

Gérard Bucher

L'œuvre en français de Rilke: l'énigme du renversement mythopoïétique*

Il est, à dire vrai, étrange de ne plus habiter la terre,
de ne plus pratiquer les coutumes justes apprises,
et de ne plus donner aux roses, non plus qu'à
d'autres choses prometteuses la signification d'un
avenir humain.

1^{re} *Élégie de Duino*

L'œuvre en français de Rilke se présente d'emblée comme une énigme. Voici un poète dont la carrière offre selon Robert Musil « le spectacle extraordinaire » d'une transformation intime de ses propres thèmes – la transfiguration « de la porcelaine en marbre » (*Discours sur Rilke*, p. 267, cité par G. Stieg, Introduction, *Œuvres complètes (Poésie et théâtre)*, Gallimard, 1997, p. XXIV) – et qui, au moment de son ultime épanouissement, choisit de s'aventurer sur la voie d'un étonnant *bilinguisme poétique*. Installé désormais en Suisse romande au château de Muzot, Rilke poursuit en effet, à partir de l'achèvement des *Élégies de Duino* et de la rédaction fulgurante des *Sonnets à Orphée*, une œuvre à part égale en français et en allemand. De 1923 à sa mort, fin 1926, le plus célèbre des poètes de langue allemande du 20^e siècle ne composera pas moins de quatre cent cinquante poèmes en français. Un premier cycle complet : *Tendres impôts à la France* est composé entre le 16 septembre 1923 et le 1^{er} février 1924 (pourtant au moment d'achever ce premier recueil le poète exprime encore des doutes sur la qualité de son français : « J'ai noté dernièrement quelques lignes de poésie qui me sont venues en français : il y en a que j'aime, sans prétendre pour cela que ce soit du français bien authentique » à Nanny Wunderly-Volkart, le 8 février 1924). À *Tendres impôts à la France* font suite cinq autres cycles : *Les quatrains Valaisans* rédigé d'août à septembre 1924, *Les roses* en septembre 1924, *Vergers* entre janvier 1924 et mai 1925 (c'est-à-dire composé pour une part durant le dernier séjour de Rilke à Paris de janvier à août 1925), *Les Fenêtres* durant l'été 1924 et le printemps 1926, *Exercices et évidences* enfin composé de février 1925 à juin 1926 (à ces six recueils s'ajoute enfin un dernier ensemble plus disparate regroupé sous le titre *Poèmes et dédicaces*, il inclut des poèmes dont la rédaction s'échelonna de 1920 à 1926).

Si d'autres écrivains, tels T.S. Eliot, s'essayèrent parfois à des vers dans une langue étrangère (à l'instar de Rilke lui-même qui fit aussi quelques tentatives en italien et en russe), si d'autres encore, tels Nabokov, furent forcés, pour cause d'exil, à abandonner leur langue et à s'établir dans une autre, le cas de l'auteur des *Élégies de Duino* demeure exceptionnel, voire déroutant. Comment expliquer le *choix* du bilinguisme poétique, là où l'œuvre, en sa visée ultime, concernait, non seulement *l'identité* intime du poète (sa langue *maternelle*) mais « l'esprit [même] de la poésie » – *der Geist der Dichtung* (selon Marina Tsevtseva, cf. *ibid.* p. XXII) ?

* La présente étude a été entreprise à l'instigation d'Erika A. Metzger et de Michael M. Metzger en vue de son incorporation (en version anglaise) dans un ouvrage intitulé *A Companion to the Works of Rainer Maria Rilke*, Camden House, Columbia, S.C. (Boydell & Brewer publishers ; James Hardin general editor) à paraître dans le courant de 2000. Je remercie les responsables de ce projet de m'avoir autorisé à publier mon texte en version française.

Je est un autre ou l'énigme d'une modernité poétique

On peut se rapporter en première approche aux explications fournies par l'auteur lui-même, notamment dans une lettre à André Gide datée du 10 juillet 1926, au moment de la publication de *Vergers* : « Ma surprise heureuse consistait [Rilke parle de son inspiration poétique en français] à avoir pu recevoir tout cela, à avoir été assez jeune pour rendre mienne cette jeunesse verbale délicieusement offerte. Car vous ne pouvez pas vous imaginer, cher Gide, combien l'obéissance active à cette langue admirée m'a rajeuni. Chaque mot, en me permettant de l'employer à mon aise et selon ma vérité pratique, m'apportait je ne sais quelle primeur d'usage. Cela ressemblait si peu au travail et cela en comportait cependant toutes les découvertes » (Rilke-Gide, *Correspondance 1909-1926*, Corrêa, Paris, 1952, c'est la dernière lettre de Rilke à Gide). Ce même thème est repris dans une lettre au critique zurichois Eduard Korrodi, où l'auteur des *Élégies de Duino* souligne de même : « Le plaisir [éprouvé à] se retrouver plus jeune, presque jeune, dans l'usage d'une seconde langue dont on n'avait fait jusqu'alors qu'un usage passif ou pratique, et dont la crue (ainsi qu'on l'avait éprouvé, jeune, avec la sienne propre) se mettait à vous porter, maintenant, dans l'espace de la vie anonyme » (Rilke-Korrodi, *Briefwechsel, 1920-1926*, Niehans, Zurich, 1954, p. 604). Rilke exprimait ainsi de prime abord son plaisir d'amateur de langues à explorer les ressources d'une parole *autre*, à « palper » en quelque sorte les virtualités du français, à l'instar du sculpteur *éprouvant* le grain du bois ou de la pierre. Plus subtilement, on croit percevoir déjà chez le poète-narcisse un désir de *s'évanouir* « dans l'espace de la vie anonyme » par l'exploration d'une *langue autre*.

Outre le sentiment d'une inattendue *réinitiation* poétique, rien pourtant ne paraît justifier le lourd handicap assumé par Rilke dans sa pratique *suivie* du français à partir de 1923, là où il y allait désormais d'un combat quotidien avec l'*indicible* (c'est-à-dire avec l'*ange* des *Élégies*). Au détour de la lettre à Eduard Korrodi, mentionnée plus haut, une remarque incidente nous mettra toutefois sur la piste d'une explication plus essentielle : Rilke y motive encore son recours au français par « le désir d'être plus visiblement lié, à titre de modeste écolier et d'immodeste *obligé*, à la France et à l'incomparable Paris, qui représentent tout un monde de mon évolution et de mes souvenirs » (*ibid.* p. 606, je souligne). Mais quelle donc est la nature de la *dette* à la fois sentimentale et intellectuelle contractée par Rilke envers la France et envers Paris en particulier ? Nous présentons que cette énigme commande une lecture plus profonde, non seulement de l'œuvre de Rilke en français, mais des *Élégies* et des *Sonnets* mêmes. Certes, la lecture des poèmes en français peut fort bien se faire hors de toute approche de l'œuvre dans son ensemble, mais il nous semble que la simplicité apparente – la justesse et la force de maintes images – laisse échapper alors quelque chose de leur intime mystère. Nous voudrions donc montrer que c'est dans l'optique seulement de l'extraordinaire réussite des *Élégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* que plusieurs des poèmes en français acquièrent leur authentique relief ; réciproquement, il s'agit d'indiquer combien le commerce de Rilke avec la langue française et avec la France (à travers la lecture assidue notamment de Baudelaire, de Mallarmé et de Valéry) contribua à cette réussite même.

Il convient d'évoquer d'abord certains traits des années de formation du poète dans la Prague bilingue de la fin de l'Empire austro-hongrois. Il n'est en effet nullement indifférent que le jeune René se soit intéressé très tôt à la langue et à la culture tchèques et qu'il ait cherché à prendre ses distances à l'égard du nationalisme slavophobe de ses

parents, surtout de sa mère. De fait, le jeune René eut pendant un temps le projet d'apprendre le tchèque et en 1896 il prit le parti d'associer dans le numéro 2 de *Wegwarten* (une revue qu'il dirigea brièvement) quelques grandes figures de la littérature allemande tels que Théodore Fontane à deux poètes tchèques (*Life of a Poet: Rainer Maria Rilke*, Ralph Freedman, Farrar, Straus and Giroux, New York 1996, p. 45). De manière complémentaire, on ne peut évidemment négliger le fait que sa mère Phia ait entrepris de l'initier très tôt à la langue française qui jouissait à l'époque d'un grand prestige auprès de l'intelligentsia européenne. René Rilke (qui ne se fit appeler Rainer que tardivement, lors de sa rencontre avec Lou Andreas-Salomé) s'exerça même dès 1899 à quelques poèmes en française (l'édition des œuvres complètes répertorie une quinzaine d'ébauches pour la période 1899-1918, la majorité de ces tentatives coïncide, il est vrai avec l'époque des séjours de Rilke à Paris à partir de 1902 et jusqu'au printemps 1914).

De fait, on soupçonne que Rilke éprouva très tôt, avec le manque foncier de fondement propre à la condition de l'homme moderne (on pense au célèbre passage du *Malte* où le héros prend acte de la ruine des dieux et de notre foncière incohérence), une conscience aiguë du « défaut » (pour évoquer un thème cher à Mallarmé) de *toute langue héritée*. D'où procède sans doute, avec la quête de « la formule et du lieu » (Rimbaud), le Rêve d'une improbable *fondation poétique ou poïétique* qui serait précisément *possible* aujourd'hui :

Alors seulement
naîtra de nos saisons le cercle
de la mutation entière. (4^e élégie)

La poésie en français et le sommet de l'œuvre

Parmi les circonstances extérieures qui contribuèrent à l'intensification de l'usage du français, il y eut, certes, l'installation du poète dans le Valais, non loin de la frontière linguistique entre les contrées de langue française et allemande. Ladite installation fut du reste indissociable de sa rencontre en 1919 avec Baladine Klossowska, une femme-peintre avec laquelle le poète entretint une relation à épisodes jusqu'à sa mort. Or Baladine Klossowska, à qui le poète donna le nom de Merline, avait eu un parcours à bien des égards parallèle au sien : elle était née comme lui aux confins des pays slaves de langue allemande et elle avait été conduite, depuis ses années de formation, à embrasser la culture française, notamment à désirer pour ses deux fils (le futur peintre Balthus et l'écrivain Pierre Klossowski) un enracinement en terre française. De fait, la relation amoureuse de Rilke avec Merline donna lieu très tôt à une abondante correspondance *bilingue* et elle fut l'occasion d'une émulation entre les amants : Rilke entendait montrer à son amie qu'il ne maîtrisait pas moins bien qu'elle les nuances de la langue française (cf. R. Freedman, *op. cit.* pp. 457-464). Finalement, ce fut bien à Merline que Rilke dut son installation le 21 juillet 1921 dans les « vieux murs » du château de Muzot, associée très vite par Rilke au château de Duino, détruit pendant la guerre. La vieille tour médiévale de Muzot devint en effet bientôt le lieu quasi mythique de la *Profération*, tel précisément que le célébrera la 9^e élégie : « Ici est le temps du dicible, ici est sa patrie ». D'ailleurs, au moment d'achever son poème, dans la nuit du 11 février 1912, le poète n'éprouva-t-il pas le besoin de caresser les vieilles pierres du château comme s'il s'agissait de quelque bête familière, de quelque fantastique démon protecteur (*Werke*, Bd. 2, Insel, 1996, p. 596) ?

Il est en tout cas peu d'exemples dans l'histoire littéraire d'un bouleversement plus profond, d'une fièvre créatrice plus intense que ceux vécus par Rilke en ce début de février 1921 : « Ce qui me pesait et m'angoissait le plus est fait, et glorieusement, je crois. Ce n'était que quelques jours : mais jamais je n'ai supporté un pareil ouragan de cœur et d'esprit [...] j'ai vaincu » (dans une lettre en français à Balandine Klossowska, le 9 février 1922). À son éditeur il évoque simultanément des « journées d'une immense obéissance dans l'esprit », un « ouragan d'esprit et de cœur qui vous envahit » et le 11 février au soir il adresse à la princesse de Tour et Taxis un véritable « acte de naissance et de baptême » de l'œuvre : « Enfin, princesse, enfin le jour béni, ô combien béni où je puis vous annoncer [...] l'achèvement des *Élégies* au nombre de : DIX ! [...] Le tout en quelques jours ; ce fut une tempête qui n'a pas de nom, un ouragan dans l'esprit (comme autrefois à Duino) ; tout ce qui est "fibre et tissu" en moi, a craqué – quant à manger durant ce temps, il ne fallait pas y songer, Dieu sait, qui m'a nourri. Mais maintenant cela *est*. Est. Est. Amen [...] Cela s'intitulera *Les Élégies de Duino* » (cf. *O.c.*, op. cit., p. 1564).

Or, il importe de comprendre dans ce contexte en quoi la « régénération » (*anheilen*) vécue par le poète après la terrible « fracture » de la guerre eut partie liée, outre divers autres facteurs dont il sera question, à sa pratique d'un singulier *bilinguisme poétique*, préfiguré bien avant la guerre par la mise en chantier de plusieurs travaux de traductions du français en allemand (notamment de Louise Labbé et de Maurice de Guérin). Nécessairement conjoncturelle, notre approche doit ici tenter d'éclairer la nature même du *renouveau* qui au terme d'une attente de dix ans autorisa l'achèvement des *Élégies de Duino*, c'est-à-dire à la fois la mise au point des 6^e, 9^e et 10^e et la composition entièrement originale des 7^e, 8^e et 5^e élégies.

L'influence certes de la tradition allemande sur la poésie tardive de Rilke ne saurait être sous-estimée : elle comporte, ainsi que l'ont reconnu les commentateurs, plusieurs des plus grandes figures de la littérature et de la pensée allemande : Klopstock, Goethe, Hölderlin, Kleist, Nietzsche et Trakl. Mais, plus diffuse ou moins patente, l'incidence de l'héritage français ne s'avère pas moins décisif, d'autant plus qu'il comportait d'emblée une réflexion sur les orientations spirituelles distinctes et complémentaires des destins de l'Allemagne et de la France. Caractérisée par l'importance réservée de longue date à Baudelaire et à Mallarmé à travers sa passion pour Rodin et Cézanne, cette influence fut indissociable surtout de la découverte puis de la traduction, à partir de mars 1921, de l'œuvre de Valéry, d'abord du *Cimetière marin* et d'*Ébauche d'un serpent* en mars 22, puis de nombreux poèmes durant l'hiver 1922-23, enfin d'*Eupalinos* quelques mois avant la mort du poète (il est remarquable que Rilke ait éprouvé le désir de recopier le texte de *L'âme et la danse* fin janvier 22, à la veille même de « l'ouragan de cœur et d'esprit »). Pourtant, dès la fin de 1919, dans les derniers temps de son séjour à Munich, Rilke s'était déjà attelé à la traduction de certains poèmes de Mallarmé dont le célèbre « Tombeau » de Verlaine. Ce travail Lou Andreas-Salomé l'évoquera quelques mois plus tard dans sa correspondance de la manière suivante : « Alors que tu me lisais ta traduction de Mallarmé (nous en parlions souvent) j'avais déjà le sentiment que se manifestait chez toi avant tout un intérêt pour l'homme, un vif désir de te frotter [*anschmiegen*] spirituellement à lui » (cf. *Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Insel, 1975, p. 459).

Enfin, mentionné fugitivement dans une lettre d'accompagnement à un exemplaire des *Fleurs du mal* destiné à une jeune fille suisse, Anita Forrer, amie de Nannye Wunderly (l'exemplaire était agrémenté d'un poème dédicace que nous commenterons), il

se pourrait qu'une *relecture de Baudelaire* ait joué un rôle décisif de catalyseur peu avant l'*illumination* de février 1922. Dans ladite lettre Rilke justifiait en effet son envoi de la manière suivante (il convient de *peser* chacun des termes retenus par l'auteur) :

Je choisis à la hâte, *ce* livre-ci précisément, *que j'ai toujours méconnu jusqu'à ce jour [dem ich bisher immer vorüber sah]*, un livre merveilleux et terrible, puissant et redoutable – *Les fleurs du mal* de Baudelaire : un livre pour la vie, pour *toute* vie, devrait-on dire ; un livre qui dépasse de bien loin, de très loin, Anita, les bornes actuelles de votre cœur et dont, par conséquent, seul un petit nombre de vers vous seront *dès maintenant* accessibles, c'est-à-dire *contemporains*. L'un de ces livres pourtant qu'il convient d'avoir fréquenté dans sa jeunesse, pour être à même, bien plus tard peut-être, au moment d'en percevoir l'insigne grandeur, d'éprouver un indicible bonheur, une consolation des plus suaves, une prise de conscience effrayante de notre misère. (Lettre du 12-4-1921, *Werke II*, op. cit., p. 586, ma traduction, c'est moi qui ai souligné « *que j'ai toujours méconnu jusqu'à ce jour* »)

De manière à éclairer plus avant l'incidence de la poésie française sur l'achèvement des *Élégies de Duino* (et sur la rédaction concomitante des *Sonnets à Orphée*), nous prendrons brièvement appui sur deux études remarquables : « Rilke et Mallarmé : évolution d'un thème majeur de la poétique symbolique » de Beda Alleman (in *Rilke in Neuer Sicht*, éd. K. Hamburger, Verlag W. Kohlhammer, 1971, pp. 63-82) et surtout « Le renversement mythopoétique dans les *Élégies de Duino* de Rilke » de Hans Georg Gadamer (in *Rilkes Duineser Elegien*, Bd. 2, éd. U. Fülleborn et M. Engel, Suhrkamp, 1982, pp. 244-263).

C'est, on le sait, dans l'optique de sa réflexion sur la notion de « figure » que Beda Alleman relève l'événement d'un renouvellement complet de perspective entre l'époque où Rilke développa une théorie du « poème-chose » (*das Ding-Gedicht*) jusqu'à sa thématisation entièrement innovatrice de la *constellation* (c'est-à-dire de l'image spéculaire du texte lui-même) dans les *Élégies*. (On sait que les critiques reconnaissent unanimement une telle « conversion » de tout « présupposé métaphysique » comme de « toute représentation du monde » de 1908 à l'apothéose de février 1922, leur désaccord porte seulement la *nature* de ladite « conversion » : cf. *Rilkes Duineser Elegien*, Bd. 2, op. cit., pp. 280-281). Beda Alleman entend surtout souligner, quant à lui, combien la découverte par Rilke de Valéry à partir de 1921 eut pour conséquence un *approfondissement* de sa perception du symbolisme français tout entier (il est remarquable que dans une lettre à Rudolf Bodländer du 23 mars 1922 Rilke en soit venu à qualifier l'auteur du *Coup de dés* de « poète le plus sublime et le plus "dense" de notre temps : *der sublimste, der "dichteste" Dichter unserer Zeit* »).

Toutefois, par-delà les indications précieuses de Beda Alleman, c'est surtout l'article de Hans Georg Gadamer qui nous servira ici de guide pour autant qu'il offre un aperçu décisif sur la *nature du renversement lui-même* intervenu en février 1922. Soucieuse de se détacher de toute préconception (en particulier théologique ou métaphysique), la tâche de l'interprétation des *Élégies* selon Gadamer doit consister à accueillir la *spécificité toujours inouïe* de l'œuvre et donc à *participer à la mutation qu'elle initie*. (Il est remarquable que l'auteur de *Vérité et méthode* conteste de ce fait implicitement la position de Heidegger selon laquelle toute interprétation de l'œuvre de Rilke demeure intempestive : « Nous ne sommes [toujours] pas préparés pour une interprétation globale des *Élégies* et des *Sonnets*; car la sphère à partir de laquelle ils parlent n'est pas encore suffisamment

pensée » cf. « Pourquoi des poètes » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. fr., Gallimard, 1962, p. 331, conférence prononcée en 1946 pour le 20^e anniversaire de la mort du poète). Au cœur de l'énigme, Gadamer postule qu'il y va principalement de notre conception de la *figure de l'ange* en tant que *préfiguration d'une humanité* délivrée de toute superstition ancestrale : « Il [l'ange] est l'expression de la plus haute possibilité du cœur humain, une possibilité répudiée par l'homme parce que, conditionnant son expérience, elle travestit le caractère océanique de ses émotions » (*op. cit.* p. 248, toutes les citations de Gadamer sont traduites par moi). Trois « moments » devront contribuer selon Gadamer à l'amplification du « renversement mythopoïétique », c'est-à-dire à la réalisation du *devenir herméneutique* du Poème (nous tentons de *dégager* ici le sens de l'*argument* de Gadamer dans le bref exposé qu'il en propose : *ibid.*, pp. 249-251) :

1) Il faut partir du constat que la *parole initiale* aura toujours été contaminée *ab origine* par les narrations mythiques : elle aura été travestie par les légendes relatives aux actions et aux passions des dieux : « Tout dire poétique est mythique, cela veut dire qu'il fonde la croyance aux contenus sur leur *énonciation* même. Il relate des faits et des événements et extrapole une foi immanente à *notre être* sous la guise des actions et des passions des héros et des dieux » (*ibid.* pp. 249-250). D'où résulte déjà que la *parole poétique* ne put jamais jusqu'à ce jour se soustraire *en connaissance de cause* (ou de manière *pure*) aux fictions religieuses.

2) Si le premier « moment » doit être celui d'une prise de conscience de la subordination « historique » de la parole au *mythos*, il convient donc (en un second moment) de constater que ce sont les *contenus* eux-mêmes, immanents à la pensée moderne (philosophique et religieuse) qui lui demeurent *assujettis*. Tout porte à penser que jamais jusqu'à ce jour la modernité philosophique et religieuse n'aura pu (ou su) venir à *bout* de la démythologisation des fondements de notre tradition (Gadamer évoque tour à tour Walter Otto pour ce qui est de l'héritage grec et R. Bultman pour le christianisme). D'où il s'ensuit encore que, invitée à *porter* la crise nihiliste à *son comble*, une herméneutique des *Élégies* et des *Sonnets* devra *arracher l'explicitation du Poème* à son sol mythique immanent. C'est ainsi seulement que pourra (ou pourrait) être pleinement accueillie la *foi nouvelle* en la vie que foment le Poème.

3) Toujours déjà détaché du *mythos*, l'*ange* des *Élégies* concrétiserait la *mythopoïèse* en devenir du *cœur* : il serait l'*incarnation par* le verbe et *comme* verbe de ce qui définit le mystère « historial » de l'Homme : « La vérité intime du cœur se trouve poétiquement exprimée sur un mode quasi mythique, c'est-à-dire qu'elle se trouve projetée [dans les *Élégies*] en tant qu'être agissant. Ce qui transcende le domaine de l'expérience humaine se présente dorénavant sous la figure de l'ange [... Rilke] parvient ainsi au moyen d'un maniérisme supérieur à déployer l'expérience démythifiée du cœur humain au plan de la mythopoïèse » (*ibid.* pp. 250-251). L'innovation rilkéenne dans les *Élégies* et dans les *Sonnets à Orphée* aurait donc consisté à *assumer pleinement*, c'est-à-dire à secrètement *porter à son comble* l'œuvre de la démythologisation moderne : « Ici s'interrompt toute continuité avec l'univers mythique de l'Antiquité (mais aussi bien avec sa variante chrétienne et l'engouement pour les allégories poétiques de l'époque baroque), [l'œuvre de Rilke] se dissocie aussi de tout projet de relance expresse du mythe comme c'est le cas pour la poésie tardive de Hölderlin. Il n'y a plus [chez lui] de monde mythique, seul est préservé le *principe* du renversement poétique lui-même » (*ibid.* p. 250, il est à noter que Gadamer *privilegie* explicitement la poésie de Rilke relativement à celle de Hölderlin).

En suspendant de façon *décisive* la reconduction de la parole pétrifiée par le *mythos*, les *Élégies* auraient donc marqué *l'irruption* d'une *pure poïesis-du-verbe* : « une parousie [inouïe] du sens » inséparable de la délivrance du *cœur* en tant qu'*ange* (figure de l'humanité à venir) et en tant que *texte-constellation* (Alleman autant que Gadamer soulignent la filiation malarméenne de cette projection spéculaire du texte : cf. *ibid.* p. 260 et Alleman, *op. cit.* p. 65). Finalement, si une telle *invention* pouvait *se produire* comme *poésie pensée* (comme Poème interprété), ce serait parce que le travail de sape nihiliste secrètement à l'œuvre dans notre monde de culture pourrait *être mené à terme* en tant que *l'explicitation mythopoïétique réfléchie* du Poème même.

Or il est remarquable que ce thème d'un *mythe littéraire pur*, détaché de la « légende » avait non seulement déjà été *exploré* par Mallarmé dans plusieurs poèmes (notamment dans le célèbre « sonnet en ix ») mais *explicitement médité* par l'auteur du *Coup de dés* dans le *contexte de la rivalité spirituelle entre l'Allemagne et la France*. Dans une étude remarquable, datée de juillet 1885, intitulée *Richard Wagner: Rêverie d'un poète français* (O.C., Gallimard, 1947, pp. 541-546), Mallarmé montrait en effet comment l'opéra wagnérien s'était indûment arrogé le rêve du « spectacle total » sans « irradier, par un jeu direct, du principe littéraire même », c'est-à-dire sans avoir *accompli* le déracinement du *mythos*. Mallarmé requerrait ainsi, bien avant Rilke (et Gadamer), la mise en cause de la « foi » (mythique) immanente au récit ordinaire, notamment quand il souhaitait que l'apparition du *personnage* fût : « la résultante [et non le point de départ] du concours de tous les arts suscitant le miracle, sinon inerte et nul de la scène » (*ibid.* p. 542). C'est finalement, dans le prolongement de sa critique de Wagner, que l'auteur du *Coup de dés* en venait à préciser le contenu de sa « Rêverie » envisagée, en un premier temps, en sa *spécificité purement française*:

Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende. [Pour l'auteur d'un *Coup de dés* l'enjeu consiste en effet bien plutôt à dissoudre] par la pensée les Mythes, pour en refaire [un] emprunté[...] au sens latent en le concours de tous, [Fable] inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire, un Poème, l'Ode. [Parfaitement *pure*, ladite Fable ne ferait qu'un avec le] fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental [...] d'où s'éveille[ra] la Figure que Nul n'est. (*ibid.* p. 545, pour des raisons d'économie je me suis permis d'interpoler plusieurs passages de l'exposé de Mallarmé).

Certes Rilke ne prit sans doute jamais directement connaissance de la « Rêverie » de Mallarmé à propos de Wagner, pourtant tout est comme si sa méditation sur le symbolisme français l'avait conduit, dans les années qui suivirent l'achèvement du *Malte* (après 1910), puis de façon renouvelée, lors de son installation en Suisse, à *envisager* le grand projet des *Élégies dans le sillage de la conception mythopoïétique de Mallarmé*. Ce que nous voulons suggérer ici, dans un mouvement de reprise des approches critiques de Gadamer et d'Alleman, c'est que l'entreprise de Rilke ne saurait se concevoir, en sa radicalité insigne, hors d'une confrontation des « destins poétiques » *complémentaires* de la France et de l'Allemagne, par-delà tout chauvinisme et « supériorité » nationale. Le Songe de Rilke – *l'Européen* – rejoignait en effet intimement celui de Mallarmé, notamment quand ce dernier marquait, vers la fin du texte sur Wagner, combien la célébration des « pompes souveraines de la Poésie » ne pourrait l'être « pour aucun

peuple » puisque le « Jubilé » entrevu aurait précisément pour corollaire un dépassement de « la médiocrité des patries » (*ibid.*, p. 546 ; peu avant sa mort Rilke, on le sait, fut en butte à une absurde polémique « nationaliste » pour avoir cherché à « se métamorphoser [censément] en auteur français », cf. *O.c.*, op. cit., p. 1772).

L'horizon d'ensemble du « renversement mythopoïétique » ainsi esquissé, nous serons mieux à même de *supputer* la nature de la culmination de février 1922 autant que les tensions survenues entre 1912 et l'achèvement des *Élégies* et des *Sonnets*. La remise en cause, à travers la figure annonciatrice de *l'ange*, du fondement mythique immanent à toute énonciation poétique dut en effet avoir pour contrepartie le dépassement de la *dualité* immémoriale du *cœur humain*: « Alors viendra ensemble ce que jamais nous ne cessons de *diviser*, en existant » (4^e élégie, je souligne). L'une des orientations thématiques les plus symptomatiques, sous-jacente aux quatre premières élégies, concernait précisément, on le sait, la nécessité de soustraire la plainte (le deuil) aux *ambivalences mythiques* de la haine *et* de l'amour (c'est-à-dire à la dualité du sacré primitif immanente à l'affectivité humaine).

Tout se passe donc comme si Rilke avait parfaitement compris que le « renversement mythopoïétique » ne pouvait faire l'économie d'une remise en cause du *déni de l'autre*, assimilé à la *répudiation* (ou à l'expulsion immémoriale) de *l'impur* ou du *mal* (ou de *la mort*). L'éclosion poétique à laquelle il voulait œuvrer devait être à même de : « contenir la mort, toute la mort, avant la vie » (4^e élégie). Or, c'est peut-être précisément sa lecture de Baudelaire et particulièrement de « La charogne » (un poème dont nous savons qu'il fut pour lui un objet de fascination, cf. Ch. Dédéyan, *Rilke et la France*, T. II, Sedes, Paris, pp. 187-192), qui le mit sur la voie d'une prise de conscience plus aiguë du fait que *l'exclusion de l'autre* est non seulement immanente au *sens commun* (c'est-à-dire au « monde interprété » à la *gedeutete Welt*), mais *qu'elle conditionne son éclosion même*. À l'instar de Baudelaire, Rilke comprit en effet que la Beauté seule pouvait *souffrir la contradiction* et permettre d'accueillir le « mal » (la plainte et le deuil) *sans recourir à la violence*: « contenir la mort, toute la mort [...] *et n'être pas méchant*, cela n'est pas dicible » (4^e élégie, c'est moi qui souligne). C'est d'ailleurs avant tout la possibilité *d'incorporer poétiquement* le mal sans violence et donc de *transcender* jusqu'à l'horreur du meurtre que souligne le poème dédicace « Baudelaire » porté sur l'exemplaire des *Fleurs du mal* offert à Anita Forrer (cf. la lettre d'accompagnement ci-dessus citée) :

Le poète seul a uni le monde
qui en chacun de nous se désagrège.
Il attesta le Beau d'une manière inouïe,
mais glorifiant ce qui l'accable,
il a infiniment purifié la ruine :

et même ce qui tue devient monde.

À cette *rédemption poétique* du mal, il aura fallu que réponde, au terme d'un cycle de l'histoire (en même temps que de la maturation de Rilke de 1912 à 1922), le projet d'une *profération explicite* de la Parole *ex nihilo*. Si, conformément à la fatalité des origines, la conscience *poïétique* d'Adam fut confisquée par les dieux, si l'âme des morts, *invoquée* par les endeuillés, ne cessa de masquer les puissances *créatrices du verbe*, il est nécessaire qu'« une musique audacieuse [fasse] vibrer [...] le vide » et *réponde* de

manière *pure* à la « plainte chantée pour Linos » (1^{re} élégie). Immanente à l'*achèvement* des *Élégies*, la vision de Rilke en 1921 fut celle d'une *Poétique de la Terre* au terme d'une mystérieuse *mise en correspondance* des traditions française et germanique (dans le prolongement donc d'une méditation sur Valéry autant que d'une *relecture* de Baudelaire et de Mallarmé) :

Terre, n'est-ce pas cela que tu veux : *invisible*
ressusciter en nous ? – n'est-ce pas là ton rêve
d'être un jour enfin visible ? – Terre ! Invisible !
(9^e élégie)

Conditionnant toute métamorphose de la Terre, l'*Épiphanie du verbe* (c'est-à-dire l'invention *en connaissance de cause* du langage démythifié) devra résulter de la *conscience* émergente de la voix, c'est-à-dire de l'écllosion d'un :

discret *premier son questionneur* qu'un jour affirmeur cerne (7^e élégie, je souligne, Rilke désigne ici silencieusement une *articulation première* entre les phonèmes émergents de la voix et l'édification d'« un Temple dans l'ouïe », 1^{er} sonnet à Orphée).

Ce n'est évidemment pas le lieu ici de proposer une interprétation *suivie* des *Élégies* et des *Sonnets*. L'enquête sur l'étrange *bilinguisme poétique* de Rilke autorise seulement d'en délimiter *autrement* le champ *possible*. Nous percevons du moins qu'une telle herméneutique ne pourrait (ne pourra) faire l'économie d'une exploration de la *coïncidence* « historique » du *logos* et du *mythos* dans l'horizon de la *complémentarité spirituelle* entre la France et l'Allemagne (et partant d'un dialogue *d'ensemble* de toutes les traditions).

Prenant du recul, nous constatons qu'en affirmant, dans l'article cité, l'exigence d'une métamorphose de *nos a priori de lecture* pour que puisse *se réaliser* la mutation secrètement déjà inaugurée par les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*, Gadamer assumait une position excentrique à toutes autres. Certes, il s'inspirait à certains égards des positions de Heidegger, mais il les *récusait* aussi puisqu'il laissait soupçonner que c'était le primat même réservé par l'auteur de *Sein und Zeit* à Hölderlin qui l'aurait empêché de prendre la pleine mesure de l'innovation rilkéenne (au lieu d'opérer comme Rilke la « conversion mythopoïétique », Hölderlin se serait seulement contenté d'un « aggiornamento » [*Neuerweckung*, *op. cit.*, p. 250] du fonds mythique immémorial).

Pour Gadamer, la relance d'un *dialogue* effectif entre *poésie* et *pensée* (évoquée dès les premières pages de son article dans une référence implicite à Heidegger) ne pouvait donc faire l'économie d'une prise en compte de la démythification *mythopoïétique déjà réalisée par Rilke* (c'est-à-dire de la *levée de l'oubli* « historial » du *mythos* au profit d'une *éclosion du verbe* déjà accomplie par les *Élégies* et les *Sonnets*). À la différence donc de la double valorisation encore trop exclusive par Heidegger de *la langue allemande* (entre bien d'autres exemples : « Je pense à la *parenté particulière* qui est à l'intérieur de la langue allemande avec la langue des Grecs et leur pensée » *M. Heidegger interrogé par « Der Spiegel* », trad. fr., Mercure de France, 1976, p. 66, je souligne) *et de Hölderlin* (« l'œuvre poétique de Rilke, en son orbite historique, reste, quant à son ordre et à sa place, *derrière celle de Hölderlin* », *ibid.* pp. 331-332, je souligne), Rilke seul aurait réalisé l'épreuve de la mythopoïèse à la faveur de la mise en cause de tout mythe « national » dans l'optique beaucoup plus large de la subversion du *mythos* lui-même.

Seul ce coup double « historial » (qui fait de Rilke le *double héritier* des traditions allemande et française) lui aurait permis d'engager *effectivement* l'épreuve de « l'autre commencement » (*der andere Anfang*) que Heidegger envisagea de son côté, on le sait, dans plusieurs textes majeurs, notamment dans ses *Beiträge zur Philosophie, Vom Ereignis* (un ouvrage rédigé dans les années trente mais publié seulement en 1989).

Les cycles en français ou l'œuvre recommencée

Les *Élégies* et les *Sonnets* ne marquent donc pas seulement le sommet de l'œuvre de Rilke, ils inaugurent le moment où l'affranchissement de la Parole à l'égard du *mythos* laisse envisager, avec l'outrepassement de toutes les traditions, une Épiphanie inouïe du verbe *ex nihilo*. Rien d'étonnant que cette rupture ait dû avoir pour *répondant* une *pratique nouvelle* dont le *bilinguisme poétique* serait la manifestation patente. La poésie tardive en français ne serait donc pas seulement l'expression d'une dette de reconnaissance – ou de « Tendres impôts à la France » – elle participerait au même titre que la poésie en allemand *du rayonnement continué* des *Élégies* et des *Sonnets* jusqu'à la mort du poète. En le conduisant à relever le défi d'un travail *rajeuni* aux sources d'une *autre langue*, elle lui permet, par la récapitulation de tous les thèmes antérieurs, de répondre aux exigences d'une *mythopoièse absolue*, subversive du « monde interprété ». D'où la nécessité pour nous d'engager un travail d'exégèse préparatoire, dans l'horizon d'un « renversement mythopoiétique » d'ensemble de notre tradition (partant dans l'horizon de l'explicitation par la *pensée* du « renversement » déjà accompli par le Poème).

Il est dans la carrière du poète un moment d'inflexion singulier où, au terme d'un long et intense travail de traduction et d'une acclimatation prolongée en terre valaisanne, Rilke se consacra à partir de septembre 1923 à la rédaction de son premier recueil en français : *Tendres impôts à la France*. Le 11 février 1924, il poussa plus loin encore sa pratique bilingue puisqu'il composa *simultanément* deux poèmes sur un même sujet – « Corne d'abondance » – d'abord en français puis en allemand. Ce même jour il envoya les deux versions à Merline se réjouissant qu'« en écrivant en français [il] n'ait pas pensé en allemand et n'ait en aucune manière eu recours à la traduction » (*Werke II, op. cit.*, p. 801). Le lendemain, il renouvela l'expérience à propos d'un poème intitulé « Le magicien ». D'autres versions bilingues naîtront ultérieurement – « Éros », « Idole » et « Gong » notamment – exécutés tour à tour dans ces « matériaux » désormais *complémentaires* que furent pour le poète l'allemand et le français (tel le peintre jouant avec les contraintes multiples de son art). Attentif aux infléchissements sémantiques et musicaux de chaque vocable, tout est comme si le jeu des *anaphores* d'une langue à l'autre avait ainsi suscité une série de poèmes où l'allemand l'emporte certes souvent sur le français, mais où le poète ménage toujours, d'un texte à l'autre, de subtiles *effets stéréophoniques* (c'est pourquoi il est souhaitable de lire côte à côte les deux versions pour en apprécier toutes les richesses harmoniques).

Ainsi l'ample invagination de la « Corne d'abondance », si elle évoque de prime abord l'élémentaire fécondité de la déesse nature (en allemand) se voit opposée à l'aridité « de notre cœur déjà plein » (en français). Parallèlement, une allusion à l'ascèse poétique de « l'hôte le plus pur » (en allemand) suscite la métamorphose (en français) de la *corne* en *cor*: « qui sonne des choses au souffle du ciel ». Les deux poèmes tracent ainsi tout un jeu fugué d'analogies qui juxtapose à la profusion naturelle les prodigalités d'une création poétique indissociable de l'évanouissement orphique du poète « comme

un tel ». Deux ans jour pour jour après la prodigieuse « tempête » de février 22, les deux versions de « Corne d'abondance » se présentent d'ailleurs comme une discrète célébration anniversaire de l'inspiration *surabondante* des *Élégies* et des *Sonnets*.

Composé le lendemain de « Corne d'abondance », le poème « Le magicien », dont la première version fut cette fois rédigée en allemand, donna lieu conjointement à une version en français qui fut cette fois jugée inférieure à la fois par Merline et par Rilke lui-même. Pourtant, c'est alors le *contenu* du poème en allemand qui paraît profondément empreint par l'esprit du symbolisme français. Le poème célèbre en effet la voix démiurgique du poète-magicien qui *suscite* l'Autre (*das Andre*), l'Être « *Er ruft es an* » en vertu de l'abnégation du poète capable de se livrer à « tout ce qui n'est pas lui ». « Le magicien » pourrait donc être lu comme un hommage rendu par Rilke simultanément à l'auteur de *Correspondances* – l'instigateur du « lien » authentique qui « crée l'équilibre » – comme à celui d'*Igitur* et du *Coup de dés*, le maître d'œuvre d'un revirement *abyssal* quand « une aiguille sur l'autre, marque minuit ».

En dehors des cycles et des recueils centrés sur un thème particulier, ce sont les poèmes épars regroupés dans « Exercices et évidences » et dans « Ébauches et fragments » qui laissent transparaître le plus nettement la quête d'une « conversion mythopoïétique ». L'un des poèmes les plus explicites à cet égard est le court poème en prose intitulé « Saltimbanques », composé en août 24. La méditation sur la métamorphose orphique y renvoie en effet explicitement à la 5^e élégie qui fut la préférée du poète (*Werke II, op. cit.*, p. 652). On sait que ladite élégie avait été composée le 14 février 22, dans l'élan de l'ultime mise au point du grand poème de Rilke. Inspirée à la fois par un spectacle d'acrobates des rues auquel le poète avait assisté à Paris (l'anecdote est relatée dans le *Malte*) et par le célèbre tableau éponyme de Picasso, « l'élégie des saltimbanques » scellait l'unité du Poème par la mise en abyme des thèmes abordés à travers l'ensemble des neuf autres élégies. À deux ans et demi d'intervalle, le court texte en français propose donc comme une « variation » de la 5^e élégie et il offre un témoignage direct de la méditation continuée de Rilke sur *l'exploit* que furent les *Élégies* et les *Sonnets*.

La petite troupe des forains incarne la condition humaine (particulièrement celle de l'artiste), vouée à une essentielle épreuve – tragique *et* glorieuse – de la pauvreté et de la mort. L'humble spectacle de la rue vaut en effet comme une métaphore de la métamorphose poétique qui pourrait *convertir* le cœur du « pays de douleur » (10^e élégie). Pour échapper à l'affairement moderne, l'homme devrait non seulement défier la mort comme le font quotidiennement les saltimbanques, mais, à l'instar du poète, il devrait *composer* avec elle pour assumer le deuil « sans violence ». C'est ainsi seulement que pourra (ou pourrait) entièrement s'épanouir le site utopique de *l'immanence* qui ne fera qu'un avec l'éclosion de la Beauté. Le texte en français accentue l'idée, implicite dans la 5^e élégie, d'un dialogue entre les acrobates et le poète : tous deux doivent s'exempter de la médiocrité ambiante dont ils ont pour tâche de révéler *et* de transfigurer le secret. Voici qu'un naïf spectacle de la rue a pour vocation d'instaurer une célébration non sacrificielle de la présence comme pure fiction.

Entre la 5^e élégie et le poème en prose en français se met donc en place un subtil échange thématique qui finit par se focaliser sur la performance d'une funambule enfant. Tandis qu'est commémorée la référence à la famille des saltimbanques (telle qu'elle est figurée aussi dans le tableau de Picasso), une jeune fille surgit en effet brièvement sur fond de nuit dans « son maillot trop rose » sous l'éclat des projecteurs : « La corde était si haute, que cela se passait au-dessus des réflecteurs ». Sa chute imaginée ou fictive évoque le destin

déjà posthume du poète : « Tout à l'heure elle était encore parmi nous ». Ici l'attroupement des badauds « la rose de ceux qui regardent » (5^e élégie, vers 21) répond à « l'autre rose qui, là-haut, expliquait à la nuit immense l'absurdité de son pur danger mouvant ». Le lecteur croit alors discerner, malgré l'éloignement des contextes, comme une subtile évocation du « naufrage direct de l'homme » (selon Mallarmé), rapporté à l'inexplicable contemplation par « un enfant, un peu à l'écart [de] la corde vide avec derrière, la nuit intacte ».

D'un cycle de la rose

Il n'est sans doute dans toute la dernière période de la vie de Rilke qu'un seul poème qui se hisse à la hauteur des *Élégies* et des *Sonnets* et porte plus avant la problématique du « renversement mythopoïétique ». Il s'agit du court poème épitaphe qui sera gravé, selon les vœux mêmes du poète, sur sa tombe :

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes schlaf zu sein unter soviel
Lidern.

Rose, ô pure contradiction, joie
De n'être le sommeil de personne sous tant
de paupières. (traduction de M. Blanchot in *L'espace littéraire*, p. 208)

Composé le 27-10-25, ce haïku testamentaire, qui concerne la relation intime entre l'invention poétique et « la disparition élocutoire du poète » (Mallarmé), bruit de l'immense effort créateur de toute une vie (il donna lieu à de nombreux commentaires). Il est remarquable qu'il ait été le fruit d'une longue et complexe élaboration d'abord en allemand puis en français depuis Worpswede (cf. *Worpsweder Tagebuch*, Insel, p. 854), jusqu'aux *Nouveaux poèmes* (« La coupe des roses »), aux *Sonnets à Orphée* (I,V et I,VI) et au cycle *Les Roses* composé durant l'automne 24. « En l'échange d'une réciprocité de preuves » (S. Mallarmé), Rilke y vérifie le principe d'une célébration de la vie jusque dans la mort, c'est-à-dire d'une absolution poétique de l'âme orphique toujours déjà posthume du poète :

Sois toujours mort en Eurydice – et à force de chant,
de louange exalte toi jusqu'au pur rapport
(*Sonnet II, XIII*).

Le vocable « rose » lui-même (identique en allemand et en français) contient tout le mystère de l'intériorité parfaite et *vide* induite par l'abolition de toute croyance mythique ou vulgaire. Le pur éclat de la rose satisfait en effet le désir d'un anonyme sommeil s'il est vrai que « le splendide génie éternel n'a pas d'ombre » (S. Mallarmé). À l'instar de *l'ange des Élégies*, la transgression mythopoïétique des illusions d'au-delà fraye ici la voie vers le site hyperbolique ou « médial » («*die unerhôte Mitte*» *Sonnets II, XXVIII*) où la *rose* – l'emblème de toutes les contradictions – peut enfin éclore. La parole portée au sépulcre par le poète donne ainsi naissance à la rose ou au verbe en leur splendeur native pour la première fois.

En l'intimité légère de son « âme évanouie » c'est-à-dire du suave et enivrant parfum qui émane d'elle, la rose tel le poème se réfléchit à travers les avatars de sa création. Si

elle figure le « narcissis exaucé », c'est qu'elle suppose la mort du poète « comme un tel ». L'extrême nudité et simplicité de la rose est le sépulcre inaugural de la parole *ex nihilo* qui « doue d'authenticité notre séjour et est la seule tâche spirituelle » (S. Mallarmé). Coïncidant avec la fusion de l'ici-bas et de l'au-delà, elle vérifie le paradoxe de la *coincidentia oppositorum* de l'*illusion vraie*, dans l'horizon de sa *pure immanence*.

Reflétant en soi les efflorescences d'une émerveillante profusion, la « rose est sans pourquoi » selon le mot de Angelus Silesius commenté par Heidegger (cf. *Le principe de raison*, trad. fr. Gallimard, 1962, pp. 103-111), ce qu'illustre aussi le final d'un des sonnets de Mallarmé :

À rien expirer annonçant
Une rose dans les ténèbres

Le poème épitaphe de Rilke met ainsi rétrospectivement l'accent sur le cycle des roses qui contribua à son invention. Du reste, un bref poème en prose en français précéda directement la composition du *kaïku* testamentaire : « Cimetière » (in *Exercices et évidences*) qui se termine comme suit : « Veut-elle [la rose] être rose-seule, rien que rose ? Sommeil de personne sous tant de paupières ? »

Antérieurement, dans le court recueil *Les roses*, qui est peut-être le chef-d'œuvre de la poésie de Rilke en français (le poète y prit grand soin de respecter à la lettre les règles de la versification française), la rose est décrite d'abord comme « un livre entrebâillé » et un « Livre-mage » (Poème I). Elle paraît renvoyer encore à la quête mallarméenne de « l'explication orphique de la Terre », quand elle se fait « chose par excellence complète » (III) qu'amplifie le « thème du Narcisse exaucé » (V). Dans le poème VI elle se réduit à la seule énonciation de son nom : « souple vocable encadré par le texte des choses », tandis que réciproquement, mise « dans un simple vase [elle est] la même phrase, mais chantée par un ange » (XVI).

Enfin, au cœur des vingt-quatre poèmes qui composent le cycle, Rilke explore les connotations funèbres et résurrectionnelles de la rose-épitaphe. Il est d'abord un poème (le VII) qui reprend une thématique anciennement développée dans plusieurs poèmes en allemand :

T'appuyant, fraîche claire
rose, contre mon œil fermé –,
on dirait mille paupières
superposées

Puis l'annonce du poème mortuaire se fait plus manifeste par l'éclosion de la rose conçue comme pur foyer des visions : « Saint des Saints, mais mental » (S. Mallarmé) :

Ô musique des yeux,
toute entourée d'eux
tu deviens au milieu
intangibles

Enfin dans les deux avant-derniers poèmes (XXII et XXIII) la rose « venue très tard », au terme d'une longue maturation qui « à rebours imite les lenteurs de la mort », rend manifeste : « [l']ineffable accord du néant et de l'être ». L'extrême exploit de la floraison funèbre de la rose célèbre ainsi, tel un avant-commentaire, le poème épitaphe (certains accents ne sont pas sans rappeler aussi le « Cimetière marin ») :

Vous encore, vous sortez
de la terre des morts,
rose, vous qui portez
vers un jour tout en or

ce bonheur convaincu.
L'autorisent-ils, eux
dont le crâne creux
n'en a jamais tant su ?

Conclusion

Depuis l'achèvement des *Élégies* et des *Sonnets* Rilke aura donc tenté l'aventure d'un *dire plus essentiel* capable de transcender les ressources de toute langue assignable. Il s'agissait pour lui à chaque fois d'accueillir, par-delà les intentions ou les thèmes courants, le poème comme la *trace* d'un cheminement vers un être-dans-le-langage réinventé. Rilke aura ainsi voulu dépasser l'ordre de la simple traduction qui « n'est pas une opération allant de soi » (*Werke II, op. cit.*, p. 801) et finalement le caractère trop étroit de toutes les traditions, de manière à *valider*:

ne fût-ce *qu'une* fois :
[le fait] d'avoir été *terrestre*
(9^e *élégie*)

Soucieux d'éprouver la secrète *complémentarité* (cf. *Vergers*, 25) de ses visées poétiques en français et en allemand, le poète aura ainsi assumé tous les risques : celui avant tout de briser le carcan des *identités* héritées en vue de l'Ouvert. C'est donc en s'engageant sur la voie difficile du « renversement mythopoïétique » qu'il éprouva la nécessité d'une remise en cause de nos conceptions et spécialement de celles relatives à l'origine (s'il est vrai que toute « origine » demeure assujettie aux contraintes mythiques). C'est à ce défi que répondrait l'exigence d'une création *du* verbe *ex nihilo* dans les *Élégies* et dans les *Sonnets*, puis dans la poésie *bilingue* jusqu'à sa mort en 1926.

Or si la nécessité d'une *invention absolue* supposait le déracinement des données antérieures, elle conduisit aussi le poète à vivre tout autrement *l'appartenance*, ce que traduit précisément le souci de chanter la terre valaisanne d'adoption. Il s'agissait en l'occurrence pour Rilke de célébrer la migration essentielle vers : « la région où vivre » (S. Mallarmé), le paysage de l'âme :

Le sentiment de ce pur et grandiose paysage d'où m'était venu dans des années de solitude et de concentration, un secours incessant et inépuisable. Depuis ces premiers essais juvéniles où cherchaient à transparaître des influences de ma patrie pragoise, je ne m'étais plus jamais senti entraîné à célébrer directement dans un poème un lieu vécu, à le « chanter » ; et voilà que dans la troisième année de mon installation là-bas, s'éleva en moi une voix valaisanne, si forte, si autonome que la langue involontaire s'imposa avant même que je lui eusse accordé le moindre droit » (lettre à E. Korrodi, *Briefwechsel, op. cit.*, pp. 604-607).

Plus peut-être que *Vergers* et *Les Quatrains valaisans*, l'équilibre parfait qu'atteignit alors le poète entre les deux postulations contradictoires de l'enracinement et du déracinement se trouve emblématisé par le court cycle des *Fenêtres* (dix poèmes tout juste comme pour les *Élégies*).

En tant que rappel discret du motif de la métamorphose, ce cycle vaut comme une illustration ultime du *topos* de l'Ouvert. Le cycle des *Fenêtres* nous convie en effet à un étrange recueil immobile des contigüités extrêmes entre ce qui est souvenir *et* avenir, intérieur *et* extérieur, réel *et* fictif, au plus secret de la *coincidentia oppositorum* immanente à l'œuvre. Si la fenêtre cache et révèle l'être aimé (I), c'est qu'elle est le lieu par excellence du passage (II), la forme a priori de toute transition (IV). Elle ne fait qu'un depuis l'enfance (V) avec cette échappée vers l'autre monde qu'offre la parole (III). Fenêtre du souvenir (VII) qui permet d'évoquer la femme lointaine (VIII), elle sépare et rapproche l'amant de l'aimée (X) et, suscitant la hantise de rien (VI), elle n'est enfin qu'un cadre vide (IX). Tout ce cycle paraît s'inscrire ainsi dans une ambiance proche de certains sonnets de Mallarmé et notamment de : « Une dentelle s'abolit dans le doute du jeu suprême » (B. Alleman a souligné de son côté la corrélation entre la constellation et le motif des fenêtres, *op. cit.*, p. 75).

On constate donc pour finir que le questionnement du lien secret entre le bilinguisme poétique et « la conversion mythopoïétique » réalisée dans les *Élégies* et les *Sonnets* est indissociable du travail d'interprétation original auquel nous convie Rilke. Si les analyses précédentes peuvent être validées (elles s'inscrivent toutes dans le prolongement de l'article de Gadamer), il faut en effet que la lecture de Rilke (et singulièrement de sa poésie en français) donne lieu à un approfondissement de la *complémentarité* essentielle entre *poésie et pensée* (telle que Heidegger la postula, on le sait, dans plusieurs textes majeurs). Cette tâche concerne au premier chef la migration orphique vers *l'autre* à laquelle contribuent les *Élégies* et les *Sonnets*. Pour que la pensée puisse s'élever au plan de la conversion déjà réalisée par le Poème, il faudra qu'elle franchisse à son tour le « pas en arrière » et accomplisse la *démythification de l'origine* dans l'horizon d'une exploration ana-chronologique de l'histoire.

Face à la tâche d'une interprétation *effective* de l'œuvre de Rilke, Gadamer eut donc raison de mettre en cause les fondements mythiques de notre compréhension même (ce qui supposait rien moins que la subversion des fondements mythiques de toute herméneutique). Si l'interprétation veut s'élever au plan de « la conversion mythopoïétique » déjà réalisée par le Poème, elle devra exiger d'elle-même la réalisation de l'Événement d'un pur surgissement sans a priori, dans l'horizon d'une approche compréhensive de toutes les *données* « historiques ». Dans le seul texte qu'il lui consacra, Heidegger eut donc raison de suspendre l'interprétation de Rilke en arguant que la conversion exigée par les *Élégies* et par les *Sonnets* ne pouvait faire l'économie d'une remise en cause de l'héritage de la métaphysique tout entier. Quant à Gadamer, s'il requerrait également une telle conversion d'ensemble, il en précisait les conditions tout autrement que Heidegger puisqu'il exigeait de prime abord la suspension de *notre foi mythique au sens commun* (à la « *gedeutete Welt* »). La poésie de Rilke ne pourra pleinement révéler sa puissance d'innovation qu'au moment où, *par-delà les perspectives heideggériennes*, la pensée pourra elle-même s'accorder à l'exigence de « la conversion mythopoïétique » déjà réalisée dans les *Élégies* et les *Sonnets* (mais aussi dans l'œuvre de Mallarmé), c'est-à-dire à l'émergence d'une Parole « médiale » ayant pour vocation d'opérer :

... la transfiguration de toutes choses. Car [...] comment sauver le visible, si ce n'est en en faisant le langage de l'absence, de l'invisible ? Et comment parler cette langue qui reste muette, à moins qu'on la chante éperdument, sans aucune velléité de se faire comprendre. (Lettre en français du 26 novembre 1925 à Sophy Giauque, *O.c.*, *op. cit.*, p. XXIV).