une part, les détails que le « Je », dans un élan de botaniste, ajoute à sa description contribuent à creuser l'écart entre la plante et l'homme, entre ce qui a et ce qui n'a pas de « bords » ; d'autre part, ils suggèrent que l'histoire de Daphné n'est pas un mythe infondé, mais une transformation qui peut être documentée et qui est donc « possible ».

Nous pouvons paraphraser comme suit la question posée dans ces vers : pourquoi l'homme fuit-il et poursuit-il en même temps son destin de créature transitoire ? Après avoir établi qu'une telle attitude ne s'explique ni par la quête du bonheur (« cette avancée prématurée d'une perte immanente », « dieser voreilige Vorteil eines nahen Verlusts », *Élégies*, p. 79) ni par la curiosité, ni encore par l'amour, le « Je » énumère les trois causes qui sont pour lui à la base du comportement humain. Nous fuyons et poursuivons notre destin d'abord parce que « c'est beaucoup d'être ici » (« weil Hiersein viel ist », *ibid.*) ; ensuite parce qu'« apparemment tout l'ici a besoin de nous » (« uns scheinbar / alles das Hiesige braucht », *ibid.*) ; et enfin parce qu'« avoir été terrestre, semble irrévocable » (« irdisch gewesen zu sein, scheint nicht

widerruffbar », *ibid.*). Or, ces réponses ont l'air d'être absolument inconséquentes : à quoi sert de savoir que « c'est beaucoup d'être ici » ? Qui dit que tout « l'ici » ait besoin de nous ? Les élégies initiales n'avaient-elles pas montré le contraire ? Et encore, comment le fait d'être terrestre peut-il être « irrévocable » ?

Plus que tout autre passage du cycle, les premières strophes de la *Neuvième Élégie* nous mettent devant le conflit entre deux façons d'articuler la pensée : celle qu'on pourrait appeler la « logique de la logique », déployée en bonne et due forme en accord avec les règles du discours argumentatif ; et la « logique du poème », qui sort des sentiers battus en cherchant hors de l'argumentation classique les fondements pour sa réflexion. Rilke, suivant une démarche propre aux scientifiques, présente la première de ces deux logiques comme une étape qu'il faut traverser pour parvenir à la deuxième. Lorsqu'il exclut les hypothèses généralement avancées pour justifier l'attitude de l'homme vis-à-vis de son destin, il est donc à la fois en train de les inscrire dans son raisonnement et de les réfuter.

Au bout de trois strophes, les explications trompeuses ont été écartées et le champ d'action de la pensée lyrique circonscrit. Au lieu de chercher à maîtriser le devenir humain par le biais du langage, le « Je » va s'attaquer aux seuls domaines du réel qui se refusent à la verbalisation (et qui sont selon lui « les souffrances ; la pesanteur, / la longue expérience de l'amour, donc / rien que non-dicible », « Also die Schmerzen. Also vor allem das Schwersein, / also der Liebe lange Erfahrung, — also / lauter Unsägliches », *Élégies*, p. 80). Puisque sa tâche ne consistera pas tant en la mystification qu'en un rabaissement de ces phénomènes indicibles au niveau des choses visibles, il ne va donc pas s'élever au-dessus du discours ordinaire comme il avait voulu le faire dans la *Deuxième Élégie*. C'est plutôt dans un mouvement de descente qu'il s'engage, et que Rilke décrit à l'aide d'une image parmi les plus célèbres des *Élégies* :

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des [Bergrands  
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die allen unsägliche, [sondern  
ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun Enzian [...]

(Le voyageur, du versant de montagne, ne va pas rapporter  
dans la vallée une poignée de terre, indicible à tous, mais  
une parole conquise, un mot pur, la gentiane jaune  
ou bleue [...]) (*Élégies*, p. 81, v. 29-32)

Pareil à un homme qui revient dans son village après une longue errance et veut rendre compte aux autres habitants de ce qui se trouve au-delà des frontières, le poète ne traduit pas son expérience dans des mots vagues ou inconnus. L'indicible doit être confié à des choses communes, sur la valeur desquelles il y a un accord entre les individus. On comprend dès lors que la « gentiane » évoquée dans ce deuxième extrait de la *Neuvième Élégie* n'est pas là pour désigner seulement une des fleurs les plus faciles à trouver dans les prairies de montagne ; cueillie pour ses pouvoirs bénéfiques, elle incarne aussi une connaissance fragile, mais résistante. Contrairement aux savoirs

institutionnalisés comme la médecine, la transmission de cette connaissance se fait oralement et doit passer par la rencontre entre les gens. L'expression « parole conquise » n'indique pas tant une parole dont le « Je » se servirait pour contrôler la portion de réalité qu'elle désigne, qu'une parole permettant à cette même portion de réalité d'entrer dans l'univers intérieur de l'homme et y prendre vie.

[...] Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -  
höchstens : Säule, Turm... aber z u s a g e n, verstehs,  
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein. Ist nicht die heimliche List  
dieser verschwiegenen Erde, wenn sie die Liebenden drängt,  
dass sich in ihrem Gefühl jedes und jedes entzückt ?  
Schwelle : was ists für zwei  
Liebende, dass sie die eigne ältere Schwelle der Tür  
ein wenig verbrauchen, auch sie, nach den vielen vorher  
und vor den künftigen..., leicht.

(Peut-être sommes-nous ici pour dire : maison,  
pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre -  
au mieux : colonne, tour...Mais dire, comprends-le,  
comme les choses mêmes jamais n'ont cru être  
intimement. Car la secrète ruse de cette terre  
muette, quand elle presse les amants, n'est-elle pas  
que toute chose dans leur émotion s'extasie ?  
Un seuil : qu'est-ce pour deux  
amants d'user un peu le seuil plus ancien  
de leur porte, à leur tour, après tant d'autres  
et avant ceux à venir..., légèrement.) (Élégies, p. 81, v. 32-42)

La juxtaposition entre « logique de la logique » et « logique du poème » qu'on voyait à l'œuvre dans les premières strophes de cette élégie s'est progressivement estompée. Dans l'extrait suivant, au sein du même énoncé se réunissent désormais instance dubitative (« peut-être sommes-nous ici... ») et assertive (« ...pour dire : »), question réelle (« la secrète ruse de cette terre... ») et rhétorique (« n'est-elle pas... »). La répétition du verbe *sagen* ne sert pas simplement au « Je » à mettre en avant l'importance de donner la voix aux éléments les plus quotidiens et pourtant moins présents dans la tradition lyrique (« pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre - au mieux : colonne, tour »). Le recours à l'épanorthose dans le passage de « um zu sagen », « pour dire », à « oh zu sagen », « mais dire », permet de passer d'un discours à visée utilitaire, marqué par la conjonction finale « um » vers un discours à visée expressive, marqué par la conjonction vocative « oh » : autrement dit, elle permet de passer du domaine de la logique à celui de la poésie.

## 5. La réussite du poème

Loin d'entraîner le « Je » dans le gouffre de la pensée analogique, ce glissement apporte à sa parole davantage de précision et d'efficacité. Un catalogue détaillé des

choses qui restent à nommer suit la scène de la gentiane, qui place le lecteur face à un autre énigme. Pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre, colonne, tour : quel est l'élément commun à tous les composants de cette liste ? On comprend rapidement que ne sont évoqués ici que des objets fabriqués par l'homme. De même, on remarque que leur fabrication satisfait des besoins relativement simples : celui de se déplacer, de s'abreuver, de se laver, de se nourrir, de s'abriter et, au mieux (« höchstens »), celui d'élever des temples. Est-ce tout ou y a-t-il d'autres critères à découvrir ? Et si, plutôt que s'attarder sur le type d'objets énumérés, on se concentrait sur la façon dont ils sont nommés ? La particularité des catalogues consiste du reste à souligner la spécificité de ses éléments en même temps qu'à en niveler les différences respectives : sa présence ici indique la possibilité d'entamer un rapport avec les choses qui puisse les rendre intelligibles dans leur singularité sans pour autant les domestiquer. De plus, cette liste se situe juste avant l'image de la maison des amants, invoquée en tant qu'exemple concret du rapport que le « Je » voudrait entamer avec les choses. Objet faisant lui aussi partie de la liste, le seuil usé (« verbrauchen » renvoie directement au « brauchen » de la *Première Élégie*) évoque un geste trivial et apparemment dépourvu de conséquences. Ici, il ne sert pas moins à marquer le passage d'une temporalité linéaire et individuelle, au sein de laquelle l'amour a une durée limitée, à une temporalité disjointe et intersubjective, où ce sentiment ne s'épuise jamais<sup>10</sup>.

Hier ist des S ä g l i c h e n Zeit, h i e r seine Heimat.  
Sprich und bekenn. Mehr als je  
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,  
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.  
Tun unter Krusten, die willig zerspringen, sobald  
innen das Handeln entwächst und sich anders begrenzt.  
Zwischen den Hämmern besteht  
unser Herz, wie die Zunge  
zwischen den Zähnen, die doch,  
dennoch die preisende bleibt.

(C'est ici le temps du dicible, ici sa patrie.  
Parle et professe. Plus que jamais  
les choses sombrent, qu'on peut vivre, car  
ce qui prend leur place est un faire privé d'images,  
un faire sous des écailles qui se desquament d'elles-mêmes,  
dès que l'action, dessous, grandit et se délimite autrement.  
Notre cœur, entre les marteaux,  
persiste, comme la langue  
entre les dents qui, en dépit de tout,  
reste la louangeuse.) (*Élégies*, p. 82, v. 43-52)

Après avoir porté en exemple les amants et leur maison, le « Je » formule la phrase probablement la plus gnomique et importante de l'épigramme : « C'est ici le temps du dicible, ici sa patrie » (« Hier ist des Säglichen Zeit, hier seine Heimat », *Élégies*, p. 83)<sup>11</sup>. La traversée, littérale et métaphorique, du seuil lui a permis d'installer son discours dans un présent pur, où toute chose nommée se donne à voir dans son

immanence. Suit une série de six impératifs détaillant la conduite que le poète doit tenir lors de l'exécution de sa nouvelle tâche. Puisque la réalité est de plus en plus souvent soumise à la violence d'un langage utilitaire qui l'explique sans lui laisser le temps d'apparaître (et qui est par conséquent « un faire privé d'images »), cette tâche consistera essentiellement en un acte de parole. C'est seulement en louant les choses sensibles (« die erlebbaren », celles dont on peut faire expérience) qu'on leur assure la transition de l'univers extérieur à l'espace de l'intériorité, où elles seront à l'abri<sup>12</sup>. Et c'est encore une fois à l'ange que de tels mots doivent s'adresser. Sourd aux cris de l'homme au moment où ce dernier avait besoin de lui, cette créature désormais inutile devient le garant de ses louanges. À lui, le poète ne va plus chanter l'ineffable comme il tentait de faire dans la *Deuxième Élégie* :

Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche,

[...]

Sag ihm die Dinge.

[...]

Zeig ihm, wie glücklich ein Ding sein kann, wie schuldlos und unser,

wie selbst das klagende Leid rein zur Gestalt sich entschließt,

dient als ein Ding, oder stirbt in ein Ding -, und jenseits

selig der Geige entgeht. Und diese, von Hingang

lebenden Dinge verstehn, dass du sie rühmst ; vergänglich,

traun sie ein Rettendes uns, den Vergänglichsten, zu.

Wollen, wir sollen sie ganz im unsichtbarn Herzen verwandeln

in - o unendlich - in uns ! wer wir am Ende auch seien.

(Loue à l'ange le monde, non pas l'indicible,

[...]

Dis-lui les choses.

[...]

Dis-lui combien heureuse peut être une chose, innocente, nôtre,

comment la plaintive douleur elle-même s'épanouit en forme pure,

sert comme une chose, ou meurt dans une chose - et de l'autre côté,

émane, radieuse, du violon. - Et ces choses, qui [vivent

d'adieu, comprennent que tu les célèbres ; passagères,

elles nous croient, nous les plus passagers, un pouvoir de sauver.

Nous voulons, nous devons, dans l'invisible cœur, les changer

entièrement - infiniment - en nous ! Qui que nous soyons à la fin.) (*Élégies*, p. 83, v. 53-66)

Si, dans la première partie du cycle, le devoir du « Je » consistait en la transformation du dicible en invisible - autrement dit, en le constat de l'échec du langage à représenter le monde -, dans les dernières élégies, on assiste au processus inverse. Cette même réalité que des mots trompeurs ont déformée jusqu'à la faire disparaître peut maintenant être énoncée. Le passage de l'impératif « dis » (« Sag ») à l'impératif « montre » (« Zeig », qui dans la traduction de Jaccottet est incompréhensiblement traduit à nouveau par « dis ») témoigne d'un tel changement, en mettant en relief la proximité entre les choses et les hommes. En louant l'existence transitoire (« vergänglich ») de la fontaine, de la cruche ou du verger, eux qui sont les plus

transitoires (« die Vergänglichsten ») parmi les créatures parviennent en fait à intérioriser leur propre temporalité comme une richesse. Le recours au zeugme permet de préciser le degré de cette identification : de l'être (« sein ») de la chose Rilke fait dépendre à la fois « heureuse », « innocente » et « nôtre », en scellant ainsi sa solidarité avec la nature humaine. C'est en vertu de leur destin commun (tous les deux « vivent d'adieu ») qu'hommes et choses peuvent se reconnaître mutuellement un pouvoir salvateur (« ein Rettendes », littéralement « quelque chose qui sauve »). Et c'est aussi pourquoi la strophe se termine par la conjonction du vouloir et du devoir (du « wollen » et du « sollen », construits en zeugme sur le mot « wir »). La tâche d'accueillir le monde extérieur dans son univers intérieur n'est plus perçue comme un service auquel le « Je » est contraint en tant que poète, mais comme un désir qu'il satisfait en tant qu'être humain.

Au niveau syntaxique, les vers qui suivent ont une structure moins complexe que ceux que nous venons de citer. Les fréquentes hyperbates sont remplacées par de nouvelles questions, que le « Je » adresse à la terre pour savoir s'il est vrai qu'elle rêve de « ressusciter » dans le cœur de l'homme. Son invocation à l'aide de l'apostrophe sert de preuve que le geste de nommer les choses n'a pas la forme d'un soliloque. Les fragments de réalité sensible que le poète abrite dans son intimité ont eux aussi un moyen de répondre, ce sans quoi aucune métamorphose ne pourrait être accomplie. Peu importe si leur réponse n'est pas reportée dans le poème : la conscience qu'un dialogue est possible suffit au « Je » pour bondir au-delà de son existence individuelle sans pour autant la répudier.

## 6. « Ni enfance ni avenir » : les *Élégies* comme expérience(s) de pensée

Siehe, ich lebe. Woraus ? Weder Kindheit noch Zukunft  
werden weniger...Überzähliges Dasein  
entspringt mir im Herzen.

(Vois, je vis. Mais de quoi ? Enfance ni avenir  
ne s'amenuisent...Un surcroît d'existence  
me jaillit dans le cœur.) (*Élégies*, p. 84, v. 78-80)

De dubitative qu'elle était au départ, la *Neuvième Élégie* se termine de manière affirmative. Le problème énoncé en début de cycle a été examiné sous toutes les coutures et il ne reste plus qu'à établir s'il est vraiment insoluble ou si sa solution ne se trouve pas hors de la logique utilisée pour le formuler. Après avoir mis une dernière fois en avant la dimension du visible (« Vois, je vis »), le « Je » constate que, malgré l'écoulement du temps, « enfance ni avenir ne s'amenuisent » pour lui. Une quantité d'être aussi superflue qu'inestimable (ceci est le double sens du mot « überzählig ») est en fait venue s'ajouter à son existence individuelle. Ancrée à celle d'autres créatures, la caducité qui l'angoissait autrefois s'est révélée être une source inépuisable de bonheur. Pour aboutir à une telle conscience, il a toutefois été nécessaire de dégrossir le genre lyrique à la fois de son ambition explicative (dont nous avons vu qu'elle fait sombrer les choses derrière l'écran d'une parole « privé[e] d'images »), de son ambition cognitive

(le poète n'étant pas maître d'un savoir qu'il déverserait sur le monde, mais un sujet constitutivement manquant) et de son ambition encomiastique. De même, le discours argumentatif que nous avons vu à l'œuvre dans la *Neuvième Élégie* a dû être juxtaposé et réfuté par un discours à la logique apparemment défaillante. Or, c'est bien cette façon, méthodique mais anti-cartésienne, de raisonner (rendue évidente par la présence massive d'ellipses, hyperbates et anacoluthes) qui a permis au « Je » de restituer le paradoxe de la condition humaine : « fu[ir] le destin » et, pareil à une flèche qui pointe vers deux directions différentes, « languir auprès du destin ».

Chez Rilke, la perméabilité absolue de la vie et de la littérature fait que le savoir auquel aboutit le « Je » à la fin du cycle est immédiatement reconverti en pouvoir et offert sous forme de « surcroît d'existence ». Voilà pourquoi la place accordée au devenir est si importante : les *Élégies* s'offrent comme une expérience de pensée décrite au moment exact où elle se déroule. Si ses conditions sont énoncées de façon claire dès le début du cycle, ses résultats ne sont pas escomptés.

Cette équivalence entre le caractère transitoire de l'existence humaine et du poème a attiré à Rilke autant d'éloges que de critiques. D'une part, ses poèmes ont été célébrés par tout un courant de lecteurs d'héritage heideggérien comme l'illustration la plus accomplie de l'« être-au-monde » (le Dasein) de l'homme<sup>13</sup>. D'autre part, ils ont été accusés de prêcher la libération du langage subjectif de ses référents réels et de participer ainsi à la formation d'une esthétique du vague dépourvue de toute substance<sup>14</sup>. Que l'on tienne son œuvre pour le triomphe de la « poésie pensante<sup>15</sup> » ou pour un spécimen du jargon de l'authenticité néoromantique, le contraste entre ces deux interprétations montre que les problèmes avancés au long du cycle ne se laissent pas facilement domestiquer. Véritables expériences de pensée, ceux-ci ne le sont pas parce qu'ils demeurent à jamais irrésolus, mais parce qu'ils demandent au lecteur de s'embarquer en personne dans leur résolution.

---

## Références bibliographiques

Rilke, Rainer Maria, *Duineser Elegien*, Leipzig, Insel-Verlag, 1923 ; *Les Élégies de Duino*, traduction française et postface de Philippe Jaccottet, Genève, La Dogana, coll. « Poésie », 2008.

Adorno, Theodor, *Jargon de l'authenticité [Jargon der Eigentlichkeit : Zur deutschen Ideologie, 1964]*, tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989.

Blanchot, Maurice, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

Engel, Manfred, *Rainer Maria Rilkes „Duineser Elegien“ und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 1986.

Hartman, Geoffrey H., *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven, Yale University Press, 1954.

Heidegger, Martin, *Approche de Hölderlin* [*Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, 1944], tr. de l'allemand par Henri Corbin et al., Paris, Gallimard, 2001.

Heidegger, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986.

Hengl, Hugo, *Pessoa et Rilke : Modernisme et poétiques acroamatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

Klieneberger, H. K. « Rilke's Elendsfiguren and the Romantic Tradition », *Colloquia Germanica*, vol. 21, no. 4, 1988, pp. 288-305.

Öhlschläger, Claudia, « "... dieses Ausfallen des Gegenstandes." Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion », in : *Poetik der Krise : Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*, éd. établie par Hans Richard Brittnacher, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000, pp. 230-249.

O' Leary, Joseph S., « The Palm of Beauty: Yeats, Rilke, Joyce », *Journal of Irish Studies*, vol. 21, 2006, pp. 36-48.

Powell, Larson, *The Technological Unconscious in German Modernist Literature. Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin*, Rochester, Camden house, 2008.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, t. 4, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

Ricœur, Paul, « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304.

Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe, in vier Bänden mit einem Supplementband*, éd. par Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski et August Stahl, Francfort, Insel Verlag, 1996 (I : Gedichte 1895 bis 1910 ; II : Gedichte 1910 bis 1926 ; III : Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnung des Malte Laurids Brigge ; IV : Schriften zu Literatur und Kunst. Supplementband : Gedichte in französischer Sprache ) ; *Œuvres*, Paris, Seuil, 1966-1976 (I : Prose, éd. par Paul de Man, traduction française par Maurice Betz, Louis Desportes, Bernard Grasset, Jacques Legrand, Hélène Zylberberg, 1966, rééd. 1972 ; II : Poésie, éd. par Paul de Man, traduction française par Maurice Betz, Armel Guerne, Lorand Gaspar, Philippe Jaccottet et Jacques Legrand, 1972 ; III : Correspondance, éd. par Philippe Jaccottet, traduction française par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, 1976).

Rilke, Rainer Maria, *Briefe in drei Bänden*, éd. Ernst Zinn et Ruth Sieber-Rilke, Francfort, Insel Verlag, 1987.

Rilke, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publiée sous la direction de Gerald Stieg, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

Rilke, Rainer Maria, *Œuvres en prose*, tr. de l'allemand par Rémy Colombat et al., éd. dir. par Claude David, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

Rilke, Rainer Maria, *Correspondance*, tr. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976.

Rilke, Rainer Maria, *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg « Benvenuta »*, Francfort, Insel Verlag, 2000.

Ryan, Lawrence, « Die Krise des Romantischen bei Rainer Maria Rilke », in W. Paulsen, *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Vorträge des zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachussets, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1969, p. 131-151.

Steiner, Jacob, *Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969.

Thibaudet, Albert, *Physiologie de la critique*, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue Critique, 1930.

Valéry, Paul, *Œuvres*, éd. établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960.

Winkelvoss, Karine, *Rilke. La pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, 2004.

---

[1](#). Sur l'appartenance de Rilke au néo-romantisme allemand voir H. R. Klieneberger, « Rilke's Elendsfiguren and the Romantic Tradition », *Colloquia Germanica*, vol. 21, no. 4, 1988, pp. 288-305 et Lawrence Ryan, « Die Krise des Romantischen bei Rainer Maria Rilke », dans W. Paulsen, *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*, Vorträge des zweiten Kolloquiums in Amherst/Massachussets, Heidelberg, Lothar Stiehm, 1969, p. 131-151. Ryan maintient notamment que Rilke « reste au fond dans l'antichambre de la modernité : il conserve encore par certains traits l'orientation romantique vers une unité entre le moi sensible et le monde vécu, il ne se débarrasse pas encore de l'héritage romantique comme le ferait plus explicitement un Gottfried Benn » (« *bleibt im Grunde genommen im Vorhof der Moderne stehen: er behält noch immer die romantische Ausrichtung auf eine Einigkeit von fühlendem Ich und erlebbarer Welt in manchen Zügen bei, er streift das romantische Erbe noch nicht ab, das etwa von einem Gottfried Benn klarer durchschaut wurde* », *ibid.*, p. 142, ma traduction). Pour une réflexion sur les liens de Rilke (en particulier celui des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée*) avec le modernisme européen voir en revanche Hugo Hengl, Pessoa et Rilke : *Modernisme et poétiques acroamatiques*, Paris, Classiques Garnier, 2018 ; Larson Powell, *The Technological Unconscious in German Modernist Literature. Nature in Rilke, Benn, Brecht, and Döblin*, Rochester, Camden house, 2008 ; Claudia Öhlschläger, « "... dieses Ausfallen des Gegenstandes." Rainer Maria Rilke, Paul Klee und das Problem der Abstraktion », dans : *Poetik der Krise : Rilkes Rettung der Dinge in den "Weltinnenraum"*, éd. par Hans Richard Brittnacher, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2000, pp. 230-249 ; Manfred Engel, *Rainer Maria Rilkes Duineser Elegie und die moderne deutsche Lyrik. Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart, Metzler, 1986 ; et Geoffrey H. Hartman, *The Unmediated Vision. An Interpretation of*

*Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New Haven, Yale University Press, 1954.

2. « Notre tâche est de nous empreindre si profondément, si douloureusement et si passionnément de cette terre provisoire et fragile, que son essence ressuscite invisiblement en nous. Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible » (Rilke, « Lettre à Witold von Hulewicz du 13 novembre 1925 », *Correspondance*, tr. de l'allemand par Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris, Seuil, 1976, p. 590).

3. L'idée que la littérature puisse servir un but semblable à celui visé par la démarche dite du « puzzling case » (analogue de l'expérience de pensée, cette démarche prévoit la solution d'un problème théorique complexe à travers la mise en place d'une expérience hypothétique dont sont envisagées toutes les conséquences) a été explorée entre autres par Paul Ricœur. Les récits et les expériences de pensée partageraient le fait d'exploiter la narration comme moyen pour la conquête d'un type particulier d'identité, délivrée des paradoxes dans lequel on tombe lorsque on l'envisage d'un point de vue logico-philosophique (Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit*, Juillet-août 1988, 140/141, p. 295-304).

4. Le verbe « brauchen » occupe une place importante dans le vocabulaire rilkéen, où il est utilisé à la fois au sens de « manquer de » et de « nécessiter ».

5. Paul Valéry, « L'enseignement de la poétique au Collège de France » (1937), *Œuvres*, éd. établie par Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957-1960, t. I, p. 1439.

6. Au moment d'envoyer à Lou Salomé son poème *Retournement*, Rilke explique qu'il a donné au texte ce titre « sans le vouloir [...] car il représente le retournement qui va bien finir par arriver un jour si je dois vivre » (Rilke, « Lettre à Lou Salomé 20 juin 1914 », *Correspondance*, p. 299-300). La proximité chronologique et thématique du poème avec les *Élégies* nous encourage à penser que l'auteur a ressenti de la même manière l'expérience vécue par le « Je » lyrique dans son cycle. Et effectivement, toute de suite après avoir achevé l'œuvre, Rilke écrit à la Princesse de Tour et Taxis : « Enfin / princesse, enfin le jour béni, ô combien béni où je puis vous annoncer [...] l'achèvement des / Élégies / au nombre de : / DIX ! / [...]. Le tout en quelques jours ; 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 - quant à manger durant ce temps, il ne fallait pas y songer, Dieu sait, qui m'a nourri » (Rilke, « Lettre à la Princesse de Tour un Taxis du 11 janvier 1922 », *Correspondance*, p. 316).

7. C'est notamment le cas chez Jacob Steiner (*Rilkes Duineser Elegien*, Bâle, Francke Verlag, 1969, p. 204) et de Manfred Engel, qui tient la *Septième* et la *Neuvième* pour les *Élégies* qui nous offre « le meilleur exemple de la compensation humaine des apories de l'existence humaine » (« das wichtigste Beispiel für einen humanen Ausgleich menschlicher Daseinsaporien [...] », *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche Lyrik*, op. cit., p. 134, ma traduction). Une interprétation analogue est offerte par L. Komar (*Transcending Angels : Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and Lo of Nebraska Press, 1987), ainsi que par le Blanchot de *L'espace littéraire*, qui interprète le texte comme une conversion : « Par la conversion, tout est tourné vers l'intérieur. Cela signifie que nous nous tournons nous-mêmes, mais que nous tournons aussi tout, toutes les choses auxquelles nous avons part. C'est là le point essentiel.

L'homme est lié aux choses, il est au milieu d'elles, et s'il renonce à son activité réalisatrice et représentative, s'il se retire apparemment en lui-même, ce n'est pas pour congédier tout ce qui n'est pas lui, les humbles caduques réalités, mais plutôt pour les entraîner avec lui, pour les faire participer à cette intériorisation où elles perdent leur valeur d'usage, leur nature faussée et où elles perdent aussi leurs étroites bornes pour pénétrer dans leur vraie profondeur. Ainsi cette conversion apparaît-elle comme un immense travail de transmutation, dans lequel toutes les choses se transforment et s'intériorisent en nous devenant intérieures et en devenant intérieures à elles-mêmes : transformation du visible en invisible et de l'invisible en toujours plus visible ; là où le fait d'être non-éclairé n'exprime pas une simple privation, mais l'accès à l'autre côté *qui n'est pas tourné vers nous ni éclairé par nous* » (Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 179-180).

8. Nous retrouvons la comparaison avec la nature (arbres et fleurs) dans la *Deuxième* (v. 39), dans la *Troisième* (v. 66), dans la *Quatrième* (v. 1) dans la *Sixième* (v. 1) et également dans la *Huitième Élégie* (v. 15).

9. Plus loin dans ce même texte, le « Je » reprendra le mot « Austausch », que nous avons trouvé avec une connotation négative dans la *Première Élégie* pour lui attribuer une valeur positive : « Quelle tâche », demandera-t-il à la terre « sinon de transformation, imposes-tu ? » (Rilke, *Élégies*, p. 85).

10. Le verbe substantivé « Retten » renvoie à une des formules les plus commentées de Hölderlin, dont nous savons qu'il est un modèle fondamental pour le Rilke des *Élégies*. Dans l'*Hymne des Titans*, nous lisons : « Mais dans le danger croît / ce qui sauve aussi » (*Œuvre poétique complète*, tr. de l'allemand par François Garrigue, Paris, éditions de la Différence, 2005, p. 824). C'est en particulier Heidegger qui reprend ces vers, en les interprétant comme une invitation du poète à chanter la disparition des dieux comme un danger qu'il faut embrasser dans toute son ampleur. Voir Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, tr. de l'allemand par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fédier et Jean Launay, Paris, Gallimard, 2001.

11. Cette phrase complète l'« Être ici est splendeur » (« Hiersein ist herrlich ») de la *Septième Élégie*.

12. Ce propos, Rilke le tire directement de Cézanne, que le poète admire plus que tout autre peintre. Ce qui le fascine dans ses tableaux, c'est l'alliance d'objectivité et de subjectivité : l'idée en somme qu'un objet ne puisse acquérir sa forme qu'à travers le regard de l'observateur. La représentation d'un paysage ou d'une nature morte n'est dès lors pas aboutie que lorsqu'elle a été décomposée et recomposée dans toutes les perspectives possibles. « On sait combien nous voyons mal les choses au milieu desquelles nous vivons ; il faut souvent que quelqu'un vienne de loin pour nous dire ce qui nous entoure ; il fallut donc commencer par écarter de soi les choses pour devenir capable par la suite de s'approcher d'elles de façon plus équitable et plus sereine, avec moins de familiarité, et avec un recul respectueux car on ne commençait à comprendre la nature qu'à l'instant où l'on ne la comprenait plus ; lorsqu'on sentait qu'elle était autre chose, cette réalité qui ne prend pas part, qui n'a point de sens pour nous percevoir, ce n'est qu'alors que l'on était sorti d'elle, solitaire, hors d'un monde désert. Et il fallait cela pour qu'on devînt artiste par elle ; il ne fallait plus l'éprouver en tant que sujet, dans la signification qu'elle avait pour nous, mais comme un objet, comme une grande réalité qui était là [...] » (Rilke, « Du paysage », *Œuvres en prose*, tr. de

l'allemand par Rémy Colombat, Claude David, Bernard Lortholary et Claude Porcell. Édition publiée sous la direction de Claude David avec la collaboration de Rémy Colombat, Bernard Lortholary et Claude Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 742-743).

[13.](#) Chez Heidegger, le « dire » du poète équivaut à « montrer, dévoiler ». En nommant les choses, le poète réussit à les faire apparaître. Dans ses réflexions sur Rilke, le philosophe considère que celui-ci n'arrive pas à saisir l'importance d'une telle opération de dévoilement. Tout en lui reconnaissant avoir atteint un équilibre entre univers intérieur et extérieur, hommes et choses, Heidegger lui reproche de s'être tenu à une vision dichotomique et fragmentaire de l'Être, lequel devrait au contraire se donner à voir tout entier dans le langage poétique. (Heidegger, « *Pourquoi des poètes ?* », *Chemins qui ne mènent nulle part*, tr. de l'allemand par Wolfgang Brockmeier, Paris, Gallimard, 1986, p. 220-261).

[14.](#) Dans son *Jargon de l'authenticité*, Adorno avance à l'égard de Rilke une critique opposée à celle de Heidegger : « Dans la poésie lyrique comme en philosophie, le jargon trouve sa détermination dans la présupposition de sa propre vérité, en rendant présent l'objet auquel il tend comme si c'était un être sans tension à l'égard du sujet ; ce qui le dispose, avant tout jugement, à la non-vérité. [...]. La langue de Rilke se tient sur la crête, comme beaucoup d'éléments irrationalistes à l'époque qui a précédé le fascisme. Non seulement elle produit l'obscurité, mais encore elle consigne un subconscient qui échappe à la rationalité chosique et proteste ainsi contre celle-ci. [...] Du fait que cette poésie lyrique s'émousse à l'égard de la vérité et de la précision de ses mots - même le plus vague devrait être déterminé comme vague, et non se faire passer pour du déterminé - c'est là une mauvaise poésie , malgré sa virtuosité » (Theodor Adorno, *Jargon de l'authenticité*, tr. de l'allemand par Éliane Escoubas, Paris, Payot, 1989, p. 99-100).

[15.](#) Heidegger, *Approche de Hölderlin*, op. cit., p. 222.