

Rilkes Paris
1920 • 1925 |
Neue Gedichte

Rilke

Blätter der Rilke-Gesellschaft

30 | 2010

Wallstein

Rilkes Paris 1920 · 1925
Neue Gedichte

Im Auftrag der Rilke-Gesellschaft
herausgegeben von
Erich Unglaub und Jörg Paulus



WALLSTEIN VERLAG

Zuschriften an die Redaktion:

Dr. Jörg Paulus
Technische Universität Braunschweig
Institut für Germanistik
Bienroder Weg 80
38106 Braunschweig
E-Mail: j.paulus@tu-bs.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2010
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-0829-9

YVES PEYRÉ

Une étrangeté dans la langue

Rilke, poète français

Une atmosphère toute de silence et d'éclat, de frisson et de plus haute tension, telle est l'œuvre de Rainer Maria Rilke. Il n'est pas vain de noter que, dans son expression, elle recourt à une double voix, de préciser le sens d'un écart à l'intérieur d'une œuvre grande et douloureuse dans sa construction, de montrer la nécessité de ce qui est pour finir mieux qu'un écart ; pour cela, il faut aussi, chemin faisant, embrasser la destinée poétique de Rilke dans sa globalité. Ce qu'il importe alors de considérer, c'est à la fois cette étrangeté et ce paradoxe que sont les poèmes français de Rilke. De temps en temps, à intervalles réguliers, tel ou tel esprit revient sur cette question, tourne autour d'elle, évoquant l'un de ses aspects, parfois plusieurs, sans jamais pouvoir totalement se soustraire à l'énigme qui se déploie dans la modestie d'une apparente récréation. Avec sa rectitude et son sens de la pondération nuancée, Philippe Jaccottet s'est approché mieux que tout autre du foyer de cette question, ce n'en est pas moins resté pour lui comme pour tous une réflexion ouverte et ce n'est pas moi qui mettrai un point final à ce mystère qui ne demande qu'à se prolonger comme tel et doit simplement être aperçu pour briller dans la lumière qui lui est due.

Il convient d'emblée de distinguer deux manières de prendre en considération ce mouvement : l'appréciation que l'on peut avoir de cette part de l'œuvre et son sens. Un angle d'attaque peut partiellement recouper l'autre mais ils ne se juxtaposent pas totalement. Une autre manière encore qui ne doit pas être oubliée est la particularité de Rilke dans sa double pratique. La façon dont Rilke a assumé le fait de devenir bilingue en quelque sorte, lui qui était potentiellement beaucoup plus, n'est pas dans sa vie un tournant décisif du type de l'abandon d'une langue première pour une langue seconde qui la supplante et qui va dès lors devenir première à son tour, comme il en va par exemple avec Cioran. À bout de souffle, si l'on peut dire, en roumain, traversé par une crise extrême, Cioran renaît à soi en français et poursuit autrement son chemin de création, dédaignant désormais sa langue natale. En effet, dans le cas de Rilke, parallèlement à ses poèmes français, il a écrit à Muzot, dans le dernier moment de sa vie, d'admirables poèmes allemands, vis-à-vis desquels on s'est souvent montré trop peu attentif. Écrivant en français, il n'a pas quitté la langue allemande, sa conversion n'est pas de l'ordre de l'adieu. Ce que Rilke propose n'est pas davantage la cohabitation de deux langues tout au long d'une œuvre, cohabitation susceptible de relancer tour à tour l'expression dans une compétition et une complémentarité, ainsi qu'on le voit avec Beckett comme, là encore, très haut exemple. Si Rilke s'est essayé très tôt au français, dès Prague en vérité, ce ne fut longtemps qu'en sourdine et de manière discontinue, sans que cela prenne le tour que cela prit sur la fin de sa vie. Fort peu comparable à des postures radicales comme celles de Cioran et de Beckett, l'œuvre poétique de Rilke en français ne saurait non plus être réduite à des fantaisies pratiquées ici ou là par des écrivains qui poussent leur intérêt pour une

autre langue et une autre littérature jusqu'au vague essai. D'un mot, les poèmes français de Rilke ne sont pas une anecdote venant pimenter une œuvre qui, sans eux, dans leur défaut, serait déjà complète.

Il faut en revenir à l'appréciation. Rilke tout le premier a jeté le trouble. Dans un souci de vraie modestie, de coquetterie pourquoi pas, de prudence surtout face à ce qui était venu de lui mais dont il n'était pas le meilleur juge, l'étrangeté s'étant installée en lui et signalant des distances et des ruptures qu'il voyait mais dont il mesurait imparfaitement les effets, il a minimisé la portée de son effort, parlant de « petit violon d'Ingres », de « seconde lyre » ou de travail « marginal ». Pour Rilke, une périphérie peut-être, mais suffisamment importante pour qu'il s'y adonne sans faiblir, reconduisant de jour en jour l'élaboration d'une vérité de sa sensibilité et de son timbre. Une périphérie qui gagnait le centre, se devait de le gagner, ce dont Rilke était très conscient, comme surent le percevoir aussi dès son vivant ses deux meilleurs et plus prestigieux lecteurs français, Gide d'emblée et Valéry avec une finesse et une générosité que l'on aurait tort d'abaisser (même si le rapport Rilke/Valéry s'établit sur l'inégalité, sur la distorsion encore plus, ce qui n'exclut ni l'affection ni l'estime). En dehors de Rilke lui-même, dont les propos d'atténuation sont à considérer avec tout le réajustement qui convient, au-delà de Gide et Valéry, deux positions se sont manifestées à propos des poèmes français de Rilke, soit une sous-estimation fâcheuse, soit une surestimation excessive. On a parfois dit que les lecteurs allemands avaient tendance à placer trop haut cette ultime promesse quand les lecteurs français, un peu trop sûrs de la maîtrise de leur langue, manifestaient le goût d'une sévérité déplacée. La situation est bien évidemment plus complexe, mais il est vrai qu'il n'est pas aisé de trouver la juste mesure sur un terrain incertain et relativement à un objet à plus d'un titre déconcertant. La position de Rilke relevant en l'espèce du paradoxe. Je n'hésiterai pas à dire ici que les poèmes français ne sont pas le peu que l'on a parfois dit. Ils sont même une exigence à poursuivre la poésie au-delà du terme apparemment assigné par les réussites inespérées qui marquent le faite de l'œuvre, les *Élégies* et les *Sonnets*. Ils ne sont pas pour autant un simple effet de décruce dans une écriture à laquelle ne conviendrait désormais que le silence définitif, ils sont la scrutation de la surface, l'acceptation du dehors pour soi (encore que miroir), ils sont l'essai aussi d'un ton et d'un rythme, l'un et l'autre nouveaux. Le dispositif, constitué par quatre constellations parfaitement assumées, *Vergers*, *Les Quatrains Valaisans*, *Les Roses*, *Les Fenêtres*, et quelques autres apports moins strictement achevés, configure une presqu'île avancée plus avant, sinon, pour l'exprimer plus justement, à côté ; il offre, ce dispositif, la révélation du « presque », l'accueil d'un tâtonnement au-delà de la saisie sublime, un redépart, au prix de cette voix, que Rilke qualifie lui-même si admirablement de « presque mienne ». Signifiant le fait, Rilke met de lui-même fin au débat sur l'appréciation. Les poèmes français sont un à-côté, mais un à-côté absolument personnel, ils s'avancent dans le tremblement de leur incertitude, y compris langagière, ils désavouent d'être situés ailleurs que sur le plan de leur propre risque. Ils sont ni plus ni moins qu'un acte de parole qui se glisse dans la réalité de son énonciation et signe le tout de l'œuvre.

L'essentiel sans doute pour ces poèmes français est leur sens. Rilke était un errant, il cherchait à s'enraciner. Le doute fut certainement son meilleur terreau. Il n'est pas indifférent qu'il ait voulu s'inscrire aussi, fût-ce *mezza voce*, dans un espace qui était pour lui précieux, la langue française, ce qui veut dire son esprit et sa matière. L'itinéraire de Rilke a été rectiligne encore que chaotique. Il était un poète germanique, profondément germanique, même s'il appartenait de tant de façons à la marge : autrichien né à Prague, usant de la langue allemande sans vraiment vivre en Allemagne. Son destin était tendu vers un quelque chose qu'il voulait étreindre et qui lui échappait. Plus que poète identifié pour tel, voire estampillé pour tel, Rilke se donnait la poésie pour but. Inaccessible ? Non. Il était simplement repoussé toujours plus loin. L'œuvre de Rilke est à tous égards un préalable, une série d'essais en vue de quelque chose. Ce quelque chose est bien évidemment la poésie qui chez lui prend longtemps la forme d'un horizon plutôt qu'elle ne se présente comme une réalité immédiate. Non que je veuille minimiser les étapes du chemin, souvent fécondes et toujours séduisantes. Rilke ne cessait de naître à lui-même. Il lui fallut tant d'essais qui étaient invariablement plus que cela, il était dans le processus d'une élaboration de soi. La poésie comme espoir, comme objet d'un dévouement, tel était le ressort de son acharnement. Parmi les immenses préambules, une œuvre s'excepte entre toutes, non qu'elle soit un avant-goût poétique du futur, elle est plutôt la condition de la poésie. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, prouesse d'analyse de soi à travers le double d'un jeune Danois, notation scrupuleuse du climat intérieur et des sauts de l'impossible dans une âme habitée, remplit ce rôle fondamental. Faute des *Cahiers*, il n'y aurait pas eu pour Rilke de poésie au sens absolu du mot, ils constituaient l'épreuve nécessaire, ayant tout à la fois le sens d'une clôture et celui d'une ouverture. Tout était désormais prêt, il faudrait néanmoins encore attendre et les choses ne prendraient pas la voie du bouclage aisé mais de la longue ascèse. *Les Élégies de Duino* sont la justification d'une œuvre, renvoyant tout le reste ou presque au statut d'exercices, donnant leur véritable prix aux duretés subies. *Les Élégies* sont nées en deux temps séparés par un long silence et la traversée d'un désert, soudés par la même soumission à l'impossible. Achievées, elles furent miraculeusement doublées par les *Sonnets à Orphée*, l'ensemble s'imposant comme la cime de l'œuvre. Ayant traversé tant de crises et ayant touché à ce qui était un accomplissement, Rilke ne pouvait pas espérer plus, mais il ne convenait pas non plus, à qui avait fait de la poésie un but et qui savait mieux que quiconque le poids du silence, de se détourner de l'écriture. Les poèmes allemands d'après les *Élégies* et les *Sonnets* comme les poèmes français sont une tentative de décalage et de relance. Qui a tout achevé doit tout reprendre à zéro : de ce point de vue le jeu très sérieux des poèmes français était une chance, le chant se maintenant dans sa vivacité et sur une autre onde. Dans la logique même de l'œuvre, ils étaient exigibles comme un pas risqué par-delà la ligne de fin. Tout devait se reconfigurer autrement, ce que Rilke fit assez visiblement avec les poèmes français, ce qu'il fit dans la subtilité qui exige une écoute plus forte encore avec les poèmes allemands de la même époque. Les poèmes français ne sont rien d'autre chez Rilke que l'avers (les poèmes allemands sont leur envers) d'un aboutissement qui vient après l'accomplissement.

Le sens des choses n'explique pas l'impératif de leur venue. Le fait est évident qu'une différence était fondée à surgir. Reste ce point : pourquoi particulièrement la langue française ? On se doit de sonder les motifs profonds et parfois plus aléatoires ayant prévalu dans un choix qui, pour finir, ne doit rien au caprice. Ils seraient, si l'on cherche à être exhaustif, au nombre de sept. Les voici dans la probabilité de leur ordre : tout d'abord, la rencontre décisive de Rilke avec l'art français ; deuxièmement, son amour de la France et plus particulièrement de Paris qui fut sa ville ; en troisième lieu, mais ce pourrait aussi bien être en premier, l'attrait qu'il éprouvait pour la poésie française ; quatrièmement, en particularité du point précédent, mais à soi seule une raison, sa dette envers Valéry constamment évoquée ; en cinquième lieu, l'inquiétude que sa poésie en allemand ne se satisfasse que mal d'une traduction qui ne pouvait que l'abaisser ; autre motif qui est la sixième de ses raisons, son vœu de donner à son dernier territoire qu'est le Valais de Muzot une sorte de remerciement poétique, hommage à un paysage et à une langue ; enfin, septième raison, le simple plaisir à explorer un continent qui le fascinait, la langue française, sous couvert de bibelots, natures mortes ou aquarelles verbalement attestés, modestie significative d'un hymne à l'alentour immédiat, ce dehors dansant comme à peine détaché du rêve. Dans ces divers points qui se relaient pour affermir une décision il y a une constante qui transcende tout et que l'on retrouve à chaque pas. La sensibilité de Rilke et son intelligence étaient ainsi faites qu'il ne pouvait se poser au monde que conforté par des éclats qui lui signifiaient une direction spirituelle et vitale s'appuyant avant tout sur ce qui au départ était le plus opposé à lui. Rilke fut à jamais cet homme éprouvé qui ne trouvait consistance que dans un frottement intime avec ce qui aurait pu sembler sa contradiction. C'est en ce sens qu'il est perpétuellement un vivant paradoxe. Sa poésie en français en est la preuve par l'absurde, dans la mesure où lui est si germanique, tant en intention, en sensibilité qu'au regard de la poétique. Elle est le défi courageusement relevé de la vérification d'une hypothèse bien improbable : la possibilité pour soi du français.

Probablement que l'attrait du français commença par des mots. De la poésie pour mieux dire, tombée par exemple de la plume de Baudelaire. Cela engagea le jeune Rilke à de premières tentatives en une langue tout autre. Mais l'impulsion décisive fut assez évidemment sa rencontre avec la jeune artiste qui devait devenir sa femme et qui avait vécu à Paris comme élève de Rodin. Un tel nom concentrait un désir présent en Rilke, Rodin était à ses yeux comme l'incarnation d'une vitalité constructive, de ce que peut-être il doutait d'avoir, qu'il était même assuré de ne pas posséder. Une chose fut le départ, l'arrivée à Paris, la fréquentation du grand homme, la disponibilité ambiguë à son service ; une autre l'affection qui rivalisait avec l'admiration ; une autre encore la leçon tant de vie que de création qui fut extrême et tint en ceci surtout : l'approfondissement de sa propre solitude et la conversion de son angoisse en œuvre. Rilke si fragile, tellement au bord du réel, avait lui aussi à prendre sur soi l'ampleur d'une respiration. La relation de Rilke et de Rodin fut riche, intense, elle ne fut pas épargnée par l'ombre, il en subsista une plénitude qui avait empli la vie, profondeur et quotidien, une amitié qui jamais ne manqua quand bien même Rilke aurait été soulagé qu'un mouvement d'humeur de Rodin lui ait donné

l'occasion de reprendre sa liberté. Vers le proche, il lui fallait aussi jeter un regard de distance. Rodin était l'expression de cet art français qui avait dans la deuxième moitié du XIX^e siècle instauré la rupture. L'un de ces intrépides briseurs de conventions et inventeurs d'un nouveau regard. Rilke eut la chance d'être dans sa compagnie, humain et s'imprégnant de ce parfum de grandeur et d'absence de concession. Rodin était en somme un familier, certes retiré dans sa hauteur, eût-elle été débonnaire, mais un familier tout de même. Rilke eut la prescience d'une nécessité d'équilibre, il se forgea un deuxième dieu que cette fois il ne connut pas au quotidien mais visita dans le silence du regard, Cézanne. Cézanne et Rodin s'opposaient du tout au tout (au premier l'assise d'une clarté arrachée âprement à l'obscur, au second le tumulte du mouvement), comme l'un et l'autre étaient d'une nature étrangère à Rilke. La construction vibrante de Cézanne, ses évidements par la lumière, sa démesure irréelle et totalement véritable, joints à l'héroïsme de l'épreuve, tout cela donnait à Rilke une autre forme de santé. Il y avait chez Cézanne et Rodin ce vertigineux exemple d'une force de créer que rien ne saurait arrêter. L'impossible était saisi et rendu à son évidence de possible. L'inquiétude fragile de Rilke sut qu'elle pouvait se muer en son contraire. À lui de gagner à son tour, à leur exemple, la fermeté d'une vision où l'intelligence, la sensibilité et l'énergie ne se distinguaient plus, ce lieu de la création absolue où paraîtrait sans détour le vrai. Non moins importante pour ce qui est du français était l'approche de son esprit par sa part visible et donnée pour telle (l'art).

Rodin, c'était aussi, autant le dire, Paris, ce qui fut pour Rilke aussi bien une secousse (presque une stupeur) qu'une aimantation. La ville condensait un pays, la France, et son esprit, dans l'ambivalence oppressante et libératrice que les *Cahiers de Malte* traduiront. Paris était le lieu de la venue à soi, des premiers pas en direction de soi-même ; peu à peu, au fil des années et des séjours, s'est imposée à Rilke la beauté de Paris, loin de la brutale déprise des acquis qu'elle avait d'emblée initiée. Maintenant, c'est Rilke qui apprivoisait les subtilités et paraît ce qui tombait sous son regard des grâces de son intériorité. À Paris aussi, il pouvait se tenir sur le seuil d'une porte battante, s'élançant dans « l'Ouvert » pour reprendre son mot. La rencontre de Rilke et de Paris était infinie, il s'agissait de transmutation, elle retenait les accents de la rigueur et le désarroi des survenues imprévisibles. Cette ville était au fond celle de Baudelaire. Le génie d'un pays s'y portait au-delà de ses limites. Rilke de plus en plus à son aise, de moins en moins effarouché convertit le réel en idéal. Ville-pays, ville-pensée, ville-poésie, surtout ville à soi, capitale de toutes les principautés brisées d'une errance irrémédiable.

L'art français certes, mais combien autant la poésie française. Rilke entendait une voix, quelques voix à vrai dire qui le retenaient longtemps après leur retombée. Il faut le préciser, ce fut à nouveau cette fin du XIX^e siècle qui le requit. Non sans raison. Il s'alerta d'entendre Baudelaire, et encore Mallarmé et Verlaine. Il dut beaucoup aux trois, beaucoup plus qu'il n'est souvent dit. À l'exception notable de Rimbaud, il embrassait le tout d'un monde ou presque, et même cette réserve était justifiée si l'on pense que Rimbaud quitte pour finir la poésie assez tôt, quand Rilke

entend que tout prépare lentement à elle comme à la seule conclusion. Rilke était momentanément et durablement le riverain d'une expression qui, dans la deuxième moitié du siècle, avait été sans égale, décidant même de la diction du monde en toutes langues. Baudelaire se confondait à Paris, mais, bien plus profondément, il avait exprimé ce qu'il n'est pas permis de livrer, cette absence de tabou avait profondément frappé Rilke qui s'en est toujours souvenu. Quant à Mallarmé et Verlaine, il retrouvait en eux ses meilleures confirmations, à la fois le creusement, le silence et l'imparable de la venue d'une part, le rythme allégé et fluide de l'autre, ce peu d'abstraction ou cet art du frôlement dont il aurait aimé lui aussi disposer. Dans ses poèmes français eux-mêmes, il rencontrera parfois des intonations ou des images aussi proches des leurs qu'elles peuvent aussi par ailleurs se prévaloir d'une proximité avec ses propres poèmes allemands. Ses poèmes français formaient un pont entre la grande poésie française et ses propres accomplissements allemands. Cette poésie française du XIX^e siècle offrait à Rilke le pendant poétique de l'appui esthétique venu de Rodin et Cézanne. Il pouvait y lire une invite à gagner les lointains qu'il entendait gronder en lui-même et qui, au besoin, finiraient par donner la délicate source de ses poèmes français.

On a beaucoup jaugé la relation qui a uni Rilke et Valéry. Très souvent ce fut pour en accuser le déséquilibre, pour se complaire en un certain sens à en dégrader la beauté car il y a une indéniable beauté dans cette rencontre. Il est vrai, pour excuser les propos négatifs, que le lien n'est pas évident à première vue. Valéry est un poète assez loin de ce qui caractérise Rilke, mais Rilke l'admire avec une constance qui est indéniable et il est flagrant qu'il se donne pour modèle une fois de plus le différent plutôt que l'identique. Il ne convient pas non plus de sous-estimer les points de tangence qui existent : la crise, le silence, le recours à la prose comme antidote et geste préparatoire. Il ne faut surtout pas opposer l'intelligence de Valéry à la sensibilité de Rilke tant ce serait tomber dans les pires clichés. Le point d'ancrage de l'abaissement de la qualité de cette relation trouve son origine dans les prémices. Rilke connaît particulièrement bien Valéry qu'il vénère alors que Valéry est sans prise sur le travail de Rilke et se trouve dans l'impossibilité d'en juger l'ampleur, l'originalité et le génie. L'inégalité des rapports tranche avec la générosité immédiate de Gide, c'est certain, tout de suite enthousiaste pour l'écriture de Rilke. L'attitude de Valéry est, dans le premier temps, mais il ne faut pas oublier que les rapports ne sont encore qu'épistolaires ou s'élaborent par le truchement de nombre de tiers, assez dans la lignée de Delacroix envers Baudelaire ou de Baudelaire lui-même à l'endroit de Manet, c'est-à-dire qu'il se persuade d'une qualité sans découvrir l'exacte portée de l'apport dû à celui qui lui fait face. Il importe de dire ici que Valéry n'entend pas du tout l'allemand. Peu à peu, le travail de traducteur de Rilke (*Le Cimetière marin*, *Eupalinos* et seize poèmes de *Charmes* pour la première étape) incite Valéry à plus d'attention encore, la rencontre effective que Valéry a tant recherché lors de plusieurs voyages en Suisse devient le point de départ d'une nouvelle relation et c'est un sentiment d'affection qui naît, à Muzot, comme ensuite à Paris. Une vraie proximité s'affirme et il ne paraît pas pertinent d'opposer la froideur distante de Valéry à la dévotion sentimentale de Rilke, Valéry se soucie maintes fois de Rilke et le sollicite

autant qu'il l'encourage. Si, dans cette amitié, Valéry ne nous surprend pas, c'est la position de Rilke qui mérite plus grande attention. Une si constante dette, l'affirmation ne varietur d'une telle reconnaissance doivent s'expliquer. Une double raison semble évidente : d'abord, Valéry incarne aux yeux de Rilke celui qui a fréquenté Mallarmé et a entrevu chez lui Verlaine (comme il en va aussi pour Gide, autre témoin direct), le prestige qui accompagne ces deux immenses poètes, absolues incarnation de l'être poétique, lui revient un peu par glissement ; ensuite, Rilke a lu Valéry de près et, dans l'élaboration de cet ordre impeccable, il a trouvé un soutien essentiel au moment de l'écriture de la deuxième vague des *Élégies* et du don des *Sonnets à Orphée*. Valéry a été un appui, incontestablement par sa persistance dans l'affermissement quand Rilke risquait de se perdre dans le vide qui le menaçait. Ne comptait pas peu à l'esprit de Rilke que Valéry était revenu d'un long silence, ne s'était pas égaré définitivement dans l'inconnu qui ne demandait qu'à se refermer sur lui. Valéry a été pour Rilke comme un porteur de torche antique, il était un héros resurgi du néant, bien que, plus profondément encore, eu égard aux lois mêmes de leur propre génie, un abîme de différence les ait séparés. Par ailleurs, la traduction qui est un acte extrêmement aventuré pour un créateur et l'attention intense et jamais relâchée portée au français de Valéry ont conduit Rilke, qui avait par le passé plus d'une fois tenté une percée dans ce sens, à essayer de s'exprimer en français pour tout autre chose qu'un divertissement, quoi qu'il en ait dit. Sous cet angle, il devient proche de Cioran qui basculera dans la langue française à l'occasion d'une traduction en roumain de certains sonnets de Mallarmé auquel il avait joint un poème de Valéry. Traduire, c'est s'approprier, c'est aussi se faire happer. Considérant la distance qui demeure par-delà la grande affection et la reconnaissance réciproque (car à la fin elle le fut), on s'est étonné que Rilke ait consacré beaucoup de son temps mesuré des dernières années (envahi subrepticement qu'il était par la maladie qui s'emparait de lui) à traduire Valéry (il laissera *La Jeune Parque* inachevée dans cette version allemande qu'il portait comme une urgence) ou à se livrer à des exercices en français que Valéry au reste ne manquait pas d'encourager et dont il aidait à la publication. C'était ne pas comprendre qu'il fallait à Rilke poursuivre son chemin et trouver le moyen de se reprendre comme de prendre la décision de tout relancer. Le français s'imposait, comme il était évident que Valéry était, avec Gide, et de très loin, le plus pertinent des écrivains français de ce moment auxquels Rilke porta intérêt.

Un élément circonstanciel a également beaucoup pesé sur la décision de Rilke d'écrire en français nombre de poèmes, le désir d'élaborer pour ses lecteurs de France qui s'ouvraient de mieux en mieux à ses tentatives, un pendant prosodique à la part prosaïque de son œuvre. Il le déclare tout net dans une lettre de 1926 où il justifie ainsi cette pente de sa production : « La connaissance que l'on prend de mon travail, écrit-il, par cette traduction [il s'agit de celle des *Cahiers de Malte* due à Maurice Betz et à laquelle il a lui-même beaucoup contribué] risque finalement d'être mieux complétée par mes vers français (même si on ne voit en eux qu'une « curiosité ») que par tout effort pour donner de la structure allemande de mes poèmes adultes une imprécise approximation française. » Les mots sont forts et disent assez l'appréhension

sion de Rilke que ses poèmes traduits ne soient pas restitués comme il convient en français (tout du moins ne le soient pas à l'égal de sa prose). Cet aveu confirme la portée non négligeable des poèmes français, ils ont pour charge d'équilibrer cette merveille, les *Cahiers de Malte*, ce qui est tout simplement considérable, et le mot de « curiosité » qui peut être rapporté à ces poèmes est en somme rabaisé par Rilke à un jugement d'adversaires déloyaux. C'est aussi beaucoup appuyer sur l'impossibilité de transposer son allemand structurellement germanique dans la langue de la précision et de la clarté qu'est le français ; ne pourrait être donnée qu'une leçon qui serait le contraire du génie de la langue d'arrivée comme de celui de l'œuvre originale. Il est étonnant que Rilke n'ait pas songé à s'investir lui-même dans une transposition de ses poèmes allemands ; seule, peut-on penser, la maladie a pu l'en détourner, avec ce vide qui montait inexorablement en lui. Les poèmes français n'étaient plus de tout un jeu mais la remise au français, qui le priait de venir à lui, de sa sensibilité poétique.

Rilke s'est ouvert à maintes reprises de son bonheur de vivre dans la quiétude du Valais, il a souvent fait part de sa reconnaissance envers ce canton suisse qui lui ménageait une improbable tranquillité en proposant à son esprit une harmonie peu soucieuse de se souligner. En s'installant dans le petit château de Muzot qu'un ami avait mis à sa disposition, en faisant sienne cette tour solitaire au pied de laquelle se tenait une merveille de petit jardin (quelque triste et désolé que Valéry ait pu percevoir ce lieu), Rilke trouva sa vérité, elle mit fin à son errance et lui permit d'achever les *Élégies*, reprises après dix ans d'interruption, et de s'abandonner à l'émergence des *Sonnets à Orphée*. Ce n'était pas rien. Le charme du lieu ne cessa plus d'opérer et posséda Rilke au point que l'atmosphère le porta à ce calme qu'elle véhiculait, il en aimait la ruralité âpre ou tendre, selon, les hommes et l'allant de la nature, au gré. Il alla jusqu'à la langue et une nouvelle raison de s'inscrire dans la poésie française lui fut cette politesse qu'il voulait rendre à ce canton, c'était une manière appuyée de marquer sa reconnaissance qui se trouvait parfois relayée par le souhait d'obtenir la nationalité suisse, les poèmes en français étaient aussi conçus « pour appuyer [s]a future demande », ce qui ne retire rien à la magie du lieu et à l'envoûtement apaisant qu'y subissait Rilke.

Tout cela était vrai. Il n'en reste pas moins que Rilke prenait un grand plaisir à l'exercice de la langue française en elle-même. Le timbre de l'altérité comme matière propre lui était une découverte précieuse qu'il avait du reste pressentie toute sa vie. Il disposait désormais complètement du français et dans une dépendance de Valéry moins étroite, moins exclusive et moins tyrannique que l'on a voulu souvent le croire. Rilke croisait dans son rituel d'autres voix (Verlaine et Mallarmé entre autres), il en venait à la simplicité des objets ou des choses, des détails et des paysages, il promenait un miroir de poche qui lui renvoyait la clarté d'une langue, il éprouvait une vraie volupté devant la surprise du mot neuf, parfois inconnu en allemand dans son identité poétique (ainsi de « paume »), à la montée d'un rythme vif et simple (quoique si savant) qui lui était échu comme un remerciement pour son attention. Il était, dans la simplicité du monde à quoi cette langue l'astreignait, le frère de Baudelaire,

de Mallarmé et de Verlaine, il écrivait la langue de Valéry, joyeux de le faire et un peu confus d'y parvenir, restaient quelques accents d'étrangeté, ici, un désaccord, là, un suspens. Plus important est encore le lien que l'on perçoit entre ses poèmes français et ses poèmes allemands, les échos thématiques, les mêmes incertitudes, les identiques fragiles équivoques, avec cette différence appréciable que le sourire du français l'emporte alors sur la crainte de l'allemand. Malgré tant de science concentrée sur le rien, il y a dans le français de Rilke une sorte de jubilation à être, une forme d'intrépidité sans tourment qui est la rançon de la non obligation de maîtrise et de la supposée futilité d'un jeu qui ne l'aurait engagé qu'à moitié. Ce faisant, Rilke s'avouait sans le crier ni le pleurer à travers le filtre de ses poèmes français.

Rien n'importe plus maintenant que de faire retour un instant, même brièvement, aux poèmes français de Rilke en eux-mêmes. Dans *Vergers*, il ne semble s'en tenir qu'au menu, aux seuls éclats minces du réel, à l'obstination des choses, mais le mot même de la « langue prêtée » retrouve celui de la plus haute poésie, celle des troubadours qui confondaient si heureusement le verger et la chambre ; verger est bien précisément un mot qui chez Rilke aussi fait effectivement battre dedans et dehors quand, sous couvert d'à peine plus que rien, retentit alors l'essentiel. Loin du simple objet, de la chambre ou d'un fragment du geste, *Les Quatrains Valaisans* sont, eux, de petits paysages votifs où le prétexte du merci, de l'oubli de soi dans la gloire d'un lieu simple, le cède, là, à « un pâle vert de vision » ou, ici, aux « chemins qui ne mènent nulle part », au gré d'un déploiement prolongé d'aquarelles verbales. Avec *Les Roses*, c'est la reprise du mythe, à la fois poétique et personnel, que l'on connaît si bien chez Rilke, c'est pour lui se confondre avec le dévoilement de la perfection, son seul titre de vainqueur dans ce combat allusif avec le temps est d'« être [...] le contemporain des roses » ; il inscrit la réaffirmation dans le français qui frissonne de l'insistance d'une thématique visitée dans une vibration autre et si semblable en allemand. Le dernier acte est un hommage rendu à cette mesure d'attente, *Les Fenêtres*, ce sont elles qui éclatent, vive géométrie, et « Tous les hasards sont abolis », comme si le simple objet de transparence cadrante et cadrée était le révélateur des présences et de leur être. Et, au-delà encore, dans le chantier de ces *Tendres impôts à la France*, une adresse de Rilke nous paraît si proche d'être une invite à soi : « Reste tranquille, si soudain l'Ange à ta table se décide » ou, autrement encore, l'aveu d'un « Étonnement sans fin » qui retentit comme une leçon de vie, comme l'évidence d'un destin. Rilke, par la frêle voix de ces poèmes, n'est plus étranger à soi-même jusque dans sa part étrangère. Il n'oublie jamais la toujours fine rayure qui évite à la paix de gagner l'assurance que lui conférerait chaque instant conquis sur la rupture. Une belle logique de stoïcien fragile aussitôt prévaut. Rilke en français, faut-il le dire, est davantage dans la dépendance de lui-même que de quiconque.