
Le Parisien converti: la formation de Rilke entre 1902 et 1906

Lukas Brock

After having moved to Paris in august 1902, Rilke is immediately challenged by a modern world that he rather avoided in the past. From Worpswede to Paris it is a big step: archaic nature is suddenly replaced by electric tramways, cars and a never-ending urban landscape. As depicted in *The Notebook of Malte Laurids Brigge*, the new resident of a small room on rue Toullier is surrounded by noises and people. Nevertheless, he feels incredibly alone and seems to have “no world”, like the *Panther* in his most famous poem. In this period of struggle, maybe the most important turning point in Rilke’s work, his poverty and loneliness changes his view on objects and he elaborates the original language of his *Dinggedichte*. Thanks to his artistic example Auguste Rodin, he becomes aware of the expressional force of surface and feels encouraged to consolidate this new approach.

Keywords: *Rilke – Rodin – Paris – Malte Laurids Brigge – Dinggedichte*

« Bon, alors c’est ici que les gens viennent pour vivre, je dirais plutôt que c’est ici que l’on meurt »¹. La première phrase de son roman *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* reflète le désarroi de Rainer Maria Rilke lors de son arrivée à Paris en août 1902. Simple fiction ? Certainement pas: dans une lettre à Heinrich Vogeler du 17 septembre de la même année, Rilke désigne Paris comme une « galère ». La vie dans la métropole que Walter Benjamin appellera admirativement « la ville des miroirs » (« *Spiegelstadt* »)², serait comme un « miroir dans lequel il n’y a rien à l’exception de celui qui s’y contemple »³. Comment

¹ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, In: *Erzählungen / Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Zürich, Manesse Verlag, 2002, p. 233 [ma traduction].

² W. Benjamin, *Denkbilder*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1994 [ma traduction], pp. 56, 58.

³ R.M. Rilke, *Briefe*, Frankfurt a. M., Insel Verlag, 1966, p. 44 [ma traduction].

expliquer alors que, dans une lettre à Eduard Korrodi du 20 mars 1926, il soulignera l'importance de cette ville « sans pareille » pour son « développement »⁴

Pour suivre la première formation parisienne de Rilke qui s'achève peu ou prou au moment de la rupture avec Auguste Rodin en mai 1906⁵, je propose de m'arrêter très brièvement sur l'état d'esprit de Rilke dans la période « worpswédoise » qui précède son installation à Paris. Je consacrerai la plus grande partie aux caractéristiques de la capitale que Rilke retient dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*), roman dont la conception et la rédaction très longues et difficiles à reconstruire, allant probablement de 1902 à 1910, témoignent d'un mûrissement épuisant⁶. Pour finir, j'établirai un lien entre les réflexions énoncées dans ce roman et l'écriture des *Dinggedichte* en mettant l'accent sur le mentorat de Rodin qui joue un rôle fondamental dans la réconciliation de Rilke avec les façades parisiennes.

1. L'âme russe de Worpswede

Dans une lettre du 17 octobre 1902 à Arthur Holitscher, Rilke établit une distinction entre Saint Petersburg qui garderait « malgré tout son développement une légère nostalgie tournée vers l'intérieur » ainsi que le « sentiment [...] qu'il est innaturel d'être une grande ville », et Paris, qui « n'est pas comme ça ». Puis il ajoute: « La Russie ne m'a jamais autant manqué »⁷.

Cet antagonisme entre Paris et la Russie est, me semble-t-il, un élément décisif de la maturation du poète: l'effet concret et immédiat de son déménagement à Paris, c'est peut-être d'avoir distrait Rilke de son orientation russophile, fruit de sa relation avec Lou Andreas-Salomé et de leurs voyages en Russie en 1899 et 1900⁸. Les environnements de Worpswede, (Berlin-)Schmargendorf et Westerwede ont dû être moins propices à une telle distraction: les plaines marécageuses autour de Worpswede, village perdu de la Basse-Saxe situé près de Brême, le côté archaïque de la vie de paysan que l'on continue à y

⁴ *Ibidem*, p. 933.

⁵ J.W. Storck, *Leben und Persönlichkeit*. In M. Engel - D. Lauterbach (éd.), *Rilke-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2013, p. 7.

⁶ Cf. D. Lauterbach, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *ibidem*, p. 319.

⁷ Th. Schmidt - J. Maas (éd.), *Rilke und Russland – « Meine geheimnisvolle Heimat »*, Berlin, Insel Verlag, 2020, p. 269 [ma traduction].

⁸ Cf. W. Leppmann - R.M. Stockman (trad.), *Rilke – A Life*, New York, Fromm International Publishing Corporation, 1984, pp. 103-111.

mener, ainsi que le fait de partager cette vie simple en communauté⁹, devaient se prêter à l'approfondissement nostalgique de son admiration pour la vie simple du « `moujik' »¹⁰. La rupture avec son idole Lou Andreas-Salomé, devenant effective au moment du mariage précipité avec la sculptrice Clara Westhoff et le déménagement dans une maison à Westerwede (village voisin de Worpswede)¹¹, met certainement un premier frein à sa nostalgie de la Russie. Une fuite en avant qui ne l'empêche pas de vouloir régler la question des revenus familiaux en travaillant comme traducteur de russe, sans exclure, évidemment, une émigration en Russie...¹²

Le livre d'heures, dont certaines parties peuvent être lues comme une « *Verdichtung* » (approfondissement poétique) des « expérience[s] russe[s] »¹³, fut rédigé entre 1899 et 1903 et sa genèse couvre donc toute la période worpswédoise ainsi qu'une bonne partie de la première année parisienne¹⁴. Par ailleurs, le changement d'environnement du poète y est bien perceptible. Certains vers trouvent, comme nous le verrons, leurs passages de prose correspondants dans les *Cahiers*: « ils tournent seuls autour des hôpitaux [...] / Ô, mon Dieu, donne à chacun sa propre mort »¹⁵. Un des leitmotivs de ce recueil est la « création » (« *Schaffen* ») d'un « Dieu de l'obscurité », celui de la « peinture byzantine »¹⁶. Cette vision est étroitement liée à celle de l'interdépendance quasi mystique du sujet croyant et de Dieu¹⁷. Le moi lyrique se présente comme le dernier recours de Dieu:

Que feras-tu, Dieu, si je meurs ?
[...]
sans moi, tu n'auras plus de sens.¹⁸

⁹ Cf. F. Schmidt-Möbus, *Worpswede*, « Alles verewigte sich, um eine wahrhaft ideale Zeit zu bilden – Rilke und die Folgen », « Ein Gefühl der Sehnsucht nach dem geliebten dunklen Lande – Alles ändert sich », Stuttgart, Reclam, 2012, pp. 216-273.

¹⁰ J. Lehmann, *Rilkes Rußland-Bild*. In: Engel - Lauterbach (éd.), *Rilke-Handbuch* cit., pp. 100-102 [ma traduction].

¹¹ Cf. D.A. Prater, *Ein klingendes Glas – Das Leben Reiner Maria Rilkes*, München, Carl Hanser Verlag, 1986 pp. 138-146.

¹² *Ibidem*, p. 152.

¹³ *Ibidem*, p. 148 [ma traduction]. Cf. p. 106.

¹⁴ Cf. R.M. Rilke, *Sämtliche Werke (I)*, « Inhaltsverzeichnis mit Entstehungsdaten », Frankfurt, Insel-Verlag, 1955, pp. 848-853. Le premier poème date du 20 septembre 1899, le dernier du 20 avril 1903. Le recueil fut publié en décembre 1905.

¹⁵ R.M. Rilke, *Das Stunden-Buch*, « Von der Armut und vom Tode ». In: *ibidem*, pp. 346-347 [ma traduction].

¹⁶ Prater, *Ein klingendes Glas* cit., p. 106. Voir aussi: J. Lehmann, *Rilkes Rußland-Bild*, pp. 101-102.

¹⁷ Cf. W. Braungart, *Das Stunden-Buch*. In: Engel - Lauterbach (éd.), *Rilke-Handbuch* cit., p. 220.

¹⁸ R.M. Rilke, *Le Livre d'heures*, « Le Livre de la vie monastique ». In: G. Stieg (éd.), J.-C. Crespy (trad.), *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Éditions Gallimard, 1997, p. 289.

Dans le cadre de ce rapport vertical entre le sujet humain et Dieu, les objets et la nature (physiques) semblent jouer un rôle secondaire:

Pour qui te perçoit pour la première fois,
le voisin, l'horloge même sont une gêne [...]
[...]
Puis avec le temps, il devient proche de la nature¹⁹

La nature, complètement « distincte » de l'humain²⁰, est pour le poète de Worpsswede « un dictionnaire » dans lequel il « cherch[e] des mots »²¹, composant ainsi une offrande:

Et les peintres ne peignent leurs images
que pour te renvoyer, *impérissable*,
cette nature que tu créas périssable [...]
[...]
Et ceux qui œuvrent sont comme toi,
voulant l'éternité, disant: « Que la pierre
soit éternelle. » C'est-à-dire, qu'elle soit tienne!²²

L'aspiration poétique vers une nature idéale, inexploitable, qui reste éternellement vouée à Dieu (« sois tienne ! » plutôt que « sois mienne »)²³ va de pair avec la « vo[lonté de] l'éternité », partagée par le créateur divin et le créateur humain²⁴. Mais, dans la mesure où elle est toujours voulue, cette éternité ne doit-elle pas rester à jamais dissimulée dans le tréfonds d'une création infinie²⁵ ? – « Mon Dieu est sombre [...] »²⁶.

2. Ville Lumière

« Ville Lumière » – c'est ainsi que Paris est baptisé depuis l'exposition universelle de 1900. Ce surnom a au moins deux significations: d'abord, il fait référence à l'éclairage électrique qui fait sensation durant la Belle Époque. Une comparaison que l'on trouve dans *Bel-Ami* de Maupassant donne une idée de l'effet spectaculaire de cette invention moderne:

¹⁹ R.M. Rilke, *Le Livre d'heures*, « Le Livre du pèlerinage ». In: *ibidem*, p. 324.

²⁰ A. Büssgen, *Bildende Kunst*. In: Engel, Lauterbach (éd.), *Rilke-Handbuch* cit., p. 138.

²¹ Sagesse que Rilke aurait empruntée à Delacroix dans sa période worpsswédoise. Cf. R. Görner, *Rainer Maria Rilke – Im Herzwerk der Sprache*, Wien, Paul Zsolnay Verlag, 2004, p. 188.

²² R.M. Rilke, *Le Livre d'heures*, « Le Livre du Pèlerinage ». In: *Œuvres poétiques et théâtrales* cit., p. 319.

²³ Cf. A. Büssgen, *Bildende Kunst*, p. 139.

²⁴ Cf. *ibidem*, pp. 137-139, W. Braungart, *Das Stunden-Buch*, pp. 216-226.

²⁵ Cf. Prater, *Ein klingendes Glas* cit., pp. 106-107.

²⁶ R.M. Rilke, *Le Livre d'heures*, « Le Livre de la vie monastique ». In: *Œuvres poétiques et théâtrales* cit., p. 272.

« quatre globes électriques qui avaient l'air de quatre petites lunes bleuâtres »²⁷. Ensuite, le mot « lumière » fait également penser à l'époque et à l'esprit des « Lumières », cet esprit d'initiative scientifique qui a permis et accéléré la réalisation de telles inventions.

On peut dire que ni l'un ni l'autre de ces deux sens du mot « lumière » échappent à Rilke, du moins si l'on en croit le témoignage de son *alter ego* Malte Laurids Brigge. L'expérience kafkaïenne vécue par ce poète danois dans l'hôpital de la Salpêtrière est tout à fait révélatrice à ce sujet. Le médecin auquel il se confie malgré lui porte des « gants lumineux » et un « *chapeau à huit reflets* »²⁸. Quant à l'hôpital, il s'agit d'une métonymie de la Ville Lumière: « Il fallait passer longtemps à côté de différentes baraques, traverser plusieurs cours, dans lesquelles des gens avec des coiffes blanches se tenaient par-ci et par-là sous des arbres défeuillés »²⁹. L'architecture de ce bâtiment public impressionne par son étendue, infinie à première vue, et par une sobriété de prison qui semble avoir eu raison même de la nature des arbres. Le manque de feuillage protecteur, et par conséquent le manque d'ombre, n'est pas vraiment comblé par la couverture stérile d'une « coiffe blanche » portée par tous les « prisonniers » qui s'exposent dans ces différentes cours.

Une fois arrivé au cœur de la gigantesque « usine »³⁰ scientifique, le malaise du patient ne fait que s'accroître. Non seulement on y applique la méthode fort douteuse de « l'électrisation »³¹; le « ronronnement » (« *schnurrten* ») des « machines » (« *Maschinen* »)³² au moyen desquelles ce traitement nullement justifié est réalisé s'oppose « agréablement » à la frénésie du médecin, comme on peut le déduire de la narration à la fois cynique et désespérée de Malte. Ce détail mis à part, le scientifique et son instrument se ressemblent assez: les deux suivent aveuglément le temps, restant indifférent à la volonté du patient. Le processus de l'« électrisation » semble être plus important que les besoins individuels de ce dernier³³.

Le cauchemar se poursuit même en dehors de l'hôpital, comme si le condamné n'arrivait plus à en sortir; et ce sont toujours des choses lumineuses et électriques qui conditionnent sa désorientation:

De temps à autre, des tramways électriques s'approchaient à grande vitesse, extrêmement lumineux [...]. Mais sur leurs panneaux d'affichage étaient marqués des noms que je ne

²⁷ G. de Maupassant, *Bel-Ami*, Paris, Librairie Générale Française, 1983, p. 321.

²⁸ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 292 [ma traduction].

²⁹ *Ibidem*, p. 289 [ma traduction].

³⁰ Cf. *ibidem*, p. 296: « *fabrikmäßig* » (à la façon d'une usine, comme dans une usine [ma traduction]).

³¹ Cf. *ibidem*, p. 289, p. 296.

³² *Ibidem*, p. 296 [ma traduction].

³³ Cf. *ibidem*, p. 292, p. 296.

connaissais pas. Je ne savais pas dans quelle ville je me trouvais ni si j'avais une demeure quelque part ici ni ce que je devais faire pour ne plus devoir marcher.³⁴

Cet effacement de l'individu par une objectivité qui trouve dans les objets électriques son digne exécuteur, retire la base volontaire auparavant réservée à Dieu. Dans la Ville Lumière, il n'y a pas de place pour le « Dieu [...] sombre ».

Mais ce ne sont pas seulement les lumières artificielles qui troublent le poète: la limpidité naturelle de la lumière parisienne contribue elle aussi à son désespoir. Elle l'effraie d'autant plus qu'elle le ravit par sa beauté, car les idéaux réalisés qu'elle met au jour menacent de le ravir à lui-même. Ainsi, dans les *Cahiers de Malte*, les belles descriptions qui se suffisent à elles-mêmes sont peut-être celles qui expriment le mieux son impuissance:

Je traversais les Tuileries. Tout ce qui se situait à l'est, devant le soleil, éblouissait. Comme d'un rideau gris-lumineux, les choses brillantes étaient couvertes par le brouillard. [...] Il y a ces jours où tout l'environnement est lumineux, léger, à peine donné dans la clarté de l'air et en même temps parfaitement net [...]. Les bouquinistes sur les quais ouvrent leurs bahuts, et le jaune rafraîchissant des livres, le marron violet des couvertures, le vert plus grand d'un classeur: tout est juste, valable, participe et constitue une « complétude » dans laquelle rien ne manque.³⁵

C'est la même lumière qui fait *Le Bonheur des Dames*: le charme des couleurs si bien ajustées, des tissus si bien taillées, des formes si bien exposées, dans une « complétude » qui atteint le plus haut degré de la perfection grâce au vendeur souverain qui assure l'accès à ces marchandises de luxe³⁶. Un bonheur assuré ! ...dont Malte entrevoit le danger d'engouffrement:

Mais, hélas, sur quelle pente se tient cette sécurité. [...] Prends garde à la lumière qui creuse l'espace [...]. Peut-être aurait-il mieux valu que tu restes dans l'obscurité, afin que ton cœur indistinct essaie d'être le cœur lourd de tout ce qui est indifférencié. [...] [T]u te vois finir dans tes mains, de temps en temps tu retraces d'un geste vague ton visage.³⁷

Effacement, encore une fois, de l'individu par les Lumières pénétrantes dont le perfectionnement trahit la volonté imprévisible, toujours surprenante, jamais fiable et désespérément impure de la vie, en faveur de la mort qui règne dans les choses trop

³⁴ *Ibidem*, p. 298.

³⁵ *Ibidem*, pp. 248-249 [ma traduction].

³⁶ É. Zola, *Au Bonheur des Dames*, Paris, Hatier, 2011. Voir par exemple pp. 72-104 (chapitre III, conversation entre le commerçant Monsieur Mouret et ses riches clientes), pp. 104-145 (chapitre IV, description d'un jour de vente).

³⁷ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 311 [ma traduction].

parfaites. Malte déplore cette attirance de la perfection mortelle, pour laquelle l'humain, enfin soulagé, paie le sacrifice trop insouciant de sa personnalité:

[L]e souhait d'avoir sa propre mort devient de plus en plus rare. Encore un peu et il sera tout aussi rare qu'une propre vie. Dieu, tout cela est déjà là. On arrive, on trouve une vie, ça y est, on n'a plus qu'à se la mettre. On veut marcher, ou bien on y est contraint: voyons, pas de fatigue. *Voilà votre mort, monsieur.*³⁸

C'est cette légèreté avec laquelle le consommateur se laisse aliéner pour se confondre avec la masse, ce cynisme avec lequel il achète les « chapeaux d'hiver à bon prix » (« *billigen Winterhüte* ») de « *Madame Lamort* », que Rilke appelle « destin » (« *Schicksal* »)³⁹. Celui-ci se marie parfaitement avec une pseudo-science qui se croit omnisciente:

On meurt à l'improviste ; on meurt la mort qui appartient à la maladie dont on souffre (car, depuis que l'on connaît toutes les maladies, on sait aussi que les différentes issues létales appartiennent aux maladies et non pas aux humains ; et le malade n'a, pour ainsi dire, rien à faire).⁴⁰

Le « destin » n'accorde aucune place à la volonté de vivre, si ce n'est la volonté de vivre *selon* la volonté mécanique de la science moderne.

3. Ville moderne – *Wille* moderne ?

Privé de sa volonté personnelle, l'humain perd sa sphère privée. La volonté se trouve alors en dehors de l'humain:

Pourquoi dois-je toujours dormir avec la fenêtre ouverte ? Des tramways électriques [...] foncent à travers ma chambre. Des automobiles passent au-dessus de moi. Une porte claque. Quelque part une vitre se brise [...]. [...] Quelqu'un monte les escaliers. Monte, monte incessamment. Reste, reste longtemps, passe. Et encore la rue. Une fille crie: "*Ah tais-toi, je ne veux plus*".⁴¹

³⁸ *Ibidem*, p. 239 [ma traduction].

³⁹ R.M. Rilke, *Duineser Elegien*, « Die fünfte Elegie ». In: *Sämtliche Werke* (I), 1955, pp. 704-705 [ma traduction]. Voir aussi *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 451.

⁴⁰ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 239 [ma traduction].

⁴¹ *Ibidem*, p. 234 [ma traduction].

Ne plus vouloir – il n'est pas sûr que cela soit possible dans cette grande métropole où tout semble être transcendé par une puissante volonté objectivante. Désormais, *on est* voulu: « Tel qu'un papier vide, je flottais le long des maisons [...] »⁴².

Il y a une alternative au blanchissement par la volonté involontaire du « destin » moderne: les contre-coups aveugles de la volonté vitale de la créature qui prend sa revanche depuis les zones d'ombres de la civilisation pour annihiler toute initiative de création. Comment ne pas remarquer le contraste de clair-obscur entre le « garçon de café » robotique⁴³ dont la volonté, soulagée, se superpose avec celle de sa fonction civique (des « serveurs bien peignés » qui « nettoient ») et le désœuvré qui fait tache dans la « belle » œuvre de la civilisation (« sombre pardessus et un chapeau noir et mou sur les cheveux courts et d'un blond pâle »)?

Des serveurs bien peignés étaient en train de nettoyer devant la porte. [...] Le serveur [...] fit un signe de main aux autres serveurs [...].
Je m'attendais à une figure bizarre [...], mais il s'avéra que la personne qui marchait devant moi était simplement un grand homme grêle qui portait un sombre pardessus et un chapeau noir et mou sur les cheveux courts et d'un blond pâle.⁴⁴

Au fur et à mesure que Malte observe ses mouvements, il se rend compte que ceux-ci sont incontrôlés et qu'ils font irruption de façon imprévisible, sans que le pauvre schizophrène n'arrive à les maîtriser: « Je finis par comprendre que ces sursauts erraient dans son corps et qu'ils essayaient de s'évader par-ci et par-là »⁴⁵. Son corps devient l'arène de combat entre sa volonté personnelle, cherchant vainement à s'ajuster à la volonté négative de la civilisation, et la volonté positive de la vie qui s'oppose à cette contenance:

[J]e le vis s'agripper à sa canne au moment où il fut secoué à l'intérieur. Alors l'expression de ces mains était si impitoyable et sévère que je mis tout mon espoir dans sa volonté qui devait être grande. Mais dans ce cas, une volonté, qu'est-ce que c'est ?⁴⁶

Qu'est-ce qu'une seule volonté devant la vague de volontés vitales⁴⁷ bannies en faveur d'un « destin » plus « chic » et revenant avec d'autant plus de vigueur pour réclamer leur

⁴² *Ibidem*, p. 308 [ma traduction].

⁴³ Cf. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1976, coll. Tel, pp. 95-96.

⁴⁴ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, pp. 301-303 [ma traduction].

⁴⁵ *Ibidem*, p. 305 [ma traduction].

⁴⁶ *Ibidem*, p. 306 [ma traduction].

⁴⁷ Cf. *ibidem*, pp. 314-315.

droit ? Cette vie extrapolée et révoltée envahit le « sang » de l'individu hypersensible qui « [s]e défend encore »⁴⁸:

[D]ehors, dehors elle est de façon incommensurable; et quand elle monte là-dehors, elle se remplit aussi en toi [...]: elle augmente dans les vaisseaux [...]. Ton cœur te pousse en dehors de toi, ton cœur te poursuit et tu te trouves déjà presque en dehors de toi-même, sans avoir la possibilité de revenir. Tel un scarabée écrasé sous un pied tu es pressé en dehors de toi-même, et le peu de dureté superficielle dont tu disposais n'a aucun sens.⁴⁹

Quelques années avant la Première Guerre mondiale, Rilke évoque le sang qui veut sortir du corps. Force antagoniste du « destin » auquel il veut échapper, le sang du « cœur »⁵⁰ se rebelle contre une mode de l'uniforme qui tient la vie à la laisse.

Cette rébellion de la vie contre l'aplatissement civilisationnel ne restaure pas l'individualité, mais ne représente au contraire que le tribut de la misère que les « déchets » (« *Abfälle* ») du destin⁵¹ ont à payer pour le bonheur « absolu » des autres. Thème très parisien, du point de vue historique, puisque ces défigurées sont les « déchets » de la révolution haussmannienne. Vaincues par l'« usure » de la vie, ces « pièces de monnaie »⁵² ont perdu leurs visages dans le frottement des existences⁵³:

C'était une masse immense [...] Le côté du visage que je voyais, était vide, dépourvu de traits caractéristiques ou de souvenirs, et il était étrange de voir que son costume était comme celui d'un cadavre vêtu pour la tombe. On voyait que la jupe avait été mise par quelqu'un d'autre à ce corps sans volonté.⁵⁴

Derrière cette image, on devine le pacte diabolique entre la volonté du « destin » et celle de la surdité vitale: sans volonté personnelle, on est habillé par le « destin » et mutilé par la « vie ».

   travers les images des *Cahiers* se profile la vision d'une volonté du « destin » essentiellement masculine, tandis que la volonté de la « vie » serait essentiellement f  minine⁵⁵. De quel côté penche le poète auquel sa mère mettait des vêtements de fille dans son enfance avant que ses parents l'envoient à l'  cole militaire?⁵⁶

⁴⁸ *Ibidem*, p. 286 [ma traduction].

⁴⁹ *Ibidem*, p. 312 [ma traduction].

⁵⁰ Voir aussi *ibidem*, pp. 435-436.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 272-273.

⁵² Cf. *ibidem*, p. 307.

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 238.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 294-295 [ma traduction].

⁵⁵ Cf. R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 451.

⁵⁶ Cf. Leppmann, *Rilke – A Life* cit., p. 7, p. 13, p. 17.

4. Dans l'entre-deux

« Je comprenais sa peur des gens [...]. Une douleur froide me traversa le dos, lorsque ses jambes firent tout d'un coup un petit saut impulsif [...] »⁵⁷. L'observateur participatif se reconnaît dans cet étrange personnage, comme il se reconnaît dans tous les mourants qu'il rencontre dans la capitale. Ce lien irrévocable que Malte entretient avec les sans-abris est scellé par la faculté distinctive de ces derniers à le reconnaître comme un des leurs. Contrairement aux pseudo-scientifiques, ces délaissés sont les véritables omniscients:

Oui, il n'y a rien sous les ongles [...] et surtout les articulations sont en excellent état. Les gens pauvres négligent ces parties du corps, c'est bien connu. [...] Mais il y a certains personnages, par exemple au boulevard Saint-Michel ou dans la rue Racine qui s'en fichent des articulations. Ils me regardent et le savent. Ils savent qu'en réalité je suis un des leurs [...]. [...] Parfois je leur donne deux sous et je tremble de peur qu'ils puissent les refuser ; mais ils les acceptent. Et tout serait dans l'ordre s'ils ne s'étaient pas remis à me sourire et à me faire des clins d'œil.⁵⁸

Le ton adopté par Malte révèle qu'il ne se laisse compter parmi eux que malgré lui. L'incompréhension de leurs signes et son refus d'y répondre finit par l'isoler complètement dans un entre-deux entre les pseudo-scients et les omniscients:

Je fis semblant de contempler les choses exposées sans me rendre compte de rien. Mais elle savait que je l'avais vue [...]. [...] Je sentais qu'il s'agissait d'un signe, d'un signe adressé à des initiés [...]; je devinais qu'elle me demandait de venir quelque part ou de faire quelque chose. Et l'étrange de l'affaire, c'était que j'avais sans cesse le sentiment qu'il y avait en effet un certain accord auquel ce signe devait correspondre.⁵⁹

Faute d'avoir un cadre de référence dans lequel il se retrouve, le poète ressemble à l'« Albatros » naufragé au milieu des « marins » (« *Seeleuten* »)⁶⁰, ou à la « Panthère » enfermée dans sa cage: « Il se sent comme au milieu de mille barreaux / Et derrière mille barreaux aucun monde »⁶¹. Si tel est son sentiment (« comme »), le poète qui compose ces vers n'est pas à confondre avec l'animal emprisonné. Selon la distinction heideggerienne entre le « monde » (« *Welt* ») et la « terre » (« *Erde* »), le fait d'avoir un « monde » est justement ce qui distingue l'humain de l'animal⁶². Mais quel serait le « monde » du poète qui vit à l'écart de la mondanité parisienne?

⁵⁷ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 305 [ma traduction].

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 271-272 [ma traduction].

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 273-274 [ma traduction].

⁶⁰ Cf. *ibidem*, p. 417 [ma traduction].

⁶¹ R.M. Rilke, *Neue Gedichte*, « *Der Panther* ». In: *Sämtliche Werke* (I), p. 505 [ma traduction].

⁶² Cf. M. Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann, 1952, pp. 30-38. Surtout p. 34: « *Pflanze und Tier haben gleichfalls keine Welt* [...] ».

Ne voulant pas devenir omniscient comme les pauvres, Malte refuse de s'appauvrir définitivement et se réserve une part d'ignorance et de naïveté, peut-être même une part de l'enfance qui joue un rôle si fondamental dans l'œuvre de Rilke. Le poète tient à se distinguer des miséreux pour rester dans un monde *en formation*. De façon presque un peu hautain, il se vante d'avoir une carte de la Bibliothèque nationale:

C'est cette carte qui me distingue de vous. [...] []Je montre ma carte à la prochaine porte (tout comme vous me montrez vos objets, avec la différence qu'on me comprend [...]), et ensuite je me trouve au milieu de ces livres, [...] je reste assis et je lis un poète. Vous ne savez pas ce que c'est, un poète ? – Verlaine... Rien ? Pas de souvenir ? Non. Vous ne l'avez pas distingué parmi ceux que vous avez connus ? Des distinctions vous n'en faites pas, je sais.⁶³

Lui, en revanche, semble résolu à en faire encore, à maintenir encore les « parois de séparation » (« *Scheidewände* »), afin de ne pas rejoindre « Les Errants » (« *Die Irren* »)⁶⁴, effort qu'il fait au nom de la poésie⁶⁵. Par ses vers, et seulement ainsi, il veut se distinguer: « *Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise* »⁶⁶. Ces vers de prose du *Spleen* de Baudelaire, qui se trouvent recopiés dans les *Cahiers de Malte*, se rapprochent de l'idée holderlinienne selon laquelle le poème (« *das Gedicht* ») est l'élévation la plus haute que l'humain puisse réaliser durant son existence⁶⁷. Peut-être les errances de *Malte* anticipent-elles l'intérêt de Rilke pour Hölderlin qui ne se serait manifesté qu'après la période parisienne, vers 1911/12⁶⁸. La distinction entre la simple « demeure » pour laquelle on paie son loyer et la « maison » qui est une construction poétique, établie par Heidegger dans « *dichterisch wohnt der Mensch* » (« l'humain habite poétiquement »)⁶⁹, est illustrée par les images des *Cahiers*: « Mes anciens meubles sont en train de pourrir dans une écurie et moi-même, oui, mon Dieu, je n'ai pas de toit au-dessus de moi et il me pleut sur les yeux »⁷⁰. Cette image du « pauvre poète » qui habite sous un toit peu étanche pourrait faire penser au célèbre tableau de Carl Spitzweg *Le pauvre poète (Der arme Poet)*.

⁶³ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, pp. 274-275 [ma traduction].

⁶⁴ R.M. Rilke, *Neue Gedichte*, « *Die Irren* ». In: *Sämtliche Werke* (I), p. 586 [ma traduction].

⁶⁵ Cf. R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 271.

⁶⁶ Baudelaire, *Spleen*. In: *ibidem*, p. 288.

⁶⁷ Cf. F. Hölderlin, « An die Parzen ». In: *Hölderlins Werke – In einem Band*, Salzburg, Verlag « Das Berglandbuch », 1950, pp. 233-234.

⁶⁸ R. Görner, *Kulturräume und Literaturen – Deutschsprachige Literatur*. In: Engel - Lauterbach (éd.), cit., p. 52.

⁶⁹ M. Heidegger, « *dichterisch wohnt der Mensch* ». In: M. Heidegger, *Gesamtausgabe: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910-1976, Band 7: Vorträge und Aufsätze*, Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 2000, pp. 189-208 [ma traduction].

⁷⁰ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 277 [ma traduction].

5. La « belle » époque?

Mais le lecteur des *Cahiers de Malte* comprend aisément que la vie de *ce* pauvre poète n'a rien de « bohème ». Le climat reste anxiogène, paranoïaque par moments, et à aucun moment le narrateur ne semble se divertir. Sa vie court toujours le risque de se confondre avec *la* vie et il s'expose volontairement à ce risque. La scène suivante, dans laquelle Malte se confronte à un passant aveugle, démontre combien sa *volonté poétique* favorise sa *formation* parisienne:

J'étais en train de me l'imaginer [...] et l'effort me faisait transpirer. Car il fallait que je le fasse comme on fait un mort [...]. [J]e m'aidais en pensant aux Christs d'ivoire rayé que l'on trouve en vrac chez tous les antiquaires. L'idée indistincte d'une Pietà venait et passait [...] Car il y avait une chose que je comprenais déjà à l'époque, à savoir qu'il n'y avait rien de secondaire dans son apparence: ni la façon dont le veston ou le manteau [...] faisaient voir le col de partout [...]; ni la cravate noir-verdoyante et large qui ceinturait le tout, ni le chapeau, un vieux chapeau voûté de feutre qu'il portait de cette façon particulière dont tous les aveugles portent leurs chapeaux: sans le moindre rapport avec les lignes du visage [...].⁷¹

Malte puise d'abord dans son imagination pour dépeindre la figure de cet homme aveugle. D'une certaine façon, il se rend lui-même aveugle pour voir celui qu'il n'ose pas regarder en face. Il exagère la méthode scientifique héritée des Lumières qui consiste à « contraindre la nature » (« *die Natur nötigen* ») à « répondre à [ses] questions » (« *auf ihre Fragen zu antworten* »)⁷². Poussé à l'excès par Malte, l'idéalisme est pauvre en couleurs, comme en témoigne cette description qui se concentre avant tout sur la morphologie de l'habillement, ne relevant que la couleur indistincte d'un « noir-verdoyant ». Le détachement morbide de la réalité empirique en faveur d'un mort idéal (« Christs d'ivoire rayé ») finit par créer tant de tourments dans le monde intérieur du « sujet » que celui-ci éprouve le besoin d'en sortir. Malte décide alors de se fier au témoignage de ses yeux:

[I]l avait un autre chapeau et [...] un foulard du dimanche ; il était orné de carrés jaunes et violets, et quant au chapeau, il s'agissait d'un nouveau chapeau de paille à bon prix avec un ruban vert. Évidemment, ces couleurs n'ont pas d'importance [...].⁷³

L'ébauche parfaite, mais parfaite seulement dans sa cohérence intrinsèque et détachée de la réalité, est bafouée par la réalité de l'homme vivant. La *Vorstellung* doit se rendre à l'évidence d'une réalité *a posteriori*. Cette réalité surprend par son côté prosaïque (« foulard

⁷¹ *Ibidem*, pp.452-453 [ma traduction].

⁷² I. Kant, *Die Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg, Felix Meiner, 1956, p. 18 [ma traduction].

⁷³ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 455 [ma traduction].

du dimanche »), par sa nouveauté et par sa légèreté (« nouveau chapeau de paille »), ainsi que par les « ornements » multicolores du « destin »⁷⁴ (« orné de carrés jaunes et violets »). La richesse de couleurs et de formes, loin de susciter de la joie, est justement ce qui dégoûte le jeune poète, puisqu'elle exprime l'ironie plus que grinçante de cette apparence. Aucun Dieu, aucune « Pietà », ne rend justice à cet aveugle: la réalité, au lieu de conférer une certaine dignité à son allure, semble même se moquer de lui ; de sorte que Malte constate d'un ton désillusionné: « Mon Dieu, [...] voilà donc comment tu es »⁷⁵.

Pas question, cependant, de vaincre cette désillusion spirituelle en comptant désormais uniquement sur la beauté superficielle qu'elle reflète: en remarquant que « ces couleurs n'ont pas d'importance », Malte semble renvoyer tour à tour les courants artistiques qui se concentrent trop exclusivement sur l'analyse de la couleur ou des formes, comme par exemple le réalisme, l'impressionnisme et certaines abstractions de l'expressionnisme. Si sa démarche de sensibilisation est marquée par l'exigence réaliste, surtout par son audace de rompre la glace idéaliste, la prise de distance du narrateur réaliste par rapport à ce qu'il voit lui est complètement étrangère. Comment peut-on intégrer « quatre globes électriques qui avaient l'air de quatre petites lunes bleuâtres » dans une prose légère ? La prose lyrique de Rilke n'est pas capable d'un tel sang-froid, puisque certains sujets lui paraissent trop « lourds »⁷⁶ pour ne pas interrompre la fluidité du discours réaliste: s'il est facile d'« appeler un chat un chat », appeler un sans-abris un sans-abris l'est beaucoup moins. À travers la voix de Malte, Rilke semble critiquer la légèreté des solutions réalistes: « tout est simplifié, saisi dans quelques *plans* justes et clairs, comme le visage dans un tableau de Manet »⁷⁷. Certes, la vie, n'étant plus « en soi », saute aux yeux du contemplateur qui ne peut plus échapper au regard de l'*Olympia*. Mais cet éclat l'éloigne du même coup de la vie intérieure (même illusoire) du modèle qui s'est dissipée quelque part derrière sa provocation. Puis, la composition harmonique dans laquelle il s'intègre parfaitement, puisque « rien n'est moindre ni superflu »⁷⁸, ne permet pas de faire ressortir l'extrémité des sujets extrêmes: comment imaginer une personne comme Malte au milieu des danseurs du *Moulin de la Galette* d'Auguste Renoir ? Il se dénoterait bien trop de ces reflets dansants.

Bien plus proche de Rilke semble être l'exigence d'une mise en relief de la vie à travers les « yeux des pauvres »⁷⁹, dont l'« engagement » (« *Hingegebenheit* ») lui est exemplaire. Ce

⁷⁴ Cf. *ibidem*, p. 451.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 455 [ma traduction].

⁷⁶ Cf. *ibidem*, p. 451 [ma traduction].

⁷⁷ *Ibidem*, p. 249 [ma traduction].

⁷⁸ *Ibidem*, p. 249 [ma traduction].

⁷⁹ C. Baudelaire, « Les yeux des pauvres », *Spleen de Paris*, Œuvres complètes 1, Paris, Éditions Gallimard, 1975, pp. 317-19.

leitmotiv est sans aucun doute un héritage de Baudelaire⁸⁰ dont on remarque la présence explicite et implicite dans les *Cahiers*. On trouve, par exemple, la mention explicite du poème *Une Charogne* et des descriptions qui cachent à peine leur intertextualité:

[U]n espace creux, blanc et sale, longeait encore la paroi et à travers cette espace, le conduit ouvert et rouillé du tuyau d'écoulement se faufilait avec des mouvements de digestion incroyablement dégoûtants et mous comme des vers. Mais le plus inoubliable étaient les murs eux-mêmes. La vie visqueuse ne s'était pas fait chasser.⁸¹

Cette description d'une maison à laquelle il manque la façade dépeint la vie dans toute sa crudité. Plus aucune trace de la nudité antique dans cette « vie » mise à poil. Est-il possible de la trouver « belle »?

Ce que l'on sait, c'est que le narrateur ne la juge pas belle. Dans ce curieux mélange d'instinct de fuite et d'esprit d'initiative qui lui est propre, il se dépêche de détacher ses yeux de ce triste spectacle: « Alors, c'est de ce mur-là que je parle en permanence. On dira que j'ai passé longtemps à le regarder; mais je pourrais prêter serment que je me suis mis à courir au moment-même où j'ai aperçu ce mur »⁸². Le poète n'a rien d'un « dandy » qui tire un plaisir esthétique de ce qu'il voit. Aussi refuse-t-il de sublimer ce qu'il juge abject. Les *Dinggedichte* ne « glorifie[nt] »⁸³ que rarement les choses pour lesquelles l'homme du commun éprouve un dégoût moral, comme le révèlent déjà les titres: *Le Cygne* (*Der Schwan*), *Le Lit* (*Das Bett*), *Le Ballon* (*Der Ball*), ... On comprend alors pourquoi Malte, alias Rilke, affirme ne pas être d'accord avec la dernière strophe baudelairienne du poème *Une Charogne*:

Alors, ô ma beauté ! dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés!⁸⁴

Ces « vers » qui promettent de « garder » une « essence divine » ne résolvent pas le dilemme existentiel du jeune étranger: à quoi bon triompher poétiquement de la vanité, si l'on reste impuissant face à la souffrance qui en résulte dans l'immédiat? Le vers « Et

⁸⁰ Voir à ce sujet: D. Lauterbach, *Kulturräume und Literaturen – Frankreich*, in: Engel - Lauterbach (éd.) cit., p. 65, pp. 77-79.

⁸¹ *Ibidem*, p. 280.

⁸² *Ibidem*, p. 282 [ma traduction].

⁸³ R.M. Rilke, *Neue Gedichte*, « Die Sonette an Orpheus » (VII). In: *Sämtliche Werke* (I), Frankfurt, Insel-Verlag, 1955, p. 735 [ma traduction].

⁸⁴ C. Baudelaire, « Une Charogne ». In: Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 43.

pourtant vous serez semblable à cette ordure »⁸⁵ est lu au présent par Malte qui *se sent* « semblable à cette ordure » ! Le symbolisme rejette l'académisme allégorique en faveur d'une implication dans le réel, certes plus dynamique et plus « vrai », mais avec le risque de se montrer tout aussi complaisant dans son esthétisme qui « expose » la vie dans un salon. Il ne s'agit pas de déterminer si Malte est plus ou moins charitable avec les mourants. Que son « *Einführung* » soit morale ou pas, elle s'explique avant tout par sa conscience d'être lui-même impliqué dans le « *Weltbild* »⁸⁶ qu'il dépeint:

Je suis à Paris, ceux qui l'entendent en sont tout ravis [...]. Ils ont raison. C'est une ville étrange, grande, pleine de tentations étranges. [...] Sous ces influences, une conception complètement différente de toutes les choses s'est formée en moi [...]. Un monde changé. Une nouvelle vie pleine de significations nouvelles. Actuellement, c'est un peu dur à porter, parce que tout est trop nouveau. Je suis débutant dans mes propres conditions.⁸⁷

La marginalisation du poète dans la métropole lui « apprend à voir » (« *[Ich] lerne sehen* »)⁸⁸. Mais puisqu'il pose lui-même ses « propres conditions », les artifices rassurants, qu'ils soient d'ordre scientifique ou conventionnel, ne le protègent plus contre l'étrangeté de son « monde changé »:

Soyons d'accord sur ce point: le couvercle d'une boîte [...] ne devrait pas avoir d'autre désir que d'être posé sur sa boîte [...]. C'est en effet quelque chose d'assez idéal [...]. Hélas, mais combien peu de couvercles mesurent encore le privilège de cette condition.⁸⁹

L'indépendance des choses par rapport à leur fonctionnalité idéale les rend artistiquement intéressantes. Mais elles exigent le sacrifice d'une volonté entièrement rendue à elle-même et ce sacrifice ne s'accorde guère avec la solitude partagée d'une « vie bohème ». La perte de quotidianité des choses dont chacune pourrait toujours être la terrifiante exception qui confirme la règle, constitue une menace sérieuse pour ce Danois seul avec la mort dont le prénom est presque une anagramme de « Hamlet »⁹⁰:

La peur qu'un petit fil de laine [...] soit dur, dur et tranchant comme une aiguille d'acier; la peur que ce petit bouton de ma chemise de nuit soit plus grand que ma tête, grand et lourd; la peur que cette miette de pain qui est en train de tomber de mon lit arrive par terre comme un

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Cf. M. Heidegger, *Holzwege*, pp. 69-104.

⁸⁷ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 309 [ma traduction].

⁸⁸ *Ibidem*, p. 235 [ma traduction].

⁸⁹ *Ibidem*, p. 426 [ma traduction].

⁹⁰ N. Gabriel, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge, une épigraphie de la modernité, Tumultes, 10*, 1998, disponible en ligne: <http://www.jstor.org/stable/24596471> [consulté le 13 juillet 2024], p. 24.

verre cassé, et le souci pressant qu'en fait, en conséquence, tout sera brisé, tout, pour toujours [...].⁹¹

Ce n'est pas un scénario de science fiction que le narrateur nous dépeint ici. L'enjeu réside plutôt dans la façon de voir du sujet humain aliéné qui n'arrive plus à maîtriser les choses en les réduisant à leur utilité: c'est parce que la volonté poétique s'expose à leur mutisme que les choses muettes s'animent à leur tour comme des êtres dotés d'une volonté. À travers sa sensibilité à fleur de peau, il est tombé si près de l'indifférencié qu'un petit détail troublant suffirait à lui retirer ses dernières bases superficielles.

6. Rodin et l'ekphrasis

« Et pourtant il y en a Un qui tient cette chute / avec une tendresse infinie dans ses mains ». La date de composition, le 11 septembre 1902, de ces vers du poème *Automne* (appartenant encore au *Livre des images*)⁹² coïncide, au jour près⁹³, avec la date qui se trouve à l'entête de la première page des *Cahiers de Malte Laurids Brigge*: « 11. September, Rue Toullier »⁹⁴. Rilke a en effet habité rue Toullier en automne et en septembre 1902⁹⁵. Seulement dix jours avant, il est entré pour la première fois dans l'atelier d'Auguste Rodin⁹⁶. Il n'est donc pas unimaginable que ces vers évoquent à la fois Dieu et... Rodin. Ce dernier est la raison pour laquelle Malte ne peut rester qu'une « figure inventée »⁹⁷. Contrairement à son *alter ego*, Rilke a immédiatement trouvé un exemple artistique à suivre: « [...] alors qu'il m'était permis de frôler tendrement la crinière de son Paris, un pressentiment de la sauvagerie et du péril [...] que je devais attendre du mien commençait à croître en moi »⁹⁸. Chez Rodin, Rilke fait la rencontre d'une nature parisienne qui a trouvé son maître dans un « travailleur » endurant et fidèle à la matière terrestre:

Son art s'appuyait [...] sur [...] une petite réalisation consciencieuse, un savoir-faire, à portée de main. [...] Il s'adonnait à cette beauté lourde et discrète, à celle qu'il savait encore appréhender, appeler et juger. L'autre, la grande, devait venir une fois que tout était prêt,

⁹¹ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, pp. 299-300 [ma traduction].

⁹² R.M. Rilke, « Herbst ». In: *Sämtliche Werke* (I), Frankfurt, Insel-Verlag, 1955, p. 400 [ma traduction].

⁹³ *Ibidem*, p. 855.

⁹⁴ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 233.

⁹⁵ Cf. Lauterbach, *Kulturräume und Literaturen – Frankreich* cit., p. 61.

⁹⁶ A. Büssgen, *Bildende Kunst*, p. 139.

⁹⁷ J.W. Storck, *Leben und Persönlichkeit*, p. 10 [ma traduction].

⁹⁸ Lettre à Norbert von Hellingrath du 13 février 1912. In: R.M. Rilke, *Briefe*, p. 336 [ma traduction].

comme les animaux viennent à l'abreuvoir quand, la nuit passée, plus rien d'étrange n'émane de la forêt.⁹⁹

C'est en se concentrant sur la finitude de la « surface » (« *Fläche* ») que le sculpteur moderne entre en contact avec la vitalité mystérieuse – avec l'éternité – qui l'anime¹⁰⁰. Si Rilke ne confond pas Dieu et l'artiste, le travail humble et patient de ce dernier est selon lui récompensé par des œuvres qui attirent la divinité. Il ne s'agit plus de « vouloir » Dieu, mais de « bien travaill[er] »¹⁰¹, afin d'obtenir « la grâce des grandes choses »¹⁰². La nature ne devient périssable qu'à travers son offrande immédiate à une infinité imaginaire; elle est l'éternelle puissance génératrice dont tous les styles artistiques périssables se nourrissent:

Avec un empressement toujours plus vigoureux, il faisait référence à la nature et conseillait de retourner « à l'œuvre même de Dieu, œuvre immortelle et redevenue inconnue ». Et il s'adressait déjà à ceux qui viendraient après lui quand il disait devant le paysage: « Voilà tous les styles futurs ».¹⁰³

Rodin ne s'est pas laissé corrompre par les façades de la modernité à travers lesquelles il percevait encore et toujours la nature à l'œuvre. En même temps, son art anti-académique est représentatif de l'extase débridée du mouvement moderne. Comme Rilke le remarque dans *Rodin*, il a su replacer ses conditionnements d'homme moderne dans la nature inconditionnée: « [i]l a dessiné un arc gigantesque au-dessus de nous pour placer son monde dans la nature »¹⁰⁴. Pour son disciple, il trace ainsi le chemin à prendre pour affronter les façades parisiennes. Le regard extasié de l'artiste moderne doit se mesurer à la finitude, afin de réintégrer les objets humains, qui se veulent éternels sans pouvoir l'être, dans le cycle de la nature. Le poème *Le Manège*, composé en juin 1906¹⁰⁵ (juste après la rupture avec Rodin), illustre bien cette réintégration:

Avec un toit et dans son ombre on voit tourner
pendant un court instant le troupeau de chevaux

Ce n'est qu'au début du poème que les mots « toit » et « ombre » offrent une vue encadrante de l'« objet » qu'est *Le Manège*. Ensuite, le regard immobile du moi lyrique laisse animer ses yeux par le mouvement de cet univers enfantin dans lequel les animaux

⁹⁹ R.M. Rilke, *Rodin*, p. 310 [ma traduction].

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 310-311 [ma traduction].

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 398.

¹⁰² *Ibidem*, p. 301 (extrait d'une sagesse que Rilke attribue à Michel Colombe).

¹⁰³ *Ibidem*, p. 418 [ma traduction].

¹⁰⁴ *Ibidem* [ma traduction].

¹⁰⁵ R.M. Rilke, *Sämtliche Werke* (I), p. 863.

artificiels se rapprochent de si près de leurs pendants réels, grâce à l'extase de leurs cavaliers et cavalières:

Le lion est chevauché par un gamin tout blanc ;
de sa petite main brûlante il se tient ferme,
pendant que le lion montre ses crocs, sa langue.

Et puis de temps en temps c'est un éléphant blanc.

Montés sur les chevaux ils passent et repassent ;
aussi des filles, claires, trop vieilles déjà
pour ce jeu bondissant ; tout en caracolant,
elles lèvent leurs yeux, ailleurs et nulle part –

Bien sûr que ces figures tournantes sont *aussi* des symboles, bien sûr qu'elles font référence à l'existence humaine et à l'histoire occidentale, voire au globe terrestre, et pourquoi pas à la ville de Paris? Mais tout cela se communique au passage, dans le mouvement du sens unique de la vie. Cette simplicité tautégorique et la liberté irrégulière avec laquelle les animaux sont énumérés suggèrent un mouvement naturel, désintéressé, échappant avec légèreté à toutes les interprétations qui chercheront à le rattraper ; qu'ils soient feints ou réels, ce sont d'abord des animaux. En même temps, ce regard guidé, désobjectivé par le mouvement machinal du manège, est accompagné par le sourire tragique d'un homme qui en reste séparé. Il y participe en tant que contemplateur immobile et le fait de voir presque renaître les figures mortes dans l'extase enfantine ne change rien au fait que celles-ci, n'étant que « *presque déliées* », ne peuvent pas sortir de ce cycle infini pour venir le chercher. Malgré sa vive participation contemplative, il ne peut pas triompher de la mort du passé qui reste figé comme le sont les images d'une *Ume grecque*.

Avant de procéder à l'analyse de ce poème de John Keats, James A. W. Heffernan rappelle dans *Ekphrasis and Representation* le lien entre l'ekphrasis et les inscriptions des pierres tombales¹⁰⁶. L'ekphrasis de Rilke¹⁰⁷ dépose l'*Ume grecque* sur un piédestal en

¹⁰⁶ J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*. In: «New Literary History, 22/1991, 2, disponible en ligne: JSTOR, <https://doi.org/10.2307/469040> [consulté le 15 juillet 2024], pp. 302-303.

¹⁰⁷ Si le rapprochement de Rilke et de l'ekphrasis (Th. Ziolkowski, *Modes of Ekphrasis: The Bildgedichte of Keats, Leconte de Lisle, and Rilke*. In: «Arion: A Journal of Humanities and the Classics», 26/ 2018, 1, disponible en ligne : <https://doi.org/10.2307/arion.26.1.0043> [consulté le 18 novembre 2024], pp. 43–60) ne va pas automatiquement de soi, il s'agit d'une piste prometteuse: dans son ouvrage *Renaissance der Ekphrasis – Ekphrasis der Renaissance* (Berlin / Boston, Walter de Gruyter, 2024), Jesús Muñoz Morcillo met l'accent sur une des caractéristiques traditionnelles (gréco-latines) de l'ekphrasis, l'« enargeia », dont la signification se situe entre la « vivacité » (« *Lebendigkeit* », p. 18), la « clarté » (« *Klarheit* », p. 22) et l'« évidence » (« *Evidenz* », p. 23). Examinant l'origine de ce mot, Morcillo souligne l'importance de la vue (« *Sehsinn* ») dans l'antiquité et cite entre autres la théorie « intromissionniste »

rotation. Ce qui distingue l'image choisie par Rilke de certaines images correspondantes (les projections de l'allégorie de la caverne ou celles de la « lanterne magique » de Proust), c'est la tridimensionnalité et l'accélération du manège – une illusion parfaite:

Et tout cela se presse en hâte, vers sa fin
 et ne fait que tourner et virer sans un but.
 Un rouge, un vert, un gris défilent tour à tour,
 et un petit profil qui à peine s'ébauche –.
 Et parfois, se tournant vers nous, un beau sourire
 éblouissant, heureux et tout abandonné
 à ce jeu qui s'essouffle en son aveuglement...¹⁰⁸

À Paris, ville qui tourne incessamment autour d'elle-même, il n'y a pas le temps de mourir, la mort défile comme « une passante » dans la hâte et dans l'anonymat d'une accélération « aveugle » dont la magie consiste à brouiller la vue sur la réalité figée, toujours plus indistincte et néanmoins pas moins présente qu'avant, de la mort. Le poète, en revanche, se laisse aveugler sans perdre réellement la vue, comme l'exprime cette image des *Cahiers de Malte*:

Quelque part, j'ai vu un homme qui poussait un chariot de légumes. Il criait: « *Chou-fleur, chou-fleur* », le mot *fleur* avec un *eu* étrangement sombre. À côté de lui marchait une femme anguleuse et vilaine qui de temps à autre lui donnait un coup. Et à chaque fois qu'elle lui donnait un coup, il criait. Parfois il criait aussi par lui-même, mais dans ces cas-là c'était peine perdue et il fallait qu'il se remette à crier immédiatement après, parce qu'on se retrouvait devant une maison qui achetait. Ai-je déjà dit qu'il était aveugle?¹⁰⁹

Nous avons déjà identifié la figure de l'aveugle comme un symbole de l'« engagement » intense dans la vie terrestre, symbolique qui semble ici être confirmée par la métaphore végétale du « chou-fleur ». La « femme anguleuse et vilaine » qui pousse l'aveugle à nommer ces vivres qu'il vend aux « maisons » pourrait être une forme de *vanitas*, la conscience de la mort qui est « anguleuse » comme une pierre tombale. En effet, depuis les exemples phares du Laocoon et du bouclier d'Achille jusqu'à Dante, Keats et Baudelaire, l'ekphrasis apparaît généralement dans le contexte de la souffrance et de

(« *intromissionistischen* »), selon laquelle des « atomes – détachés de l'objet et volant dans l'air – [...] provoque[nt] un réflexe dans l'œil (*emphasis*) qui produit la vision » (ma traduction, p. 23). Les similitudes de telles visions avec celles de Van Gogh, Cézanne et Rilke seraient à creuser, aussi à l'aide des réflexions sur l'espace dans l'œuvre de Rilke proposées par Steffen Arndal dans son ouvrage *Raum um 1900* (Würzburg, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2018, pp. 145-300).

¹⁰⁸ R.M. Rilke, *Nouveaux poèmes*, I, « Le Manège ». In: *Œuvres poétiques et théâtrales* cit., pp. 398-399.

¹⁰⁹ R.M. Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 278 [ma traduction].

l'insurrection vitale contre la mort¹¹⁰, et c'est bien à cette fin que Rilke s'en sert dans ses *Dinggedichte*: les façades tombales de Paris s'animent sous son regard révoltée ; les pauvres exposés, qui meurent comme si de rien n'était, sont récompensés par le *requiem* de ses vers apaisants.

Et au fur et à mesure, à force d'« apprendre à voir » la vanité et la nature réconciliées dans leur texture profonde, la « Ville Lumière » apparaît sous une autre lumière:

Paris, clair et soyeux, délavé une fois pour toutes, jusque dans ses cieux et ses eaux, jusqu'au cœur de ses fleurs, dans le soleil trop puissant de ses rois. [...] Je pense à Malte Laurids Brigge qui aurait aimé tout cela autant que moi, s'il lui avait été permis de surmonter le temps de son grand effroi...¹¹¹

¹¹⁰ Voir à ce sujet: M. Cometa, *Parole che dipingono – Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Rome, Meltemi, 2004, pp. 7-45 (« *Introduzione* »; « *Vedere il dolore* »).

¹¹¹ Lettre à Clara Rilke du 13 mai 1906. In: R.M. Rilke, *Briefe*, p. 131 [ma traduction].