Germanica

36 | 2005

**Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue
allemande : fascination et suspicion**

Le pouvoir de la musique selon Rilke

Rilkes Auffassung der Macht der Musik.

Fabrice Malkani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1510>

DOI : 10.4000/germanica.1510

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005

Pagination : 11-29

ISBN : 9782913857155

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Le pouvoir de la musique selon Rilke », *Germanica* [En ligne], 36 | 2005, mis en ligne le 10 juillet 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1510> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1510>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Le pouvoir de la musique selon Rilke

Rilkes Auffassung der Macht der Musik.

Fabrice Malkani

La musique décompose en virtualités tout ce qui
est concrètement présent, et ces virtualités
croissent et croissent, se multiplient par mille,
jusqu'à ce que le monde entier ne soit plus rien
qu'une profusion qui vibre doucement et, à perte
de vue, un océan de virtualités dont on n'a besoin
de saisir aucune.

Rainer Maria Rilke, *Worpswede*¹

- ¹ Rilke a tenté à plusieurs reprises d'exprimer la fascination qu'exerçait sur lui la musique, mais il ne l'a jamais fait de manière frontale et directe. Ses réflexions et considérations apparaissent toujours à l'arrière-plan ou comme contrepoint à l'étude d'une autre forme d'expression artistique. Ainsi, dans sa monographie des peintres de Worpswede, ouvrage de commande publié en 1903, Rilke évoque-t-il la musique de manière ambivalente, pour mieux l'opposer à la peinture qu'il décrit et définit. Le passage cité en ouverture de cet article exprime bien toute l'ambiguïté d'un art qui « décompose » la réalité vécue pour la transformer en une « profusion », dans un mouvement de destruction s'accompagnant de la création d'une plénitude absolue, d'une vibration universelle rendant vaine toute volonté individuelle. Or cet « océan de virtualités » s'oppose, dans le chapitre consacré au peintre Fritz Overbeck, à la peinture qui, au contraire, « convertit tout en réalité, se remplit, s'intensifie »². À une époque où Rilke apprenait auprès des artistes de Worpswede à devenir, selon les termes de son ami Rudolf Kassner³, un homme du regard (*Augenmensch*) à la différence de Nietzsche qualifié d'homme de l'ouïe (*Ohrenmensch*), la musique représentait le danger de l'annihilation de la volonté créatrice pour qui n'était pas lui-même musicien. La perte des repères concrets de la réalité matérielle ne pouvait que plonger l'artiste dans cet « océan » où il courait le risque de se noyer. Dans sa monographie, il évoque à nouveau le pouvoir dissolvant de la musique dans sa description de l'œuvre de Hans am Ende qui, écrit-il, voyait dans tous les arts un élément commun :

Et puis venaient les suaves promesses de la musique, qu'elle paraissait exaucer avant qu'on les eût souhaitées, ces voix douces et bienheureuses, qui suscitaient toujours de nouveaux désirs pour leur ôter toute pesanteur; [...] C'était [...] un abandon continu et éperdu à tout ce qui venait et vous emportait et vous laissait comme une vague, si bien qu'on attendait sans cesse la vague suivante, qui vous porterait encore plus loin. Cela vous entraînait toujours plus avant dans la mer; mais cela aussi était bien : car on apprenait, lorsqu'on voulait regagner la rive, à se servir de ses bras⁴.

Résister à la musique

- 2 La leçon que tire Rilke de ces « promesses » de la musique, fallacieuses à ses yeux en ce qu'elles conduisent au renoncement absolu (ce n'est évidemment pas un hasard si Rilke cite ici le nom de Wagner⁵), c'est la force de résistance qu'il est encore possible de lui opposer. La métaphore de l'océan et du nageur exprime la position du poète par rapport à cette immensité informe mettant en péril la recherche d'une forme plastique qui inspire sa démarche poétique. Pour autant, il n'en nie pas la beauté ni l'attrait : mais pour Rilke, notamment en 1903, après sa rencontre avec Rodin, l'art est indissociable des notions de travail et de difficulté, et surtout, l'art doit conduire à l'achèvement, ce que la musique selon lui ne permet pas. Il constate en effet, en comparant la peinture de Hans am Ende à une musique, qu'elle a « quelque chose d'inachevé », ajoutant : « Ce caractère labile de la musique est justement ce qui semble contredire la peinture »⁶.

- 3 Dès 1898, à l'époque où il rédige son *Journal florentin*, le poète, essayant de préciser sa position par rapport à la musique, constate :

Seule la musique refuse de s'inscrire dans cette réflexion d'ensemble. Je n'ai jamais trouvé le chemin pour l'approcher. Je crois néanmoins que sa situation est essentiellement différente de celle des autres arts. [...]

Il y a pourtant, dans cet art-là précisément, une foule de révélations complémentaires. Je pense souvent qu'il est présent dans tous les autres arts, dont les œuvres nous l'offrent de façon plus secrète. De fait : l'état d'âme que suscite un tableau ou un poème ressemble à plus d'un égard à un lied.

Le temps viendra où je pourrai parler de cela aussi. Car je chercherai la musique⁷.

- 4 En reconnaissant ainsi à la fois la spécificité de la musique et son universalité, Rilke annonce aussi un programme que, d'une certaine manière, son œuvre poétique réalise. La recherche d'une musicalité propre à l'expression lyrique s'accompagne en effet d'une réflexion proprement poétologique sur le statut de la musique, dont l'expression la plus évidente se trouve dans les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*.
- 5 Cependant, une page du *Journal de Schmargendorf*, en 1900, révèle que la musique peut aussi, dans certains cas, créer un ordre. Il s'agit de deux annotations, du 24 et du 25 mars 1900, suivies chacune d'un poème. Le 24, Rilke note : « L'après-midi, avant la *Missa solemnis* de Beethoven ». Suit un poème qui exprime la méfiance du poète vis-à-vis de la musique, commençant par ces vers : « Ne laisse pas te fourvoyer les sons / que te prodigue le vent dans sa force »⁸. Le 25, indiquant qu'il a écouté la veille la *Missa solemnis*, Rilke écrit qu'il a trouvé « particulièrement admirable la jubilation du Credo et du Gloria », en quoi il voit « une initiation à la joie »⁹ qui lui inspire un nouveau poème, plus long, dont voici le début : « De la haute cohue sonore de la joie / qui cherche à forcer les portes du ciel / montent tout droit des voix, des gradations – /

et les orages soudain font silence »¹⁰. La conclusion de ce poème montre que Rilke a trouvé dans cette musique le moyen d'échapper au flot informe et chaotique qu'il évoquait précédemment : « Ce qui était désordre entretissé / dans les propos d'étrangers au plaisir / se fait plus beau, plus calme, plus choyé, / porté par mille mains à la lumière ! »¹¹. De fait, la musique de Beethoven acquiert un statut particulier par rapport à celle de Mozart¹² et de Wagner, comme le montrent d'autres pages du *Journal de Worpswede*, notamment ce poème dédié ensuite à Paula Becker Modersohn, *Je sais vous écouter (Ich weiß euch lauschen)*, dans lequel revient comme un leitmotiv la phrase : « Beethoven parlait... » (« Beethoven sprach... »), dont les points de suspension suggèrent la proximité paradoxale de la musique et du silence. Par ailleurs, certains élans passionnés des *Journaux* révèlent l'indéniable sensibilité musicale de Rilke, ainsi ce *Souvenir du concert Sinding*, poème écrit le 10 novembre 1900 : « Fais-moi don de musique ! Pourquoi suis-je éveillé ? / Qui que tu sois qu'à l'instant je songeais, / fais-moi don de musique ! Joue. La nuit est là »¹³.

- 6 Dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*¹⁴, une considération incidente du narrateur (le poète danois Malte) nous livre une clé supplémentaire pour la compréhension du rapport de Rilke à la musique : parlant de la voix d'Abelone, dont il dit qu'elle chante une musique « puissante et sûre d'elle-même »¹⁵, il s'étonne de pouvoir s'élever grâce à elle jusqu'à parvenir au ciel, alors qu'il avait toujours été, depuis l'enfance, méfiant envers la musique, comme il le précise dans une parenthèse, « non pas parce qu'elle me soulevait plus fortement que tout hors de moi-même, mais parce que j'avais remarqué qu'elle ne me déposait plus là où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé »¹⁶.
- 7 Ce sentiment d'une exaltation supérieure suivie d'une régression, ce déplacement de la personnalité entraînant un déficit de construction, voire une forme de déconstruction, s'oppose à la volonté de progrès ou de progression qui caractérise l'œuvre du poète. C'est le contraire de la métamorphose qui élève l'être, telle que le poète l'exprime dans les *Sonnets à Orphée* : « Veuille la métamorphose »¹⁷, entraînant des ruptures, de constants adieux qu'il faut savoir préparer, auxquels il faut savoir se préparer : « Devance tout adieu »¹⁸.
- 8 Le processus décrit par Malte exprime la dépression qui suit une exaltation passionnée fondée sur un sentiment où prédomine l'irrationnel. À l'époque de la rédaction des *Carnets*, la recherche difficile de Rilke est celle de la possibilité de maîtriser à la fois sa propre existence, notamment en « accomplissant son enfance », et de supporter le poids de l'expérience du monde réel qui l'entoure. À la fragmentation du monde moderne, que retrace le mode d'écriture même des *Carnets*, le poète tente d'opposer la recherche de la narration, tout en exprimant l'impossibilité de narrer le réel : « S'il fut une époque où l'on savait raconter, vraiment raconter, ce doit avoir été avant mon temps »¹⁹.
- 9 La solution de cette entreprise paradoxale consiste à écrire un texte lui-même fragmentaire, revendiquant son propre inachèvement jusque dans sa conclusion, et pourtant considéré comme terminé pour la publication dont Rilke règle les détails de manière scrupuleuse, par exemple dans la division en deux parties de l'ensemble de ces fragments qui reçoivent le nom de *Aufzeichnungen* – notes, esquisses, brouillons, carnets. Le roman publié en 1910 est une œuvre charnière en ce qu'elle dresse un bilan des expériences acquises par Rilke au cours de ses voyages et rencontres, de ses séjours en Russie, en Italie, en France et en Espagne, tout en annonçant une œuvre à venir, une

sorte de retournement dans la mesure où la période de « sécheresse » qui suit les *Carnets de Malte Laurids Brigge* est un passage par le silence qui fera émerger les sons de l'invisible, substituant à la recherche plastique d'un modelé verbal donnant à voir (*Livre des images, Nouveaux Poèmes*) la quête ouverte d'une musicalité nouvelle exprimant l'invisible, l'art ayant désormais pour tâche, selon les termes de Rilke, de transformer le visible en invisible²⁰.

- 10 La phrase de Malte concernant la musique vaut donc pour toute la partie de l'œuvre de Rilke qui précède les *Carnets*. Et si l'écoute du chant d'Abelone se distingue ainsi de l'expérience antérieure de la musique, c'est que la comparaison de sa voix avec celle des anges annonce précisément une figure essentielle de la période suivante de la création rilkéenne, la figure de l'ange dans les *Élégies*²¹. Il faut cependant noter que le chant signifie pour Rilke tout autre chose que la musique et que le chant d'Orphée, dans les *Sonnets*, apparaît comme l'expression la plus achevée de la création poétique sans être pour autant une transposition de la technique musicale.

Écrire contre la musique et apprendre à voir

- 11 Le processus d'écriture poétique décrit par Rilke dans sa correspondance lors de son séjour parisien, après sa rencontre avec Rodin d'une part, lors de sa découverte de l'œuvre de Cézanne et de Van Gogh d'autre part, se fonde sur la volonté de transposition dans le domaine du verbe des leçons de vision du sculpteur et des peintres. Le matériau verbal doit être travaillé par le poète dans le souci de donner à voir ce qu'il apprend lui-même à percevoir. C'est la précision et la franchise – mais aussi l'affranchissement – du regard qui donne à la représentation artistique à la fois sa légitimité et sa capacité à franchir – et à faire franchir – une étape dans une progression.
- 12 Dans cette perspective, l'harmonie est au service de la fabrication de la « chose », qui constitue un tout achevé, une entité, enserrant en son centre le mystère de sa singularité ; le poème-chose, comme l'appellera Kurt Oppert²² utilisant le terme clé de la réflexion esthétique de Rilke pendant cette période (*das Ding*), se construit dans une forme de circularité dont *Der römische Brunnen* (*Fontaine romaine*) constitue l'exemple le plus achevé. L'élément liquide s'écoulant de vasque en vasque décrit un cycle, le mouvement descendant se confond avec un mouvement ascendant, créant une cohérence qui donne au poème à la fois une puissance d'évocation de l'objet (la fontaine) et une autonomie stabilisatrice. Le poème acquiert le statut d'œuvre d'art achevée au même titre qu'une sculpture de Rodin.
- 13 Ce travail d'épure et de construction n'est pas naturel à Rilke : il est au contraire le résultat d'un long apprentissage. Il n'est que de lire ses poèmes – ou certaines œuvres en prose – de jeunesse, où un lyrisme exalté, débordant, souvent qualifié par la critique de *Jugendstil*, abuse de l'ornementation et d'une préciosité maniérée. La correspondance du poète – notamment avec Rodin – tout autant que certains passages des *Carnets* (ou encore les *Lettres* à Franz Kappus²³) témoignent du combat que livre Rilke pour se défaire d'une écriture déversant comme un flux les émotions qui le submergent (et dont sa correspondance précisément garde souvent la trace). La recherche de la sobriété, rappelant le mot de Goethe selon lequel la maîtrise consiste à savoir se limiter²⁴, me semble être un élément essentiel pour comprendre la méfiance de Rilke vis-à-vis d'une musique dont il ne peut saisir que le flux – s'adressant à lui de

manière irrationnelle – et non la syntaxe et la grammaire, comme c'est le cas pour la langue. À cet égard, la manière dont il relate une visite à Romain Rolland²⁵ est révélatrice : Rilke marque un intérêt prononcé pour les cahiers dans lesquels l'écrivain français reporte les notes de ses compositions musicales. En les comparant à une langue étrangère (« presque japonaise »²⁶), Rilke montre bien ce qui le rend méfiant vis-à-vis de la musique : c'est une langue qu'il ne peut parler lui-même, dont la nature profonde se dérobe à sa vue, à sa vision, à sa volonté d'apprendre à voir. La musique ne peut, pour le poète, devenir « chose ». En cela elle s'oppose au combat que mène Rilke pour vivre – car la correspondance avec Lou montre que le poète ne cesse de transformer en œuvres les émotions qui le submergent et qui sinon le noieraient. Le danger que présente la musique est donc non seulement qu'elle ne peut faire l'objet d'une telle saisie – elle ne peut être objectivée, tenue à distance par le poète pour être supportée – mais qu'elle met en péril la construction de soi que Rilke opère par ses propres œuvres. C'est ainsi que le poète souligne, dans une lettre à Lou Andreas-Salomé, que l'art de Rodin, qui est d'emblée réalisation, est par là-même l'exact contraire de la musique²⁷.

- 14 En ce sens, on peut dire que Rilke écrit tout d'abord – des poèmes de jeunesse jusqu'au roman de 1910 – *contre* la musique. Cela ne l'empêche évidemment pas de rendre hommage aux grands musiciens, comme le montre l'éloge de Beethoven qui se trouve dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*. Mais cette admiration s'accompagne d'une méfiance que Rilke prête en quelque sorte aussi au compositeur, qui crée dans l'isolement phonique, échappant ainsi au danger des sons venus de l'extérieur afin de pouvoir déverser les flots de sa propre création : « Le visage de celui qu'un dieu a privé de l'ouïe, afin qu'il n'entende pas d'autres sons que ceux que lui-même produit. Afin qu'il ne soit pas distrait par tout ce qu'il y a dans les bruits de trouble et de périssable »²⁸. Rilke souligne encore ce danger de la musique pour une âme non préparée lorsqu'il évoque, à la fin de son roman, un salon de Venise où une petite société se laisse « séduire à l'improviste et sans même comprendre le danger, par les confessions presque mortelles de la musique comme par des privautés physiques »²⁹. On perçoit ici la sensibilité exacerbée de Rilke qui redoute de succomber à la sensualité envahissante d'une musique ressentie comme une ivresse. Il importe de se préparer, d'être préparé à recevoir la musique, qui revêt au demeurant une dimension puissamment érotique pour Rilke. En ce sens, il semble que le pouvoir de la musique soit lié à sa dimension dionysiaque que Rilke redoute dans la mesure où elle risque de compromettre sa recherche d'un ordre apollinien.
- 15 De fait, le poète veut que son verbe soit musique : à l'image du compositeur sourd, il ne peut exprimer sa mélodie intérieure qu'en fermant son ouïe à toute musique extérieure qui viendrait le distraire, le soustraire à l'impérieuse nécessité d'écrire, selon les termes qu'il emploie dans ses lettres à Franz Kappus, connues sous le nom de *Lettres à un jeune poète*³⁰. Dix ans plus tard, il soulignera encore l'importance essentielle du silence pour l'élaboration de sa création poétique : dans une lettre à la princesse de Thurn und Taxis, il se plaint d'un voisin qui joue du piano et trouble ainsi son travail³¹.

Le tournant esthétique : du visible à l'invisible

- 16 Le poème *Wendung* (« Retournement »), dont Rilke souligne l'importance du titre dans une lettre à Lou Andreas-Salomé³², marque le passage de « l'œuvre de la vision » à

« l'œuvre du cœur ». Le premier vers constate, au passé : « Longtemps il conquiert tout cela dans le regard », et la dernière strophe commence ainsi :

Œuvre de la vision est faite ;
fais maintenant œuvre de cœur
sur les images en toi, ces prisonnières ; car tu
les as vaincues : mais maintenant tu ne les connais pas³³.

- 17 Ce poème qui marque le « tournant esthétique » de Rilke a été composé le 20 juin 1914, à la suite de l'intense échange épistolaire du poète avec la pianiste Magda von Hattingberg, qu'il appelait Benvenuta et qui fut l'élève de Ferruccio Busoni. En considérant comme achevée la période de l'apprentissage de la vision, cette phase où le modèle de toute création artistique était la représentation picturale ou sculpturale, Rilke opère ce retournement qui consiste non plus à donner forme – forme achevée, délimitée – au visible, en conduisant à la création de la « chose d'art »³⁴, mais à faire entrer le visible dans l'invisible. De Benvenuta qui lui avait écrit une lettre d'admiration éprise de son œuvre poétique, Rilke attendait qu'elle devînt son guide vers la musique, qu'elle l'aidât à mieux comprendre et appréhender le pouvoir qu'il lui prêtait. Ainsi, dans une lettre du 1er février 1914, il exprime l'idée qu'une note jouée sur un violon peut décider du destin d'un homme, et rappelant l'impression de force et de violence dégagée par des morceaux de musique ancienne entendus en Italie ou en Espagne, il se représente Beethoven comme détenteur d'un pouvoir, d'une puissance supérieure à toute autre³⁵. En faisant part de ces conceptions à Benvenuta, Rilke espère entretenir un dialogue qui lui permette de percer les mystères de la composition musicale comme son dialogue avec Rodin lui avait permis de comprendre le ressort de la création plastique.
- 18 Le compositeur Ferruccio Busoni (1866-1924), auteur en 1907 d'une *Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique*³⁶, que Benvenuta avait envoyée à Rilke et que ce dernier demanda plus tard à son éditeur Kippenberg d'éditer dans la Insel-Bücherei, ajouta lors de cette nouvelle édition, en 1916³⁷, une dédicace à Rilke : « Au musicien du verbe Rainer Maria Rilke, avec respect et amitié »³⁸. Cet hommage illustre les discussions qu'eurent ensemble le poète et le compositeur ainsi que l'échange suivi entre Benvenuta et Rilke. Le moment du « retournement » rilkeén correspond aussi à un espoir de réaliser dans le domaine de l'ouïe, de l'écoute, de l'oreille, le travail qu'il avait accompli dans le registre de la vue, de la vision, de l'œil. On ne peut manquer par ailleurs d'être sensible à la volonté de renouvellement qui anime également les deux artistes, la nouvelle esthétique musicale de Busoni correspondant précisément à l'époque où Rilke publie la première partie de ses *Nouveaux Poèmes*³⁹.
- 19 Le texte de Busoni, précédé en page de garde par l'hommage à Rilke, cite ensuite, en exergue, un passage de la *Lettre* de Hofmannsthal (connue sous le nom de *Lettre de Lord Chandos*) qui présente la langue dans laquelle il devrait désormais écrire comme une langue dont il ne connaît pas les mots et dans laquelle lui parlent les choses muettes⁴⁰. C'était aussi une manière de rappeler la préoccupation de Rilke et son interrogation sur la nature et le pouvoir de la musique. Une affinité entre les préoccupations du compositeur et celles du poète se fait jour dans ce texte qui se présente lui-même comme des notes ou carnets (*Aufzeichnungen*⁴¹ – le terme qu'utilise Rilke pour son roman *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*). L'intérêt que Rilke a porté à cet ouvrage s'explique aussi par la réflexion que mène Busoni sur l'essence de la musique : « la forme, précisément, est opposée à la musique absolue qui reçut le privilège divin de flotter et d'être libre des contraintes de la matière »⁴². En

soulignant que le cadre d'un tableau tronque la représentation d'un coucher de soleil, que le phénomène naturel, en soi illimité, est nécessairement limité par les quatre coins de la représentation picturale, Busoni ajoute que la peinture des nuages, une fois achevée, ne saurait changer, alors que la musique peut s'éclaircir ou s'obscurcir, se modifier comme se modifient les phénomènes naturels. Ces réflexions correspondent à la leçon que Rilke exprime dans le poème *Wendung*. Par ailleurs, Busoni partage avec Rilke une admiration particulière pour Beethoven et le pouvoir de sa musique, dont il estime qu'elle ouvre des voies qui ne seront entièrement explorées que dans plusieurs générations, alors que Mozart d'une part, Wagner d'autre part ont, selon Busoni, défini les critères de leur achèvement qu'ils ont accompli eux-mêmes⁴³.

Composition musicale et musicalité poétique

- 20 Pour autant, la production poétique de Rilke ne semble pas subordonner la composition verbale à un principe issu du domaine de la composition musicale, alors que les *Ding-Gedichte* reflétaient la volonté de transposer dans l'écriture même du poème le modèle rodinien de la sculpture. Rilke exprime d'ailleurs lui-même une différence de nature entre la musique et la musicalité de sa poésie. Dans une très courte recension du recueil de poèmes publié par un compositeur hongrois, Gustav Falke, Rilke écrit : « La sonorité lyrique n'a rien à voir avec la mélodie en musique. Ses lois sont autres (elles sont involontaires et restent non écrites) et ses effets sont différents de ceux d'une sonate ou d'une symphonie »⁴⁴. Rilke témoigne ainsi d'une culture musicale et d'une fréquentation assidue de la musique. En compagnie de sa protectrice la princesse de Thurn und Taxis, mais aussi avec Benvenuta, qu'il considérait comme un guide dans l'univers de la musique, Rilke a assisté à de nombreux concerts, à l'occasion desquels il rencontra notamment le compositeur et chef d'orchestre autrichien Ernst Křenek (1900-1991)⁴⁵.
- 21 Une phrase de Busoni, dans son *Esquisse*, semble illustrer la position de Rilke concernant la mise en musique de ses poèmes : « 'Mes œuvres sont trop musicales pour pouvoir être mises en musique', me dit un jour un célèbre poète »⁴⁶.
- 22 C'est que l'expression lyrique tient lieu de musique : après la période de silence qui suit l'achèvement des *Carnets*, Rilke exprime dans ses poèmes (les *Élégies de Duino*, les *Sonnets à Orphée*) sa propre mélodie dans une perpétuelle évolution, une constante métamorphose qui ne s'opère qu'au prix d'un détachement. D'où sa méfiance vis-à-vis de tout attachement, notamment pour une musique qui, au sens propre, le charmerait et dont il ne pourrait rompre le sortilège. Finalement, Rilke se méfie du pouvoir de la musique – dont nous avons relevé la dimension érotique – comme il se méfie du pouvoir de l'amour : l'un comme l'autre peut signifier la perte de soi, la dissolution de l'être. En définitive, c'est des conséquences ultimes ou des excès de ses propres sentiments, voire de sa propre sentimentalité, que semble se défier Rilke. Le chant d'Abelone permet au narrateur Malte de s'élever jusqu'au ciel parce que c'est un chant sans objet, à la manière de cet amour intransitif qu'exige la fin des *Carnets*. C'est cette même idée qu'expriment les derniers vers du poème *Musique* de 1925 : « Toi, plus que nous... de toute finalité / libérée... »⁴⁷, ou encore cette ébauche d'un poème français intitulé *Le sublime est un départ*, où l'on peut lire : « Toute musique est un départ / non vers nous, vers l'espace... »⁴⁸.

- 23 De plus, le poète découvre aussi que c'est de la douleur que naquit la musique : la fin de la *Première Élégie de Duino* évoque la « première musique » qui, pour pleurer Linos, pénétra la matière inerte, créant une vibration dans le vide⁴⁹. C'est désormais cette notion de vibration qui caractérise la musique pour Rilke : non plus la suspecte ivresse dont il se défiait encore du temps des *Carnets*, mais un mouvement constant qui fait alterner la présence de deux pôles. L'oscillation ainsi définie devient une possibilité d'évolution et s'oppose à l'approche antérieure d'une musique conçue comme un flux envahissant et paralysant. Loin d'être noyé sous le déluge des notes, le poète accomplit la musique dans son écriture même. Certes, cette musique est souffrance : dans la *Neuvième Élégie*, la « douleur plaintive » (*das klagende Leid*) qui « s'échappe du violon » forme par jeu de mots et anagramme, un écho au terme allemand qui désigne, par la combinaison des termes de plainte et de chant, l'élégie (*Klagelied*). Apollon fit mourir Linos, excellent musicien, fils d'une muse (Uranie ou Calliope), parce qu'il voulait rivaliser avec les dieux dans l'art du chant. La nouvelle conception de la musique en expose aussi la fugacité qu'exprime un vers des *Sonnets à Orphée* : « sois un verre qui sonne et dans le son déjà se brise »⁵⁰.

Musique, rythme, mélodie

- 24 Dans ses *Annotations sur Nietzsche* (1900), Rilke écrit : « La mélodie enfante la poésie, de manière sans cesse renouvelée ; la forme strophique du chant populaire ne signifie rien d'autre »⁵¹, en précisant ensuite qu'il n'a utilisé le terme de musique que pour parler du rythme : « Le poète n'a pas besoin de musique pour créer, mais de ce sentiment rythmique qui n'aurait plus besoin du poème s'il s'exprimait sous la forme d'une musique »⁵². Le sens profond du terme « musique » est dès lors l'origine première de toute forme d'art (*die Ursache aller Kunst*⁵³), que la poésie et la sculpture aussi chercheraient à exprimer. On retrouve ici une idée que Rilke notait déjà en 1898 dans le *Journal florentin*. C'est ce que Rilke, dans un autre texte contemporain de ce dernier, appelle la « mélodie des choses » (*Notes sur la mélodie des choses*, 1898) :

Que tu sois environné par le chant d'une lampe ou par la voix de la tempête, par le souffle du soir ou le gémissement de la mer, toujours veille derrière toi une vaste mélodie, tissée de mille voix, où de temps à autre seulement ton solo trouve place⁵⁴.

- 25 La note XXII exprime précisément l'évolution que suit Rilke dans son approche de la musique, expliquant par là-même sa défiance première et le travail nécessaire pour pouvoir entendre sans dommage ce que la note XXI appelle la « grande mélodie » (*die große Melodie*) :

Pour atteindre ce but, il faut avoir discerné les deux éléments de la mélodie vitale dans ses formes primitives ; il faut avoir extrait des tumultes grondants de la mer le rythme de la vague et dégagé de l'entrelacs confus des paroles quotidiennes la ligne vivante qui porte les autres. Il faut mettre côte à côte les couleurs pures pour apprendre à connaître leurs contrastes et leurs affinités. Il faut avoir oublié le multiple pour l'amour de l'essentiel⁵⁵.

- 26 On notera avec intérêt le recours au vocabulaire du dessin et de la peinture, illustrant l'idée que la musique s'exprime à travers tous les arts.

- 27 Le poète doit maîtriser la musicalité de la langue, travailler, sculpter le matériau sonore des mots et se méfier d'une musicalité pure qui échappe à la saisie du verbe, de ce qui ne peut être dit avec la précision souhaitée.
- 28 C'est ainsi que l'on peut comprendre le premier vers de l'un des poèmes appartenant aux *Fragments*, selon le titre retenu par Rilke pour le projet d'un deuxième volume des *Élégies de Duino*: « Assaille-moi, musique, d'un courroux rythmique »⁵⁶. Ce vers, composé à l'époque de la rencontre entre Rilke et Romain Rolland, rappelle les poèmes de jeunesse consacrés à la musique de Beethoven dans le Journal de Schmargendorf. L'« initiation à la joie » dont parlait Rilke le 25 mars 1900 trouvera aussi un écho dans la « célébration » (*Rühmung*) des *Sonnets à Orphée*, montrant comment la poésie réalise alors l'essence de la musique. Au cours de la rencontre de 1913 entre Rilke et Romain Rolland, ce dernier joue une mélodie de printemps extraite d'une messe grégorienne, qui émeut le poète à tel point que l'écrivain français lui en envoie dès le lendemain une copie que Rilke à son tour adresse à la princesse de Thurn und Taxis afin de lui faire partager son émotion⁵⁷. Or Rilke avait découvert le chant grégorien à Paris en 1907, à Notre-Dame. Il y voyait une traduction directe des sentiments vécus, correspondant à ses yeux à la transposition de la réalité effectuée dans le geste du peintre. Le 3 novembre 1909, il écrit à Clara que Rodin possède à présent un phonographe et quelques disques « avec de vieux chants grégoriens que personne n'aime et qu'en dehors du vendeur seul le pape possède »⁵⁸. Et il décrit ensuite la voix qui sort en criant, en pleurant, « comme le vent issu d'une fugue du monde »⁵⁹. À la suite de l'audition du disque chez Rodin, Rilke dit, en français, une phrase qui plut au sculpteur, qui la répéta : « C'est large comme le silence »⁶⁰. Cette remarque illustre le statut particulier de la musique qui pour Rilke, comme le silence, englobe et surplombe le monde. La parole, et singulièrement la parole poétique, est une manière de structurer le silence. De même son rythme doit-il s'inscrire sur la toile de fond de la musique, selon l'image donnée dans les *Notes sur la mélodie des choses*.
- 29 Dans une lettre du 17 novembre 1912 à la princesse de Thurn und Taxis, Rilke fait part de ses lectures et notamment de la découverte fortuite d'un ouvrage destiné à l'une de ses connaissances et qui lui est parvenu à Tolède par erreur⁶¹. Il s'agit d'un livre, publié à titre posthume, d'Antoine Fabre d'Olivet (1768-1825), écrivain et compositeur français versé dans l'ésotérisme⁶², intitulé *La Musique, expliquée comme science et comme art et considérée dans ses rapports analogiques avec les mystères religieux, la mythologie ancienne et l'histoire de la terre*. Rilke parle avec enthousiasme de cette lecture qui lui donne l'occasion de préciser sa propre conception de la musique. Citant Fabre d'Olivet, il souligne le rôle ordonnateur de la musique dans la Chine ancienne et surtout le fait que la séduction (*Verführung*) propre à la musique ne peut être admise qu'en tant qu'elle conduit à la légalité, à la loi même⁶³. La spécificité de la musique est dès lors que la loi, qui d'ordinaire ordonne et contraint, se fait ici implorante⁶⁴. Rilke ajoute que les sons de la musique constituent une sorte de paroi (*Vor-Wand*) qui seule nous sépare de la totalité de l'univers. Une initiation à l'autre côté de la musique (*Rückseite der Musik*), à tout ce qui n'est pas directement exprimé dans les sons, « ce qui est muet dans la musique »⁶⁵ – et notamment, comme le dit Fabre d'Olivet, le Nombre en tant que principe de la musique – permettrait de connaître une vérité qui n'est pas nécessairement audible.
- 30 Ces spéculations liées à une lecture de circonstance annoncent un texte assez curieux de 1919, *Bruit premier (Ur-geräusch)*, dans lequel Rilke rappelle une expérience à

laquelle il se livrait à l'école avec son professeur de physique, consistant à fabriquer un rouleau ensuite recouvert de cire et un cornet acoustique permettant de graver, à l'aide d'une aiguille, le relevé des ondes sonores émises par les élèves. Une quinzaine d'années plus tard, suivant les cours d'anatomie de l'École des beaux-arts, Rilke se trouve en présence d'un crâne humain dont la suture coronale lui rappelle de manière précise les sillons gravés naguère dans le rouleau de cire. Il imagine alors ce qui se produirait si ce sillon – naturel et non artificiel – était soumis à la lecture du stylet d'un phonographe : on entendrait alors, écrit-il, un « bruit premier »⁶⁶. Cette idée d'une mélodie propre à chaque être, inscrite dans son corps même, exprime de manière fantastique et poétique à la fois la notion fondamentale de vibration déjà soulignée à plusieurs reprises.

- 31 C'est ainsi que plusieurs poèmes disent la profondeur de cette vibration originelle, son rapport aussi avec ce que Rilke, dans les *Élégies*, appelle « l'Ouvert » (*das Offene*) et que l'on peut rapprocher de « l'espace intérieur du monde » (*Weltinnenraum*), selon le terme forgé par Rilke dans son poème de 1914, *Presque tout le réel invite à la rencontre* (*Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*)⁶⁷. Ce qui frappe dans cette expression de la vibration, c'est l'importance paradoxale du silence. Ainsi, dans le poème de 1899 intitulé *Musique*, c'est le silence qui doit permettre de libérer l'âme captive des chalumeaux de la syrinx⁶⁸. Publié dans le *Livre des Images*, ce texte associe la musique au danger et à la séduction⁶⁹. On remarquera par ailleurs que le mot « musique », qui constitue le titre du poème, n'apparaît nulle part dans le corps du texte, comme si l'on avait là l'illustration de ce danger de l'atomisation qui fait que la musique ne peut être circonscrite en tant que telle, qu'elle se dérobe à toute tentative de saisie verbale.

- 32 De même, le poème *L'île des sirènes* (1907)⁷⁰ décrit-il le silence comme l'envers du chant auquel nul ne peut résister, tandis que le dernier poème des *Papiers posthumes du comte C.W.* (1921) considère la musique comme un « air couronné » qui ne « sait que louer »⁷¹, annonçant la célébration des *Sonnets à Orphée*. Le poème *Gong* (1925) exprime le silence que souligne le son : « Somme du silence gardé »⁷². Chacune des trois strophes se termine par des points de suspension précédant le mot « gong » suivi d'un point d'exclamation. Un autre poème portant le même titre, écrit en version allemande en 1925 et en version française en 1926, rappelle la métaphore de l'océan que Rilke utilisait dans ses *Journaux de jeunesse* pour parler de la musique :

Bourdonnement épars, silence perversi,
tout ce qui fut autour, en mille bruits se change,
nous quitte et revient : rapprochement étrange
de la marée de l'infini⁷³.

- 33 Si les poèmes de 1924 et de 1925 intitulés *Musique* soulignent l'un et l'autre sa dimension transcendante⁷⁴, c'est un poème de 1918, intitulé *À la musique*, qui semble instaurer le dialogue entre les arts que les *Journaux de jeunesse* suggéraient déjà :

Musique : respiration des statues. Peut-être :
silence des tableaux. Ô langue où les langues
finissent. Temps vertical
perpendiculaire à une ligne de fuite des cœurs⁷⁵.

- 34 De fait, et jusqu'à la fin de sa vie, Rilke considère la musique comme la plus paradoxale des expressions artistiques, à la fois lointaine et proche :

Toi l'étrangère : musique. Surgeon sorti de nous,
 cœur espace
 [...]
 quand l'intérieur nous encercle
 tel l'horizon le plus exercé, l'autre
 versant de l'air :
 pur,
 gigantesque,
 inhabitable⁷⁶.

- 35 Et pourtant, Rilke rédige en 1925 son ensemble de trois poèmes *Ô Lacrimosa* en indiquant expressément en sous-titre « Trilogie pour une musique future d'Ernst Křenek »⁷⁷. La partition en est achevée en 1926, et l'une des dernières lettres de Rilke sera précisément une lettre de remerciement à Křenek pour sa composition musicale⁷⁸. Il est permis de penser que Rilke voyait une différence fondamentale entre un texte écrit pour la musique et la mise en musique d'un texte conçu pour se suffire à soi-même. C'est ainsi qu'il n'avait que modérément apprécié la mise en musique de son *Chant du Cornette*⁷⁹ et s'était prononcé contre le mélange de la musique et de la parole (on se rappelle qu'il n'avait guère goûté la représentation de la *Flûte enchantée* dont il appréciait par ailleurs la musique). Or dans la dernière période de sa production lyrique, au terme d'une évolution que j'ai tenté ici de retracer à grands traits, Rilke confie sa parole poétique à la musique, il accepte cette expérience nouvelle qui est de confronter l'art issu de son être intime à l'art qui lui est le plus extérieur et qui néanmoins le fascine depuis toujours. Il s'agit en quelque sorte de soumettre ses mots à l'épreuve de la musique, dont la vibration peut magnifier – et célébrer – le verbe poétique : tel apparaît le pouvoir de la musique, dans cette conception nouvelle qui accompagne la fin de la création rilkéenne.

NOTES

1. « Musik löst alles Vorhandene auf in Möglichkeiten und diese Möglichkeiten wachsen und wachsen und vertausendfältigen sich, bis die ganze Welt nichts ist, als eine leise schwingende Fülle, ein unabsehbares Meer von Möglichkeiten, von denen man keine einzige zu ergreifen braucht. », SW V, p. 91. Traduction Pléiade [Prose], p. 820-821. Les textes de Rilke sont cités ici d'après l'édition des œuvres complètes en six volumes : R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/Main, Insel taschenbuch, 1987 (1 Frankfurt/Main, 1955) [= SW]. La correspondance sera citée d'après : R.M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt/M, Insel, 1991 [= *Briefe*]. Les traductions françaises sont empruntées, sauf indication contraire, aux deux volumes de l'édition de la Pléiade : *Œuvres en prose, Récits et essais* [= Prose], éd. publiée sous la dir. de Cl. David, Paris, Gallimard, 1993, et *Œuvres poétiques et théâtrales* [= Poésie], éd. publiée sous la dir. de G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997.

2. *Ibid.* : « Auf seinen Bildern aber setzt sich alles zur Wirklichkeit um, füllt sich, verdichtet sich. »

3. Dans un article de la *Frankfurter Zeitung* du 4 décembre 1935, cité par J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'Évolution spirituelle du poète*, Paris, Hartmann, 1936, p. 165.

4. « Und dann kamen die süßen Versprechungen der Musik, die zu erfüllen schien, ehe man gewünscht hatte ; diese sanften und seligen Stimmen, die immer neue Sehnsüchte hervorlockten, um ihnen die Schwere zu nehmen ; [...] Es war [...] ein atemloses fortwährendes sich Hingeben an alles, was kam und was einen mitnahm und zurückließ wie eine Welle, so daß man immer wieder auf die nächste Welle wartete, die einen noch weitertragen sollte. Das führte immer tiefer ins Meer hinaus ; aber auch das war gut : denn man lernte, wenn man an den Strand zurückwollte, die Arme gebrauchen. » SW V, p. 108. Traduction Pléiade [Prose], p. 832.
5. « Die Welt Wagners stieg auf, diese rauschende Welt, die sich öffnete und schloß wie ein Sesam des Lebens und der Liebe. » *Ibid.* (« le monde de Wagner survint, ce monde bruissant, qui s'ouvrait et se fermait comme un sésame de la vie et de l'amour. » *Ibid.*, traduction modifiée : le texte de la Pléiade donne curieusement « plein d'harmonie » pour « rauschend », du verbe *rauschen* qui signifie « mugir, bruire » mais qui évoque aussi *der Rausch*, l'ivresse).
6. *Ibid.*, p. 114 : « etwas Unabgeschlossenes » ; « Eben dieses gleitende Wesen der Musik ist es, welches der Malerei zu widersprechen scheint. » Traduction *ibid.*, p. 836.
7. Rainer Maria Rilke, *Journaux de jeunesse (Tagebücher aus der Frühzeit)*, trad. par Philippe Jaccottet, Paris, Seuil, 1989, p. 40.
8. « Lass dich von den Lauten nicht verleiten, / die dir fallen aus dem vollen Wind », SW III, p. 677. Traduction Ph. Jaccottet, *op. cit.*, p. 148.
9. *Journaux de jeunesse*, *op. cit.*, p. 148.
10. « Aus dem hohen Jubelklanggedränge, / welches durch des Himmels Tore will, / steigen steile Stimmen, Übergänge, – / und auf einmal sind die Stürme still. » SW III, p. 677. Traduction Ph. Jaccottet, *op. cit.*, p. 148.
11. « Und was früher Wirrnis war, verwoben / in die Worte Wonneungewohnter, / wird jetzt stiller, schöner und geschonter / tausendhändig in den Glanz gehoben ! » SW III, p. 678. Traduction *ibid.*
12. Dans le *Journal de Worpswede*, Rilke manifesta une incompréhension totale du genre même du *Singspiel* dont la nature hybride est étrangère à sa conception de l'art : « Les personnages comiques que Schikaneder, ce sinistre gribouilleur, a introduits dans la musique de Mozart, apparaissent incroyablement patauds, bêtes et stupides dans le lumineux et miroitant pavillon de ses riches harmonies. » *Journaux de jeunesse*, *op. cit.*, p. 219.
13. « Reich mir Musik ! Was bin ich aufgewacht ? / Wer du auch seist, an die ich grad gedacht, / reich mir Musik : Spiel ! es ist Nacht. » SW III, p. 714. Trad. Ph. Jaccottet, *op. cit.*, p. 255.
14. *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910.
15. « Eine starke, unbeirrbar Musik », SW VI, p. 824. Traduction : Pléiade [Prose], p. 516.
16. *Ibid.*
17. « Wolle die Wandlung », Sonnet II, XII, SW I, p. 758. Traduction : Pléiade [Poésie], p. 606, modifiée.
18. « Sei allem Abschied voran », Sonnet II, XIII, SW I, p. 759. Traduction : Pléiade [Poésie], p. 606.
19. « Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein. », SW VI, p. 844. Traduction : Pléiade [Prose], p. 529.
20. « Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible » (en français dans le texte), lettre du 13 novembre 1925 à Witold Hulewicz, *Briefe*, II, p. 376.
21. Cf. mon article « Figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke : du Cornette à Orphée », in *Germanica* 33/2003, p. 37-55.
22. Kurt Oppert, « Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke. » In : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1926), p. 747-783.
23. *Briefe an einen jungen Dichter (Lettres à un jeune poète)*, édition bilingue établie par C. Mouchard et H. Hartje, Paris, Le Livre de Poche, 1989.

24. Johann Wolfgang von Goethe, « In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister », *Das Sonett*, in *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, I, p. 245.
25. Lettre du 17 avril 1913 à la princesse de Thurn und Taxis, *Briefe*, I, p. 466.
26. *Ibid.* : « fast japanisch »
27. Lettre du 8 août 1903, *Briefe*, I, p. 150 : « Seine Kunst war von allem Anfang an Verwirklichung (und das Gegenteil von Musik [...]). »
28. « Das Antlitz dessen, dem ein Gott das Gehör verschlossen hat, damit es keine Klänge gäbe, außer seinen. Damit er nicht beirrt würde durch das Trübe und Hinfällige der Geräusche. » *SW*, VI, p. 779. Traduction : Pléiade [Prose], p. 483.
29. « Wie sie, ganz unvorbereitet, keine Gefahr begreifend, von den fast tödlichen Geständnissen der Musik sich anreizen lassen wie von körperlichen Indiskretionen, [...] », *SW*, VI, p. 932. Traduction : Pléiade [Prose], p. 593.
30. Lettre du 17 février 1903 : « [...] demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit : dois-je écrire ? », *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., p. 34-35.
31. 10 avril 1913, *Briefe*, I, p. 463 : « Aber am ersten Tag, da ich mich zurücklehnte in meinem großen Sorgensessel und mich umsah und sagen wollte : “So –”, schaffte sich mein Nachbar ein Clavier an, das mich möglicherweise töten wird. Es ist fürchterlich, wie der stupide boshafte Zufall hinter mir her ist [...] ».
32. 20 juin 1914, *Briefe*, I, p. 537 : « Lou, liebe, da ist ein wunderliches Gedicht, heute morgen geschrieben, das ich Dir gleich schicke, weil ichs unwillkürlich ‘Wendung’ nannte, weil’s die Wendung darstellt, die wohl auch kommen muß, wenn ich leben soll, und Du wirst sie verstehen, wie sie gemeint ist. »
33. « Lange errang ers im Anschau » ; « Werk des Gesichts ist getan, / tue nun Herz-Werk / an den Bildern in dir, jenen gefangenen ; denn du / überwältigtest sie : aber nun kennst du sie nicht. », *SW* II, p. 82-83. Traduction Pléiade [Poésie], p. 565-566.
34. Voir notamment l'éloge de Rodin et de la « chose d'art » (*Kunst-Ding*) dans la lettre du 8 août 1903 à Lou Andreas-Salomé. *Briefe*, I, p. 148-154.
35. « [...] aber dann war auch das möglich, daß ein Mensch unterging, weil er irgendwo im Vorübergehen einen Geigenton hörte, der sein ganzes Wollen ablenkte ins dichtere Schicksal hinein. Wenn ich mich erinnere, was an unmittelbarer Gewalt anstand in irgend einem Stück abgebrochener uralter Musik, wie ich dergleichen in Italien oder Spanien, auch im südlichen Russland manchmal, zu hören bekam –, so kommt mir Beethoven wie der Herr der Heerscharen vor, der Macht hat über die Mächte und der die Gefahren aufreißt, um die Brückenbogen strahlender Rettung drüber zu werfen. » *Briefe*, I, p. 508.
36. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*
37. Leipzig, Insel-Verlag, Insel-Bücherei Nr. 202.
38. « Dem Musiker in Worten Rainer Maria Rilke verehrungsvoll und freundschaftlich dargeboten ».
39. Le titre, proposé par l'éditeur Kippenberg, correspond bien à l'intention rilkeenne en 1907.
40. « [...] weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische, noch die englische, noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde. » Cité par Busoni, op. cit., (1916), p. 5.
41. F. Busoni, op. cit., p. 5.
42. *Ibid.*, p. 9 : « gerade die Form steht der absoluten Musik entgegengesetzt, die doch den göttlichen Vorzug erhielt zu schweben und von den Bedingungen der Materie frei zu sein. » Je donne ici ma propre traduction.
43. *Ibid.*, p. 12-13.

44. « [...] der lyrische Klang [hat] nichts zu tun [...] mit der Melodie in der Musik. Seine Gesetze sind andere (unwillkürliche und niegeschriebene) und seine Wirkungen sind von denen einer Sonate oder Symphonie verschieden. » *Konsonanzen und Dissonanzen. Gedichte eines ungarischen Musikers*, SW V, p. 463. (Je donne ici ma propre traduction.) Il est révélateur que Rilke juge très sévèrement les poèmes de G. Falke.
45. Connu notamment, de nos jours, pour son opéra de 1927, *Jonny spielt auf*.
46. *Ibid.*, p. 25 : « 'Meine Werke sind zu musikalisch, als daß sie noch in Musik gesetzt werden könnten', sagte mir einmal ein bekannter Dichter. »
47. *Musik* [Die, welche schläft...]: « Du mehr als wir... ; von jeglichem Wozu / befreit. » SW II, p. 267. La traduction de la Pléiade [Poésie], p. 1066, propose : « de tout à-quoi-bon / libérée ». Il me semble que le « Wozu » doit être interprété ici beaucoup plus simplement dans le sens de « à quelle fin, pour quelle raison, dans quel but ? ».
48. SW II, p. 707.
49. SW I, p. 688 : « Ist die Sage umsonst, daß einst in der Klage um Linos / wagende erste Musik dürre Erstarrung durchdrang ; / daß erst im erschrockenen Raum, dem ein beinah göttlicher Jüngling / plötzlich für immer enttrat, das Leere in jene / Schwingung geriet, die uns jetzt hinreißt und tröstet und hilft. »
50. « Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug », *Sonette an Orpheus*, II, XIII. SW I, p. 759. Traduction Pléiade [Poésie], p. 607.
51. « Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich und zwar immer wieder von Neuem ; nichts Anderes will uns die Strophenform des Volksliedes sagen », *Marginalien zu Friedrich Nietzsche 'Die Geburt der Tragödie'*, SW VI, p. 1163. Je donne ma propre traduction.
52. *Ibid.*, p. 1176 : « Der Lyriker bedarf ja nicht der Musik, um zu schaffen, sondern nur jenes rhythmischen Gefühles, das schon nicht mehr des Gedichtes bedürfte, wenn es sich erst in Musik ausspräche. »
53. *Ibid.*
54. « XVI. Sei es das Singen einer Lampe oder die Stimme des Sturms, sei es das Atmen des Abends oder das Stöhnen des Meeres, das dich umgibt – immer wacht hinter dir eine breite Melodie, aus tausend Stimmen gewoben, in der nur da und dort dein Solo Raum hat. » *Notizen zur Melodie der Dinge*, SW V, p. 416. Traduction Pléiade [Prose], p. 670.
55. « XXII. Zu diesem Zweck muß man die beiden Elemente der Lebensmelodie in ihren primitiven Formen erkannt haben ; man muß aus den rauschenden Tumulten des Meeres den Takt des Wogenschlages ausschälen und aus dem Netzgewirr täglichen Gesprächs die lebendige Linie gelöst haben, welche die andern trägt. Man muß die reinen Farben nebeneinanderhalten um ihre Kontraste und Vertraulichkeiten kennenzulernen. Man muß das Viele vergessen haben, um des Wichtigen willen. » SW V, p. 418-419. Traduction Pléiade [Prose], p. 671.
56. « Bestürz mich, Musik, mit rhythmischen Zürnen ! ». SW II, p. 60. Traduction Pléiade [Poésie], p. 561.
57. Lettre du 17 avril 1913, *Briefe*, I, p. 466 : « Dann eine Frühlingsmelodie, aus einer gregorianischen Messe stammend, ebenso kurz, ebenso einreihig, von keiner Übertreibung wissend, aber etwas ganz Unendliches zurückleitend auf ein beruhigtes, vollzähliges Maß [...] ».
58. « Aber es war herrlich ; sie haben ein paar Platten mit alten gregorianischen Gesängen gekauft, die niemand mag und die außer dem Händler nur noch der Papst besitzt. » *Briefe*, I, p. 335.
59. *Ibid.* : « Und als da eine Kastratenstimme ein Requiem aus dem 13. oder 14. Jahrhundert herausschrie, herausweinte, wie der Wind aus einer Fuge in der Welt, da vergaß man alle Albernheit des Instrumentes, [...] ».
60. *Ibid.*
61. *Briefe*, I, p. 443-446.

62. Auteur notamment de *La Langue hébraïque restituée* (1816), il a donné en 1813 un commentaire des *Vers dorés de Pythagore* où il étudie la théorie numérique de l'harmonie universelle : la musique, écrit-il, dépend du nombre, elle « correspond à la connaissance de l'ordre de toutes choses, la science des rapports harmoniques de l'univers ». Sur Fabre d'Olivet, cf. Auguste Viatte, *Les Sources occultes du romantisme*, Paris, Champion, 1979, vol. II, p. 168-187.
63. *Briefe*, I, p. 446 : « daß diese wahrhaftige, ja diese einzige Verführung, die die Musik ist, (nichts ver-führt doch sonst im Grunde) nur so erlaubt sein darf, daß sie zur Gesetzmäßigkeit verführe, zum Gesetz selbst. »
64. *Ibid.*, p. 446 : « [...] das Gesetz, das doch sonst immer befiehlt, [wird] flehentlich [...], offen, unendlich unser bedürftig. »
65. *Ibid.*, p. 445 : « [...] das Stumme in der Musik, wie soll ich sagen, ihre mathematische Rückseite [...] ».
66. SW VI, p. 1089-1090. Traduction Pléiade [Prose], p. 637-638.
67. SW II, p. 92-93. Traduction Pléiade [Poésie], p. 568.
68. *Musik (Buch der Bilder)* : « Was spielst du, Knabe ? Siehe deine Seele / verfinstert sich in den Stäben der Syrinx. » SW I, p. 379.
69. *Ibid.* : « Gieb ihr ein Schweigen, daß die Seele leise / heimkehre in das Flutende und Viele » ; « Was lockst du sie ? Der Klang ist wie ein Kerker ».
70. *Die Insel der Sirenen*, SW I, p. 560 : « wie umringt / von der Stille, die die ganze Weite / in sich hat und an die Ohren weht, / so als wäre ihre andre Seite / der Gesang, dem keiner widersteht. »
71. *Aus dem Nachlaß des Grafen C. W.*, SW II, p. 129 : « Musik, Musik, gesteh, ob du vermagst / ihn zu vollziehn den unerhörten Hymen ? / Ach, du auch weißt am Ende nur zu rühmen, / gekrönte Luft, was du uns schön versagst. » Traduction Pléiade [Poésie], p. 695.
72. *Gong*, SW II, p. 186 : « Summe des Schweigenden ». Traduction Pléiade [Poésie], p. 935.
73. *Gong*, SW II, *Poèmes Français*, p. 617.
74. *Musik* (11 août 1924), SW II, p. 262 : « Denn was wär Musik, wenn sie nicht ging / weit hinüber über jedes Ding. » Traduction Pléiade [Poésie], p. 1061 : « Car que serait musique si elle / ne dépassait de très loin chaque chose. » *Musik* (18 décembre 1925), SW II, p. 266 : « Musik : du Wasser unsres Brunnenbeckens, / Du Strahl der fällt, du Ton der spiegelt, du / selig Erwachte unterm Griff des Weckens, / du durch den Zufluß rein ergänzte Ruh, / Du mehr als wir..., von jeglichem Wozu / befreit... ». Traduction Pléiade modifiée [Poésie], p. 1066 : « Musique : toi, eau de notre bassin, / toi, rayon qui tombes, son qui miroites, toi / bienheureuse éveillée sous la poigne de l'éveil, / toi repos purement complété par l'afflux, / toi, plus que nous... de toute finalité / libérée ».
75. *An die Musik* (12 janvier 1918), SW II, p. 111 : « Musik : Atem der Statuen. Vielleicht : / Stille der Bilder. Du Sprache wo Sprachen / enden. Du Zeit, / die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen. » Traduction Pléiade [Poésie], p. 1025.
76. *Ibid.* : « Du Fremde : Musik. Du uns entwachsener / Herzraum. » « da uns das Innre umsteht / als geübteste Ferne, als andre / Seite der Luft : / rein, / riesig, / nicht mehr bewohnbar. »
77. Rilke avait fait la connaissance du compositeur accompagné de sa femme Anna, fille de Gustav Mahler, à Muzot en 1924.
78. Lettre du 12 décembre 1926.
79. Cf. notamment sa lettre à Katharina Kippenberg du 1^{er} octobre 1915, *Briefe*, I, p. 594-595.

RÉSUMÉS

Tentant d'exprimer la fascination qu'exerçait sur lui la musique, Rilke l'a tout d'abord opposée à la peinture considérée comme modèle de création artistique. Selon Rilke, la musique « décompose » la réalité vécue pour la transformer en une vibration universelle rendant vaine toute volonté individuelle. L'art de Rodin, qui est d'emblée réalisation, est par là même l'exact contraire de la musique. Rilke écrit donc tout d'abord – des poèmes de jeunesse jusqu'aux *Carnets de Malte Laurids Brigge* (1910) – contre la musique. Dans un deuxième temps, ponctué par le poème *Wendung* (« Retournement », 1914), Rilke effectue le passage de « l'œuvre de la vision » à « l'œuvre du cœur » : la correspondance avec la pianiste Magda von Hattingberg et la découverte de l'*Esquisse d'une nouvelle esthétique de la musique* de Busoni modifient l'approche rilkéenne de la musique. Mais si les *Ding-Gedichte* reflétaient la volonté de transposer dans l'écriture même du poème le modèle rodinien de la sculpture, la production poétique nouvelle de Rilke ne subordonne pas la composition verbale à un principe issu du domaine de la composition musicale ; le poète doit maîtriser la musicalité de la langue, travailler le matériau sonore des mots et se méfier d'une musicalité pure qui échappe à la saisie du verbe. Enfin, dans la dernière période de sa production lyrique, Rilke confie sa parole poétique à la musique (la trilogie *Ô Lacrimosa* est expressément écrite en 1925 pour sa mise en musique par Křenek). Le poète soumet ainsi ses mots au pouvoir de la musique, dont la vibration peut magnifier et « célébrer » le verbe poétique.

Die Faszination, die die Musik auf ihn ausübte, drückte Rilke zuerst aus, indem er sie der Malerei entgegensetzte, die er als Vorbild jeglicher künstlerischen Schöpfung betrachtete. Nach Rilke « löst » die Musik die erlebte Wirklichkeit « auf » in eine allgemeine Schwingung, die jeden individuellen Willen nichtig macht. Rodins Kunst, « von allem Anfang an Verwirklichung », ist « das Gegenteil von Musik ». Rilke schreibt also zunächst – von den Jugendgedichten bis zu den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) – gegen die Musik. Dann dokumentiert das Gedicht *Wendung* (1914) einen Übergang vom « Werk des Gesichts » zum « Herz-Werk » : Der Briefwechsel mit Magda von Hattingberg und die Entdeckung von Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* verändern Rilkes Auffassung der Musik. Zeugten aber die Ding-Gedichte für den Willen einer Übertragung der plastischen Lehre Rodins in die Praxis der lyrischen Schöpfung, so unterstellt Rilkes neue Poetik nicht ihre sprachliche Schöpfung einem Prinzip aus dem Bereich der Tonkunst ; der Dichter muss die Musikalität der Sprache beherrschen, das klingende Material der Worte bearbeiten und sich vor einer reinen Musikalität in Acht nehmen, die das Wort nicht fassen kann. In der letzten Schaffensperiode überreicht Rilke seinen dichterischen Text schließlich der Musik (die Trilogie *Ô Lacrimosa* wird 1925 ausdrücklich für ihre Vertonung durch Křenek verfasst). Somit übergibt der Dichter seine Worte der Macht der Musik, deren Schwingung die dichterische Sprache verherrlichen und « rühmen » kann.

AUTEUR

FABRICE MALKANI

Université Lumière Lyon 2