



HAL
open science

**La beauté des choses dans les Nouveaux poèmes de
Rainer Maria Rilke : la suggestion de la chose belle et le
dévoilement de son envers**

Monique Didier

► **To cite this version:**

Monique Didier. La beauté des choses dans les Nouveaux poèmes de Rainer Maria Rilke : la suggestion de la chose belle et le dévoilement de son envers. Littératures. 2012. dumas-00935082

HAL Id: dumas-00935082

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00935082v1>

Submitted on 23 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ STENDHAL GRENOBLE 3

LA BEAUTÉ DES CHOSES

DANS LES *NOUVEAUX POÈMES* DE RAINER MARIA RILKE :
la suggestion de la chose belle et le dévoilement de son envers

Monique DIDIER

Mémoire de Master 2 Recherche
Études germaniques
sous la direction de Monsieur François GENTON

Année universitaire 2011-2012

Avec mes remerciements chaleureux à Monsieur François Genton pour la confiance qu'il a bien voulu m'accorder, son soutien généreux et les encouragements qu'il m'a prodigués.

Introduction

Les *Nouveaux poèmes* correspondent à une période nouvelle dans la vie de Rilke. L'éditeur de Rilke, Anton Kippenberg, a proposé ce titre au poète en 1907, année où il a publié la première partie du recueil composée de 83 poèmes écrits entre 1902 et 1903 et en 1907. La deuxième partie du recueil, publiée en 1908, compte 106 poèmes écrits entre le 31 juillet 1907 et le 2 août 1908 et porte la dédicace *À mon grand ami Auguste Rodin*. La plupart des *Nouveaux poèmes* ont été écrits en France, à Paris ou à Meudon, un certain nombre en Italie, à Capri ou à Rome. Rilke est venu en France en 1902 pour rencontrer Rodin, il a résidé chez le sculpteur à Meudon du 15 septembre 1905 au 12 mai 1907. Le séjour de Rilke en France a été entrecoupé de nombreux voyages, mais le poète habitait à Paris lorsqu'il a écrit les *Lettres sur Cézanne* en octobre 1907, après avoir vu la rétrospective consacrée au peintre. Rilke a écrit parallèlement aux *Nouveaux poèmes* le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* et l'essai *Rodin* dédié au sculpteur.

Les lieux de séjour de Rilke et ses écrits consacrés à l'art reflètent l'importance qu'ont eue pour lui les arts plastiques et laissent imaginer l'influence qu'a pu exercer le sculpteur Rodin. Rilke a commencé à étudier l'histoire de l'art en 1895, il a fait de nombreux voyages pour découvrir des œuvres d'art qu'il a ensuite commentées dans des essais et des articles. Il avait épousé une artiste qui sculptait, Clara Westhoff. Clara est à l'origine de l'intérêt que Rilke porta à Rodin et du souhait du poète d'écrire une monographie sur le sculpteur. Cet objectif de publication, lié à des besoins financiers, explique la décision de Rilke de se rendre à Paris en 1902. Le premier poème, *La Panthère*, commencé en 1902 a été publié avant l'édition de ce recueil en 1903, tandis que le dernier poème, *Bouddha en gloire*, date de 1908.

Rilke a rédigé beaucoup de lettres publiées après sa mort, comme *Les lettres sur Cézanne* ou *Le journal florentin* destiné à Lou Andreas-Salomé. Ces écrits ont souvent été pour Rilke l'occasion de justifier ses priorités dans sa carrière de critique d'art et de poète. Une lettre adressée à Lou Andreas-Salomé, datée du 8 août 1903, témoigne de la volonté de l'auteur de se consacrer aux choses, entre autres, aux objets d'art. Rilke fait part de l'importance qu'il attache aux choses du monde extérieur, en particulier celles qui sont accomplies, monuments et objets d'art: « Nur die Dinge reden zu mir. Rodins Dinge, die Dinge an den gothischen Kathedralen, die antikischen Dinge, alle Dinge, die vollkommene Dinge sind ¹. » Les deux parties des *Nouveaux poèmes* contiennent un grand nombre de poèmes qui ont pour référent un objet d'art mentionné dans le titre ou le sous-titre, ou une chose du monde visible. Ces poèmes dédiés aux choses ont été qualifiés de « poèmes choses » (« Dinggedichte »). Les *Nouveaux poèmes* marquent une transition dans la vie de leur auteur, mais aussi dans sa façon d'écrire. Ils sont très éloignés d'une œuvre de jeunesse au titre narcissique *Pour me fêter (Mir zur Feier)*, où le moi lyrique s'épanche dans une langue précieuse, voire maniérée. Ils se distinguent des recueils précédents, *Le livre d'heures (Das Stunden-Buch)*, composé de trois livres écrits de 1899 à 1903, et du *Livre des images (Das Buch der Bilder)*, où figurent des poèmes écrits de 1899 à 1906.

Les poèmes de Rilke et ses écrits en prose laissent apparaître une évolution, mais aussi une continuité : l'importance de l'image, d'une part, la fascination pour la chose belle, d'autre part. La critique distingue en général quatre périodes dans l'œuvre de Rilke et situe les *Nouveaux poèmes* dans une période médiane. L'image de ses poèmes a donné lieu à des prises de position diverses, en particulier, la figure des poèmes tardifs. Un poème de Rilke écrit en 1914 intitulé *Retournement (Wendung)* est souvent considéré comme le passage vers une

¹ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé nach Berlin- Westend Oberneuland bei Bremen am 8. August 1903 (Sonabend). Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975.

autre écriture, Rilke écrivant qu'il ne veut plus faire « œuvre de vision », mais « œuvre de cœur » : « Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk/an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du / überwältigtest / aber nun kennst du sie nicht.² » On a pu dire aussi que certains poèmes antérieurs anticipaient cette volonté de ne plus dire le monde visible. Le critique Paul de Man qui a présenté les œuvres poétiques de Rilke pour les éditions du Seuil en 1972 a pris une position radicale, considérant qu'il y avait incompatibilité entre figure et référent. Karine Winkelvoss s'est insurgée contre cette vision réductrice dans une version remaniée de sa thèse, parue en 2004 sous le titre *Rilke, la pensée des yeux*. La plupart des critiques en Allemagne et en France considèrent les *Nouveaux poèmes* comme une période de transition et distinguent à l'intérieur de ce recueil des poèmes où l'influence de Rodin et Cézanne est manifeste et des poèmes avancés qui semblent parfois anticiper sur les œuvres tardives, les *Sonnets* et les *Élégies*.

Les *Nouveaux poèmes* ont une particularité qui signale le rapport de l'auteur au monde visible: Rilke a pris soin de donner un titre à ses poèmes qui fait apparaître le nom du référent. Ce peut être un animal (*Der Panther*), un objet d'art (*Früher Apollo*), un objet du monde visible, une dentelle, par exemple (*Die Spitze*). Plusieurs poèmes comportent aussi un sous-titre où figure un nom de lieu, comme *Chartres* pour *L'Ange du Méridien*. Ces titres et sous-titres semblent souligner une intention d'objectivité qu'il faut cependant nuancer. La chose est nommée dans le titre, mais rarement dans le poème. Il ne s'agit pas d'une poésie descriptive, car le grand nombre de comparaisons qui introduisent des vers commençant par « wie », l'emploi fréquent de la tournure « als ob », de verbes au subjonctif exprimant une hypothèse, ou de questions montre que le poète ne décrit pas un objet. On ne peut pas nier pour autant que le référent soit un élément du monde visible auquel le poète a consacré son attention. Il faut se souvenir aussi du long temps d'élaboration qu'ont exigé les *Nouveaux poèmes*, du travail qu'ils ont représenté, à la différence des poèmes de jeunesse et de poèmes tardifs écrits souvent très rapidement. Rilke dit avoir écrit *Le Cornette* en une nuit, certaines *Élégies* lui auraient été « données » à Duino, à la faveur d'une inspiration subite. Les *Nouveaux poèmes* n'ont pas seulement exigé un travail sur la langue, ils ont supposé aussi une longue observation des choses. Rilke a appris à regarder en compagnie de Rodin, ses lettres en témoignent. Jessica Wilker commente les titres des poèmes et la notion de *Dinggedicht* dans une étude intitulée « Du mouvement et de l'immobilité des *Neue Gedichte* de Rilke » Elle écrit : « Cette apparente neutralité du titre va de pair avec l'idéal d'objectivité qui s'exprime dans ce recueil, même si ces deux notions sont à redéfinir, car l'objectivité implique bien davantage qu'une simple opposition à la subjectivité qui prédominait jusque là dans l'œuvre poétique de Rilke³ ». Les *Nouveaux poèmes* ne présentent pas un ensemble homogène, ils ont donné lieu à différentes interprétations. On peut toutefois constater que Rilke est surtout un visuel et que l'image est omniprésente dans son œuvre. Certains poèmes du recueil *Le livre des images* (*Das Buch der Bilder*) pourraient figurer parmi les *Nouveaux poèmes*. Il semble même que Rilke considère toujours que la mission du poète ne peut être séparée du monde visible quand il écrit dans la *Neuvième Élégie* : « Preise dem Engel die Welt... Sag ihm die Dinge ».

On peut relever une autre constante dans l'œuvre poétique et les écrits en prose de Rilke, que ce soient ses lettres ou ses essais : la fascination pour la beauté. Le 19 août 1909, Rilke tient à expliquer à Jakob Üexhull que sa conception n'a pas changé depuis la publication du *Livre d'heures* : « Glauben Sie nicht, lieber Freund, daß schon das Stunden-Buch ganz erfüllt war von der Entschlossenheit, in der ich (einseitig, wenn Sie wollen) zugenommen habe ? Die Kunst nicht für eine *Auswahl* aus der Welt zu halten, sondern für

² Rilke. *Vollendetes*. SW, t. 2, p.83.

³ J. Wilker, « Du mouvement et de l'immobilité des *Neue Gedichte* de Rilke », dans M.-H. Quéval (dir), *Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes, éd. du temps, 2004, p.141.

deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein. Die Bewunderung, mit der sie sich auf die Dinge (alle ohne Ausnahme) stürzt, muß so ungestüm, so stark, so strahlend sein, daß dem Gegenstand die Zeit fehlt, sich auf seine Häßlichkeit oder Verworfenheit zu besinnen⁴.» Les lettres de Rilke ne peuvent pourtant pas être considérées comme des exposés rigides de conceptions esthétiques, le poète s'adapte aux attentes du destinataire qui peut être un mécène, son éditeur, une femme aimée. Ces écrits, comme les poèmes et les œuvres en prose, reflètent souvent une personnalité contradictoire. Il n'en demeure pas moins que Rilke insiste ici sur le souci de dire toutes les choses, sans en exclure et qu'il ne peut s'agir que des choses du monde visible. Il souligne par ailleurs le fait que ces choses sont métamorphosées, il est donc clair qu'il n'a pas l'intention de faire une poésie descriptive. Il affirme enfin que le poème doit être lui-même une métamorphose du monde en splendeur. Cela ne signifie pas pour autant que l'auteur se voue à une religion de la beauté. Rilke a pris ses distances avec des auteurs symbolistes comme Jules Laforgue, il a critiqué ceux qui nomment la chose dans le poème et tenu à souligner sa différence avec les artistes esthétisants. Mais ce n'est pas un hasard, s'il a élu parmi les objets d'art ou les choses du monde visible celles qui l'ont attiré par leur belle apparence. Certes, il n'a pas choisi le titre du recueil *Nouveaux poèmes*, mais il a décidé de l'ordre des poèmes. Il avait pensé un temps donner à la première partie le titre d'un poème qui y figure *Hortensia bleu* (*Blaue Hortensie*) et intituler la deuxième partie *Hortensia rose* (*Rosa Hortensie*), titre d'un poème écrit plus tardivement et consacré lui aussi à une fleur. Ce n'est pas un hasard non plus, si les deux parties s'ouvrent par un poème dédié à Apollon, le dieu de la poésie lyrique associé à la beauté, et si un poème est dédié à une autre divinité associée à la beauté, Vénus. On peut constater aussi que, sans exclure des choses, Rilke élit fréquemment celles qui l'ont séduit par leur beauté : une sculpture représentant Apollon, un animal qui se caractérise par la grâce de son mouvement (la panthère, le cygne, le flamant...), la rose qui incarne à ses yeux la beauté indicible et parcourt toute son oeuvre.

Une contradiction apparaît souvent entre le début et la fin du poème, ou même à l'intérieur d'une strophe : une opposition entre les apparences de l'objet et une autre réalité que l'auteur révèle et qui peut être un sens, une vérité, ce qu'on pourrait peut-être appeler aussi une beauté cachée. La fascination de Rilke pour la beauté, si présente dans ces poèmes, sous-jacente à l'évocation de la chose, n'a pas fait l'objet d'une étude spécifique. Nous aimerions consacrer cette étude à ce thème du beau dans les *Nouveaux poèmes*, en montrant comment l'auteur ne décrit pas la chose belle, mais la suggère, et comment il décèle dans l'image qui s'offre à lui une réalité invisible et traduit cette réalité, sans qu'il y ait une coupure entre le visible et l'invisible. Ces poèmes ne correspondent pas à une conception du beau déterminée, une esthétique particulière, ils reflètent seulement différentes affinités et influences. Nous ne pouvons donc les classer qu'en fonction des critères de beauté auxquels ils répondent et de la catégorie à laquelle ils appartiennent. Nous aborderons dans le premier chapitre le thème de l'image et de la beauté en nous référant aux écrits de Rilke (lettres, Journaux, essais) pouvant être mis en relation avec les thèmes des *Nouveaux poèmes*. Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur les images provenant de l'antiquité grecque, des monuments gothiques ou de la ville en montrant comment beauté apollinienne et éléments dionysiaques se côtoient. Nous avons sélectionné pour le troisième chapitre des éléments de la nature (animaux et fleurs) dont la belle apparence révèle peu à peu des lois invisibles au regard. Le quatrième chapitre est réservé aux « choses d'art » et objets du monde extérieur qui ont en commun des critères de beauté (solitude, autarcie) et peuvent être rapprochés de différentes conceptions esthétiques. Le thème de l'écriture poétique est l'objet du cinquième

⁴ Rilke. *Über Dichtung und Kunst*. An Jakob Baron Üexküll Paris 77, rue de Varenne, am 19. August 1909, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.49.

chapitre où nous présenterons le poète comme le « sauveur de la beauté des choses ». Nous souhaitons prendre appui sur quelques poèmes représentatifs de la suggestion de la chose belle, la révélation d'une autre réalité étant inhérente à chaque poème et intimement liée au rythme et aux images du poème.

I. IMAGE ET BEAUTÉ

A. Rilke et l'image

1. L'importance de l'image dans les *Nouveaux poèmes*

Nous avons signalé que l'image est une constante dans l'œuvre poétique de Rilke et nous aimerions tout d'abord aborder cet aspect en remarquant l'intérêt que Rilke porte à l'étymologie. Le mot « image » désigne à la fois l'image du monde visible perçue, l'image produite par l'imagination ou la mémoire, l'image fabriquée par l'homme. En août 1903, Rilke est heureux de pouvoir écrire de nouveau à Lou après une interruption de leur correspondance, et il explique dans une longue lettre datée du 10 août l'intérêt qu'il porte au dictionnaire des frères Grimm: « Liegt das Handwerk vielleicht in der Sprache selbst, in einem besseren Erkennen ihres inneren Lebens und Wollens, ihrer Entwicklung und Vergangenheit? (Das große Grimm'sche Wörterbuch, welches ich einmal in Paris sah, brachte mich auf diese Möglichkeit...) »⁵. Ce passage révèle que Rilke choisit souvent le lexique de ses poèmes en se référant à l'étymologie, ce qui apparaît dans le recueil des *Nouveaux poèmes*.

Le mot « *Bild* » figure dans le titre du recueil *Le Livre des images (Das Buch der Bilder)* et l'image est aussi très présente dans *Le livre d'heures (Das Stunden-Buch)* constitué de trois parties dont la première est intitulée *Le livre de la vie monastique (Das Buch vom mönchischen Leben)*. Le moine russe, peintre d'icônes semble être un porte-parole de l'auteur quand il s'écrie:

Gemalt hätt ich dich: nicht an die Wand,
an den Himmel selber von Rand zu Rand,
und hätt dich gebildet, wie ein Gigant
dich bilden würde: als Berg, als Brand,
als Samum, wachsend aus Wüstensand-⁶

Le verbe allemand « bilden » restitue l'activité de l'artiste qui façonne des formes, c'est d'ailleurs Lessing qui a inventé l'expression « die bildenden Künste » (« les arts plastiques »). Le mot « Bildnis » qui désigne le portrait, apparaît dans le titre de plusieurs *Nouveaux poèmes* : un portrait de jeunesse du père de l'auteur, *Jugendbildnis meines Vaters*, dont le modèle est un daguerréotype. Ce poème est suivi, dans la première partie, d'un auto-portrait, *Selbstbildnis aus dem Jahre 1906*, tandis que le poème *Bildnis*, hommage à une actrice italienne, se trouve dans la deuxième partie du recueil. On retrouve le mot « Bild » dans le substantif allemand qui désigne l'imagination « die Einbildungskraft », la capacité à fabriquer des images.

Le philosophe Bachelard, qui s'est attardé sur l'image dans la poésie, a écrit dans *L'air et les songes* : « On veut toujours que l'imagination soit la faculté de *former* des images, or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images... Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est *imaginaire*. Grâce à *l'imaginaire*, l'imagination est essentiellement *ouverte, évasive* »⁷. Nous constaterons que Rilke emploie précisément le mot *das Imaginäre* dans le poème *Les flamants roses (Die Flamingos)*.

⁵ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé nach Berlin-Westend Oberneuland bei Bremen. Am 10. August 1903* (Montag) Rainer Maria Rilke, *Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975.

⁶ Rilke. *Das Stunden-Buch. Erstes Buch. Das Buch vom mönchischen Leben*. SW, t.1, p.265.

⁷ G. Bachelard. *L'air et les songes*, Paris, José Corti, 1990, p. 7.

Dans plusieurs poèmes de Rilke, le mot « Bild » est en relation avec le mot qui désigne les signes, « das Zeichen ». Là aussi, l'étymologie apporte des informations précieuses. Dans le *Livre d'heures*, le moine implore un Dieu dont il attend en vain un signe :

Ich horche immer: Gib ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.⁸

L'étymologie rappelle que le substantif allemand désignant le dessin, « die Zeichnung », est proche du verbe « zeigen » qui signifie « montrer ». On retrouve ce mot dans le titre du roman que Rilke écrit à Paris en même temps que les *Nouveaux poèmes*, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*). Le héros du roman a le même âge que Rilke au moment où il écrit ce livre, vingt huit ans, et il habite la rue où logeait le poète à Paris. Le nom de cette rue figure au tout début du roman : « 11. September, rue Toullier ». Malte dit qu'il apprend à voir, l'affirmation « Ich lerne sehen⁹ » se prête à diverses interprétations si on la rapporte aux poèmes de Rilke, elle montre en tout cas l'importance du monde extérieur pour le héros. Vers le milieu du roman, on peut lire ces mots prononcés par Malte: « Wie begreif ich jetzt die wunderlichen Bilder, darinnen Dinge von beschränkten und regelmäßigen Gebrauchen sich ausspannen und sich lüstern und neugierig aneinander versuchen, zuckend in der ungefähren Unzucht der Zerstreuung¹⁰. » Le verbe « begreifen » est souvent associé à l'image dans l'œuvre poétique de Rilke.

La fonction du dessin est de montrer, de désigner, comme l'indique le terme italien « disegno ». Celui qui dessine a une intention, il ne veut pas seulement décrire. Léonard de Vinci concevait la peinture comme « cosa mentale » et, contrairement à ses contemporains, il plaçait la peinture au dessus de la littérature. Rilke explique la fonction de l'oeuvre d'art (« das Kunstwerk ») dans une lettre à Clara le 24 juin 1907 : « Wir sind also sicher darauf angewiesen, uns am Äußersten zu überprüfen und zu erproben, aber auch wahrscheinlich gebunden, dieses Äußerste nicht vor dem Eingang in das Kunstwerk auszusprechen zu teilen, mitzuteilen: denn als Einziges, was kein anderer verstehen würde und dürfte, als persönlicher Wahnsinn sozusagen, hat es einzutreten in das Werk, um drin gültig zu werden und das Gesetz zu zeigen, wie eine angeborene Zeichnung, die erst in der Transparenz des Künstlerischen sichtbar wird¹¹. Rilke n'a pas l'intention de décrire des images dans les *Nouveaux poèmes*, son but n'est pas l'*ekphrasis* à laquelle se livre le critique d'art qui, comme Diderot, dépeint les tableaux à l'intention de lecteurs qui n'ont pu les admirer dans les Salons. Rilke parle dans ses lettres des tableaux de Chardin que Diderot évoquait dans ses *Salons*. Il veut suggérer les objets d'art pour dévoiler ce qui est au-delà des apparences. Ses études et ses lectures l'y ont préparé, comme nous allons le voir maintenant dans la deuxième partie de ce chapitre.

2. Les rapports entre les lectures Rilke et les thèmes des *Nouveaux poèmes*

Rilke a commencé à étudier l'art, la philosophie, l'histoire et la littérature en 1895 à Prague, sa ville natale, à l'âge de 20 ans. Il n'a pas souhaité vivre dans cette ville après l'avoir quittée et n'a pas choisi la capitale culturelle de l'Autriche-Hongrie, Vienne, pour y poursuivre ses études. Il n'a fait que de brefs séjours à Vienne avant d'écrire les *Nouveaux*

⁸ Rilke. *Das Stunden-Buch, Erstes Buch, Das Buch vom mönchischen Leben*, SW, t.1, p.255.

⁹ Rilke. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. SW, t.6, p.710.

¹⁰ Rilke. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. SW, t.6, p. 878.

¹¹ Rilke. *An Clara Rilke Paris VIè ; 29 rue Cassette, Montag, den 24.Juni 1907, Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950, p.163.

poèmes. Il a préféré s'éloigner de son pays natal, qu'il ne considérait pas comme une patrie, pour se rendre à Munich et suivre des études d'histoire de l'art en Allemagne où il a rencontré Lou Andreas-Salomé, puis Clara Westhoff qu'il a épousée en 1901. Il n'a pas terminé ses études d'histoire de l'art et s'en explique dans une lettre à Lou datée du 10 août 1903 : « Meine immer erneu [...] ten Versuche, ein bestimmtes Studium zu beginnen brachen kläglich ab ; an äußeren Ursachen und an dem seltsamen Gefühl, das mich immer dabei überraschte: als ob ich von einem eingeborenen Wissen zurückkommen müßte auf einen mühsäligen Weg, der in vielen Windungen wieder dazu hinführt¹² ». Il ajoute un peu plus loin : « Und darum nehme ich mir vor, besser zu schauen, anzuschauen, mit mehr Geduld, mit mehr Versenkung wie vor Schauspielen vor dem Geringen zu stehen, an dem ich oft vorbeigegangen bin¹³ . » On peut rapprocher directement ces mots des *Nouveaux poèmes* qui ont été écrits à la faveur d'une attention portée aux choses et révèlent, comme nous le verrons, des lois cachées sous les apparences. On peut aussi mentionner que ces lois ne sont pas seulement celles qui ont présidé à la construction des objets d'art auxquels sont dédiés plusieurs poèmes, ce sont aussi des lois de la nature. Arrivé à Paris, Rilke avait l'intention de lire des ouvrages de biologie. Il a écrit les *Nouveaux poèmes* au moment où la société était marquée par une industrialisation croissante, où les progrès de la science permettaient de pénétrer les objets : c'était l'époque où des scientifiques faisaient des découvertes déterminantes, comme le rappelle Jessica Wilker. Dans son étude consacrée à l'immobilité et au mouvement dans les *Nouveaux poèmes*, l'auteur cite un extrait du livre de Camille Mauclair, *Auguste Rodin* : « les lois de l'art et de la science sont les mêmes, ainsi qu'entre tous les arts il y a une synthèse de lois communes, une identité là où nous croyons à des différences. L'œuvre récente de la science, par la constatation des états radiants (Crookes, Roentgen, Hertz) est en train de ruiner la vieille conception de la matière, de nous montrer son identification à l'immatériel¹⁴ . » Signalons que Rilke n'est pas seulement intéressé par les découvertes de la science, mais aussi par un domaine que la science réfute volontiers, le spiritisme. Dans une lettre datée du 11 août 1924, adressée à Nora Purtscher-Wydenbruck, il parle de ses rencontres avec des médiums, de son intérêt pour le spiritisme : « Sie erinnern, daß man bei den Taxis, sooft ein verlässliches Medium da war, sehr ernste und oft kontinuierliche Seancen abgehalten hat- [...] ¹⁵ . » Cet intérêt pour le spiritisme se manifeste aussi dans le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*.

Ce sont surtout les écrits de philosophes et d'historiens d'art qui peuvent être mis en relation avec les images des poèmes dont le référent est une œuvre d'art ou un objet du monde. Rilke cite dans ses lettres et dans le *Journal florentin* de nombreux ouvrages qu'il a été amené à lire pendant ses études, puis pour la rédaction d'articles et essais sur l'art. Il s'agit d'ouvrages d'auteurs célèbres, par exemple Winckelmann. Dans la préface du livre *Écrire la poésie*, Pascal Dethurens rappelle que Winckelmann a inventé l'histoire de l'art en Allemagne, de même que Diderot a inventé la critique d'art en France. Rilke a lu *L'histoire de l'art et de l'Antiquité* de Winckelmann, l'auteur qui a permis aux écrivains allemands de découvrir l'art grec et qui avait encore une grande audience à la fin du dix-neuvième siècle. Rilke cite aussi dans le *Journal florentin* le *Laokoon* de Lessing paru en 1776. Ce journal a été traduit par Philippe Jaccottet pour les Éditions du Seuil. Rilke écrit : « Lessing (der ebenso

¹² Rilke. *An Lou Andreas- Salomé nach Berlin-Westend. Oberneuland bei Bremen, am 10. August 1903* (Dienstag) Rainer Maria Rilke, Lou Andreas- Salomé. *Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975.

¹³ Rilke. *An Lou Andreas- Salomé nach Berlin Westend Oberneuland bei Bremen, am 10. August 1903.* (Dienstag.) *Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975.

¹⁴ J. Wilker. *Du mouvement et de l'immobilité des Neue Gedichte de Rilke* dans M.-H. Quéval (dir), *Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes, éd. du temps, 2004, p.179.

¹⁵ Rilke. *An Nora Purtscher- Wydenbruck. Château de Muzot sur Sierre, Valais, am 11. August 1924. Briefe*, Insel, p.870.

weit über seiner Zeit war, als er von einer lebendig-warmen Kunstmeinung entfernt blieb) empfand schon wohl die Gefahr, welche in der Vermischung der Künste liegt, und sprach in seiner bekannten Schrift manchem guten Einsatz aus; zumal der vom ›Transitorischen‹ wird seine Bedeutung nie verändern können¹⁶. » Nous avons dit que Rilke ne conçoit pas l'*ekphrasis* comme une simple description des apparences. Jean Lacoste a intitulé *Ut pictura poesis* un chapitre de son livre *L'Idée de beau*. Il cite Lessing et donne d'autres exemples à propos de cette formule qu'on peut traduire par « il en va de la peinture comme de la poésie ». Il explique qu'Homère serait à l'origine de la première *ekphrasis* en donnant l'exemple d'une description du bouclier d'Achille dans *L'Illiade*. Il relate aussi que l'artiste grec Zeuxis était appelé « le maestro du trompe l'œil » parce- qu'il était parvenu à décrire des raisins avec une telle ressemblance que des oiseaux auraient tenté de les picorer. Il précise que les artistes grecs n'étaient pas tellement soucieux de ressemblance et que Zeuxis avait eu recours à cinq modèles pour peindre Hélène, la beauté parfaite dont la nature n'offrait pas d'exemple. Dans le *Journal florentin*, Rilke cite aussi l'historien d'art Jakob Burckhardt dont il a lu les œuvres avant d'admirer à Florence les peintures de la Renaissance en 1898 : « Lange hab ich die Kunstwerke besucht in Florenz. Stundenlang hab ich vor irgendeinem Bild gesessen und meine Meinung darüber gefaßt und sie später durch Burckhardts schönes Urteil gesiebt.¹⁷ ».

Rilke cite aussi fréquemment des lectures de philosophes. *L'Esthétique* de Hegel est l'un des ouvrages les plus célèbres du philosophe, celle de Schopenhauer est considérée aujourd'hui comme une œuvre majeure de son auteur. Dans ses lettres, Rilke cite Kant, Hegel, Schopenhauer, ainsi que Kierkegaard qu'il lit beaucoup. Il porte un intérêt particulier au livre de Nietzsche *La naissance de la tragédie (Die Geburt der Tragödie)*. Il a formulé un jugement sur cette œuvre dans les *Notes sur La naissance de la tragédie*. Cela nous amène à aborder maintenant les écrits en prose de Rilke qui nous donnent des informations sur les images des *Nouveaux poèmes*.

3. Les écrits de Rilke pouvant être mis en relation avec les *Nouveaux poèmes*

Rilke est né en 1875, à une époque qui voit la figure du critique d'art se confondre avec celle du poète et de l'écrivain, comme l'explique Pascal Dethurens dans la Préface du livre *Écrire la poésie*. Diderot voulait « donner à voir », ses écrits devaient permettre au lecteur de se figurer l'œuvre picturale décrite, ils étaient en ce sens « une présence absente ». Dans ses lettres, Rilke mentionne souvent Chardin, le peintre que Diderot admirait particulièrement. Mais l'admiration de Rilke va surtout à Baudelaire auquel il semble parfois vouloir se mesurer en écrivant les *Nouveaux poèmes*. Il choisit plusieurs fois les mêmes référents que Baudelaire qu'il place au dessus de tous les autres auteurs. Baudelaire a été poète et critique d'art, on peut lire dans le *Salon* de 1886 : « Je crois sincèrement que la nouvelle critique est celle qui est amusante et poétique... un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, celle qui fera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible ». Rilke lit beaucoup avant de rédiger ses écrits sur l'art, il se renseigne précisément pour écrire un poème dédié à une figure de l'antiquité grecque, par exemple, mais il ne veut pas faire preuve d'érudition dans ses écrits ni dans ses poèmes. Il ne nomme pas les choses dans ses poèmes, à la différence des Parnassiens dont il est fort éloigné.

Nous aimerions mentionner ici les principaux écrits de Rilke se rapportant à l'art, en particulier ceux que nous rapprocherons des images des *Nouveaux poèmes*. Le *Journal florentin* a été publié à titre posthume, il était destiné à Lou Andreas-Salomé. La lettre qui l'accompagne montre que Rilke voulait se montrer digne de la femme aimée. On y trouve des

¹⁶ Rilke. *Das Florenzer Tagebuch*, Insel Leipzig, 1942, Insel Taschenbuch 1597, p.45.

¹⁷ Rilke. *Das Florenzer Tagebuch*, Insel Leipzig, 1942, Insel Taschenbuch 1597, p. 31.

jugements sur la peinture de Botticelli que nous aurons à évoquer. Rilke a écrit en 1902 à Westerwede, près de Worpswede où il a rencontré des peintres, le texte intitulé *Worpswede* paru en mars 1903, consacré aux peintures de paysages. Ce texte figure dans le tome 5 des œuvres complètes de Rilke, paru en 1965. On trouve aussi dans ce volume le texte consacré au peintre Heinrich Vogeler, écrit à Westerwede en 1902. Heinrich Vogeler est devenu l'ami de Rilke qui a souvent échangé des lettres avec lui. Ce peintre est mentionné dans les Notes des *Œuvres poétiques et théâtrales de Rilke* aux Éditions de *La Pléiade*, dont Gérard Stieg a rédigé l'introduction. Il est indiqué que Heinrich Vogeler a été responsable de l'illustration du volume de poèmes de jeunesse de Rilke *Pour me fêter (Mir zu Feier)*. Plusieurs autres textes courts figurent dans le tome 5 édité en 1965 : un texte sur l'art, *Über Kunst*, imprimé à Vienne en 1898 et 1899, un texte sur le *Jugendstil* à Berlin intitulé *Die neue Kunst in Berlin*, écrit début octobre 1898 à Berlin et imprimé le même mois à Vienne. Cet écrit est également un texte court, mais intéressant, dans la mesure où il permet de mesurer l'admiration que Rilke portait à l'artiste belge Henry van de Velde, architecte d'intérieur et théoricien, considéré comme l'un des meilleurs représentants de l'Art nouveau. Nous verrons que plusieurs poèmes du recueil les *Nouveaux poèmes* présentent des analogies avec les priorités des artistes du *Jugendstil*. Il faut mentionner aussi les écrits : *Impressionnistes (Impressionisten)*, *Le salon des trois (Der Salon der Drei)*, tous deux imprimés à Vienne en 1898), *Du paysage (Von der Landschaft)* écrit en 1902.

L'essai le plus important est la monographie *Auguste Rodin*, écrite en novembre et décembre 1902, à la demande de Richard Muther pour sa collection *Die Kunst*. Cette monographie a été suivie en 1907 du texte *Une conférence (Ein Vortrag)*. Le texte *Auguste Rodin* n'a rien perdu de son intérêt pour les amateurs d'art si l'on en juge par la présence d'une nouvelle traduction proposée par le Musée Rodin à l'occasion de l'exposition des dessins de Rodin en 2012. Le journaliste et critique d'art Mirbeau, qui a beaucoup contribué à la gloire de Rodin, pensait que les dessins du maître étaient supérieurs à ses sculptures. Le musée Rodin expose en 2012 quelques dessins de Psyché que Rodin avait eu l'intention de publier, accompagnés d'un texte de Rilke.

Rilke a acquis grâce à ses textes une réputation de critique d'art. Il avait envisagé un temps de donner des conférences dans un musée allemand, mais il n'a pu réaliser ce souhait. C'est l'une des raisons qui l'ont incité à venir en France où il pensait avoir plus de chances d'écrire des textes sur l'art. Il a fait aussi œuvre de critique d'art en écrivant des lettres qui sont restées célèbres : *Les lettres sur Cézanne*, adressées à sa femme Clara, et publiées après sa mort. Ces lettres ont été traduites et ont fait l'objet d'études. Le critique allemand Konstantin Imm leur a consacré un ouvrage paru en 1986, *Rilkes Briefe über Cézanne*. Le parcours de Rilke critique d'art est commenté par Jürgen Siess dans le livre *Rilke Images de la ville, figures de l'artiste*. Au début de l'année 2012, le Musée du Luxembourg a consacré une exposition aux toiles de Cézanne peintes à Paris, permettant d'admirer la toile *La pendule noire* que Rilke avait vue lors du Salon et dont il parle dans ses *Lettres sur Cézanne*. Un hommage est rendu au poète dans le catalogue édité à l'occasion de l'exposition où figure un passage d'une lettre de Rilke à Clara écrite le 23 octobre 1907 : « Le mot de conclusion appartient au poète Rilke qui renonce à un voyage à Venise en ces mois d'octobre pour voir tous les jours les toiles du peintre : « Je te quitte...pour aujourd'hui ; peut-être tout cela te donne-t-il une idée du vieillard à qui conviennent les mots dont il s'est servi pour Pissaro humble et colossal. C'est aujourd'hui l'anniversaire de sa mort¹⁸. »

¹⁸

Cézanne et Paris, Paris, Éditions de la Rmn- Grand Palais, 2011, p.163.

B. RILKE ET LA BEAUTÉ

1. Les écrits de Rilke témoignant de sa fascination pour la beauté et de ses affinités avec les artistes épris de beauté

Rilke se consacre aux choses sans les nommer dans ses poèmes, il veut les suggérer. Le substantif « la beauté » (die Schönheit), l'adjectif « beau » (« schön ») apparaissent souvent dans les écrits en prose, rarement dans les poèmes. Rilke adresse des conseils au jeune poète Franz Xaver Kappus en 1903: « Aber der einzelne kann sich für sich klären und klar leben (und wenn nicht der einzelne, der zu abhängig ist, so doch der Einsame). Er kann sich erinnern, daß alle Schönheit in Tieren und Pflanzen eine stille dauernde Form von Liebe und Sehnsucht ist [...] ».¹⁹ Cette fascination pour la beauté des choses parcourt toute l'oeuvre de Rilke. Elle est formulée dans une lettre à Clara datée du 18 octobre 1900: « Und ich bin ganz der großen Schönheit zugewendet, an der ich doch nur (ich habe nicht mit an dem Schauen dieser Schönheit gearbeitet) Genießer bin ich...Da habe ich es fast vergessen, das stille Gesicht des Lebens, das auf mich wartet und das ich bilden soll mit demütigen, dienenden Händen²⁰. » Cet amour de la beauté est présent aussi dans les oeuvres tardives, en particulier les *Sonnets à Orphée*, la divinité dont le beau chant captive la nature toute entière et que les Ménades ont détruit par jalousie :

Du, aber, Göttlicher, du, bist zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.²¹

Le poète est celui qui « fait de la beauté », nous avons cité cet extrait d'une lettre de Rilke à Jakob Üexhüll, où le poète affirme vouloir « métamorphoser le monde en splendeur ». Rilke admire tout particulièrement les artistes épris de beauté, comme Rodin. Le livre de Rodin *Les cathédrales de France*, paru en 1914, témoigne de la fascination de Rodin pour la beauté à laquelle le sculpteur rend un vibrant hommage. Dans une lettre à Lou Andreas-Salomé écrite en 1903, Rilke exprime son admiration inconditionnelle pour celui qui a été son seul maître: « Da ist er Lernender und Anfänger und Zuschauer und Nachahmer von Schönheiten, die sonst immer nur unter Schlafenden vergangen sind, unter Zerstreuten und Theilnahmslosen²². » Rodin est l'artiste qui, comme le poète, préserve une beauté et insère les choses dans l'espace de manière à ce qu'elles durent: « Was ihn beunruhigte, war gerade der Schein dessen, was er für unentbehrlich hielt, für nothwendig und gut: der Schein der Schönheit. Er wollte, dass sie sei, und sah seine Aufgabe darin, Dinge (denn Dinge dauerten) in die weniger bedrohte, ruhigere und ewigere Welt des Raumes zu passen²³. » Ce n'est pas une imitation de la beauté des apparences qui importe, l'artiste doit aller au delà de la belle apparence pour percevoir une autre réalité et pour que la beauté soit en quelque sorte incarnée dans l'oeuvre. La beauté ne peut être définie, c'est la nostalgie de la beauté, l'amour de la beauté qui permet à l'artiste de faire en sorte que la beauté soit. Rilke exprime cette idée à

¹⁹ Rilke. *z.Zt. Worpswede bei Bremen, am 16.Juli 1903. Briefe an einen jungen Dichter*. Francfort, Insel Bücherei Nr. 406, 1963, p.22.

²⁰ Rilke. *An Clara Westhoff. Schmargendorf bei Berlin, am 18. Oktober 1900. Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902*. Leipzig, 1931, p. 49.

²¹ Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. Erster Teil XXVI.. SW, t.1, p.747*

²² Rilke. *An Lou Andreas Salomé nach Berlin Westend Oberneuland bei Bremen, am 8. August 1903 (Sonnabend)*. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas- Salomé, *Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975, p. 93.

²³ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé. Oberneuland bei Bremen, am 8. August 1903 (Sonnabend)*. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas- Salomé, *Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975, p.94.

propos de la chose réalisée par l'artiste qu'il appelle « chose d'art » (« Kunst-Ding ») dans le texte de la conférence sur Rodin : « Und das Ding selbst, das, ununterdrückbar, aus den Händen eines Menschen hervorgeht, ist wie der Eros des Sokrates, ist ein Daimon, ist zwischen Gott und Mensch, selber nicht schön, aber lauter Liebe zur Schönheit und lauter Sehnsucht nach ihr²⁴. » Rilke a été sensible aussi à la beauté des dessins de Rodin qu'il qualifie « d'enivrante » dans son essai intitulé *Rodin*. Cézanne est avec Rodin le seul artiste qu'il ait vénéré. Il connaissait les peintures de Cézanne avant de venir à Paris, mais il a vraiment perçu la grandeur de son œuvre lors du Salon en 1907 où il s'est rendu tous les jours, et il a aussitôt fait part de son émotion à sa femme Clara. Le 9 octobre 1907, il écrit à Clara pour lui dire comment Cézanne, fasciné par la beauté des choses, les force à être belles : « So malt er nach seinen alten Zeichnungen [...] Und macht (wie Van Gogh) seine « Heiligen » aus solchen Dingen ; und zwingt sie, *zwingt sie*, schön zu sein, die ganze Welt zu bedeuten und alles Glück und alle Herrlichkeit, und weiß nicht, ob er sie dazu gebracht hat, es für ihn zu tun²⁵. » L'adjectif « beau » (« schön ») revient souvent dans les lettres et essais de Rilke, il est par contre assez rare dans ses poèmes. Le but de l'artiste, poète, peintre ou sculpteur n'étant pas d'imiter les apparences, aux yeux de Rilke, il n'est pas surprenant que le qualificatif « schön » accompagne rarement le mot qui désigne la chose. On peut cependant relever quelques exemples de cet emploi dans les *Nouveaux poèmes*, représentatifs des choses ou figures célébrées. On rencontre ainsi ce qualificatif dans le poème *Eranna an Sapho*, où la poétesse est qualifiée de « belle déesse » (« schöne Göttin »). L'adjectif « schön » précède le substantif « die Schale » dans le poème *Fontaine romaine (Römische Fontäne)*, l'idée de beauté est renforcée par une allitération dans le vers : « sich selber ruhig in der schönen Schale ».

Rilke veut célébrer les choses qui le séduisent par leur beauté, transformer le monde en splendeur, ce qui ne permet pas pour autant de considérer sa poésie comme une quête de la beauté pour elle-même, de l'identifier aux symbolistes décadents. Il se sent beaucoup plus proche de Baudelaire et de Mallarmé qui veulent suggérer la beauté que de Théophile Gautier ou Jules Laforgue. Le texte intitulé *Jules Laforgue, sagenhafte Sinnspiele*, écrit en 1904, contient une critique explicite : « So kam Laforgue zu den ›Moralités‹, diesem herzlosen Buche. Es ist wie ein großes Einschmelzen von veralteteten Kostbarkeiten und von metallenen Tand²⁶. » Rilke n'a rencontré qu'une fois Stefan George, à Florence, et n'a pas souhaité se joindre à son cercle. Lorsque Rilke dit qu'il ne veut exclure aucune chose du monde visible, on peut supposer qu'il est prêt à évoquer laideur et beauté dans ses œuvres, et qu'il se rapproche par là des artistes qu'on a qualifiés d'expressionnistes. Ce terme a désigné au départ les peintres qui ont fondé le groupe *Brücke* à Dresde en 1905, à l'initiative d'un étudiant en architecture Ernst Ludwig Kirchner. Rilke séjournait en France à cette époque, il a pu voir des tableaux de Van Gogh qui, par leur expressivité, sont proches de peintures dites « expressionnistes ». Un des *Nouveaux poèmes*, *Paysage (Landschaft)* a été comparé à une toile de Van Gogh que Rilke n'admirait pas sans réserves. Rilke a marqué aussi sa distance à l'égard des écrivains expressionnistes qualifiés d'« explosifs », de « désespérés » dans une lettre à Anni Mewes datée du 12 octobre 1919, où le destinataire affirme qu'on peut laisser ces artistes se déchaîner : „Der Expressionist, dieser explosiv gewordene Innenmensch, der die Lava seines kochenden Gemüts über alle Dinge gießt, um darauf zu bestehen, daß die zufällige Form, in der die Krusten erstarren, der neue, der künftige, der gültige Umriß des Daseins sei, ist eben ein Verzweifelter, und die Ehrlichen unter ihnen mag man auswüten und

²⁴ Rilke. <Vorrede>. SW, t.5, p.211.

²⁵ Rilke. *An Clara Rilke Paris Vie*; 29, rue Cassette, am 9. Oktober 1907. *Briefe*. Insel, 1950, p.180.

²⁶ Rilke. *Jules Laforgue, sagenhafte Sinnspiele*. SW, t.5, p. 665.

gewähren lassen²⁷.» Nous verrons comment les *Nouveaux poèmes* se rapprochent et se distinguent à la fois «des oeuvres expressionnistes par la présence de la beauté et de la laideur. Nous nous proposons de voir maintenant quelles choses le poète élit pour leur beauté et à quelles conditions la beauté et la réalité de la chose se manifestent.

2. Les conditions auxquelles la beauté et la réalité des choses se manifestent à l'artiste

Le 12 novembre 1901, Rilke écrit de Worpswede au jeune Helmuth Westhoff: «So kommt es vor, dass die meisten Menschen gar nicht wissen, wie schön die Welt ist und wieviel Pracht in den kleinsten Dingen sich offenbart²⁸.» Ces mots pourraient évoquer la réaction de Werther face à la nature immense et à l'infiniment petit. Mais le sentiment qui domine dans les écrits de Rilke est un sentiment d'étrangeté, d'angoisse face à la nature immense qui n'est pas pour lui le reflet de beautés éternelles. Il semble même trouver un moyen d'oublier cette angoisse en portant son attention aux choses. Le 8 août 1903, il écrit à Lou qu'il ne veut plus désormais porter son regard que sur les choses, comme s'il ignorait délibérément la vaste nature: «Nur die Dinge reden zu mir, Rodins Dinge, die Dinge an den gotischen Kathedralen, die antikischen Dinge, - alle Dinge, die vollkommene Dinge sind²⁹. » Rilke emploie ici le mot «vollkommen» qui désigne les objets accomplis, un attribut souvent considéré comme un critère de beauté par les artistes qui parlent d'une œuvre qu'ils jugent belle. Mais Rilke ne veut pas se limiter aux objets d'art. Il veut porter son attention sur les animaux, les plantes et les êtres. Il précise un peu plus loin: «Ich fange an, Neues zu sehen: schon sind mir die Blumen oft so unendlich viel, und aus Tieren kamen Anregungen seltsamer Art. Und auch Menschen erfahre ich schon manchmal so, Hände leben irgendwo, Munde reden, und ich schaue alles ruhiger und mit größerer Gerechtigkeit.» Le terme „Gerechtigkeit“ donne l'impression que le poète veut rendre justice à la beauté des choses. Nous allons voir quelles à quelles contraintes il doit se soumettre.

L'objectif que se donne Rilke suppose une discipline dont il ne se sent pas encore capable, si l'on en croit son aveu dans cette même lettre: «Aber mir fehlt immer noch die Disziplin, das Arbeitenkönnen und Arbeitenmüssen, nach dem ich mich seit Jahren sehne.» Ces mots permettent de constater qu'il n'y a pas de véritable rupture entre les *Nouveaux poèmes* et les poèmes précédents. La rencontre avec Rodin est certes déterminante, mais elle renforce chez Rilke une tendance qui s'était déjà manifestée lorsqu'il était à Worpswede et rédigeait des écrits sur les peintres paysagistes. Il éprouvait alors un besoin de vrai travail après avoir, trop souvent peut-être, cédé à la facilité d'écriture. Rilke admire précisément chez Rodin et Cézanne une exceptionnelle volonté de travail. Il rapporte des paroles du sculpteur dans le texte de la conférence sur Rodin: „Avez-vous bien travaillé?“ - ist die Frage, mit der er jeden begrüßt, der ihm lieb ist; denn wenn *die* bejaht werden kann, so ist weiter nichts mehr zu fragen und man kann beruhigt sein: wer arbeitet ist glücklich³⁰.» Il faut à l'artiste beaucoup de travail et de patience pour que la beauté se manifeste à lui. Le mot «patience» («Geduld») revient très souvent dans la poésie de Rilke, cette vertu est même présentée comme une qualité inhérente aux choses dans un poème du *Livre d'heures*:

Du musst nicht bangen, Gott. Sie sagen: *mein*

²⁷ Rilke. *An Anni Mewes Soglio (Bergell, Graubünden), Schweiz, am 12. September 1919. Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 176.

²⁸ Rilke. *An Helmuth Westhoff Westerwede 12.XI.1901 Briefe*, Insel Verlag, 1950, p.30.

²⁹ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé Oberneuland bei Bremen, am 8. August 1903. Briefe*, Insel, 1950, p.61

³⁰ Rilke. SW, t.5, p. 226.

zu allen Dingen, die geduldig sind.³¹

Le peintre que Rilke admire le plus, Cézanne, est l'artiste qui se voue aussi totalement à son art. Cézanne qui a affirmé « Je veux mourir en peignant » ne quittait guère son atelier à Aix en Provence, sinon pour peindre des paysages, comme la montagne Sainte Victoire. Un des *Nouveaux poèmes*, *Der Berg*, commencé en juillet 1906 et achevé en juillet 1907, est un hommage au peintre qui réalisa tant de versions de cette montagne :

Sechsendreissig Mal und hundert Mal
hat der Maler jenen Berg geschrieben,³² [...]

On peut considérer Rodin et Cézanne comme des artisans de la beauté, le poète est aussi un artisan de la beauté aux yeux de Rilke, il est celui qui façonne les vers. Le poème demeure, comme l'objet d'art:

Ich bin die Ruhe zwischen zweien Tönen,
die sich nur schlecht aneinander gewöhnen:
denn der Ton Tod will sich erhöhn -

Aber im dunklen Intervall versöhnen
sich beide zitternd.
Und das Lied bleibt schön.³³

Travail et patience ne sont pas les seules conditions pour que surgissent la beauté des choses et celle du chant. L'amour des choses est lui aussi une condition indispensable. Dans le *Livre d'heures*, le moine supplie Dieu de lui laisser le temps d'aimer les choses qu'il veut peindre :

Gieb mir noch eine kleine Weile Zeit: ich will die Dinge
so wie keiner lieben
bis sie dir alle würdig sind und weit.³⁴

L'amour du poète doit aller à toutes les choses, en particulier aux petites choses. Il s'agit là d'une attitude constante, formulée en 1901 dans le poème *Le contemplateur (Der Schauende)* du *Livre des images* :

Was wir besiegen ist das Kleine,
und der Erfolg selbst macht uns klein.³⁵

Rilke a consacré de nombreux poèmes au thème du poète, par exemple, *La mort du poète (Der Tod des Dichters)*, *Le poète (Der Dichter)* qui se trouvent dans la première partie des *Nouveaux poèmes*. En 1898, il a rédigé plusieurs textes sur l'art et quelques écrits sur la poésie, *Propos sur le poète (Über den Dichter)*. Dans *Le livre du pèlerinage*, il assigne au poète la mission d'être humble comme une chose: « Demütig sei jetzt wie ein Ding, /zu Wirklichkeit gereift,- /daß Der, von dem die Kunde ging, dich fühlt, wenn er dich greift. ».³⁶ L'amour des choses humbles et modestes est une qualité que Rilke admire chez Rodin et Cézanne. Il souligne l'intérêt du sculpteur pour les petites choses dans le texte de sa conférence: «Dieses Leben hat er hier in der ländlichen Einsamkeit seiner Wohnung mit noch gläubigerer Liebe umfassen gelernt. Es zeigt sich ihm jetzt wie einem Eingeweihten [...]».

³¹ Rilke. *Das Stunden-Buch. Zweites Buch. Das Buch von der Pilgerschaft*. SW, t.1, p.337.

³² Rilke. *Der Neuen Gedichte. anderer Teil*. SW, t.1, p.638.

³³ Rilke. *Das Stunden-Buch. Das Buch vom monchischen Leben*. SW, t.1, p.264.

³⁴ Rilke. *Das Stunden-Buch. Das Buch vom monchischen Leben*. SW, t.1, p.297.

³⁵ Rilke. *Das Buch der Bilder. Des zweiten Buches. Zweiter Teil. Der Lesende*. SW, t.1, p.459.

³⁶ Rilke. *Das Stunden-Buch. Zweites Buch. Das Buch von der Pilgerschaft*. SW, t.1, p.306.

erkennt es im Kleinen und im Großen; im kaum mehr Sichtbaren und im Unermeßlichen³⁷.» Dans une lettre à Lou du 8 août 1903, Rilke explique cette aptitude à saisir la beauté des petites choses par les conditions difficiles que Rodin a vécues dans sa jeunesse. À la différence de Rodin, Rilke n'a pas souffert de la pauvreté dans son enfance, mais il a parfois connu le dénuement, lorsqu'il a dû quitter Paris en 1914, par exemple, et appris un peu plus tard que ses biens restés dans un logement loué, avaient été mis aux enchères. Il fait souvent l'éloge de la pauvreté dans ses vers, la présentant comme une richesse dans *Le Livre de la pauvreté et de la mort* :

Das waren Reiche, die das Leben zwangen
unendlich weit zu sein und schwer und warm...³⁸

Et, dans un vers isolé:

Denn Armut ist ein großer Glanz aus Innen...³⁹

Rilke admire aussi les natures mortes de Cézanne qu'il compare à celles de Chardin, appréciant chez les deux artistes la même attirance pour les choses modestes et le don de les sublimer dans leur peinture. Les toiles de Chardin ont inspiré de très beaux textes à plusieurs écrivains, Marcel Proust, Francis Ponge. Diderot a écrit dans les Salons: «Pour regarder les tableaux des autres, il semble que j'aie besoin de me faire des yeux ; pour voir ceux de Chardin, je n'ai qu'à regarder ceux que la nature m'a donnés et bien m'en servir ». Les frères Goncourt louent aussi ces toiles où de simples objets sont magnifiés: « Chardin fait tout ce qu'il voit. Rien n'humilie ses pinceaux... Un gobelet d'argent et quelques fruits autour, rien que cela c'est un admirable tableau pour lui⁴⁰. » Chardin est un des peintres français que Rilke évoque le plus souvent dans ses lettres à Clara. Nous verrons que Rilke a lui aussi célébré des objets modestes dans les *Nouveaux poèmes*.

³⁷ Rilke. *Auguste Rodin Zweiter Teil.*, SW, t.5. p.233.

³⁸ Rilke. *Das Stunden-Buch..Drittes Buch. Das Buch von der Armut und vom Tode.* SW, t.1, p.355.

³⁹ Rilke. *Das Stunden-Buch. Drittes Buch. Das Buch von der Armut und vom Tode.* SW, t.1, p.356.

⁴⁰ J.-P. Aubrit, B. Cendrel. *Des mots pour la peinture*, Paris, Seuil, 2010, p. 108.

II. ANTIQUITÉ GRECQUE, ART GOTHIQUE ET VILLE : OPPOSITIONS ET CONTRADICTIONS

A. Les oppositions qui se manifestent dans l'évocation de figures et objets d'art de l'Antiquité grecque (beauté apollinienne, éléments dionysiaques)

Rilke place les deux parties de ses *Nouveaux poèmes* sous le signe d'Apollon, divinité de l'harmonie, à laquelle est souvent associée la beauté des œuvres plastiques de la Grèce classique et de celles de la Renaissance. La deuxième partie du recueil porte la dédicace « À mon grand Ami Auguste Rodin ». Le poème *Apollon ancien (Früher Apollo)* qui ouvre la première partie date de juillet 1906, *Le Torse archaïque d'Apollon (Archaischer Torso Apollos)* est un des *Nouveaux poèmes* les plus tardifs, puisqu'il date de l'été 1908. Après 1910, l'image plastique tend à disparaître au profit de l'image poétique. Les titres de ces deux poèmes écrits à Paris indiquent que Rilke part d'un objet qu'il contemple, ce qui a incité les critiques à associer ces poèmes à des sculptures que Rilke a pu voir au Musée du Louvre, sans qu'on ait pu cependant les identifier avec certitude. Le premier poème n'évoque que la tête de la divinité que Rilke qualifie d'« ancienne ». Ce serait la tête d'un jeune Athénien inconnu datant d'environ 530 avant J.-C. Le modèle du second poème serait le *Torse du jeune homme de Milet*, tous deux sont des fragments exposés au Musée du Louvre⁴¹.

Signalons que Rilke choisit comme référent un fragment, et non une sculpture intacte représentant Apollon, comme celle qu'il a pu voir au cours de son voyage à Rome, *L'Apollon du Belvédère*, célébrée par Winckelmann. Il convient alors d'évoquer une lettre écrite par Rilke à Lou peu avant son départ pour Rome le 15 août 1903, révélatrice de l'attitude du poète à l'égard des objets de l'Antiquité. Il n'est guère sensible à des statues qui lui paraissent hors du temps et ne pense pas qu'on puisse leur trouver un sens, une beauté définie. Rilke exprime les mêmes sentiments dans une lettre adressée à Franz Xaver Kappus: « Nein, es ist hier nicht *mehr* Schönheit als anderswo, und alle diese von Generationen immer weiterbewunderten Gegenstände, an denen Handlangerhände gebessert und ergänzt haben, bedeuten nichts, sind nichts und haben kein Herz und keinen Wert; - aber es ist viel Schönheit hier, weil überall viel Schönheit ist⁴². » Ces extraits montrent que Rilke se soucie peu de la date à laquelle les œuvres ont été réalisées, qu'il s'agisse de copies romaines de sculptures grecques, comme *l'Apollon du Belvédère*, ou de sculptures grecques antiques. On pourrait même penser que la lettre adressée à Franz Xaver Kappus contient une critique implicite de Winckelmann, ce que suppose Wolfgang Schadewaldt dans son étude « Winckelmann und Rilke » parue en 1968. Les photos de *l'Apollon du Belvédère*, et celles des deux sculptures du Musée du Louvre citées ci-dessus figurent dans le livre de Wolfgang Schadewaldt. L'auteur rappelle que *L'histoire de l'art* de Winckelmann, *Die Geschichte der Kunst*, parue en 1754 (qui, dit-il, comportait beaucoup d'erreurs de datation) est à l'origine de la fascination de Goethe et de Hölderlin pour l'art de la Grèce antique. Rilke semble se rapprocher davantage de ceux qui ont vu en Winckelmann « l'inventeur d'une illusion allemande », le responsable d'une « tyrannie de la Grèce sur l'esprit allemand », selon les mots de l'auteur. Wolfgang Schadewaldt affirme: « Den ›Erfinder einer deutschen Illusion‹ hat man Winckelmann so auch in neuester Zeit genannt und ihn mit verantwortlich gemacht für die unheilvolle ›Tyranei Griechenlands über den deutschen Geist‹: in unserer Klassik, Nachklassik und Romantik⁴³. »

⁴¹ Rilke. *Œuvres poétiques et théâtrales*. Gallimard La Pléiade, 1997, Notes, p. 1477 et 1507.

⁴² Rilke. *Rom, am 29. Oktober 1903. Briefe an einen jungen Dichter*. Francfort, Insel Bücherei Nr.406, p.27.

⁴³ W. Schadewaldt. *Winckelmann und Rilke Zwei Beschreibungen des Apollon*, Pfullingen, Neske, 1968, p. 17.

Les écrits de Rilke montrent par ailleurs qu'une sculpture intacte, considérée comme un chef d'œuvre, le touche moins qu'un fragment. En effet, lorsque Rilke parle de ceux qui ont «complété» les oeuvres antiques, on ne peut s'empêcher de penser au poète qui « complète » par l'imagination l'œuvre d'art qui n'est que fragment. Rilke a appris grâce à Rodin à admirer les fragments qui subsistent d'une œuvre antique. Il dit à plusieurs reprises l'impression que lui ont faite les fragments qui gisent un peu partout au sol dans l'atelier du sculpteur. La lettre adressée à Lou le 15 août 1903 révèle cette fascination pour le fragment : « Jener kleine Tiger ist so, der bei Rodin steht, die vielen Bruchstücke und Schlagtrümmer in den Museen (an denen man lange achtlos vorübergeht, bis eines Tages eines sich offenbart, sich zeigt, strahlt wie ein erster Stern, neben welchem plötzlich, wenn man ihn merkt, hunderte ankommen aus den Tiefen des Himmels athemlos-) sind von dieser Art, und die ganz große Nike ist so, [...]»⁴⁴. » Les poèmes de Rilke sont souvent écrits à la suite de ce qu'on peut appeler un « choc esthétique », à la faveur de l'éblouissement causé par une œuvre d'art. Les lettres sur Cézanne ont été le fruit de la fascination suscitée par une rétrospective : Rilke connaissait déjà le peintre auparavant, mais la grandeur de Cézanne lui est apparue à l'occasion du Salon de 1907. Nous allons voir, avec l'exemple des deux poèmes consacrés à Apollon, comment la contemplation de l'objet ne se réduit pas à une évocation des apparences, mais révèle des correspondances, une autre réalité, ou provoque un renversement, lorsque l'objet regardé devient celui qui regarde, comme dans le poème *Torse archaïque d'Apollon*.

1. La divinité Apollon

Apollon est le Dieu du chant, de l'harmonie et de la poésie, il est fréquemment représenté avec son arc, mais aussi avec une lyre, comme dans le célèbre tableau de Poussin du Musée du Louvre *L'inspiration du poète*. Apollon qui patronne l'art lyrique et l'harmonie s'oppose à Dionysos, Dieu du vin et de ses excès, qui patronne le théâtre et la tragédie. Dans *L'Idée de beau*, Jean Lacoste commente la célèbre formule de Winckelmann « une noble simplicité et une calme grandeur (« eine edle Einfalt und eine stille Größe ») : « Pour Winckelmann, l'art grec se caractérise (plus encore que par l'imitation de la belle nature, le contour purifié et l'art de la draperie) par la sérénité de l'expression ou, selon la formule célèbre qu'il forgea, par une noble simplicité et une calme grandeur (*eine edle Einfalt und eine stille Größe*)⁴⁵. » Ainsi, Winckelmann admirait le groupe antique du *Laocoon*, œuvre de l'époque hellénistique, parce- que le visage de Laocoon, étouffé avec ses fils par des serpents, n'évoque pas de douleur. Ce visage reflétait pour lui la grandeur d'âme. Nietzsche, de son côté, voyait dans ce groupe l'expression de la beauté apollinienne qui masque la douleur, et considérait que c'était une beauté mensongère.

Le poème *Apollo ancien* se trouve au début de la première partie des *Nouveaux poèmes*. C'est un sonnet dont les cinq premiers vers constituent une seule phrase, dédiée à la tête absente, tandis que les 9 vers suivants forment également une seule phrase où sont évoqués les poèmes qui sortiront de la bouche d'Apollon. Nous ne pouvons que citer dans sa totalité ce poème qui est par ailleurs représentatif de la démarche de Rilke dans plusieurs autres *Nouveaux poèmes* dédiés à des objets d'art

Früher Apollo

Wie manches Mal durch das noch unbelaubte

⁴⁴ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé nach Berlin- Westend. Oberneuland bei Bremen. Am 15. August 1903* <Sonabend>. Rainer Maria Rilke, Lou Andreas- Salomé, *Briefwechsel*

⁴⁵ J. Lacoste, *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, p. 96.

Gezweig ein Morgen durchsieht, der schon ganz
im Frühling ist: so ist in seinem Haupte
nichts was verhindern könnte, daß der Glanz

aller Gedichte uns fast tödlich träfe;
denn noch kein Schatten ist in seinem Schauen,
zu kühl für Lorbeer sind noch seine Schläfe
und später erst wird aus den Augenbraun

hochstämmig sich der Rosengarten heben,
aus welchem Blätter, einzeln, ausgelöst
hintreiben werden auf des Mundes Beben,

der jetzt noch still ist, niegebraucht und blinkend
und nur mit seinem Lächeln etwas trinkend
als würde ihm sein Singen eingeflößt.⁴⁶

Comme d'autres poèmes du recueil, ce sonnet s'ouvre par une comparaison introduite par le mot « wie » ; Le poète signale par là qu'il ne vise pas une description objective, la ressemblance avec le modèle. L'emploi du subjonctif qui exprime l'hypothèse en allemand, « nichts was verhindern könnte », (« il n'est rien qui adoucirait ») souligne la suggestion d'une réalité invisible. Dans les quatrains et le deuxième tercet, les verbes au subjonctif s'opposent aux verbes au présent qui se rapportent au visage jeune de la statue. L'éclat des poèmes futurs d'Apollon est tel que Rilke le qualifie de « fatal » : Apollon est le Dieu de la lumière qui a menacé de son arc les dieux de l'Olympe. Ici, comme dans d'autres poèmes dédiés à des objets antiques, Rilke indique par ces verbes au présent la réalité matérielle de l'oeuvre d'art contemplée. Celle-ci a survécu au temps, même si elle n'est plus qu'un fragment, mais elle est vouée à la finitude, alors qu'Apollon était une divinité éternelle pour le sculpteur grec qui a réalisé la sculpture.

En Grèce, le laurier symbolisait la victoire. Il évoque ici la gloire future, la tête du poète n'a pas encore été couronnée. Les poèmes sont désignés par le mot qui désigne des feuilles, « Blätter ». Apollon est un dieu jeune, beau, qui semble prédestiné : il reçoit les poèmes, comme le montre le dernier vers (« tout comme si son chant lui était instillé »). Mais le poète n'est pas pour Rilke une sorte de dieu éternel qui échapperait à la finitude. Il est surtout un dieu à venir, ce que soulignent les verbes au futur et l'emploi de l'adverbe « später », sa gloire viendra « plus tard. Ces vers sont conformes à l'image que Rilke se fait du poète, celle de l'homme du futur. Une métaphore permet de suggérer la création artistique: un « jardin de roses ». Rilke choisit sa fleur préférée, présente dans toute son oeuvre, des poèmes de jeunesse aux derniers poèmes, sans qu'elle soit un symbole permanent.

Winckelmann avait voulu se faire poète pour célébrer la beauté des sculptures grecques dans son « Histoire de l'art », il a utilisé lui aussi des métaphores, ce que rappelle Wolfgang Schadewaldt dans son étude. Winckelmann voulait rendre hommage à Homère « le poète sublime », l'auteur qui a chanté les dieux. Mais il est impossible de reconnaître dans ces vers les traits d'une sculpture présente dans un musée. Rilke s'éloigne d'une description objective par l'emploi des métaphores. Il emprunte plusieurs images au règne végétal, « der Rosengarten » (« la roseraie »), « das Gezweig » (« les branchages »), « die Blätter » (« les feuilles »). Ces images évoquent la vie qui va naître au printemps, puis disparaître à l'automne, elles font penser à une autre divinité, Dionysos, le dieu de la vie. Ainsi, les deux divinités, les antithèses de la mythologie grecque, Apollon et Dionysos, sont présentes dans ce poème. Nietzsche célèbre Dionysos dans *Le gai savoir* et *La naissance de la tragédie*, oeuvre au sujet de laquelle Rilke a écrit les Notes (<Marginalien zu Friedrich Nietzsche> <Die

46

Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.481.

Geburt der Tragödie<>). Dans cet écrit, Rilke oppose Apollon à Dionysos: « In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird⁴⁷. » Nous constatons que Rilke insiste sur « l'éternelle fuite des apparences », les signes d'une vie qui change sans cesse.

Rilke associe les deux divinités par l'acte de création poétique. Le poème, en particulier le sonnet, repose sur une harmonie sonore que créent les rimes et le rythme. Nietzsche préfère à Apollon une autre divinité, Dionysos qui patronne la musique. Pendant longtemps, Rilke n'a pas eu d'attirance pour la musique. Il écrit dans les *Notes sur La naissance de la tragédie* que la musique importe peu pour le poète lyrique. Le rythme seul est essentiel à ses yeux : « Der Lyriker bedarf ja *nicht* der Musik, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nichtmehr des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik aussprache »⁴⁸. Le poème de Rilke dédié à Apollon, le Dieu de l'harmonie, est un sonnet qui obéit aux lois de l'harmonie, mais il évoque par ailleurs les transformations de la vie: il réalise en quelque sorte une unité perdue en associant Apollon et Dionysos, les divinités que les Grecs réunissaient en les représentant sur les deux frontons du temple d'Apollon à Delphes. Nietzsche rêvait d'associer le principe apollinien et le principe dionysien, mais il refusait aux arts plastiques la possibilité d'évoquer la beauté dionysiaque, réservée selon lui à la musique et à la danse. Rilke a écrit en 1908 un deuxième poème dédié à Apollon, *Torse archaïque d'Apollon*. Il ouvre la deuxième partie du recueil, celle qui porte la dédicace *À mon grand ami Auguste Rodin*.

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
darin die Augenäpfel reiften. Aber
sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt,

sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
zu jener Mitte, die die Zeugung trug.⁴⁹

Dès le début, le poète associe le lecteur à sa vision en utilisant la première personne du pluriel. Il emploie dans le premier vers un verbe au passé qui situe l'œuvre plastique dans le temps. Mais, comme dans le poème précédent, Rilke utilise de nombreuses métaphores pour évoquer ce torse qui « brille comme un candélabre ». Le mot « glüht », (« luit ») suffirait pour traduire l'éblouissement que ressent le poète. Cet effet est renforcé par le verbe « blenden », (« éblouir ») dans le deuxième quatrain. On retrouve l'idée d'éblouissement par le Beau dans la *Première Élégie* :

[...] Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade
ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.⁵⁰

⁴⁷ Rilke. < *Marginalien zu Friedrich Nietzsche* > <>*Die Geburt der Tragödie*<>). SW, t.6, p. 1170.

⁴⁸ Rilke <*Marginalien zu Friedrich Nietzsche*> <>*Die Geburt der Tragödie*<>). SW, t.6, p.1176.

⁴⁹ Rilke *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.557.

⁵⁰ Rilke. *Duineser Elegien. Die erste Elegie*. SW, t. 1, p.685.

Karine Winkelvoss fait remarquer que ce poème semble anticiper sur la poésie tardive de Rilke. Elle écrit à propos de la lumière éblouissante dans les poèmes de Rilke : « La lumière absolue est mortelle, nous ne pouvons vivre que dans l'espace intermédiaire entre le noir et le blanc : dans le monde des couleurs et de leurs nuances ».⁵¹ *Le torse archaïque d'Apollon* se caractérise, comme dans *Apollon ancien*, par la contradiction d'une présence associée à une absence. Tout le corps est irradié d'une lumière qui provient de la tête absente. Le sexe manque, mais une énergie vitale parcourt la statue. Plusieurs métaphores surgissent dans le poème. Elles se rapportent au domaine de la nature, de la vie, comme *Apollon ancien* : « les yeux mûrissaient leurs prunelles ». La peau d'un fauve est une image qui se rapporte à Dionysos dont la panthère était un attribut.

Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
unter der Schultern durchsichtigem Sturz
und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle;

und bräche nicht aus allen seinen Rändern
aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.

Rodin était celui qui insufflait la vie à ses statues. Il admirait chez les sculpteurs grecs de l'Antiquité la capacité à faire palpiter la vie dans le marbre. Il a sensibilisé Rilke à cet aspect de l'art antique que le jeune poète n'avait sans doute pas perçu lors de son séjour à Rome. Un mot inattendu surprend le lecteur, « le regard dévillé ». Ce mot se rapporte au modernisme à l'époque où le poème est écrit. L'objet d'art non fonctionnel s'oppose à l'objet issu de la technique, à destination utilitaire dans la vie quotidienne. Le dernier vers surprend aussi le lecteur. Rilke a envoyé ce poème à Hofmannsthal qui ne jugeait pas réussi ce retournement inattendu. Ce vers se rapporte à la vie, donc à Dionysos. Nous avons déjà constaté l'opposition entre Apollon et Dionysos dans le poème précédent. Elle est manifeste dans beaucoup de *Nouveaux poèmes* et reflète sans doute la personnalité contradictoire de Rilke. Apollon est la divinité de l'harmonie, de la poésie, son attribut est la lyre, car il patronne la musique harmonieuse des vers, tandis que l'attribut de Dionysos est la flûte qui accompagne une musique propre à déclencher des passions. Le dernier vers est une injonction, l'objet statique muet se transforme en sujet parlant qui s'adresse directement au lecteur : « Du mußt dein Leben ändern », « tu dois changer ta vie ». Ce vers a donné lieu à diverses interprétations. Il rappelle la devise inscrite sur le mur du temple d'Apollon à Delphes : « Connais-toi toi-même ». On peut se demander si le poète s'adresse ici seulement au lecteur, associé à la contemplation de la sculpture dès le premier vers du poème, ou si l'objet d'art contemplé est investi d'une puissance, d'une aura telle qu'il donne une leçon de vie. Rilke célébrait Rodin comme celui qui lui a appris à voir, à vivre. Rilke a beaucoup appris de Rodin, il a souffert de la séparation que le sculpteur lui a imposée à la suite d'une lettre qu'il avait ouverte quand il faisait office de secrétaire à Meudon. La lettre du 12 mai 1906 témoigne de la nécessité de commencer une nouvelle vie : « Me voila chassé comme un domestique voleur, à l'imprévu, de la petite maison où, jadis, votre amitié m'installait doucement. [...] Je ne vous verrai plus - mais comme pour les apôtres, qui restaient attristés et seuls, la vie commence pour moi, la vie qui célébrera votre haut exemple et qui trouvera en vous sa consolation, son droit, et sa force⁵². » En 1908, le poète dédie la deuxième partie de ce recueil à son « grand Ami » Rodin », sa lettre du 16 octobre 1908 est intitulée « Mon cher Rodin » et se termine par les mots « Tout à vous, cher grand ami ». Rilke est resté en France,

⁵¹ K. Winkelvoss. *Rilke, la pensée des yeux* Paris, PIA (Université de la Sorbonne nouvelle), 2004, p. 297.

⁵² Rilke. *An Auguste Rodin Paris, le 12 mai 1906, Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950, p.129,130.

il a lutté pour surmonter cette épreuve. La fin du sonnet *Torse archaïque d'Apollon* a aussi été interprétée comme une volonté de changer d'écriture. En 1907, Rilke écrivait à Clara qu'il avait perçu un « tournant » dans l'œuvre de Cézanne et il comparait ce tournant à celui qu'il avait atteint dans son travail: «Es ist die Wendung in dieser Malerei, die ich erkannte, weil ich sie selbst eben in meiner Arbeit erreicht hatte oder doch irgendwie nahe an sie herangekommen war, seit lange wahrscheinlich auf dieses eine vorbereitet, von dem so vieles abhängt⁵³.» Rilke a eu, par ailleurs, beaucoup de mal à terminer le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, son éditeur a été contraint de le presser de lui envoyer le manuscrit. Il a attendu des années l'inspiration, mais les *Sonnets à Orphée* ont été écrits en quelques semaines en 1922. Rilke semble avoir eu plusieurs fois besoin d'une sorte d'instance supérieure, celle de Lou, puis celle de Rodin. Il n'a par ailleurs jamais voulu se soumettre à une autorité, privilégiant sa liberté et une solitude propice à l'écriture.

2. La poétesse Sappho

Trois poèmes sont dédiés à Sappho, la poétesse grecque qu'on situe aux VII^{ème} /VI^{ème} siècles avant J.-C. : *Eranna à Sappho*, *Sappho à Eranna* et *Sappho à Alkaïos*. On peut lire dans *L'histoire de la beauté*, l'ouvrage écrit sous la direction d'Umberto Eco que le thème de la beauté ne semble pas avoir eu beaucoup d'importance pour les poètes lyriques de cette époque, mais que Sappho représente une exception à cet égard. Les notes relatives à ces poèmes dans l'édition des *Œuvres poétiques et théâtrales de Rilke* des éditions *La Pléiade* nous renseignent sur les figures auxquelles Rilke dédie ces trois poèmes et sur les connaissances que le poète avait de leur histoire. Rilke n'avait pas appris le grec durant sa scolarité, il a commencé à lire des tragédies grecques en 1905 lors de son séjour à Berlin. À cette époque, on situait Eranna au VI^{ème} siècle avant J.-C., on la situe aujourd'hui au IV^{ème} avant J.-C. On pense actuellement qu'elle ne vivait pas à Lesbos, mais à Téos. Eranna, poétesse, serait morte d'amour pour sa maîtresse à l'âge dix-neuf ans. Alkaïos, poète du VII^{ème} siècle avant J.-C., était originaire de Mytilène. Ce poème n'est pas le seul des *Nouveaux poèmes* à présenter à la fois des analogies et des différences avec un poème de Baudelaire.

Un extrait d'un poème de Sappho figure dans le livre *Histoire de la beauté*, illustrant l'idéal grec de « kalokagathia », terme formé à partir des mots « kalos » (« beau ») et « agathos » (« bon ») : «Qui est beau l'est tant qu'il est/ sous le regard / Qui est bon aussi l'est maintenant/ Et le sera plus tard⁵⁴. »

Dans le premier des trois poèmes de Rilke, Eranna s'adresse directement à Sappho pour lui dire sa détresse:

Eranna an Sappho

O du wilde weite Werferin :
Wie ein Speer bei andern Dingen
lag ich bei den Meinen. Dein Erklingen
warf mich weit. Ich weiß nicht wo ich bin
Mich kann keiner wiederbringen.⁵⁵

⁵³ Rilke. *An Clara Rilke Paris* VIe ; 29, rue Cassette, am 18. Oktober 1907 (Freitag). *Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Verlag, 1974, p.215.

⁵⁴ U. Eco (sous la direction de) *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p. 47.

⁵⁵ Rilke. *Neue Gedichte* SW, t.1,p. 483.

Il semble que le chant de la poétesse ait délivré Eranna, l'aimée, d'un état de « chose » et que l'abandon qui a suivi ait aliéné Eranna à ses proches. Dans la seconde strophe de six vers, Eranna évoque sa solitude parmi les siens et l'indifférence de la belle déesse en qui l'on reconnaît Aphrodite :

Meine Schwestern denken mich und weben
und das Haus ist voll vertrauter Schritte.
Ich allein bin fern und fortgegeben,
und ich zittere wie eine Bitte;
denn die schöne Göttin in der Mitte
ihrer Mythen glüht und lebt mein Leben.

Rilke ne met pas l'accent sur la beauté physique, mais sur le pouvoir de la poésie. Eranna a succombé à la beauté du chant lyrique et ne peut survivre à l'abandon, au silence de la belle poétesse qu'elle aime. Le premier mot « O » donne au vers un accent hymnique. Le substantif « das Erklingen » est là pour évoquer le pouvoir du chant, renforcé par la richesse des rimes dans les deux strophes. Les mots abstraits dominent, les verbes en particulier. Les assonances en « i » rendent compte de l'intensité des sentiments d'Eranna qui tremble et supplie la belle déesse. La beauté n'est pas incarnée que par le chant de Sappho, mais aussi par Aphrodite, la « belle déesse ». Il est rare aussi que la figure ou la chose belle soient précédées du qualificatif « schön » (« beau ») dans les *Nouveaux poèmes*. Rilke préfère suggérer la beauté plutôt que la nommer. Ici, l'épithète « schön » renforce la beauté de la divinité. Ce poème n'est pas le seul où Rilke associe fécondité et beauté. Plusieurs écrits illustrent la conception de la beauté, par exemple, une lettre à Franz Xaver Kappus: «Die Schönheit der Jungfrau, eines Wesens, ›das (wie Sie so schön sagen) noch nichts geleistet hat‹, ist Mutterschaft, die sich ahnt und vorbereitet, ängstigt und sehnt⁵⁶ ». Cette association de la maternité et de la beauté est souvent présente, par ailleurs, dans les peintures des artistes de l'Art nouveau que Rilke a connues et appréciées.

Le poème *Eranna an Sappho* est immédiatement suivi du poème *Sappho an Eranna* qui a donné lieu à diverses interprétations.

Sappho an Eranna

Unruh will ich über dich bringen
schwingen will ich dich, umrankter Stab.
Wie das Sterben will ich dich durchdringen
und dich weitergeben wie das Grab
an das Alles: allen diesen Dingen.⁵⁷

Le bâton peut être considéré comme une allusion à celui qu'agitaient les Bacchantes. Dans son étude *Rilkes Neue Gedichte*, Brigitte L. Bradley met ce poème en relation avec *Le Thyrs* de Baudelaire dont elle cite un extrait : « Et quel est cependant, le mortel imprudent qui osera décider si les fleurs et les pampres ont été faits pour le bâton ou si le bâton n'est que le prétexte pour montrer la beauté des pampres et des fleurs ? Le thyrs est la représentation de votre étonnante dualité, maître puissant et vénéré, cher Bacchant de la Beauté mystérieuse et passionnée...Le bâton, c'est votre volonté, droite, ferme, inébranlable⁵⁸. » Rilke, grand admirateur de Baudelaire, aborde ici encore un sujet que l'on trouve dans les *Poèmes en prose*. Les deux courts poèmes dédiés à Sappho et Eranna résonnent comme un hommage à la poésie. Sappho semble être une sorte de double du poète. Elle incarne ici celui qui s'est

⁵⁶ Rilke.z.Zt, *Worpswede bei Bremen, am 16.Juli 1903. Briefe an einen jungen Dichter*. Francfort, Insel, Insel-Bücherei Nr.406, 1963, p.24.

⁵⁷ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.483.

⁵⁸ B. L.Bradley. *Rilkes Neue Gedichte*. Bern und München, Franke, 1967, p. 28.

donné pour objectif de célébrer les choses qui mises en relief par les derniers mots, « allen diesen Dingen ». Un autre élément permet de rapprocher ces vers de la conception que Rilke a de la poésie: l'emploi du verbe « wollen » qui, en allemand, exprime à la fois la volonté et le futur. Pour Rilke, le poète est à venir, Sappho représente ici le futur poète. Sappho n'est par ailleurs pas seulement l'incarnation de la poésie. Comme dans d'autres poèmes, beauté apollinienne et force dionysiaque sont attribuées à la même personne. Le Dieu de Sappho est Apollon, la divinité de la poésie lyrique, de l'harmonie. Mais les vers de Rilke mettent en avant le pouvoir destructeur de la musique, ce dernier l'emporte sur l'harmonie qui émane d'Apollon.

C'est encore la poésie qui est le thème du troisième poème de ce cycle. Sappho s'adresse cette fois au poète qui l'a courtisée, mais qu'elle repousse, ses paroles ne pouvant l'atteindre. Elle évoque sa lyre, l'attribut d'Apollon et en appelle au Dieu de l'harmonie, de la poésie dans les derniers vers :

Sappho an Alkaïos
Fragment

Und was hättest du mir denn zu sagen,
und was gehst du meine Seele an,
wenn sich deine Augen niederschlagen
vor dem nahen Nichtgesagten? Mann,

sieh, uns hat das Sagen dieser Dinge
hingerissen und bis in den Ruhm. [...]

Dieser Gott ist nicht der Beistand Zweier,
aber wenn er durch den Einen geht

59

La poésie est associée à la gloire, un terme fréquent dans les *Nouveaux poèmes*, à connotation positive. Plusieurs critiques, Jean-François Angelloz, Otto Friedrich Bollnow ont signalé dans leurs études la fréquence de certains mots abstraits et leur association avec d'autres mots dans l'œuvre poétique de Rilke. Les verbes « rühmen », « preisen » apparaissent souvent, associés aux choses. Ce poème se termine curieusement, les traits indiquent que l'auteur n'a pas voulu l'achever. La poésie de Rilke a été qualifiée d'« elliptico-déixique ». Ici, plusieurs traits mettent un terme au poème. Il semblerait que le nombre de points ou de traits, souhaité par Rilke pour l'édition de ses poèmes, ne soit pas un hasard. Ce nombre est souvent un multiple de trois (quinze, ici), on n'a pu, cependant, fournir une explication précise à cette particularité.

On peut aussi rapprocher ce poème de la conception de la vie et de la poésie que Rilke énonce dans plusieurs lettres: une existence vouée à la poésie est incompatible avec une vie de couple. Rilke a épousé Clara Westhoff en mars 1901, leur fille Ruth est née en 1902. Il a quitté en août 1902 Worpswede où sont restées Clara et la petite Ruth. Il avait auparavant tenté de donner des conférences d'histoire de l'art en Allemagne, sans y parvenir et pensait trouver à Paris des occasions de poursuivre ses activités de critique d'art. Il a accordé la priorité à sa carrière d'écrivain et s'en est justifié dans ses lettres, comme il l'a fait plus tard quand il s'est éloigné de Balladine Klossowska, Merline, pour écrire dans la solitude.

3. La divinité Lédä

Le poème *Lédä* figure au début de la deuxième partie des *Nouveaux poèmes* introduite par le *Torse archaïque* d'Apollon. Il a été écrit un an après les poèmes dédiés à Sappho, en

⁵⁹

Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p. 483.

1907. Il est indiqué dans les Notes des *Œuvres poétiques et théâtrales* des éditions La Pléiade que le modèle pourrait être un tableau du Corrège vu au Musée du Louvre, *Léda avec le cygne*. Rilke ne voulant pas faire une poésie descriptive, on doit rappeler que la divinité Léda a inspiré aussi de nombreux sculpteurs de l'Antiquité grecque. Nous constatons que le nom du référent ne figure que dans le titre. Zeus est désigné par le substantif « le dieu » (« der Gott ») dans le deuxième tercet, tandis que Léda est suggérée par le participe « die Aufgetane ». L'adjectif relatif à la beauté « schön » est précédé de « so » dans le deuxième vers, posant dès le début la beauté comme un pouvoir de séduction irrésistible.

Leda

Als ihn der Gott in seiner Not betrat,
erschrak er fast, den Schwan so schön zu finden;⁶⁰

Le cygne n'est pas décrit, la blancheur des plumes, l'élégance de l'oiseau ne sont pas nommées, ce qui en fait une figure abstraite, une incarnation de la beauté. Dans le dernier vers du deuxième quatrain et au début du deuxième tercet, l'impossibilité de résister est exprimée par les négations et par l'emploi du comparatif relatif à la main « toujours plus faible » :

[...] Er bat um Eins,

das sie, verwirrt in ihrem Widerstand,
nicht mehr verbergen konnte.

Rilke choisit ici le sonnet, une forme contraignante, qui permet d'exprimer la rapidité de l'épisode dans des vers denses et harmonieux. Le sonnet est par ailleurs la forme qui permet d'évoquer la métamorphose par le renversement qui s'accomplit dans le deuxième tercet. C'est le cas ici, le dernier vers est à la fois la suite et la conclusion des précédents:

und wurde wirklich Schwan in ihrem Schooß.

La métamorphose, passage de la vie à la mort, est un principe de la vie, un élément dionysiaque. Ici, le poème se rapporte à une divinité, mais la métamorphose en est le sujet. Cela nous incite à ne pas considérer ce poème comme l'évocation d'une peinture, mais plutôt comme celle de la divinité qui a inspiré peintres et sculpteurs. Léda semble être plus associée au mythe qu'inspirée par une peinture ou une sculpture. Le concept de beauté est par ailleurs plus fort s'il est associé à un mythe que s'il correspond à une image plastique identifiable. Le sujet choisi rappelle ceux que privilégiaient les poètes du Parnasse et les symbolistes français décadents, mais Rilke ne fait pas de l'art une religion. Le cygne, l'oiseau gracieux, est par ailleurs représentatif des éléments de décor de l'Art nouveau qui a privilégié certains motifs végétaux et floraux en raison de leurs possibilités ornementales. Rilke était l'ami du peintre Heinrich Vogeler qui a réalisé des dessins où domine l'arabesque. C'est le peintre qui a été chargé d'illustrer le recueil *Pour me fêter (Mir zur Feier)*.

B. Les contradictions que contiennent les poèmes dédiés à des monuments et à des éléments de l'art gothique

Les *Nouveaux poèmes* dédiés à l'art gothique ont été écrits à Paris en 1906 et ne peuvent être abordés sous l'angle de la beauté sans être mis en relation avec l'influence très forte de Rodin. Rilke relate dans ses lettres à Clara et à Lou les moments les plus marquants

⁶⁰ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1. p.558.

de sa relation avec Rodin. Il habite à Meudon chez le sculpteur du mois de septembre 1905 au mois de mai 1906, sa lettre du 12 mai 1906 exprime sa grande tristesse de ne plus être autorisé à travailler pour le sculpteur en tant que secrétaire.

Le livre de Rodin *Les cathédrales de France* est un appel du maître à respecter et aimer ces monuments qui sont pour lui le « Parthénon de la France ». Le sculpteur donne libre cours à sa passion de la beauté : « Le sentiment de beau est nécessaire, impérissable⁶¹. » Son texte a souvent des accents religieux : « Dieu n'a pas fait le ciel pour que nous ne le regardions pas. La science est un voile: levez le, voyez ! Cherchez la beauté » (page 20). Il met sur le même plan l'art grec et l'art gothique : « L'esprit qui crée le Parthénon est le même que celui qui créa la Cathédrale. Divine beauté » (page 107). Il voit dans l'architecture et les sculptures les lignes d'une silhouette féminine : « La femme, c'est le Graal véritable. Elle n'est jamais plus belle que dans l'agenouillement ; les Gothiques y ont pensé. L'Église extérieure est une femme agenouillée » (page 41). Le livre de Rodin paraît en 1914, Rilke ne connaît donc pas ce texte au moment où il écrit les *Nouveaux poèmes*, mais il visite avec le maître la Cathédrale de Chartres, entend les commentaires du sculpteur qui lui semble être l'un des seuls à savoir mesurer la beauté du monument. Rilke peut profiter des explications d'un artiste qui saisit les principes qui ont présidé à la construction des cathédrales, il en fait part à Clara dans une lettre datée du 26 janvier 1906: « Leise von seiner Kunst sprechend und bestätigt in ihr, von den großen Grundsätzen, die sich ihm zeigen, wo er hinsieht. Und sehr schön war das⁶²; » Ce sont encore de longues lettres à Lou qui nous révèlent le regard que porte Rilke sur les œuvres d'art, comme celle du 15 août 1903, bien antérieure au poème *La cathédrale* qu'il compare à la « sublime perfection » des œuvres vues au Louvre : « Ähnlich groß sind ja auch die gothischen Dinge, die, obwohl sie zeitlich viel näher stehen, ebenso entlegen sind, ebenso namenlos, ebenso selbständig in ihrer Einsamkeit, ursprunglos wie die Dinge in der Natur. Sie und was aus Rodins Händen kam, führte uns bis zu den fernsten Kunst-Dingen hin, bis zu dem Vorgriechischen, in dessen Wesen eine skulpturale Rücksichtslosigkeit liegt, eine Dinghaftigkeit, schwer wie aus Blei, bergartig und hart⁶³. »

1. La cathédrale gothique

Stéphane Pesnel a consacré au poème *La cathédrale* une étude approfondie. Nous aimerions aborder ce poème sous l'angle de la beauté en le confrontant aux extraits de lettres que nous venons de citer et en nous demandant si l'on peut trouver ici aussi un mélange d'éléments de beauté apollinienne et dionysiaque. Stéphane Pesnel note que Rilke choisit la forme du sonnet pour les poèmes consacrés à des éléments architecturaux, comme le porche ou une sculpture, mais ne le fait pas pour *La cathédrale* : « La non- réalisation du sonnet, son impossibilité, même, suggèrent que l'essence de la cathédrale est irréductible à une forme poétique qui lui serait imposée de l'extérieur au mépris de sa spécificité artistique, que les lois esthétiques qui régissent l'économie interne de ce chef-d'œuvre architectural imposent que le poème emprunte un cheminement singulier, qui soit en adéquation avec ces mêmes lois⁶⁴. » Les deux premières strophes se composent respectivement de quatre et cinq vers, alors que la troisième strophe en comporte dix-neuf. Le poème commence ainsi:

⁶¹ A. Rodin. *Les Cathédrales de France*, Paris, A.Colin, 1941, p.41.

⁶² Rilke. *An Clara Rilke Meudon-Val Fleury, Villa des Brillants (Seine et Oise)* [Poststempel 26.I.06] Freitag früh, *Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950, p. 116.

⁶³ Rilke *an Lou Andreas-Salomé nach Berlin Westend, Oberneuland bei Bremen.am 15.August 1903* (Sonnabend) *Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, Francfort, Insel, 1975.

⁶⁴ S. Pesnel. *Le manteau et le tablier. Correspondance de l'œuvre d'art dans le poème Die Kathedrale de Rainer Maria Rilke*, dans *Études germaniques* 66 (2011) p. 280.

Die Kathedrale

In jenen kleinen Städten, wo herum
die alten Häuser wie ein Jahrmarkt hocken
der *sie* bemerkt hat plötzlich und, erschrocken,
die Buden zumacht und, ganz zu und stumm,

die Schreier still, die Trommeln angehalten,
zu ihr hinaufhorcht aufgeregten Ohrs-:
dieweil sie ruhig immer in dem alten
Faltenmantel ihrer Contreforts
dasteht und von den Häusern gar nicht weiß.⁶⁵

La cathédrale, nommée dans le titre, est désignée par le pronom *sie* destiné à l'isoler et à mettre en relief l'éblouissement que provoque l'édifice grandiose. Le mot « erschrocken » désigne un sentiment proche de l'effroi déjà évoqué à propos de la statue d'Apollon. La cathédrale s'impose dans son autarcie, un des caractères de la beauté. L'unité, un autre critère de la beauté, semble ici présente à première vue : l'édifice entouré de vieilles ruelles, enserré dans les maisons, correspond à la description que Rilke a faite de la cathédrale de Chartres dans une lettre à Clara : « dann kamen wir in eine kleine, helle französische Stadt und sahen über einem Haufen kleiner, zusammengeschobener Häuser aus dem Gedränge einen Turm aufsteigen, der oben blühte von Gotik, und einen anderen wie eine Knospe von Gotik daneben⁶⁶. » En fait, ce n'est pas une véritable unité qui règne ici, la cathédrale est indifférente à tout ce qui l'entoure, un monde de désordre, bruyant, artificiel. Les verbes au présent et l'adjectif « ruhig » rendent compte de la présence immobile d'une réalité matérielle anonyme et imposante. Dans l'avant dernier vers, le manteau plissé rappelle l'image qui venait à l'esprit de Rodin lorsqu'il contemplait l'architecture extérieure de la cathédrale. Dans la troisième strophe, le poète s'adresse directement au lecteur en l'associant à la contemplation du monument : « kannst du sehn » (« tu peux voir »). Mais plusieurs éléments s'opposent à ceux de la première strophe, bien que la répétition des mots « in jenen kleinen Städten » crée un lien entre les trois parties. La cathédrale reste anonyme, il ne s'agit plus ici d'un édifice qui éblouit. La vision du poète permet de dégager les lois qui ont présidé à la construction de toutes les cathédrales gothiques, comme le souligne le pluriel « die Kathedralen ». Le poète utilise des mots abstraits empruntés au registre de la vie organique pour rendre compte d'une élévation semblable à celle des arbres :

in jenen kleinen Städten kannst du sehn,
wie sehr entwachsen ihrem Umgangskreis
die Kathedralen waren. [...]

Les cathédrales semblent avoir surgi de terre, sans que les hommes aient pris part à leur élévation. C'est comme si elles contenaient la même vie organique que les êtres qui habitaient autour d'elles, une vie foisonnante que Rodin a souvent admirée en observant les chapiteaux : « Cette nervure qui tend cette feuille en rampant vigoureusement, c'est la sève qui porte la vie... Oui, une seule loi, partout la même harmonie ». ⁶⁷ Mais l'harmonie de la cathédrale n'est pas celle que les Grecs admiraient, un reflet du cosmos, des Idées éternelles, celle du nombre d'or. C'est celle que les architectes ont découverte et imprimée à l'édifice. Le mot « Das Geschick », mis en relief par sa place à la fin d'un vers, exprime un

⁶⁵ Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1, p.497.

⁶⁶ Rilke. *An Clara Rilke Chartres, Donnerstag 1/2* [Poststempel 25.I.06] *Briefe*. Francfort, Insel, 1950, p.115.

⁶⁷ A. Rodin. *Les cathédrales de France*, Paris, A.Colin, 1941, p. 69.

déterminisme lié à des lois. La cathédrale n'est pas un édifice dont l'architecture harmonieuse reflète une sérénité spirituelle. Le regard ne pénètre pas à l'intérieur de l'édifice, l'adjectif « ruhig », (« paisible »), de la deuxième strophe correspond à une masse de pierre qui s'impose au regard. Le pronom « sie » isolait l'édifice dans la première strophe, c'est le mot « Das », (« cela »), écrit avec une majuscule, qui se détache de la troisième strophe, donnant la primauté à tout ce qui n'est pas la cathédrale : la vie qui se déroule à ses pieds, livrée au hasard, opposée au déterminisme des lignes de l'édifice. C'est une existence anonyme, désordonnée, vouée à la finitude :

[...]; als wäre Das Geschick,
was sich in ihnen anhäuft ohne Maßen,
versteinert und zum Dauernden bestimmt,
nicht Das, was unten in den dunklen Straßen
vom Zufall irgendwelche Namen nimmt.

L'image du pain et du vin est associée ici à la vie quotidienne, bien éloignée de sa valeur symbolique à l'intérieur du monument :

Da war Geburt in diesen Unterlagen,
und Kraft und Andrang war in diesem Regen
und Liebe überall wie Wein und Brot,
und die Portale voller Liebesklagen

Le poème de Rilke traduit un choc esthétique, loin de toute religiosité. Rodin répondit à la question de savoir s'il était religieux dans les termes suivants : « c'est encore l'élan de notre conscience vers l'infini, l'éternité, vers la science et l'amour sans limites, promesses peut-être illusives, mais qui, dès cette vie, font palpiter notre pensée comme si elle se sentait des ailes. En ce sens-là, je suis religieux⁶⁸. » Les derniers vers du poème de Rilke résument le déroulement de l'existence. Les mots qui désignent la naissance (« die Geburt »), la vie (« das Leben ») et la mort (« der Tod ») se succèdent rapidement, le dernier vers fait référence à ceux qui sont morts en élevant les tours de l'édifice.

und in den Türmen, welche voll Entsagen
auf einmal nicht mehr stiegen, war der Tod.

Les éléments dionysiaques, hasard, désordre, flux vital ininterrompu, sans limites, l'emportent sur une fausse unité, une harmonie qui n'est pas le reflet d'idées éternelles. La beauté de l'édifice gothique n'est pas niée, la verticalité des lignes est mise en relief, mais c'est une image de mort qui domine. La lumière qui envahit les églises gothiques, la spécificité de cette architecture et le symbole de la spiritualité, est absente du poème, le regard se veut extérieur à l'espace religieux.

2. L'Ange du Méridien de la cathédrale de Chartres

L'Ange du Méridien ouvre le cycle des cathédrales gothiques, suivi des poèmes *La cathédrale*, *Le portail*, *La rosace*, *Le chapiteau*, *Dieu au Moyen-Âge*. Rilke écrit ce poème à Paris en 1906, à une époque où il réside chez Rodin et se réjouit de pouvoir réaliser un souhait : visiter la cathédrale de Chartres en compagnie du sculpteur et de Madame Rodin. Il en fait aussitôt part à Clara dans deux lettres datées des 25 et 26 janvier 2006. Ce poème peut aussi être mis en relation avec un chapitre du livre de Rodin *Les cathédrales de France*,

⁶⁸

A. Rodin. *L'art* Paris, Bernard Grasset, 1911, p. 234.

intitulé *Chartres* où Rodin s'écrie : « Chartres, notre cathédrale splendide entre toutes⁶⁹ ! » et, un peu plus loin : « L'Ange ! L'Ange de Chartres ! Je tourne autour de lui, je l'étudie, et ce n'est pas la première fois, et comme toujours c'est avec insistance. Je veux comprendre ! ». Rilke décrit la vision des tours gothiques émergeant des petites maisons groupées autour de la cathédrale dans la lettre du 25 janvier, tandis qu'il insiste dans la lettre du 26 janvier sur le délabrement du monument et sur les vilaines restaurations: « Mir kommt Chartres noch viel zerstörter, vor als die Notre Dame de Paris⁷⁰. » Nous apprenons encore par la lettre à Clara que Rodin a exprimé son indignation à propos des restaurations lors de la visite de la cathédrale de Chartres, un sentiment qui revient tout au long de son livre. Rilke évoque le sourire d'une sculpture qui se détache de la façade, l'ange du méridien, après avoir déploré les mauvaises conditions météorologiques, le froid et le vent. À la fin de sa lettre, il cite les mots de Rodin: « Mais vous ne savez pas » sagte der Meister, « il y a toujours un vent, ce vent-là autour des grandes Cathédrales. Elles sont toujours entourées d'un vent mauvais, agité, tourmenté de leur grandeur⁷¹. » Le délabrement de la cathédrale, la laideur des restaurations sont absentes du poème *L'Ange du Méridien*, mais dès le premier vers, l'accent est mis sur le vent, l'élément déchaîné qui effrite la pierre.

L'Ange du Méridien
Chartres

Im Sturm, der um die starke Kathedrale
wie ein Verneiner stürzt der denkt und denkt,
fühlt man sich zärtlicher mit einem Male
von deinem Lächeln zu dir hingelenkt:⁷²

L'ange, une des icônes de la sculpture gothique, est présenté comme une figure souriante. La beauté du sourire ne suscite pas un choc esthétique, mais il émane de ce sourire un pouvoir d'attraction souligné par l'emploi du pronom impersonnel « on » (« man ») et par l'interpellation directe de la statue avec le pronom « toi » (« dir »). L'ange est montré dans sa solitude, il ne semble pas faire partie intégrante de l'édifice, mais être la proie du vent tumultueux, l'élément dionysiaque auquel la pierre doit résister pour que l'oeuvre du sculpteur ne soit pas altérée. C'est au travail du sculpteur que rend hommage le poète lorsqu'il parle, au début du deuxième quatrain, des mille bouches dont le sourire est fait :

lächelnder Engel, fühlende Figur,
mit einem Mund, gemacht aus hundert Munden

Ce passage peut être mis en parallèle avec les mots de Rilke dans le texte *Rodin* où il explique comment le sculpteur a réalisé le groupe *Les Bourgeois de Calais* : « Es war, als stünden in seinem Gedächtnis hundert Helden auf und drängten sich zu dem Opfer. Und er nahm alle hundert an und machte aus ihnen sechs⁷³. » Ce n'est pas un sourire reflet de spiritualité que célèbre Rilke. La beauté du sourire qui attire l'homme qui s'approche de la cathédrale est très éloignée de l'image de l'ange de la religion chrétienne. L'ange du méridien tient un cadran solaire destiné à figurer les heures de la journée. Les rayons du soleil dessinent sur un cadran une forme parfaite, le cercle, symbole d'éternité. Mais ce n'est pas une forme circulaire qui est suggérée dans le poème, deux mots se détachent du dernier vers : « le cadran », (« die

⁶⁹ A. Rodin. *Les cathédrales de France* chapitre XII p. 161

⁷⁰ Rilke. *An Clara Rilke Meudon -Val-Fleury, Villa des Brillants (Seine et Oise) [Poststempel 26.I.06] Freitag früh, J Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950, p.116.

⁷¹ " p. 117.

⁷² Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.497.

⁷³ Rilke. *Auguste Rodin Erster Teil*, SW, t.5, p. 190.

Tafel ») qui correspond au support en pierre, et « la nuit » (« die Nacht »). Le douzième vers et le quatorzième vers sont des questions qui encadrent un vers où l'ange est interpellé directement :

Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein ?
und hältst du mit noch seligerm Gesichte
vielleicht die Tafel in die Nacht hinein?

Le poète demande à l'ange s'il est plus souriant la nuit. Or, il est alors impossible de lire l'heure sur le cadran, la nuit abolit la beauté visible. Il ne reste rien que la matière froide et indifférente. Le temps que montre le cadran n'est pas celui des « heures mûres et riches » nommées dans d'autres poèmes, symbole d'une vie remplie, pleine de sens. L'emploi du subjonctif dans le onzième vers, « als wären alle Stunden reif und reich », a la même fonction que dans d'autres poèmes: En formulant une hypothèse avec les mots « als ob », le poète montre toute la distance qui sépare l'apparence de la réalité dévoilée. L'ange au beau sourire est indifférent à la vie des êtres, à leurs questionnements, à leur souffrance. Le poème s'achève par une question qui reste sans réponse. La négation et l'interrogation dominent. Mais la prise de conscience d'une absence de finalité et de spiritualité ne débouche pas sur un nihilisme désespéré ou sur une révolte, comme c'est souvent le cas dans la poésie expressionniste. Rilke ne résiste pas à l'attrait du beau, il ne nie pas la beauté, il a besoin de sa présence. Aux yeux de Rilke, la beauté n'est pas mensongère et l'artiste, sculpteur, peintre ou poète se doit de la suggérer.

C. L'évocation de la belle ville, lieu de contradictions entre présent et passé, vie et mort

La plupart des villes dont les noms sont cités dans les titres ou sous titres des *Nouveaux poèmes* ont un point commun : ce sont des villes où coexistent des monuments anciens et des constructions modernes, célébrées pour la beauté de leur architecture et visitées en raison de la richesse de leur patrimoine artistique (Paris, Venise, Bruges). *La panthère*, le premier des *Nouveaux poèmes*, a été commencé à Paris en 1902, le dernier poème du deuxième recueil, *Bouddha en gloire*, a également été écrit dans la capitale, en 1908. L'indication de lieu « Paris » figure plusieurs fois dans le sous-titre de poèmes dédiés à des figures (*L'aveugle*, *Une de ces vieilles...*) ou à des animaux (*Parc aux perroquets*). Ces poèmes n'appartiennent pas à un cycle, ils sont dispersés dans les deux recueils. En revanche, les noms de villes belges Furnes, Bruges, Gand apparaissent dans les sous-titres de cinq poèmes qui se suivent dans le premier recueil, de même que trois poèmes ayant Venise comme référent sont regroupés dans le deuxième recueil.

1. Les poèmes qui ont pour référent la ville de Paris

C'est à Paris que Rilke a séjourné le plus longuement, mais il a éprouvé plusieurs fois le besoin de fuir cette ville qu'il supportait mal, en 1903, par exemple, pour se rendre en Italie, à Viareggio. Rilke est venu à Paris pour rencontrer Rodin, il n'aurait sans doute pas supporté d'y rester aussi longtemps s'il n'avait pu bénéficier d'une relation privilégiée avec le sculpteur et de la possibilité de fréquenter musées, Salons et bibliothèques. Ce sont les figures des *Nouveaux poèmes* (aveugles, mendiants, morts) qui reflètent les sentiments que les rues de Paris suscitent chez Rilke : souffrance et effroi. Parcs et jardins semblent avoir été pour le poète une possibilité d'échapper au spectacle attristant des rues, il a pu s'y consacrer à l'observation de la nature et des animaux. L'évocation de la grande ville est un point commun entre Rilke et les artistes expressionnistes. Rilke partage avec les représentants de ce mouvement la haine de la grande ville coupée de la nature, soumise à une accélération du

temps. Ces sentiments sont très présents dans l'œuvre du poète autrichien Georg Trakl. En 1915, Rilke fait part de l'impression que lui a faite la lecture du recueil *Helian* dans une lettre adressée à Ludwig von Ficker: «Gestern abend erst fand ich in dem Umschlag, aus dem ich mir den Kierkegaard entnommen hatte, Trakls Helian-, und danke Ihnen nun ganz besonders für die Sendung⁷⁴». C'est surtout le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* qui donne à Rilke l'occasion d'exprimer son horreur de la capitale française présentée comme une incarnation de la laideur. Le roman commence par un texte écrit le 11 septembre à Paris, rue Toullier, celle où Rilke a habité un temps: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier. Ich habe gesehen : Hospitäl⁷⁵.» Lorsque Rilke se réjouit de pouvoir enfin écrire à nouveau à Lou, fin juin 1903, il lui explique ce que lui a coûté le séjour à Paris qu'il s'est imposé: «Die Stadt war wider mich, aufgelehnt gegen mein Leben und wie eine Prüfung, die ich nicht bestand. Ihr Schrei, der kein Ende hat, brach in meine Stille ein, ihre Schrecklichkeit ging mir nach bis in meine traurige Stube und meine Augen lagen gedrückt unter den Bildern ihrer Tage.⁷⁶ » Le lyrisme de Rilke n'est pas un lyrisme visionnaire, pathétique, comme celui de Trakl. Les peintres expressionnistes allemands, Kirchner, en particulier, ont exprimé à l'aide de couleurs intenses, violemment contrastées, leur haine de la grande ville inhumaine qui écrase l'individu. Les *Nouveaux poèmes* consacrés à la grande ville ne se signalent pas par de violents contrastes. Mendiants et malades sont étrangers au monde urbain, la ville ne suscite pas un sentiment de révolte, elle est niée en tant que monde extérieur. Elle ne conduit pas à une vision nihiliste, mais à un refus, comme dans *L'aveugle (der Blinde)*: « Sieh, er geht und unterbricht die Stadt,/ die nicht ist auf seiner dunklen Stelle,/ wie ein dunkler Sprung durch eine helle/Tasse geht⁷⁷. » D'autres poèmes contiennent des images macabres, la volonté de choisir le mot précis donne lieu à des images qui se rapprochent de celles des œuvres réalistes ou expressionnistes, mais gardent leur singularité. À plusieurs reprises, le cadavre est le référent et le regard du poète se porte sur lui comme sur une chose. Des mots précis sont au service du « dire objectif » que Rilke a voulu se fixer, c'est le cas en particulier dans le poème *Morgue*:

Morgue

Die Bärte stehen, noch ein wenig härter,
doch ordentlicher im Geschmack der Wärter,⁷⁸

Mais le penchant de Rilke pour le macabre ne l'entraîne pas vers des images de laideur. Rosenkranz a écrit une *Esthétique du laid* parue en 1853, mentionnée dans l'ouvrage *Histoire de la laideur* écrit sous la direction d'Umberto Eco: « Rosenkranz reprend l'idée traditionnelle que le laid est le contraire du beau, une sorte de possible erreur que le beau contient en lui, si bien que toute esthétique, en tant que science du beau, est contrainte d'aborder aussi le concept de laideur⁷⁹. » On peut considérer une charogne comme emblème du laid, si l'on part du principe que ce qui est harmonieux, attirant, agréable est synonyme de beau, tandis que ce qui est disgracieux, repoussant, répugnant est synonyme de laid. Mais on peut distinguer aussi le laid en soi (une charogne) et la représentation du laid. On peut lire dans l'ouvrage *Histoire*

⁷⁴ Rilke. *An Ludwig von Ficker z.Z. Irschenhausen bei Ebenhausen (Isartal) Pension Landhaus Schönblick, am 8. Februar 1915, Dienstag früh (Nachschrift) Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.63.

⁷⁵ Rilke. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Francfort, Suhrkamp Basis Bibliothek, 2000, p.9.

⁷⁶ Rilke. *An Lou Andreas-Salomé nach Berlin-Westend Paris, 3 rue de l'Abbé de l'Épée, am letzten Juni 1903*, Francfort, Insel, 1975.

⁷⁷ Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1, p. 590.

⁷⁸ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t, 1, p.503.

⁷⁹ U. Eco (sous la direction de) *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p 16.

de la laideur : «Et, à propos de laid artistique, rappelons que presque toutes les théories artistiques, du moins de la Grèce à nos jours, reconnaissent que toute forme de laideur peut trouver sa rédemption dans une de ses représentations artistiques fidèle et efficace⁸⁰.» Ici, la mort ne trouve pas une véritable rédemption, elle ne correspond pas à la « grande mort » évoquée dans le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*. Paris est le lieu de la mort anonyme, antithèse de la fin d'une existence accomplie.

2. Les poèmes qui ont pour référent Furnes et Bruges

Le nom de Furnes figure dans le sous-titre de deux poèmes écrits en 1907: *La tour (Der Turm)* et *La place (Der Platz)*. Rilke s'est rendu en Belgique durant l'été 1906, il a rédigé en juillet 1907 à Paris un texte intitulé *Furnes*, paru un mois plus tard, où il évoque la tour Saint Nicolas, ainsi que la ville qu'il compare à Venise. Nous pouvons établir d'importantes analogies entre les poèmes qui ont pour référent Bruges et Venise. Les lettres de Rilke nous montrent par ailleurs que le poète a plusieurs fois choisi comme lieu de séjour une petite ville située non loin d'une métropole, et qu'il a aimé en de tels lieux la proximité de la nature : ce fut le cas lorsqu'il vécut à Meudon, hébergé par Rodin, à Schmargendorf près de Berlin (lieu évoqué dans le *Journal de Schmargendorf*), à Westerwede non loin de Worspwede, la ville habitée par des peintres qui a donné lieu à l'essai intitulé *Worspwede*, écrit en mai 1902, et paru en mars 1903. Rilke a pu admirer en Belgique des peintures de maîtres flamands, en particulier celles de Memling et de Joachim Patenier (appelé aussi Patinir), le peintre évoqué dans le poème *La tour*. Dans le texte *Furnes*, Rilke insiste sur le lien étroit entre la terre et le ciel, le passé et le présent: «Und ist es nicht nützlich- wie man es in Furnes, vor Sankt Walpurga kann -, die Erde schon einmal als den Grund des Himmels empfunden zu haben, auf dem die Wracks riesiger Kirchenschiffe liegen, leblos, in hundertjähriger Havarie⁸¹.» Un peu plus loin dans le texte ressort la sensation de vide qui émane de cet espace: «Der enorme Platz nimmt fortwährend noch Zuflüsse von Leere auf, die aus allen Straßen in ihn münden».

Les poèmes *La tour (Der Turm)* et *La place (Der Platz)*, ont été écrits au même moment que l'essai *Furnes*. Le sous- titre du poème *La Tour*, «Tour St-Nicolas, Furnes », est l'occasion de rappeler que Rilke s'est rendu à Furnes avec sa femme Clara durant l'été 1906, deux mois après un drame qui s'y était produit: le sonneur était tombé de la tour, au moment où il voulait actionner les cloches. Ce poème se compose de deux parties, il commence par les mots « Erd-Inneres », évocation d'une réalité qui n'est pas observable. Il se termine par le mot « Natur » correspondant à la vue panoramique qui s'offre du sommet de la tour. Une très longue phrase, du premier vers à la fin de la troisième strophe, correspond à un lent mouvement ascensionnel vers le sommet de la tour. Le poète associe le lecteur à cette montée en l'interpellant quatre fois par le pronom « du », une fois par la forme « dich », une autre par la forme « dir ». Le verbe « siehst », mis en relief dans le septième vers, juste après l'adverbe « plötzlich », rend compte de la soudaineté de la vision. Une nette césure est marquée par la ponctuation à la fin de ce vers, un trait suivi de deux points, renforcée par la conjonction « aber » dans le vers suivant.

Der Turm
Tour St.- Nicolas, Furnes

Erd-Inneres. Als wäre dort, wohin
du blindlings steigst, erst Erdenoberfläche,
zu der du steigst im schrägen Bett der Bäche,

⁸⁰ U. Eco (sous la direction de) *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 19.

⁸¹ Rilke. *Furnes*, SW, t.6, p. 1008.

[...]

Da aber nimmst dich aus der engen Endung
windiges Licht. Fast fliegend siehst du hier
die Himmel wieder, Blendung über Blendung,
und dort die Tiefen, wach und voll Verwendung,⁸²

[...]

La lumière jaillit au sommet de la tour, dans le lointain s'offre la vision d'un paysage comparé à ceux du peintre Patenier. L'éblouissement est souligné par la répétition « Blendung über Blendung ». Ce poème est évoqué dans plusieurs ouvrages critiques. Les auteurs mettent l'accent sur le retournement de perspective dans la deuxième et la troisième strophe où le poète donne au lecteur l'impression que l'abîme descend vers le sol. Manfred Engel a analysé ce poème, ainsi que *Rencontre dans l'allée de châtaigners*, écrit en 1908. Il souligne que le point de départ du poème est une expérience vécue: «Nicht Dinge werden in den *Neuen Gedichten* dargestellt, sondern Dingerlebnisse, Erfahrungen, die sich im Inneren des ganz nach außen gewendeten Subjekts vollziehen⁸³.» Mais Manfred Engel s'attache au concept de « Figur » et explique qu'il a plusieurs acceptions pour Rilke, dont la plus importante est la ligne. Il estime que le poème *La tour*, comme quelques autres *Nouveaux poèmes*, peut être considéré comme une adaptation de l'esthétique ornementale du *Jugendstil*. La montée de la tour représente pour lui une variante de la figure du cercle qui conduit du monde de l'inconscient à une nature humanisée. Nous aimerions aborder certains aspects de ce poème sous l'angle de la beauté. Rilke cite le peintre Patenier, mais il n'a pas l'intention de décrire un tableau. Baudelaire avait rendu hommage aux peintres qu'il admirait, Rubens, Delacroix, en particulier, en les comparant à des « phares » dans un célèbre poème. Rilke cite plusieurs fois le nom d'un peintre (ici, Patenier, ailleurs Dürer ou Fragonard), sans que son poème ait un rapport direct avec une toile particulière. La présence de ces noms constitue un hommage à la peinture, elle est aussi en rapport avec le sujet abordé dans le poème. Patenier est considéré comme le premier paysagiste, les sujets religieux qu'il peignait, comme une *Fuite en Egypte*, apparaissent comme un prétexte pour représenter une vaste nature avec laquelle les hommes sont en accord. L'unité est un des critères de la beauté. Du haut de la tour, le poète perçoit cette unité qui n'existe que loin de la ville. L'éblouissement rappelle celui des hommes de la caverne qui ne peuvent percevoir immédiatement les beautés éternelles lorsqu'ils sortent de l'obscurité. L'habitant des villes n'a pas conscience de son aliénation, la ville le détruit, comme le montre le poème *Morgue*. Il faut sortir de la ville, affronter la lumière pour percevoir une autre réalité, qui n'est certes pas celle des beautés éternelles, mais l'image d'une unité. Brigitte L. Bradley et Manfred Engel rappellent que le taureau, image inattendue dans ce poème, est le symbole de la sexualité. L'engendrement est aussi ce qui provoque la mort, selon Rilke dans le poème *La naissance de Vénus*. Les artistes de l'Art nouveau célèbrent le flux énergétique continu, évoqué par la sinuosité des lignes. Ici aussi, les vers dessinent une sorte d'arabesque qui rappelle la forme sinusoïdale de l'escalier. Dans les peintures du *Jugendstil*, la beauté est souvent liée à l'association de la sexualité et de la mort, en particulier chez Klimt. Rilke n'est pas allé à Vienne qui était la capitale culturelle en 1900 pour y étudier l'histoire de l'art. Il semble avoir fui l'Autriche-Hongrie, qu'il ne considérait pas comme sa patrie, pour vivre en Allemagne, puis en France et finalement en Suisse. Il n'a pas écrit d'essai sur Gustav Klimt, mais il a consacré un texte au peintre Heinrich Vogeler et évoqué l'artiste belge Henry van de Velde, un des théoriciens du *Jugendstil*, dans *L'art nouveau à Berlin*. L'admiration de Rilke pour le *Jugendstil* est manifeste. Le style des poèmes de jeunesse évoque souvent l'attrance pour l'esthétique du *Jugendstil* des poèmes de

⁸² Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.533.

⁸³ M. Engel. Rilkes *Neue Gedichte*. *Vom Jugendstil zur Poetik der « Figur »* dans Marie- Hélène Quéval (dir), *Oeuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes ,éd. du temps, 2004, p.95.

la période médiane, comme *La tour* laissent aussi apparaître des affinités avec cette esthétique.

Quai du Rosaire

Le poème *Quai du Rosaire* a pour référent la ville de Bruges, comme l'indique le sous-titre *Brügge*. Il a été écrit à Paris en 1907, mais se réfère à la ville que Rilke a visitée quand il s'est rendu en Belgique en 1906. L'écart entre les deux dates permet de mesurer la part de l'imagination et de la mémoire dans l'évocation de cette ville. Dans le texte intitulé *Furnes*, Rilke évoque la « célèbre ville » qui attire plus les voyageurs que la ville de Furnes, mais les déçoit la plupart du temps, bien qu'elle ait tant de richesses à offrir, ses monuments, son beffroi, les peintures de Memling. Rilke évoque l'impression de « ville morte » qui s'en dégage, il en fait ressortir aussi la force : « Brügge übertrifft nichts ; es enttäuscht die meisten. Seine Zurückhaltung ist es, die ihm den Ruf des ›toten Brügge‹ eingetragen hat, und man begnügt sich, sie zu konstatieren. [...] Aber diese Stadt ist nicht nur schlafbefangen und wehleidig und traumhaft lautlos, sie ist auch stark und hart und voller Widerstand, und man muß nur an das verblichen gespiegelte Venedig denken, um zu merken, ‚wie wach und ausgeschlafen hier die Spiegelbilder sind⁸⁴. » Plusieurs poèmes consacrés à Venise permettent de constater l'importance des reflets dans les visions qu'en donne Rilke. Le poème *Quai du rosaire* est composé de quatre strophes de longueur inégale, la première et la dernière strophe encadrent avec leurs quatre vers respectifs la troisième strophe de cinq vers et la quatrième qui en comprend sept. Le poème s'ouvre par une évocation des rues qui sont personnifiées :

Quai du Rosaire *Brügge*

Die Gassen haben einen sachten Gang
(wie manchmal Menschen gehen im Genesen
nachdenkend: was ist früher hier gewesen?⁸⁵)

L'opposition entre passé et présent est aussitôt suggérée sous forme de question sans réponse au début de la troisième strophe:

Verging nicht diese Stadt? Nun siehst du, wie
(nach einem unbegreiflichen Gesetz)
sie wach und deutlich wird im Umgestellten,
als wäre dort das Leben nicht so selten;

Le poète évoque une loi dont le sens n'est pas discernable. La ville contient le passé et le présent, la vie et la mort, mais elle ne suscite pas ce sentiment d'horreur et de rejet qu'exprime Rilke à propos d'autres villes. Elle est préservée, même si sa réalité semble incertaine. Dans la troisième strophe surgit une image de la danse, élément dionysien cher aux artistes de l'Art nouveau. Cette danse a lieu derrière les fenêtres, un thème lié à celui du miroir, fréquent dans les poésies tardives de Rilke, les *Sonnets à Orphée* et dans les poèmes écrits en français regroupés dans un cycle:

Fenêtre, toi, ô mesure d'attente,
tant de fois remplie,
quand une vie se verse et s'impatiente
vers une autre vie.⁸⁶

⁸⁴ Rilke. *Furnes*, SW, t.6, p. 1006.

⁸⁵ Rilke. *Neue Gedichte*. SW ,t.1, p.534.

Le thème du miroir est un exemple des affinités entre Rilke et Paul Valéry dont Rilke a traduit plusieurs poèmes. Le 26 novembre 1921 Rilke écrit à Gertrud Ouckama Knoop, la mère de la danseuse décédée à l'âge de dix-neuf ans, à qui il a dédié plusieurs des *Sonnets à Orphée*. Il lui fait part de sa grande admiration pour le poète français qu'il a découvert quelques mois plus tôt et qu'il place parmi les plus grands auteurs : «und ganz zuletzt wäre mir dann noch Paul Valéry eingefallen, ein Wichtigstes, daß Ihnen der Name längst vorgekommen ist; ich kenne ihn, seinen Inhalten nach, erst seit diesem Frühjahr, aber seither steht er mir unter den Ersten und Größesten, -ja, Großen⁸⁷.» Toute l'œuvre de Valéry reflète l'amour de la beauté, ce concept qu'il voulu cerner dans les *Cahiers*.

3. Les poèmes dédiés à Venise

Ces poèmes ont été écrits à Paris au cours de l'été 1908, soit moins d'un an après le séjour que Rilke effectua à Venise en novembre 1907. Dans le premier poème *Matinée vénitienne (Venezianischer Morgen)*, la ville est personnifiée, comparée à Danaé. Cette nymphe incarne la pluie d'or, la richesse de la cité dont témoigne la Basilique Saint Marc ornée de riches mosaïques. La nymphe est aussi une figure liée à la fontaine, celle où se mire Narcisse, l'être épris de sa beauté et à la recherche de son identité dans les poèmes de Valéry. L'accent est mis sur les reflets dans le premier des trois poèmes dont le titre est suivi d'une dédicace à un poète viennois, Richard Beer-Hofmann. La ville n'est pas nommée dans le poème, elle est désignée par un mot neutre « die Stadt ». Comme dans le poème dédié à Bruges, la réalité de la ville est révélée par les reflets, c'est là que la ville « se remémore », « consent à elle-même ». La basilique San Giogio Maggiore est qualifiée de « belle chose » dans la troisième strophe

Venezianischer Morgen

[...]

dann giebt sie sich erst und fällt sich ein

wie eine Nympe, die den Zeus empfang.
Das Ohrgehäng erklingt an ihrem Ohre;
sie aber hebt San Giogio Maggiore
und lächelt lässig in das schöne Ding.⁸⁸

Rilke relativise la beauté de Venise et de ses monuments, tout en employant un lexique précieux qui rappelle le goût de l'ornementation des artistes de l'Art nouveau. Le poème suivant, *Fin d'automne à Venise (Spätherbst in Venedig)* suggère le pouvoir disparu de la belle cité, un attrait mensonger et dangereux. Le moment choisi pour évoquer Venise est proche de l'hiver. L'été « pend », tel « un amas de marionnettes » et le poème s'achève par le mot « fatal » qui se rapporte aux dangers de la mer. Le troisième poème, *Saint Marc (San Marco)*, est dédié au symbole de la ville, la Basilique Saint Marc. Ce monument célèbre pour sa magnificence n'est ici qu'une accumulation de richesses. Le poète utilise le pronom démonstratif pour désigner l'intérieur de l'édifice, « In diesem Innern ». À la fin de la deuxième strophe, il interpelle directement le lecteur à propos de la finitude à laquelle sont vouées ces « choses » : « Und plötzlich zweifelst du : vergehn sie nicht ? ». Il associe le

⁸⁶ Rilke. *Les fenêtres* SW, t.2, p. 588.

⁸⁷ Rilke. *An Gertrud Ouckama Knoop Château de Muzot sur Sierre Valais (Suisse) am 26. November. Über Leben und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.85.

⁸⁸ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p. 609.

lecteur à la vision qui s'offre à la sortie de la sombre galerie et emploie à cet effet le verbe « reconnaître » qui a une résonance biblique : « und du erkennst die heile/ Helle des Ausblicks ». La réalité de Venise se manifeste au moment du passage de l'obscurité à la lumière. La soudaine vision de la beauté ne provoque pas d'éblouissement, une impression de mélancolie domine. Le poème s'achève sur la vision du quadrigé, l'objet d'art en bronze qui résiste, demeure et constitue une antithèse à l'éclat ostentatoire de la basilique.

San Marco
Venedig

[...] und du erkennst die heile

Helle des Ausblicks : aber irgendwie
wehmütig messend ihre müde Weile
am nahen Überstehn des Viergespanns.⁸⁹

⁸⁹

Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.610.

III. LES ÉLÉMENTS DE LA NATURE : MOUVEMENT ET MÉTAMORPHOSE

A. Le bel animal

Dans *Esthétique et métaphysique du beau*, Schopenhauer considère « la réunion de la beauté et de la grâce comme « la plus haute fonction de l'art plastique » et affirme que toute chose naturelle est belle, tout animal est beau : « Schönheit und Grazie der Menschengestalt im Verein sind die deutlichste Sichtbarkeit des Willens auf der obersten Stufe seiner Objektivation und eben deshalb die höchste Leistung der bildenden Kunst. Inzwischen ist allerdings, wie ich [...] gesagt habe, jedes natürliche Ding schön: also auch jedes Tier.⁹⁰ Des animaux variés sont les référents des *Nouveaux poèmes*: des mammifères (la panthère, la gazelle, le chat...), des oiseaux (les flamants, le cygne), des poissons (dauphins), et des insectes (scarabée). Plusieurs de ces animaux présentent des points communs : la grâce de leur mouvement (les félins), la beauté du plumage (le flamant, ou le cygne). Une lettre de Rilke à Clara, datée du 13 juin 1907, témoigne de la fascination du poète pour la beauté des gazelles qu'il a observées toute une matinée au Jardin des Plantes: «Gestern war ich übrigens den ganzen Vormittag im Jardin des Plantes, vor den Gazellen, Gazella dorcas Linné [...]. Ich konnte gar nicht fortgehen so schön waren sie, und ganz wie ich vor deiner zarten Photographie fühlte⁹¹.» Les titres de certains poèmes *Le cygne (Der Schwan)*, *Chat noir (Schwarze Katze)* reflètent l'admiration de Rilke pour Baudelaire qui a célébré lui aussi ces animaux dans son œuvre poétique. Des lettres de Rilke montrent par ailleurs l'importance de l'influence de Rodin à l'époque où il rédige ces poèmes. Rodin possédait d'ailleurs un tout petit moulage en plâtre, un tigre (antique) dans son atelier rue de l'Université. Dans une lettre à une amie écrite l'année de sa mort, en 1926, Rilke rappelle le rôle déterminant joué par le sculpteur au moment où il écrivait les *Nouveaux poèmes* : «Unter dem großen Einfluss Rodins, der mir eine lyrische Oberflächlichkeit und ein billiges (aus lebhaft bewegtem, aber unentwickeltem Gefühl stammendes) À peu près überwinden half, durch die Verpflichtung, bis auf weiteres, wie ein Maler oder Bildhauer, vor der Natur zu arbeiten, unerbittlich begreifend und nachbildend. Das erste Ergebnis dieser strengen Schulung war das Gedicht Der Panther – im Jardin des Plantes in Paris-, dem man diese Herkunft ansehen mag⁹².»

Les animaux célébrés par Rilke dans ce recueil ont un autre point commun que la beauté, ils ne vivent pas en liberté, mais sont domestiqués ou en captivité. Le poète se rendait souvent au Jardin des Plantes, où il avait le loisir de contempler les animaux grâce à un laisser-passer. Les titres et sous-titres des poèmes laissent supposer une volonté d'objectivité (le titre des poèmes *La panthère* et *Les flamants roses* est suivi, par exemple, du sous-titre *Im Jardin des Plantes, Paris*). Rilke porte son attention sur ces animaux captifs, mais il les montre toujours en mouvement, la panthère offrant l'un des exemples les plus significatifs. Une attitude empathique peut permettre au poète d'atteindre l'animal dans son intérieur, alors que la description du mouvement n'est pas le but de l'écriture chez Rilke. Il suffit de se référer aux dates de rédaction du poème *La panthère*, commencé en 1902 et terminé en 1903, pour se rendre compte que les images de ces *Nouveaux poèmes* ne sont pas seulement issues de la contemplation d'un animal vivant. Ces poèmes se prêtent à diverses interprétations, ils ont été mis en relation avec des écrits en prose de Rilke et des conceptions philosophiques.

⁹⁰ A. Schopenhauer. *Zur Metaphysik des Schönen*, §212, Parerga und Paralipomena, Francfort, Cotta-Verlag, Insel-Verlag, 1965, p.501.

⁹¹ Rilke. *An Clara Rilke Paris* VIe ; 29 rue Cassette 13.Juni, Donnerstag abends[1907], *Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950, p.161.

⁹² Rilke. *An eine junge Freundin z.Z.Val-Mont par Glion (Vaud) am 17.März 1926. Briefe*, Wiesbaden, Insel 1950, p.929.

Rilke a écrit deux textes en prose qui témoignent de son intérêt les animaux : Le texte *Chats (Katzen)* est postérieur aux *Nouveaux poèmes* (il date de 1920), mais *La cage aux lions (Der Löwenkäfig)* a été écrit en novembre 1902. Il se termine par une évocation du temps à travers une image effrayante: la marche d'une lionne, comparée à celle des pendules qui affichent l'heure où quelqu'un meurt. L'intérêt de Rilke pour les œuvres philosophiques de Schopenhauer et de Nietzsche est antérieur à la conception des œuvres de la période médiane. Les notes qu'il a rédigées à propos de l'ouvrage de Nietzsche *La naissance de la tragédie (<Marginalien zu Friedrich Nietzsche >Die Geburt der Tragödie< >)* peuvent aussi être mises en rapport avec les *Nouveaux poèmes*, en particulier *La Panthère*.

1. La panthère

Il est difficile de parler du poème *La Panthère (Der Panther)*, considéré comme l'un des plus beaux et des plus parfaits que Rilke ait écrits, objet d'admiration unanime. Il est tout aussi difficile de passer sous silence ce poème qui est toujours l'objet d'études nouvelles, un peu plus d'un siècle après sa parution. Nous nous référerons essentiellement à l'une des études les plus récentes, celle de Marie-Hélène Quéval, pour essayer d'aborder ce poème sous l'angle de la beauté. Nous avons déjà mentionné à propos du poème *Torse archaïque d'Apollon* que la panthère était l'attribut de Dionysos dans la Grèce antique. Marie-Hélène Quéval rappelle au début de son étude l'étymologie du mot grec qui désignait la panthère. Elle souligne que ce mot représente l'ensemble des bêtes sauvages et que *Pan* est aussi le dieu qui représente la totalité de l'univers. L'auteur indique que Rilke écrit ces poèmes à une époque où les philosophes s'opposent aux thèses des scientifiques. Nietzsche et Schopenhauer jugeaient que l'influence du milieu sur l'animal était surestimée par des scientifiques comme Lamarck (1744-1829) ou Darwin (1809-1992). L'être de l'animal est déterminé par la volonté de puissance aux yeux de Nietzsche, par la volonté intérieure pour Schopenhauer. Les premiers vers du poème montrent que la panthère est appréhendée de l'intérieur, l'image du monde visible est perçue par son regard.

Der Panther
Im Jardin des Plantes, Paris

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält. ⁹³

La beauté de la panthère réside dans la souplesse de ses pas et dans la grâce de son mouvement, celui-ci n'est qu'une danse autour d'un centre.

Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.

Marie-Hélène Quéval met ce poème en relation avec trois textes : un passage du livre de Nietzsche *La naissance de la tragédie*, les Notes que Rilke a rédigées à propos de cet ouvrage, et l'essai de Rilke sur Rodin. L'adjectif « geschmeidig » apparaît sous différentes formes dans les trois textes. Marie-Hélène Quéval écrit : « La cadence du vers reproduit la cadence lente et régulière du chat, cette chorégraphie, ce ballet solitaire, auquel ne participent que deux éléments : l'animal et la volonté, une danse seule capable de maîtriser la violence, la

⁹³ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.505.

fureur dionysiaque⁹⁴. » La panthère tourne autour d'elle-même, son mouvement crée un cercle. Elle voit défiler les barreaux de la cage qui forment un autre cercle, une prison qui la sépare de l'espace où sa danse devrait s'inscrire. Elle est totalement isolée du monde extérieur, la première strophe se termine par la négation de l'espace : « und hinter tausend Stäben keine Welt ». À la fin de la seconde strophe, l'animal captif n'est qu'une « grande volonté engourdie ». Le mouvement de danse qui incarne l'essence de la panthère n'a pas de finalité, il n'est qu'un vouloir annihilé. La panthère ne perçoit du monde qu'une image qui cesse d'être quand elle atteint son cœur, le monde extérieur est comme nié, puisque l'image se dissout dès qu'elle est perçue.

Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf -. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille-
und hört im Herzen auf zu sein.

Le poème est remarquable par sa perfection plastique. Le rythme lent, trochaïque correspond à une démarche contrainte. Le contraste entre la voyelle claire « i » (« Schritte », « Mitte », « Wille ») et la voyelle sombre « a » (« stark », « Kraft ») traduit l'opposition entre l'intensité de la volonté de mouvement et l'impossibilité d'inscrire le mouvement dans l'espace. La présence du mot « sein » au début du premier vers et à la fin du dernier vers accentue l'image du cercle, symbole de perfection. La perfection est l'un des critères de la beauté idéale à laquelle aspiraient les artistes grecs. L'harmonie des temples grecs ne résultait pas d'une simple symétrie, mais d'un équilibre entre des contraires. Ici l'harmonie résulte aussi d'un point d'équilibre entre des tensions extrêmes. La beauté de la panthère revêt une dimension tragique. La tension entre la volonté extrême, issue d'un instinct vital, et l'impossibilité absolue de réalisation de cet instinct atteint un paroxysme. La panthère a pu donner lieu à diverses interprétations, on a vu en elle le symbole de la destinée humaine, l'incarnation d'un profond pessimisme. On a fait aussi de la panthère le symbole de la solitude et du désespoir du poète, celui de l'impossibilité d'écrire. Dans un écrit tardif, *Sur l'art (Über Kunst)*, Rilke compare la situation du poète à celle d'un danseur captif dans sa cellule: « Und der Künstler ist immer noch dieser: ein Tänzer, dessen Bewegung sich bricht an dem Zwang seiner Zelle⁹⁵. » Mais il n'a jamais désespéré de la mission du poète, ni du rôle de l'artiste. Il admirait dans les sculptures antiques et celles de Rodin la traduction de la vie sous-jacente. Rodin était aux yeux de Rilke l'artiste qui parvenait à faire des choses avec de l'angoisse. Dans le poème *La panthère*, la danse dionysiaque privée de finalité peut symboliser une angoisse existentielle. L'harmonie créée par les rimes, les allitérations et assonances correspond à la beauté apollinienne. On est loin ici de la beauté mensongère que Nietzsche reproche à l'artiste plasticien, on ne peut par ailleurs réduire le poème au rythme, à la musique. Ces vers réalisent une unité entre le visible et l'invisible, l'apparence et la vie, la beauté apollinienne et la beauté dionysiaque. Cette unité est indissociable de l'équilibre entre des tensions. Pour Rilke, le poète lui-même est tension incessante. Le sonnet n'est pas la seule forme qui lui permette d'atteindre la perfection.

2. La gazelle

Le sonnet *La gazelle (Die Gazelle)* écrit en 1907, présente beaucoup de différences avec *La panthère*. Le sous-titre *Gazelle Dorcas*, le nom scientifique de la gazelle, pourrait laisser penser que le poète s'est livré à une observation quasi-scientifique de l'animal. La

⁹⁴ M.-H Quéval *La panthère Essai sur Rilke, Nietzsche et Schopenhauer* dans Marie-Hélène Quéval (dir) *Œuvres poétiques. Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes, éd. du temps, 2004. p. 162.

⁹⁵ Rilke. *Über Kunst* SW, t.5. p. 434.

lettre de Rilke à Clara, datée du 13 juin 1907, nous montre à quel point le poète était subjugué par la beauté des gazelles observées au Jardin des Plantes. Cet écrit contient des éléments précis, entre autres, la comparaison des jambes avec des fusils, qui surgissent dans le poème sous forme de métaphores: «Gestern war ich übrigens den ganzen Vormittag im Jardin des Plantes, vor den Gazellen. *Gazella dorcas* Linné. [...] Und als ein Pferd wieherte, horchte die eine, und ich sah das Strahlen aus Ohren und Hörnern um ihr schlankes Haupt.[...] aber ich sah, während sie sich streckten und prüften, die prachtvolle Arbeit dieser Läufe (wie Gewehre sind sie, aus denen Sprünge geschossen werden)⁹⁶.» Ce sonnet se caractérise par l'emploi de plusieurs comparaisons : « wie auf ein Zeichen » dans le premier quatrain, « wie Rosenblätter » dans le deuxième quatrain, « wie beim Baden » dans le deuxième tercet. L'emploi du subjonctif exprime une irréalité dans le premier tercet: « als wäre mit Sprüngen jeder Lauf geladen ». Le poème est introduit par le participe « Verzauberte » qui pourrait désigner une femme, il se termine par l'image d'un visage « im gewendeten Gesicht ». Ces termes montrent que l'animal, présenté dans le sous-titre comme représentatif d'une espèce, est personnifié et devient une métaphore. La ponctuation du sonnet souligne la succession de plusieurs métaphores : cinq césures sont marquées par la présence des deux points, la première césure se trouvant au tout début, après le mot « Verzauberte ».

Die Gazelle
Gazella Dorcas

Verzauberte: wie kann der Einklang zweier
erwählter Worte je den Reim erreichen,
der in dir kommt und geht, wie auf ein Zeichen.⁹⁷

Le terme « Verzauberte » se rapporte à la gazelle, sans qu'on puisse discerner clairement si elle est « ensorcelée » grâce à la poésie. Juste après ce mot figure l'évocation d'une rime qui « va et vient » en elle « comme à l'appel d'un signe ». La phrase introduite par « wie » est une question qui exprime la difficulté du poète à traduire l'impression ressentie à la vue de la gazelle. La ponctuation inadéquate (un point au lieu d'un point d'interrogation attendu) suggère que le poète ne renonce pas à traduire par les mots l'harmonie immanente à la gazelle. Les vers suivants confirment que la gazelle est ici la métaphore de la poésie : la lyre est l'attribut d'Apollon et les feuillages qui jaillissent du front de la gazelle évoquent la gloire du poète, comme dans le poème *Apollon ancien*. Au début de la deuxième strophe, la gazelle est seulement suggérée par des termes abstraits « alles Deine » :

und alles Deine geht schon im Vergleich
durch Liebeslieder, deren Worte, weich
wie Rosenblätter, dem, der nicht mehr liest,
sich auf die Augen legen, die er schließt: [...]

La gazelle est ici le symbole de l'être aimé, célébré par le poète dans les chants d'amour. Il est frappant que la vision de la gazelle surgisse quand le contemplateur s'arrête de lire et ferme les yeux. Le monde réel fait place à l'imaginaire. Cette image rappelle aussi celle d'un texte biblique, la gazelle du *Cantique des Cantiques* « Mon bien aimé est semblable à une gazelle ». Une image issue de la Bible ne serait pas surprenante dans ce recueil où sont présentes des figures de l'Ancien Testament, de la mythologie et de l'histoire. Rilke a souvent critiqué la religion chrétienne, mais il portait un grand intérêt à la Bible. Le pouvoir du chant est le thème d'un des *Nouveaux poèmes*, *David chante devant Saül (David singt vor Saul)*.

⁹⁶ Rilke. *An Clara Rilke Paris VIe; 29 rue Cassette, 13.Juni, Donnerstag abends 1907 Briefe*, Insel, p.160.

⁹⁷ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.506.

Dans le premier tercet se produit une nouvelle métamorphose, annoncée par les mots « um dich zu sehen », précédés et suivis de deux points. Le poète semble porter son regard sur la gazelle du monde visible, suggérée cette fois par son attitude aux aguets et par une image de fusils qui évoque la chasse et la déesse de la mythologie, Artémis. Un des *Nouveaux poèmes* qui figure dans la deuxième partie du recueil *Artémis crétoise (Kretische Artemis)* est d'ailleurs dédié à cette déesse. Cette image fait place à une comparaison avec une femme après la quatrième césure. Le participe présent « die Badende » évoque cette fois Diane, une autre figure de la mythologie. Mais le participe présent « Die Badende » peut aussi désigner la femme qui se baigne et contemple son visage reflété dans le lac. Après la dernière césure à la fin du treizième vers, la vision n'est plus qu'un visage tourné qui semble avoir absorbé le paysage.

Ce poème a été l'objet de plusieurs études. Harmut Engelhardt le considère comme une métaphore de la poésie et présente la gazelle comme un médium de l'art qui dépasse l'art lui-même: «Der Leib der Gazelle wird Medium der Kunst und übertrifft diese: das angeschaute Ding ist gleichzeitig Ding und Sprache, also wirklich Sprachding, wie Rilkes Sehnsucht als Dichter es will⁹⁸.» Si nous essayons de considérer les métamorphoses successives sous l'angle de la beauté, nous pouvons constater que ce poème contient plusieurs passages d'une catégorie de beauté à une autre: le point de départ est le référent, la belle gazelle observée au Jardin des Plantes. Celle-ci se métamorphose dans la beauté des vers nés de la vision de la belle apparence, la beauté apollinienne associée à la lyre. Puis c'est le passage vers la beauté de l'animal mythique associé successivement à la déesse de la chasse et à celle du bain. Le retournement final fait surgir dans une même image la beauté d'un espace reflété et celle de la création poétique à la faveur de l'imaginaire.

En 1909, Rilke a défini la tâche du poète dans sa lettre au baron Üexküll comme la métamorphose du monde en splendeur: «Glauben Sie nicht, lieber Freund, daß schon das Stundenbuch ganz erfüllt war von der Entschlossenheit, in der ich (einseitig, wenn Sie wollen) zugenommen habe? Die Kunst nicht für eine *Auswahl* aus der Welt zu halten, sondern für deren restlose Verwandlung ins Herrliche hinein⁹⁹.» Il a écrit en 1898 plusieurs textes théoriques, dont *Sur l'art*, où il exprime son point de vue par rapport à l'art et à l'écriture. Il est certes difficile d'établir un lien entre les *Nouveaux poèmes*, d'une part, et d'autre part, des lettres écrites deux ans plus tard ou des textes théoriques rédigés neuf ans auparavant. On peut cependant considérer ces documents comme les traces d'une réflexion sur la poésie, d'autant plus précieuses que Rilke n'a jamais voulu formuler une conception unique du beau, que ce soit à propos de la peinture ou de la poésie. On peut lire une évocation du « poète à venir » dans le texte *Sur l'art*: « Dem Schaffenden ist Gott die letzte, tiefste Erfüllung. Und wenn die Frommen sagen: »Er ist« und die Traurigen fühlen: »Er war«, so lächelt der Künstler: Er wird sein. Und sein Glauben ist mehr als Glauben; denn er selbst baut an diesem Gott¹⁰⁰. » Le texte *Lyrisme moderne (Moderne Lyrik)*, paru la même année que *Sur l'art*, contient des jugements sur les poètes et la beauté. Rilke s'oppose aux écrivains esthétisants et écrit: «Dem neuen Menschen- und der Künstler dürfte dieser Art am meisten entgegenwachsen - muß die Schönheit etwas Unwillkürliches geworden sein, etwas das er nicht einmal als Steigerung, sondern endlich als normale Bewegung und Äußerung seines Wesens empfindet¹⁰¹.» Peut-être peut-on considérer *La gazelle* comme une sorte d'incarnation des possibilités de l'écriture. Rilke a exprimé des doutes quant à la qualité de ce poème dans deux lettres adressées à Clara,

⁹⁸ H. Engelhardt. *Der Versuch, wirklich zu sein. Zu Rilkes sachlichem Sagen*. Francfort, Suhrkamp, 1973, p.80.

⁹⁹ Rilke. *An Jakob Baron Üexküll Paris, 77 rue de Varenne, am 19. August 1909. Über Leben und Kunst*. Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 48.

¹⁰⁰ Rilke. *Über Kunst*. SW, t.5, p.427.

¹⁰¹ Rilke. *Moderne Lyrik*. SW, t.5. p.380.

le 25 juillet et le 9 août 1907, mais il l'a maintenu dans le recueil et l'envoyé à Hugo von Hofmannsthal.

3. Le chat

Nous souhaitons aborder aussi dans ce chapitre le poème *Chat noir* (*Schwarze Katze*) écrit à Paris en 1908, qui, comme le poème *Le cygne* (*Der Schwan*) reflète des analogies et des différences avec les poèmes de Baudelaire où sont abordés les mêmes thèmes. Plusieurs poèmes du recueil *Les fleurs du mal* sont dédiés au chat, deux sont intitulés *Le chat*, le troisième *Les Chats*. Rilke semble une nouvelle fois vouloir se mesurer au poète français, mais la distance entre leurs œuvres respectives s'avère ici très importante. À la différence de Baudelaire pour qui le chat est « l'esprit familier du lieu », Rilke en fait une figure plus inquiétante qu'un fantôme et il compare ce félin à un « fou furieux » qui trépigne de rage dans le noir. Alors que Baudelaire célèbre la beauté du chat, sa fourrure douce et parfumée, Rilke réduit le chat à un être maléfique aux réactions aussi imprévisibles que dangereuses.

Schwarze Katze

Ein Gespenst ist noch wie eine Stelle,
dran dein Blick mit einem Klange stößt;
aber da, an diesem schwarzen Felle
wird dein stärkstes Schauen aufgelöst.¹⁰²

La répétition du mot «schwarz» dans le titre, le troisième vers et le sixième vers, où le chat trépigne dans le noir, souligne une progression dramatique qui culmine avec l'image du dernier vers où le regard du spectateur, prisonnier de celui du chat, se dissout pour n'être plus qu'un « insecte mort depuis longtemps ». Les yeux d'ambre du chat ne sont que des « cailloux ronds », pareils à la matière la plus froide et la plus dure.

und da triffst du deinen Blick im geelen
Amber ihrer runden Augensteine
unerwartet wieder: eingeschlossen
wie ein ausgestorbenes Insekt.

Rilke a écrit plus tard un texte en prose *Chats* qui présente l'animal sous un jour négatif, sans qu'il ne soit cependant un symbole de mort. La couleur noire est en effet souvent assimilée à la mort, l'expérience vécue relatée ici est celle d'une mort soudaine. Tout se passe comme si la volonté de regarder la chose attentivement, le souci de la fixer pour parvenir à un « dire objectif », (« sachliches Sagen »), entraînait malgré lui le poète spectateur dans un domaine inconnu où vie et mort sont étroitement unies. Le chat de Baudelaire est le symbole de la beauté, celui de Rilke pourrait être perçu comme un symbole de laideur. Ce poème présente des analogies avec la poésie expressionniste. La lecture de ces vers fait surgir l'image horrible de la nouvelle de Kafka parue en 1920, où Gregor est subitement métamorphosé en cafard monstrueux. L'auteur de la *Métamorphose* est né à Prague, comme Rilke. L'angoisse existentielle est le thème central de son œuvre, c'est aussi le thème dominant du roman de Rilke *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*.

Il existe différents critères de beauté, les philosophes ont élaboré des conceptions du beau. On a en revanche proposé peu de théories permettant de cerner la laideur qui est souvent présentée en opposition à la beauté. La mort, opposée à la vie, est fréquemment associée à la laideur dans les productions artistiques. L'artiste expressionniste ne veut pas

¹⁰² Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.595.

exclure la laideur, mais l'intégrer à son oeuvre. Des images de laideur surgissent plusieurs fois dans les *Nouveaux poèmes*, en particulier dans les poèmes *Morgue* et surtout dans la dernière strophe du poème *Le stylite (Der Stylit)* dont les mots attestent le penchant de Rilke pour les images macabres : « fielen langsam auf die erste Reihe/ schwer und ungeschickt aus seinen Wunden/große Würmer in die offenen Kronen/und vermehrten sich im Samt¹⁰³. »

Le poème *Chat noir* ne préfigure pas encore l'animal des *Élégies* qui présente une supériorité sur l'homme : la méconnaissance de sa finitude dont découle l'absence d'angoisse. Un extrait de la *Huitième Élégie* montre toute la distance qui sépare l'être humain de l'animal:

Ihn sehen wir allein; das freie Tier
hat seinen Untergang stets hinter sich
und sich vor Gott, und wenn es geht, so geht's
in Ewigkeit, so wie die Brunnen gehen.¹⁰⁴

On a souvent affirmé que le groupement des *Nouveaux poèmes* ne permet pas de déceler une structure précise, délibérée, mais que des sous-groupes peuvent être distingués. Peut-être pouvons nous remarquer que la place du poème *Chat noir* évoque une thématique religieuse. Ce poème est directement précédé du *Charmeur de serpents (Schlangen-Beschwörung)*, et directement suivi de *Veille de Pâques (Vor Ostern)* où est évoquée une procession à Naples juste avant cette fête religieuse. Dans la religion chrétienne, le serpent est le symbole du péché originel, l'agneau celui du sacrifice. Le regard du serpent de Rilke exhibé sur un marché par un charmeur a le même pouvoir destructeur que celui du chat noir, il annihile celui qui veut le fixer. Le verbe « sieht » est répété trois fois dans le même vers. Cette répétition correspond à la volonté du spectateur de regarder le serpent, elle est comparable à celle du poète qui veut fixer la chose pour la célébrer. Le regard du chat détruit aussi celui qui veut le fixer, il entraîne la mort. Dans le troisième poème dédié à une procession à la veille de Pâques, le bétail est emmené à un sacrifice, l'agneau est destiné à assouvir les besoins d'une société avide, celle qu'ont condamnée de nombreux artistes allemands dits « expressionnistes », peintres et écrivains.

Voller Gier und Handlung ist das Tote;
doch viel stiller sind die jungen Hähne
und die abgehängten Ziegenböcke
und am allerleisesten die Lämmer,

die die Knaben um die Schultern nehmen
und die willig von den Schritten nicken;¹⁰⁵

Rilke emprunte des thèmes à Baudelaire, mais il se rapproche ici davantage des poètes expressionnistes que des poètes symbolistes. Nous pouvons constater la même tendance avec le poème *Le cygne* qui évoque *Le cygne* des *Tableaux parisiens* de Baudelaire.

4. Le cygne

Der Schwan
Diese Mühsal, durch noch Ungetanes
schwer und wie gebunden, hinzugehn,
gleich dem ungeschaffnen Gang des Schwanes.¹⁰⁶

¹⁰³ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.580.

¹⁰⁴ Rilke. *Duineser Elegien. Die achte Elegie*. SW, t.1. p. 714.

¹⁰⁵ Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1, p. 596.

¹⁰⁶ Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1, p. 510.

Dans les trois vers de la première strophe, le cygne n'a rien de l'oiseau au plumage blanc, symbole de beauté. Il n'est évoqué que dans son mouvement, une marche maladroitement sur la terre, loin de l'eau, l'élément sur lequel il glisserait avec grâce. Dans la deuxième strophe, le cygne n'est plus qu'une métaphore de la mort, cette fin anonyme des habitants de Paris dont Baudelaire et Rilke parlent si souvent dans leur œuvre poétique et dans leurs écrits en prose. Le poète Yves Bonnefoy évoque ce poème de Baudelaire dans l'ouvrage *Sous le signe de Baudelaire*¹⁰⁷ : « Ce cygne n'est plus « le prince des nuées ». Son sens n'est plus métaphorique, mais métonymique : il est le proche des pauvres, des malades, des vaincus, de tous les êtres auxquels on ne peut « penser » qu'en renonçant aux satisfactions égocentriques et, devant eux, dérisoires, de la transmutation esthétique. Et si Baudelaire en fait encore une allégorie, c'est donc celle qui, désormais, essaie de dire l'insuffisance foncière du plan que les allégories définissent ». Dans la dernière strophe du poème de Rilke, le cygne apparaît de nouveau comme une créature issue du monde visible, il glisse sur l'eau qui s'efface pour le recevoir. Le rythme lent des vers, les assonances (« Flut um Flut ») traduisent la grâce. Les comparatifs expriment une beauté distante et altière. La juxtaposition de plusieurs comparatifs, l'emploi du mot « königlicher » font de l'oiseau une créature proche du cygne de la mythologie, celui qui est associé à la figure *Leda*. Le poème se termine par une image apaisée, le cygne semble éternellement silencieux et serein. Il est devenu la métaphore de l'écriture poétique qui parvient à transformer la réalité en image et en musique.

5. Les flamants roses

Le poème *Les flamants roses (Die Flamingos)* a un caractère paradoxal : Le sous-titre (« Jardin des Plantes, Paris ») et le mot français « Volière » dans le deuxième tercet correspondent à des référents précis du monde sensible. Le poème est par ailleurs rempli de comparaisons et il se termine par un mot relatif au domaine de l'imagination, « das Imaginäre ». Dès le premier vers, seule l'évocation des couleurs correspond à la réalité sensible, l'image évoquée semblant surgir d'un tableau du peintre Fragonard. Après l'introduction d'une comparaison inattendue avec une femme, une amie, une césure isole la fin du quatrième vers et le début du cinquième vers. Le verbe à l'imparfait qui se rapporte à cette femme renforce l'impression que la femme « douce encore de sommeil » appartient au monde visible :

Die Flamingos
Jardin des Plantes, Paris

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft vom Schlaf. [...] ¹⁰⁸

À la différence des peintres animaliers français qui ont observé les oiseaux exotiques et les flamants à la ménagerie de Versailles, puis au Jardin des Plantes, après la Révolution, l'artiste Fragonard doit surtout sa réputation à son talent de peintre de la beauté féminine dont il a su rendre la grâce et la douceur. Le cygne et le flamant ont offert aux peintres l'occasion de rivaliser de talent pour rendre compte des variations de couleurs sur le plumage, de la délicatesse du duvet, de l'élégance des attitudes. Ici, Rilke semble renoncer à vouloir traduire par des mots les nuances de blanc et de rose. Ne pouvant se mesurer avec le peintre, il ne lui

¹⁰⁷ Y. Bonnefoy *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, nrf Éditions Gallimard, 2011, p. 101.

¹⁰⁸ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p. 629.

resterait que le recours à une comparaison avec la femme pour rendre compte d'une douceur ineffable. Mais dès le vers suivant, une autre contradiction surgit. La conjonction « denn » est censée introduire une explication à la comparaison du flamant avec la femme. En fait, elle est suivie d'une nouvelle comparaison, l'image d'un flamant dressé dans la verdure semblable à une tige de fleur dans un parterre. Dans le deuxième quatrain, le flamant est à la fois identifié à la fleur, à la femme et élevé à l'incarnation d'une beauté idéale au moyen de l'évocation de Phryne, une Athénienne qui inspirait l'artiste grec Praxitèle, célèbre pour ses sculptures de corps nus. Dans le premier tercet, le poète semble brusquement revenir à la vision de la réalité sensible avec l'image de l'œil pâle de l'oiseau. Mais le regard du flamant se dérobe au poète qui le fixe pour atteindre l'au-delà du visible et le traduire en poésie. Le deuxième tercet permet un brusque retournement et offre le spectacle d'une querelle dans la volière, puis s'achève par le départ des flamants dans un monde imaginaire :

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.

Ce poème semble avoir été écrit à la faveur de l'empathie que permet l'observation des oiseaux. Comme dans d'autres poèmes dédiés aux animaux, certains mots indiquent que le poète a surtout le souci d'atteindre la réalité irréductible de l'animal, ce qui fait sa spécificité au-delà des apparences: les adjectifs possessifs qui précèdent les qualificatifs dans le deuxième vers « von ihrem Weiß und ihrer Röte » font du blanc et du rose la singularité du plumage des flamants, de même que l'expression « in der eignen Weiche » correspond à une douceur propre à ces oiseaux. En même temps, les métaphores successives marquent le passage d'une catégorie de beauté à une autre : le point de départ est la réalité sensible, le bel oiseau qui a séduit le poète au Jardin des Plantes. Le flamant devient la métaphore de la douceur de la femme, une vision liée au souvenir de tableaux que Rilke évoque dans une lettre à Clara le 13 juin 1907 : «Heute war [...] ich in der Ausstellung von Chardin und Fragonard. Fragonard hat ein paar wunderbare Akte in eigenem Licht und Chardin Dinge, Dinge, bürgerliche Dinge, von einer malerischen Tatsächlichkeit, die ohnegleichen ist¹⁰⁹.» Le flamant peut aussi être interprété comme une métaphore de l'écriture poétique lorsqu'il « entre dans le monde imaginaire ». Il a pénétré à ce moment là le monde intérieur du poète qui transcrit sa vision. Ce poème écrit à l'automne 1907 à Paris rappelle des œuvres antérieures de Rilke, en raison de son vocabulaire précieux, de la souplesse des vers et de certaines analogies avec le *Jugendstil* qui utilise le monde végétal comme élément d'ornementation. Mais il donne aussi l'impression d'anticiper sur la poésie tardive, celle des Sonnets et des Élégies que Beda Allemann analyse dans l'ouvrage *Zeit und Figur beim späten Rilke*. L'auteur écrit: «Der späte Rilke hat gelegentlich den Raum der Verwandlung als das „Imaginäre“ bezeichnet». L'auteur cite deux vers de Rilke: « schließlich schließt das ganz Imaginäre /alle Stufen der Verwandlung ein¹¹⁰.

Le poème *Les flamants roses* réalise la métamorphose du monde visible en parole poétique. Les flamants du monde sensible se superposent à l'image d'une peinture admirée par le poète. Ils pénètrent dans un monde imaginaire au moment où le poète atteint leur intérieur invisible. Rilke justifie l'écriture des *Nouveaux poèmes* dans une lettre écrite en français, adressée à une amie en 1923 : « Connaissant ces quelques goûts de ma vie nomade, les «Neue Gedichte» vous semblent-ils encore tant impersonnels ? Voyez-vous, pour pouvoir

¹⁰⁹ Rilke. *An Clara Rilke Paris Vle 29, rue Cassette 13 Juni, Donnerstag abends 1907. Briefe*, Francfort, Insel, 1950, p.161.

¹¹⁰ B. Allemann. *Zeit und Figur beim späten Rilke. Ein Beitrag zur Poetik des modernen Gedichtes*, Pfullingen, Neske, 1961, p. 250.

dire ce qui m'arrive, il m'a fallu non tant un instrument sentimental, mais de l'argile ; sans le vouloir, j'ai prétendu me servir de la poésie, dite lyrique, pour former, non des sentiments, mais *des choses que j'avais senties* ; tout l'évènement de la vie a dû trouver place dans cette formation, indépendamment de la souffrance ou du plaisir qu'il m'avait d'abord procuré. Cette formation eut été sans valeur si elle n'allait pas jusqu'à la *trans-* formation de tout détail passager, il fallait aboutir à l'essence. „Form-Dichter“, je ne sais pas ce que c'est ¹¹¹. »

B. La belle fleur

La fleur parcourt toute l'œuvre poétique de Rilke, des poèmes de jeunesse à ceux qui ont été écrits à Muzot en 1926, l'année de la mort du poète. Rilke a voulu vivre à Muzot dans une solitude totale pour mieux se consacrer à son art. Il a refusé la compagnie d'un animal, mais a pu se consacrer aux rosiers dans le jardin d'un château mis à sa disposition par un admirateur de son œuvre. La beauté qui émeut Rilke lorsqu'il évoque la fleur est liée à la sensation de fragilité, de vie éphémère qui s'offre au regard. Il a une relation particulière avec la rose qui est pour lui le symbole d'une beauté ineffable. La parenté de la fleur avec l'être humain est suggérée dans les *Nouveaux Poèmes*, elle est mise en relief dans les *Sonnets à Orphée*: «Blumen, ihr schließlich den ordnenden Händen verwandte,/(Händen der Mädchen von einst und jetzt),/ die auf dem Gartentisch oft von Kante zu Kante/ lagen, ermattet und sanft verletzt, [...] ¹¹².» L'anémone dont la fragilité émeut particulièrement le poète est évoquée dans un *Sonnet*, en corrélation avec la mort de la jeune danseuse Wera Ouckama Knoop à laquelle sont dédiés ces poèmes, comme l'indique la mention qui les accompagne : *Geschrieben als ein Grabmal für Wera Ouckama Knoop* : «Blumenmuskel, der der Anemone/ Wiesenmorgen nach und nach erschließt / bis in ihren Schooß das polyphone/ Licht der lauten Himmel sich ergießt, [...] ¹¹³. » Dans les *Élégies*, l'image poétique a souvent un caractère abstrait, mais, dans la *Première Élégie*, la fleur apparaît comme une des choses que le poète a pour mission de célébrer: «Freilich ist es seltsam, die Erde nicht mehr zu bewohnen,/ kaum erlernte Gebräuche nicht mehr zu üben, /Rosen, und andern eigens versprechenden Dingen / nicht die Bedeutung menschlicher Zukunft zu geben ¹¹⁴.» Rilke a écrit de nombreux poèmes en français lorsqu'il résidait en Suisse, vingt-six d'entre eux sont regroupés dans un cycle du recueil *Vergers* intitulé *Les Roses*. La rose possède plusieurs critères de beauté, plénitude, perfection: « Rose, toi, ô chose par excellence complète » ¹¹⁵, « Une rose seule, c'est toutes les roses/ et celle-ci : l'irremplaçable, [...] » ¹¹⁶

Deux des *Nouveaux poèmes* dédiés à la rose comptent parmi les plus célèbres de Rilke : *La coupe de roses (Die Rosenschale)* et *L'intérieur de la rose (Das Roseninnere)*. La couleur est l'élément dominant dans plusieurs *Nouveaux poèmes*, en particulier *Hortensia bleu (Blaue Hortensie)* et *Hortensia rose (Rosa Hortensie)*. Diverses espèces sont nommées dans les titres, l'hortensia, la rose, l'héliotrope de Perse. La mention d'une couleur dans deux titres semble souligner le rapport au monde visible. Il est signalé dans les *Notes des Œuvres poétiques et théâtrales de Rilke* de la Pléiade qu'une lettre de Rilke, adressée à son éditeur Kippenberg le 18 août 1908, atteste que le poète avait eu l'intention d'intituler la première partie du recueil *Blaue Hortensie* et la deuxième, *Rosa Hortensie* ¹¹⁷. Le poème *Hortensia*

¹¹¹ Rilke. *À une amie Château de Muzot sur Sierre (Valais) ce 3 février 1923. Über Leben und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.262.

¹¹² Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. Zweiter Teil VII*. SW, t.1, p.755.

¹¹³ Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. Zweiter Teil V*. SW, t.1, p. 753.

¹¹⁴ Rilke. *Duineser Elegien. Die erste Elegie*. SW, t.1, p. 687.

¹¹⁵ Rilke. *Les Roses III* SW, t. 2, p.575.

¹¹⁶ Rilke. *Les Roses VI* SW, t.2. p. 576.

¹¹⁷ Rainer Maria Rilke. *Œuvres poétiques et théâtrales* Paris, Gallimard, La Pléiade 1997, Notes p. 1494.

bleu, écrit à Paris en juillet 1906, figure dans la première partie, et *Hortensia rose* écrit à l'automne 1907 à Paris, ou à Capri le 18 août 1908, se trouve dans la deuxième partie. Le poème *La coupe de roses* clôt la première partie du recueil.

En raison de la multitude des variétés et de la beauté des coloris, la fleur a été un sujet de prédilection pour les peintres, souvent associée au thème de la Vanité dans des peintures du XVII^{ème} siècle, évoquée pour sa beauté avec des techniques très différentes au XIX^{ème} siècle et au XX^{ème} siècle. L'influence de la peinture est manifeste dans les *Nouveaux poèmes*, celle de Cézanne apparaît en particulier dans quelques poèmes écrits après le Salon de 1907. Des éléments de certains poèmes dédiés aux fleurs sont en effet très proches de passages de plusieurs *Lettres sur Cézanne* que Rilke écrivait au mois d'octobre 1907, entre autres, des mots relatifs aux couleurs. Rilke avait été sensibilisé au talent de Cézanne par le peintre Paula Modersohn-Becker, l'amie de Clara à qui il a dédié le *Requiem* intitulé *Pour une amie* (*Für eine Freundin*), où la rose incarne la brièveté de la vie:

Sieh diese Rose an auf meinem Schreibtisch;
ist nicht das Licht um sie genau so zaghaft
wie über dir: sie dürfte auch nicht hier sein. ¹¹⁸

Rilke, très touché par la mort de Paula Modersohn-Becker, a écrit ce *Requiem* bien après le décès de l'artiste qui l'avait sensibilisé à l'œuvre de Cézanne. C'est à Paris lors du Salon qu'il a vraiment perçu la spécificité de la peinture de Cézanne. Les *Lettres sur Cézanne* éditées par Clara après la mort de Rilke font toujours l'admiration des historiens d'art aujourd'hui, des extraits sont cités dans des catalogues consacrés aux rétrospectives des œuvres de Cézanne, en 1985, accompagnés d'un éloge sur la perspicacité de Rilke. Le poète est aujourd'hui encore considéré comme l'un de ceux qui ont le mieux perçu la spécificité de Cézanne, en particulier dans ses commentaires des *Natures mortes*. Il est manifeste que la visite de l'exposition dédiée à Cézanne au Grand Palais en 1907 a influencé la vision du beau qu'avait Rilke et sa manière de suggérer la beauté des couleurs dans les poèmes dédiés aux fleurs.

1. L'hortensia

Le sonnet *Hortensia bleu* (*Blaue Hortensie*) ne s'ouvre pas par une comparaison, comme d'autres *Nouveaux poèmes*, mais par une analogie entre une couleur, le vert, et celle qui se trouve dans un pot de peinture. La juxtaposition de ces termes semble refléter la tendance du poète à donner de la fleur une vision picturale.

Blaue Hortensie

So wie das letzte Grün in Farbentiegeln
sind diese Blätter, trocken, stumpf und rau,
hinter den Blütendolden, die ein Blau
nicht auf sich tragen, nur von ferne spiegeln. ¹¹⁹

L'opposition entre deux couleurs est mise en relief dans le premier quatrain, tandis que d'autres couleurs surgissent dans le deuxième quatrain. Les termes abstraits dominent dans les tercets et le référent, l'hortensia, ne serait pas facilement identifiable, si son nom ne figurait pas dans le titre. La couleur bleue semble être le véritable référent du poème, ce qui rappelle

¹¹⁸ Rilke. *Requiem. Für eine Freundin (Paula Modersohn-Becker) Geschrieben am 31. Oktober, 1. und 2. November 1908 in Paris.* SW, t.1, p.650.

¹¹⁹ Rilke. *Neue Gedichte.* SW, t.1, p. 519.

la fascination de Rilke pour cette couleur et son projet d'écrire une monographie sur le bleu, évoqué dans la postface du livre *Rainer Maria Rilke, Briefe über Cézanne*.¹²⁰ Dans les vers de ce sonnet, la couleur verte des feuilles et la couleur bleue des ombelles sont éloignées du référent. Le substantif « Blätter » apparaît seulement dans le second vers, de même le substantif « ein Blau » n'est pas directement lié aux ombelles. La couleur « Ein Blaues » se manifeste dans un reflet, le quatrième vers se termine par le verbe « spiegeln », répété au début du premier quatrain, « Sie spiegeln es ». Cela nous amène à mettre ces vers en relation avec le rôle des reflets et celui de la couleur pour Cézanne. On pourrait penser que les vers de Rilke sont dictés par une volonté commune au poète et aux peintres impressionnistes, celle de saisir les vibrations lumineuses, les reflets d'une couleur sur l'autre. Les premières œuvres de Cézanne ont été exposées avec des tableaux de peintres impressionnistes, mais Cézanne s'est vite distingué de ces derniers. Certaines phrases de Cézanne, rapportées dans le livre *Conversations avec Cézanne* et citées dans la plupart des études qui lui sont consacrées, sont restées célèbres. Elles témoignent de la volonté du peintre de suggérer le volume grâce à la couleur qui a une autonomie. Cézanne a ainsi affirmé : « Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude¹²¹. » Liliane Brion-Guerry analyse les objectifs de Cézanne dans une étude intitulée *Cézanne et l'expression de l'espace*: « Les dernières œuvres de Cézanne, dont la technique est apparemment bien proche de l'Impressionnisme, sont celles qui esthétiquement s'en écartent le plus [...]. C'est parce qu'il n'a rien négligé des suggestions du réel qu'il s'est initié à ses secrets. Les innombrables détails du concret lui apparaissent alors non plus comme une irrationnelle multiplicité, mais comme le reflet d'une ordonnance cachée dont il a percé le mystère¹²². »

Rilke a affirmé dans une lettre tardive qu'il voulait atteindre l'essence des choses. Dans sa poésie, une autre réalité est souvent saisie dans le reflet, ce dernier est un thème récurrent dans son oeuvre. Il semble que Rilke s'efforce ici d'atteindre l'essence de la fleur, la couleur, en observant les reflets et en traduisant ses sensations au moyen de plusieurs comparaisons. Pour rendre des tonalités, le poète n'a pas la possibilité de mélanger les couleurs, comme le peintre, il utilise des mots qu'il doit juxtaposer et qu'il peut relier par le rythme. Les substantifs abstraits sont ici privilégiés, comme si aucun mot ne pouvait rendre compte des apparences sensibles. Le poète n'hésite pas à former un terme en associant une négation et un participe substantivé : « Nichtmehrgetragenes ». Dans le deuxième quatrain, le bleu de la fleur est comparé à celui de vieux papiers à lettres, de feuilles qui ont absorbé plusieurs couleurs, comme si elles étaient imprégnées de moments successifs du temps. Puis, la contemplation de l'hortensia fait surgir une autre image dans le premier tercet, celle de tabliers d'enfants. Cette image elle-même se rattache au thème de l'enfance, cette période que Rilke considère comme une des plus riches parce que le monde extérieur est pour l'enfant un trésor qui s'offre à son imaginaire sans que le jugement n'altère les images perçues.

Verwaschenes wie an einer Kinderschürze,
Nichtmehrgetragenes, dem nichts mehr geschieht :
wie fühlt man eines kleinen Lebens Kürze.

Mais le souci de transcrire les apparences séduisantes de la couleur n'est pas la finalité du sonnet, le poète poursuit un autre objectif que le mot antithétique « doch » annonce dans le deuxième tercet. Comme dans plusieurs autres sonnets, c'est dans ce tercet que se produit une métamorphose subitement révélée :

¹²⁰ Rainer Maria Rilke, *Briefe über Cézanne herausgegeben von Clara Rilke Besorgt mit einem Nachwort versehen von Heinrich Wiegand Petzet Mit vierzehn farbigen Abbildungen*, Francfort, Insel, 1983, p.115..

¹²¹ *Conversations avec Cézanne*. Édition critique présentée par P.M. Doran, Paris, Éditions Macula, 1978, p.37.

¹²² L. Brion- Guerry. *Cézanne et l'expression de l'espace*. Paris, Albin Michel, 1966, p. 151.

Doch plötzlich scheint das Blau sich zu erneuen
in einer von den Dolden, und man sieht
ein rührend Blaues sich vor Grünem freuen.

Le bleu de l'ombelle que le regard du poète a pénétrée, révèle une „loi“, de la nature, un processus à venir marqué par l'emploi de la préposition „vor“ qui a en allemand à la fois un sens spatial et temporel. La métamorphose qui se produit ici est celle du renouvellement de la vie, d'une continuité invisible au regard. L'évocation des couleurs dans les strophes précédentes est finalement un prétexte à la célébration de la seule loi que Rilke perçoit dans le monde: celle de la vie indissociable de la mort. À la différence des peintres impressionnistes, Rilke ne veut pas se contenter de la restitution d'une sensation visuelle. Ses images ne sont pas abstraites pour autant, la couleur garde un rapport avec le référent. Les images renvoient les unes aux autres dans une relation porteuse de sens et témoignent d'une virtuosité qui trahit la fascination de Rilke pour des artistes qui, comme Rodin ou Manet suggèrent le mouvement à partir de vibrations lumineuses. Rilke ne semble pas avoir voué une grande admiration aux peintres impressionnistes français qu'il évoque rarement dans sa correspondance. En revanche, il considère Manet comme un précurseur et Cézanne comme le vrai novateur. Le poème *Hortensia rose*, écrit après le Salon de 1907, montre comment le regard de Rilke sur le monde a évolué à la faveur de la révélation du génie de Cézanne.

Hortensia rose

Le poème *Hortensia rose* (*Rosa Hortensie*), constitué seulement de douze vers, est d'une grande densité. Il présente plusieurs points communs avec le précédent, à commencer par son titre qui signale la couleur rose du référent. Là aussi, la couleur est l'élément dominant du poème, deux ou trois mots la mettent en relief dans chaque strophe : « das Rosa » dans le premier vers, « für solches Rosa » dans le cinquième vers, « unter diesem Rosa » dans l'avant-dernier vers. L'utilisation de l'adjectif démonstratif, la formulation de questions qui interpellent le lecteur donnent au poème un aspect déictique. Cette tendance de Rilke à montrer la chose au lecteur en utilisant des pronoms démonstratifs ou en prenant le lecteur à témoin nous incite à citer un passage de l'ouvrage de Schopenhauer *Esthétique et métaphysique* centré sur l'idée de contemplation du beau. Cette œuvre, parue en Allemagne en 1851, était l'objet de traductions et d'études en France au début du 20^{ème} siècle. Schopenhauer parle de l'étymologie de l'adjectif allemand « schön », et affirme qu'il est apparenté au mot anglais « show » : « »Schön« ist ohne Zweifel verwandt mit dem englischen »to shew«, und wäre demnach »shewy« (schaulich), »what shews well«, was sich gut zeigt, sich gut ausnimmt, also das deutlich hervortretende Anschauliche, mithin der deutliche Ausdruck bedeutsamer (Platonischer) Ideen¹²³. » Le philosophe affirme aussi que toute chose naturelle est belle, par exemple tout animal, mais que l'homme n'est pas en mesure de saisir l'idée d'un point de vue objectif. Puis il est question de la végétation que Schopenhauer oppose à la nature inorganique. Il écrit à ce propos: «Dagegen nun erfreut uns der Anblick der Vegetation unmittelbar und in hohem Grade, natürlich aber um so mehr, je reicher, mannigfaltiger, ausgebreiteter und dabei sich selber überlassen sie ist¹²⁴. » Rilke, subjugué par la beauté de la fleur, s'emploie à y déceler la vie et à révéler le lien qui unit la fleur à l'être humain. On pourrait penser que le poète dirige l'attention du lecteur vers une fleur déterminée, mais l'hortensia rose n'est guère reconnaissable en raison de l'absence de contours. Dans chaque

¹²³ A. Schopenhauer. *Zur Metaphysik des Schönen*. § 211. *Parerga und Paralipomena*. Francfort, Cotta-Verlag, Insel-Verlag, 1965, p. 500.

¹²⁴ A. Schopenhauer. *Zur Metaphysik des Schönen*. § 213. *Parerga und Paralipomena*. Francfort, Cotta-Verlag, Insel-Verlag, 1965. p. 502.

strophe, la couleur est éloignée du référent (« in diesen Dolden » ou « sie »), elle est de ce fait presque isolée. Le poème se distingue aussi de *Hortensia bleu* par l'accumulation de mots qui expriment une hypothèse, donc une irréalité: Il s'ouvre par une question, suivie de deux autres dans la deuxième strophe, tandis qu'un verbe au subjonctif indique une irréalité dans le onzième vers.

Rosa Hortensie

Wer nahm das Rosa an? Wer wußte auch,
daß es sich sammelte in diesen Dolden?
Wie Dinge unter Gold, die sich entgolden
entröten sie sich sanft, wie im Gebrauch.¹²⁵

Le poète semble être celui qui veut atteindre la réalité profonde de la fleur en pénétrant sa couleur. Le sens du verbe « annehmen » n'est pas explicite dans le premier vers, la première question est traduite en français par « Qui a saisi la rose ? ». La traduction « saisir », ne peut recouvrir le sens hypothétique de « annehmen », « supposer », elle est plus directement associée à l'idée de « concevoir » qu'à celle de « saisir » avec la main, c'est-à-dire, ici, mettre la vie de la fleur en péril, ce qui ne correspond pas au contenu de la suite du vers : « Wer wußte auch ? ». Dans la deuxième strophe, l'hortensia qui « n'exige rien » s'apparente à la fragile anémone, la fleur qui offre sa beauté fragile. Un des critères du beau réside dans le fait qu'il est pur de tout intérêt. Ici, la fleur semble faire preuve d'un total désintéressement, proche de la disposition au sacrifice que Rilke attribue à l'anémone dans d'autres poèmes. La deuxième strophe semble anticiper sur les *Élégies de Duino*, où l'ange apparaît comme une instance supérieure, au seuil du visible et de l'invisible.

Daß sie für solches Rosa nichts verlangen.
Bleibt es für sie und lächelt aus der Luft?
Sind Engel da, es zärtlich zu empfangen,
wenn es vergeht, großmütig wie ein Duft?

La couleur de la fleur fanée se détache ici de la substance matérielle et pénètre dans un monde invisible. Le véritable artiste serait celui qui parvient à s'approcher de ce monde. Les derniers vers laissent penser que l'artiste qui, à l'instar de Cézanne, ne renonce pas à sonder le monde visible, voit surgir une autre réalité : celle de la métamorphose incessante de la vie. Le poème se termine par une phrase affirmative. L'adverbe « jetzt » traduit la sensation d'un processus qui a lieu dans l'instant et se révèle brusquement, tandis que le verbe au présent relatif à la fanaison, « verwelkt », correspond à l'idée d'un processus inscrit dans la durée. Le verbe « weiß », également au présent, se rapporte à un savoir qui survit à la chose qui l'a transmis.

Oder vielleicht auch geben sie es preis,
damit es nie erführe vom Verblühn.
Doch unter diesem Rosa hat ein Grün
gehört, das jetzt verwelkt und alles weiß.

Karine Winkelvoss considère que les *Nouveaux poèmes* ont un référent dans le monde réel, même s'il n'est pas décrit. Paul de Man a dénié à la poésie de Rilke tout rapport avec le monde visible. Certes, la couleur rose semble ici se dissoudre et disparaître dans un espace inaccessible. Mais la position de Karine Winkelvoss est d'autant plus convaincante que ce poème a été écrit peu de temps après le Salon consacré à Cézanne et qu'une des *Lettres sur Cézanne* peut être directement mise en rapport avec ce poème. Il est frappant de voir Rilke utiliser dans ce poème les mêmes mots que dans la lettre à du 24 octobre 1909 citée dans la

¹²⁵

Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.633.

postface de l'édition des *Lettres à Cézanne* publiées par Clara Rilke. Le poète veut en effet persuader sa femme, une artiste, de la spécificité des toiles de Cézanne en lui décrivant une nature morte qui le fascine particulièrement: «Obwohl es zu seinen Eigentümlichkeiten gehört, Chromgelb und brennende rote Lacke an seinen Zitronen und Äpfeln ganz schier zu gebrauchen, weiß er doch ihre Lautheit innerhalb des Bildes zu halten: völlig, wie in ein Ohr, tönt sie in ein horchendes Blau hinein und bekommt stumme Antwort von ihm, so daß niemand draußen sich angeredet oder angerufen fühlen muß. Seine Nature-mortes sind so wunderbar mit sich selbst beschäftigt¹²⁶.» Rilke emploie un mot très fort pour parler de l'effet que lui font les toiles de Cézanne, le mot «wunderbar» qui témoigne de l'enchantement que provoquent en lui des couleurs qui sont autonomes et qu'il personnifie en les présentant comme des êtres à l'écoute les uns des autres. Cette lettre donne à penser que le poème *Hortensia rose* est né d'une expérience vécue bien qu'il ne soit pas seulement le fruit de l'observation Il semble « donner à voir », « donner à sentir » une loi de la vie. L'unité entre la suggestion d'une sensation visuelle et le dévoilement d'une loi de la nature est préservée par l'harmonie que créent les assonances (« erführe », « verblühn »), les allitérations (« lächelt », « Luft ») et des rimes telles que « Dolden » et « vergolden ».

2. La rose

La rose est la fleur de prédilection de Rilke, elle l'accompagne durant toute son existence, telle une amie. Elle est aussi l'incarnation de la beauté ineffable et dépasse dans sa poésie de très loin la valeur symbolique qu'elle a pu avoir à travers différents courants littéraires. Dans la *Cinquième Élégie*, elle est associée au regard et proche du « centre », ce terme qui désigne Bouddha dans le dernier poème du recueil *Bouddha en gloire* : « Ach und um diese/ Mitte, die Rose des Zuschauns: / blüht und entblättert. [...]»¹²⁷ Dans un des *Sonnets à Orphée*, la rose représente pour chaque être humain « l'objet inépuisable »: « Uns aber bist du die volle zahllose Blume, / der unerschöpfliche Gegenstand¹²⁸. » Dans les vers suivants, elle se manifeste dans son éclat, l'un des critères de la beauté: « In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung/ um einen Leib aus nichts als Glanz ». La rose figure dans l'épithaphe de Rilke : « Sommeil de personne sous tant de paupières ». August Stahl explique qu'un poème de Rilke écrit en 1914 est à l'origine de ce texte. Il fait remarquer que les pétales de roses, comparés à la paupière dans plusieurs poèmes, incarnent ici la métamorphose du monde visible en univers intérieur: « Und wie die Rosenblätter mit geschlossenen oder sich schließenden Augenlidern verglichen werden, so ist auch ganz entsprechend die Rose ein Symbol des Innenseins oder der Verwandlung in Inneres¹²⁹. » Dans toute son œuvre, Rilke célèbre la rose comme une beauté plus haute, presque une beauté absolue, une perfection à laquelle l'homme devrait tendre.

La coupe de roses

Le poème *La coupe de roses* comporte huit strophes de longueur inégale, un vers isolé est un hommage à cette fleur complexe. Comme dans le poème *La naissance de Vénus*, la

¹²⁶ Rilke. *Paris Vie, 29, rue Cassette. Am 24. Oktober 1907*. Die Briefe über Cézanne herausgegeben von Clara Rilke. Besorgt mit einem Nachwort versehen von Heinrich Petzet. Mit vierzehn farbigen Abbildungen, 1983, p.63.

¹²⁷ Rilke. *Duineser Elegien. Die fünfte Elegie*. SW, t.1. p. 701.

¹²⁸ Rilke *Die Sonnette an Orpheus. Zweiter Teil*. VI. SW, t.1, p. 754.

¹²⁹ A. Stahl. »Vokabeln der Not « und »Früchte der Tröstung«. *Studien zur Bildlichkeit im Werke Rainer Maria Rilkes*, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1967, p. 135.

première strophe semble sans rapport avec le sujet nommé dans le titre : le poète prend à témoin un lecteur fictif pour lui relater une rixe.

Die Rosenschale

Zornige sahst du flackern, sahst zwei Knaben
zu einem Etwas sich zusammenballen,
das Haß war und sich auf der Erde wälzte [...]
wie ein von Bienen überfallnes Tier;¹³⁰

Cette strophe est emplie d'images de violence et de haine. Le monde extérieur est montré comme une scène de cirque où des chevaux furieux s'effondrent, donnant l'impression que le crâne va sortir de la gueule. Mais la deuxième strophe est introduite par une forte antithèse que soulignent les mots « Nun aber » et le passage de verbes au passé à des verbes au présent. À la vision terrifiante du monde extérieur succède celle d'un espace indéterminé, emplie de sérénité, où se dresse une coupe de roses. La rose, symbole de vie, s'oppose au crâne, symbole de mort. La coupe ronde, symbole d'harmonie et de stabilité, forme un contraste saisissant avec les images de chaos et de mouvements non maîtrisés évoqués dans les vers précédents. On peut rappeler que pour Schopenhauer la contemplation de la beauté a pour effet de soustraire l'homme à la volonté et de le délivrer de la souffrance. La première strophe constitue ainsi une sorte de fond sombre sur lequel se détachent des images de beauté, comme si le regard était capté par une vision soudaine. L'apparente contradiction entre beauté et laideur renvoie à des théories stoïciennes selon lesquelles la laideur rehausse la beauté, évoquées dans le livre *Histoire de la laideur*. Le philosophe Marc-Aurèle, adepte du stoïcisme, ne considérait certes pas la laideur comme un élément de la nature. Tous les processus naturels avaient à ses yeux un angle charmant, mais il explique dans un passage de son œuvre *Pensées pour moi-même* comment certains aspects secondaires de la figure ou de l'olive sont des effets surrogatoires qui rehaussent la beauté du fruit : « Et dans les olives mûres, c'est justement l'approche de la pourriture qui rehausse le fruit d'une beauté singulière¹³¹. » La beauté de la coupe de roses se manifeste par un autre critère de beauté que Rilke met souvent en évidence, la plénitude. Ici, il s'agit presque d'un excès de plénitude, d'une beauté prête à déborder de la coupe pour envahir l'espace sous forme d'une offrande. Cette impression est rendue par le mot « Neigen » qui désigne l'inclinaison de la fleur. En utilisant le pronom personnel qui désigne la première personne du pluriel, « uns », le poète associe le lecteur à la contemplation de la chose. Dans la troisième strophe, la rose est opposée aux choses du monde quotidien qui limitent l'espace des êtres humains. La fleur se caractérise par une absence de contours, une vie silencieuse opposée au vacarme qui règne au dehors. Dans la quatrième strophe surgit l'image de la paupière qui ne laisse pas percer l'intensité du regard intérieur:

Und dies: daß eins sich aufschlägt wie ein Lid,
und drunter liegen lauter Augenlider,
geschlossene, als ob sie, zehnfach schlafend,
zu dämpfen hätten eines Innern Sehkraft.

Les onze vers de cette longue strophe, constituée d'une question et de deux phrases, dévoilent comment la rose est parcourue par la vie que crée la lumière. Dans les quatre vers de la cinquième strophe, la vie se manifeste sous la forme d'un mouvement invisible que seul peut seul percevoir le regard intense porté sur la chose :

¹³⁰ Rilke *Neue Gedichte*. SW, t.1, p. 552.

¹³¹ U. Eco (sous la direction de) *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p.33.

Gebärden von so kleinen Ausschlagswinkel,
daß sie unsichtbar blieben, liefen ihre
Strahlen nicht auseinander in das Weltall.

Jessica Wilker qui a fait une étude de l'immobilité et du mouvement dans les *Nouveaux poèmes*, écrit à propos de ces images: « L'évocation d'une suite infinie de contours de plus en plus fragiles illustre ce sentiment moderne de la radiation, avec une finesse inouïe, dans le poème *Die Rosenschale*. On y voit le paradoxe de quelque chose qui serait à la fois sans contour, et en même temps une superposition de plusieurs couches de contours successifs, ne contenant rien qu'eux-mêmes, rien qu'une pure forme¹³². » Dans la sixième strophe, la fleur qui éclot est personnifiée, la décomposition du mouvement en phases successives peut d'ailleurs être mise en parallèle avec l'évocation de la déesse dans le poème *La naissance de Venus*. Dans la septième strophe, la fleur est montrée dans son autarcie. La couleur constitue la spécificité de la fleur, sa substance même. La beauté de cette couleur est ineffable, le seul adjectif qui peut désigner la qualité de ce rose est « namenlos ». Le poète fait référence au sens tactile (« noch zart und atemwarm »), et même au goût pour suggérer le passage d'une couleur à une autre :

Und wars für diese schon zu viel, das Aufgehn,
weil an der Luft ihr namenloses Rosa
den bitteren Nachgeschmack des Lila annahm?

MiRi Park emploie, à propos d'un autre poème de ce recueil, *Heliotrope de Perse*, le terme de « Synästhesie » pour qualifier de telles évocations qui, comme ici, font appel à tous les sens: «Die Genetivmetapher von „Vokalen“ und „Violett“ exemplifiziert als Synekdoche die metaphorische Beziehung von Worttextur und Heliotrop. Dafür spielt die Synästhesie eine eminente Rolle, indem sie durch die Synthese der unterschiedlichen Sinnesqualitäten Elemente aus verschiedenen Bereichen miteinander verbindet und zu einem Ganzen verdichtet: Geschmackssinn (süße), Gehörsinn („Vokale“), Visuelles („Violett“) und Geruchssinn („hindüftend“). Sie verwandelt die begrifflichen in sinnliche Qualitäten und versinnlicht so das komplexe Gewebe aus Dichtung, Blume und Erotik als drei semantische Schichten des Gedichts¹³³. » L'auteur pour qui le concept « a-mimesis » désigne une évocation qui ne vise pas la reproduction du réel, mais ne renonce pas pour autant à la référence au réel, met en relation des poèmes de Rilke écrits en 1907 et en 1908 avec les objectifs de Cézanne. Ce poème a été écrit en janvier 1907, soit neuf mois avant la rétrospective des œuvres du maître qui devait tant marquer Rilke. Il semble donc que Rilke avait compris avant 1905 la spécificité de Cézanne qui fait de la couleur la substance même de la chose. Rilke connaissait Cézanne grâce à Paula Modersohn-Becker, il a éprouvé une sorte de choc esthétique à l'occasion de la rétrospective consacrée à Cézanne et pris conscience à ce moment de la grandeur du peintre. Rilke partage avec Cézanne la volonté de dire l'essence de la chose. La révélation de l'intérieur de la rose est annoncée dès le deuxième vers de la huitième strophe. La rose contient le réel, elle a pour mission de le métamorphoser. La parenté de l'être humain avec la fleur est soulignée dans le dernier vers où les mots « eine Hand » sont associés à la rose. Ici la main est à la fois une métaphore de la rose et de la création artistique. La fleur semble avoir absorbé tout l'espace, même l'espace extérieur qui était évoqué dans les premiers vers (« die Welt da draußen »). C'est comme si elle avait

¹³² J. Wilker. *Du mouvement et de l'immobilité des Neue Gedichte de Rilke* dans Marie-Hélène Quéval (dir), *Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes, éd. du temps, 2004 p.150.

¹³³ M. Park. *Jenseits der Referenz ? Ästhetik der Poetik und Abstraktion im mittleren Werk Rainer Maria Rilkes*, mpress, 2008, p.129.

recueilli le temps (« Wind und Regen und Geduld des Frühlings »), et l'espace afin de les métamorphoser dans son propre espace intérieur (« in eine Hand voll Inneres zu verwandeln »), un intérieur qui ne se livre pas au regard. Le dernier vers isolé ne traduit pas une sensation perçue par plusieurs sens, mais une atmosphère de quiétude :

Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen.

Les assonances en « o », les allitérations en « s » et l'opposition entre les voyelles « i » et « o » transcrivent la sensation d'une totalité contradictoire, à la fois présente au regard et inaccessible au langage des mots: ce sont seulement les relations entre les sons qui peuvent rendre compte d'une beauté presque absolue, sans que le poème puisse être réduit à un chant pur. La fluidité des vers et la mélodie des sons accompagnent des images qui traduisent une sensation vécue par tous les sens. Les lettres de Rilke révèlent que l'abstraction représentait à ses yeux une menace pour le langage pictural. *La coupe de roses* annonce une évolution qui a conduit au langage des *Élégies* et des *Sonnets à Orphée*, mais l'image garde un lien avec le monde réel.

L'intérieur de la rose

Le poème *L'intérieur de la rose (Das Rosen-Innere)* a été écrit à Paris en août 1907. Il se rapproche du précédent par le sujet, mais s'en distingue par plusieurs aspects : il est court, constitué de vers irréguliers très denses qui ne forment que quelques phrases. Il n'est plus question ici d'un objet matériel, d'une coupe de roses. Le poète tente d'appréhender la quintessence de la fleur, une sorte de beauté absolue, hors du temps et de l'espace, tels que ceux-ci sont donnés à la conscience de l'homme. Le poème s'ouvre par une question dont les termes mêmes confèrent à la rose une dimension métaphysique. Il n'est pas question ici de l'apparence de la fleur, contours et couleurs sont absents de cette évocation. La question posée, qui ne peut avoir de réponse, porte sur la finalité de la fleur qui devient une métaphore de la vie ou de la poésie:

Wo ist zu diesem Innen
ein Außen ? Auf welches Weh
legt man solches Linnen? ¹³⁴

Rilke tente, comme dans d'autres poèmes, d'approcher une réalité invisible en la captant dans des reflets. La rose ouverte du dernier vers du poème *La coupe de roses* avait absorbé un monde visible tumultueux. Ici, le cosmos tout entier semble contenu dans les reflets d'un « lac intérieur », métaphore de cet « espace intérieur » qui prendra tant d'importance dans la poésie tardive du poète. L'impératif « sieh », suivi de deux points, semble annoncer la suggestion d'une réalité visible. En fait, les mots « lose im Losen » ne se rapportent qu'à une présence absente, quelque chose d'indescriptible qu'une « main tremblante » essaie d'atteindre. L'abondance encore contenue dans *La coupe de roses* devient ici une surabondance qui s'écoule de la fleur.

Sie können sich selber kaum
halten; viele ließen
sich überfüllen und fließen
über von Innenraum
in die Tage, die immer
voller und voller sich schließen,

¹³⁴

Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p. 622.

bis der ganze Sommer ein Zimmer
wird, ein Zimmer in einem Traum.

L'été envahit toute la chambre et le temps devient espace. On peut ici mettre en parallèle, en les opposant, le métier des artistes plasticiens et celui du poète. Les premiers transforment le temps en espace, lorsqu'ils évoquent un moment ou des phases successives en réalisant une peinture ou un groupe sculpté. Le poète, par contre, a la capacité de transformer l'espace en temps grâce à l'évocation d'images du monde visible reliées par une mélodie, celle que crée le mouvement des vers, leur rythme. La rose de ce poème peut être assimilée à une métaphore de la poésie. Le poème s'achève sur l'image d'un rêve: le poète ne peut pas expliquer la finalité de la rose, mais il sait accueillir la fleur dans son espace intérieur, son imaginaire, et peut poursuivre le rêve de transmuier une beauté ineffable en une beauté poétique où se confondent image et son.

IV. « CHOSES D'ART » ET OBJETS DU MONDE QUOTIDIEN

A. Le bel objet d'art montré dans son autarcie, critère de beauté

Rilke a exprimé ses jugements sur l'art dans *Le journal florentin* et dans quelques textes courts dont celui qui est intitulé *Sur l'art (Über Kunst)*, écrit en 1898. Dans la première partie de ce texte, il présente un critère de beauté important à ses yeux : l'autarcie. «Das Kunstwerk möchte man also erklären: als ein tieferes Geständnis, das unter dem Vorwand einer Erinnerung, einer Erfahrung oder eines Ereignisses sich ausgiebt und, losgelöst von seinem Urheber, allein bestehen kann¹³⁵.» Rilke formule, un peu plus loin, une affirmation essentielle: «Diese Selbständigkeit des Kunstwerkes ist die Schönheit. Mit jedem Kunstwerk kommt ein neues, ein Ding mehr in die Welt.» Dans ce texte, Rilke fait l'éloge des objets façonnés par l'artiste Van der Velde, mais cette conception de la beauté de l'objet d'art associée à son autonomie s'applique aussi aux objets réalisés par l'homme, qu'il s'agisse d'objets d'art ou d'objets du monde quotidien. Nous consacrons ce chapitre à plusieurs choses qui ont en commun ces critères de solitude, d'autarcie, que Rilke soulignait aussi à propos des sculptures de Rodin.

1. La statuette

Le titre du poème *Tanagra* correspond au nom d'une ville de Béotie dont les potiers se sont spécialisés au IV^e siècle avant J.C. dans la fabrication de statuettes représentant des scènes de la vie quotidienne, souvent des femmes drapées, mais aussi des danseuses et des divinités.

Tanagra

Ein wenig gebrannter Erde,
wie von großer Sonne gebrannt.
Als wäre die Gebärde
einer Mädchenhand
auf einmal nicht mehr vergangen;
ohne nach etwas zu langen,
zu keinem Dinge hin
aus ihrem Gefühle führend,
nur an sich selber rührend
wie eine Hand ans Kinn.¹³⁶

Les dix vers de la première strophe sont consacrés à la figurine, tandis que la deuxième strophe commence par le pronom « wir » qui désigne les spectateurs. Le petit objet d'art est là, dans sa réalité matérielle, sa solitude et son autarcie, il peut être facilement être appréhendé par le regard. Rilke a pu admirer au Musée du Louvre ces statuettes qui ont suscité un engouement lors de l'Exposition universelle en 1878. Ces objets d'art vieux de plus de deux millénaires, dont la polychromie était souvent très bien conservée parce- qu'ils étaient dans des tombeaux, devaient constituer à la fin du 19^{ème} siècle un contraste frappant avec les objets qui attestaient les progrès de la science et de la technique. Ces figurines fragiles font partie des petites choses que Rilke affectionne et qu'il évoque dans sa lettre à Lou du 10 août 1903: « Das Gesetz ist groß in dem Kleinen und sieht an allen Seiten daraus hervor und bricht aus ihm aus¹³⁷ » La réalité matérielle de la chose est attestée dans le premier vers, il a suffi

¹³⁵ Rilke. S W, t.5, p. 428.

¹³⁶ Rilke. *Neue Gedichte* .SW, t.1, p. 515.

¹³⁷ Rilke. An Lou Andreas-Salomé nach Berlin Westend. Briefwechsel .p. 107.

d'un peu de terre au potier pour réaliser ces objets. Ces figurines ont un autre caractère de la beauté des objets d'art antiques que privilégie Rilke : ce sont des choses sans nom. On ne sait pas quel potier a réalisé la sculpture représentant une femme nommée ici « Tanagra ». C'est au travail de l'artisan que le poète rend hommage en employant le verbe « drehen », un mot qui se rapporte à la fois au geste du potier et à celui du spectateur qui veut contempler une sculpture sous toutes ses faces. Rodin tenait d'ailleurs à ce que le spectateur puisse tourner autour de ses statues, les appréhender dans leur totalité. Le poète ne décrit pas la beauté plastique qu'il contemple. Il évoque le geste de la main qui touche un menton, mais ces mots ne permettent pas de rapprocher la statuette d'une figurine précise que Rilke aurait vue au Musée du Louvre ou chez Rodin. Le mot « das Ding » précédé de la négation « kein » évoque une chose tout en la niant. Il s'oppose au substantif « die Erde » et se rapporte à la pensée de la Tanagréenne. La deuxième strophe traduit l'émotion suscitée par une beauté qui reste énigmatique:

wir können fast verstehen
weshalb sie nicht vergehen,- [...]

L'adverbe «fast» employé dans le troisième vers accompagne souvent les verbes „verstehen“ et „begreifen“ dans la poésie de Rilke, entre autres dans les *Élégies de Duino*. Le poète n'emploie dans la deuxième strophe que des mots abstraits pour rendre compte de la « chose d'art » (« das Kunst Ding »). Un autre extrait du texte *Sur l'art (Über Kunst)* montre qu'aux yeux de Rilke la beauté ne peut être cernée par des effets tels que ceux que les philosophes ont pu définir. Pour lui, la chose belle *est*. Un passage du texte *Sur l'art* reflète la conception de la beauté de Rilke: «Wir müssen es aussprechen, daß das Wesen der Schönheit nicht im Wirken liegt, sondern im Sein. Es müßten sonst Blumenstellungen und Parkanlagen schöner sein als ein wilder Garten, der vor sich hinblüht irgendwo und von dem keiner weiß¹³⁸.» Dans le poème *Tanagra*, les verbes à l'infinitif, les voyelles brèves donnent une impression de légèreté. La succession de plusieurs comparatifs permet de traduire l'effort de compréhension et l'intensité de l'émotion.

aber wir sollen nur
tiefer und wunderbarer
hängen an dem was war
und lächeln: ein wenig klarer
vielleicht als vor einem Jahr.

Le qualificatif «wunderbar» est le seul qui puisse rendre compte de la grâce de ces merveilleuses figurines. Cette impossibilité de décrire la beauté par des mots fait écho aux mots de Rodin dans une des « Notes éparses » qui figurent à la fin de son livre *Les cathédrales de France* : « Dans les Tanagras, il y a la nuance féminine; la discrète grâce de ces membres drapés qui expriment le retrait de l'âme. Nuance que les mots ne sauraient dire.¹³⁹ » La figurine grecque au geste pensif devient source de méditation sur le temps. Ce n'est pas une réflexion attristée sur le thème de la mort, bien que l'objet provienne d'un tombeau. La statuette est là pour rappeler à l'homme sa condition, sa finitude. Les mots « ein wenig » soulignent la modestie du petit objet d'art dont la beauté invite le poète à être modeste lui aussi. Le poème s'ouvre par une évocation de l'espace, «ein wenig Erde ». Il se termine par une évocation du temps, « vor einem Jahr», et se referme sur lui-même. La poésie de Rilke pourrait donner l'impression d'être un monde clos. La répétition des mots « ein wenig » au début et à la fin du poème, la fluidité des vers qui ne forment que quelques

¹³⁸ Rilke. *Über Kunst*, SW, t.5, p. 428.

¹³⁹ A. Rodin. *Les cathédrales de France*, Paris, A.Colin, 1914, p.224.

phrases créent l'image d'un cercle. Mais c'est un cercle dynamique qui correspond à la fois au travail du potier et au regard du spectateur. Chez Rilke, le mouvement circulaire est une figure fréquente. Le cercle est dans l'antiquité grecque un symbole de perfection, de beauté éternelle. Platon exprime dans *Phèdre* sa conception de la beauté éternelle, qui est pour lui une « vision bienheureuse et divine, citée dans *L'histoire de la beauté* : « La beauté, elle, était resplendissante à voir, en ce temps où, mêlés à un chœur bienheureux, -nous à la suite de Zeus et d'autres à la suite d'un autre dieu-, nous en avons une vision bienheureuse et divine, en ce temps où nous étions initiés à cette initiation dont il est permis de dire qu'elle mène à la béatitude suprême¹⁴⁰. » Platon considérait les arts plastiques comme une fausse copie de l'authentique beauté. Mais l'importance de l'harmonie et des proportions dans l'art est soulignée dans un autre écrit, *Timée* : « Or, de tous les liens, le plus beau, c'est celui qui impose à lui-même et aux éléments qu'il relie l'unité la plus complète, ce que, par nature, la proportion réalise de la façon la plus parfaite¹⁴¹. » Dans le poème *Tanagra*, le référent choisi est un objet d'art réalisé dans la Grèce antique, une petite statuette qui séduit le poète par sa grâce, l'un des critères de la beauté. Cet objet incarne aussi la vie. Rodin possédait des statuettes Tanagra que Rilke a pu admirer dans la demeure du sculpteur. Rodin avait pu attirer l'attention de Rilke sur la vie que les artistes grecs ont su insuffler à leurs sculptures. Il a toujours célébré la beauté du mouvement dans ses sculptures et il a su rendre la grâce des danseuses cambodgiennes dans des dessins que Rilke a particulièrement admirés.

2. Le motif de la fontaine

La fontaine est un sujet cher à Rilke, on peut rappeler que c'est le motif choisi pour l'illustration du recueil de Rilke *Pour me fêter (Mir zur Feier)*. Ce dessin a été réalisé par le Heinrich Vogeler à qui Rilke a consacré le texte qui a pour titre le nom du peintre. Le thème de la fontaine apparaît déjà dans le *Livre d'heures*, il est toujours présent dans les *Sonnets à Orphée*. Un des poèmes les plus célèbres de l'œuvre poétique de Rilke, *Fontaine romaine (Römische Fontäne)*, a été écrit en 1906 à Paris, mais il a été inspiré par une fontaine romaine, comme l'indique un nom de lieu qui figure dans le sous-titre: *Borghese*. Le référent présente les caractéristiques de l'objet d'art tel que le conçoit Rodin: c'est un objet isolé, clos, possédant une dynamique interne. Ce poème est l'un de ceux où l'adjectif épithète « schön » est associé à une chose observée, ici, à une vasque. L'allitération produite par la juxtaposition des mots « schön » et « Schale » souligne l'idée d'une beauté inhérente à la chose. Les deux premiers quatrains du sonnet constituent une seule phrase qui correspond au mouvement vertical de l'eau, tandis que l'image des vasques horizontales domine dans les deux tercets. La réalité matérielle des bassins est contenue dans le mot « Marmorrand ». Le premier terme de ce mot composé (« Marmor ») évoque la matière dont est faite la fontaine, le deuxième terme, le bord, (« Rand »), correspond aux contours de la vasque et montre la chose dans sa réalité spatiale.

Römische Fontäne

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
aus einem alten runden Marmorrand, [...] ¹⁴²

¹⁴⁰ Platon. *Phèdre*, dans Umberto Eco (sous la direction de), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p.51.

¹⁴¹ Platon. *Timée*, dans Umberto Eco (sous la direction de), *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004, p.51.

¹⁴² Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1. p.529.

C'est un mouvement perpétuel, celui de l'eau, symbole du flux éternel de la vie, qui domine les deux premières strophes, évoqué phonétiquement par les nombreux participes présents et les allitérations dans le huitième et le neuvième vers:

dem leise redenden entgegenschweigend
und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand,
ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
wie einen unbekanntem Gegenstand ;

Le ciel reflété est présenté comme «un objet inconnu», l'eau de la vasque devenant le reflet d'un cosmos dont la science n'a pas percé l'origine et la finalité. La fontaine est personnifiée, la vasque comparée à une « main creuse » qui reflète l'espace. Les tercets restituent la vision des deux vasques, la symbolique du cercle est soulignée par la répétition «Kreis aus Kreis ». Le cercle, forme parfaite de la beauté, reflet des Idées éternelles pour Platon, est ici un cercle paisible, celui de la vasque qui reçoit le mouvement perpétuel. L'unité est incarnée par la « chose d'art », la vasque: l'eau provient de la terre et du ciel, elle retourne à la terre et reflète le ciel. Le bruit répété de l'eau ne suscite que rêverie et quiétude, le mot « heimlich » se rapporte à quelque chose de secret qui n'engendre pas d'angoisse. La chose observée est seule, livrée au regard attentif du poète. Celui-ci n'interpelle pas le lecteur, aucun pronom personnel n'est utilisé ici, à la différence d'autres poèmes. Le poète semble vouloir révéler une loi de la vie avec un souci d'objectivité. La fontaine est une image indispensable pour Rilke, le miroir un thème récurrent. La fréquence de ces images permet de rapprocher Rilke de Valéry. Le Narcisse de Valéry se penche sur la fontaine, à la fois épris de sa beauté et à la recherche de son identité :

Rêvez, rêvez de moi !...Sans vous belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur me seraient incertaines.
Je chercherais en vain ce que j'ai de plus cher, [...] ¹⁴³

Rilke n'avait pas lu *Les fragments du Narcisse*, écrits en 1919-1923, lorsqu'il a écrit le poème *Fontaine romaine*. Ici, l'évocation des reflets n'est pas liée à une quête d'identité. Mais l'amour de la beauté est commun aux deux artistes, la présence de thèmes semblables révèle de profondes affinités.

3. Bouddha

Trois poèmes du recueil *Les Nouveaux poèmes* sont consacrés à Bouddha. Le premier a été écrit à Meudon à la fin de l'année 1905, à l'époque où Rilke habitait chez Rodin. Une lettre de Rilke à Clara datée du 20 septembre 1905 permet d'établir un lien direct entre ces poèmes et une sculpture de Bouddha que Rodin avait placée dans son jardin : « Nach dem Abendessen zieh ich mich bald zurück, [...]. Dann ist vor mir die weite blühende Sternennacht, und unten vor dem Fenster steigt der Kiesweg zu einem kleinen Hügel an, auf dem in fanatischer Schweigsamkeit ein Buddha-Bildnis ruht, die unsägliche Geschlossenheit seiner Gebärde unter allen Himmeln des Tages und der Nacht in stiller Zurückhaltung ausgebend. C'est le centre du monde, sagte ich zu Rodin. » ¹⁴⁴ On retrouve deux mots de cette lettre, l'étoile et le centre, dans les poèmes consacrés à Bouddha: le terme « Stern » dans le premier poème, intitulé *Buddha* et le terme « Mitte » dans le troisième poème, intitulé *Bouddha en gloire (Buddha in der Glorie)*, écrit en 1908, soit trois ans après le premier

¹⁴³ Paul Valéry. *Fragments du Narcisse. Poésies*, Paris, nff Gallimard, 1966, p.63.

¹⁴⁴ Rilke. *An Clara Rilke Meudon-Val-Fleury, chez Rodin, Mittwoch den 20. September (1905), Briefe*, Insel Verlag, p. 112.

poème et deux ans après le second. C'est lui qui clôt la deuxième partie du recueil dédiée par Rilke à son ami Rodin.

Le référent de ces trois poèmes est à la fois une « chose d'art », un objet réalisé par un sculpteur, et une figure, celle d'un sage. Les mots de la lettre de Rilke mettent en relief un des critères de beauté : l'autarcie. Dans sa lettre, Rilke insiste sur « l'indicible plénitude », « la silencieuse réserve » de la sculpture qu'il aperçoit de sa fenêtre. La sculpture érigée sur une petite colline se détache sous un ciel étoilé. Bouddha est lui-même assimilé à une étoile dans le troisième vers :

Buddha I

Als ob er horchte. Stille: eine Ferne...
Wir halten ein und hören sie nicht mehr.
Und er ist Stern. Und andere große Sterne,
die wir nicht sehen, stehen um ihn her.¹⁴⁵

Dans ce poème, la sculpture qui représente Bouddha incarne des qualités essentielles de la beauté : l'unité et la totalité. L'œuvre d'art est accomplie et reflète la perfection qu'a pu atteindre un sage. Le poème commence par les mots « als ob » qui introduisent une forme verbale hypothétique. Il semble que Bouddha écoute. La sculpture est personnifiée, mais aucun trait du visage n'est évoqué. Cette comparaison s'oppose à une réalité exprimée par des verbes au présent : « Und er ist Stern », et « O er ist Alles ». Le mot « O », placé en tête, confère au vers une tonalité hymnique.

O er ist Alles. Wirklich warten wir,
daß er uns sähe? Sollte er bedürfen?

La « chose d'art » est immobile, telle un centre stable dans l'univers infini. Elle est fermée sur elle-même, au milieu d'un cercle que forment les êtres projetés à ses pieds depuis des millions d'années. Cette image du cercle créée par l'attraction de Bouddha est elle aussi un symbole de beauté. Le cercle symbolise le cosmos, l'unité de l'existence. Cette impression d'unité est soulignée par l'emploi du pronom « wir » qui se rapporte à l'humanité entière. La comparaison de Bouddha avec un animal dans le huitième vers rappelle que Bouddha a été un être vivant. Bouddha incarne ici à la fois la méditation silencieuse et un mouvement perpétuel qui circule en lui.

Denn das, was uns zu seinen Füßen reißt,
das kreist in ihm seit Millionen Jahren.
Er, der vergißt was wir erfahren
und der erfährt was uns verweist.

A la fin du poème, les pronoms « Er » et « wir » désignent le sage et l'humanité dans un face à face éternellement silencieux. Le silence de la figure de Bouddha rappelle celui de *l'Ange du Méridien* de la cathédrale de Chartres. Dans les deux cas, l'être humain se trouve face à un symbole de spiritualité. Dans les deux poèmes, la distance entre la figure et l'être humain est mise en relief. Mais ici le silence de Bouddha n'est pas suggéré comme celui d'une sculpture en pierre insensible à l'être humain. C'est celui d'une figure resplendissante qui a atteint une sérénité à laquelle ne peuvent prétendre les êtres qui contemplent son image.

Le deuxième poème dédié à Bouddha a été écrit à Paris en 1906. C'est un sonnet, à la différence du premier et du troisième poème constitués de trois strophes de quatre vers. Ici, la sculpture est d'abord évoquée dans sa réalité matérielle, l'or. L'éclat est l'une des qualités de

¹⁴⁵ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p. 496.

la beauté. Ce peut être l'éclat du marbre, de l'or ou encore des pierres précieuses, souvent utilisées dans l'orfèvrerie. L'or est un mot qui apparaît dans le titre de deux poèmes de Rilke. Le poème intitulé *Or (Gold)* est un poème de jeunesse. Celui qui a pour titre *L'or (Das Gold)* figure dans la deuxième partie des *Nouveaux poèmes*. Il a été écrit en 1907 et montre la transformation de l'or comme une alchimie négative. L'or semble s'écouler de la statue comme une pluie répandue par un dieu.

Schon von ferne fühlt der fremde scheue
Pilger, wie es golden von ihm träuft;¹⁴⁶

La statue a été coulée à partir d'objets en or évoqués dans la deuxième strophe : Bouddha est « une image » érigée « dans le calice d'une fleur ». Un fort contraste domine le poème : l'opposition entre les êtres « timides » qui ont sacrifié des objets pour que soit coulée la statue et la « hauteur souveraine » des sourcils de Bouddha, signe de sa supériorité absolue :

Aber näher kommend wird er irre
vor der Hoheit dieser Augenbraun: [...]

Le pèlerin ne perçoit que les apparences, tandis que le sculpteur a pu suggérer une autre réalité indéfinissable, celle que le poète essaie d'approcher en employant dans l'avant-dernier vers les termes abstraits, vagues «ein goldenes». Il s'agit ici d'une beauté différente de celle des apparences, de la matière éclatante. La supériorité de cette beauté est renforcée par l'emploi du comparatif « stummer » et par le choix d'un mot composé créé par le poète, « ruhiggelber ». Ce comparatif donne l'impression que la matière de couleur jaune a absorbé la quiétude que le sculpteur a voulu traduire, l'éclat des apparences et la sérénité intérieure ne font plus qu'un. La beauté intérieure ne saurait être représentée par un sculpteur, ni définie par un poète. Ici, elle semble être davantage le fruit d'une méditation que l'aura d'un être qui transmet des valeurs spirituelles. L'évocation de l'éclat de la chose d'art l'emporte sur la suggestion d'une spiritualité.

Bouddha en gloire

Le titre du poème *Bouddha en gloire (Buddha in der Glorie)* indique une évolution par rapport aux deux poèmes précédents : Bouddha est invoqué ici avec un lexique religieux. Le poète le salue comme les chrétiens invoquent Marie dans la prière Ave Maria. Il l'interpelle directement par les mots « la chair de ton fruit » (« dein Fruchtfleisch »):

Buddha in der Glorie

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,
Mandel, die sich einschließt und versüßt,-
dieses Alles bis an alle Sterne
ist dein Fruchtfleisch: Sei begrüßt.¹⁴⁷

Bouddha est le centre de l'univers, „centre des centres“, « noyau des noyaux », comme s'il était à l'origine de toute vie. La « sève vigoureuse » qu'il contient s'écoule de lui comme d'une amande fermée pour se répandre dans l'univers. Rilke utilise des métaphores empruntées au monde végétal pour rendre compte d'une totalité, d'un flux perpétuel. Bouddha n'est plus ici qu'une figure resplendissante qui tournoie dans l'univers, image de

¹⁴⁶ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.528.

¹⁴⁷ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.642.

beauté lointaine et souveraine. Les mots « Alles », « voll » traduisent une idée de totalité, de plénitude associée à un mouvement circulaire infini. Le poème se termine par un verbe qu'on rencontre fréquemment dans l'oeuvre de Rilke, sa prose ou sa poésie, le verbe « surmonter » :

Doch in dir ist schon begonnen,
was die Sonnen übersteht.

Otto Friedrich Bollnow commente la fréquence et l'importance du verbe „überstehen » dans l'oeuvre de Rilke en se référant à plusieurs exemples. Il cite le début du poème *Aus dem Leben eines Heiligen*: «Er kannte Ängste, deren Eingang schon/ wie Sterben war und nicht zu überstehen¹⁴⁸.» Il s'appuie aussi sur des extraits du roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, du *Livre des images*, et montre que ce sont précisément la douleur, l'angoisse qui doivent être « surmontées ». Cela nous incite à confronter cette capacité à surmonter l'angoisse et la douleur avec la conception du beau que Schopenhauer a formulée dans *Esthétique et métaphysique du beau*. Pour le philosophe, la volonté est la source de nos souffrances, mais elle disparaît de la conscience lors qu'on contemple le beau. Cette contemplation éloigne donc la souffrance, sans pour autant apporter le bonheur qui est aux yeux de Schopenhauer de nature négative. Rilke ne fait pas dans ses lettres l'éloge d'un système philosophique particulier, il ne se réfère pas à une esthétique. Il n'a adhéré à aucun dogme, mais il lisait des ouvrages philosophiques. Les poèmes dédiés à Bouddha semblent refléter une sympathie plus grande pour cette sagesse que pour les religions monothéistes.

B. Le bel objet du monde quotidien

Rilke considère comme belles les petites choses sans distinction, objets d'art et objets du quotidien. Dans la deuxième partie de son essai sur Rodin, il présente le maître comme celui qui aime la vie à travers les simples objets de la vie quotidienne, c'est une qualité qu'il célèbre aussi chez l'artiste belge Van de Velde dans le texte *Le nouvel art à Berlin (Die neue Kunst in Berlin)* paru en 1898. Il dépeint un architecte représentant du *Jugendstil* qui porte aux choses un amour véritable: «Von allen welche den Dingen zu sich selber helfen, begreift sie keiner so wie Van de Velde. Er kennt sie alle ganz genau und weiß ihre heimlichsten Wünsche. Er hat die echte Liebe zu ihnen: er verzärtelt sie nicht, er erzieht sie¹⁴⁹.» Un des *Nouveaux poèmes*, *La dentelle (Die Spitze)*, est dédié à l'une de ces petites choses modestes. Il se compose de deux parties, indiquées par les mentions I et II. La première partie a été écrite à Paris en 1906, la seconde à Capri en 1907. Des passages du roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* et des poèmes tardifs écrits en français *Valangin* (Muzot, 1924), *Châte I* et *Châte II* (qui datent de 1923), reflètent aussi l'intérêt de Rilke pour les objets de tissu, les tapis confectionnés par des femmes.

La dentelle

La première partie du poème *La dentelle* se compose de trois strophes de longueur inégale. L'objet qui a donné au poème son titre est nommé dans le troisième vers, qualifié de « petit morceau de dentelle serrée » dans le quatrième vers, et de « chose » à la fin du septième vers. La réalité matérielle de la dentelle est mise ainsi en relief au milieu du poème. Mais ces vers évoquent aussi la femme qui a réalisé cet objet et perdu la vue et la question de savoir si ce destin est inhumain est posée:

¹⁴⁸ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*, SW, t.1, p. 586.

¹⁴⁹ Rilke. *Die neue Kunst in Berlin*. SW, t.5, p.443.

Die Spitze

I

Menschlichkeit : Namen schwankender Besitze,
 noch unbestätigter Bestand von Glück:
 ist das unmenschlich, daß zu dieser Spitze,
 zu diesem kleinen dichten Spitzenstück
 zwei Augen wurden?- Willst du sie zurück?¹⁵⁰

Le dernier vers de ce premier poème se distingue de la plupart des *Nouveaux poèmes* dédiés à des choses par l'emploi de la première personne: « daß es mich lächeln macht vor Nützlichkeit . » Ces vers ont choqué et valu à leur auteur le reproche d'esthète indifférent qui place l'objet au dessus de la personne, justifie le sacrifice d'une vie par la réalisation de l'objet et donne à l'art la primauté sur la vie. Il est vrai que Rilke ne s'est pas engagé pour ces causes sociales et que certains de ses textes justifient ce reproche, comme ces affirmations orgueilleuses du jeune poète dans le *Journal florentin* : « Wisset denn, daß die Kunst ist : das Mittel Einzelner, Einsamer, sich selbst zu erfüllen. » et un peu plus loin : « Wisset denn, daß der Künstler für sich schafft - einzig für sich¹⁵¹. »

Le deuxième poème écrit plusieurs mois après celui-ci comporte quatorze vers, comme un sonnet, mais il est constitué de deux strophes. La dentelle est nommée comme étant une « chose », elle est qualifiée ici de « jaunie ». Les verbes au passé s'opposent aux verbes au présent de la première strophe qui correspondent à une réalité matérielle observée. Ici, il est question d'un objet qui a été réalisé, la première strophe se termine par le vers : « Sieh, sie ward getan ». Là aussi, le poète prend le lecteur à témoin en l'interpellant, mais au lieu d'exprimer ses sentiments à la première personne, il englobe ses semblables et l'objet dans le pronom « wir », « nous ». Ce poème est, avec *La coupe de roses* l'un des rares de ce recueil où l'objet n'est pas nommé uniquement dans le titre. Le qualificatif de beau apparaît dans la deuxième partie, associé à l'accomplissement, l'un des critères de beauté de la chose d'art. Le qualificatif « schön » dit la beauté d'un objet modeste qui n'est pas l'œuvre d'un artiste et fait partie du monde quotidien. La répétition du verbe « lächeln », fait écho au dernier vers du poème précédent. Cependant, cette fois-ci, ce n'est pas une affirmation, mais une hypothèse qui ferme le poème :

Die Spitze

II

[...]

Ein Leben ward vielleicht verschmäht, wer weiß?
 Ein Glück war da und wurde hingegeben,
 und endlich wurde doch, um jeden Preis,
 dies Ding daraus, nicht leichter als das Leben
 und doch vollendet und so schön als sei's
 nicht mehr zu früh, zu lächeln und zu schweben.¹⁵²

L'adjectif «vollendet» indique que l'objet a été accompli, l'accomplissement est un des critères de beauté de la chose d'art, tout comme l'autarcie. L'objet est là, isolé, dérisoire par rapport au prix qu'il a coûté. Mais cette fois, l'objet n'est « pas plus facile que la vie », l'art n'est pas célébré au détriment de l'existence. La dentelle fait partie de ces objets imprégnés de la vie de celui qui les a confectionnés, ceux que célèbre Rilke dans une lettre adressée à Witold Hulewitz le 13 novembre 1925, une époque tardive de sa création. Comme dans d'autres écrits, Rilke déplore les effets de l'industrialisation et de l'importation d'objets

¹⁵⁰ Rilke. *Neue Gedichte* SW, t.1, p.512.

¹⁵¹ Rilke. *Das Florenzer Tagebuch*, Insel Taschenbuch 1597, p.27.

¹⁵² Rilke. *Neue Gedichte*, SW, t.1,p. 513.

fabriqués en Amérique, sa crainte de voir disparaître les choses chargées de sens : « Nun drängen von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, *Lesens-Attrapen*... [...] Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. *Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben*¹⁵³. »

L'attitude de Rilke par rapport à la société est souvent contradictoire, comme le montrent ses poèmes et ses lettres. Ces contradictions expliquent les réactions des critiques qui s'appuient sur certains écrits du poète pour prendre sa défense, ou sur d'autres pour l'accuser. Jürgen Siess relate des épisodes de la vie de Rilke et de sa carrière de critique d'art dans le livre *Rilke, images de la ville, figures de l'artiste*. Il cite un extrait du texte de Rilke *Worpswede* où il est question de l'artiste peintre: « En rangeant les hommes avec les choses, il les rehausse : car il est l'ami, le confident, le poète des choses. »¹⁵⁴. Nous aimerions rapporter ces propos au poème *La dentelle* et dire qu'ici aussi, Rilke n'entend pas abaisser la personne au niveau de la chose, mais élever la chose au niveau de la personne. Rilke a souvent revendiqué dans ses lettres et ses écrits, que ce soit sa prose où ses poèmes, une empathie avec les êtres et les choses, attitude qui seule permet de leur rendre hommage, d'atteindre leur sens et leur vérité cachée derrière les apparences de la beauté. Ce poème peut être également rapproché d'un extrait du roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, où l'enfant se demande si l'être qui a confectionné une dentelle est entré au paradis: « Die sind gewiß in den Himmel gekommen, die das gemacht haben, », meinte ich bewundernd. Ich erinnere, es fiel mir auf, daß ich lange nicht nach dem Himmel gefragt hatte. Maman atmete auf, die Spitzen waren wieder beisammen¹⁵⁵. »

Dans *L'idée de beau*, Jean Lacoste présente les quatre « définitions canoniques » du beau que l'esthétique a proposées: l'harmonie, l'utile, le bien, le plaisir de la couleur. Il rappelle que Kant est le premier à s'être éloigné de la conception grecque du beau, affirmant que le beau procure une satisfaction désintéressée : « Or, le beau, conclut Kant, est le symbole du bien moral, au sens qui vient d'être défini. En effet, comme il l'a montré dans l'« analytique » du jugement esthétique de la *Critique de la façon de juger*, le beau donne une satisfaction purifiée, désintéressée, immédiate, que chacun croit avoir le droit de croire partagée »¹⁵⁶. Les poèmes de Rilke ne sauraient être l'application d'une théorie du beau telle qu'elle peut apparaître dans les œuvres de Kant, de Schopenhauer ou d'un autre philosophe. Mais son admiration pour la chose belle montre à quel point il est éloigné de l'idéal grec de la beauté, bien que les deux parties des *Nouveaux poèmes* soient placées sous le signe d'Apollon.

¹⁵³ Rilke. *An Witold Hulewitz*. Briefstempel: Sierre, 13.XI.1925. *Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.268-269.

¹⁵⁴ Jürgen Siess. *Images de la ville, figures de l'artiste* Paris, Honoré Champion, p. 151.

¹⁵⁵ Rilke. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. SW, t.6, p. 836.

¹⁵⁶ J. Lacoste. *L'Idée de beau*, Paris, Bordas, 1986, p. 38.

C. L'hommage à la beauté de l'image peinte ou brodée et la tentation de rivaliser avec le talent du peintre

1. La naissance de Vénus

Plusieurs poèmes de Rilke ont été rapprochés de l'œuvre d'un peintre. Le poème *La naissance de Vénus* (*Geburt der Venus*) a été mis en rapport avec la peinture de Botticelli qui porte le même titre. Rilke a vu pour la première fois la peinture de Botticelli *La naissance de Vénus* lors de son séjour à Florence en 1898. Il s'est préparé à la rencontre avec les œuvres de la Renaissance italienne en lisant des ouvrages d'historiens d'art, en particulier les écrits de Carl Jakob Burckhardt auquel il rend hommage dans le *Journal florentin*, terminé en 1898, mais édité seulement en 1942. La rédaction du *Journal florentin* est née de l'intérêt de Rilke pour les arts plastiques, mais aussi de la nécessité d'exercer une activité rémunérée. Rilke n'avait que 23 ans quand il a rédigé ce *Journal*, il possédait une certaine érudition, mais voulait surtout montrer à Lou Andreas-Salomé à qui il a adressé ce texte qu'il souhaitait être digne de son amour. Philippe Jaccottet a traduit le *Journal florentin*, ainsi que la lettre que Rilke a adressée à Lou le 6 juillet 1898. Le jeune poète et critique d'art est conscient du chemin à parcourir, mais un passage de la lettre semble prémonitoire : « Und nun dieses Buches letzter Wert ist die Erkenntnis eines Künstlertums, das nur ein Weg ist und in einem reifen Dasein endlich sich erfüllt. Mit jedem Werke, welches Du aus Dir hebst, schaffst Du Raum für irgendeine Kraft. Und der letzte, welcher nach lange kommt, wird alles in sich tragen, was um uns wirksam und wesentlich ist; denn er wird der größte Raum sein, erfüllt mit aller Kraft ¹⁵⁷. »

Le long poème dédié à la déesse antique de la beauté se compose de dix strophes de longueur inégale, un vers isolé se détache après la huitième strophe : « So landete die Göttin ». Un mot inattendu, le verbe « landete », emprunté au registre de l'aviation, pourrait laisser penser que les images du poème sont sans rapport avec une peinture dédiée à Vénus. Mais nous pourrions constater que *La naissance de Vénus* de Botticelli est reconnaissable à plusieurs détails. La première strophe est aussi de nature à surprendre le lecteur. Ce n'est pas une évocation de la déesse qui ouvre le poème, mais celle d'une mer agitée et d'un cri. Des voyelles sombres « a », « u » créent une atmosphère inquiétante et anticipent sur d'autres vers où des éléments dramatiques sont sous-jacents :

Geburt der Venus

An diesem Morgen nach der Nacht, die bang
vergangen war mir Rufen, Unruh, Aufruhr,-
brach alles Meer noch einmal auf und schrie.
Und als der Schrei sich langsam wieder schloß
und von der Himmel blassem Tag und Anfang
herabfiel in der stummen Fische Abgrund -:
gebar das Meer. ¹⁵⁸

La naissance est associée à la douleur, la douleur à la beauté. Rilke exprime des jugements nuancés sur les peintures de Botticelli dans le *Journal florentin*: « Da ist die Bangigkeit seiner Venus, die Furcht seines Frühlings, die müde Milde seiner Madonnen Wie eine Schuld fühlen alle diese Madonnen ihr Unverwundetsein. Sie können es nicht vergessen, daß sie ohne Leiden geboren haben, wie sie ohne Glut empfangen. Es ist eine Scham über ihnen, daß auch sie nicht mächtig waren, das lächelnde Heil aus sich selbst zu heben, daß sie Mütter wurden

¹⁵⁷ Rilke. *Das Florenzer Tagebuch*, Insel Taschenbuch 1597, p 113.

¹⁵⁸ Rilke. *Neue Gedichte*, SW. t.1, p. 549.

ohne den Mut der Mutter ».¹⁵⁹ Dans ce poème, Rilke rend hommage à Botticelli sans vouloir suggérer une beauté idéale. On a souvent présenté Botticelli comme le peintre influencé par la pensée néo-platonicienne. On peut rappeler que Platon considérait comme mensongers les arts plastiques, arts de l'imitation qui, à ses yeux, ne pouvaient refléter les Idées éternelles. Dans *La naissance de la tragédie*, parue en 1872, Nietzsche reproche aux Grecs de l'Antiquité de masquer la souffrance sous le reflet des belles apparences. Dans les *Notes sur La naissance de la tragédie*, Rilke insiste sur la fuite éternelle des apparences: « In der plastischen Kunst überwindet Apollo das Leiden des Individuums durch die Verherrlichung der Ewigkeit der Erscheinung, während in der dionysischen geradezu die ewige Flucht der Erscheinungen gefeiert wird¹⁶⁰. » Il évoque dans ce poème des moments successifs de la naissance de la déesse. Cette succession dans le temps est soulignée par l'emploi de verbes au passé, par la présence d'adverbes de temps et de métaphores empruntées au domaine végétal. Plusieurs détails font écho à la peinture de Botticelli : les arbres verticaux et les fleurs, le souffle du vent, la forme arrondie sur laquelle reposent les pieds de Vénus. Mais Botticelli a peint une large coquille, tandis que le mot « Becken », (« bassin ») choisi par Rilke a un double sens : il désigne à la fois un récipient et une partie du corps. L'image du sang correspond au flux incessant de la vie, mais elle a aussi une autre valeur symbolique : le sang, image dynamique, et le sexe, placé au centre du poème, se rapportent à la fois à la vie et à l'énergie créatrice :

Durchschienen aber und noch ohne Schatten,
wie ein Bestand von Birken im April,
warm, leer und unverborgen, lag die Scham.

Les substantifs qui désignent la vague (« Welle ») et les hanches (« Lenden ») créent une impression de fluidité avec l'allitération en « l ». Ils rappellent le goût de la ligne de Botticelli. L'attitude dansante de la figure est manifeste dans la peinture et dans le poème, soulignée par une position en équilibre, des épaules inclinées, tandis que les nombreuses images empruntées au monde végétal, les fleurs, en particulier, le goût de l'arabesque font partie des éléments caractéristiques du *Jugendstil*.

Jetzt, da der Hals gestreckt war wie ein Strahl
und wie ein Blumenstiel, darin der Saft steigt
streckten sich auch die Arme aus wie Hälsen
von Schwänen, wenn sie nach dem Ufer suchen.

La ressemblance entre la Vénus de Botticelli et les peintures du *Jugendstil* n'est d'ailleurs pas surprenante, comme le fait remarquer Daniel Arasse dans des entretiens publiés par la revue *L'œil* à l'occasion de l'exposition d'œuvres de Botticelli au Musée du Luxembourg en 2003.¹⁶¹ Daniel Arasse explique en effet que ce n'est pas un hasard si Botticelli, tombé dans l'oubli après sa mort, parce- que jugé archaïque, a été redécouvert par des artistes ornementaux. À ses yeux, le peintre était peu sensible aux ordres grecs, sa préférence stylistique pour la ligne montrait qu'il recherchait la beauté ornementale. Botticelli n'a guère quitté la ville de Florence où il peignait pour Laurent le Magnifique. Ce dernier s'était entouré d'une cour de philosophes et d'érudits. Il célébrait chaque année le Banquet de Platon et sa devise était « Le temps revient ». Daniel Arasse souligne que Laurent le Magnifique ne souhaitait pas un retour de l'antique, mais une synthèse entre des motifs antiques et la culture traditionnelle toscane. Dans le poème de Rilke, on voit une synthèse entre une évocation du

¹⁵⁹ Rilke. *Das Florenzer Tagebuch*, Das Florenzer Tagebuch, Insel, Taschenbuch 1597, p. 80.

¹⁶⁰ Rilke. < *Marginalien zu Nietzsche* > < *die Geburt der Tragödie* > SW, t.6, p. 1171.

¹⁶¹ *Botticelli de Laurent le Magnifique à Savonarole* dans : *L'œil*, Hors série, 2003, p.7.

passé et la vie. Ici, c'est la vie perpétuelle qui est indiquée par les nombreux verbes relatifs à un mouvement d'ascension, puis de chute:

Wie Monde stiegen klar die Knie auf
und tauchten in der Schenkel Wolkenränder;
der Waden schmaler Schatten wich zurück,
die Füße spannten sich und wurden licht,
und die Gelenke lebten wie die Kehlen
von Trinkenden.

L'image la plus inattendue est celle de la dernière strophe, une image de mort qui fait brusquement irruption. L'évocation d'un dauphin rejeté par la mer est à première vue sans rapport avec le poème et donne l'impression que le poète détruit la beauté qu'il vient de créer par le rythme et les images :

Am Mittag aber, in der schwersten Stunde,
hob sich das Meer noch einmal auf und warf
einen Delphin an jene selbe Stelle.
Tot, rot und offen.

Dans *Rilke, la pensée des yeux*, Karine Winkelvoss justifie cette image par la fascination de Rilke pour l'étymologie. En effet, le mot grec *delphis* désigne à la fois le dauphin et la matrice. Cette strophe renforce le contraste entre une beauté idéale et la beauté complexe que montre Rilke. Le goût de l'ornementation est associé à un penchant pour le morbide. On trouve souvent dans les peintures caractéristiques de l'Art nouveau des images de mort associées à celles de la fécondité. L'œuvre poétique de Rilke est difficile à classer, elle reflète des affinités avec diverses tendances. *La naissance de Vénus*, comme les deux poèmes dédiés à Apollon, se signale par la présence d'éléments opposés. Les uns se rapportent à la sphère de Dionysos, le chaos, illustré par la tempête, une éternelle métamorphose. D'autres, la grâce, l'harmonie sont propres à la beauté apollinienne. Ce poème n'est pas un sonnet, des strophes et des vers de longueur irrégulière donnent la primauté au mouvement. Allitérations et assonances sont ici plus importantes que les rimes. L'usage de la métaphore et de la métonymie y est prépondérant, on est très loin de la poésie descriptive. Le rythme fluide permet d'unir contrastes et oppositions.

2. La Dame à la licorne

Le thème de la licorne est cher à Rilke: il a donné lieu au titre d'un des *Nouveaux poèmes* de la première partie du recueil, *La licorne (Das Einhorn)*, écrit à Paris et à Meudon durant l'hiver de 1905-1906. Ce thème apparaît aussi dans le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* et dans le titre d'un autre poème, *La Dame à la licorne*, écrit à Paris le 9 juin 1906. On retrouve la figure de la licorne dans le quatrième sonnet de la deuxième partie des *Sonnets à Orphée* écrits en 1922. Le référent, un animal imaginaire, est issu d'une légende qui serait venue d'Orient en Europe, évoquée dans une étude qu'August Stahl a consacrée au thème de la licorne intitulée *O dieses ist das Tier, das es nicht giebt*. Rilke avait pris connaissance de la légende avant de visiter une exposition des six tapisseries de la Licorne organisée par le Musée de Cluny. Le poème *La Dame à la Licorne* est daté du jour où Rilke a vu cette exposition en compagnie de Madame Frisell et de sa fille, il porte d'ailleurs la dédicace *für Stina Frisell*. Des éléments de la première des six tapisseries du Musée de Cluny sont décrits par le héros du roman, Malte, qui insiste sur la beauté de la dame tenant un miroir : « So schön war sie noch nie. Wunderlich ist das Haar in zwei Flechten nach vorn genommen und über dem Kopfputz oben zusammengefaßt, so daß es mit seinen Enden aus

dem Bund aufsteigt wie ein kurzer Helmbusch.» Malte souligne aussi la beauté irréelle de la licorne, opposée au lion: «Verstimmt erträgt der Löwe die Töne, ungerne, Geheul verbeißend. Das Einhorn aber ist schön, wie in Wellen bewegt¹⁶².»

La Dame à la licorne

Dans la première strophe du poème *La Dame à la licorne*, écrit en juillet 1906, l'animal décrit comme une farouche bête blanche symbolise la peur que ressent la femme, tandis que dans la dernière strophe, l'image de la licorne reflétée dans le miroir traduit le souhait de la femme de voir réunies son image, son être et la licorne :

La Dame à la licorne
(Teppiche im Hôtel de Cluny)
für Stina Frisell

Frau und Erlauchte: sicher kränken wir
oft Frauen – Schicksal das wir nicht begreifen.[...]

ihr aber wollt nur *diesen* Wunsch gestillt:
daß einst das Einhorn sein beruhigtes Bild
in eurer Seele schwerem Spiegel fände.-¹⁶³

La licorne

Le poème de Rilke *La licorne (Das Einhorn)*, écrit en 1905-1906, figure dans la première partie du recueil des *Nouveaux poèmes*. Il ne se réfère pas directement à l'une des tapisseries exposées au Musée de Cluny. Dans la première strophe apparaît un Saint qui ne figure sur aucune des six tapisseries. August Stahl relate dans son étude une légende indienne de l'épopée du *Mahabharata* qui peut être mise en rapport avec ce poème: le fils d'un ermite et d'une gazelle d'origine divine vivait retiré dans la forêt et portait une corne sur la tête : «Wie Einsiedler und Gazellen leben, so lebte auch dieser große Heilige scheu und zurückgezogen im Wald. Auf dem Kopf trug er, der Sohn einer Gazelle, ein Horn». ¹⁶⁴ La figure de la Licorne domine dans la première strophe, telle l'incarnation de la pureté, l'un des critères de la beauté. L'irréalité est soulignée par l'emploi du mot «niegeglaubt». Dans la deuxième strophe, la beauté n'est pas le symbole de la virginité, comme dans l'iconographie chrétienne au Moyen Âge, elle est associée à un symbole phallique, celui de la corne, un élément montré lui aussi comme irréel:

Das Einhorn
[...]
Der Beine elfenbeinernes Gestell
bewegte sich in leichten Gleichgewichten,
ein weißer Glanz glitt selig durch das Fell,
und auf der Tierstirn, auf der stillen, lichten,
stand, wie ein Turm im Mond, das Horn so hell,
und jeder Schritt geschah, es aufzurichten. ¹⁶⁵

¹⁶² Rilke. *Die Aufzeichnungn des Malte Laurids Brigge*, Francfort, SW, 6, p.828.

¹⁶³ Rilke. *Widmungen*. SW, t.2, p. 200.

¹⁶⁴ A. Stahl. « *O dieses Tier ist das Tier, das es nicht giebt* » dans Marie-Hélène Quéval (dir), *Oeuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Nantes, éd. du temps, 2004, p. 127.

¹⁶⁵ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.506- 507.

Les images de la troisième strophe semblent en revanche émaner du monde visible et mettent en relief de fortes oppositions entre le blanc, symbole de pureté, et le rose, proche du rouge qui est le symbole du sang, de la vie.

Das Maul mit seinem rosagrauen Flaum
war leicht gerafft, so daß ein wenig Weiß
(weißer als alles) von den Zähnen glänzte.

Un « blanc plus blanc que tout » est mis en relief par la parenthèse insérée dans le vers. Ce n'est pas encore la blancheur absolue qui sera évoquée dans le quatrième *Sonnet à Orphée*, celle d'un animal qui n'a jamais existé, comme le dit le premier vers du sonnet : « O dieses ist das Tier, das es nicht giebt¹⁶⁶. » La licorne au museau légèrement entrouvert du poème *La licorne* est proche de celle de la cinquième tapisserie que la Dame effleure de sa main. Un autre détail rappelle une des tapisseries : « le cercle bleu de la légende ». La couleur bleue correspond à des éléments bien réels, au ciel bleu de la dernière tapisserie et aux plantes et fleurs dont la variété crée un enchantement poétique. Mais la fin du poème transforme la licorne, allégorie de la pureté, en métaphore de la création poétique lorsqu'il est question d'un regard qui « n'est pas limité par les choses » et qui « jette des images dans l'espace » : « Doch seine Blicke, die kein Ding begrenzte, / warfen sich Bilder in den Raum/ und schlossen einen blauen Sagenkreis ». On voit ainsi des images provenant de sources différentes se superposer, puis finalement fusionner dans le dernier vers. L'image du point de départ est celle d'un objet d'art qui représente une allégorie. Puis elle se métamorphose en image d'un animal vivant. Mais le regard de cet animal a un pouvoir : il n'est pas limité par le monde visible et « jette des images ». Le poète ne décrit pas la tapisserie (l'image du saint est issue de la légende), il parvient à faire fusionner l'image issue de l'imaginaire (la licorne blanche) et celle du monde visible (un animal dont le mufler est retroussé). Le dernier mot du poème est « un cercle de légendes bleu » qui contient tout, au centre duquel se trouve l'allégorie transformée en parole poétique. Karine Winkelvoss définit l'idéal de Rilke en se référant aux derniers vers du poème *La dame à la Licorne*. L'auteur écrit : « Elle n'a plus désormais qu'un seul désir, retrouver son unité, faire concorder de nouveau son âme avec son état originel, incarné dans la licorne [...]. Ce désir formule bien un idéal poétique et esthétique : celui de « l'image apaisée » qui accueillerait la licorne, c'est-à-dire l'absolu ; l'image, ici, n'obéit pas à une logique d'imitation, mais à une logique d'incarnation ».¹⁶⁷

3. L'hommage au peintre

Le début du poème *La montagne (Der Berg)* a été écrit à Paris en juillet 1906, il a été achevé seulement un an plus tard, à la fin du mois de juillet. Plusieurs éléments permettent d'évoquer à son sujet les représentations du Fuji-Yama par le peintre japonais Hokusai (1760-1849). La montagne évoquée est désignée comme un volcan dans la deuxième strophe, Rilke connaissait les œuvres d'Hokusai dont il parle à Lou Andreas-Salomé dans une lettre écrite le 11 août 1903. Il explique ses difficultés à concilier l'art et la vie, son souhait de se consacrer au travail et il exprime son admiration pour le peintre Hokusai : «Denn die Kunst ist ein Ding viel zu groß und zu schwer und zu lang für ein Leben und die, welche ein großes Alter haben, sind erst Anfänger in ihr. » *C'est à l'âge de soixante treize ans que j'ai compris à peu près la forme et la nature vraie des oiseaux, des poissons et des plantes* «- schrieb Hokusai und Rodin fühlt ebenso und auch an Lionardo kann man denken, der sehr alt

¹⁶⁶ Rilke. *Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil IV*. SW, t.1, p. 753.

¹⁶⁷ K. Winkelvoss. *Rilke, la pensée des yeux*. Paris, PIA (Université de la Sorbonne Nouvelle), p. 301.

geworden ist.¹⁶⁸ » Rilke voue la même admiration à Cézanne, le travailleur acharné qui peignit si souvent « sur le motif » la montagne Sainte Victoire et en fait part à Clara le 9 octobre 1907 : « Er befand sich »sur le motif«, wie er es nannte. Damals war die Arbeit schon so wichtig für ihn und vertrug keine Ausnahme, nicht einmal die, die seine Frömmigkeit und Schlichtheit ihm doch sicher anempfohlen haben mußte.¹⁶⁹ Le poème *La montagne* n'est pas l'évocation d'une peinture particulière. Il commence par un hommage à l'artiste capable d'abnégation pour servir l'art, prêt à affronter cent fois la difficulté que présente un sujet :

Sechsendreissig Mal und hundert Mal
hat der Maler jenen Berg geschrieben, [...] ¹⁷⁰

Le peintre n'est pas nommé, les mots «der Maler» désignent seulement « le peintre ». Ce dernier est, dans le poème, l'artiste fasciné par la splendeur du volcan. Dans le sixième vers, les termes « voll Versuchung » traduisent la tentation irrésistible de rendre compte de la beauté, tandis que les mots « selig » et « ohne Rat » correspondent au bonheur entrevu d'appréhender la réalité et à l'impossibilité de cerner les contours du volcan. L'artiste est représenté comme l'artisan qui veut donner forme à une réalité, l'élever par son art. L'évocation de l'image qui grandit de forme en forme dans le treizième vers, « Gestalt gesteigert zu Gestalt » et le mot qui se rapporte au souci d'objectivité, « teilnahmslos », dans le vers suivant, pourraient qualifier Cézanne dont Rilke a admiré les œuvres à Paris, lors du Salon au Grand Palais, quelques mois après avoir écrit ce poème. Les mots « ohne Rat » pourraient eux aussi se rapporter à un artiste qui veut poursuivre sa voie en toute indépendance, comme Cézanne que l'idée d'un échec ne décourageait pas. Le participe présent « verbrauchend » souligne que la réalisation de l'image s'accomplit dans l'instant et n'est jamais achevée. À la fin du quatorzième vers, le trait suivi d'une virgule marque une pause, juste avant l'évocation d'une subite apparition dans le vers suivant:

um auf einmal wissend, wie Erscheinung,
sich zu heben hinter jedem Spalt.

Là aussi, le participe présent « wissend » montre que le peintre atteint le savoir dans l'instant, au moment où il peint l'éphémère, et que la connaissance n'est jamais définitivement acquise. Le poème se termine par l'image d'une fente. La splendeur n'est pas immédiatement visible, elle semble se situer au seuil du visible et n'être accessible qu'au regard actif et créatif de l'artiste, qu'il soit peintre ou poète. Le peintre est en effet le modèle auquel voudrait se mesurer le poète. Le mot « teilnahmslos » pourrait qualifier le « dire objectif », (« das sachliche Sagen ») auquel s'efforce Rilke dans les *Nouveaux poèmes*. Le 13 octobre 1907, Rilke est heureux de constater qu'il a beaucoup appris au contact des œuvres d'artistes plasticiens : « Ich schritt einher, und sah, sah nicht die Natur, sondern die Gesichte, die sie mir eingab. Wie wenig hätte ich damals vor Cézanne, vor Van Gogh zu lernen gewußt. Daran, wieviel Cézanne mir jetzt zu tun gibt, merk ich, wie sehr ich anders geworden bin. Ich bin auf dem Wege, ein Arbeiter zu werden, auf einem weiten Wege vielleicht und wahrscheinlich erst bei dem ersten Meilenstein;¹⁷¹ » Cézanne voulait atteindre l'essence des choses. Rilke, parlant des *Nouveaux poèmes*, a avoué dans une lettre à une amie que nous avons déjà mentionnée: « Cette formation eût été sans valeur si elle n'allait pas jusqu'à la

¹⁶⁸ Rilke, *Lou Andreas-Salomé, Briefwechsel 1897-1926*, Francfort, Insel, 1975, p. 108.

¹⁶⁹ Rilke. *An Clara Rilke Paris Ve; 29, rue Cassette, am 9. Oktober 1907*. Über Leben und Kunst, Suhrkamp, 1974, p. 210.

¹⁷⁰ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW.t.1, p. 638.

¹⁷¹ Rilke. *An Clara Rilke, Paris Vie; 29, rue Cassette, am 13. Oktober 1907 (Sonntag)*. Über Dichtung und Kunst, Francfort, Suhrkamp, 1974, p.213.

trans- formation de tout détail passager, il fallait aboutir à l'essence¹⁷². » Hokusai voulait lui aussi transcrire la beauté ineffable de la nature, dire une vérité au-delà des apparences. Sa technique de chromatisme par touches de couleur d'une grande légèreté a impressionné et influencé les peintres impressionnistes français et fait l'admiration de ceux qui les ont suivis.

4. L'évocation du paysage

Un autre poème peut être rapproché de *La Montagne*, il ne témoigne pas seulement de l'admiration de Rilke pour certaines techniques picturales, mais aussi de sa tentative de rivaliser avec les peintres. Il s'agit du poème *Paysage (Landschaft)* commencé à Capri en mars 1907 et terminé à Paris en août 1907. Rilke éprouvait souvent le besoin de fuir Paris, la grande ville qui était pour lui un lieu de souffrance, comme pour le héros de son roman, Malte. Tout semble signaler que les images du poème *Landschaft* ne visent pas à reproduire une réalité observée, mais sont le résultat d'une tentative de rivaliser avec le talent du peintre qui peut, en mélangeant les couleurs, rendre compte des variations chromatiques et d'effets de lumière. Le poème commence par une comparaison « *Wie zuletzt* », la première strophe est constituée d'une longue phrase. Dans le septième vers, plusieurs participes se rapportent à un événement dont l'irréalité est soulignée par l'emploi du subjonctif dans le huitième vers: la disparition d'une localité faite d'un amas de maisons qui seraient brusquement éventrées comme par un coup du destin :

Landschaft

Wie zuletzt, in einem Augenblick
aufgehäuft aus Hängen, Häusern, Stücken
alter Himmel und zerbrochenen Brücken,
und von drüben her, wie vom Geschick,
von dem Sonnenuntergang getroffen,
angeschuldigt, aufgerissen, offen-
ginge dort die Ortschaft tragisch aus: ¹⁷³

Alors que le paysage est éclairé par le soleil couchant dans la première strophe, la nuit « se mêle au soir » dans la deuxième strophe, tandis que la troisième strophe s'ouvre sur une vision apaisée. Mais la conjonction « *aber* » introduit une brusque antithèse dans le vers suivant où le paysage baigne dans une clarté lunaire, et le poème s'achève par l'image irréaliste, inquiétante, d'un archange tirant son épée :

aber plötzlich ist vom Monde in Schein
durchgeglitten, licht, als hätte ein
Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen.

Les peintres impressionnistes ont voulu rendre les variations de la lumière, Monet a peint par exemple la cathédrale de Rouen à différents moments de la journée. Le mot « *Blaus* » se détache à la fin du dixième vers, au milieu du poème, rappelant la fascination de Rilke pour le bleu de Chardin ou celui de Cézanne. Mais l'atmosphère tragique de ces visions, les fortes oppositions de couleurs rappellent ici plutôt Van Gogh dont Rilke évoque les œuvres à plusieurs reprises dans sa correspondance, en particulier dans une lettre du 24 juillet 1907. La lettre commence par une évocation des œuvres d'art qui sont pour Rilke le produit d'une expérience vécue du danger: « *Kunstdinge sind ja immer Ergebnisse des In-Gefahr-*

¹⁷² Rilke. *À une amie Château de Muzot sur Sierre (Valais), ce 3 février 1923. Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 264.

¹⁷³ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p. 599.

gewesen- Seins, bis wo kein Mensch mehr weiter kann¹⁷⁴. » Puis il évoque la folie qu'aurait été pour Van Gogh la nécessité de parler de ses visions avant d'en avoir fait des tableaux : « Ich denke mir so oft, wie wahnsinnig es gewesen wäre, wie zerstörend für ihn, wenn Van Gogh die Einzigkeit seiner Vision mit jemandem hätten teilen, die Motive mit jemandem hätte betrachten müssen, ehe er aus ihnen seine Bilder gemacht hat, jene Existenzen, die ihm recht geben mit ganzer Seele, die für ihn einstehen, die seine Wirklichkeit beschwören. » L'évocation d'une localité dans le lointain semble être pour Rilke l'occasion d'exorciser les sentiments d'effroi que suscite en lui la ville, que ce soit Paris ou une autre localité. Le onzième vers qui se termine par le verbe « mischt » évoque la possibilité qu'ont les peintres de mélanger les couleurs pour obtenir les tonalités souhaitées : « der die Nacht schon in den Abend mischt ». La forme fluide - des strophes de longueurs irrégulières, de longues phrases et des assonances (« erlöst », « erlischt » à la fin de la seconde strophe) - rendent compte du passage insensible d'une qualité de lumière à une autre. Les allitérations au début du poème traduisent une vision dans l'espace caractérisée par une accumulation de plans (« aufgehäuft », « Hängen », « Häuser »). Rilke admirait Van Gogh, qui, à l'instar de Rodin et Cézanne, a consacré un travail acharné à son art. Les *Lettres sur Cézanne* rédigées en octobre 1907 montrent à nouveau combien Rilke éprouve le besoin de rivaliser avec les peintres, en particulier la lettre du 17 octobre qui commence par la description d'un trajet dans la ville de Paris de la rue Cassette à la galerie Bernheim. Plusieurs mots correspondent à ceux du poème *Paysage* et traduisent l'aversion que suscite la grande ville, ce sentiment que Rilke exprime dans ses lettres ou à travers les paroles de *Malte*, le héros des *Carnets*. Rilke voit des plans, comme un peintre, il offre de la ville une vision picturale: « Rechtshin helle Häuser, sonnig angeweht, und ganz im Hintergrund in blauem Taubengrau nochmals Häuser, in Plans geschlossen, mit steinbruchhaften, gradlinig abgesetzten Flächen¹⁷⁵. » Il relate ensuite son arrivée à la galerie Bernheim où il peut admirer plusieurs toiles de Van Gogh, « Le Café de nuit », « das Nachtcafé » ainsi qu'un un paysage. Ses mots rappellent les comptes-rendus des Salons où l'écrivain se fait voyant pour le lecteur. La répétition du mot « Blau » témoigne de la fascination de Rilke pour cette couleur plus que de son admiration pour Van Gogh qu'il ne place pas au même niveau que Cézanne: « eine von den Landschaften, wie er sie immer verschob und doch immer wieder schon malte: untergehende Sonne, gelb und orangerot, umgeben von ihrem Schein aus gelben, runden Bruchstücken; voller Auflehnung Blau, Blau, Blau dagegen der Hang geschwungener Hügel, durch einen Streifen beschwichtigender Schwingungen (ein Fluß?) von der Dämmerung abgetrennt, die durchsichtig in dunklem Altgold, im schrägen vorderen Drittel des Bildes ein Feld und aufgehockte Garben aufrecht erkennen läßt¹⁷⁶. » En écrivant ce poème, Rilke n'a pas voulu transcrire une peinture précise. Mais son poème le rapproche de l'écriture des artistes expressionnistes qui veulent traduire une expérience dramatique, celle de la ville ressentie comme hostile. Paris n'est pas la seule ville que Rilke ait ressentie comme un lieu artificiel, coupé de la nature. En décembre 1906, il écrit de Paris à Elisabeth et Karl van der Heydt et résume en quelques lignes les sensations que suscite en lui l'île de Capri: l'émerveillement face à la nature, même à la vue d'une petite chose, une feuille fanée, et l'aversion à l'égard d'un lieu artificiel, dénaturé par l'homme : « Da es doch schon fast zu viel ist, einen Stein am Wege aufzulesen, eine Kastanie, ein welches Blatt, da schon die Schönheit eines kleinen unscheinbaren und gemeinhin geringen Dinges (wenn man sie einmal erkannt hat) das Herz überfließen macht, was soll man in solchen Schönheitskonzerten, wo alles Programmnummer ist und erprobt und beabsichtigt und

¹⁷⁴ Rilke. *An Clara Rilke Paris Vie; 29 rue Cassette, Montag, den 24. Juni 1907. Briefe.*, Insel, 1950, p. 162 -163.

¹⁷⁵ Rilke. *Paris Vie, 29 rue Cassette Am 17. Oktober 1907. Rainer Maria Rilke. Briefe über Cézanne*, herausgegeben von Clara Rilke, Insel, 1983, p. 46.

¹⁷⁶ -" p. 47.

ausgewählt? [...] Nein, was die Menschen hier aus dieser Insel gemacht haben, ist noch am abscheulichsten¹⁷⁷.»

¹⁷⁷ Rilke. *An Elisabeth und Karl von der Heydt Capri, Villa Discopoli, am 11. Dezember 1906. Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907*, Leipzig, Insel, 1930, p. 119, 120..

V. LE POÈTE, SAUVEUR DE LA BEAUTÉ DES CHOSES

A. La figure d'Orphée

La figure d'Orphée apparaît assez tardivement dans l'œuvre de Rilke, mais le poème *Orphée, Eurydice, Hermès* écrit en 1904 compte parmi ceux que Rilke estimait les plus réussis. La légende d'Orphée a donné lieu à de nombreuses créations artistiques, des reliefs réalisés par des sculpteurs de la Grèce antique, une peinture de Poussin que Rilke a pu voir au Musée du Louvre, ainsi que des compositions musicales de Monteverdi et Gluck. On ne peut accorder une grande importance à une source iconographique mentionnée par Rilke dans une lettre à Clara du 2 décembre 1906, à savoir une copie d'un relief antique d'un musée de Naples. La figure d'Orphée dans le poème de 1904 dépasse celle de la légende, comme dans les *Sonnets à Orphée*, écrits en 1922, et dédiés à une jeune danseuse qui venait de décéder, Wera Ouckama Knoop. Là aussi, Rilke a invoqué une source iconographique, il a relaté l'achat d'une image représentant Orphée un peu avant d'avoir écrit les *Sonnets*. Mais le rôle d'un déclencheur ne peut être identifié à celui d'une source qui aurait « inspiré » des poèmes.

Le poème *Orphée, Eurydice, Hermès* n'est pas consacré à la seule divinité Orphée. En 1904, ce personnage n'a pas encore la dimension qu'il atteint en 1922 dans les *Sonnets*, où il incarne essentiellement la métamorphose. Dans le deuxième sonnet de la première partie des *Sonnets*, Orphée est l'incarnation du chant pur. Il correspond à l'idée que Rilke se fait du poète, celui qui a « complété » le monde par son chant: « Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast/ du sie vollendet, daß sie nicht begehrte, /erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief¹⁷⁸. » Dans un autre sonnet, le chant fait d'Orphée une divinité apollinienne d'une pure beauté: « Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,/ da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel, / hast ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,/ aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel¹⁷⁹. » La figure d'Orphée dans les *Sonnets* a incité le critique Paul de Man à considérer la poésie de Rilke comme purement « phonocentriste », autoréférentielle, à refuser à ce langage toute représentation visuelle. C'est la position que réfute Karine Winkelvoss dans *Rilke, la pensée des yeux* en insistant sur le « désir de présence » d'Orphée dans le poème de 1904. Elle écrit à propos d'Eurydice : « Bien loin d'être évacué dans l'établissement d'une figure totalement autonome, de pur signifiant, le référent Eurydice entre dans l'œuvre comme son « extrême limite », comme la limite de la représentation¹⁸⁰. »

Orphée a célébré la nature, il a aussi ému la nature entière, animée et inanimée, en pleurant la perte d'Eurydice. Dans toute l'œuvre de Rilke, jusque dans la neuvième *Élégie*, une des missions essentielles du poète consiste précisément à célébrer les choses : « Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm kannst du nicht großtun mit herrlich Erfültem; [...] Sag ihm die Dinge¹⁸¹. » Les termes « preisen » et « rühmen » surgissent dans le *Livre d'heures*, on les retrouve dans les poèmes tardifs. Orphée est celui qui est capable de célébrer la splendeur du monde par son chant. Dans le sixième sonnet de la première partie, Orphée est aussi pour Rilke celui qui peut dire le monde en « images justes » en raison de son parcours à travers les deux royaumes, le royaume terrestre et celui des morts : « Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern; / sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern, / rühme er Fingerring, Spange und Krug¹⁸². » Dans le livre qu'il a consacré à Rilke, Otto Friedrich Bollnow analyse le lien entre la célébration du monde et la révélation de la vérité: « Im

¹⁷⁸ Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. I. Teil II.* SW, t.1, p.732.

¹⁷⁹ Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. I. Teil XXVI.* SW, t.1, p.747.

¹⁸⁰ K. Winkelvoss. *Rilke La pensée des yeux*. PIA (Université de la Sorbonne nouvelle), 2004, p.110.

¹⁸¹ Rilke. *Duineser Elegien. Die neunte Elegie.* SW, t.1, p.719.

¹⁸² Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. Erster Teil VI.* SW, t.1, p.734.

Rühmen des Dichters geschieht das Offenbar-werden der Wahrheit. Und insofern ist dann in der Tat das dichterische Schaffen das eigentliche dem Menschen aufgegebenes Tun¹⁸³.» Nous aimerions montrer comment le poème *Orpheus, Eurydike, Hermes* présente la mission du poète à travers trois figures intimement liées.

Orphée, Eurydice, Hermès

Les trois personnages associés dans le titre semblent être mis sur le même plan. Il s'agit ici d'un long poème écrit en « vers blancs » non rimés (« Blankverse ») de longueur irrégulière. Les strophes sont de longueur inégale et Orphée occupe la première place si l'on se réfère au nombre de vers qui lui sont consacrés, suivi d'Eurydice, alors que quelques vers seulement sont dédiés à la seule figure d'Hermès, lui conférant un rôle apparemment secondaire. Nous souhaitons suivre le mouvement du poème afin de voir quelle conception du chant d'Orphée semble se dégager de ces vers. La première strophe est consacrée à un monde imaginaire qualifié de « wunderlich », c'est un royaume souterrain obscur, celui des morts. Dans la Grèce antique, Hermès est la divinité qui guide les héros, celle qui conduit les âmes des héros vers les Enfers. Il est aussi le gardien des routes et des carrefours (le mot « Wendung » dans le poème désigne un tournant). Hermès compte parmi ses attributs une tortue (qu'évoque la lenteur du rythme) et une bourse d'argent (le monde souterrain est parcouru de « filets d'argent »). Comme dans plusieurs autres poèmes, les images de la première strophe surprennent, en particulier celle de la « mine », très éloignée des représentations habituelles du monde des morts.

Orpheus, Eurydike, Hermes

Das war der Seelen wunderliches Bergwerk.
Wie stille Silbererze gingen sie
als Adern durch sein Dunkel. Zwischen Wurzeln
entsprang das Blut, das fortgeht zu den Menschen,
und schwer wie Porphyrt sah es aus im Dunkel.¹⁸⁴

Ce poème est constitué de vers non rimés, mais les derniers mots du trente-neuvième vers, « dieses ganzen Werkes », constituent une sorte d'écho au mot « Bergwerk » qui se trouve à la fin du premier vers. Le mot « Werk » dans la parenthèse se rapporte à l'œuvre poétique en train de s'accomplir : « (wäre das Zurückschaun nicht die Zersetzung dieses ganzen Werkes, das erst vollbracht wird) » Le monde souterrain qu'évoque Rilke n'est pas un monde de matière inanimée, il est présenté comme un univers contrasté, parcouru par le « sang » qui circule entre des « racines ». Le sang évoque ici la vie qui s'écoule, un flux ininterrompu, et l'énergie du poète. Le sang nourricier est à la fois celui qui nourrit les racines et celui qui apporte une nourriture spirituelle quand il émane des œuvres créées. Dans la deuxième strophe domine l'image d'un chemin qui émerge d'un paysage désolé, la voie qui sépare d'un côté, des « forêts » qui n'ont pas de substance, des « ponts » au dessus du « vide », et de l'autre des « prairies » qui évoquent la nature vivante. Cette voie irréelle, dont l'unicité est soulignée dans un vers isolé, est empruntée par trois figures qui ne sont désignées que par le pronom « sie » : « Und dieses einen Weges kamen sie ». Dans la troisième strophe, le personnage d'Orphée est désacralisé. Ce n'est pas la belle divinité des *Sonnets*, un dieu au pouvoir magique, mais un homme vêtu d'un « manteau bleu », muet et impatient : « Voran der schlanke Mann im blauen Mantel, / der stumm und ungeduldig vor sich aussah ». Le qualificatif « stumm » l'oppose à Apollon, « la bouche » d'où s'échappent les vers, l'adjectif

¹⁸³ O. F. Bollnow. *Rilke Stuttgart*, W.Kohlhammer, 1956, p.196.

¹⁸⁴ Rilke. *Neue Gedichte*. SW, t,1, p.542.

« ungeduldig » en fait l'antithèse de l'artiste que Rilke admire, celui qui, comme Rodin, est capable d'une infinie patience face aux choses qu'il célèbre. Orphée est ici aliéné à lui-même, incapable de se servir de sa lyre. La création poétique ne compte plus pour lui, bien que la poésie soit encore incrustée en lui. Brigitte L. Bradley explique comment, en voulant sortir Eurydice des enfers, Orphée a voulu entreprendre, en tant qu'homme, plus qu'il ne pouvait en tant que poète: « Für Orpheus zählt nicht mehr sein Dichtertum, obwohl es mit ihm engstens verwachsen ist und sich gar nicht von ihm lösen lässt. Er hat sich ihm gleichsam verschlossen und ist als Mensch, der viel mehr erreichen will, als der Dichter vermochte, in die Unterwelt getreten¹⁸⁵. » Dans la strophe suivante, Hermès est montré en opposition totale à Orphée. Il est « le Dieu de la marche », « der Gott des Ganges », le dieu „du message lointain“. Il connaît les deux royaumes, c'est de ce fait un intercesseur, ce qui le place au dessus d'Orphée qui, lui, se comporte comme un homme de l'univers quotidien. Hermès marche lentement, mais il semble prêt à s'envoler: « und flügelnd an den Fußgelenken », alors qu'Orphée, à la fois impatient et hésitant, reste immobile au « tournant » et n'est plus guidé par ses sens. Dans les strophes suivantes, Orphée laisse place à Eurydice, incarnation de la plainte, du chant poétique.

Die So-geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen;

Dans ce poème, la création poétique correspond seulement à celle qu'Orphée a accomplie avant la perte d'Eurydice, alors que, dans les *Sonnets*, Orphée incarne à la fois le poète qui a chanté Eurydice perdue et celui qui a été pleuré par toute la nature après avoir été déchiré par les Ménades. Il est la divinité dont le chant continue de résonner et d'enchanter la nature. Eurydice morte est l'incarnation d'une beauté irréaliste. Elle présente des critères essentiels de la beauté, que ce soit celle de la chose, de l'objet d'art ou d'un élément de la nature : ce sont la solitude et la plénitude, évoquée ici par l'image du fruit :

Sie war in sich. Und ihr Gestorbensein
erfüllte sie wie Fülle.
Wie eine Frucht von Süßigkeit und Dunkel,
so war sie voll von ihrem großen Tode,
der also neu war, daß sie nichts begriff.

Eurydice est à l'origine du beau chant, sa mort est synonyme de beauté. Cette mort est l'antithèse de la mort anonyme, celle que Rilke méprise. Elle peut être rapprochée de la « grande mort », celle du Chambellan évoquée dans le roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* esquissés dès 1904. Si Eurydice était ramenée au monde des vivants, elle ne pourrait plus être celle qui a inspiré Orphée. Elle a été métamorphosée par le chant, Orphée ne doit pas demander à la sortir des enfers. Dans un des derniers *Sonnets à Orphée*, la mission du poète est évoquée par la figure d'Orphée associée à celle d'Eurydice morte.

Sei immer tot in Eurydike-, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.¹⁸⁶

Le recueil des *Sonnets à Orphée* se termine par les vers suivants:

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.

¹⁸⁵ B. L. Bradley. *Rilkes Neue Gedichte*. Bern und München, Francke Verlag, 1967, p. 156.

¹⁸⁶ Rilke. *Die Sonette an Orpheus. Zweiter Teil XIII*. SW, t.1, p. 759.

Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.¹⁸⁷

La mort est omni- présente dans le roman de Rilke, dans sa poésie, et souvent évoquée dans ses lettres, dont l'une des plus célèbres, adressée à Witold Hulewitz, date de 1924. Rilke écrit : « Der Tod ist die uns abgekehrte, von uns unbeschienene *Seite des Lebens*: wir müssen versuchen, das größte Bewußtsein unseres Daseins zu leisten, das in *beiden unabgegrenzten Bereichen* zu Hause ist, *aus beiden unerschöpflich genährt*... Die wahre Lebensgestalt reicht, durch *beide* Gebiete, das Blut des größten Kreislaufs treibt durch beide: es *gibt weder ein Diesseits noch Jenseits, sondern die große Einheit*, in der die uns übertreffenden Wesen, die «Engel» zu Hause sind¹⁸⁸.» Orphée qui n'a pas perçu l'unité de la vie et de la mort veut ramener Eurydice à la vie. Mais la métaphore du sang dans la première strophe du poème désigne la vraie poésie: celle qu'Orphée a écrite avant la mort d'Eurydice et après sa mort, et celle qui résonne encore après la mort du poète. Un peu avant la fin du poème, Hermès annonce brusquement à Eurydice qu'Orphée s'est retourné. Eurydice ne peut comprendre et demande seulement : « Qui ? ». Le sentiment mis en relief est la douleur que ressent le dieu Hermès chargé d'apporter le message à Eurydice:

Und als plötzlich jäh
der Gott sie anhielt und mit Schmerz im Ausruf
die Worte sprach: Er hat sich umgewendet-,
begriff sie nichts und sagte leise: *Wer?*

La dernière et brève évocation d'Hermès dans le poème est celle du dieu qui sait qu'Orphée faillit à sa mission en se retournant. Le vrai poète, lui, sait, aux yeux de Rilke, que la mort et la vie sont liées. Le souhait d'Orphée de ramener Eurydice vivante est dénué de sens. Rilke ne croyait pas en l'au-delà et ne pouvait accepter la notion de miracle de la religion chrétienne. Le miracle était pour lui comme une infraction à la loi de la continuité entre la vie et la mort. À la fin du poème, Orphée parvenu à la sortie du monde souterrain est méconnaissable à lui-même, comme s'il était privé définitivement de sa lyre. Dans la mythologie grecque, Orphée a ajouté deux cordes à la lyre, il a de ce fait inventé la cythare. Hermès, lui, aurait été l'inventeur de la lyre.

B. Le poème, beauté réalisée

Nous aimerions montrer, à partir de caractéristiques communes que présentent les *Nouveaux poèmes* et à l'appui de jugements formulés par Rilke dans différents écrits, comment le poème lui-même peut apparaître comme une « beauté réalisée ». En 1898, Rilke exprime dans le texte *Lyrisme moderne* son attachement à la rime et au rythme ainsi que son aversion pour ceux qu'il qualifie d' « esthètes de la vie » : « Daß dieses Formgrübeln seltsame und fremd anmutende Gebilde zeitigt, läßt sich an Max Dauthendey, dem Farbensymbolisten, dem Telegrammlyriker Arno Holz, dem Träumer Johannes Schlaf, dem Lebensästheten Loris, den Wienern überhaupt, und endlich an einer Gruppe von Pfadsuchern nachweisen, welche das Gedicht außerhalb von Reim und Rhythmus neuaufrichten wollen. [...] Sie sind eben zu intellektuell geworden, diese Dichter¹⁸⁹.» Rilke formule un jugement tout aussi négatif à propos de Jules Laforgue. Il explique aussi dans le texte *Lyrisme moderne (Moderne Lyrik)* que la beauté est ce surcroît qui surgit une fois l'œuvre achevée, et que le poète doit la

¹⁸⁷ Rilke. *Die Sonette an Orpheus Zweiter Teil XXIX*. SW, t.1, p. 771.

¹⁸⁸ Rilke. *An Witold Hulewicz (Dieser Brief, ohne Datum, beginnt als ausgefüllter Fragebogen- und wird auf zwei hinzugefügten Briefbogen fortgesetzt und beendet.) Briefstempel : Sierre, 13.XI. 25. Über Dichtung und Kunst*. Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 267.

¹⁸⁹ Rilke. *Moderne Lyrik. 1898*. SW, t.5, p.378.

ressentir comme un mouvement normal de son être : « Dem neuen Menschen- und der Künstler dürfte dieser Art am meisten entgegenwachsen- muß die Schönheit etwas Unwillkürliches geworden sein, etwas das er nicht einmal als Steigerung, sondern endlich als normale Bewegung und Äußerung seines Wesens empfindet¹⁹⁰. »

Rilke lui-même semble être toujours en mouvement, prêt pour un nouveau départ. Son existence a été un perpétuel voyage d'un pays à un autre, sans qu'il ait considéré l'un d'eux comme une patrie définitive. Nous avons pu constater qu'il a plusieurs fois commencé en France la rédaction d'un poème à une date indiquée avec précision pour la terminer plus tardivement, après un voyage vers l'Italie par exemple. Dans une lettre écrite en français vers la fin de sa vie, le 3 février 1923, Rilke se compare à l'arbre, la métaphore fréquente du poète dans son œuvre. Il oppose à la lenteur intrinsèque de l'arbre un besoin de partir subitement qui l'a toujours poussé vers d'autres pays : « Combien de fois ma vie se trouvait toute concentrée dans ce seul sentiment du départ ; partir, loin, loin – et ce premier éveil sous un ciel nouveau ! Et de s'y reconnaître, non, d'y apprendre davantage¹⁹¹. » Son écriture poétique reflète cette contradiction, elle est le fruit d'un travail patient, d'une tension vers les choses, d'un appel vers la chose belle. En même temps, les vers sont entraînés par un mouvement, un rythme que le poète perçoit dans les choses du monde visible. Le mouvement du vers est lui-même un élément dionysiaque. Les *Notes* que Rilke a rédigées en 1900 à propos de *La naissance de la tragédie* de Nietzsche affirment que la beauté émerge du rythme : « In der Zeit der rauschenden Rythmen muß man alle Gefäße bereithalten um die wandernde Kraft schön zu empfangen, alle Stoffe in den Glanz dieser Himmel halten, damit sie die goldenen Fäden lenken, welche das Muster festlich vollenden¹⁹². »

Les *Nouveaux poèmes* ne sont jamais le résultat d'une quête de la perfection qui aboutirait à une immobilité, la variété des rythmes à elle seule témoigne de toute la distance qui sépare Rilke des Parnassiens français ou de la poésie de Stefan George. Rilke fait part dans le texte *Lyrisme moderne* de son rejet des poèmes en prose qu'il juge trop uniformes. Il choisit les vers libres non rimés, les « vers blancs » pour le poème *Orphée, Eurydice, Hermès* où le mot « Blut » dans la première strophe est une métaphore du poète. On retrouve ce terme dans une lettre à Rodin écrite en 1908 : « En faisant de la poésie on est toujours encore aidé et même emporté par le rythme des choses extérieures ; car la cadence lyrique est celle de la nature : des eaux, du vent, de la nuit. Mais pour rythmer la prose il faut s'approfondir en soi-même et trouver le rythme anonyme et multiple du sang¹⁹³. »

Un autre poème, *La naissance de Vénus*, se caractérise par des strophes de longueur irrégulière, un rythme fluide qui correspond à la circulation d'un flux ininterrompu. Les deux parties des *Nouveaux poèmes* comportent un nombre élevé de sonnets, mais Rilke use librement de cette forme héritée de Pétrarque, il adapte aussi le rythme et la structure du sonnet à la chose contemplée. Le poème *Matinée vénitienne* composé de deux quatrains et d'une strophe de six vers est un « faux sonnet », tandis que la présence de nombreux sonnets composés de deux quatrains et deux tercets (*Apollon ancien, San Marco*) rappelle la prédilection de Baudelaire pour cette forme. Le rythme des poèmes est fréquemment brisé par des enjambements inattendus, par exemple dans *Les flamants roses*. De nombreuses césures marquent aussi des ruptures de rythme, cette caractéristique des *Nouveaux poèmes* est présente aussi dans les *Sonnets à Orphée* et dans les *Élégies de Duino*. Les césures,

¹⁹⁰ Rilke. *Moderne Lyrik 1898*. SW, t.5, p.380.

¹⁹¹ Rilke. *À une amie Château de Muzot sur Sierre (Valais) ce 3 février 1923. Über Dichtung und Kunst*. Francfort, Suhrkamp, 1974, p.262.

¹⁹² Rilke. *Sämtliche Werke <Marginalien zu Friedrich Nietzsche> <> Die Geburt der Tragödie<>* SW, t.6, p.1170-71.

¹⁹³ Rilke. *À Auguste Rodin Paris, 29 décembre 1908. 77, rue de Varenne. Lettres de Paris 1902-1910*. Rivages poche / Petite Bibliothèque, 2006, p.278.

marquées par la ponctuation, peuvent se trouver à l'intérieur des vers ou entre des strophes. Elles sont indiquées par un point virgule précédé d'un trait, par une virgule suivie d'un trait ou par deux points. La présence des deux points à la fin d'un vers peut permettre de renforcer un lien entre deux éléments, comme dans le poème *Orphée, Eurydice, Hermès* : « ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen- : / Diese So-geliebte. » La césure est aussi un moyen d'introduire une métamorphose et de créer une unité entre deux strophes qui contiennent des éléments apparemment opposés. La beauté réside alors dans une unité entre des contraires, dans un équilibre.

Rilke, personnalité contradictoire, est très soucieux d'atteindre un équilibre intérieur, comme en témoigne un passage de la « lettre à une amie » du 3 février 1923 dans laquelle il se dit éloigné des remarques des critiques : « Aussi n'ai-je nul besoin d'être éclairé sur mes écrits, toute mon action intérieure, depuis que je suis en possession de mes moyens, se *tient*, et aucune voix, soit-ce la plus forte et la plus autorisée, ne pourrait influencer la justesse et le tort de ma balance intime ». ¹⁹⁴ Otto Friedrich Bollnow souligne dans son livre sur Rilke la fréquence du mot désignant l'équilibre (« das Gleichgewicht ») dans la poésie de Rilke et le rôle du mot « balance », (« die Waage ») qui fait partie des figures de la poésie tardive. Comme dans l'art grec antique, il s'agit d'un équilibre entre des tensions, des contraires : la vie et la mort (*La naissance de Vénus*), un mouvement vertical ininterrompu et une forme circulaire (*Fontaine romaine*), des couleurs opposées. La beauté émane de ce point d'équilibre obtenu qui n'est jamais figé, mais immanent à chaque chose et inhérent au poème. Rilke considérait le poème *La balle* écrit en juillet 1907 comme un des plus réussis. Il est dédié à un mouvement, celui de la balle qui perd de sa substance et il annonce les « figures » presque abstraites des poésies tardives. Au début de la deuxième strophe, la balle est prête à entrer dans l'intériorité du poète pour y devenir invisible : « zu wenig Ding und doch noch Ding genug, / um nicht aus allem draußen Aufgereihten/ unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten : ¹⁹⁵ » Dans le dernier vers, les mains qui reçoivent la balle deviennent une figure, un cercle parfait : « den Becher hoher Hände zuzufallen ». Le cercle, image fréquente dans les *Nouveaux poèmes*, est une métaphore de la perfection. C'est une figure paisible, reflet du cosmos qui recueille un mouvement perpétuel dans le poème *Fontaine romaine* ou dans *La coupe de roses* où se produit la métamorphose des fleurs. Le cercle est à la fois ouvert et fermé, il a un centre invisible dont le poète veut s'approcher.

La rime est, à côté du rythme, un élément très important du poème auquel elle confère une harmonie, un critère de la beauté apollinienne. Cette harmonie n'est pas figée, on peut constater que Rilke utilise différents schémas de rimes, des rimes diverses qui ne créent pas seulement une euphonie. La rime peut être répétée dans le vers, associée à une allitération et renforcer ainsi la force suggestive d'un mot, comme dans le poème *Bouddha en gloire* : « Mitte aller Mitten, Kern der Kerne, / [...] dieses Alles bis an alle Sterne ». Ailleurs, on voit se détacher un vers isolé, non rimé, à la fin de *La coupe de roses* : « Nun liegt es sorglos in den offenen Rosen ». La langue poétique des *Nouveaux poèmes* se caractérise aussi par une modulation riche, de nombreuses assonances et allitérations. Le poète apparaît à la fois en mouvement et en tension. L'intensité est celle du regard que le poète porte sur le monde, de l'admiration qu'il porte aux choses, objets d'art, simples objets, fleurs ou animaux. Deux poèmes de la première partie du recueil sont dédiés au poète, *Le poète* et *La mort du poète*. Le rôle des assonances est manifeste dans la première strophe de *La mort du poète* :

Der Tod des Dichters

¹⁹⁴ Rilke. *A une amie Château de Muzot sur Sierre (Valais) ce 3 février 1923 Über Dichtung und Kunst*, Francfort, Suhrkamp, 1974, p. 264.

¹⁹⁵ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil. Der Ball*. SW, t.1, p.639.

Er lag. Sein aufgestelltes Antlitz war
bleich und verweigernd in den steilen Kissen,
seitdem die Welt und dieses von-ihr-Wissen,
von seinen Sinnen abgerissen,
zurückfiel an das teilnahmslose Jahr.¹⁹⁶

L'opposition entre les voyelles „a“ sombres et les voyelles „i“ rend compte de l'intensité du visage du poète, de la densité du savoir qui l'unissait aux choses. L'utilisation de l'expression « von seinen Sinnen abgerissen » est aussi une allusion à la capacité du poète à percevoir le monde par tous les sens, à rendre compte de la réalité visible par des évocations de sons et de parfums, par des images tactiles. Ce procédé qualifié de « synesthésie » est particulièrement remarquable dans la dernière strophe du poème *Héliotrope de Perse* :

so schließen sich vor dem gesteppten Laube
deutliche Sterne zu der seidnen Traube
und mischen, daß sie fast davon verschwimmt,
die Stille mit Vanille und mit Zimmt.¹⁹⁷

Il serait difficile de parler ici de perte de référent, l'expérience vécue est métamorphosée en images qui rappellent que le terme « Dichtung » est apparenté à celui qui désigne une densification (« Verdichtung »). La réalité du monde visible n'est pas niée, absente, mais sublimée par l'emploi de mots qui peuvent devenir des métaphores, comme le terme « Frucht » qui désigne, à la fin de *La mort du poète*, la plénitude du monde métamorphosé par l'écriture poétique et l'accomplissement du poème lui-même. Plénitude et accomplissement font partie des critères de beauté.

und seine Maske, die nun bang verstirbt
ist zart und offen wie die Innenseite
von einer Frucht, die an der Luft verdirbt.

Les *Nouveaux poèmes* ne comportent pas de symbole traditionnel comme celui de la rose, par exemple. Ils recèlent en revanche un grand nombre de comparaisons, métonymies et métaphores qui ont contribué à donner l'impression d'une absence de référent. La fontaine qui a orné la couverture du recueil de poésies de Rilke *Mir zu Feier* est une métaphore dans le poème *Fontaine romaine*, de même que la rose devient une métaphore de la poésie dans le poème *L'intérieur de la rose*. Ces métaphores se prêtent souvent à plusieurs interprétations, elles ne sont pas vides de sens, mais potentiellement riches de sens multiples. Les *Nouveaux poèmes* ne semblent être ni le reflet d'une quête de perfection formelle, ni un jeu gratuit avec des sonorités, mais plutôt une sublimation de la chose, du monde visible, même si des images de beauté coexistent parfois avec des images de laideur. L'intensité de ces images de laideur dans certains poèmes présente des analogies avec la poésie expressionniste. Mais les *Nouveaux poèmes* ne sont pas marqués par la prédominance de violents contrastes, d'images de laideur. L'intensité n'est pas une finalité au détriment de l'harmonie, elle est un élément de la force de suggestion. Rilke a évolué tout au long de sa carrière de poète, mais ses goûts reflètent une continuité. Il a préféré le bleu de Cézanne aux couleurs violentes de Van Gogh, le Pierrot et les Saltimbanques de Picasso aux peintures presque abstraites de Klee. Baudelaire apparaît comme sa référence dans les *Nouveaux poèmes*. Sa poésie n'aurait pu influencer des poètes aussi différents que Celan ou Paul Valéry, si elle n'était aussi diversifiée. Dans une lettre tardive, en 1921, Rilke donne raison à Stefan George qui, une vingtaine d'années

¹⁹⁶ Rilke *Neue Gedichte*. SW, t.1, p.495.

¹⁹⁷ Rilke. *Der Neuen Gedichte anderer Teil*. SW, t.1, p.631.

auparavant, lui avait reproché d'avoir publié trop tôt: «Mir fiel der Vorwurf ein, den mit Stefan George (etwa 1899, bei unserer einzigen Begegnung in Florenz) so ausdrücklich vorzuhalten für gut fand: daß ich zu früh veröffentlicht habe. Wie sehr, sehr recht hatte er damit!¹⁹⁸ .» Il condamne dans cette même lettre des récits de jeunesse, mais défend *Les carnets de Malte Laurids Brigge* et ne porte pas de jugement sur le *Livre d'heures*, *Le livre des images* ou les *Nouveaux poèmes*. Les poèmes de la période médiane que Rilke plaçait parmi les plus réussis, *Les flamants roses*, *La balle* ne font pas toujours partie de ceux que les critiques ont considérés comme les plus beaux. La longue période où Rilke a préféré attendre l'inspiration, de 1910 à 1922, témoigne d'une volonté du poète de ne pas publier des poèmes qui ne correspondaient pas à sa conception de l'art poétique.

¹⁹⁸ Rilke. *An Robert Heinz Heygrodt Château de Muzot, am 24.Dezember 1921.Über Dichtung und Kunst*. Francfort, Suhrkamp Verlag, 1974, p. 236.

Conclusion

En abordant les *Nouveaux poèmes* sous l'angle de la beauté, nous avons pu constater que les images émanent du monde visible, qu'il s'agisse d'objets d'art dans les poèmes *Apollon ancien* et *L'Ange du Méridien*, d'animaux ou de fleurs dans les sonnets *Les flamants roses*, ou *Hortensia bleu*. Il est vrai que la volonté de « dire objectif » de Rilke, liée à l'influence de Rodin et de Cézanne, semble contredite par la présence de très nombreuses comparaisons et métaphores, au point que le référent serait parfois difficilement identifiable, s'il n'était pas indiqué dans le titre. Il est vrai aussi que l'image fait place à la figure dans certains poèmes de la deuxième partie du recueil, écrits en 1907, comme *La balle* qui semble anticiper la poésie tardive, celle des *Sonnets à Orphée* et des *Élégies de Duino*. Mais le terme de « poème chose » peut s'appliquer aux *Nouveaux poèmes* si l'on tient compte des intentions de Rilke qui ne visait pas la ressemblance avec l'objet. C'est la position soutenue dans des études récentes comme celle de Karine Winkelvoss qui écrit dans *Rilke, la pensée des yeux* : « La ressemblance est la destination et non le point de départ de l'œuvre. En déployant la loi interne de la chose au lieu d'imiter son apparence (superficielle et conventionnelle), elle rejoint son « référent » à un niveau supérieur et n'est donc en aucun cas abstraite ou autoréférentielle ». ¹⁹⁹ Rilke ayant affirmé vouloir atteindre l'essence des choses, nous avons souhaité suivre la structure et le rythme des poèmes, ce qui permet de constater comment le regard intense que le poète pose sur le monde visible fait émerger une réalité sous-jacente à une belle apparence. Nous avons vu que les comparaisons, métonymies et métaphores sont là pour rendre compte de la réalité irréductible de l'animal ou de la fleur, tout en soulignant une beauté particulière qui peut être celle de la grâce, du coloris.

Les *Nouveaux poèmes* reflètent l'influence des artistes plasticiens, en particulier celle de Rodin et Cézanne. Rilke avait affirmé dans le texte de sa conférence sur Rodin que la beauté de la chose d'art est « nostalgie ». L'objet d'art qui est le point de départ est aussi un moyen de rendre hommage à la création artistique, le poème devenant lui-même lui-même une incarnation de la nostalgie. Le terme de *Sehnsucht*, si présent chez Goethe, Eichendorff, et si caractéristique de la pensée allemande apparaît plusieurs fois dans l'œuvre poétique de Rilke. Aucune mot français ne permet pas de traduire la tension qui habite le moine du recueil *Le livre de la vie monastique*, celle qu'exprime le substantif allemand « *Sehnsucht* » composé à l'aide du radical du verbe « *sehnen* » et d'un substantif qui commence lui aussi par un « s » :

in meinem Blute sind so viel Geräusche,
ich aber weiß, dass ich aus Sehnsucht bin.²⁰⁰

Dans les *Sonnets*, Orphée lui aussi incarne le poète tendu vers un univers qu'il traduit en images et en musique:

Jubel *weiß*, und Sehnsucht ist geständig,
nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.²⁰¹

Nous avons souhaité aborder les poèmes en suivant leur structure et leur rythme afin de voir comment la beauté est engendrée. Les poèmes ne reflètent pas une conception unique de la beauté. Ils reflètent des affinités avec différents courants artistiques, différentes

¹⁹⁹ K. Winkelvoss *Rilke, la pensée des yeux*, PIA, (Université de la Sorbonne nouvelle), p.115.

²⁰⁰ Rilke. *Das Stunden-Buch. Vom monchischen Leben*. SW,t.1, p.278.

²⁰¹ Rilke. *Die Sonnette an Orpheus. Erster Teil VIII*, SW,t.1, p. 680.

philosophies, mais se caractérisent par la présence simultanée d'éléments apolliniens et dionysiaques, que le référent soit un objet d'art, un monument, un animal ou une fleur. La réalité cachée sous la belle apparence est celle du passage de la vie à la mort, d'un flux vital ininterrompu. La poésie de Rilke est difficile à classer, c'est la raison pour laquelle différents mouvements ont voulu le récupérer en voyant dans son œuvre l'expression d'une angoisse existentielle ou la glorification d'un héros.

Les *Nouveaux poèmes* ne forment pas un ensemble homogène. Ils ne constituent pas une rupture avec ceux qui précèdent et anticipent parfois des poésies beaucoup plus tardives, comme les *Sonnets à Orphée* ou les *Élégies de Duino*. Mais on peut dire que l'amour de la beauté représente une constante. Sans être un objectif, la beauté est sous-jacente à la « chasse aux images » dont Rilke parle à Baladine dans une lettre tardive. Rilke a affirmé aussi que la beauté ne vaut pas par ses effets, mais qu'elle « est ». La « chose d'art » (la sculpture de Rodin, la nature morte de Cézanne) demeure, comme le poème de Rilke, dans sa solitude et son autarcie.

Rilke a marqué un renouveau de la poésie allemande, il a influencé des poètes comme Celan ou Valéry. Il a joué aussi un rôle déterminant pour un peintre, Balthus, le fils de Baladine Klossowska. Le père de Balthus, Erich Klossowski était un historien d'art réputé que Rilke a rencontré à plusieurs reprises à Paris en novembre 1902. Le nom d'Erich Klossowski est mentionné plusieurs fois dans un agenda que Rilke rédigeait à Paris en 1902 (publié sous le titre *Journal de Paris et de Westerwede, 1902*). Rilke a reconnu immédiatement le talent du jeune Balthazar Klossowski, il a voulu l'encourager en préfaçant *L'histoire de Mitsou en quarante dessins*. Il a fait découvrir au jeune garçon la beauté de la peinture de Piero della Francesca en lui envoyant la biographie du peintre écrite par Pietro Longhi. Balthus a rendu hommage à celui qui a été son père spirituel en réalisant dans sa jeunesse des peintures qui avaient pour référent des poèmes de Rilke, *Les Communiantes* et *L'Orage au Luxembourg*. Il n'a cessé de célébrer la beauté dans son œuvre, en particulier dans ses paysages peints à Chassy et dans ses Natures mortes. Il a à son tour inspiré plusieurs poètes, Jouve, Eluard, René Char qui a écrit : « La peinture de Balthus est verbe dans le silence ». On peut ainsi constater que la poésie se transmue en peinture, qui à son tour se transmue en poésie. Celan, influencé par Rilke, a inspiré le peintre Anselm Kiefer.

Si les positions d'esthètes sont rares aujourd'hui, la nostalgie de la beauté est toujours là. Valéry n'est sans doute pas un des poètes les plus lus, Balthus ne fait pas partie des peintres les plus appréciés en Allemagne. Valéry, Rilke et Balthus ont souvent recherché une solitude qui a pu paraître hautaine et donner l'impression qu'ils étaient éloignés des problèmes et des préoccupations de leur temps. Mais ils ont considéré leur art comme un sacerdoce, la perfection qu'ils ont atteinte a été aussi le prix d'un travail acharné. Rilke a voulu vivre dans une solitude presque totale, à Muzot ou à Duino, quand il jugeait que c'était indispensable à la création poétique. Quand il écrivait les *Nouveaux poèmes* et les *Carnets de Malte Laurids Brigge* à Paris, il affrontait un univers dur, hostile. L'art a été pour Rilke une façon de vivre, il l'a affirmé à Franz Xaver Kappus dans une lettre écrite en 1908, le lendemain de Noël : « Auch die Kunst ist nur eine Art zu leben, und man kann sich irgendwie lebend, ohne es zu wissen, auf sie vorbereiten; in jedem Wirklichen ist man ihr näher und benachbarter als in den unwirklichen halbartistischen Berufen, die, indem sie eine Kunstnähe vorspiegeln, das Dasein aller Kunst praktisch leugnen und angreifen, wie etwa der ganze Journalismus es tut und fast alle Kritik und dreiviertel dessen, was Literatur heißt und heißen will.»²⁰²

Rilke se définissait comme un cosmopolite, son existence a souvent été celle d'une errance d'un pays à l'autre, d'incessants voyages, même à l'époque où il vivait à Paris et

²⁰² Rilke. *Paris, am zweiten Weihnachtstage 1908. Briefe an einen jungen Dichter*, Francfort, Insel - Bücherei Nr. 406, 1963, p.52.

écrivait les *Nouveaux poèmes*. Dionysos est aussi le symbole de l'errant, de l'apatride. Philippe Jaccottet, à qui nous devons de très belles traductions de l'œuvre poétique de Rilke et de sa correspondance, a préfacé l'édition intitulée *Vergers et autres poèmes français*. Écrire en français a pu aider Rilke à obtenir la nationalité suisse, mais la langue française était d'abord pour lui celle de Baudelaire, Mallarmé et Valéry. Philippe Jaccottet a souhaité que la préface du livre *Vergers et autres poèmes français* se termine par un poème de Rilke qui ne figure pas parmi les plus connus :

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.

Table des matières

Introduction	p.4
--------------	-----

CHAPITRE I. IMAGE ET BEAUTÉ

A. Rilke et l'image

1. L'importance de l'image dans les <i>Nouveaux poèmes</i>	p.8
2. Les rapports entre les lectures de Rilke et les thèmes des <i>Nouveaux poèmes</i>	p.9
3. Les écrits en prose de Rilke pouvant être mis en relation avec les <i>Nouveaux poèmes</i>	p.11

B. Rilke et la beauté

1. Les écrits de Rilke témoignant de sa fascination pour la beauté et de ses affinités avec les artistes épris de beauté	p.13
2. Les conditions auxquelles la beauté et la réalité des choses se manifestent à l'artiste	p.15

CHAPITRE II. ANTIQUITÉ GRECQUE, ART GOTHIQUE ET VILLE :
OPPOSITIONS ET CONTRADICTIONS

A. Les oppositions qui se manifestent dans l'évocation de figures et objets d'art de l'Antiquité grecque (beauté apollinienne, éléments dionysiaques)

1. La divinité Apollon: <i>Früher Apollo, Archaischer Torso Apollo</i>	p.19
2. La poétesse Sappho: <i>Eranna an Sappho, Sappho an Eranna, Sappho an Alkaios</i>	p.23
3. La divinité Lédä: <i>Leda</i>	p.25

B. Les contradictions que contiennent les poèmes dédiés à des monuments ou à des éléments de l'art gothique :

1. La cathédrale gothique : <i>Die Kathedrale</i>	p.27
2. L'Ange du Méridien de la cathédrale de Chartres : <i>L'Ange du Méridien</i>	p.29

C. L'évocation de la belle ville, lieu de contradictions entre présent et passé, vie et mort

1. Les poèmes qui ont pour référent la ville de Paris : <i>Morgue</i>	p. 31
2. Les poèmes qui ont pour référent Furnes, Bruges: <i>Der Turm, Quai du Rosaire</i>	p. 33
3. Les poèmes dédiés à Venise : <i>Spätherbst in Venedig, San Marco</i>	p. 36

CHAPITRE III. ÉLÉMENTS DE LA NATURE : MOUVEMENT ET
MÉTAMORPHOSE

A. Le bel animal

1. La panthère: <i>Der Panther</i>	p. 39
2. La gazelle : <i>Die Gazelle</i>	p. 40
3. Le chat: <i>Schwarze Katze</i>	p. 43
4. Le cygne : <i>Der Schwan</i>	p. 44

5. Les flamants roses : *Die Flamingos* p. 45

B. La belle fleur

1. L'hortensia : *Blaue Hortensie, Rosa Hortensie* p. 48

2. La rose : *Die Rosenschale, Das Roseninnere* p. 52

CHAPITRE IV. CHOSES D'ART ET OBJETS DU MONDE EXTÉRIEUR

A. Le bel objet d'art montré dans son autarcie (critère de beauté):

1. La statuette : *Tanagra* p. 57

2. Le motif de la fontaine : *Römische Fontäne* p. 59

3. Bouddha : *Buddha, Buddha in der Glorie* p. 60

B. Le bel objet du monde quotidien

La dentelle: *Die Spitze* p. 63

C. L'hommage à la beauté de l'image peinte ou brodée et la tentation de rivaliser avec le talent du peintre:

1. La naissance de Vénus : *Geburt der Venus* p. 66

2. La Dame à la licorne : *Das Einhorn, La Dame à la licorne* p. 68

3. L'hommage au peintre: *Der Berg* p. 70

4. L'évocation du paysage : *Landschaft* p. 72

CHAPITRE V. LE POÈTE, SAUVEUR DE LA BEAUTÉ DES CHOSES

A. La figure d'Orphée: *Orpheus, Eurydike, Hermes* p. 75

B. Le poème, beauté réalisée p. 78

Conclusion p. 83

Bibliographie p. 88

Bibliographie

Oeuvres de Rainer Maria Rilke en allemand

- Rilke, Rainer Maria *Sämtliche Werke*, éd. par Ernst Zinn, 6 vol. Francfort, Insel, 1955,1966 (= SW) .
- , *Die Briefe über Cézanne*, éd. par Clara Rilke, Francfort, Insel, 1983.
- , *Das Florenzer Tagebuch*, Insel, éd. par Ruth Sieber Rilke et Carl Sieber, Leipzig, Insel, (it 1597), 1942.
- , *Briefe und Tagebücher aus der Frühzeit 1899 bis 1902*, éd. par Ruth Sieber-Rilke, Leipzig, Insel, 1931
- , *Briefe aus den Jahren 1906 bis 1907* , éd. par Ruth Silber- Rilke et Carl Sieber, Leipzig, Insel,1930.
- , *Briefe Erster Band 1897 bis 1914*, Wiesbaden, Insel, 1950.
- , *Briefe*, Wiesbaden, Insel, 1950.
- , *Über Dichtung und Kunst*, Suhrkamp, 1974.
- , *Briefe an einen jungen Dichter*, Francfort, Insel, (Insel-Bücherei, Nr. 406), 1963.
- Rainer Maria Rilke, Lou Andreas Salomé *Briefwechsel, 1897-1926*, éd. par Ernst Pfeiffer, Francfort, Insel, 1979.

Œuvres de Rainer Maria Rilke en français

- Rilke Rainer Maria Rilke *Oeuvres poétiques et théâtrales* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.
- , *Œuvres, I : Prose*, Paris, Seuil, 1966.
- , *Œuvres, II : Poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Œuvres, III : Correspondance*, Paris, Seuil, 1976.
- , *Élégies de Duino*, traductions et postface de Philippe Jaccottet, La Dogana, 2008.
- , *Vergers et autres poèmes français*, nrf Gallimard, préface de Philippe Jaccottet ,1978.
- , *Lettres de Paris ,1902-1910*, préface de P. Deshusses, Rivages poche, 2002.
- , *Journaux de jeunesse*, Paris, Seuil, 1989.
- , *Journal de Worpsswede, 1902*, Rivages poche, 2003.
- , *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, traduction de Maurice Betz, Seuil, 1966.
- , *Auguste Rodin* traduction de Maurice Betz, Seuil, 1966.
- Rainer Maria Rilke, Lou Andreas- Salomé *Correspondance*, nrf Gallimard, 1985

Ouvrages et articles sur Rainer Maria Rilke

- Allemann, Beda *Zeit und Figur beim späten Rilke*, Neske,1961.
- Angelloz, Jean-François *Rilke. Duineser Elegien, Die Sonnette an Orpheus*, Aubier, 1943.
- Angelloz, Jean-François *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952.

- Aspetsberger, Friedbert *Apothéose der Innerlichkeit zu Rilkes Neuen Gedichten*, Frankfurter Universitätsreden ,1987.
- Betz, Maurice *Rilke à Paris & Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Émile- Paul Frère, 1941.
- Bollnow, Otto Friedrich *Rilke*, W.Kohlhammer , Stuttgart, 1951.
- Bradley, Brigitte.L *Rilkes Neue Gedichte*, Francke, Berne et Munich, 1967.
- Böschenstein, Bernard *Rainer Maria Rilke, poète français à l'écoute de Paul Valéry*, Études germaniques 66 ,2011
- David, Claude *Rilke et l'expressionnisme*, Études germaniques 17, 1962
- Engel, Manfred *Rilkes Neue Gedichte. Vom Jugendstil zur Poetik der « Figur » dans Oeuvres poétiques Gedichte de Rainer Maria Rilke*. Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, éd. du temps, 2004.
- Engelhardt, Hartmut *Der Versuch, wirklich zu sein*, Francfort, Suhrkamp, 1973
- Fürst, Norbert *Rilke in seiner Zeit*, Frankfort, Insel, 1976.
- Gorceix, Paul *Rilke. L'homme du dedans (Études réunies par P. Gorceix)* Euredit, 2007.
- Görner, Rüdiger *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Paul Zsolnay, 2004.
- Holthusen, Hans Egon *Rilke*, Hambourg, Rowohlt, 1968.
- Imm, Konstantin *Rilkes Briefe über Cezanne*, Peter Lang, 1986.
- Jaccottet, Philippe *Rilke*, Seuil, 2006.
- Klein, Christian *Rainer Maria Rilke et les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (sous la direction de Christian Klein) Masson/ Armand Colin 1996.
- Park, MiRi *Jenseits der Referenz? Ästhetik der Poetik und Abstraktion im mittleren Werk Rainer Maria Rilkes*, m press, 2008.
- Pesnel, Stefanie *Le manteau et le tablier. La réflexion sur l'autonomie de l'oeuvre d'art dans le poème « Die Kathedrale » de Rainer Maria Rilke*, Études germaniques 66, p. 275-287, 2011.
- Quéval, Marie- Hélène *La Panthère Essai sur Rilke, Nietzsche et Schopenhauer* dans *Œuvres poétiques Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, éd. du temps, 2004.
- Schadewaldt, Wolfgang *Winckelmann und Rilke*, Neske, 1968.
- Siess, Jürgen *Rilke, Images de la ville, Figures de l'artiste*, Honoré Champion, 2000
- Stahl, August *»Vokabeln der Not« und »Früchte der Tröstung«*, Heidelberg, 1967.
- Stahl, August *» O dieses Tier ist das Tier, das es nicht giebt «* dans: *Œuvres poétiques Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, éd. du temps, 2004.
- Wilker, Jessica *Du mouvement et de l'immobilité des Neue Gedichte de Rilke dans Œuvres poétiques Gedichte*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, éd. du temps, 2004.
- Winkelvoss, Karine *Rilke la pensée des yeux (version remaniée d'une thèse)* Paris, PIA (Université de la Sorbonne Nouvelle), 2004.
- Winkelvoss, Karine *L'intériorité selon Rainer Maria Rilke* dans *Œuvres poétiques, Gedichte*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, éd. du temps ,2004.

Ouvrages divers

- | | |
|------------------------|--|
| Brion- Guerry, Liliane | <i>Cézanne et l'expression de l'espace</i> , Paris, Albin Michel, 1966. |
| Dethurens, Pascal | (dir) <i>Écrire la peinture</i> , Citadelles, Mazenod, 2007 |
| Eco, Umberto | (dir) <i>L'histoire de la beauté</i> , Paris, Flammarion, 2004. |
| Eco, Umberto | (dir) <i>L'histoire de la laideur</i> , Paris, Flammarion, 2007. |
| Lacoste, Jean | <i>L'Idée de beau</i> , Bordas, 1986. |
| Nietzsche, Friedrich | <i>Die Geburt der Tragödie</i> , Reklam ,Stuttgart, 2010. |
| Rodin, Auguste | <i>Le temps des Cathédrales</i> , Armand Colin, 1914. |
| Rodin, Auguste | <i>L'art</i> ,Bernard Grasset , 1911. |
| Schopenhauer, Arthur | <i>Zur Metaphysik des Schönen, Parerga und Paralipomena, Sämtliche Werke . Band V</i> , Cotta-Insel, 1965. |

Résumé :

Les écrits en prose de Rilke et son œuvre poétique témoignent d'une constante fascination pour la beauté. Les deux parties des *Nouveaux poèmes* s'ouvrent par un poème dédié à Apollon et le référent est très souvent une chose du monde extérieur qui présente des caractères de beauté. Bien que soucieux d'objectivité, le poète ne veut jamais décrire la chose belle, mais seulement la suggérer. Il révèle, au-delà des apparences de la chose, son envers, ce qu'on pourrait aussi appeler une beauté cachée. La « chose d'art » (sculpture, monument, peinture) se signale par la présence simultanée de beauté apollinienne et d'éléments dionysiaques. Derrière le mouvement gracieux de l'animal, les beaux coloris des éléments de la nature surgissent des lois invisibles au regard (flux vital ininterrompu, métamorphose). Les poèmes reflètent l'influence de différents mouvements artistiques, ils peuvent être mis en relation avec diverses conceptions philosophiques. En dépit de contradictions et oppositions, l'unité est préservée, ce qui constitue la beauté et la singularité des *Nouveaux poèmes*.

Mots-clés :

Rilke, image, beauté, suggestion de la chose belle, dévoilement de son envers.
Apollon, Dionysos



Déclaration anti-plagiat
Document à scanner après signature
et à intégrer au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : DIDIER PRENOM : NOÛVE

DATE : 5.6.2012 SIGNATURE :

NOÛVE