



HAL
open science

Une poésie à l'épreuve des limites : espace, expérience et franchissement dans les essais et poèmes hors-recueil de Rainer Maria Rilke

Hélène Borowczyk

► **To cite this version:**

Hélène Borowczyk. Une poésie à l'épreuve des limites : espace, expérience et franchissement dans les essais et poèmes hors-recueil de Rainer Maria Rilke. Littératures. 2018. dumas-02290166

HAL Id: dumas-02290166

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02290166>

Submitted on 25 Sep 2019

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Université de Lille SHS

Département de Lettres Modernes

Hélène BOROWCZYK

Une poésie à l'épreuve des limites :

Espace, expérience et franchissement dans les essais et poèmes
hors-recueil de Rainer Maria Rilke.

Mémoire de première année de Master, dirigé par Mme Jessica WILKER, maître de
conférences à l'Université de Lille SHS.

Année 2017-2018

Introduction

Rainer Maria Rilke, poète germanophone du début du XX^e siècle, est à l'origine d'une œuvre dont on pourrait difficilement retracer l'évolution par une courbe constante, progressant vers son point le plus haut. La grande diversité de ses écrits nous empêche, en effet, d'en admettre chacune des étapes comme des paliers logiques menant à une maturité, annoncée et explorée depuis ses débuts, selon une seule et unique orientation.

La critique qui est associée au poète divise son œuvre, en général, en quatre périodes : le temps des poèmes de jeunesse, au lyrisme « maladroit », la période médiane des *Nouveaux Poèmes*, travaux de perfectionnement de la forme poétique, puis une période marquée par de nombreux doutes ayant donné naissance aux *Élégies de Duino* et aux *Sonnets à Orphée*, recueils majeurs aux tonalités plus confuses et mystiques, et, enfin, les poèmes tardifs, tantôt pures abstractions, tantôt d'une simplicité apaisée. Les lectures qui ont été proposées pour l'œuvre de Rilke sont, en regard de ces diverses tendances précisément délimitées, ainsi souvent amenées à des extrêmes : analyses particulièrement psychanalytiques de la période des *Élégies*, approche des *Nouveaux Poèmes* comme une œuvre plastique structurée par sa maîtrise rhétorique, restituant lignes et mouvements exactes des choses, ou étude des *Sonnets* en tant que recherche existentielle « d'un mourir véritable »¹ ; en somme, une étude de son œuvre à travers des prismes se réfutant presque les uns les autres.

En parallèle, l'étude des fragments hors-recueils ou des poèmes qui, du moins, ne furent pas inclus dans des ensembles aux contours aussi nets que ceux que nous avons cités, permet de prendre en considération une instabilité et des intuitions qui semblent être demeurées présentes mais irrésolues, tout au long de la vingtaine d'années qui ont porté l'œuvre de Rilke ; tensions suspendues, depuis ses premiers écrits jusqu'à ses derniers vers. Ces tensions sont celles d'une œuvre tissée de doutes, d'un questionnement permanent sur la place et les capacités du poète, oscillant entre un désir profond de réussite, et le constat d'un échec ; un échec qui, finalement, semble être ce point que la courbe devait atteindre, point qui trouvera sa force en ce qu'il sera mis à portée de mots, et pourtant, impossible à dire tout à fait. La poésie de Rilke est une poésie des limites et du vécu qui s'en forme, de la conscience d'une distance entre soi et le monde qui se fait tantôt déchirement et fatalité qu'il faut savoir colmater ou contourner, tantôt préservation et accès de loin, qu'il faut maintenir : et c'est précisément cette irrésolution, commune à toute une œuvre, qui en fait vibrer toute l'intensité.

1 Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 200.

Certains commentaires de l'œuvre de Rilke ont su inscrire sa poésie dans une modernité poétique qui s'est affirmée nettement quelques dizaines d'années après sa mort, modernité du poème pris dans ses propres limites, les acceptant comme le cœur de l'expérience qu'il autorise et retient à la fois, expérience du langage et de ses failles, qui n'ont que trop à nous apprendre. Philippe Jaccottet, poète français lui-même inscrit dans ces dynamiques instables, traducteur de Rilke, a su dire cette précarité essentielle qui, se manifestant sous diverses formes, n'a jamais quitté la poésie rilkéenne et l'a portée vers son horizon. Dans la monographie qu'il lui consacre, Jaccottet insiste en effet sur la présence d'un « mode du subjonctif, mode du possible », et de « questions, vœux, suppositions, doutes » exprimant l'« incertitude fondamentale »² du poème : « le doute sur notre réalité et l'espoir d'affermir celle-ci, étroitement mêlés, commandent la forme ambiguë, parfois même évasive ou contradictoire, d'une œuvre qui, plus nette, serait moins véridique »³. Abordant les poèmes tardifs et hors-recueils, il soulève encore l'effacement de tout ce qui trahissait le désir d'une poésie maîtrisée, capable de saisir, assises et motifs mystiques ou mythiques :

Déjà les références aux livres, aux peintures, à l'histoire, si nombreuses dans les *Nouveaux poèmes*, avaient presque toutes disparu des *Élégies* et des *Sonnets* ; mais à présent, les dernières figures empruntées au mythe, comme Orphée, s'effacent ; et même les figures du mythe personnel : amantes, héros, anges et jeunes morts. Il n'y a plus que les éléments, les signes du sensible, le réseau léger de leurs rapports. ⁴

Aux habiletés rhétoriques et à l'imagination florissante se substitue une poésie « réduite », poésie du dénuement, des signes du simple, et, à des mots qui tentent de reformer, représenter ou saisir, succèdent des mots qui ne sont que « signes » d'un « réseau », de « rapports » : c'est au cœur des variations de ces rapports entre le poème et les choses, le poème et ses figures, que s'instaure une poétique de la limite.

Dans une lettre, souvent citée, que Rilke adresse à son épouse Clara en 1907, et que l'on donne à lire comme l'un des points de passage entre les poèmes de jeunesse et les poèmes-objets des *Nouveaux Poèmes*, le poète écrit : « Man malte : ich liebe dieses hier ; statt zu malen : hier ist es »⁵, « on peignait : j'aime la chose que voici, au lieu de peindre : voici la chose »⁶. Aux « visions » et au

2 Philippe Jaccottet, *Rilke*, Paris : Seuil, 1970, p. 138.

3 *Ibid.*, p. 139

4 *Ibid.*, p. 155-156

5 Rainer Maria Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, Erster Band, « 1896 bis 1919 », Leipzig : Insel Verlag, 1991, p. 276-277.

6 Rainer Maria Rilke, lettre à Clara Rilke, 13 octobre 1907, « Lettres sur Paul Cézanne et sur quelques autres », *Œuvres en prose : récits et essais*, éd. publ. sous la dir. de Claude David, Paris : Gallimard, 1993, collection Bibliothèque de la Pléiade, p. 996-997.

lyrisme qu'inspiraient les choses, se substituent la nécessité de les présenter, de les *peindre* telles qu'elles sont, et tel sera le but du poème, si l'on en croit ce qui est écrit dans cette lettre. Pourtant, en 1897, Rilke exprimait déjà un avis contraire, soupçon envers toute démarche et tout langage prétextant pouvoir dire les choses :

Ich fürchte mich so vor der Menschen Wort. Sie sprechen alles so deutlich aus : und dieses heisst Hund und jenes heisst Haus, und hier ist Beginn und das Ende ist dort.	Je redoute tant la parole des hommes. Ils expriment tout de manière si claire : et cela c'est un chien, et cela s'appelle une maison, et voici le début, et la fin est là-bas.
---	---

[...]

Ich will immer warnen und wehren : Bleibt fern. Die Dinge singen hör ich so gern. Ihr rührt sie an : sie sind starr und stumm. Ihr bringt mir alle die Dinge um.	Je veux toujours mettre en garde et défendre : restez à distance. J'écoute si volontiers les choses chanter. Vous les touchez : elles sont immobiles et muettes. Vous me tuez toutes les choses. ⁷
---	---

On retrouve précisément la même formule présentative, « hier ist » : cette explicite contradiction semble pouvoir rendre caduque une étude de la poésie de Rilke qui serait établie selon une perspective linéaire et rigoureusement chronologique. Si la lettre précédemment citée se lisait comme une invitation à saisir et montrer, ici, il faut à tout prix « rester à distance ». Ce recul ne serait alors pas celui de l'artiste-artisan face à ce qu'il s'apprête à représenter depuis son dehors, mais, peut-être, davantage la conscience de l'existence de ces choses au loin, inaccessibles aux mots, et, visibles, présentes, pourtant : le cœur de notre vécu et les possibilités du langage battraient au seuil, entre la présence et le dicible.

Un autre fragment, écrit la même année, énonce avec simplicité cette expérience de la limite donnant naissance au poème, en tant que doute et ouverture à la fois :

Oft fühl ich in scheuen Schauern, wie tief ich im Leben bin. Die Worte sind nur die Mauern.	Souvent je ressens, dans un frisson craintif comme je suis profondément dans la vie. Les mots ne sont que les murs.
---	---

⁷ Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke, Erster Band : Gedichte, erster Teil*, « Erste Gedichte – Frühe Gedichte », Leipzig : Insel Verlag, 1927, p. 353. Traduit en français par Marc de Launay, dans les *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publ. sous la dir. de Gérald Stieg, Paris : Éditions Gallimard, 1997, collection Bibliothèque de la Pléiade, « Pour me fêter », p. 121-122.

Dahinter in immer blauern
Bergen schimmert ihr Sinn.

Là-bas derrière, sur les montagnes toujours plus
bleues,
la lueur de leur sens.

Ich weiss von keinem die Marken,
aber ich lausch in sein Land,
hör an den Hängen die Harken
und das Baden der Barken
und die Stille am Strand.

Je ne connais les frontières d'aucun,
mais j'écoute avec attention leur terre,
j'entends sur les pentes les râteaux
et les barques baignant dans l'eau,
et le silence sur la rive.⁸

Ces mots, « si transparents qu'ils semblent se dissiper comme une buée devant le premier jour du monde »⁹, ne nécessiteraient aucun commentaire. Ils témoignent d'une inscription vertigineuse dans un rapport immédiat et sensible au réel, que les mots ne peuvent qu'interrompre. Au loin se manifeste alors un sens inaccessible, et, bien qu'incapables de le saisir, les mots tendent encore vers lui comme le marcheur vers la mince lumière scintillant sur les plus hautes arêtes : peut-être ce sens est-il gravé dans la limite, comme la lueur l'est au sommet des montagnes, figures de barrière et de seuil, de visible et d'invisible. La deuxième strophe annonce justement l'espoir d'une expérience au sein même de l'inconnu et de l'impossible : l'espoir serait écoute, ouverture à l'espace que peuplent les êtres et les choses, passant, traversant cette terre, *Land*, espace commun et familier dans lequel nous sommes inscrits, et mis en rapport. Le soc traversant le sol meuble, la proue fendant l'eau, le vide résonant à travers le silence, et, de même, le regard du poète franchissant l'espace à leur rencontre : liés bien que distants dans une même cohérence, celle de ces allitérations qui créent l'écho entre les choses et leur espace au sein du poème, par un mouvement de parcours et de franchissement.

Peut-être y-a-t-il espoir, alors, dans cet espace commun, espace vécu liant et éloignant, paysage donné et retenu à distance à la fois, dont chacune des limites est sensible et porteuse de sens en cela même qu'elle est au loin, et demeure ainsi. L'écriture du paysage est à cet égard essentielle, dans la mesure où celui-ci incarne la possibilité d'une spatialité subjective, vécue par un point de vue, unifiant les choses et soi dans une même dimension tissées de rapports, frappante d'harmonie, et inscrivant tout être dans le monde qui l'entoure. Rilke, notamment, n'est pas étranger à cette pensée, ayant consacré plusieurs essais d'art à une histoire ou théorie du paysage. *Du*

8 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke, Erster Band : Gedichte, erster Teil*, op. cit., p. 349. Traduit en français par Marc de Launay, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op.cit., p. 120

9 Philippe Jaccottet, *Rilke*, op. cit., p. 156/

Paysage, Worpswede et *Notes sur la mélodie des choses*, soulignent en effet la charge existentielle que recèlent ces espaces « autres », « indifférents », distincts et insaisissables et pourtant centraux lorsqu'il s'agit de penser notre présence au monde et la présence des choses, dès lors que l'on cesse de les peindre à notre image ou de leur donner une portée symbolique, afin de simplement les voir, et les parcourir : de nos pas, du regard, et de notre parole, pour en faire l'éphémère épreuve, sans jamais les percer à jour.

En 1913, Rilke écrit, dans ce que l'on peut nommer un long poème en prose, cette expérience de l'espace et de son franchissement, aux limites renouvelées et chargées de présence :

Er hielt es für möglich, dass, bis in seine dumpfe Kindheit zurück, solche Hingegebenheiten sich würden bedenken lassen ; musste er doch nur an die Leidenschaft erinnert werden, die ihn immer schon ergriff, wo es galt, sich dem Sturm auszusetzen, wie er, auf grossen Ebenen schreitend, im Innersten erregt, die fortwährend vor ihm erneute Windwand durchbrach, oder vorn auf einem Schiffe stehend, blindlings, sich durch dichte Fernen hinreissen liess, die sich fester hinter ihm schlossen. ¹⁰

Durch, « au travers », passer dans cet espace et l'éprouver comme l'invisible possibilité d'une inscription, d'un rapport non plus basé sur la représentation ni la possession, mais la simple mise en présence par le poème, au croisement de notre ouverture au monde et des murs du visible, du sensible et du dicible.

Michel Deguy, en 1966, évoque cette perspective poétique, qui est sans doute l'une des plus essentielles de la poésie moderne française mais s'applique également à l'œuvre de Rilke :

Il ne s'agit pas de sortir de ce monde, mais de l'immanence se révélant dans sa propre dimension énigmatique [...] Un autre côté se manifeste comme étant de ce côté, ici, naguère insoupçonné, et maintenant donné-soustrait comme notre partage ¹¹

Les motifs structuraux et thématiques de figures de traversant ou traversés traçant des liens,

10 « Erlebnis [II] », Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Sechster Band, « Malte Laurids Brigge – Prosa 1906-1926 »*, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1966, p. 1041. « Il lui parut possible, jusque dans les sourdes profondeurs de l'enfance, de méditer sur de semblables extases ; il lui suffisait, par exemple, de se rappeler la passion dont il était toujours saisi, chaque fois qu'il s'agissait de s'exposer à la tempête, quand, cheminant à travers de vastes plaines, secouée au plus profond de lui-même, il fendait la muraille de vent, sans cesse renouvelée, ou quand, debout sur la proue d'un navire, il se laissait aveuglément entraîner dans l'épaisseur des lointains qui se refermaient plus hermétiquement derrière lui. » Traduit en français par Claude David, « Moment vécu », *Œuvres en prose : récits et essais*, op. cit., p. 608.

11 Michel Deguy, *Actes*, Paris : Gallimard, 1966 p.56

confirmant cette intuition dans de nombreux poèmes et notamment les plus tardifs, sont ainsi chargés d'une portée existentielle, et philosophique. Dans cette poésie portée sur le monde, moyen de son appréhension, des échos se tissent entre les limites vibrantes de l'être, de la perception et du langage. Il est alors possible d'utiliser, en lien avec une approche poétologique, les outils de la phénoménologie de Merleau-Ponty, pour laquelle un sens apparaît dans « la facticité même de notre existence, dans notre être-au-monde »¹², c'est-à-dire dans la présence commune, et ceux de la philosophie heideggerienne du langage, cristallisant la notion d'une « venue » des mots en transparence, mettant en présence mais retenant éloignés ce qu'ils désignent, agissant au creux de limites sans cesse franchies et renouvelées. Ces diverses approches ne sont, finalement, que des tentatives similaires d'établir le contact avec une présence donnant son poids à nos jours.

D'un même ton, Karine Winkelvoss, dans une lecture précisément poétique de l'œuvre de Rilke écrit :

« ce lieu d'où parle le poète n'est précisément pas le centre et le foyer intime du sujet et de son langage, mais sa limite extrême »¹³

Le noyau de l'expérience poétique se ferait alors au seuil, au centre du passage entre les mots et l'indicible, ce que l'on voit et ce que l'on pressent, ce qui s'éprouve et ce qui s'échappe.

12 Jean-Noël Cueille, « Le silence du sensible », « Figures et fonds de la chair », *Chiasmi International*, Éditions Mimesis, n°4, 2003, p. 137.

13 Karine Winkelvoss, *Rainer Maria Rilke*, Paris : Belin, 2006, p. 156-157.

I. Espace vécu, « commune profondeur »

Le choix d'une lecture de l'œuvre hors-recueil de Rainer Maria Rilke suivant en un premier temps une perspective analytique spatiale, apparaît comme l'une des clefs permettant d'étudier l'appréhension du monde dont elle semble pouvoir être le foyer. S'il s'agit de proposer une lecture de ses poèmes comme tentative d'expérience et de mise en présence, tentative poétique profondément moderne, il est nécessaire d'explorer la pensée de l'espace développée par Rilke lui-même, au sein de ses essais sur l'art et diverses lettres tout comme au sein de ses poèmes, mais également de les situer dans le large spectre de la « théorie de l'espace ». Il faut, avant toute chose, tenter de saisir l'importance de la spatialité dans une telle quête poétique de la présence, du sensible, et d'une expérience existentielle.

1) Théorie de l'espace et spatialité rilkéenne

Dans son ouvrage intitulé *Atlas*, Michel Serres pose, judicieusement, les questions suivantes :

Qu'est ce que la vie ? Je ne sais pas. Où habite-t-elle ? En inventant le lieu, les vivants répondent à cette question. [...] La vie réside, habite, demeure, loge [...].

Dans la question : où vivez vous ? Le verbe vivre veut dire séjourner.¹⁴

L'espace est donné comme le moyen pour chaque individu de vivre son inscription dans le monde qui l'entoure. Cette inscription est active: elle n'est pas un simple moyen de localisation géographique, ni un repère géométrique, mais une forme d'identité, identité de l'être prenant conscience d'être lié à ce qui se déploie sous ses yeux et de cohabiter avec lui pour un même séjour, formant une présence commune qui est expérience première, évidente et vertigineuse à la fois¹⁵. La présence de telles considérations dans la poésie, en tant qu'origine et but, n'est plus à prouver ; une anthologie, formée en 2016, revient notamment sur la célèbre formule d'Hölderlin dont elle tire son

¹⁴ Michel Serres, *Atlas*, Paris : Flammarion, 1996, p. 42-43.

¹⁵ Dans *Le Chant de la terre*, Michel Haar, explorant ce que représente « la terre » en tant que sol, lieu de notre séjour, confrontant la philosophie d'Heidegger aux œuvres de divers poètes dont Rilke, écrit à ce même propos : « Unicité et unité dans et par l'espace du monde, qui n'est certes pas la spatialité neutre, universelle de la science. Cet espace que nous disons extérieur n'est pas simplement « dehors ». Il nous traverse et nous relie, nous unit. Nous : tous les êtres du « monde », c'est-à-dire appartenant à un cosmos, ayant un agencement et une harmonie, ayant un lieu terrestre et un lien de terre. » Michel Haar, *Le Chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris : L'Herne, 1985, p. 246.

titre, *Habiter poétiquement le monde*, et en tire un large éventail d'extraits d'essais poétiques, du XIX^e siècle à nos jours, attestant de cette question toujours renouvelée que pose la poésie en tant que mode de vie, et possibilité d'habiter le monde¹⁶. Il pourrait y avoir un séjour dans la parole, dans le poème, ou peut-être plutôt dans cet espace que déploie le poème mais qui lui survit et le précède, expression et expérience d'une ouverture sur le réel.

Il existe cependant une infinité de déclinaisons de la spatialité ; il faut définir celle qui nous intéresse ici, qui bercera notre analyse de la poésie rilkéenne. Tout d'abord, il s'agit d'une poésie ne se centrant ni sur le lieu anthropologique, ni sur l'étendue parfaitement virtuelle du géomètre, souvent idéalisée : cet espace s'ouvrant à la présence n'est ni « le lieu spatial [qui] se définit comme qualifié, [...] a une valeur géographique, cartographique »¹⁷ et se définit comme « référentiel », lié à une identité et un passé, ni l'espace « perçu par la mécanique classique comme homogène, neutre, « sans qualités » »¹⁸ qui est une dimension permettant de se figurer les choses et d'avoir des moyens « cognitifs » d'appréhender son environnement, espace fantasmé de l'origine, du « support » initial précédant et dominant toutes choses. L'espace étudié se distingue encore, selon une échelle différente¹⁹, de l'espace représentatif, mimétique, tout autant de celui, autonome, de la forme poétique close sur elle-même, ne faisant référence qu'à sa propre dimension suffisante et affranchie du monde, de la réalité sensible : une spatialité que l'on a pourtant perçue plus d'une fois dans la poésie de Rainer Maria Rilke. Paul de Man, dans sa préface au tome consacré à la poésie dans les *Œuvres* publiées aux éditions du Seuil, affirme en effet le contraire :

La figure qui se donne réellement comme figure, dépourvue de toute séduction autre que celle de sa souplesse rhétorique et qui se connaît pleinement comme telle, accèderait au statut de constellation, entité inaccessible aux sens, située loin au-delà du souci de la vie ou de la mort, dans le creux d'un ciel irréel.²⁰

Les figures poétiques de Rilke se déploieraient, selon cette approche, dans un espace poétique totalement fictif et revendiqué comme tel, architecture purement « rhétorique ». L'image d'un « creux » existant uniquement pour que se fonde en lui la forme irréaliste de la figure, nous renvoie à

16 *Habiter poétiquement le monde*, anthologie-manifeste dirigée par Frédéric Brun, Paris : Poesis, 2016.

17 Béatrice Bonhomme, « La poésie et le lieu », *Noesis*, n°7, 2004.

18 *Ibid.*

19 Karine Winkelvoss a, à ce propos, très bien situé l'importance de cette « échelle » révélatrice d'ambiguïtés et d'alternatives, nouant les fils liant spatialité, temporalité et poésie : « la question de l'espace et du temps semble recouvrir la question cruciale du statut poétologique et philosophique de la figure rilkéenne, entre référence au réel et autoréférentialité, mimésis et autonomie, « représentation » et « abstraction », *Rilke, la pensée des yeux*, publié par l'Université de la Sorbonne nouvelle, Institut d'allemand d'Asnières (PIA), 2004, p. 171.

20 Préface de Paul de Man à : Rainer Maria Rilke, *Oeuvres complètes 2. : « Poésie »*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris : Seuil, 1972.

une autre analyse de la poésie rilkéenne, celle de Georges Poulet, dans *Les Métamorphoses du Cercle*. G. Poulet propose dans cet ouvrage une analyse elle-aussi orientée par une perspective spatiale, condensée en un chapitre, et se concentrant sur l'aspect sculptural des poèmes de Rilke. On y lit une étude de la poésie non plus en tant qu' « art du temps » mais « art de l'espace », espace autre, envers du monde, négatif, matière souple du poème, vide malléable :

Chaque objet est maintenant entouré de parois translucides et nettes, comme un navire construit à l'intérieur d'une bouteille. Là il occupe un lieu circonscrit, qui est son espace à lui. [...] Au lieu d'être l'endroit où les objets s'évanouissent, l'espace est maintenant le lieu où, comme un bijou dans un écrin, les choses retrouvent leur forme en creux.²¹

Si cette analyse est particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit d'analyser des poèmes tels que ceux, nombreux, centrés sur la figure close et autonome qu'incarne la rose par exemple, ou une partie des *Nouveaux Poèmes*, nous nous en éloignons cependant dans notre propre approche de l'œuvre. Plutôt que de se concentrer sur la manière dont l'espace adopte et embrasse les choses qu'il isole, arrachées à leur inscription dans le monde et placées au centre du poème, il s'agit de s'intéresser davantage à l'espace en tant que lien, et possibilité d'une expérience large et profonde de l'existence. La position, beaucoup plus récente, de Karine Winkelvoss parmi ces différentes perspectives, s'excluant des polarités les plus marquées, est dès lors beaucoup plus en accord avec cet espace dont nous essayons de présenter les qualités et les enjeux :

La vérité de la poésie rilkéenne est donc ce souffle sans objet qu'on ne saurait pourtant confondre avec l' « absence du référent » qu'y voit Paul de Man [...] Le référent, c'est-à-dire ce réel avec lequel la poésie de Rilke, comme « acquiescement à la négativité », à un « monde de l'absence et du non-être », aurait définitivement rompu, n'étant plus « langage du désir » ou « désir de présence ». Or si l'intériorité rilkéenne n'est pas, en effet, pleine comme une boîte qui renfermerait tel ou tel contenu bien distinct – expériences vécues, sentiments, idées – si elle n'est que le théâtre de la sensation passagère, milieu ou flux plutôt que lieu, pulsation plutôt que possession, et si, par conséquent, elle est un lieu vide, ce vide est précisément symptôme de l'intensité d'un désir de présence.²²

Si vide il y a, c'est en tant qu'espace vibratoire, « flux », « passage » entre soi et le monde, entre le

21 Georges Poulet, *Les Métamorphose du cercle*, Paris : (Librairie Plon, 1961) ; Pocket , 2016, p. 675-677.

22 Karine Winkelvoss, *Rainer Maria Rilke*, Paris : Belin, 2006, p. 168-169.

poème et les choses, écart et distance se faisant désir, appelant à une présence mutuelle.

La définition de ce vide spatial, absence et silence en tant que possibilité d'échanges et lieu d'une « pulsation », contraire au « creux d'un ciel irréel » ou à l'absence neutre qui isole les choses entre elles, évoque un des motifs centraux de la poésie de Rilke : le *Weltinnenraum*. Mentionné dans l'un de ses poèmes les plus étudiés, « l'espace intérieur du monde » est souvent présenté comme cet espace idéal d'une circulation, voire d'une union entre les deux pôles que sont le dedans et le dehors, c'est-à-dire l'intériorité de l'individu et l'extériorité du monde, vastes étendues confondues en une même intimité abolissant les frontières qui les distinguent habituellement. Ce motif, à la fois structural, thématique et philosophique, a déjà été de nombreuses fois exploré : fusion des contraires, conversion d'intérieur en extérieur et inversement, « absorption », « inversion » de l'un en l'autre²³. S'il est impossible de nier la présence de ces ambiguïtés et de ces tentations de renversement de l'ordre du dehors et du dedans qui n'ont jamais quitté les poèmes de Rilke, et si elles sont en accord avec notre propos dans la mesure où elles attestent d'une ouverture sur le monde, il semblerait cependant que l'on puisse proposer une lecture de l'œuvre qui maintiendrait davantage le seuil séparant intériorité et extériorité, l'être et le monde auquel il désire avoir accès, et y puiserait précisément tout ce qui constitue son intensité, sa force évocatrice.

Il y aurait, dès lors, une autre alternative à « l'espace intérieur du monde » en tant que fusion ou conversion, qui serait, elle, nourrie par le maintien d'un écart. Dans son introduction de *La Mesure du Monde*, ouvrage consacré à la perception de l'espace au Moyen-Âge faisant de multiples incursions linguistiques ou littéraires, Paul Zumthor donne des précisions terminologiques concernant le lexique spatial, dont un rappel des usages premiers du mot « espace » :

Spatium [...] jamais entré dans l'usage général [...] désigna jusqu'au XVI^e ou

23 Citons quelques-unes de ces analyses, afin d'édifier un bref panorama :

Michel Haar, *Le chant de la terre*, Paris : L'Herne, 1985, .p. 244-245, p. 247-248 : « l'espace « extérieur », il est « projet au-dehors [...] de mondes intérieurs » ; « selon la lecture heideggérienne, le processus poétique rilkéen de retournement vers le cœur se déroule exclusivement à l'intérieur de la conscience du sujet [...] une intériorisation radicale » ; « Il semble que dans le cœur rilkéen l'antinomie de l'extérieur et de l'intérieur ne soit pas unilatéralement tranchée comme le suppose Heidegger par le repli sur l'intériorité absolue, mais affronté et résolu par une nouvelle possibilité pour le moi et le monde d'échanger leurs rôles. Rilke ne célèbre nullement une absorption du monde dans le sujet, mais une relativisation, voire une inversion, de l'intériorité. »

Paul de Man, préface à Rainer Maria Rilke, *Oeuvres II*, « Poésie », Paris : Seuil, 1972, p. 22-23 : « Ce n'est plus l'unité statique du dedans et du dehors qui est catégoriquement affirmée, mais la métamorphose d'une intériorité confuse et opprimante en extériorité libératrice » ; « la structure habituelle est inversée : l'extériorité des choses est toute en dedans et c'est le sujet qui lui confère la possibilité d'accéder à la clarté d'un certain dehors »

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957, p. 182, 184 : « deux immensités » qui « se touchent, se confondent » ; un « agrandissement », expansion de l'étendue intime projetée au sein de son extérieur, ou encore une « émulation de la grandeur » insufflée à l'objet autre lorsqu'il est « rendu aux forces imaginaires, investi de notre espace intérieur »

Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955 (1988), p. 173 : « ne se pourrait-il pas qu'il y eût un point où l'espace fût à la fois intimité et dehors, un espace qui au-dehors serait déjà intimité spirituelle, une intimité qui, en nous, serait la réalité du dehors, telle que nous y serions au dehors dans l'intimité et l'ampleur intime de ce dehors ? »

XVII^e siècle un intervalle chronologique ou topographique séparant deux repères.²⁴

La notion d'intervalle est ici essentielle : l'espace dont il s'agit d'observer les manifestations et les enjeux est un espace « entre », tissu écartant et liant à la fois les êtres et les choses :

Entre le même et l'autre, le loin et le proche, nous l'expérimentons en nos transports, il existe un tiers lieu universel : immense *monde* transparent où circulent les échanges, axe ou espace blanc où la distance supprime son écart par la liaison, où les mouvements paraissent en repos, nœud de fils [...].²⁵

Les mots de Serres, à nouveau, permettent de saisir les implications de l'espace en question. Celui-ci est en effet un espace d'« échanges », « de liaison », de « mouvements » : un espace *dynamique* permettant une indicible cohésion, vécue *entre* les êtres, entre les choses et soi, entre les mots et ce qu'ils essaient de désigner.

Il semblerait que le sentiment de cette cohésion se produise notamment lorsque nous ne sommes plus uniquement *face* au monde, face aux êtres et aux choses, mais liées ainsi avec elle, dans l'expérience d'un même espace de profondeur, dans une épaisseur que nous traversons mutuellement et dont nous éprouvons l'expérience commune : non plus face à l'espace comme une virtualité englobante, mais *parmi* les choses, tissées dans le même « axe », la même chair invisible. Maurice Merleau-Ponty, phénoménologue dont les travaux sur la perception fondatrice de notre expérience peuvent être mis en parallèle avec une approche littéraire de la spatialité, désigne un « espace vécu » : « outre la distance physique ou géométrique qui existe entre moi et toutes choses, une distance vécue me relie aux choses qui comptent et existent pour moi et les relie entre elles »²⁶. Une constellation se forme : non plus la constellation inaccessible et indifférente qu'évoquait Paul de Man, mais une constellation dont les vides sont des intervalles de chair, liant les étoiles entre elles et, sans doute, nous liant à elles dans cette « distance vécue » qui initialement, nous sépare. Merleau-Ponty donne précisément à cet espace dynamique le nom de « chair », terme-clef de sa philosophie qu'il associe à divers éléments précis, expliqués notamment par Pascal Dupond dans un lexique consacré au vocabulaire du philosophe. La chair n'est ainsi « ni corps ni esprit », ni « chose » ni « idée », « ni universalité ni « individualité spatio-temporelle », mais « élément », notion « de rang ontologique, non anthropologique »²⁷: « elle vise, non pas la différence entre le corps-sujet et le corps-objet, mais plutôt, à l'inverse, l'étoffe commune du corps voyant et du monde

24 Paul Zumthor, *La Mesure du Monde : représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris : Seuil, (1993), 2014, p. 51.

25 Michel Serres, *Atlas*, *op. cit.*, p. 29.

26 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1955, p. 338.

27 Pascal Dupond, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Pascal Dupond, Paris : Ellipses, 2001, p. 6.

visible, pensés comme inséparables »²⁸, et, si elle est invisible, elle n'est pas pour autant «un vide ontologique, un non-être » mais « le zéro de pression entre deux solides qui fait qu'ils adhèrent l'un à l'autre »²⁹.

K. Winkelvoss décrit également cette spatialité comme un espace « *charnel*, dans lequel le poète se meut comme dans une substance plus ou moins épaisse »³⁰ : ce que nous tentons de proposer, ici, serait une approche de l'espace rilkéen comme une chair invisible maintenant une instabilité irrésolue, portée par un espace dynamique révélé - et révélateur – au sein du poème, par le biais d'un mouvement tissé de tensions. « L'espace serait au lieu ce que devient le mot quand il est parlé » : effectuation, animation, expérience permise par un franchissement, non pas en tant que nécessité d'un déplacement partant d'un point pour aboutir à un autre en dépassant un obstacle, mais en tant que volonté d'éprouver, de parcourir un espace commun, de le rendre vibrant et de se confronter aux barrières qu'il dresse. La possibilité de lecture que nous essayons de mettre en avant ici serait en effet celle de la traversée d'un espace, geste permettant la mise en présence de soi auprès des choses et du monde, non plus en tant que sujet saisissant et objet saisi dans une expérience de la possession par la représentation, ni en tant qu'intimité livrée à l'immense altérité , ni extériorité condensée en une intériorité, mais comme une épreuve sans cesse renouvelée des frontières entre ces deux pôles : limites indélébiles mais poreuses, érigées dans un espace invisible mais vécu, fictif mais sensible.

Dans *La Géocritique*, Bertrand Westphal développe une analyse étymologique du verbe « transgresser », s'approchant précisément de la dynamique spatiale que nous tentons de définir :

Transgresser dérive du latin *transgredi*, dont le sens était à l'origine spatial. [...] il se serait agi d'examiner ce qui se déploie au-delà du seuil, encore que le seuil lui-même fût perçu selon deux angles différents : il était *limes*-ligne d'arrêt, mais aussi *limen*- frontière poreuse destinée à être franchie. [...] Dans une optique héraclitéenne, on estimera que l'espace est dans son essence même transgressif. [...] Peut-être ce *perpetuum mobile* sanctionne-t-il moins une transgression que la transgressivité inhérente à toute spatialité et à toute perception du lieu. [...] Le principe de transgressivité, qui est inhérent à toute représentation dynamique (*versus* statique) de l'espace.³¹

Le terme de « transgressivité », préféré à la « transgression » qui, elle, traduirait un déplacement

28 *Ibid.* p. 5.

29 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1964, p.195.

30 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux, op. cit.*, p. 173.

31 Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Éditions de Minuit, 2007, p. 72, 79.

mené à son terme, permet de comprendre cet élan à travers l'espace en ce qu'il a de plus paradoxal : expérience des limites, projection de soi au travers d'elles qui se révèle pourtant dénuée de succès, d'aboutissement, mais qui trouve justement toute sa portée existentielle dans son impossibilité. Il s'agirait de vivre notre condition de cette manière, en laissant vibrer dans l'espace du poème une parole traversante, parole de la limite, qu'elle soit celle de notre perception sensible ou de notre langage.

S'agissant avant tout d'une réception, de mots permettant de recueillir à la fois l'espace d'une « profondeur commune » et ce(ux) qui l'habite(nt), nous pourrions parler d'une poésie de la perception. Elle ne serait ni celle des cinq sens, ni une perception épique retraçant chacun des moindres contacts de l'être avec le monde, ce qui serait encore une prétention à la maîtrise et à l'expression exacte du monde par le langage poétique, mais une sorte de « kinesthésie synesthésique »³², profonde, vague et irrémédiablement auprès de l'indicible, développée au cœur du poème, conscience *de* et participation à un espace de présence : les poèmes de Rilke seraient ainsi « œuvre de la vision », œuvre « du cœur », et œuvre du corps à la fois, éprouvant et s'éprouvant à travers un espace, et à travers la page. Michel Haar, dans *Le Chant de la Terre*, a formulé cette même intuition d'une dynamique spatiale et existentielle :

La perception ne se réduit pas à l'acte contemplatif d'un sujet face à un objet, mais elle est participation à la croissance, au mouvement, à la spasiosité propre des choses, qu'elles soient ou non de la nature. « Les oiseaux volent à travers nous », cela ne signifie pas : notre conscience se représente le vol des oiseaux ; mais leur vol même, non seulement nous l'éprouvons dans notre corps, mais il nous passe à travers le corps, au sens où il ne s'agit pas seulement d'une « perception » mais d'un emportement, d'un élan ékstatique de « sympathie », d'un battement d'ailes qui frémit à travers et au-delà de nous, dans un espace qui nous rassemble et nous enveloppe.³³

En effet, il n'est ni question d'une représentation ni d'une perception contemplative restituée telle quelle, mais d'un élan, d'une sensation au seuil des limites, nous donnant à sentir la présence des êtres et des choses dans ce même espace que nous partageons avec elles, présence à la fois évidente et indicible : une présence permise par cette poésie qui « laisse le langage faire retour vers son pouvoir d'appel »³⁴, amenant les choses à soi ou nous amenant proches d'elles à travers un même tissu d'échanges, par son « pouvoir de manifestation ».

32 *Ibid.*, p. 217.

33 Michel Haar, *Le chant de la terre, op.cit.*, p.247-248.

34 *Ibid.*, p. 227. Michel Haar, à propos de la « venue » heideggérienne, développée dans la troisième partie de ce travail.

Dans l'article « La poésie et le lieu » cité précédemment, reprenant de manière succincte les manières dont peuvent se décliner les rapports entre poésie, espace et lieu, Béatrice Bonhomme évoque la spatialité du passage, notamment à propos de l'œuvre de Philippe Jaccottet :

[...] le poète ne peint pas les choses mêmes mais entre les choses l'entre-deux. La poésie est passage, mouvement ouvert et disponible, « accueil », « murmure doré d'une lumière de passage ». Par l'écriture, il s'agit de signaler un passage, dans une allusion rapide et légère, la valeur de la poésie est de *transitivité* [...].

« Transitif » est sans doute le terme le plus adéquat pour tracer les contours de notre proposition de lecture : emprunté au latin *transitivus*, « transitif », dérivé de *transitum* supin de *transire*, « passer de l'autre côté », il traduit bel et bien l'idée d'un franchissement, d'une transgressivité, d'une expérience des limites. Il est possible, de plus, de donner à voir la poésie de Rilke en tant que poésie « transitive » au sens grammatical du terme, métaphoriquement : une poésie qui n'est pas close sur elle-même ni auto-suffisante, mais ouverte, portée sur l'autre, présentée comme le moyen d'une appréhension hasardeuse du monde. Le socle notionnel et terminologique introduisant les idées d'« espace commun » et de « franchissement » étant ainsi ébauchés, il faut en venir à l'œuvre même de Rainer Maria Rilke. Il semblerait que la première manifestation de cet espace que nous tentons de définir se soit effectuée dans ses écrits en prose, et, plus précisément, au sein de sa théorie de l'art. Entre ses divers essais apparaît un motif commun, qui peut incarner une alternative aux espaces virtuels, auto-référentiels ou anthropologiques précédemment cités : le paysage. Karine Winkelvoss le souligne dans *Rilke, la pensée des yeux*, « c'est l'espace, le paysage, qui aura été pour Rilke l'une des premières écoles du regard, de cet « apprendre à voir » »³⁵. Différant d'une virtualité géométrique ou conceptuelle, et se distinguant tout autant d'un lieu à l'identité fixe et définie, espace subjectif et vécu, mais profondément autre et insaisissable, le paysage présente en effet la possibilité d'une spatialité de l'écart et du lien, du sensible et du proche portant paradoxalement vers un infini invisible et lointain, spatialité la plus apte à la présence, éprise de ses propres limites.

2) Paysage et poésie chez Rilke

La possibilité d'un troisième type d'espace, et sa présence au sein de la poésie de Rilke, peut dès lors s'incarner dans une poétique du paysage. Configuration particulière d'une spatialité

35 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 172.

ambiguë, le paysage se distingue en effet à la fois du lieu anthropologique et de l'espace d'une virtualité géométrique ou objective pure. Michel Collot, dans son ouvrage *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, a relevé l'importance de cette ambivalence au sein des évolutions parallèles des deux disciplines :

Le paysage se trouve ainsi au confluent des deux puissants courants qui ont porté la poésie française contemporaine à rendre au sujet et au monde la part qui leur revient. Il transgresse le partage simpliste du champ poétique entre lyrisme et objectivisme. Il échappe aussi bien à une poésie descriptive qui se bornerait à en recenser les composantes objectives, qu'à une effusion lyrique qui projetterait sur lui une coloration purement subjective. Il est en revanche un objet privilégié pour un lyrisme moderne qui exprime une émotion née à la rencontre du moi et du monde. Il est moins pour le poète un miroir où se contempler qu'un but vers lequel se dépasser : « l'horizon déploie un destin à défier / Si tu veux te jeter hors de toi », écrit par exemple André Velter.³⁶

En effet, le paysage semble pouvoir échapper au statut d'une spatialité symbolique façonnée par l'anthropocentrisme et la projection de soi, tout autant qu'à une considération « réaliste », géométrique, scientifique, ou uniquement structurelle, vouée à la description de procès. Il n'en a cependant pas toujours été ainsi, ni pour le paysage, ni pour la poésie ; l'évolution de l'œuvre poétique même de Rilke, croisée avec les essais sur l'art qu'il a écrit dès sa jeunesse, est précisément prise dans ces tensions guidées par l'intuition d'un nouveau rapport à l'espace, toujours plus proche d'une expérience de la présence, de « la rencontre du moi et du monde ».

Rilke semble avoir pris place dans la mémoire de l'histoire poétique notamment pour ses *Ding Gedichte*, « poèmes-objets » retraçant dans une forme maîtrisée les silhouettes, les mouvements et traits saillants d'objets ou « choses » en tous genre. Il est vrai que le poète s'est inspiré du travail d'Auguste Rodin qu'il a assisté pendant plusieurs années, dans son atelier, à Meudon : le sculpteur français a influencé ses conceptions artistiques, Rilke les ayant ensuite recentrées sur un travail rigoureux de la matière, de la forme, et de leur surface vibrante ; un travail d'artisan, en somme, qui a mené à la rédaction sculpturale des *Nouveaux Poèmes*. Cependant, ses relations au monde de l'art ne se sont pas limitées à cette rencontre. L'œuvre poétique de Rilke semble en effet avoir été notablement influencée par son expérience de l'art pictural lors de son séjour dans la colonie d'artistes de Worpswede, au tout début du XX^e siècle, qui a mené à la

³⁶ Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005, collection Les Essais, p. 163 ; citation d'André Velter : *Le Haut-pays*, Paris : Gallimard, 1995, p. 124.

rédaction de deux œuvres en prose, dont un texte intitulé *Du Paysage*. Cet essai consiste en une tentative synthétique de retracer l'évolution du genre du paysage depuis l'Antiquité jusqu'à l'époque moderne, d'élément inexistant à sujet même d'une peinture, en passant par le rôle de support. Un autre texte a été composé par le poète en 1898, intitulé *Notes sur la mélodie des choses*, mi-essai soutenant la nécessité de mettre « l'arrière-fond » au devant de la scène théâtrale, mi-poème en prose célébrant la « profondeur commune » d'une mélodie universelle liant paysage et poésie dans une même possibilité d'harmonie.

L'histoire de la prise d'autonomie du paysage que Rilke propose, un paysage non plus simple décor, réalité structurelle ou surface de projection, mais élément indépendant et autre, le présente comme un espace dont l'expérience paraît à jamais lointaine, et pourtant nécessaire : il est lieu d'un possible, d'une transgression de limites toujours à refaire, qui semble être aussi le cœur de la dynamique poétique transparaissant dans l'œuvre tardive de Rilke. Sous cette perspective, l'évolution du genre du paysage semble être à l'image de celle de sa poétique, dans laquelle les espaces ont pris de plus en plus d'importance, jusqu'à devenir le siège faillible et presque inaccessible d'une expérience pourtant essentielle, déplacée de l'objet-poème centre de l'attention asservissant l'espace, vers ce qui autrefois seulement le portait : un paysage fond et épaisseur à la fois, qui incarne un espace de résonance, nécessaire au chant poétique, et simultanément un espace à parcourir, nécessaire à une véritable approche du monde et de l'existence, tant par les sens que par les mots.

a) Le « fond » et l'espace du poème : de support à profondeur

Dans *Du Paysage*, Rilke détaille ainsi la prise d'autonomie du paysage, et l'acquisition progressive de sa légitimité à être l'objet principal d'une œuvre picturale, en évoquant plusieurs périodes et tournants de l'histoire de l'art : l'Antiquité, l'art chrétien, la *Joconde* de Léonard de Vinci, et enfin les œuvres des artistes qui lui sont contemporains.

Dans un premier temps, le paysage était donc selon lui réduit à un décor, voire même un simple support, lorsqu'il n'était pas inexistant. Rilke écrit notamment qu'au temps de la Grèce antique, le corps même des hommes ainsi que leurs silhouettes *étaient* paysages, et si d'autres paysages se manifestaient, alors ils étaient nécessairement investis par l'homme, existaient *pour* l'homme, immergés dans un anthropocentrisme tenace : « tout était un théâtre, et vide dès que l'homme n'y faisait pas son entrée pour occuper la scène des actions tragiques ou gaies de son corps. C'est lui que tout attendait, et à son arrivée tout reculait et lui faisait place »³⁷. Cette perception du paysage

37 Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Oeuvres en prose : récits et essais*, op. cit., p. 739.

comme un espace qui n'est ouvert que pour un unique objet pictural et n'adhère qu'à ses mouvements, semblant même disparaître en son absence, rappelle ce que le poète écrivait à propos de Rodin dans sa correspondance avec Lou Andreas-Salomé³⁸ : « ce qu'il regarde, ce qu'il enveloppe de sa contemplation est toujours pour lui l'univers unique où tout se produit ; quand il modèle une main, elle est *seule dans l'espace*, plus rien n'existe qu'elle ». L'espace ne semble exister que pour épouser l'objet, qu'il soit homme ou chose, n'être que sa forme en creux, la structure de son possible, valoir par et pour lui, mais ne rien valoir en soi : « l'espace est maintenant le lieu où, comme un bijou dans un écrin, les choses retrouvent leur forme en creux. », « chaque objet est maintenant entouré de parois translucides et nettes, comme un navire construit à l'intérieur d'une bouteille [...] il occupe un lieu circonscrit, qui est son espace à lui »³⁹, selon l'analyse de Georges Poulet dans *Les Métamorphoses du cercle*. Écrit à Paris en 1907, le poème « Intérieur de la rose » est sans doute un des exemples les plus évidents de cet espace qui ne se déploie que pour adhérer aux courbes de l'objet poétique :

Wo ist zu diesem Innen	Où y a-t-il, pour cette intériorité,
ein Aussen ? Auf welches Weh	un dehors ? Sur quelle douleur
legt man solches Linnen ?	pose-t-on une telle gaze ?
Welche Himmel spiegeln sich drinnen	Quel ciel se reflète
in dem Binnensee	dans le lac intérieur
dieser offenen Rosen,	de ces roses ouvertes
dieser sorglosen, sieh :	et sans souci ? Regarde :
wie sie lose im Losen	elles gisent écloses en éclosion,
liegen, als könnte nie	comme si jamais une main
eine zitternde Hand sie verschütten. [...]	tremblante ne pouvait les répandre. [...] ⁴⁰

L'art chrétien médiéval, lui, a par la suite perdu ce rapport au corps, mais le paysage n'en a pas pour autant été mis en valeur pour lui-même. Rilke souligne l'existence de trois lieux seulement, dans les représentations visuelles de cette période : « le ciel, la terre et l'enfer »⁴¹, dont les paysages étaient des représentations symboliques, au statut secondaire. En effet, le primat restait accordé aux

38 Lettre d'août 1903 à Lou Andreas-Salomé, Rainer Maria Rilke, *Œuvres complètes 3. : Correspondances*, édition établie par Philippe Jaccottet, trad. de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris : Éditions du Seuil, 1976, p. 30-31.

39 Georges Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*, op. cit., p. 676.

40 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Erster Band, Gedichte, Erster Teil*, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1955, p. 622-623. Traduit en français par Marc de Launay, *Nouveaux poèmes, Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 469.

41 Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Œuvres en prose : récits et essais*, op. cit., p. 740

personnages, mais le fond qui les portait commençait déjà quelque peu à s'animer, dans la mesure où, d'abord inexistant ou simple support, il devenait ainsi le symbole d'un sentiment humain : « en peignant des madones, on les entourait de cette richesse comme d'un manteau [...] et l'on déployait les paysages comme des oriflammes à leur gloire »⁴². Rilke place ici, à cette époque, le tournant qui a permis au genre paysager d'acquérir une première valeur artistique : « on peignait le paysage, mais ce n'est pas lui qu'on avait en tête, c'était soi-même ; il était devenu prétexte à un sentiment humain, symbole d'une joie humaine [...]. Il était devenu un art »⁴³. Cette autre conception du paysage, s'approchant d'un poème du lieu dans la mesure où elle serait liée à une symbolique humaine, une identité précise, ou même les strates temporelles d'un passé, pourrait être rapprochée d'autres poèmes de Rilke détaillant des paysages parfois presque anthropomorphisés, porteur d'effets, tragiques, par exemple. « Campagne romaine », écrit en 1908, fait preuve de ces caractéristiques :

<p>Aus der vollgestellten Stadt, die lieber schliefe, träumend von den hohen Thermen, geht der grade Gräbweg ins Fieber ; und die Fenster in den letzten Fernen</p> <p>sehnt ihm nach mit einem bösen Blick. Und er hat sie immer im Genick, wenn er hinget, rechts und links zerstörend, bis er draussen atemlos beschwörend</p> <p>seine Leere zu den Himmeln hebt, hastig um sich schauend, ob ihn keine Fenster treffen. Während er den weiten</p> <p>Aquädukten zuwinkt hezuschreiten, geben ihm die Himmel für die seine ihre Leere, die ihn überlebt.</p>	<p>De la ville encombrée qui préférerait dormir, rêvant à ses hauts thermes, le droit chemin des tombes va vers la fièvre ; et les fenêtres des dernières fermes</p> <p>le suivent d'un regard mauvais. Et il les a toujours dans son dos, quand il avance, semant la destruction de tous côtés, jusqu'à ce que dehors, à bout de souffle, conjurant,</p> <p>il élève son vide vers les cieux, regardant en hâte autour de lui pour voir si nulle fenêtre ne le rencontre. Tandis</p> <p>qu'aux grands aqueducs il fait signe d'approcher, les cieux lui donnent en échange du sien leur vide qui lui survivra.⁴⁴</p>
--	--

« Polémique » selon la notule de l'édition de la Pléiade⁴⁵, dans la mesure où il ne restitue pas la

42 *Ibid.*, p. 741.

43 *Idem.*

44 « « Römische Campagna », Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke, Dritter Band : Gedichte, dritter Teil, « Neue Gedichte – Duineser Elegien – Die Sonette an Orpheus – Letzte Gedichte und Fragmentarisches »*, Leipzig : Insel Verlag, 1927, p. 189 ; traduit en français par Marc Petit : Rainer Maria Rilke, *Nouveaux poèmes, Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 452.

45 « Notes », *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1521.

grandeur ancienne de la Rome antique, ce poème est en effet davantage attaché à un lieu qu'à un paysage tel que nous tentons de l'aborder depuis le début de ce chapitre. En effet, ce chemin traversant la plaine d'une Rome chrétienne porte toute la symbolique d'une splendide ville déchue, à laquelle survivront le vide des cieux, ses ruines, restes d'une destruction passée, observés avec amertume par les pierres d'une route à laquelle des qualités anthropomorphes sont attribuées : « regard », « dos », « souffle », « signe ».

Après cette période médiévale, l'évolution des mœurs artistiques a permis dans un troisième temps, selon Rilke, une transition majeure vers un paysage qui avait de plus en plus d'importance, jusqu'à ce qu'il obtienne une valeur en soi. C'est à travers une analyse de la *Joconde* qu'il en vient à cette conclusion. En effet, selon ses écrits, « personne n'a jamais peint un paysage qui soit à ce point paysage » :

Ce paysage n'est pas l'image d'une impression [...] il est une nature qui a surgi, un monde qui est advenu, en restant aussi étranger à l'homme que la forêt vierge d'une île encore inexplorée. Et regarder ainsi le paysage comme une chose lointaine et étrangère, à l'écart et indifférente et s'accomplissant toute en elle-même, était nécessaire s'il devait jamais devenir le moyen et l'objet d'un art autonome [...].⁴⁶

La métamorphose est notable : le paysage n'est plus une simple structure spatiale, ni la représentation maîtrisée et symbolique d'un sentiment, mais semble devenir un élément indépendant et autonome, étranger, un monde existant qui échappe à toute signification volontairement appliquée à sa structure, jouant enfin son véritable rôle dans l'expérience que l'être humain acquiert de son séjour au sein du monde dans lequel ils cohabitent.

A une sorte d'instrumentalisation du paysage à des fins symboliques, se substitue alors une distanciation mystérieuse, une prise de conscience de cet espace en tant qu'élément autonome et dissocié de l'être humain : ce sentiment d'altérité et d'indifférence, d'inaccessibilité d'un paysage qui fascine cependant dans sa réserve, transparait tout aussi bien dans la poésie de Rilke, notamment dans des œuvres telles que les *Élégies de Duino*. En effet, le moment ayant initié l'écriture de ces dix élégies⁴⁷, chaotiques et emplies de doutes, fut un instant de vertige au bord de la falaise de

46 Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Œuvres en prose : récits et essais, op. cit.*, p. 742.

47 « Un jour de janvier il se promenait sur une falaise, au-dessus de la Mer Adriatique ; le vent lui apporta par-dessus les flots ce « souffle originel » [...]. Il entendit une voix lui jeter ces mots : « Qui donc, si je criais, m'entendrait parmi les hiérarchies des anges ? » Étonné, il nota ces paroles. » ; J.-F. Angelloz, préface à : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, Paris : Édition Paul Hartmann, 1936, p.8.

« Rilke passa l'hiver 1911-1912 à Duino ; et bien qu'il paraisse d'abord effrayé par ce château fort dont il se sent le prisonnier, [...] l'afflux de l'espace qui vient à lui là-bas avec la mer [...] le soulève » ; Philippe Jaccottet, *Rilke*,

Duino, face au paysage vertigineux de la mer : « qui donc, si je criais, m'entendrait parmi les hiérarchies des anges ? »⁴⁸. De ce cri lancé vers un lointain paysage dont le poète redoute l'indifférence, et de l'infinie distance qui les sépare, s'engendre une poésie nouvelle, bien loin de la maîtrise de l'artisan sculptant ses poèmes-objets.

« Et c'est ce qu'il fallait, pour la traiter en artiste ; on n'avait plus le droit de l'éprouver comme une matière en cherchant la signification qu'elle possédait pour nous, il fallait *l'éprouver objectivement comme une grande réalité présente.* »⁴⁹. Dès lors, le paysage n'est plus une simple matière picturale, un moyen, un *medium*, mais une fin, « ni une image ni un spectacle, mais une expérience »⁵⁰ ; et le poème, pareillement, n'est plus un symbole renvoyant à une vérité cachée derrière les images ni un moyen de représenter le réel, mais davantage une expérience à éprouver. L'espace change de statut, et on passe de la représentation à la présence, pour reprendre les mots du peintre Jean Bazaine⁵¹. Le groupe verbal « éprouver objectivement » annonce d'ailleurs l'ambiguïté précédemment évoquée, situant cet espace à la croisée de deux perspectives, vécu subjectif mais éprouvé au loin, de ce qui est nécessairement distant, et existe indifféremment du sujet. M. Collot rappelle cette double dimension du paysage en le rapprochant de la structure d'horizon :

Le site ne devient paysage qu'*in visu* ; il ne se donne à voir comme « ensemble » qu'à partir d'un point de vue, et le foyer de cette vision ne peut être qu'un sujet. Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif. L'horizon, qui est constitutif du paysage, en révèle bien la double dimension : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve reportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles) [éléments existants, sensibles et perceptibles), et du point de vue d'un sujet. [...] En tant qu'horizon, le paysage donne autant à deviner qu'à percevoir.⁵²

Entre perception d'une réalité objectivement présente et visible, autre, lointaine, et effort pour deviner l'invisible espace dont l'on fait l'expérience, le paysage joue sur les lignes séparant réel et imaginaire, les prolongeant l'une dans l'autre au sein d'une expérience poétique qui « ne suppose pas nécessairement la référence à un arrière-monde [ou à une virtualité], mais révèle, dans les limites de

Paris : Éditions du Seuil, 1970, p. 89.

48 Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino*, traduites et commentées par J. F. Angelloz, *op. cit.*, p.15.

49 Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Oeuvres en prose : récits et essais*, *op. cit.*, p. 742.

50 Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 170.

51 « Le monde, à défaut d'être représenté, doit être présent. »

52 Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 13 et p. 83.

notre monde, une profondeur insoupçonnée »⁵³, un invisible dans le visible.⁵⁴

Cette nouvelle perspective, plaçant l'œuvre et l'expérience au cœur d'un espace à la fois évident et inconcevable⁵⁵, se trouve confirmée dans la conclusion de l'essai de Rilke, consacrée à la période où « virent le jour les tableaux des paysages où rien ne se passe » :

« Le contenu de ces tableaux, lequel procède sans intention du regard et du travail, nous dit qu'un avenir a commencé au milieu même de notre époque : il nous dit que l'homme n'est plus l'être de société qui marche en équilibre parmi ses semblables, et qu'il n'est plus non plus celui à qui s'adresse l'alternance du soir et du matin, du proche et du lointain. Mais *qu'il est placé parmi les choses comme une chose*, infiniment seul, et que tout ce qu'ils avaient de commun s'est retiré des choses et des hommes pour se réfugier dans *la commune profondeur* où s'abreuvent les racines de tout ce qui est en croissance. »⁵⁶

A l'issue de cette longue évolution naît ainsi l'idée d'un fond commun, « commune profondeur » : le peintre ne soumet plus le paysage à sa volonté, le personnage ne domine plus le fond qui le porte, le poète n'asservit plus l'espace pour en faire l'écrin de ses objets, et de l'étrangeté séparant le paysage devenu autonome et l'être humain dans sa nouvelle modestie, semble transparaître une dimension commune, une chair reliant toutes choses se détachant à l'horizon ; c'est précisément ce « tissu » qui est mis en avant et totalement confondu avec la notion de paysage dans *Notes sur la mélodie des choses*, autre essai essentiel quant à l'analyse de l'évolution de l'espace dans l'œuvre de Rilke.

b) « Chœur de l'arrière-fond » et vide porteur

Poétique davantage que théorie de l'art dramatique, cet essai de Rilke part du constat que, depuis les plus anciennes œuvres picturales, les hommes sont peints sur un fond qui n'est pas qu'un arrière-plan: «le fond d'or isole chaque figure, le paysage luit derrière elles comme une âme qu'elles ont en commun et d'où elles tirent leur sourire et leur amour », « tu devrais trouver derrière eux

53 *Ibid.*, p. 73.

54 « C'est cet invisible inscrit dans le visible comme « sa doublure et sa profondeur » que l'art et la littérature ont pour tâche d'explorer. » ; Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 195.

55 « celui [...] qui aurait à écrire l'histoire du paysage se trouverait d'emblée livré sans défense à l'inconnu, à l'inapparenté, à l'inconcevable. Nous sommes habitués à compter sur des figures...et le paysage n'a pas de figure [le paysage est là sans mains et n'a point de visage.. ou bien il est tout entier visage » : Rainer Maria Rilke, « Worpsswede », *Oeuvres en prose : récits et essais*, *op. cit.*, p. 765.

56 *Ibid.*, p. 743.

aussi le *paysage* qui leur est commun »⁵⁷. Paysage et « fond » se confondent en un même espace d'échange, de source, d'origine et d'union, mis en valeur par les mots du poète. On retrouve au sein de cela certes des traces de l'idée précédemment évoquée et soulignée par Georges Poulet, idée présentant des figures qui épouseraient un espace dont elles tireraient leur propre forme, mais ici, il n'est plus tellement question d'un creuset unique fabriqué pour la figure représentée, qui serait consacré au dessin de sa silhouette : il s'agit davantage d'un fond universel, ouvert, essentiel à la distinction des choses et des êtres, mais qui ne leur est plus « asservi ». Ce fond, n'est plus un simple support :

C'est *au loin, dans des arrière-plans éclatants*, qu'ont lieu nos épanouissements.
C'est là que sont mouvement et volonté. C'est là que se situent les histoires dont nous sommes les titres obscurs. [...] C'est là que nous *sommes*, alors qu'au premier plan nous allons et venons.⁵⁸

Les poèmes tardifs et hors-recueils de Rilke sont en particulière adéquation avec cette mise en exergue de paysages porteurs, dans une réflexion à la fois formelle et existentielle. Dans le poème suivant, écrit en 1924, il n'est plus questions d'objets ou de choses mais de ce qui les soutient, il n'est plus question d'êtres au premier plan, mais du paysage qu'ils supposent derrière eux. Le poème est maintenant structuré par et centré sur cette spatialité plutôt que sur la forme d'une silhouette dont il creuserait les contours, et, parallèlement à ce motif structural et thématique, s'articule ainsi un motif métaphysique, impliquant un nouveau point de vue face à l'existence :

<p>Da schwang die Schaukel durch den Schmerz -, doch siehe, der Schattern wars des Baums, an dem sie hängt.</p>	<p>La balançoire a franchi la souffrance... vois, pourtant : c'était l'ombre de l'arbre où elle pend.</p>
<p>Ob ich nun vorwärtsschwinge oder fliehe, vom Schwunge in den Gegenschwung gedrängt, das alles ist noch nicht einmal der Baum.</p>	<p>Que je m'élançe ou que je fuie, par l'élan au recul réduit, rien de cela n'est l'arbre encore.</p>
<p>Mag ich nun steiler schwingen oder schräger,</p>	<p>Que mon élan soit brusque ou biais,</p>

57 « Der Goldgrund isoliert eine jede, die Landschaft glänzt hinter ihnen wie eine gemeinsame Seele, aus der heraus sie ihr Lächeln und ihre Liebe holen [...] müstest du auch hinter ihnen die Landschaft finden, die ihnen gemeinsam ist. » Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, trad. de l'allemand par Bernard Pautrat, Paris : Éditions Allia, 2008, V-VI.

58 « Unsere Erfüllungen geschehen weit in leuchtenden Hintergründen. Dort ist Bewegung und Wille. Dort spielen die Historien, deren dunkle Überschriften wir sind. [...] Dort *sind* wir, während wir im Vordergrunde kommen und gehen. », *Ibid.*, XVIII.

ich fühle nur die Schaukel ; meinen Träger
gewahr ich kaum.

je ne sais que la balançoire : qui me porte,
c'est à peine si je le vois.

So lass uns herrlich einen Baum vermuten,
der sich aus Riesenwurzeln aufwärtsstammt,
durch den unendlich Wind und Vögel fluten
und unterm dem, in reinen Hirtenamt,
die Hirten sannen und die Herden ruhten.
Und dass durch ihn die starken Sterne blitzen,
macht ihn zur Maske einer ganzen Nacht.
Wer reicht aus ihm bis zu den Göttersitzen,
da uns sein Wesen schon nachdenklich macht ?

Laisse-nous donc superbe supposer un arbre
qui s'élève à partir de racines immenses,
que traversent infiniment oiseaux et vents
et sous lequel, en pur office de bergers,
les bergers aient pensé, les troupeaux reposé.
Qu'à travers lui scintillent les fortes étoiles
en fait le masque d'une intacte nuit.
Qui peut aller de lui jusqu'aux sièges des
dieux
quand son être à lui seul nous rend pensifs ?⁵⁹

« Par l'élan au recul réduit » : peu importe ces allers-retours qui s'annulent, évoqués aussi dans l'extrait précédent de *Notes sur la mélodie des choses* (« au premier plan nous allons et venons »), peu importe cet espace façonné en écrin par et pour nos mouvements, celui qui ne faisait que laisser place aux hommes de la Grèce antique⁶⁰. C'est depuis l'espace lointain qui porte ce mouvement, commun à tous et révélé par une nouvelle perspective, qu'il faut tisser le poème ; et cet espace se fait paysage foyer de l'existence, arbre invisible mais sensible quelque part, « supposé », dont l'étendue va des profondeurs du sol jusqu'aux corps célestes, traversé par le temps éphémère du vol des oiseaux.

Au paysage ici évoqué, se joint enfin la notion d'une « puissante mélodie de l'arrière-fond ». En effet, l'un des enjeux du paysage évoqué dans *Notes sur la mélodie des choses* est celui de la résonance qu'il permet : seule la perspective d'un point de vue ouvrant un espace vaste et invisible, silencieux, peut permettre au chant du poète, ainsi qu'au chant de l'être, de s'épandre. Il est question d'une dynamique similaire, chez les poètes romantiques allemands, nommée *Stimmung*⁶¹, « qui désigne à la fois l'atmosphère d'un paysage, sa coloration affective et la tonalité du poème », et, ainsi, un accord « entre les éléments du monde extérieur, la conscience humaine et la résonance du

59 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, éd. bilingue, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 160-161.

60 cf « C'est lui que tout attendait, et à son arrivée tout reculait et lui faisait place » ; Rainer Maria Rilke, « Du Paysage », *Oeuvres en prose : récits et essais, op. cit.*

61 « Stimmung », du moyen haut-allemand *stimmen* : « nommer d'une même voix, en chœur » ; du vieux haut-allemand *gistimmi* « harmonieux », *zusammenstimmen* « accorder plusieurs instruments ensemble », selon le dictionnaire *Duden : Deutsche Universalwörterbuch*, et *Etymologisches Wörterbuch der deutsche Sprache*. Friedrich Kluge, Berlin, New York: De Gruyter, 1999 (23e édition).

poème »⁶². Ce motif poétique semble aussi essentiel chez Rilke, et, dans ses essais comme au sein de ses poèmes, se veut incarné par un paysage vibrant, à la fois chair étendue entre toutes choses, et arrière-fond les soutenant : « Car ce qu'on appelle « atmosphère » [*Stimmung*] [...] n'est pourtant qu'une première tentative imparfaite pour laisser transparaître le *paysage* derrière hommes, mots et gestes. »⁶³ Le terme « atmosphère », s'il retranscrit l'harmonie invisible mais palpable existant en un espace et semblant adhérer et émaner des figures qui l'habitent, laisse quelque peu de côté la dimension musicale du terme allemand, alors que simultanément au jeu du visible et de l'invisible, s'articule aussi celui d'une mélodie, comme le titre de l'essai l'indique. Le son, le chant ne sont en effet pas moins liés au paysage que la vue ne l'est :

[...] malgré le primat que la tradition occidentale confère à la vue, le paysage ne saurait se réduire à un pur spectacle. Il s'offre également aux autres sens, et concerne le sujet tout entier, corps et âme. Il ne se donne pas seulement à voir, mais à sentir, et à ressentir. *La distance s'y mesure par l'ouïe et par l'odorat, d'après l'intensité des bruits, selon la circulation des flux aériens et des effluves ; et la proximité s'y éprouve à la qualité tactile d'un contour, au velouté d'une lumière, à la saveur d'un coloris.* ⁶⁴

Le chant, « ample chœur de l'arrière-fond qui détermine le rythme et le ton des mots »⁶⁵, rend sensible le paysage vide qu'il traverse tout comme ce dernier permet de le porter au loin ; là naît le poème, ouvrant la résonance de voix liées ensemble dans un unique chœur qui, les gardant distinctes dans un écart dont le chant donne la mesure, offre simultanément l'invisible lien qui les soutient. Ainsi, dans les essais de Rilke consacrés à une théorie de l'art tout autant qu'au sein de son œuvre poétique, on peut observer une métamorphose du paysage en un espace d'union, une possibilité de contact avec ce qui est à la fois autre et commun à toutes choses, arrière-fond vibrant et résonnant dans le monde perceptible aussi bien sur la toile ou bien entre les vers, arrière-plan dont l'articulation avec les silhouettes qui s'y détachent permet une nouvelle dynamique existentielle : « ce n'est pas la moindre valeur de l'art, et peut-être la plus singulière, que d'être le medium dans lequel se rencontrent et se trouvent l'homme et le paysage, la figure et le monde ».⁶⁶

Quel sens poétique possèdent alors ces liens ici simplement évoqués, donnés à deviner, s'ils

62 Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 40.

63 « Das was man « Stimmung » nennt [...] ist doch noch ein erster unvollkommener Versuch, die Landschaft hinter Menschen, Worten und Winken durchschimmern zu lassen » ; Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit., XXVII.

64 Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 14.

65 « Dieser breite Chor des Hintergrundes, der den Takt und Ton unserer Worte bestimmt » ; Rainer Maria Rilke, *Notes sur la mélodie des choses*, op. cit..

66 Rainer Maria Rilke, « Worpswede », *Oeuvres en prose : récits et essais*, op. cit., p. 768

ne révèlent pas un au-delà idéal, si l'arbre porteur dont l' « être à lui seul nous rend pensifs »⁶⁷ ne donnent pas un espoir d'atteindre « le siège des dieux » ? Dans *Worpswede*, Rilke, reprenant la théorie des trois vraisemblances qui peuvent être perçues dans le monde et lui donner forme, selon le poète flamand Maurice Maeterlinck, tente d'expliquer la valeur de l'espace incarné par le paysage, et ce qu'offrent les peintres en le rendant sensible à leur tour :

Ils n'apportent rien dans leur vie [*celle des paysans de Worpswede*], qui reste comme auparavant une vie dans la misère et l'obscurité, mais, de la profondeur de cette vie, ils extraient une vérité, [...] une vraisemblance qu'on peut aimer ? [...] l'exemple d'un groupe de paysans qui dressent une meule de céréales en bordure d'une plaine montre ces trois vraisemblances. Cela donne la vraisemblance à courte vue du romantique qui enjolive en regardant, la vraisemblance implacable, cruelle, du réaliste, et enfin la silencieuse et profonde vraisemblance du sage, qui se fie aux corrélations inexplorées, et qui est peut-être la plus proche de la vérité.⁶⁸

Le poète prend ses distances, comme la citation ouvrant ce chapitre le signalait, autant avec le lyrisme romantique qu'avec une poésie objective « réaliste ». La mise en valeur de la « profondeur commune » liant paysans, choses, champs, et peintres entre eux, n'apporte rien si ce n'est une simple intuition, perçue dans le silence de l'espace porteur invisible, tirée de l'épaisseur des vies et des « corrélations », liens, cohérences mystérieuses qui semblent vibrer entre elles, dans l'arrière-fond et la chair qui les rassemble ; de cette harmonie naissent, alors, des considérations existentielles.

Dans le long couloir parcouru par le poète cherchant à appréhender le monde sensible et l'existence, les rebonds sont permanents entre les murs blancs du langage et du visible. A son extrémité, un ultime mur : l'on s'y heurte, irrémédiablement, et il sonne creux, laissant transparaître, traverser, venir jusqu'à nous un vide comme dernière réponse possible. Ce mur sonne certes creux, mais précisément, il *sonne*, et révèle un vide porteur au sein des fondations de l'édifice, atteignant de ses vibrations chacune d'elles, en un seul et unique espace. Ni solution, ni réponse atteignable, mais ouverture, et présence suggérée : là naît, dans la résonance traversant le vide, le chant poétique, chant porté par le chœur d'un arrière-fond indicible mais indiqué, supposé, pressenti :

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.
Die Antennen fühlen die Antennen,

Sans que notre lieu vrai nous soit connu,
notre action provient d'un rapport réel.
L'antenne entre en contact avec l'antenne,

67 Voir poème cité précédemment, « Da schwang die Schaukel durch den Schmerz... »

68 Rainer Maria Rilke, « Worpswede », *Oeuvres en prose : récits et essais, op. cit.*, p. 779-780.

und die leere Ferne trug...

et le porteur, c'était au loin le vide...

II. Poésie et franchissement : éprouver, mettre à l'épreuve.

Il y a ainsi bel et bien un changement de rapport entre l'être ainsi que son langage et les objets ou autres éléments coexistants avec lui : il n'est plus question de représenter par le biais du poème, mais d'une expérience basée sur la mise en valeur d'une chair spatiale révélant, entre le monde extérieur et soi, un tissu, un vide porteur permettant la présence. Il ne s'agit pas de s'arrêter à ce simple constat, mais de voir comment l'œuvre poétique de Rilke peut être donnée à lire comme une tentative d'opérer la manifestation de cet espace invisible et essentiel, de tendre vers l'épreuve perpétuelle de celui-ci, en tant que possibilité d'appréhension d'une existence si proche et lointaine à la fois. En effet, l'espace de « profondeur commune » précédemment abordé, est le cœur de motifs structuraux et thématiques le rendant sensible entre les lignes du poème, et suscitant l'expérience même qu'ils suggèrent. Une seule et même dynamique peut englober ces motifs : celle de la traversée, ou du franchissement. Qu'il soit geste du corps poétique à travers le sensible, parcours, mise en exposition, passage, déchirure, ou retour, qu'il se manifeste dans les mots par des figures de traversé ou de traversant, le franchissement semble être le geste de l'épreuve du monde, permise par le poème dans son rapport au sensible et à cette évidence existentielle qu'il soupçonne et vise, mais n'atteint jamais : il est le mouvement permettant, malgré l'impossibilité, l'indice d'une présence, mouvement toujours annulé et renouvelé de l'épreuve d'une limite qui peut donner à sentir, à vivre, et à dire.

1) « La merveilleuse impossession » : de la représentation à l'expérience.

Tout d'abord, il semblerait que la rupture avec l'enclave du représentatif puisse être réalisée précisément par ce geste simple du franchissement exprimé et incarné au sein du poème. Un long poème-triptyque, écrit en 1914 et intitulé « Veille de Noël », évoque cette métamorphose et nouvelle possibilité ; nouveau désir formulé envers le monde, au cœur du poème, et *pour* le poème lui-même. Souvenir de l'enfant auquel se présentait la fête et ses merveilles, le début de la première partie laisse s'immiscer un doute quant à la teneur du sentiment de familiarité et d'identification

ressenti, sa réalité, sa capacité à susciter une présence⁶⁹ : « damals selbst, empfand / ich damals dich ? ». Vient alors la conscience d'un désaisissement nécessaire :

[...] Um jeden Gegenstand
nach dem ich griff, war Schein von deinem Scheine,
doch plötzlich ward aus ihm und meiner Hand
ein neues Ding, das bange, fast gemeine
Ding, das besitzen heisst. Und ich erschrak.
O wie doch alles, eh ich es berührte,
so rein und leicht in meinem Anschau lag.
Und wenn es auch zum Eigentum verführte,
noch war es keins. Noch haftete ihm nicht
mein Handeln an ; mein Missverstehn ; mein Wollen
es solle etwas sein, was es nicht war.
Noch war es klar
und klärte mein Gesicht.
Noch fiel es nicht, noch kam es nicht ins Rollen,
noch war es nicht das Ding, dass widerspricht.
Da stand ich zögernd vor dem wunderwollen
Un-Eigentum.....⁷⁰

[...] Chaque objet
que saisissaient mes mains, une lueur l'entourait,
reflet de la tienne, mais soudain, lui et ma main
devenaient une chose nouvelle, l'anxieuse, presque vile
chose qui appelle la possession. Et j'avais peur.
Ô comme tout, avant que je ne le touche,
était si pur et si léger dans mon regard.
Et même s'il donnait un désir de possession,
ce n'en était pas une encore. Elle n'était pas encore grevée
par mes actions, mon incompréhension, ma volonté
que la chose soit ce qu'elle n'était pas.
Tout était encore clair
et éclairait mon visage.
Cela ne tombait pas encore, ne se mettait pas en mouvement,
ce n'était pas encore la chose qui objecte.
Et je me tenais là debout, timide, devant la merveilleuse
impossession.....

La main, main de l'homme qui saisit l'objet, main du poème qui le fige dans sa forme, n'est plus le creuset idéal mais un élément de corruption, et le contact entre l'être et l'objet est redouté, métamorphosant à la fois la chose et soi en un troisième élément qui semble rompre tout lien entre langage et monde. Parallèlement à cette prise de conscience, il s'agit, dans le questionnement que fait jaillir ce poème, de retrouver « la chose » telle qu'elle était avant que la possession ne la défigure : non pas son essence, mais la chose *encore* lointaine et insaisissable⁷¹, vue par les yeux d'un enfant⁷², celle qui n'était pas mise en lumière mais qui « éclairait [le] visage », la chose du regard distant.

Il faut ici s'attarder sur un vers en particulier, déployant le motif de l' « objet » : avant que l'on essaie de posséder, « ce n'était pas encore la chose qui *objecte* », *dass widerspricht* en allemand, c'est-à-

69 « même alors, est-ce / toi, alors, que je ressentais ? » : Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte, zweiter Teil*, Wiesbaden : Insel Verlag, 1956, p. 95-98 ; traduit en français par Marc Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 887.

70 *Idem*.

71 On peut noter la récurrence et même l'anaphore tissée autour du *noch*, « encore », ramenant le poème à l'état antécédent, à l'expérience qui n'est pas encore mise en forme mais déjà prise dans un regard.

72 cf « ce qui est donné, ce n'est pas la chose nue [...] mais la chose prête à être vue [...] plus une inexplicable altération, une étrange distance » Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible, op. cit.*, p. 163.

dire, de manière plus précise, « qui *contredit* ». Ce vers-ci ainsi que le terme allemand permettant de dire l'objet, à savoir « *Gegenstand* », renvoient tous deux à l'étymologie que nous connaissons de ce terme : du latin *objectum*, participe passé de *obicere*, « placer devant », l'objet est ce qui fait *face*, mais aussi ce qui peut « s'opposer au passage », et faire obstacle. L'objet est, aussi, dans un sens plus habituel, « tout ce qui, animé ou inanimé, affecte les sens, principalement la vue ». Ainsi, la nature même de l'*objet* renvoie à la fatalité qui accable l'être humain, relevée et explorée chez Rilke, celle d'être *face* à jamais, puisqu'il incarne l'autre, et l'obstacle. Il semble cependant également constituer la possibilité même d'une première expérience, celle du sensible, par un contact visuel permettant de révéler une présence sans la saisir pour autant : présence de l'objet et présence de soi, présence de ce qui nous sépare et nous lie. Il semblerait que l'on puisse interroger les évolutions de la poésie de Rilke selon le rapport du poète à l'objet, par sa manière de l'intégrer dans la démarche poétique afin de tenter de faire l'expérience d'une présence, malgré l'irrémissible obstacle qu'il incarne – ou, grâce à lui, peut-être⁷³. Objet saisissable, il s'agit de rendre le poème et le mot miroirs de celui-ci, *Schein von deinem Scheine*, s'appropriier l'obstacle pour qu'il n'en soit plus un, en saisir les contours et gestes les plus précis, ce qui « se mettait en mouvement » en lui : la tentation du poète-artisan, explorée au sein des *Nouveaux Poèmes*. Objet-obstacle, le poète prend conscience de la limite qu'incarne l'objet faisant *face*⁷⁴, et la fausse possession qu'offre l'illusion de la forme travaillée devient le centre d'une crise existentielle, et d'une « crise de vers » : comme une apparition cauchemardesque, « soudain, lui et ma main / devenaient une chose nouvelle, l'anxieuse, presque vile / chose qui appelle la possession ». Enfin, une troisième relation à l'objet semble se distinguer : l'objet serait toujours obstacle, mais c'est en le considérant dans sa propre nature et dans les limites qu'il dresse, que pourrait naître une possibilité poétique. Ce qui fait *face* est alors *là*, présence malgré l'éloignement, présence maintenue « intacte » par celui-ci. C'est précisément ce nouvel élan que l'on trouve condensé dans la seconde partie du poème « Veille de Noël », par la célébration d'un regard dont la nature semble devoir être préservée :

(..... Oh, dass ich nun vor dir
so stünde, Welt, so stünde, ohne Ende

(..... Oh, si je pouvais maintenant
me tenir ainsi, monde, devant toi, sans fin

73 Ce rapport impossible et nécessaire à l'objet, serait simultanément, dans la démarche de Rilke, rapport du poète au mot ; cette hypothèse ne tend pas pour autant à faire de l'expérience sensible au sein de l'œuvre de Rilke une simple et unique métaphore du rapport au langage, mais simplement, d'explorer la coexistence de ces deux expériences de la limite, expériences dont la simultanéité serait, peut-être, l'essentiel du travail poétique. Cette idée est développée un peu plus loin dans ces pages, au sein du dernier chapitre du mémoire.

74 « Dieses heisst Schicksal : gegenüber sein / und nichts als das und immer gegenüber », Rainer Maria Rilke, « Die achte Elegie », *Duineser Elegien, Gesammelte Werke, Dritter Band : Gedichte, dritter Teil, op. cit.*, p. 294 ; « C'est cela qu'on appelle Destin : être en face / et rien d'autre et toujours en face » Traduit en français par Jean-Pierre Lefebvre, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, p. 549.

anschauer. Und heb ich je die Hände
so lege nichts hinein ; denn ich verlier.

toujours plus regard. Et si jamais je lève les mains,
n'y dépose rien, car je perds.⁷⁵

Être face et préserver l'objet en tant qu'obstacle est dorénavant un souhait, grâce auquel il est possible de ne plus perdre, puisque rien n'est plus possédé : il faut demeurer regard, seulement, demeurer face sans jamais entrer en contact si ce n'est par une vue imparfaite et lointaine, nous donnant à éprouver l'objet dans son apparition, ancrant le poème au cœur d'une expérience intacte - l'expérience d'une limite, à la fois sensible et langagière. Par la vue, l'objet nous fait toujours face ; mais par la projection du regard, par un *franchissement* toujours renouvelé de ces limites qui nous empêche d'atteindre, une expérience nouvelle des choses et de notre présence au monde est rendue possible :

Doch lass *durch* mich wie durch die Luft den Flug
der Vögel *gehen*. Lass mich, wie aus Schatten
und Wind gemischt, dem schwebenden Bezug
kühl fühlbar sein.

Mais laisse à travers moi passer comme dans les airs
le vol des oiseaux. Laisse-moi, comme fait d'ombre
et de vent mêlés, être fraîchement palpable
dans le rapport flottant.⁷⁶

Une demande se formule, *lass mich*, comme une lutte contre la sollicitation permanente d'un monde appelant à être étreint, et, bien plus encore, d'un langage demandant à toucher et poser le mot « juste » sur le visage des choses - « tout en moi *tremble de façonner* »⁷⁷, écrivait déjà Rilke en 1899. Au sein de ce refus, un verbe déploie un nouvel espoir : *durch...gehen*, passer au travers, plutôt que saisir ; franchir cet espace qui unit et éloigne de l'objet, et sentir la traversée des oiseaux en soi, comme en l'espace qui les sent passer. Ombre et vent sont ici des motifs aériens très évocateurs : manifestation à mi-chemin entre visible et invisible, texture de l'air ou de l'espace indiquant une présence sans la reproduire précisément, et repoussée à mesure que l'on s'en approche, l'ombre dans toute sa limite est ici mélangée au vent, lui, profondeur d'air en mouvement, invisible et sensible, traversant. Dans cette simultanéité métaphorique se cristallise alors la tension d'un être toujours franchissant et pourtant n'accomplissant jamais la traversée jusqu'à son achèvement : le procès même du franchissement, renouvelable, est l'instant qui fait naître l'expérience, et le poème. Et, au cœur de cette expérience, se tiennent les piliers d'une réciprocité entre le monde et ses choses et l'être : il s'agit à la fois d'éprouver le vol, et d'être « palpable »,

75 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte, zweiter Teil*, op. cit., p. 95-98.

76 *Idem*.

77 Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 759.

fühlbar ; être à la fois sensible-réceptif, et sensible-perceptible⁷⁸. Seule cette ambivalence permet d'appréhender quelque peu le monde et notre propre existence, non plus au sein de notre subjectivité intérieure, ni dans une altérité que nous prétendrions pouvoir saisir telle qu'elle est en nous, par les mots, mais dans un rapport hésitant⁷⁹, en suspens, *schwebenden Bezug*. A propos d'une approche similaire formulée au sein de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, philosophe du « chiasma », du point de traverse et d'entrelacs qu'incarne l'expérience sensible du monde, ses mouvements de réciprocity ainsi que de paradoxes, Françoise Dastur écrit, dans son essai *Chair et langage* :

L'expérience humaine a toujours été interprétée soit comme une inclusion *en* nous de ce qui est – c'est l'idéalisme -, soit comme une inclusion *de* nous-mêmes dans ce qui est – c'est le réalisme. Merleau-Ponty veut pour sa part la comprendre, à l'instar de Heidegger, comme *Offenheit*, ouverture [...] L'expérience n'est donc rien d'autre que ce mouvement paradoxal qui nous situe *en même temps* en nous-mêmes et dans les choses, en ce point où a lieu la « ségrégation » et où nous nous faisons monde.⁸⁰

Dans ce bref extrait, nous pouvons rapidement identifier la naissance d'une troisième alternative d'expérience qui se veut similaire à ce qui fait saillie dans les poèmes de Rilke. Il est impossible de ne pas lier cette ouverture aux notions d'« Ouvert » et de *Weltinnenraum*, clefs de la lecture de l'œuvre du poète. Cependant, si ce *Weltinnenraum* est parfois présenté comme une sorte d'harmonie retrouvée entre intérieur et extérieur, il semble plutôt incarner un unique point de passage, qui ne concilie pas les deux pôles de notre expérience du monde ensemble, mais, sans doute, nous donne à sentir cet écart irrémédiable entre eux : un écart qui est aussi l'espace d'un passage, un pont qu'il faudrait veiller à habiter, sans jamais parvenir ni sur une rive, ni sur l'autre, « mouvement paradoxal ».

2) Le motif du franchissement

Ainsi, en accord avec la « merveilleuse impossession » formulée par Rilke, des dynamiques de franchissements s'articulent au sein de son œuvre : tout autant par des poèmes métapoétiques

78 Deux définitions données par le CNRTL : « qui peut éprouver des sensations, capable de percevoir des impressions », ou « qui peut être perçu par les sens ».

79 « L'assise de ma subjectivité ne réside pas dans l'ego, elle est faite de contacts et d'écarts » (Jean-Noël Cueille, « Le silence du sensible », « Figures et fonds de la chair », *Chiasmi International*, Éditions Mimesis, n°4, 2003, p. 135.)

80 Françoise Dastur, *Chair et langage : essais sur Merleau-Ponty*, La Versanne : Encre-marine, 2001, p. 115.

évoquant explicitement la difficulté d'un rapport au monde, tel que celui que nous avons étudié, qu'au cœur de poèmes structurés eux-mêmes implicitement par ce qu'on pourrait nommer une ébauche de poétique. La traversée soulève et indique alors un espace commun par le rapport ambivalent dont elle innerve le sensible, à la fois réception et don, sensation de la chair traversée et de sa propre chair traversant, harmonie de ces deux épreuves de l'espace et des choses permettant la présence.

Une étude lexicale autour du motif du franchissement semble dans un premier temps nécessaire, la langue allemande possédant de nombreux verbes pouvant se lier à cette notion, avec, à chaque fois, de fines nuances. Au-delà de la récurrence de la préposition *durch*, « au travers », dans les poèmes de Rilke, le lexique verbal laissant apparaître le motif étudié se présente sous deux types de morphologies : des syntagmes verbaux composés du préfixe séparable ou inséparable *über*, ou bien du préfixe *durch*, accompagnés toujours d'un verbe de mouvement, plus ou moins précis, du simple « aller » aux élans prononcés, en passant par des mouvements portés par la volonté d'une action précise, telle qu'entrer, ou dépasser. Si le préfixe *durch* indique souvent la simple traversée (*durchgehen*, *durchwerfen*), tantôt passage éphémère ou déchirure d'un espace (*durchbrechen*), *über*, au contraire, possède diverses connotations : s'il peut désigner un mouvement « au travers », il peut aussi donner à voir ce qui passe « au-dessus », et, lorsque le préfixe est inséparable, il peut même signifier la répétition, l'omission, ou l'oubli. Ainsi, les verbes composés avec le préfixe *über* se prêtent à des expériences de l'*excès*, et, par conséquent, du franchissement des limites ou de l'exploration de leurs frontières, mais aussi à l'évocation d'une expérience riche de par ses failles, qui, nécessairement, s'annule et se renouvelle : si initialement, ce préfixe semble désigner ce qui passe « par-delà », « surmonte », il semblerait qu'il puisse cependant cristalliser l'ambiguïté de la dynamique de franchissement inachevé dont il est question dans cette étude la poétique de Rilke.

a) Traverser, parcourir.

Tout d'abord, le simple passage, « traverser », possibilité de structuration pour le poème, restitution de l'épreuve du sensible, qu'elle soit vécue par le corps propre, ou par projection, dans cette sensation de la « profondeur commune » précédemment évoquée ; elle incarne toujours, peu importe ses configurations, un « passage de soi au monde »⁸¹, et, dans cet entre-deux, la possibilité d'une présence. Le motif de l'être qui traverse figurait déjà dans la correspondance que Rilke a entretenue avec Lou Andreas-Salomé, pouvant bien souvent se lire comme la continuité directe de son œuvre poétique. Au cours d'une lettre écrite en 1906, en effet, le poète fait le récit d'un

81 *Idem*.

événement survenant parfois, cristallisé, un jour, au sein d'une *traversée* :

Dans notre jardin il n'y a pas de rossignols, et peu de chants d'oiseaux ; sans doute par la faute des chasseurs qui rôdent ici tous les dimanches ; mais quelque fois, la nuit, un appel m'éveille, un appel quelque part au fond de la vallée, à plein cœur. Cette douce voix qui monte, qui ne cesse pas de monter ; qui est comme un être entier transformé en voix, dont tout : la silhouette et l'attitude, les mains et le visage sont devenus voix, grande voix d'incantation dans la nuit. Parfois, le silence l'apportait de loin à ma fenêtre, mon oreille l'accueillait, l'attirait lentement dans la chambre, et, par-dessus mon lit, jusqu'en moi. Et hier, je les ai trouvés tous, les rossignols, sous un tiède et vaste vent de nuit *je suis passé devant eux, au milieu d'eux, plutôt, comme au milieu d'une foule d'anges chantant, qui, close devant moi et derrière moi refermée, ne se divisait que pour me laisser passer.*⁸²

Le moment relaté, moment habituel bien que mené à son paroxysme la veille de l'écriture de la lettre, est, dans les faits, anodin : le simple chant des oiseaux. Pourtant, au fur et à mesure de cet extrait se tisse un poème en prose, dont le sommet sera précisément la traversée. Il s'agit, avant tout, de la perception d'une rumeur lointaine montant à la fenêtre du dormeur, « chœur de l'arrière-fond » qui, bien plus qu'une simple mélodie, est chant, et davantage : « appel ». « Comme un être tout entier transformé en voix », seule subsiste la résonance ; contours, formes, gestes, sont oubliés, au profit du chant traversant l'espace commun qui le soutient, vide porteur : « le silence l'apportait de loin à ma fenêtre ». Ainsi, la progression du récit se fait de la vallée profonde jusqu'à l'oreille, par un parcours lentement retracé. Le point critique de ce moment est cependant condensé dans les quelques dernières lignes : enfin, le poète *trouve* les rossignols, comme apportés par le « tiède et vaste vent de nuit » franchissant l'air avec eux ; et c'est en se trouvant « au milieu d'eux », *parmi* les oiseaux, plutôt que « devant eux », que leur présence se révèle, ainsi qu'une autre présence, plus obscure et essentielle encore. A cet égard, la mention des chasseurs faisant fuir les rossignols au début du passage évoque irrémédiablement une autre lettre que Rilke avait adressée à Lou Andreas-Salomé, à peine un an plus tôt, au sujet de Rodin. Il y explique en effet que, initialement, le sculpteur « plantait son chevalet n'importe où et peignait », avant de s'apercevoir qu'en peignant ainsi, « il était *devant* le monde *comme un chasseur* en face de la cible »⁸³ ; ici, enfin, peintre et

82 Lettre à Clara Rilke, 3 mai 1906, Rainer Maria Rilke, *Œuvres complètes 3. : Correspondances*, trad. Philippe Jaccottet, Paris : Éditions du Seuil, 1976, p. 63-64.

83 « Au début, il (Rodin) plantait son chevalet n'importe où et peignait. Bientôt, il se rendit compte qu'ainsi, tout lui échappait : la vie, l'étendue, les métamorphoses, les arbres qui grandissent, les brouillards qui tombent, toute l'harmonieuse variété des événements ; il s'aperçut qu'en peignant, il était *devant* le monde *comme un chasseur* en face de la cible » Lettre à Clara Rilke, 20 septembre 1905, *Ibid.*, p. 56-57.

poète prennent conscience qu'il faut se trouver *parmi* les choses et les êtres pour les éprouver, et nous éprouver nous-mêmes dans ce milieu qu'ils habitent avec nous. Si la foule d'oiseaux s'ouvre et se clôt pour le simple passage du poète⁸⁴, ce n'est pas avec une solennité qui le placerait au centre de toutes choses, mais dans l'éphémère et distant contact d'un simple franchissement, permis, et si vite effacé, seule possibilité d'être *parmi* ce qui est autre, et qui est seul à pouvoir nous donner le sentiment de notre présence au monde. Reste alors l'impression d'une unité, d'une harmonie ne se « divis[ant] » que pour « laisser passer », traverser, et, de cette division, faire naître la sensation de la chair partagée de l'espace. Le terme « partagée » est à cet égard intéressant, dans la mesure où il désigne à la fois ce qui est découpé, séparé, divisé, et ce qui est commun. Cela nous renvoie d'ailleurs à une ambiguïté subsistant au sein du motif du franchissement, qui, souvent inclus dans une démarche pourtant humble et réceptive, peut cependant faire acte d'une certaine violence, redoutée mais peut-être nécessaire.

Ce paradoxe d'union et de déchirement a notamment été relevé par Karine Winkelvoss, dans son ouvrage *Rilke, la pensée des yeux*, au sein d'un chapitre consacré au « trait » qui se fait à la fois *Riss* en tant que brisure, et en tant que geste créateur :

[...] la trajectoire de l'oiseau se « dessine » dans le ciel ; ce dessin à la fois déchire (Risse – déchirures) l'unité de l'espace intact et crée un espace nouveau (Risse – esquisses). Le trait est double, puisqu'il représente à la fois la déchirure d'un espace et son instauration. [...] Le contour n'est pas chez Rilke la ligne qui délimite et stabilise une forme visible, le contour n'est pas clôture, mais passage, traversée, mouvement éphémère ; le dessin n'est pas *disegno*, idée fidèlement exécutée, mais « trace déchirante ».⁸⁵

Traverser, peut aussi faire rupture, et l'équilibre entre un passage laissant indemne, voyant se clore derrière lui la chair de l'espace comme une plaie aussitôt refermée, et une percée dévisageant le paysage, est d'autant plus fragile. Il est intéressant, à ce propos, de confronter les différentes traductions françaises des verbes constituant le lexique du franchissement, qui confortent parfois cette connotation plus faillible, paraissant côtoyer l'échec, puisqu'elle incarne ni l'amour ni la louange si propres à la poésie rilkéenne.

Un des poèmes les plus tardifs, écrit en 1925, divise ainsi les traducteurs :

84 Ce qui n'est pas sans rappeler l'évocation de la proue du bateau fendant le mer qui se referme aussitôt derrière lui, dans *Moment Vécu*.

85 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, publié par l'Université de la Sorbonne nouvelle, Institut d'allemand d'Asnières (PIA), 2004, p. 271.

Ach, nicht gretrennt sein,
nicht durch so wenig Wandung
ausgeschlossen vom Sternen-Mass.
Innres, was ists ?
Wenn nicht gesteigerter Himmel,
durchworfen mit Vögeln und tief
von Winden der Heimkehr.

Ah, ne pas être séparés,
ni par si mince cloison
exclus du mètre des astres.
Qu'est ce que le dedans ?
Sinon un ciel plus intense
traversé d'oiseaux et profond
de tous les vents du retour.⁸⁶

Si Philippe Jaccottet traduit *durchworfen* par le participe passé adjectivé « traversé », Marc Petit, lui, dans l'édition de la Pléiade, opte pour le terme « transpercé ». *Sich durch... werfen*, évoque, dans son sens le plus littéral, l'élan de ce qui se lance et se projette au travers : l'utilisation de ce verbe par le poète en tant qu'adjectif, avec la préposition *mit*, traduisible ici en « par », était déjà étrange et incertaine, mais par-delà cet emploi surprenant, l'hésitation face à sa traduction semble pouvoir bouleverser le noyau du poème. Si les premiers vers peuvent être compris, sans trop de difficultés, comme le regret d'une distance éloignant l'être de ce qui l'entoure, déplorée au sein d'une confrontation à ses limites, la seconde partie du poème peut se comprendre de deux manières, selon la traduction du verbe dénotant le franchissement. Précisons que le « dedans », *Innres*, lui, peut être perçu comme un espace de familiarité, l'espace d'une appartenance intime à un monde commun ; on en cherche la nature, et le moyen de l'éprouver. « Ciel accru / transpercé d'oiseaux et profond / de tous les vents du retour », il semble n'être qu'une étendue rendue trop vaste, *déchirée* par des vols qui nous échappent, ramenant à nous les vents qui ne purent poursuivre leur traversée de l'espace vers le lointain, et nous rappellent alors vers les limites qui fondent notre demeure. « Ciel plus intense / traversé d'oiseaux et profond / de tous les vents du retour », il est peut-être au contraire la voûte, maintenant condensée, d'un espace invisible révélé par les *allers* d'oiseaux passant toujours, et par les vents d'un retour qui est nouvel élan vers soi, retour vers la présence de l'être au monde, retour à la familiarité de ce qui demeure, de ce qui permet notre séjour. Le motif de la traversée est ainsi bel et bien ambivalent, et son irrémédiable ambiguïté paraît constitutive de la tension qui fait naître le poème : entre le creux vif laissé par le sillon, et la terre animée par le passage du soc. Ce même risque d'une traversée qui ne serait que déchirure est d'ailleurs en quelque sorte vécu par le poète lui-même, qui en fait part dans ses lettres :

86 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, éd. bilingue, Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 182-183 ; traduction de Marc Petit pour les *Oeuvres poétiques et théâtrales* : « Ah, n'être pas séparé, / par une si mince cloison / exclu de la mesure des étoiles. / Intérieur : qu'est-ce donc ? / Si ce n'est un ciel accru, / transpercé d'oiseaux et profond / de tous les vents du retour. », p. 932.

Il me semble quelque fois maintenant que je fais trop violence à mes impressions
[...] au lieu de me pénétrer, les impressions me percent.⁸⁷

Éprouvées douloureusement, les impressions ne sont que plus insaisissables et vaines encore lorsqu'elles ne font que transpercer le poète, lui laissant, plutôt qu'une sensation éphémère mais dense, la trace d'une douleur sans nom.

b) Être traversé, éprouver.

Malgré le caractère faillible de la dynamique du franchissement, demeure la possibilité d'une autre traversée qui serait la pénétration fugitive du monde sensible et visible dans les pores d'une peau, dans les intervalles du poème, ouverts aux passages entre soi et le monde que nous habitons ; expérience du traversé, et non plus du *traversant*. On retrouve alors le motif dans son envers réciproque, et, cette fois-ci, la venue des choses à soi, et à *travers* soi, est le mouvement essentiel : il s'agit d'être *exposé*. Dans un long poème divisé en trois parties distinctes intitulé *Die spanische Trilogie*, « La trilogie espagnole », écrit en 1913, consacré à ce qui peut incarner à la fois la vocation et malédiction du poète, la figure du berger incarne cette attitude d'ouverture et d'exposition, de mise à l'épreuve de soi au sein du monde :

[...] Warum muss einer dastehn wie ein Hirt,
so ausgesetzt dem Übermass von Eindluss,
beteiligt so an diesem Raum voll Vorgang,
dass er gelehnt an einen Baum der Landschaft
sein Schicksal hätte, ohne mehr zu handeln.
Und hat doch nicht im viel zu grossen Blick
die stille Milderung der Herde. Hat
nichts als Welt, hat Welt in jedem Aufschaun,
in jeder Neigung Welt. Ihm dringt, was andern
gerne gehört, unwirtlich wie Musik
und blind ins Blut und wandelt sich vorüber.

Pourquoi faut-il qu'un homme reste là comme un berger,
si exposé à l'excès de l'afflux,
si mêlé à l'espace plein d'événements
qu'adossé à un arbre dans le paysage
il aurait un destin sans même agir ?
Mais sans savoir dans son beaucoup trop grand regard
le muet baume des troupeaux. Rien que le monde, soit
qu'il lève les yeux,
soit qu'il se penche. Tout ce qui volontiers aux autres
cède, est pour lui musique bourrue,
lui entre aveugle dans le sang, et change, et passe.⁸⁸

« Ausgesetzt » : le berger, figure de l'humble, *humilis*, proche de la terre et *exposé* aux vents des

87 Rainer Maria Rilke, lettre du 19 décembre 1912 à Lou Andreas-Salomé, citée par Karine Winkelvoss dans *Rilke, la pensée des yeux*, *op. cit.*, p. 147.

88 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 20-25.

pâturages, aussi figure de nomade, se trouve pris dans l'afflux de « la réalité rugueuse à étreindre »⁸⁹. Il incarne celui qui recueille et accompagne les troupeaux, franchissant avec eux « l'espace plein d'événements », *Raum voll Vorgang*, et dont le cœur de l'expérience est un parcours toujours à refaire. Il s'agit cependant d'une épreuve de l'excès, *Übermass* : par ce terme et la présence du préfixe *über* auparavant soulevé, excès de l'immensité saturée de ce qui vient à lui et le traverse, mais excès, aussi, de ce qu'il ne peut retenir et qui s'extrait irrémédiablement de son étreinte. Le passage des choses en soi est présenté comme un assaut charnel, rude, envers le poète-berger : « unwirtlich Musik », « dringt [...] ins Blut ». On retrouve ici, avec le verbe *dringen* et sa connotation plus violente, la déchirure évoquée précédemment : un monde inconnu, qui précisément n'est pas conçu pour habiter fermement l'esprit d'un être humain, vient pourtant le traverser, pénétrer, percer sa chair, et s'en aller ; métamorphosé, il passe, *vorüber wandeln*. Monde imprécis, aveugle, muet, *blind, stille*, dont seul survient la venue commune, dans une inévitable évidence :

Aus dieser Wolke, siehe : die den Stern
so wild verdreht, der eben war – (und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit – (und mir),
aus diesem Fluss im Talgrund, der den Schein
zerrissner Himmels-Lichtung fängt – (und mir) ;
aus mir und alledem ein einzig Ding
zu machen, Herr : aus mir und dem Gefühl,
mit dem die Herde, eingekehrt im Pferch,
das grosse dunkle Nichtmehrsein der Welt
ausatmend hinnimmt -, mir und jedem Licht
im Finstersein der vielen Häuser, Herr :
ein Ding zu machen ; aus dem Fremden, denn
nicht Einen kenn ich, Herr, und mir und mir
ein Ding zu machen ; aus den Schlafenden,
den fremden alten Männern im Hospiz,
die wichtig in den Betten husten, aus
schlaftrunknen Kindern an so fremder Brust,
aus vielen Ungenaun und immer mir,
aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,

De ce nuage, vois, qui si sauvagement
couvre l'étoile apparue (et de moi),
de ces montagnes au loin qui maintenant
ont la nuit, pour un temps le vent de nuit (et de moi),
de ce fleuve dans le fond de la vallée qui happe
la lueur en lambeaux d'une éclaircie (et de moi),
de tout cela ne faire, Seigneur, et de moi,
qu'une chose ; de moi et de l'accueil
que le troupeau revenu à la bergerie
offre en son souffle à l'obscur, à la vaste absence
du monde ; de moi et de chaque lumière,
Seigneur, parmi tant de sombres maisons,
ne faire qu'une chose ; des étrangers
(je ne connais personne) et encore de moi,
une chose ; de ceux qui dorment,
des vieillards inconnus de l'hospice, qui toussent
d'un air grave au fond de leur lit, des enfants
ivres de sommeil sur le sein si étranger,
de beaucoup d'ombres vagues et de moi toujours,
rien que de moi et de ce que je ne connais pas,
faire, Seigneur, Seigneur, la chose

89 « ... je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à étreindre ! Paysan ! » Rimbaud, « Adieu », *Une Saison en Enfer* (1873), Paris : Gallimard, 1999, p. 204.

das welthaft-irdisch wie ein Meteor	- à la fois terre et monde comme une météore -
in seiner Schwere nur die Summe Flugs	qui ne recueille dans sa pesanteur
zusammennimmt : nichts wiegend als die Ankunft.	que la somme du vol : ne pesant
	rien que sa venue. ⁹⁰

Peut-être, au-delà des individus, des lieux et des choses, au-delà des êtres distincts et des événements, ne recueillir au sein du poème que la possibilité de leur présence, conciliée dans une pesanteur commune, *die Summe*, poids du séjour sur ce sol invisible qui porte et légèreté de leur vol franchissant l'espace vers soi, météore passante : vents portés depuis les montagnes, fleuves venus des vallées, lueurs et lumières vives traversant les airs, souffle des troupeaux, murmures des hommes, assemblés et condensés dans un même mouvement commun qu'est le mouvement du franchissement. Il semble d'ailleurs que celui-ci ne soit autre que le mouvement du poème, lui aussi toujours en marche vers son lecteur, traversant les chairs du langage, encre traversant la page, pour évoquer la présence.

Au sein de ce même poème se produit une traversée cyclique, renouvelée comme le jour au sein du parcours du berger, et, surtout, une épreuve réciproque du monde et de soi :

Langsamen Schrittes, nicht leicht, nachdenklinchen Körpers,	Le pas lent, sans légèreté, le corps pensif,
aber im Stehn ist er herrlich. Noch immer dürfte ein Gott	mais debout, souverain. Un dieu pourrait encore
heimlich in diese Gestalt und würde nicht minder.	adopter, sans déchoir, cette figure.
Abwechselnd weilt er und zieht, wie selber der Tag,	Tour à tour il s'attarde et passe, tel le jour,
und Schatten der Wolken	et les ombres des nuages le traversent, comme
durchgehn ihn, als dächte der Raum	des pensées que l'espace
langsam Gedanken für ihn.	penserait pour lui, lentement. ⁹¹

Confiant, « debout », *im Stehn*, fouler l'espace d'un pas qui pèse chaque instant de sa traversée, lentement, *langsam* ; éphémère, le berger passe, et « les ombres des nuages », évanescences elles aussi, passent à travers lui, *durchgehn ihn*. Dans cet échange naît une présence commune, vécue dans la chair. Le « corps pensif », *nachdenklinchen Körpers*, porte le vague songe et l'intuition de l'existence dans le mouvement lourd des membres et de la matière à travers l'espace⁹²; espace qui,

90 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 20-25.

91 *Idem*.

92 La préposition allemande *nach*, ici préfixe de l'adjectif « pensif » ou « pensant », indiquant un mouvement *vers*, et, ainsi, une pensée portée ou allant vers quelque chose, appuie d'autant plus l'idée d'un parcours et d'un élan franchissant l'espace.

lui, réciproquement, invisible tissu charnel, donne naissance à des pensées flottantes et légères semblables aux ombres. Dans cette réversibilité naît une pensée commune, un partage, portée par l'espace, pour le berger : *dächte der Raum / langsam Gedanken für ihn*.

Enfin, la possibilité d'un franchissement qui ne serait pas déchirure, mais, au contraire, suture de la chair du sensible qui l'entoure par projection, voit le jour :

Steinig sei mir zu Mut
und das Tagwerk des Hirten scheine mir möglich,
wie er einhergeht und bräunt und mit messendem Steinwurf
seine Herde besäumt, wo sie sich ausfranst.

Que j'aie pierreux le cœur
et que je croie l'ouvrage du berger possible :
rentrer, brunir, et par le jet de pierre qui
mesure,
ourler, où il s'effrange, le troupeau.⁹³

Par le lancer d'une pierre, simplement, à travers l'espace, « mesurer », sentir l'étendue et son épaisseur divisée par le passage, et, au lieu d'une déchirure, faire de cette traversée la possibilité de recoudre la chair évanouie, retisser la forme : « ourler, où il s'effrange, le troupeau ». Plutôt qu'enclure entre les barrières des mots en vue de maîtriser, il s'agit de recueillir et de toujours éprouver, reformer l'espace souple qui permet aux choses et aux êtres la coexistence.

c) Voir traverser, ressentir au loin

Ce dernier extrait de la « Trilogie Espagnole » est proche d'une troisième « déclinaison » du motif du franchissement, notamment selon la perspective des notions de projection et de mesure, partagées avec une troisième structuration possible du poème : « voir traverser » ou « sentir traverser », en tant que nœud originel et fil conducteur de l'écriture poétique.

A nouveau, ce motif s'est développé dans une des correspondances entretenues par le poète. Une lettre écrite à Magda von Hattingberg en 1914, renvoyant au voyage de Rilke en Égypte, incarne un des témoignages les plus explicites de l'expérience du franchissement que nous puissions lire dans les écrits du poète. Il y retrace comment, se trouvant face au Sphinx, se produisit un événement qui rétablit soudainement le contact entre le spectacle silencieux se déroulant devant ses yeux et lui-même, spectacle renversant d'un monde sensible, d'un monument grandiose immergé dans la nuit, qu'il s'efforçait, en vain, de sentir :

93 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 20-25.

Vous vous souviendrez sans doute d'avoir éprouvé que la vue d'un paysage, de la mer, de la nuit agrandie d'astres nous persuade de l'existence de rapports et d'ententes dont nous serions incapables de mesurer l'étendue ; c'était cela même que je ressentais au plus haut point, là se dressait un monument orienté sur le ciel, auquel les siècles n'avaient infligé que des dommages insignifiants [...] Je fermais les yeux de temps en temps et, quoique le cœur me bâtît, je me reprochais de ne pas le ressentir encore assez : ne devais-je pas atteindre des régions de stupeur encore inexplorées en moi ? Je me disais : imagine que l'on t'ait transporté ici les yeux bandés et déposé brusquement dans cette fraîcheur profonde et presque sans vent, que tu ne saches pas où tu es et que tu ouvres les yeux... Et quand je les ouvrais réellement, mon Dieu, il fallait un moment pour qu'ils surmontent cela, saisissent cet être, réalisent la bouche, la joue, le front sur lesquels la lumière et l'ombre lunaires passaient d'expression en expression. Que de fois déjà mon regard avait essayé cette joue en détail ; elle s'arrondissait là-haut si lentement qu'on aurait dit qu'il y avait place, dans cet espace, pour plus de distances que dans le nôtre. Comme je la contemplais de nouveau, je me trouvais soudain, inopinément, introduit dans sa confiance, je pus la saisir, l'éprouver dans la plénitude de sa rondeur. Je ne compris qu'un instant après ce qui s'était passé. Ceci : de sous le bord de la coiffe royale, une chouette s'était envolée et lentement, ineffablement sensible à l'ouïe dans la pure profondeur de la nuit, avait effleuré de son tendre vol le visage ; et maintenant, sur mon ouïe que des heures de silence nocturne avaient rendue parfaitement limpide, le contour de cette joue, comme par un miracle, était inscrit...⁹⁴

Face à l'immensité d'un paysage, face à l'espace révélé que l'on ne peut embrasser, un sentiment de ravissement, mais aussi celui d'une familiarité lointaine, de « rapports et d'ententes » desquels une foi inexplicable nous « persuade », d'une circulation et de liens dans ce vaste tissu fait de proche et de lointain : on retrouve, dans un premier temps, cette expérience de l'espace de « profondeur commune » que nous avons déjà analysée. Simultanément à ce spectacle naît un besoin de pousser la perception du sensible à son maximum, jusqu'à la stupeur : l'impression semble incomplète, fade, en comparaison avec cette intuition imprécise d'une grandeur inconcevable, et de l'expérience que l'on devrait en faire ; il faut restaurer un lien. Le poète évoque alors la tentative d'un éblouissement qu'il provoquerait lui-même : il faudrait fermer les yeux, les ouvrir brusquement et se trouver face au Sphinx non plus comme face à une image, mais face à une apparition, vécue au seuil de la

94 Citée et traduite par Philippe Jaccottet dans *Rilke*, Paris : Édition du Seuil, 1970, p. 111-112.

cécité, expérience d'une limite qui serait la seule à pouvoir restituer son intensité.⁹⁵ Devant le monument, l'envie de saisir l'objet visible est insurmontable, et il faudrait pouvoir « *mesurer* l'étendue », il faudrait que les yeux « saisissent cet être, *réalisent* la bouche », que le regard « essaye » encore : on retrouve dans ce désir, non seulement de prendre conscience mais de « réaliser » l'objet dans son « procès » et non plus dans son « aspect »⁹⁶, le regard du poète-sculpteur. Pourtant, ce ne sont pas ces méthodes qui permettent l'expérience, ici : plutôt qu'un travail sur le visible, ce fut ce soir-là une ouverture, un passage qui s'est déployé vers lui, par le simple vol d'une chouette à travers le ciel nocturne. Il y a, à ce moment de renversement au sein de la lettre, un passage des traits et des lignes, « bouche », « joue » et « front » faisant face, à la chair : ce sont une « rondeur » et une « plénitude » qui sont dès lors éprouvées, le poète est « introduit » et semble pénétrer les surfaces. Ce qui surgit plus curieusement encore, non sans importance, est la sollicitation de l'ouïe à laquelle le champ sémantique de la vision, si vastement développé, fait place. Le même renversement vers une sensation de la chair s'opère : non plus chair des choses vues, mais chair de l'espace invisible résonant lorsqu'il est franchi par la chouette, « ineffablement sensible à l'ouïe dans la pure profondeur de la nuit », éprouvée en dehors de tout langage dans son vol à travers l'épaisseur du silence. Seul cet espace, qui est aussi silence, a pu donner à sentir les lignes du visage que figure le Sphinx : dès lors qu'il fût franchi, la chair commune liant le poète aux êtres et aux choses fût rendue sensible et permit ce « passage de soi au monde », ouvrant l'échange, offrant une indicible mesure. C'est ainsi que semble pouvoir être vécue l'expérience, et le poème s'écrit : dans un détour des choses vers l'espace dans lequel elles sont prises et qu'elles franchissent, détour des mots vers le silence qui les distingue et les lie ; détour de l'écriture vers son encre traversante qui est *inscription*⁹⁷ sur le vide porteur de la page.

Le motif du « voir traverser » est ainsi mêlé à un « écouter traverser », au profit d'un « sentir traverser » global : une « synesthésie kinesthésique », union et confusion de sens vécue pour la sensation plus large d'un mouvement de parcours et de franchissement, permet de vivre une expérience du sensible incarnant un premier contact, à la fois évident et indicible, avec le monde.

95 C'est notamment Karine Winkelvoss, dans *Rilke, la pensée des yeux*, qui a relevé et analysé ce motif : « à la fois le paroxysme et la fin du voir, la déchirure du visible dans l'instant de la plus grande intensité visuelle [...] Il est caractéristique de la réflexion de Rilke qui, à travers les motifs de la cécité et de l'éblouissement, ne cesse de penser l'image à partir de ses limites. » *op. cit.*, p. 290.

96 Cette analyse de la figure rilkéenne et la distinction aspect/procès a été introduite par Beda Allemann dans son ouvrage *Zeit and Figur*. K. Winkelvoss synthétise cette idée dans *Rilke, la pensée des yeux* : « Allemann montre bien que si la figure « décrit » un mouvement, ce n'est pas sur le mode d'une description « figurative » (référentielle), mais sur le mode d'un accomplissement (performatif) ». Elle cite et traduit notamment ce passage de l'ouvrage d'Allemann : « toutes les choses sont en mouvement et disparaissent, laissant derrière elles, comme leur véritable figure (*ihre eigentliche Gestalt*), non pas leur être propre, mais la courbe de leur mouvement. Cela vaut pour le vol de l'oiseau, l'arbre et la fontaine, cela vaut pour toutes les choses qui entrent dans le poème de manière essentielle. » *op. cit.*, p. 177.

97 cf « sur mon ouïe que des heures de silence nocturne avaient rendue parfaitement limpide, le contour de cette joue, comme par un miracle, était *inscrit* ».

Le poème s'éprouve ainsi comme une projection de soi vers ces élans réécrits, dont on ressentirait presque les mouvements à travers l'espace, qu'ils soient « jet de pierre qui mesure », ou chouette qui « [effleure] de son tendre vol le visage ».

La récurrence des vols d'oiseaux dans les poèmes de Rilke constitue un motif qu'il semblerait inutile de relever tant il est présent et évident, mais il s'avère que ce sont précisément dans ces images que se cristallise le franchissement. L'un des derniers poèmes écrits par Rilke, notamment, se concentre sur la venue d'une colombe et condense en son sein ce qui forme toute la maturité de son œuvre tardive :

Auch dieses ein Zeichen im Raum : dies Landen der Taube,
die sich aus flacherem Flug, im Wasserstaube
an die gerundete Randung des Brunnens hebt.
Wie sie ankommt dem endlos gebenden Wasser entgegen,
ihre ruhige Herkunft hinzuzulegen
zu dem Übergehen das bebt.

Fehlt euch ein Fest : Feiert ihr Landen, begeht
den unschienbaren Aufschwung verschwiegener Schwere,
der im reinen Aufruhn sich eingesteht.

Ceci encore un signe dans l'espace : l'abord de
la colombe
qui, dans une poussière d'eau, relève
la ligne de son vol vers la courbe de la
margelle.

Comme elle va vers l'eau sans fin donnant
ajouter sa calme venue
à ce qui déborde et tremble.

En mal de fête ? Fêtez cet abord, louez
l'élan discret d'une pesanteur tue
qui dans le pur repos s'avoue.⁹⁸

Le regard est bel et bien celui qui s'est développé de plus en plus nettement dans l'œuvre du poète : les mots ne se concentrent plus sur des images ni sur des choses précises dont il s'agirait de restituer l'être, mais les signes, et par conséquent, le poème, s'écrivent *im Raum*, « dans l'espace », au cœur de et à travers ce tissu solidarissant êtres et choses. L'adresse formulée dans les derniers vers l'affirment : il faut célébrer la traversée, chérir dans ce mouvement l'espoir suffisant formulé par la pesanteur terrestre de l'oiseau, initialement imperceptible, mais rendue sensible par le franchissement. Deux termes, dont la tentative de traduction peut soulever l'ambiguïté, semblent pouvoir ajouter à l'incarnation de ce motif à la fois des précisions, et des prémices de failles : il s'agit d'*Übergehen*, et *begeht*. Si *begehen*, formulant à peu de mots près un écho à la rime avec *Übergehen* au vers précédent, lui-même formé avec le verbe *gehen*, « aller », est pris au sens de

98 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 184-185. Le poème date de 1925.

« louer », « célébrer » par tous les traducteurs, il peut également signifier « parcourir ». Si, selon le début du vers, la notion de célébration semble être la plus plausible compte tenu du contexte, il est difficile de ne pas songer au deuxième sens de ce verbe, qui entrerait en cohérence avec l'hypothèse de poésie avancée, et la première strophe du poème. On pourrait alors traduire les derniers vers de la manière suivante :

Vous manque-t-il une fête : célébrez sa venue, parcourez
le discret élan d'une pesanteur gardée sous silence,
qui dans le pur repos s'avoue.⁹⁹

Parcourir du regard, et, parcourir le vol par projection de soi, en se sentant traverser le même air que celui franchi par la colombe, serait alors simultanément célébrer, et incarnerait la possibilité même de la louange. La réjouissance se trouverait dans le mouvement similaire des êtres et de soi, inscrits dans un même espace permettant la présence.

Le terme *Übergehen* quant à lui, verbe nominalisé ici repris en tant que synonyme d'*überfliessen*, au sens de « débordement » de la fontaine sur laquelle se pose l'oiseau, possède lui aussi diverses significations. Il peut notamment traduire le passage, la transition, ou encore l'omission, l'oubli, dans un sens plus figuré : il s'agirait pour ces deux dernières possibilités de « passer au-dessus » de quelque chose, de l'éviter, comme l'on « sauterait » une étape. Il s'agirait alors pour la colombe de joindre sa propre venue, son élan franchissant, à ce qui également passe¹⁰⁰ : « passe » au sens de traverser, mais aussi de s'achever, de chuter dans l'oubli. *Übergehen* incarnerait ainsi la possibilité d'expression d'une faille, d'une traversée qui n'aboutirait pas à son accomplissement, mais qui tomberait dans l'oubli, passage franchissant et s'annulant lui-même, devant se renouveler perpétuellement afin de donner à nouveau la présence.

3) Réversibilité, retour : une expérience de la limite.

Le motif du franchissement incarnerait, ainsi, non pas la conquête d'un espace par l'expérience du sensible, mais un jeu de risques et de failles inscrit au sein d'une poésie de la limite. A cet égard, le poème « Gong », souvent présenté comme un sommet d'abstraction, pointe de la construction d'un « univers poétique pur et inaccessible »¹⁰¹, est l'une des incarnations – peut-être

99 Nous traduisons.

100La fontaine est, d'ailleurs, une figure de franchissement omniprésente dans l'œuvre poétique de Rilke. Une analyse du poème « La Fontaine », poème français inclus dans les *Vergers*, le démontrera un peu plus loin dans ce travail.

101Notice aux *Poèmes épars et fragments*, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 1657.

plus implicite – de ce mince équilibre maintenu entre ce que la traversée ouvre et ce qu'elle semble toujours refermer, mobilisant ce que le gong a, en réalité, de plus sensible, c'est-à-dire l'élan si étrange de sa résonance à travers l'espace :

Nicht mehr für Ohren... : Klang,
der, wie ein tieferes Ohr,
uns, scheinbar Hörende, hört.
Umkehr der Räume. Entwurf
innerer Welten im Frein...,
Tempel vor ihrer Geburt,
Lösung, gesättigt mit schwer
löslichen Göttern... : Gong !

N'est plus pour l'oreille... : son
qui, comme une oreille plus profonde,
nous, faux écouteurs, écoute
Conversion de l'espace. Projet
de mondes intérieurs au dehors...
Temples avant leur naissance,
solution, saturée de mal
solubles dieux :... gong !

Summe des Schweigenden, das
sich zu sich selber bekennt,
brausende Einkehr in sich
dessen, das an sich verstummt,
Dauer, aus Ablauf gepresst,
um-gegossener Stern... : Gong !

Somme de tout silence qui
prend son propre parti,
grondant retour en soi
de ce qui perd la voix,
durée, comprimé de passage,
étoile refondue...gong !

Du, die man niemals vergisst,
die sich gebar im Verlust,
nichtmehr begriffenes Fest,
Wein an unsichtbarem Mund,
Sturm in der Säule, die trägt,
Wanderes Sturz in den Weg,
unser, an Alles, Verrat...:Gong !¹⁰²

Toi qu'on n'oublie jamais,
née une fois perdue,
fête qui n'est plus comprise,
vin à la bouche invisible,
vent dans la colonne portante,
chute au chemin du voyageur,
notre façon de tout trahir... : gong !

Si le poème fait en effet appel à des images complexes, variées et paradoxales, « métaphore[s] abstraite[s] » selon Marc Petit, éloignant en tout cas leurs comparés les uns des autres, il semble que cela soit au service d'un retour au sensible que seul permet l'éloignement des mots. Ce sensible, cette approche de la chose qu'est le gong et de la présence qu'il suscite, se fait à nouveau par un franchissement maintenu sur le seuil, tantôt projection dans le vaste espace, tantôt retour vers soi, annulation du mouvement produit, retour vers ce qui est clos par la limite. Les

¹⁰² Nous traduisons la première strophe, et citons, pour la suite du poème, la traduction de Philippe Jaccottet ; Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 186-187.

champs sémantiques de ce poème ne sont pas le seul élément qui diffère des textes précédemment étudiés, eux, presque limpides : sa structure particulièrement travaillée exécute l'aller de la résonance et son retour défaillant, par des figures de parallélismes et de chiasme profondément marquées.

La première strophe, sous le signe de l'excès, traduit en effet le débordement¹⁰³ d'un son, qui, par définition, est à la fois maintenu dans la surface qui lui a donné naissance, et étiré par-delà ses limites. Ce mouvement vers l'extérieur, vers ce qui n'est plus soi et n'est plus tout à fait l'épaisseur de l'instrument mais l'espace menant à ce qui est autre, est pourtant contre-balancé par un motif du renversement et de l'annulation. *Entwurf*¹⁰⁴, « projet » vers le dehors, la résonance du gong n'est plus une musique pénétrant une ouïe dont elle a dépassé la mesure, mais elle-même accueil, *Ohr*, elle-même « oreille » nous écoutant : une structure en étau se referme autour de l'« écoutant » qui ne s'ouvre plus vers l'espace mais y est enfermé, *scheinbar Hörende*, introduits dans le syntagme verbal *uns [...] hören*, faisant de l'« écouté », dès lors, un « écoutant ». La résonance permise par le gong, faisant vibrer le vide aérien tissé entre l'instrument et soi-même, si elle traverse l'espace pour nous atteindre, semble pourtant nous placer au seuil d'une impossible écoute puisque nous sommes pris dans cette même chair au sein de laquelle elle déborde : comment saisir, accueillir ce son si vaste qui semble coïncider avec notre propre espace, et notre corps ? La ponctuation du poème elle-même, instaure des alternances entre monosyllabes et propositions longues : on le remarque notamment par les deux premiers vers, respectivement clos puis ouvert par une unique syllabe autonome. Ainsi, elle maintient une tension entre une élasticité textuelle donnant l'expérience de ce qui s'étire et s'atteint, et, simultanément, se referme et se réduit. L'expérience de l'ouverture semble toujours à refaire.

Vor ihrer Geburt, gebar im Verlust, sont autant de formules paradoxales indiquant en effet une réversibilité inhérente au phénomène de la traversée : « temples avant leur naissance », l'espace n'est peut-être chair d'accueil lorsqu'il n'a pas encore été révélé par la déchirure, vide porteur lorsqu'il demeure invisible. « Née une fois perdue », la fête, célébration dont il fût déjà question dans les autres poèmes cités ici, ne pourrait s'accomplir qu'à condition de ce qui la menace et la mène à sa perte. Entre oubli, incompréhension et souvenir impérissable, entre la solution unificatrice et une saturation interdisant toute harmonie mesurée, l'expérience du gong, vin savoureux que l'on croirait sentir traverser la gorge du poème et s'écouler à la fois dans le vide, vent

103Le débordement, *Übergehen*, de la fontaine sur laquelle vient se poser la colombe, lui est similaire. On remarque également la présence des motifs de l'oubli et de l'omission au sein de «Gong », possibles connotations d'*Übergehen*, faisant de la dynamique du franchissement un jeu dangereux, entre excès, limite, transgression, et vanité d'un geste à renouveler sans cesse.

104On se souvient ici de l'emploi du verbe *sich... durch etw. werfen* dans un des poèmes précédemment analysés, verbe construit sur une même base et traduisant un élan « au travers ».

– renversant ou soutenant ? - les mots porteurs de présence, manifeste l'épreuve d'une limite à la fois sensible et langagière, s'approchant et s'éloignant de son but dont il faudrait, pourtant, ne jamais cesser de scander le nom. « Gong ! », écrire ce nom une troisième fois et davantage s'il le faut, pour que survive ce que l'on ne saurait dire, mais pour lequel on ne peut que s'efforcer, encore, éprouvant nos frontières comme seule possibilité d'une présence en venue ; son, démesurément là.

Il y aurait donc un irrémédiable lien entre la poétique du franchissement et la notion de limite, à laquelle le poème se confronte. La récurrence du « retour » au sein de la poésie rilkéenne n'est pas étrangère à cette rencontre de ce qui ouvre et de ce qui clôt. D'abord, dans « Gong », « somme de silence » renvoyée vers soi, peut-être par la limite d'un langage sonore qui excédait tant ses propres frontières qu'il ne pût que « perdre la voix », mais aussi dans d'autres textes : non plus *aller* dans l'espace, mais *retour*, traversée inverse, cœur même de cette « annulation » dont il était question dans l'analyse du précédent poème. Le retour incarne dès lors une phase essentielle de la dynamique évoquée, ainsi maintenue en tension. Un poème écrit lors de l'automne 1924, intitulé « Herbst », « Automne », s'achève sur un retour, constellé des motifs de l'arbre, de l'oiseau et de l'espace, figures de traversés et de traversants récurrentes :

<p>Oh hoher Baum des Schauns, der sich entlaubt : nun heisst gewachsen sein dem Übermasse von Himmel, das durch seine Äste bricht. Erfüllt vom Sommer, schien er tief und dicht, uns beinah denkend, ein vertrautes Haupt. Nun wird sein ganzes Innere zur Strasse des Himmels. Und der Himmel kennt uns nicht.</p>	<p>Oh grand arbre du voir, qui s'effeuille : voilà ce qu'il faut maintenant être à la démesure du ciel qu'à travers ses branchages fait brèche. Rempli d'été, il paraissait profond et opaque, nous pensant presque, tête familière. Mais voilà que son intérieur entier devient route du ciel. Et le ciel ne nous connaît pas.</p>
---	---

<p>Ein Äusserstes : dass wir wie Vogelflug uns werfen durch das neue Aufgetane, das uns verleugnet mit dem Recht des Raums, der nur mit Welten umgeht. Unsres Saums Wellen-Gefühle suchen nach Bezug und trösten sich im Offenen als Fahne - Aber ein Heimweh meint das Haupt des Baums.¹⁰⁵</p>	<p>A la limite : que tel un vol d'oiseau nous nous jetions par cette porte ouverte nous récusant par le droit de l'espace qui n'a pour compagnie que les mondes. Sur notre bord les ondes du sentir cherchent un rapport et dans l'ouvert se consolent : oriflamme - </p>
---	---

Mais la tête de l'arbre indique le retour.

Une analyse déroulée dans un ordre principalement linéaire permet de dégager les

105 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte, zweiter Teil*, op. cit., p. 180. Traduit en français par Marc Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 928.

évolutions de la tension inhérente à ce poème, aboutissant au retour qu'il s'agit, ici, d'étudier. L'arbre, maître de l'apparition, permet celle-ci en laissant le lointain immense « faire brèche » à travers lui : on retrouve, au sein du verbe *durch etw. brechen*, l'action d'une déchirure donnant accès à l'ouvert. Laisant apercevoir entre ses feuilles ce que le poème, lui, laisse surabonder entre ses lignes, l'arbre mobilise ici la notion d'excès, *Übermasse*, nouveau débordement *de et dans* l'espace vaste, empiètement sur les limites du voir et du dire. Cette crue de la chair du visible et du dicible, pourtant, instaure un déséquilibre et situe l'expérience au seuil d'un inconnu, voire d'un interdit qui, peut-être, signerait son échec : le terme *Heimweh* figurant à la fin du poème, traduit par « retour » dans la version française de l'édition de la Pléiade, se traduit plus littéralement par « nostalgie », ou par une forme de « mal du pays », laissant supposer que ce que l'arbre révèle n'est pas un espace habitable pour l'être humain. À la familiarité proche, accessible, épaisseur opaque et résistante maintenant l'invisible en dehors, succède dans le poème la soudaine transparence de l'arbre dénudé par l'automne, et dès lors, surgit l'élan de la vision par-delà le feuillage absent, vers l'immense ciel : la seconde strophe se construit autour d'un verbe récurrent dans les poèmes que nous analysons, *sich durch etw. werfen*. Pourtant, la projection du regard reste en marge : *Äusserstes, Saums*, retiennent l'expansion des « ondes » d'une expérience qui cherche, au cœur du sensible, la présence et le contact. Les rimes, que l'on peut brièvement commenter ici, étirent elles aussi les vers entre eux au sein d'un même intervalle en suspens : entre la densité intacte et la plaie, *dicht/bricht*, le débordement incontrôlable et la route dessinée, *Übermasse/Strasse*, l'errance du vol et la proximité du rapport, *Vogelflug/Bezug*, ou encore l'étendue et sa frontière, *Raums/Saums*. Le franchissement, pris dans sa précarité, échoue en ce qu'il ne peut jamais s'accomplir jusqu'à son terme : c'est précisément à cet instant qu'une scission vient partager et clore le poème, ainsi que la traversée qui le structure, par un brusque retour qui est recul, retrait. Si chacun des vers d'« Automne » donne à espérer l'extraction, l'issue d'un regard qui outre-passerait enfin la voûte de l'arbre, celui-ci incarne, finalement, un rappel à des limites imprenables ; et, pourtant, en ces quelques quatorze vers, semble s'être cristallisé une expérience, autour de cette frontière même, autour de l'arbre effeuillé nous donnant soudainement à voir ce que l'on ne peut pas davantage atteindre.

La figure de la fontaine, dont la récurrence a bien des fois été soulevée, se structure sur des tensions similaires au sein de ce poème écrit en français dans le recueil *Vergers*, « La Fontaine » :

Je ne veux qu'une seule leçon, c'est la tienne,
fontaine, qui en toi-même retombes, -
celle des eaux risquées auxquelles incombe

ce céleste retour vers la vie terrienne.

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

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

Mais ce qui plus que ton chant vers toi me décide
c'est cet instant d'un silence en délire
lorsqu'à la nuit, à travers ton élan liquide
passe ton propre retour qu'un souffle retire.¹⁰⁶

Il faudrait tirer, du mouvement de l'eau passant sans cesse au travers de la fontaine, un enseignement : la première strophe du poème indique, après la précarité de l'élan faillible du franchissement, la lucidité d'un retour « à la vie terrienne », retour au sol et à la racine, retour aux limites succédant à la traversée d'un espace aérien. La Fontaine incarne ainsi le paradoxe exact de ce qui naît lorsqu'il se perd, et s'efface en jaillissant, transgressivité toujours échouant et se renouvelant : comme le gong, « colonne portante » habitée d'un vent qui la menace et l'anime à la fois, forme surgissant tout juste le temps d'une chute, à peine tracée et si vite annulée. Une réversibilité similaire à celle que l'on peut trouver dans «Gong » est source de la fascination finale qu'évoque la dernière strophe, « à travers ton élan liquide / passe ton propre retour qu'un souffle retire » : le jet d'eau, déjà franchissant l'espace, se trouve lui-même traversé par un mouvement de retour, pris dans un souffle. Dans cette danse confuse, chacun des gestes de la « chose » qu'est la fontaine semble ainsi s'annuler et, finalement, plus que le chant de l'eau ou le murmure des vasques, le nœud de l'expérience et du poème est un « silence en délire », absence vibrante de mot, impossibilité d'une parole qui signe peut-être la possibilité d'une présence à la frontière, au sein même de cette transgression qui affleure, survivance de la limite, survivance *par* la limite :

Nicht um-stossen, was steht !
Aber das Stehende stehender,

Ne pas renverser ce qui tient !
Mais le stable, plus stable encore,

106 Rainer Maria Rilke, *Vergers, Œuvres poétiques et théâtrale*, op. cit., p. 1088.

aber das Wehende wehender
zuzugeben, - gredht

mais le souffle, plus souffle encore
le rendre augmenté, - tourné

zu der Mitte des Schauenden,
der es im Schauen preist,
dass es sich am Vertrauenden
jener Schwere entreisst,
drin die Dinge, verlorener
und gebundener, fliehn -,
bis sie, durch uns, geborener,
sich in die Spannung beziehn.

vers le centre de ce qui regarde,
qui dans ce regard le célèbre,
de sorte que, face à l'oeil confiant,
il s'arrache à cette pesanteur
dans laquelle les choses, plus égarées
et plus attachées, s'enfuient -,
jusqu'à ce qu'à travers nous, plus nées,
elles s'inscrivent dans la tension.¹⁰⁷

Écrit en 1924, ce poème, formulé comme une adresse à un « nous » commun, semble inviter à ne pas surmonter les limites qui tiennent debout et nous font face, mais à consolider, préserver ces frontières stables et nécessaires, et simultanément, veiller sur le souffle, *das Wehende* : le souffle comme notre fragile capacité à franchir encore ces limites, qui ne s'effaceront pas, mais dont l'expérience semble pourtant donner à vivre. Et, dans la confiance et les louanges envers ces choses qui, visibles, nous font face et se distinguent, il faudrait leur permettre une présence autre que celle de la possession, *gebunden*, et autre que le rejet objectif, qui perd tout contact avec elles, *verloren*. « A travers nous », *durch uns*, plus vibrantes encore qu'exilées en elles-mêmes ou recluses *en nous* : telle est la possibilité de cette nouvelle approche. L'adjectif *geborener*, « plus nées », qui semble insensé dans sa traduction française mais que l'allemand permet, insiste sur la suspension vibrante de cette dynamique renouvelée : les choses, *die Dinge*, ne sont pas « plus vivantes », n'« existent » pas « plus », mais sont enfin prises dans une tension, *Spannung*, qui est celle d'une naissance au monde permanente ; mise en présence renouvelée, *venue* :

La poésie est mouvement perpétuel autour de ce qui reste à jamais indicible ; sa force est d'en susciter le désir, la presque-existence, la présence – une présence jamais fixée, qui ne peut être l'affaire que d'un instant et d'un éternel recommencement d'une répétition infinie.¹⁰⁸

Mouvement continu, continuellement interrompu et repris, recommencé, le franchissement de l'espace, du regard, du langage portant par-delà les mots du poème, est ainsi un fil directeur qui n'aura cessé de tendre l'œuvre poétique de Rilke vers une expérience de la limite, toujours re-

107 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 175-176.

108 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, *op. cit.*, p. 147.

traversée. Un extrait du « Propos sur le poète », bref écrit en prose dont l'image, celle d'un homme encourageant de ses chants les rameurs d'un bateau, est établie comme métaphore de la « place » du poète, exprime cette origine du chant poétique sans doute mieux que n'importe quelle analyse :

In ihm kam der Antrieb unseres Fahrzeugs und die Gewalt dessen, was uns entgegening, fortwährend zum Ausgleich, – von Zeit zu Zeit sammelte sich ein Überschuss : dann sang er.

[Ce qui semblait avoir un effet sur lui, c'était le mouvement pur qui, dans son sentiment, rejoignait le lointain largement ouvert auquel il s'abandonnait avec autant de résolution que de mélancolie.] En lui s'équilibrait sans relâche l'impulsion de notre bateau et la force de ce qui s'opposait à nous – de temps à autre, un surplus se formait : alors il chantait.¹⁰⁹

109 Rainer Maria Rilke, « Über den Dichter », *Sämtliche Werke, Sechster Band « Malte Laurids Brigge – Prosa 1906-1926 »*, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1966, p. 1035 ; Traduction française, « Propos sur le poète », *Oeuvres en prose : récits et essais, op. cit.*, p. 1025.

III. Philosophie et poétique de la distance

Il semblerait, alors, que nous puissions bel et bien placer la poésie de Rilke sous le signe de la limite. Notre première analyse de la dynamique du franchissement nous annonce cependant que cette tension, initiée au sein du poème, est inéluctablement complexe : franchissable, réversible, annulable. Ces mouvements paradoxaux, donnant à l'acte poétique toute sa portée existentielle en cela qu'ils permettent de confronter un langage à ses limites, et à la condition malléable de l'être essayant d'atteindre une présence, peuvent être étudiés sous l'œil de la philosophie. La phénoménologie de Merleau-Ponty et la philosophie heideggérienne, toutes deux – plus ou moins explicitement – préoccupées par des questions de langage, de présence au monde et de poésie, mènent à une mesure plus détaillée de motifs sous-jacents au franchissement : distance, écart, transparence, venue, perspective, notions toutes placées sur un même seuil, abondant et permettant l'expérience de ces limites constitutives sans pour autant les déconstruire.

1) « L'immédiat est à l'horizon »

S'il ne s'agit pas d'aborder l'expérience de la présence d'un point de vue purement philosophique - puisqu'il s'agit ici de poésie, et, cela est bien différent - la phénoménologie et les idées de Maurice Merleau-Ponty notamment, philosophe français de la première moitié du XXe siècle, peuvent cependant nourrir l'étude de la poétique de Rilke. Dans la mesure où Merleau-Ponty propose, afin d'aborder l'expérience du sensible et de l'existence, des interrogations tentant de s'extraire de la dualité traditionnelle entre l'essence et le fait, l'abstraction et le concret, on peut y retrouver cette même démarche du poète s'affranchissant à la fois d'une écriture « détachée », prétendant étudier avec recul un « modèle » qu'il suffirait de formuler en un poème « objectivement » exact, et de la prétention à une parfaite union avec les choses, les êtres, et le monde, portée au sein d'une poésie qui serait un accomplissement. L'œuvre du philosophe et celle de Rilke semblent partager une alternative commune proche de notre condition, centrée sur l'expérience de la limite, de l'incomplétude nécessaire, seule possibilité permettant d'inscrire véritablement l'être dans le monde et de lui donner à sentir, au sein d'une « synesthésie kinesthésique » et poétique, l'intuition de la présence. Dans le chapitre « Intuition et interrogation » de l'ouvrage *Le Visible et l'Invisible*, ensemble inachevé de notes de travail dont le titre semble déjà révélateur quant au sujet de ce mémoire, Merleau-Ponty revient sur une notion qu'il a développée

tout au long de son œuvre, la « chair du monde », en bien des aspects similaire à la « profondeur commune » de *Notes sur la mélodie des choses* : il s'agit de parvenir à évoquer la manière dont nous habitons cet espace commun, et dont nous pouvons être en relation avec les autres éléments qui s'inscrivent en lui, autour d'une philosophie de la perception et la présence confrontées à leurs limites, cristallisée dans la formulation « l'immédiat est à l'horizon », qu'il s'agit ici d'expliquer.

La phénoménologie de Merleau-Ponty est une philosophie de la coexistence, d'une cohabitation semblant brouiller les frontières entre sujet et objet, par le biais d'une présence commune jaillissant au travers de la « chair » du monde. Celle-ci est mise au cœur du phénomène de la perception, elle-même centrale dans l'expérience de la présence au monde, et se confrontant bien souvent à des limites semblables à celles du langage, rencontrées au cœur de l'expérience poétique. Une union, mise à égalité et réciprocité entre l'être humain et ce qui l'entoure fonde notamment la réflexion de Merleau-Ponty dans ce chapitre de son ouvrage :

Le visible ne peut ainsi me remplir et m'occuper que parce que, moi qui le vois, je ne le vois pas du fond du néant, mais du milieu de lui-même, moi le voyant, je suis aussi visible ; ce qui fait le poids, l'épaisseur, la chair de chaque couleur, de chaque son, de chaque texture tactile, du présent et du monde, c'est que celui qui les saisit se sent émerger d'eux par une sorte d'enroulement ou de redoublement, foncièrement homogène à eux, qu'il est le sensible même venant à soi, et qu'en retour le sensible est à ses yeux comme son double ou une extension de sa chair. [...] une pulpe spatiale et temporelle où les individus se forment par différenciation. Les choses, ici, là, maintenant, alors, ne sont plus en soi, en leur lieu, en leur temps [...] leur solidité n'est pas celle d'un objet pur que survole l'esprit, elle est éprouvée par moi du dedans en tant que je suis parmi elles et qu'elles communiquent à travers moi comme chose sentante.¹¹⁰

Le sujet perceptif ressentant, sujet philosophique pensant, et le sujet poétique tentant d'explorer l'expérience du monde au cœur du langage, ne sont plus des observateurs fixés sur un piédestal en retrait des choses, mais « parmi elles », au sein d'un même espace : « l'épaisseur », « la chair », « pulpe », tissu invisible et pourtant si dense, s'étendant malléable entre toutes choses comme lien et écart, les présentant à la fois dans leur « extension » mutuelle et leur « différenciation ». On retrouve ainsi au cœur de cet extrait des considérations similaires aux conclusions des théories du

110 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, Paris : Gallimard, 1964, p. 150-151.

paysage qu'a pensées Rilke, précédemment analysées : dans *Du Paysage*, l'humilité de l'être *parmi* les choses qui lui sont à la fois proches et profondément autres, si ce n'est indifférentes, et selon les *Notes sur la mélodie des choses*, « l'ample chœur de l'arrière-fond » permettant aux hommes et choses de se distinguer mais aussi de se réunir. Le deuxième élément s'approchant de notre analyse est l'ambivalence du sentant-sensible, voyant-visible¹¹¹, traversé-traversant déjà évoqués : l'expérience d'une présence semble ne pouvoir se réaliser que dès lors qu'un espace commun permet une circulation et des franchissements toujours renouvelés en son sein, ceux d'êtres et de choses s'éprouvant les uns les autres en prenant conscience de la malléabilité de leurs limites, et de leur positionnement dans une même « profondeur commune » qui les traverse et les entoure¹¹².

L'élément le plus important de cet extrait du *Visible et de l'Invisible* semble cependant être l'union d'une « homogénéité » et d'une « différenciation », et c'est d'ailleurs cet ensemble paradoxal qui est développée dans la suite du chapitre par Merleau-Ponty, comme alternative au recul objectif et surtout à l'excès d'une subjectivité pensant assimiler ce qui lui est autre, excès que l'on pourrait pourtant croire transparaitre dans la notion de « chair », d'extensions, et de choses se sentant à travers soi :

Ce que nous proposons là et opposons à la recherche de l'essence n'est pas le retour à l'immédiat, la coïncidence, la fusion effective avec l'existant [...] si j'exprime cette expérience en disant que les choses sont en leur lieu et que nous nous fondons avec elles, je la rends impossible aussitôt : car, à mesure qu'on approche de la chose, je cesse d'être ; à mesure que je suis, il n'y a pas de chose, mais seulement un double d'elle dans ma « chambre noire ». ¹¹³

Il ne peut être question de sortir de soi et de sa propre expérience, qui se positionne toujours *face*, afin de se confondre avec l'objet et le monde autour de soi dont l'immédiat serait atteignable, ni de prétendre qu'en étant *face*, il soit possible de restituer la chose « tel quel » en soi-même : dans ces deux cas, il ne serait plus question ni de notre expérience en tant qu'être humain pris dans ses

111 La dialectique du voyant-visible n'est pas indifférente aux poètes, et s'ouvre à d'autres approches que la nôtre. Nous pouvons songer à Hoffmansthal, lorsque, pris dans une profonde crise de langage, il mentionnait : « des yeux qui me fixaient et que je devais fixer en retour » (Hugo von Hoffmannsthal, *Lettres du voyageur à son retour* précédé de *La Lettre de Lord Chandos*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Schneider, Paris : Gallimard, 1989). Cette réciprocité du regard a également été développée par Karine Winkelvoss dans *Rilke, la pensée des yeux* ; Georges Didi-Huberman en condense l'idée au sein de la préface de l'ouvrage : « voir, au sens radical, consiste à accepter l'expérience – le risque, l'épreuve, le dessaisissement – d'être regardé par ce qu'on voit. [...] « Apprendre à voir » serait donc, non pas chercher les mots pour dire ce qu'on voit, mais trouver les mots pour que soit dit et inscrit que nous sommes regardés, ouverts, transformés par ce que nous voyons. » (Préface à *Rilke, la pensée des yeux*, *op. cit.*, p. 6-7.)

112 « L'Être n'étant plus *devant moi*, mais m'entourant et, en un sens, me traversant » Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 151.

113 *Ibid.*, p. 161-162.

propres limites, ni de l'existence de ce qui perdure en dehors de nous, autre que nous ; mais seulement d'un effacement total de la conscience¹¹⁴, ou de l'attitude photographique de la reproduction, qui ne serait qu'une démarche représentative bien loin des préoccupations poétiques et philosophiques dont il s'agit ici. La question est : comment peut-on avoir une expérience du sensible en en faisant partie (donc sans recul intellectualisant, objectivant), mais sans se confondre avec lui pour autant ? Il s'agirait de se *sentir être* dans cet espace qui est à la fois *face* et *au cœur*, à la fois celui de l'être placé devant la toile d'un arrière-fond le positionnant dans le monde, et celui du corps pensant pris dans une « profondeur commune »¹¹⁵.

Dans sa démarche phénoménologique, Merleau-Ponty propose une troisième possibilité, en tension entre les deux choix que nous venons d'évoquer : celle d'une « coïncidence toujours dépassée ou toujours future, une expérience qui se souvient d'un passé impossible, anticipe un futur impossible, qui émerge de l'Être ou qui va s'y incorporer, qui « en est », mais qui n'est pas lui »¹¹⁶, une « coïncidence de loin »¹¹⁷, et dont le siège est à jamais entre-deux, entre le sujet et l'objet, entre l'écart et la fusion, le proche et le lointain, « recouvrement ou empiètement »¹¹⁸ toujours à refaire. Le philosophe compare cette dynamique à celle du souvenir, présent ancré dans l'épaisseur distinctive du temps, associé à une « une remémoration qui la franchit mais ne l'annule pas »¹¹⁹ : cette comparaison permet de comprendre qu'il s'agit bel et bien de faire l'expérience du lointain en tant que lointain, par ce franchissement qui n'aboutit jamais et demeure épreuve renouvelée. Merleau-Ponty insiste même encore davantage sur la nécessité de cette tension et de son inachèvement :

Si la coïncidence est perdue, ce n'est pas hasard, si l'Être est caché, cela même est un trait de l'Être, et nul dévoilement ne nous le fera comprendre [...] on exclut ou l'on subordonne la pensée des lointains, la pensée d'horizon [...] Que tout être se présente dans une distance qui n'est pas un empêchement pour le savoir, qui en est au contraire la garantie, c'est ce qu'on n'examine pas. Que justement la présence au monde soit présence de sa chair à ma chair, que j' « en sois » et que je ne sois pas lui, c'est ce qui, aussitôt dit, est oublié : la métaphysique reste coïncidence.¹²⁰

114 La figure du poète chez Rilke n'est ni une subjectivité lyrique, ni la « poésie objective » moderne où le « je » poétique s'efface entièrement : certes il disparaît, mais demeure présent bien qu'invisible, nécessaire à ce que le poème puisse être le moyen d'une expérience, même s'il ne se manifeste pas.

115 A nouveau, on retrouve l'ambivalence de deux représentations de l'espace commun abordées chez Rilke, l'arrière-plan des *Notes sur la mélodie des choses* et l'épaisseur de *Du Paysag*.

116 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 161-162.

117 *Ibid.*, p. 163.

118 *Idem*.

119 *Idem*.

120 *Ibid.*, p. 161-162 et p. 167. On retrouve le motif poétique du voilé/dévoilé, essentiel en poésie moderne.

La distance est nécessaire en cela qu'elle est constitutive de notre rapport au monde, et doit être un élément inclus dans toute tentative d'en faire l'épreuve, qu'elle soit philosophique ou poétique : ainsi, paradoxalement, « l'immédiat est à l'horizon, et doit être pensé à ce titre »¹²¹. Le philosophe précise :

[...] cette distance n'est pas le contraire de cette proximité, elle est profondément accordée avec elle, elle en est le synonyme. C'est que l'épaisseur de la chair entre le voyant et la chose est constitutive de sa visibilité à elle comme de sa corporéité à lui ; ce n'est pas un obstacle entre lui et elle, c'est leur moyen de communication. C'est pour la même raison que je suis au cœur du visible et que j'en suis loin [...].¹²²

Il ne s'agit pas, alors, de s'engouffrer dans une résignation immobile face à cet immédiat inatteignable, indicible sans doute, mais de prendre en considération la possibilité qu'incarne la limite ouverte par « l'obstacle », synonyme paradoxal de la « proximité » : il faut s'inscrire dans une tension à la fois consciente de ne pouvoir aboutir, et de ne pas être en mesure de renoncer.

Philippe Jaccottet, dans la « biographie poétique » qu'il consacre à Rilke, mentionne la récurrence du « mode du possible » dans l'œuvre du poète, notamment au sein des *Élégies de Duino* : « ce *presque* qui revient si souvent sous la plume du poète, non comme un maniérisme, mais comme ce qui traduit et réserve la dernière chance de l'humain. Une distance *presque* infranchissable. »¹²³ A la fois obstacle et mode d'accès, limite et pourtant possibilité même de l'expérience, la « chair », épaisseur du « presque », écart et distance, semble être la seule voie menant à une approche poétique de la présence.

2) La transparence et la venue

Un phénomène, présent en tant que motif structural et thématique chez Rilke, s'inscrit parfaitement dans cette même dynamique de traversée impossible et pourtant nécessaire, franchissant une distance maintenue entre soi et le monde : celui de la transparence.

La transparence elle-même implique l'idée d'un *franchissement*, étant la « propriété qu'a un

121 *Ibid.*, p. 162

122p. 176 M Ponty *Le Visible et l'Invisible*

123 Philippe Jaccottet, *Rilke, op. cit.*, p. 138-139. Dans une même approche, Karine Winkelvoss écrit : « Le poème est le lieu de l'inexistant [le fictif, le virtuel] peut-être, mais aussi l'espace réservé pour accueillir une présence possible, une presque-existence, l'imminence désirée d'une apparition » *Rainer Maria Rilke*, Paris : Belin, 2006, p. 141.

corps, un milieu, de *laisser passer* les rayons lumineux, de *laisser voir* ce qui se trouve derrière », le « caractère de ce qui laisse voir les objets *à travers* soi ». Elle sous-entend un mur perméable, condition et contrainte à la fois : on peut voir à travers lui, et surtout, il semblerait que l'on ne puisse voir qu'en passant par lui, uniquement grâce à sa capacité de dévoilement. Dans la mesure où elle semble permettre la perception d'un inaccessible, normalement invisible puisque séparé de l'être par un autre objet ou un certain milieu, la transparence la conditionne aussi. En effet, capacité de voir et d'apparition, de perception, la transparence est aussi une limite. Tout comme le langage laisse apparaître l'objet invoqué sans en offrir un accès complet, la transparence semble n'être qu'une possibilité de *perception lointaine*, franchissant une limite par *projection* mais s'y retrouvant tout de même irrémédiablement confrontée : la frontière est maintenue, « l'immédiat est à l'horizon ». La transparence *conditionne* cette perception, tout comme les mots conditionne le sens, semblable à la fenêtre qui ouvre mais encadre à la fois : elle constitue une sorte de filtre, de mode de semi-représentation de la chose qui n'est pas reçue en tant que telle mais par un biais supplémentaire, révélée malgré elle, et demeurant pourtant inaccessible¹²⁴. La transparence n'est pas non plus ici un principe poétique en tant que dépassement de l'opacité et annulation de celle-ci : il ne s'agit pas d'effacer totalement un écran, il ne s'agit pas d'une poésie pour laquelle l'image ou le mot ne seraient qu'un prétexte ou symbole au profit de ce qui se cache derrière lui, rendu visible. L'écran rendu franchissable demeure simultanément avec ce qu'il révèle ; la transparence semble valoir par elle-même, simultanément avec ce qu'elle laisse transparaître, comme une condition et limite de l'épreuve du sensible.

De même, le langage poétique n'est ni un unique biais à surmonter, ni une réalité parfaitement autonome : il porte en lui-même à la fois ce qu'il est et ce qu'il indique, comme deux épaisseurs simultanées. Cette notion d'épaisseur, du sensible comme du langage, laissant paraître à la fois l'objet du regard et le milieu qui, nous permettant de le percevoir, le garde en même temps à distance, est notamment soutenue par Rilke à travers une fascination pour « le secret ouvert ». Karine Winkelvoss, dans *La pensée des yeux*, explique cette notion :

Rilke rêve au contraire d'un « secret ouvert », il refuse le schéma de la surface et de la profondeur [*au sens de « derrière » ou « dessous » préférable à ce qui est apparent*] pour imaginer au contraire un espace un, tantôt plus transparent, tantôt plus dense. L'espace de la figure est par conséquent un espace que l'on pourrait dire matériel, voire charnel, dans lequel le poète se meut comme dans une substance

¹²⁴On pense évidemment à l'analyse de la poésie baudelairienne par Jean-Pierre Richard : il y évoque ces mêmes caractéristiques de la transparence, autour du motif de la vitre qui « écarte et réunit », « dérobe et propose », qui ne « voile pas le gouffre » mais « le signale et l'interdit ». *Poésie et profondeur* (1955), Paris : Éditions du Seuil, 2015, p. 136-137.

plus ou moins épaisse.¹²⁵

La transparence semble ainsi garder en place des limites, et trouver justement sa valeur poétique au sein de l'ambiguïté qui lui permet d'unir les notions d'écart irréductible et de lien, chair épaissie se faisant mur et chair souple unificatrice, en un même phénomène.

On trouve même, dans les poèmes de Rilke, la nécessité d'une opacité partielle liée à ce « secret ouvert », « voir au travers » semé d'embûches, présentant ce qui désire être atteint de manière plus juste encore, l'accès à l'objet poétique ne semblant être possible que par l'incomplétude maintenue du regard :

Auch fiel ihm wieder ein, wie viel er darauf gab, in ähnlicher Haltung
an einen Zaun gelehnt, des gestirnten Himmels durch das milde
Gezweig eines Ölbaums hindurch gewahr zu werden, wie gesichthaft
in dieser Maske der Weltraum ihm gegenüber war [...].¹²⁶

La « barrière », le « branchage » et le « masque » sont tous trois des figures d'obstacles et de filtres, auxquels celui qui contemple doit se confronter ; mais il semblerait que cela soit par le biais de leur capacité à révéler *et* cacher, par un aperçu seulement, transparences teintées d'opacité, que la voûte des astres puisse se révéler, véritable « visage ». Le terme de « visage » est ici notable : il s'agit de ce qui porte usuellement l'identité la plus évidente de celui à qui il appartient, « ce que l'on voit », si l'on se souvient de l'étymologie *visum*¹²⁷. Cependant, le visage est paradoxalement aussi associé à ce qui ne peut que faire face, dans un inévitable *vis-à-vis* avec celui qui l'observe, mystère impossible à percer. Dans le poème « La balançoire a franchi la souffrance... », cité précédemment, un motif similaire, associé de plus à celui de l'arbre, est tissé dans les deux vers « Qu'à travers lui scintillent les fortes étoiles / en fait le masque d'une intacte nuit » : le masque est visage ambigu, limite et filtre cachant les traits exacts de la nuit, la gardant à la fois intacte et pourtant accessible dans son éloignement préservé. Il s'agit ainsi d'atteindre, dans le jeu de ce qui transparaît et se refuse, cette sensation humble et imparfaite de la présence, qui est pourtant la plus juste que nous puissions éprouver.

125 Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p. 173.

126 Rainer Maria Rilke, « Erlebnis », *Sämtliche Werke, Sechster Band*, op. cit., p. 1040. ; « Il lui revint également à l'esprit l'importance qu'il accorda, un jour qu'il était appuyé dans une attitude analogue à une barrière, au fait d'apercevoir le ciel étoilé à travers le paisible branchage d'un olivier, de voir sous ce masque l'espace cosmique en face de lui semblable à un visage. » « Moment vécu », *Oeuvres en prose : récits et essais*, op. cit., p. 608.

127 « Cette impression, l'espace d'un instant, d'un rapport malgré tout entre le moi et le monde, se cristallise chez Rilke dans la notion de *Gesicht*, qui signifie à la fois le « visage » et la « vue » ou « vision » Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, op. cit., p.86.

Moment vécu introduit ainsi une image que l'on retrouve à plusieurs reprises dans les œuvres poétiques de Rilke, notamment dans un poème datant de 1907-1908, « Sterne hinter Oliven », dont le titre est révélateur :

Geliebter, den so vieles irre macht,
neig dich zurück bis du im lautern Laube
die Stellen siehst, die Sterne sind. Ich glaube
die Erde ist nicht anders als die Nacht.

Sieh, wie im selbstvergessen Geäste
das Nächste sich mit Namenlosem mischt ;
man zeigt uns dies ; man hält uns nicht wie Gäste
die man nur nimmt, erheitert und erfrischt.

Wie sehr wir auch auf diesen Wegen litten,
wir haben nicht den Garten abgenützt,
und Stunden, grössere als wir erbitten,
tasten nach uns und gehn auf uns gestützt.¹²⁸

Bien-aimé, qui se méprend de tant,
incline-toi jusqu'à ce qu'en la transparente voûte de
feuilles
tu voies les espaces, que sont les étoiles. Je crois
qu'il n'en va pas autrement de la Terre que de la
nuit.

Vois, comme dans le branchage oublié de soi
le plus proche se mêle à ce qui n'a pas de nom ;
on nous montre cela ; on ne nous retient pas
comme des invités
que seulement l'on accueille, divertit et ressource.

Nous avons beaucoup souffert de ces chemins,
n'avons pas encore épuisé le jardin,
et les heures, plus grandes encore que celles que
nous souhaitions,
s'avancent à tâtons vers nous qui les soutenons.

Les étoiles, perçues précisément comme les espaces de transparence au sein du branchage qui dissimule, prennent une toute autre dimension par la vision imparfaite et « filtrée » que l'on détient d'elles. Le poème s'écrit dès lors qu'il y a superposition de l'accessible à l'inaccessible : les cinquième et sixième vers soulèvent cette nécessité, celle qui fait éprouver à la figure du poète la si grande justesse et importance d'un spectacle frustré, d'un rideau à demi-tiré révélant le décor d'une scène, non pas dans toute la limpidité de l'illusion exposée à la facilité du regard, mais dans la véricité du simple soupçon, de l'aperçu, de la vision interdite et pourtant proposée.

Au plus proche, à ce qui relève encore du dicible, c'est-à-dire le dôme formé par le feuillage, se superpose la voûte étoilée, lointaine et indicible, qui épouse parfaitement son architecture comme la

128 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte Zweiter Teil*, Frankfurt am Main ; Wiesbaden : Insel Verlag, 1956, p. 356. Nous traduisons.

structure des vers le suggère : les étoiles sont *dans* le feuillage, non pas simplement derrière, et le parallélisme de construction et de sonorités *die Stellen siehst, die Sterne sind* permet une adhérence totale entre les interstices du branchage et les astres qu'ils révèlent, *devenant* d'ailleurs eux-mêmes ces espaces. Le terme *lautern* requiert à ces égards une attention particulière. Selon le dictionnaire *Duden*, son premier sens est celui de « pur », « non-mélangé » ou « non-brouillé », « sans nuage » (*rein, unvermischt, ungetrübt*) et le second « honnête », « franc » (*aufrichtig, ehrlich*). Il vient de l'ancien haut-allemand « lüttar », qui signifiait « clair », « nettoyé » (*gereinigt, gespült*). Traduit par « pur » dans la version française du poème de l'édition de la Pléiade, le terme semble, au delà de la perfection de la pureté, donner un caractère *translucide* au feuillage, qui, constituant normalement un écran de verdure brouillant justement ce qu'il dissimule, est ainsi présenté comme la voie d'un accès « franc », véritable, aux étoiles.

Enfin, et surtout : qu'est-ce que la transparence, si ce n'est la capacité des choses à venir à nous en franchissant l'espace vide et invisible qui nous sépare d'elles, si ce n'est notre capacité à venir au monde en franchissant la membrane translucide qui nous en sépare et nous permet de l'habiter ? Ce phénomène est initialement lié au domaine de la vision ; il semblerait que la poésie de Rilke propose en quelque sorte une transparence qui s'étende à la chair elle-même, à l'expérience du corps, et au langage.

L'expérience de la transparence par le poème, est intrinsèquement liée au langage par une notion qui leur est commune : *la venue*. Ce mouvement est notamment développé par Heidegger dans *Acheminement vers la parole*, comme base même de la nature première du langage, en tant qu'*appel* :

« Nommer. » « Ce « nommer », quel est-il ? Ne fait-il qu'affabuler de mots des objets et des événements connus et représentables – neige, cloche, fenêtre ; tomber, sonner ? Non. Nommer, ce n'est pas distribuer des qualificatifs, employer des mots. Nommer, c'est appeler par le nom. Nommer est appel. L'appel rend ce qu'il appelle plus proche. [...] La parole [...] parle en disant aux choses de venir au monde, et au monde de venir aux choses.¹²⁹

Le mot qui désigne fait advenir, surgir la chose au sein du poème et le poème au sein de la chose dans un double mouvement irréductible, comme porté vers un lointain et simultanément amené au proche. Cependant, le mot ne permet pas de *saisir* l'élément appelé :

129 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier. Paris : Gallimard, 1981, p. 22 et p. 27.

L'appel à venir appelle une proximité. Mais l'appel n'arrache pourtant pas ce qu'il appelle au lointain ; par l'appel qui va vers lui, ce qui est appelé demeure maintenu au loin. L'appel appelle en lui-même, et ainsi toujours s'en va et s'en vient ; appel à venir dans la présence – appel à aller dans l'absence. La neige qui tombe et la cloche du soir qui sonne : maintenant, ici, dans le poème, les voilà qui sont adressés à nous dans une parole. Ils viennent en présence dans l'appel. Pourtant ils ne viennent aucunement prendre place parmi ce qui est là, ici et maintenant, dans cette salle. Quelle présence est plus haute, celle de ce qui s'étend sous nos yeux, ou bien celle de ce qui est appelé ? ¹³⁰

En effet, il ne s'agit pas d'atteindre la chose et de l'amener fixe dans la forme, mais de tendre vers elle, d'aller vers elle. Il est admis que le langage poétique est incapable de toucher la chose dans son extériorité lointaine afin de séjourner en elle, ni de restituer sa présence telle quelle dans un cadre donné¹³¹ : seule peut advenir une venue en présence, faillible, instable et toujours renouvelée, dans cet écart entre proche et lointain qui sépare et lie le mot de la chose.¹³²

L'exemple de la « cloche du soir » cité par Heidegger permet ici de faire le lien avec notre propos, et avec l'analyse portant sur la transparence¹³³. Résonante, elle traverse la chair transparente de l'espace pour venir jusqu'à nous, amenant sa présence que nous savons évoquer par le mot « cloche », et pourtant, jamais elle ne sort tout à fait de son lointain clocher, pour être fondue à nouveau dans le poème. Nous ne savons évoquer que sa venue vers nous, le mouvement d'appel effectué par le son qu'elle élance à travers la distance qui sépare et le tissu qui lie, comme une éternelle imminence de la présence ; de même, nous n'éprouvons que le mot dans sa venue vers nous, simple son résonant, traversant la chair transparente du texte, franchissant et rétablissant simultanément la distance maintenue par le signe, qui n'est, justement, jamais que « signe », c'est-à-dire manifestation, *appel*, comme l'est le son rond de la cloche : annonçant sa présence, mais ne demeurant qu'annonce de la venue toujours s'effectuant, ouverture du possible, en suspens.

130 Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, *op. cit.*, p. 23.

131 Cela rappelle l'idée de « coïncidence partielle », développée par Merleau-Ponty dans *Le visible et l'invisible*.

132 Cf Michel Haar, *Le Chant de la terre*, *op. cit.*, p. 227 : « Le nom ne fonde pas la chose, ni ne la conditionne [...] mais a la capacité de mise en présence. Le nom est *Bedingnis*, pouvoir de mettre les choses au monde. » ; « fait venir non seulement la chose mais le monde, ou plus exactement fait jouer la différence entre chose et monde » ; « Appeler, *heissen*, nommer, c'est laisser retentir cet appel, qui est aussi le jeu du proche et du lointain ».

133 La cloche est d'ailleurs une figure discrète mais bel et bien présente chez Rilke : « [...] Les choses se font plus claires, métalliques, / et quand leurs souffles se répondent dans l'espace / elles sont comme des cloches dont les cordons de soie / tombent aux mains d'enfants : / les enfants tirent en même temps sur tous les fils / dont le contact vient surprendre leurs doigts, / si bien que devant les portes du ciel, trop lentes / à s'ouvrir, les sonnailles se bousculent déjà. » *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit.*, p. 764.

Il s'agirait donc, chez Rilke, d'accepter cette impossibilité du langage à rejoindre l'objet dans le lointain ou à le re-figurer, à en faire une sculpture restituant dans une forme parfaite la présence même de la chose, malgré tous ces poèmes-objets que l'on a retenus de son œuvre. On peut constater le déroulement de cette évolution à travers l'analyse de deux poèmes portant tous deux sur l'objet qu'est la balle, particulièrement éclairants envers la dynamique paradoxale de la venue précédemment développée. Le premier, « Der Ball », fait partie des *Nouveaux Poèmes*, et a été écrit en 1907 :

Du Runder, der das Warme aus zwei Händen
im Fliegen oben fortgibt, sorglos wie
sein Eigenes ; was in den Gegenständen
nicht bleiben kann, zu unbeschwert für sie,

zu wenig Ding und doch noch Ding genug,
um nicht aus allem draussen Aufgereihten
unsichtbar plötzlich in uns einzugleiten :
das glitt in dich, du zwischen Fall und Flug

noch Unentschlossener, der, wenn er steigt,
als hätte er ihn mit hinaufgehoben,
den Wurf entführt und freilässt -, und sich neigt
und einhält und den Spielenden von oben
auf einmal eine neue Stelle zeigt,
sie ordnend wie zu einer Tanzfigur,

und dann, erwartet und erwünscht von allen,
rasch, einfach, kunstlos, ganz Natur,
dem Becher hoher Hände zuzufallen.¹³⁴

Sphère qui dispense dans ton vol
la chaleur de deux mains avec l'insouciance
qui est ta nature ; ce qui dans les objets
ne peut rester, trop peu grave pour eux,

trop peu de chose et pourtant encore assez
pour ne pas glisser soudain, invisible,
de l'alignement du dehors en nous :
cela glissa en toi, qui es mi-chute mi-vol,

encore indécise : qui, quand tu montes,
comme si tu l'avais emporté avec toi,
ravis et libère le lancer -, puis t'inclines,

restes en suspens et, de là-haut, montres
soudain aux joueurs un lieu nouveau,
les disposant comme en une figure de ballet,

pour alors, attendue et désirée par tous,
vive, simple, sans apprêt, naturelle,
tomber dans la coupe de mains haut levées.

La focalisation du poème se fait sur l'objet lui-même, en tant que pure extériorité, sculpture parfaitement autonome non plus face mais vue sous toutes coutures : ronde. On la voit s'élaner, sphère parfaite, dans un tracé aussi précis qu'une « figure de ballet », trajectoire mesurable,

134 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke, Dritter Band : Gedichte, dritter Teil*, op. cit., p. 251. Traduit en français par Rémy Lambrechts, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 482.

géométrisable, figurable. On pourrait déjà y voir une dynamique de franchissement, de traversée de l'air par la poétique du geste inhérente aux poèmes de cette période, mais la chute du poème semble rompre cette venue : la balle échoue dans des mains parfaitement formées pour elles, comme l'objet dans le creux idéal de la forme poétique.

Le second poème a été écrit en 1922 :

Solang du Selbstgeworfnes fängst, ist alles
Geschicklichkeit und lässlicher Gewinn - ;
erst wenn du plötzlich Fänger wirst des Balles,
den eine ewige Mit-Spielerin
dir zuwarf, deiner Mitte, in genau
gekonntem Schwung, in einem jener Bögen
aus Gottes grossem Brücken-Bau :
erst dann ist Fangen-Können ein Vermögen, -
nicht deines, einer Welt. Und wenn du gar
zurückzuwerfen Kraft und Mut besässest,
nein, wunderbarer : Mut und Kraft vergässest
und schon geworfen *hättest*.... (wie das Jahr die Vogel
wirft, die Wandervogelschwärme, die eine ältere einer
jungen Wärme hinüberschleudert über Meere-) erst
in diesem Wagnis spielst du gültig mit.
Erleichterst dir den Wurf nicht mehr ; erschwerst
dir ihn nicht mehr. Aus deinem Händen tritt
das Meteor und rast in seine Räume...¹³⁵

Tant que tu n'attrapes que ce que tu as lancé toi-même,
tout n'est qu'habileté et gain de peu ;
mais quand soudain tu reprendras
la balle qu'une partenaire éternelle
t'a lancée visant, dans un élan à la précision accomplie,
tel l'un de ces arcs de pont par Dieu lancé,
le centre même de toi, c'est alors seulement que
savoir rattraper te fera souverain, -
non de toi-même, mais d'un monde. Et si même il
était en ton pouvoir
de relancer, fort et courageux, non, plus miraculeux
encore :
si tu oubliais force et courage et tu *avais* déjà
relancé...
(comme l'année lance les oiseaux, les essaims de
migrateurs
qu'une chaleur ancienne projette par-delà les mers
vers une plus jeune -)
Ce ne serait alors que dans ce risque encouru que tu
deviendrais partenaire à la juste hauteur.
Te rendant le lancer ni plus facile ni plus difficile,
alors
le météore s'échappe de tes mains fusant vers ses
espaces...

Ici, la focalisation est autre : il s'agit avant tout du sujet et de son lancer, plutôt que de la balle qui en incarnera le mouvement. Le poème est replacé du côté du sujet et son appréhension du monde. Il ne s'agit pas de lancer ce qui est sien, ce qui ne vient que de soi : l'acte de création n'est

135 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte Zweiter Teil*, op. cit., p. 132. Traduit en français par Gerald Stieg, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 900.

pas complètement autonome, il est davantage accueil d'un monde puis re-proposition de celui-ci, reprise puis *relancer*, plutôt que simple lancer. La balle n'est, de plus, cette fois-ci pas présentée dans le creuset parfait d'une main sachant la saisir, ou, du moins, la prise est éphémère : le centre du poème est un mouvement de *relance* de ce qui est arrivé à soi, de ce qui est *venu*. « Si tu *avais déjà relancé* » : on oublie même l'instant de la réception pour se concentrer sur la quasi-simultanéité d'un aller-retour, d'un va-et-vient, celui du franchissement sans cesse renouvelé. « Ce ne serait alors que dans ce *risque* encouru que tu deviendrais partenaire à la juste hauteur » : l'acte poétique n'est pas un modelage qui peut être achevé, ni l'expérience sensible d'un franchissement mené jusqu'à la fin de nos limites, mais un risque à vivre, une incertitude, un déséquilibre permettant une complicité au monde, notre « partenaire ». Cette-fois ci, la balle, « météore », s'échappe irrémédiablement de la forme, rendue à l'espace franchissable : seules sont possibles et importantes la venue, la traversée. Les termes de « reprise », et celui de « relancer », dans ce poème sont à ce sens essentiels : il s'agit de la nécessité d'une précédente mise à distance, *conscience* de la distance entre le poète et l'objet qui le sollicite (re-prise de ce qui était parti au loin), acceptation et même entretien de celle-ci (relancer loin de soi) qui permet l'expérience d'un sensible qui nous échappe, mais se veut pourtant présent dans cet instant qui se dérobe à nous.

Le poème qui le précède dans l'édition des *Œuvres Complètes* de la Pléiade, « La Main », écrit en 1921, confirme cet éloignement de la forme qui accueille : « c'est si déconcertant une main », « dans la main la plus secourable, il y a encor pas mal de mort ». La mésange dont il est question au fil de ces quelques vers, recueillie dans la paume, est comme déformée, dé-figurée, n'est ni saisie, ni en accord avec le monde : la volonté de fixer, même le mouvement, dans la forme, ne peut que rompre le contact avec le monde et faire barrage à l'entreprise poétique d'une expérience du sensible.

On peut solliciter à nouveau un poème déjà évoqué, *La trilogie espagnole*, dont un long passage énumératif aboutit également à la nécessité de ne retenir de toutes ces choses évoquées, connues comme inconnues, qu'une unique *venue* (*die Ankunft*) :

[...] aus vielen Ungenaun und immer mir,
 aus nichts als mir und dem, was ich nicht kenn,
 das Ding zu machen, Herr Herr Herr, das Ding,
 das welthaft-irdisch wie ein Meteor
 in seiner Schwere nur die Summe Flugs
 zusammennimmt : nichts wiegend als die Ankunft.

[...] de beaucoup d'ombres vagues et de moi
 toujours,
 rien que de moi et de ce que je ne connais pas,
 faire, Seigneur, Seigneur, la chose
 - à la fois terre et monde comme une météore -
 qui ne recueille dans sa pesanteur
 que la somme du vol : ne pesant
 rien que sa venue.¹³⁶

Il s'agit, toujours, de célébrer « la merveilleuse imposition ». Non pas les objets, les êtres mêmes, mais seul le poids de leur présence toujours en approche, leur pesanteur sensible et motrice, la charge de leur mouvement vers nous doit être recueilli. Le motif de la météore revient d'ailleurs, comme incarnation de ce qui est, par nature, *venue*, qui ne peut être conçue que *traversant* un ciel.

Il y a donc une nécessité qui est celle de la distance, de l'impossibilité d'atteindre, ou du « possible demeuré possible » : l'écart qui met face aux objets ne peut être rompu, la distance qui nous en sépare ne peut être à proprement dit franchie au sens de « surpassée », mais c'est cet éloignement même, ressenti dans l'espace qu'il déploie, qui donnera en quelque sorte l'accès paradoxal que nous pouvons avoir au sensible, au monde :

So lass uns Abschied nehmen wie zwei Sterne	Ainsi, on nous laisse à nos adieux comme deux étoiles
durch jenes Übermass von Nacht getrennt,	séparées par cet excès de nuit
das eine Nähe ist, die sich an Ferne	qui est un proche, qu'à distance
erprobt und an dem Fernsten sich erkennt.	l'on éprouve et qui se reconnaît au plus loin. ¹³⁷

Nous en revenons, à la lecture de ce poème, à nouveau à l'affirmation de Maurice Merleau-Ponty : « l'immédiat est à l'horizon. » La proximité ne saurait se manifester par un contact fusionnel et réel avec ce qui fait face, contact de l'étoile avec l'autre étoile. Un espace vide est nécessaire, portant, dans tout « l'excès » de son impossibilité sensible, l'étendue d'un lien que l'on peut éprouver. Le verbe *erkennen*, reconnaître, est à cet égard très pertinent : il ne s'agit pas de connaître, d'être dans une immédiateté de savoir fixe avec l'objet, mais de *re*-connaître, d'accepter de perdre l'immédiateté d'un savoir, accepter la *distance* de l'oubli ou de l'inconnu, pour atteindre ce mode d'appréhension plus véritable qu'est l'immédiateté d'une compréhension partielle, permise par - et superposée à - un éloignement absolument nécessaire. Seule la constellation, motif maintes fois relevé dans la poésie de Rilke, peut rendre sensible un lien, un contact à distance entre les étoiles, permis par l'obscur espace vide qui les sépare les unes des autres. La seconde strophe du poème « Sterne hinter Oliven » précédemment cité fait transparaître cet écart entre ici et là donnant toute son épaisseur aux choses :

Sieh, wie im selbstvergessen Geäste

Vois, comme dans le branchage oublié de soi

136 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars et fragments (1907-1926)*, trad. par Philippe Jaccottet, *op. cit.*, p. 20-25.

137 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte Zweiter Teil*, *op. cit.*, p. 504. Nous traduisons.

das Nächste sich mit Namenlosem mischt ;
man zeigt uns dies ; man hält uns nicht wie Gäste
die man nur nimmt, erheitert und erfrischt.¹³⁸

le plus proche se mêle à ce qui n'a pas de nom ;
on nous montre cela ; on ne nous retient pas comme
des invités
que seulement l'on accueille, divertit et ressourçe.

Le poème naît du rapport inextricable du proche au lointain qui, liés entre eux par un même espace qui les différencie, se donnent à voir simultanément dans une cohérence évocatrice : les inconcevables et si distantes étoiles côtoyant l'indicible, se joignent au plus accessible, à l'arbre et à l'évidence d'un feuillage qu'il suffit de nommer, au sein d'un écart qui semble dire autre chose que le spectacle qui nous est offert, nous, « invités » de ce monde.

3) Perspective, profondeur, retenue

Pour la balle comme pour l'étoile, pour tout phénomène de venue ou de transparence, une autre dynamique très proche de celles que nous venons d'évoquer, se dégage : celle de la projection. A nouveau, les chemins de la théorie du paysage et de la poétique peuvent se croiser. Le paysage est, dans la plupart de ses définitions, évoqué comme une « étendue », et l'étendue, impliquant quelque chose de plus ou moins vaste, semble solliciter par cela une perception de *profondeur* : l'étendue va jusqu'au loin, et revient au proche. Il peut alors être question, en des termes picturaux, plutôt de *perspective* que de profondeur. Ces quelques notions permettent à nouveau de cristalliser les enjeux et limites de l'expérience et du langage, toujours constellées autour des questions de la transparence et de la venue.

L'étymologie du terme *perspective* nous apprend que le mot vient, par de multiples dérivations, du verbe latin *specio* « regarder » auquel a été ajouté le préfixe *per-* « à travers » : *perspicere* « voir *au travers* de », ou « percevoir avec clarté ». Cette notion est ainsi tout d'abord intrinsèquement liée aux autres phénomènes évoqués, à savoir la *transparence*, et la *traversée*. Le sentiment de paysage semble être alors associé à une capacité de se *projeter* dans l'étendue, dans la chair de son espace : la transparence et la perspective, dans les poèmes de Rilke, seraient ainsi vécus comme un détour du *voir* par un « sentir *au travers* de ». Le phénomène de la perspective, ou celui de la profondeur, participe à la possibilité d'appréhension de la présence au monde que nous essayons d'étudier chez Rilke, dans la mesure où « elle annonce un certain lien indissoluble entre les

¹³⁸ *Ibid.*, p. 356. Nous traduisons.

choses et moi par lequel je suis situé devant elles, tandis que la largeur peut à première vue, passer pour une relation entre les choses elles-mêmes où le sujet percevant n'est pas impliqué »¹³⁹. En effet, selon Merleau-Ponty, dont l'approche phénoménologique, nous l'avons vu, est proche de la poétique de Rilke, la profondeur est la dimension qui donne la plus sensiblement à l'être la sensation de sa présence au monde par la révélation d'un espace commun aux choses et à soi, qui ne permet de ne plus simplement leur faire face ou de s'en extraire, mais, en quelque sorte, d'habiter le monde avec elles. Dans une note de travail de novembre 1959, le philosophe affirme ainsi : « c'est donc elle [la profondeur] qui fait que les choses ont une chair : c'est-à-dire opposent à mon inspection des obstacles, une résistance qui est précisément leur réalité, leur « ouverture » »¹⁴⁰. A nouveau, il est question d'une limite, d'une « résistance » qui n'est pas synonyme de la fin de l'expérience, mais condition même de sa réalisation, « ouverture ».

Tout en nous maintenant « devant », la perspective, ou profondeur, nous amène à nous projeter vers les objets auxquels nous sommes liés à travers l'espace, par une expérience de la distance qui nous permet de nous situer et de prendre assise par rapport à eux. Il semblerait également qu'au-delà de permettre la conscience d'un espace commun et la réalisation d'une venue des objets à nous ainsi que de nous aux objets, elle s'étende, au cœur de ce visible-inaccessible dont il est ici question, à l'invisible qu'il porte en lui. Michel Collot, dans son ouvrage liant théorie du paysage et poésie précédemment cité, l'affirme :

Une autre structure essentielle de l'espace pictural, étroitement liée à l'horizon, adresse comme lui un appel à l'imagination : c'est la perspective, qui semble inviter le regard à traverser le spectacle du visible pour rejoindre l'invisible. [...] Comme l'horizon, la perspective ne donne pas seulement à voir, elle laisse deviner ce qui se dérobe à la vue.¹⁴¹

Invitation à la traversée, la perspective, en plus de donner à voir ce qui se dérobe à notre saisissement immédiat par sa simple visibilité qui nous fait face, tend aussi vers un invisible insaisissable, mais présence essentielle vers laquelle demeure une tension permanente, un élan poétique inscrit dans des limites qui sont toujours à retracer¹⁴². Au sein d'une analyse de la phénoménologie de Merleau-Ponty, Jean-Noël Cueille détaille cette approche de l'invisible au sein

139 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945, p. 296.

140 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, op. cit., p. 268.

141 Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005, p. 72.

142A propos du lien entre visible et invisible, perspective, limite et franchissement, il est intéressant d'observer « l'évolution de la notion d'« horizon » : « désignant d'abord une frontière, celle qui sépare la terre et le ciel, le mot voit sa signification s'infléchir à partir du XVIIIe siècle dans la langue littéraire pour connoter l'infini », Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin, 2011.

du visible, porté par une perspective s'étendant vers l'horizon, motif essentiel chez le philosophe français :

Le refus de la dualité du monde vrai et du monde apparent ne signifie pas que ce soit la chose comme en soi qui apparaisse mais plutôt que la chose n'est elle-même qu'en son apparaître, dans la vérité de son dévoilement [*de sa venue, pourrait-on dire*]. [...] Le monde vrai est le monde apparent ou, plus exactement, la vérité du monde se déploie dans une expérience qui englobe le corps, l'esprit et la chose dans une constellation de perceptions qui demeure tout aussi bien une « relative imperception d'un horizon ou d'un fond » d'où la chose *surgit tout en étant retenue en lui*. Il faut donc tenir les deux bouts de la chaîne et affirmer dans un même mouvement que *le monde est ce que je perçois* mais que la réduction, pensée à fond, *permet encore de nous reconduire vers l'obscurité d'un inconnu qui nous assure cependant la présence d'un inaperçu, d'un caché-révéle*.¹⁴³

Avec une même intuition de ce qui oscille entre don et retenue, et revenant sur les mouvements mettant en tension l'espace de profondeur du monde, Paul Zumthor écrit :

Depuis Mallarmé, toute poésie, ou peu s'en faut, s'est conçue comme créatrice d'espace : de *distance*, d'une *zone d'obscurité* empêchant le texte d'être transparent, lisible comme un dictionnaire [...] l'espace poétique, *regard et désir*, élan vers un autre révéle par l'opération même du langage, mais irrémédiablement *là-bas* : la poésie, volonté de migration, exil, *nomadisme sans fin*.¹⁴⁴

Si l'on pourrait dire ici qu'il ne s'agit pas tant d'empêcher le texte d'être transparent que d'être conscient que la transparence elle-même est une forme de limite nécessaire à l'acte poétique, et si l'hermétisme de Mallarmé n'est pas tout à fait l'indicible sensible de Rilke, les mots de Zumthor sont cependant infiniment justes, et résonnent avec ceux de J.-N. Cueille. La spatialité déjà repérée dans la poésie de Rilke, celle de l'écart maintenu, du lointain qui rapproche de l'inaccessible, de la profondeur et transparence du visible qui incite à la traversée ou à la projection vers l'invisible, donne en effet dans toute son épaisseur la valeur du « là-bas », et place l'assise de l'être présent au monde dans ce franchissement toujours renouvelé, « nomadisme sans fin » du berger voué à

143 Jean-Noël Cueille, « Le silence du sensible », « Figures et fonds de la chair », *Chiasmi International*, Éditions Mimesis, n°4, 2003, p. 137.

144 Paul Zumthor, *La Mesure du monde, représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris : Editions du Seuil, (1993), 2014, p. 387.

parcourir et recueillir, sans jamais posséder. « Le désir demeuré désir » de René Char n'est pas si loin, et la force d'une errance sans cesse confrontée à ses limites, vécue comme expérience la plus juste de l'existence, fait de Rilke un poète profondément moderne :

Schon ist mein Blick am Hügel, dem besonnenen, dem Wege, den ich kaum begann, voran.	Déjà mon regard posé sur la colline au soleil devance ce chemin à peine commencé.
So fasst uns das, was wir nicht fassen konnten, voller Erscheinung, aus der Ferne an -	Ainsi nous prend ce que nous ne pouvions prendre tout entier apparition, depuis le lointain -
und wandelt uns, auch wenn wirs nicht erreichen, in jenes, das wir, kaum es ahnend, sind ; ein Zeichen weht, erwidern unserm Zeichen...	et il nous change, même si nous ne l'atteignons pas, en cela que, le devinant à peine, nous sommes ; un signe souffle, répondant à notre signe...
Wir aber spüren nur den Gegenwind. ¹⁴⁵	Mais nous, nous ne sentons que le vent contraire.

Dans le poème « Promenade », le regard, projeté, a rejoint le lointain et devance même le pas de celui qui parcourt l'espace. Tout entier apparition, tout entier suspendu dans la venue, le monde nous offre l'expérience d'un saisissement dont il est à l'origine, saisissement dont nous sommes incapable en sens inverse. Cependant, nous *sommes* grâce cette incapacité et incomplétude de notre expérience et de notre perception. C'est au cœur de ces limites, et en acceptant le lointain comme tel plutôt qu'en tant que proche repoussé indéniablement ou en objet à notre portée, que le lointain reste signe répondant à notre signe, appel et venue ; et, *au travers* de cet espace qui nous sépare et nous unit à lui, jaillit le poème. Le signe est ici souffle : ni intériorité ni extériorité, ni union des deux, simple mouvement traversant la chair de l'espace et pouvant nous traverser nous, également. Entre l'évident et l'inconcevable, entre ici et là, souffle le signe qu'est le mot, venant toujours vers nous et restant pourtant à l'écart, ailleurs, irrémédiablement : comme une réponse possible au loin, mais qui s'évanouirait dans la paume d'une main. Pourtant, dans le souffle qui répond, nous ne savons que voir la force d'un vent qui s'oppose, *Gegenwind*, un obstacle dont on ne sait que faire puisqu'on ne peut ni le saisir ni l'éviter. Au lieu d'un souffle, initiation d'un mouvement, force évocatrice, seul parvient le vent, étranger, force autonome et injustifié, sans origine ni fin, stagnant dans son incertitude, creux, en somme, face au souffle plein et chargé. Il s'agit alors à nouveau, par l'expérience du parcours qu'est l'errance du promeneur, de savoir ressentir la limite sans cesse franchie et renouvelée comme possibilité d'expérience de notre « profondeur commune », plutôt que comme une barrière à laquelle il faudrait échapper ou se résigner : savoir

145 Le poème, « Spaziergang », date de 1924. Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke, Dritter Band : Gedichte, dritter Teil*, op. cit., p. 429. Traduit en français par Marc Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 909-910.

faire du vent un souffle, et du souffle un signe, dans l'espace porteur.

Le motif de ce vent que l'on ne sait éprouver à sa juste valeur apparaît dans un autre poème qui lui est en quelque sorte similaire, nommé «Ein Frühlingswind», « Un vent printanier » :

Mit diesem Wind kommt Schicksal ; lass, o lass
es kommen, all das Drängende und Blinde,
von dem wir glühen werden - : alle das.
(Sei still und rühr dich nicht, dass es uns finde.)
O unser Schicksal kommt mit diesem Winde.

Avec ce vent viens le destin : laisse, ô laisse-le
venir, tout ce qui presse et qui est aveugle
dont nous nous embraserons - : tout cela.
(Tais-toi et ne bouge pas, qu'il puisse nous trouver.)
Ô, destin nôtre, viens avec ce vent.

Von irgendwo bringt dieser neue Wind,
schwankend vom Tragen namenloser Dinge,
über das Meer her *was wir sind*.

De quelque part, ce vent nouveau,
vacillant sous la charge des choses sans nom,
apporte par-dessus la mer *ce que nous sommes*.

... Wären wirs doch. So wären wir zuhaus.
(Die Himmel stiegen in uns auf und nieder.)
Aber mit diesem Wind geht immer wieder
das Schicksal riesig über uns hinaus.¹⁴⁶

... Et si nous l'étions. Nous serions chez nous.
(Les cieux, en nous, monteraient et descendraient.)
Mais avec ce vent, toujours, le destin ne cesse,
en géant, de nous dépasser.

A nouveau, la « venue » d'un vent traversant l'espace jusqu'à soi, et au sein de ce vent une réponse à jamais informulée donnée à notre être : « ce que nous sommes », non pas une identité mais la possibilité « d'habiter enfin poétiquement le monde », de trouver un sol qui nous est commun, d' « être chez *nous* ». Cependant, si le vent porteur traverse l'espace vers nous, il semble, dans ce poème, ne jamais nous atteindre. La première strophe se focalise sur un « toi » désigné par la figure du poète qui l'accompagne, apprenant à percevoir le vent venant vers lui, puis la seconde sur ce vent-même, parvenu de par-delà une mer lointaine ; la troisième strophe cependant, passée au régime du conditionnel, possibilités que donnerait une rencontre avec ce vent, semble avoir passé sous silence toute confrontation. Le vent, retrouvé au sein d'un dernier vers, est déjà passé par-delà, *über uns hinaus*, et l'obstacle que nous étions, déjà évité. Peut-être manque-t-il le franchissement, cette épreuve vacillante qui pourrait donner l'expérience de la présence vers laquelle tout poème tend désespérément : peut-être, parce que l'on ne s'est pas tu, comme la voix menant le poème l'avait suggéré à son début. Ou, au contraire, peut-être que telle est la manifestation et l'issue du franchissement dont il est question : le vent ne cessera de nous dépasser et d'échapper au poète, et si

146 Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte Zweiter Teil*, op. cit., p. 16. Traduit en français par Marc de Launay, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 818.

son souffle est bel et bien passé au travers, peut-être cela ne pouvait-il se réaliser autrement que dans le silence, là où le mot est omis, lorsque le vent est encore retenu, invisible, au loin.

Conclusion

En 1900, dans une lettre destinée à Sophia Nikolaïevna Schill, Rainer Maria Rilke, évoquant la promenade qu'il a menée avec un comte ainsi que les discussions qui l'ont animée, semble curieusement restituer cette dynamique essentielle que l'on peut percevoir à travers ses poèmes :

Das Gespräch geht über viele Dinge. Aber alle Worte gehen nicht *vorn* an ihnen vorüber, an den Äusserlichkeiten, sie drängen sich hinter den Dingen im Dunkel durch. Und der tiefe Wert von jedem ist nicht seine Farbe im Licht, sondern das Gefühl, dass es aus den Dunkelheiten und Geheimnissen kommt, aus denen wir alle leben. Und jedesmal wenn in dem Klang des Gesprächs das Nichtgemeinsame bemerkbar wurde, ging irgendwo ein Ausblick auf helle Hintergründe tiefer Einigkeit.¹⁴⁷

Au lieu de rester face, et d'envisager l'immédiateté du réel comme une surface à représenter, les mots partagés du poète franchissent, éprouvent le visible et le sensible jusqu'à éprouver la part d'inconnu, l'« obscur » qui les habite, ce « secret ouvert » qu'ils manifestent au cœur de nos limites. L'approche poétique que l'on peut observer dans les poèmes hors-recueils et tardifs de Rilke est en effet celle d'une langue allant vers les choses, non pour les posséder ni les dire à la lumière vive du jour, éclairés par le mot juste et la forme adéquate du rhétoricien qui se fait artisan, mais pour faire l'expérience d'une intuition : celle d'un appel « dont nous vivons tous », appel de l'inconcevable évidence du monde déployé sous nos yeux, sous nos mots. Dans l'espace sonore, espace d'un intervalle, « entre-deux » du dialogue liant à soi les choses ou êtres qui sont autres, surgit la dissonance, la dissemblance, *das Nichtgemeinsame*, traversante ; un même franchissement pour faire vibrer cet espace commun, « arrière-plans d'entente profonde », *Hintergründe tiefer Einigkeit*, ou, pourrait-on dire, « ample chœur de l'arrière-fond », *breite Chor des Hintergrundes*.

Selon cette lecture que nous proposons, l'œuvre de Rilke s'inscrit alors dans une modernité

147 Rainer Maria Rilke, *Briefe in zwei Bänden, Erster Band, « 1896 bis 1919 »*, herausgegeben von Horst Nalewski, Leipzig : Insel Verlag, 1991, p. 64.

« Nous parlons de tout. Mais les mots, au lieu de passer devant les choses, à leur surface, pénètrent derrière elles, dans l'obscur. La valeur profonde de chacun d'eux n'est pas sa couleur dans la lumière, mais le sentiment qu'il provient des sombres secrets, dont nous vivons tous. Et chaque fois qu'un élément discordant surgissait dans la sonorité du dialogue, une perspective s'ouvrait ailleurs sur de clairs arrière-plans d'entente profonde. » Rainer Maria Rilke, Lettre à Sophia 20 mai 1900, *Œuvres complètes 3. : Correspondances*, trad. Philippe Jaccottet, Paris : Éditions du Seuil, 1976, p. 13.

qui, certes, l'a d'abord précédée : celle de Baudelaire¹⁴⁸ qui, déjà, faisait un poème de ces sensations-limites offertes et retenues par le monde sensible. Cependant, on retrouve d'autant plus ces intuitions dans une approche poétique du monde qui, elle, nous est presque contemporaine : celle, notamment, de poètes français de la seconde moitié du XX^e siècle tels que Guillevic ou Jaccottet - ceux-ci ne sont d'ailleurs que trop familiers de la poésie rilkéenne, dont il sont les lecteurs et traducteurs. Citons, pour Guillevic, un extrait du long poème « En Cause » :

Autour du tilleul,
Près de la pervenche,
Dans l'air qui s'émeut
D'être à leurs côtés,
Il doit y avoir un chemin
Pour aller vers eux,
Les accompagner.¹⁴⁹

Et, en 1977 ce bref poème écrit par Jaccottet :

Si c'était quelque chose entre les choses, comme
l'espace entre tilleul et laurier, dans le jardin,
comme l'air froid sur les yeux et la bouche
quand on franchit, sans plus penser, sa vie,
si c'était, oui, ce simple pas risqué dehors...¹⁵⁰

Supposition nécessaire et conjonction d'interrogation à valeur d'espoir sont, dans ces deux poèmes, associées à ce même risque que Rilke formule : traverser, parcourir avec humilité cet espace de lien et d'écart nous maintenant à l'interstice, entre les choses. Peut-être, enfin, y trouver enfin place – place pour l'être, place pour un langage qui dirait sa présence, profondément incertaine et suspendue :

Jetzt gehn die Lüfte manchesmal als trügen

L'air maintenant, parfois, semble porter,

148 cf Michel Collot, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 75 : « si Baudelaire refuse de borner l'ambition de l'art à reproduire ce qu'on voit, ce n'est pas pour le dépasser en direction d'un autre monde, invisible et transcendant, mais plutôt pour chercher, dans la structure même du visible, le principe d'un approfondissement et d'un perpétuel renouvellement. »

149 Guillevic, *Sphère*, Paris : Gallimard, 1963, p. 126.

150 Philippe Jaccottet, *A la lumière d'hiver* (1977), Philippe Jaccottet, Paris : Gallimard, 1994, p. 80.

sie unsichtbar ein Schweres welches schwankt.
Wir aber müssen uns mit dem begnügen
was sichtbar ist. So sehr es uns verlangt

hinauszugreifen über Tag und Dasein
in jenes Wehen voller Wiederkehr.
Wie kann ein Fernes so unendlich nah sein
und doch nicht näher kommen ? Nicht bis hier ?

Das war schon einmal so. Nur damals war
es nicht ein zögerndes im Wind gelöstes
Vorfrühlingsglück. Vielleicht kann Allergrösstes
nicht näher bei uns sein, so wächst das Jahr.

So wächst die Seele, wenn die Jahreszeit
der Seele steigt. Das alles sind nicht wir.
Von Fernen hingerissen sind wir hier
und auferzogen und zerstört von weit.¹⁵¹

tremblante, une charge invisible.
Mais nous, il faut que nous nous contentions
du visible ; si grand que soit notre désir

d'atteindre, derrière les jours et la vie,
jusqu'à ce souffle imprégné de retour.
Comment peut-il, le lointain, être si proche
et ne pas approcher pourtant ? pas jusqu'ici ?

Un jour déjà, ce fut pareil. Mais sans,
timide, épars dans le vent, ce bonheur
d'avant-printemps. Peut-être le très grand n'a-t-il
nul droit d'approcher plus : ainsi croîtrait l'année.

Ainsi l'âme croîtrait, quand monte la saison
de l'âme... Nous ne sommes rien de cela.
Par le lointain, ici, nous sommes arrachés,
élevés et à distance anéantis.

Le poème, rendu impossible et autorisé à la fois par ce lointain qui se refuse à lui, serait alors l'espace d'un « avant-printemps » qui aurait tout à dire de notre présence : horizon maintenu d'un espoir de partage.

151 Rainer Maria Rilke, *Poèmes épars et fragments (1907-1926)*, trad. par Jaccottet, *op. cit.*, p. 8-9.

Bibliographie

Textes étudiés :

RILKE, Rainer Maria, *Sämtliche Werke, Zweiter Band : Gedichte, zweiter Teil, Erste Abteilung* : « Sammlung der verstreuten und nachgelassenen Gedichte aus den Jahren 1906 bis 1926 », herausgegeben vom Rilke-Archiv ; in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke ; besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt am Main ; Wiesbaden : Insel Verlag, 1956.

—, *Sämtliche Werke, Sechster Band, « Malte Laurids Brigge – Prosa 1906-1926 »*, Frankfurt am Main : Insel Verlag, 1966

—, *Gesammelte Werke, Erster Band : Gedichte, erster Teil, « Erste Gedichte – Frühe Gedichte »*, Leipzig : Insel Verlag, 1927.

—, *Gesammelte Werke, Dritter Band : Gedichte, dritter Teil, « Neue Gedichte – Duineser Elegien – Die Sonette an Orpheus – Letzte Gedichte und Fragmentarisches »*, Leipzig : Insel Verlag, 1927.

—, *Briefe in zwei Bänden, Erster Band, « 1896 bis 1919 »*, herausgegeben von Horst Nalewski, Leipzig : Insel Verlag, 1991.

—, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publ. sous la dir. de Gérald Stieg, Paris : Éditions Gallimard, 1997, collection Bibliothèque de la Pléiade.

—, *Œuvres en prose : récits et essais*, éd. publ. sous la dir. de Claude David, Paris : Gallimard, 1993, collection Bibliothèque de la Pléiade.

—, *Œuvres complètes 2. : « Poésie »*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris : Seuil, 1972.

—, *Œuvres complètes 3. : Correspondances*, édition établie par Philippe Jaccottet, trad. de Blaise Briod, Philippe Jaccottet et Pierre Klossowski, Paris : Éditions du Seuil, 1976.

—, *Poèmes épars (1907-1926)*, choisis, traduits et présentés par Philippe Jaccottet, Paris : Éditions du Seuil, 1972.

—, *Les Élégies de Duino*, traduites et commentées par J. F. Angelloz, Paris : Édition Paul Hartmann, 1936.

—, *Notes sur la mélodie des choses*, traduit de l'allemand par Bernard Pautrat, Paris : Éditions Allia, 2008.

Corpus critique :

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955.

JACCOTTET, Philippe, *Rilke*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

POULET, Georges, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris : Librairie Plon, 1961 ; Pocket, 2016.

RICHARD, Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris : Seuil, 1955.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Huberman. Publié par l'Université de la Sorbonne nouvelle, Institut d'allemand d'Asnières (PIA), 2004.

—, *Rainer Maria Rilke*, Paris : Belin, 2006.

Corpus philosophique :

CUEILLE, Jean-Noël, « Le silence du sensible », « Merleau-Ponty : Figures et fonds de la chair », *Chiasmi International*, publication trilingue autour de la pensée de Merleau-Ponty, Éditions Mimesis, n°4, 2003.

DASTUR, Françoise, *Chair et langage, essais sur Merleau-Ponty*, La Versanne : Encre marine, 2001.

HAAR, Michel, *Le chant de la terre : Heidegger et les assises de l'histoire de l'être*, Paris : L'Herne, 1985.

HEIDEGGER, Martin, *Acheminement vers la parole*, traduit de l'allemand par Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier, François Fédier. Paris : Gallimard, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1945.

—, *Le visible et l'invisible* ; suivi de *Notes de travail*, texte établi par Claude Lefort, accompagné d'un avertissement et d'une postface. Paris : Gallimard, 1964.

Études de l'espace :

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Paris : PUF, 1957.

BONHOMME, Béatrice, « La poésie et le lieu », *Noesis*, n°7, 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 18 mai 2017. URL : <http://noesis.revues.org/29>.

BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, Paris : Armand Colin, 2011.

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris : José Corti, 2005, collection Les Essais.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris : Flammarion, 1996.

WESTPHAL, Bernard, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris : Editions de Minuit, 2007.

ZUMTHOR, Paul, *La Mesure du monde : représentation de l'espace au Moyen-Âge*, Paris : Editions du Seuil, (1993), 2014.

Dictionnaires et ressources lexicographiques en ligne :

Grand dictionnaire : allemand-français, français-allemand = *Gross-Wörterbuch : Deutsch-Französisch, Französisch-Deutsch*, par Pierre Grappin ; avec la collaboration de Jean Charue, Carol Heitz, Victor Schenker [et al.]. Paris : Larousse, 2007.

Centre national de ressources en langue, www.cnrtl.fr.

Die deutsche Rechtschreibung, <https://www.duden.de>.

Table des matières

Introduction.....	1
I.Espace vécu, « commune profondeur ».....	7
1)Théorie de l'espace et spatialité rilkéenne.....	7
2)Paysage et poésie chez Rilke.....	14
a)Le « fond » et l'espace du poème : de support à profondeur	16
b)« Chœur de l'arrière-fond » et vide porteur.....	21
II.Poésie et franchissement : éprouver, mettre à l'épreuve.....	27
1)« La merveilleuse impossession » : de la représentation à l'expérience.....	27
2)Le motif du franchissement.....	31
a)Traverser, parcourir.....	32
b)Être traversé, éprouver.....	36
c)Voir traverser, ressentir au loin.....	39
3)Réversibilité, retour : une expérience de la limite.....	43
III.Philosophie et poétique de la distance.....	51
1)« L'immédiat est à l'horizon ».....	51
2)La transparence et la venue.....	55
3)Perspective, profondeur, retenue.....	65
Conclusion.....	71
Bibliographie.....	75