Germanica

33 | 2003

Mémoire et progrès dans la littérature et l'histoire des idées allemandes au début du XXe siècle

Figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke : du Cornette à Orphée

Motive des Gedächtnisses und des Fortschritts in Rilkes Werk : Vom Cornet bis zu Orpheus

Fabrice Malkani

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1822>

DOI : 10.4000/germanica.1822

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2003

Pagination : 37-55

ISBN : 9782913857124

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Fabrice Malkani, « Figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke : du Cornette à Orphée », *Germanica* [En ligne], 33 | 2003, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1822> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1822>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke : du Cornette à Orphée

Motive des Gedächtnisses und des Fortschritts in Rilkes Werk : Vom Cornet bis zu Orpheus

Fabrice Malkani

Peut-être tous les dragons de notre vie sont-ils
des princesses qui attendent, simplement, de
nous voir un jour beaux et vaillants.
Rainer Maria Rilke, Lettres à un jeune poète¹

- 1 L'œuvre entière de Rilke semble se déployer entre deux figures, dissemblables et pourtant parentes dans la mythologie personnelle du poète : tout d'abord le Cornette Christophe Rilke, et enfin l'Orphée des *Sonnets*. Toutes deux sont des figures de la mémoire – elles sont enracinées dans une histoire, célèbrent le passé –, et toutes deux témoignent en même temps d'une volonté de progrès – elles ouvrent de nouvelles perspectives, permettent de poursuivre le travail de création littéraire. Entre le Cornette et Orphée, d'autres figures surgissent : celle de Malte, le Poète, celle du Fils perdu à la fin des *Carnets de Malte Laurids Brigge*, et celle de l'Ange des *Élégies*. Ces figures constituent autant de métamorphoses successives, reflets à la fois de la diversité, des contradictions et de la cohérence de l'univers poétique de l'auteur.
- 2 Le Cavalier, le Poète, le Fils, de même que l'Ange et Orphée, illustrent, à des titres divers, une conscience aiguë de la nécessité d'une dialectique entre mémoire et progrès, qu'éclaire aussi la lecture des passages de la correspondance de Rilke consacrés à une réflexion sur sa propre jeunesse.

1. Du dragon à l'ange

- 3 Dans la citation qui sert d'épigraphe à cet article, le dragon, image héritée de la représentation traditionnelle des temps anciens, exprime un danger toujours présent ; il incarne la dimension étrange et inquiétante de l'omniprésence de la mort au sein de la vie. Sous les traits d'une créature archaïque, il est aussi l'expression de la persistance du passé et de son pouvoir paralysant. La confrontation avec ce passé est ici considérée comme une possibilité d'échapper à la frayeur pétrifiante qu'engendre sa puissance, à condition de vouloir devenir, « un jour », « vaillant et beau ». Cette figure de Janus, présentant la double face du dragon et de la princesse, signifie conjointement la clôture et l'ouverture. L'existence de l'une doit être posée pour permettre l'éclosion de l'autre. Tout se joue dans l'attente de ce vouloir-devenir : seule cette attente explique l'apparence monstrueuse des représentations du passé, dont le retournement en une image positive – elle aussi héritée du passé, mais qui demeure « à venir » –, celle de la princesse, donne par ses potentialités érotiques une signification poétologique à la phrase destinée au « jeune poète ». Échapper à ses démons par sa vaillance, conjurer la laideur du monde par la beauté de sa démarche, faire qu'ainsi le dragon se révèle princesse, c'est rappeler que l'ange, créature ailée comme le dragon, est lui-même terrifiant. L'affinité entre le Beau et le Terrible, chantée plus tard dans les *Élégies de Duino*, n'est autre que l'expression de ce combat permanent entre les représentations paralysantes du passé et l'espoir (« peut-être ») que ces figures puissent se retourner en leur contraire, que la peur devienne le moteur de la création artistique et de l'existence même.
- 4 Pour autant, la princesse n'est pas en soi une promesse d'avenir : elle n'est que le témoin d'un cheminement qui demeure personnel. La nouvelle intitulée *Le tueur de dragons* (1901-1902) nous le dit clairement : tout en énonçant dès le début du texte, à travers la relation établie entre la beauté de la fille du roi et l'effroi causé par le dragon², cette parenté entre le Beau et le Terrible qui est au cœur des *Élégies*, le narrateur (le conteur ?) évoque « l'image du héros solitaire, de ce héros tremblant » dont la princesse « sut tout à coup qu'il ne viendrait pas³. »
- 5 La peur est un thème central de l'œuvre de Rilke⁴. Elle se manifeste dans la volonté de rupture, mais aussi dans la quête de l'absolu, dans l'amour et dans la mort, dans le désir paradoxal d'intégration et dans le besoin d'une incessante métamorphose. L'angoisse, la terreur, l'effroi ne sont rien de moins que les conditions et les raisons de l'écriture rilkéenne.

2. Le Cornette Christophe Rilke ou la figure du Cavalier

- 6 *Le Chant de l'amour et de la mort du Cornette Christophe Rilke*, écrit en 1899, correspond à une période de passage, de transition entre un siècle qui s'achève et un siècle sur le point de commencer. Parallèlement à la conscience du temps, particulièrement aiguë chez un auteur né en 1875, la rédaction de ce texte illustre la volonté d'enracinement identitaire du poète, retraçant la geste héroïque de son ancêtre. L'image de la chevauchée martèle de son rythme obsédant un texte dont l'incipit est vite devenu célèbre :

Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag.
Reiten, reiten, reiten⁵.

- 7 Or ce rythme n'est pas seulement l'évocation d'une figure en passe – à la fin du XIX^e siècle – de devenir archaïque, il est aussi l'expression d'un dynamisme fondamental, de l'impérieuse contrainte du mouvement et de l'action maîtrisée. L'image du Cavalier, symbole du triomphe, exprime la maîtrise de soi. Pourtant, le texte nous dit aussi, d'emblée, l'angoisse qui étreint le héros :

Und der Mut ist so müde geworden und die Sehnsucht so groß. Es gibt keine Berge mehr, kaum einen Baum. Nichts wagt aufzustehen. [...]

Nur in der Nacht manchmal glaubt man den Weg zu kennen. Vielleicht kehren wir nächstens immer wieder das Stück zurück, das wir in der fremden Sonne mühsam gewonnen haben ? Es kann sein⁶.

- 8 Ainsi, la figure du Cornette est ambivalente : elle exprime le dynamisme de la chevauchée, mais aussi la fuite en avant et, au plus profond, l'angoisse. Pour autant, elle ne perd pas en grandeur. L'évocation d'une chevauchée nocturne à rebours, pénélopéenne, n'enlève rien au prestige du Cavalier, qui rappelle certes une autre figure de la mythologie, celle de Sisyphe, mais devient aussi celui qui porte l'étendard, c'est-à-dire la mémoire même de la compagnie à laquelle il appartient. À l'honneur d'être ainsi nommé Cornette succèdent la nuit d'amour, puis l'incendie du château, dont la conséquence est l'acte de pure bravoure du Cavalier portant l'étendard en flammes au milieu de l'ennemi pour périr solitaire sous les seize sabres rayonnants qui « sont une fête » (fragment 26)⁷. Dans une lettre ultérieure, Rilke résume ainsi le parcours du Cornette : « cet aïeul adolescent qui, les joues encore toutes chaudes de l'enfance, traverse l'amour pour trouver la mort, l'apothéose de la mort – ébloui ! »⁸.
- 9 La forme choisie, celle du chant (*Weise* désigne aussi la mélodie), en fait un véritable poème en prose⁹, composé de vingt sept fragments et qui annonce, d'une certaine manière, non seulement les *Carnets de Malte Laurids Brigge*, mais aussi les chants de la dernière période, ceux des *Élégies* et celui d'Orphée.
- 10 On sait que Rilke s'est montré très réservé par la suite envers cette œuvre de jeunesse¹⁰. C'est qu'elle connut un succès inattendu lié aux circonstances : entre mars 1914 et la fin de la Première Guerre mondiale, il s'en vendit 140 000 exemplaires¹¹. Cependant, Rilke refuse expressément toute interprétation anachronique d'un texte qu'il considère de toute façon comme intemporel. Il s'oppose à l'exploitation commerciale et patriotique de son œuvre, évoquant, dans une lettre à Katharina Kippenberg du 1^{er} octobre 1915, le « cirque Rilke »¹².
- 11 Quelques années plus tard encore, il dira dans un poème (*Pour un[e] inconnu[e]*, 1919) la pulsion créatrice, comme spontanée, qui fit jaillir le *Chant du Cornette* :
- Da war nicht Krieg gemeint, als ich dies schrieb
in einer Nacht. Kaum Schicksal war gemeint,
nur Jugend, Andrang, Ansturm, reiner Trieb
und Untergang der glüht und sich verneint¹³.
- 12 Sa lettre du 17 août 1924 au germaniste Hermann Pongs tente d'en retracer la genèse et la composition d'un jet, dans une sorte d'urgence qui exprime elle aussi à la fois la nécessité de l'action et l'angoisse :
- Der 'Cornet' war das unvermutete Geschenk einer einzigen Nacht, einer Herbstnacht, in einem Zuge hingeschrieben bei zwei in der Nachtwind wehenden Kerzen ; das Hinziehen von Wolken über den Mond hat ihn verursacht, nachdem die stoffliche Veranlassung mir, einige Wochen vorher, durch die erste Bekanntschaft mit gewissen, durch Erbschaft an mich gelangten Familienpapieren, eingeflößt worden war¹⁴.

- 13 Le *Chant du Cornette* donna lieu à des malentendus qui illustrent les liens ambigus qui se tissent entre littérature et idéologie, celle-ci se nourrissant de celle-là pour étayer des thèses univoques en usant de la polysémie naturelle du corpus littéraire. Et l'on conçoit aisément que ce texte ait pu être pour des générations de lecteurs – et soit peut-être encore – un « modèle de vie »¹⁵. Le texte réunit en effet quatre thèmes fondamentaux de la littérature et des arts, qui sont également les thèmes essentiels de la poésie rilkeenne : la jeunesse, l'amour, l'héroïsme et la mort juvénile.
- 14 En transférant ainsi sur l'un des siens la noblesse et la maîtrise des armes – dont la figure du Cavalier illustre la dimension métaphorique – que ni sa naissance ni l'expérience douloureuse des années d'École militaire n'avaient pu lui donner, Rilke donne forme poétique à l'angoisse qui l'habite et à sa volonté d'action. Il me semble donc erroné de s'en tenir à une interprétation qui irait dans le sens d'un éloge de la guerre et de s'indigner contre le fait que l'on continue à lire le *Cornette*¹⁶, œuvre dans laquelle on peut tout aussi bien voir un manifeste contre la guerre¹⁷.
- 15 Il est clair cependant que le *Chant du Cornette*, tout comme la nouvelle intitulée *Le Tueur de dragons* (1901), est une œuvre intemporelle. L'auteur prend d'ailleurs soin de le souligner lors de la rencontre amoureuse :
- Die Turmstube ist dunkel.
Aber sie leuchten sich ins Gesicht mit ihrem Lächeln. Sie tasten vor sich her wie Blinde und finden den Andern wie eine Tür. Fast wie Kinder, die sich vor der Nacht ängstigen, drängen sie sich in einander ein. Und doch fürchten sie sich nicht. Da ist nichts, was gegen sie wäre: kein Gestern, kein Morgen; denn die Zeit ist eingestürzt. Und sie blühen aus ihren Trümmern¹⁸.
- 16 L'abolition du temps préside à l'accomplissement amoureux et à l'éclosion de l'œuvre littéraire. La figure du Cavalier, chevauchant le jour et la nuit, symbolisant, à travers la course du temps, le progrès, devient à la fin du texte l'évocation de la mémoire des saints (fragment 18 : « Et il est nu comme l'est un saint ») et des héros (fragment 25 : « l'homme lumineux »). L'association du feu et de la chevauchée évoque aussi les Cavaliers de l'Apocalypse (6, 1-8) et inscrit la figure dynamique du Cavalier, image de progrès, dans la sphère de la mémoire : dans le texte biblique, les quatre Cavaliers de l'Apocalypse, montant des chevaux respectivement blanc, rouge feu, noir et pâle (ou encore « blême » ou « verdâtre »¹⁹), incarnent la victoire et le combat mais aussi la famine et la mort. Le *Chant du Cornette* se clôt sur l'image d'un monde désolé : le feu a détruit le bel uniforme du Cornette, la lettre qu'il destinait à sa mère et le pétale de rose que lui avait remis son compagnon français. Le printemps lui-même est « triste et froid », et la dernière chevauchée, celle du messager de deuil, est lente. La dernière phrase du texte est la vision d'une vieille femme en pleurs. Ce *Chant* est un mémorial.
- 17 La qualité essentielle que reconnaît Rilke à son texte, quinze ans plus tard, dans une lettre à André Gide, c'est « le rythme tout intérieur, le rythme du sang qui le traverse, qui le porte, qui l'entraîne d'un bout à l'autre, sans qu'il y ait un moment d'hésitation ou d'incertitude »²⁰.

3. Malte Laurids Brigge ou la figure du Poète

- 18 *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, publiés en 1910, renouvellent la tentative de surmonter une expérience douloureuse par la création littéraire. Comme le *Chant du Cornette*, ils forment une suite de fragments et s'apparentent, en partie du moins, à une

prose poétique – ou à des poèmes en prose. La comparaison s'arrête là : la densité, la complexité, voire l'hermétisme des *Carnets* en font une œuvre singulière et novatrice qui révèle la maturation accomplie durant les onze années qui séparent les deux textes.

- 19 Pourtant, l'expérience de Paris est, dans une certaine mesure, semblable à celle de l'École militaire²¹ : à la fascination initiale suscitée par une représentation idéalisée succède la confrontation avec le réel, source de souffrance et de remise en cause de soi-même. La reconstruction, par l'acte de création littéraire, du couple antithétique de fascination et de répulsion permet de dépasser l'apparent échec et de le transformer en accomplissement. C'est ce que le narrateur, dans *Malte*, appelle « apprendre à voir »²².
- 20 Malte dit la nécessité pour l'artiste de l'époque moderne de renouveler le langage littéraire (et le langage artistique en général) parce que le monde change. Cette nécessité est à la fois source d'angoisse et de dynamique créatrice. Elle contraint le poète à clarifier les liens qu'il entretient avec le passé, dans la mesure où son travail d'écriture intègre la mémoire de la tradition littéraire, tout en l'amenant à faire œuvre nouvelle. La contradiction entre mémoire et progrès ne peut être résolue que par l'acceptation pleine et entière de ce que Rilke nomme, dans l'un de ses poèmes français, « la sainte loi du contraste »²³. Et il ajoute : « tout jeu veut son contre-jeu », tandis qu'un autre poème poursuit : « Il ne s'agit pas de plaire, / ni de se convertir, / pourvu que l'on sache obéir / aux ordres complémentaires »²⁴.
- 21 Cette « loi de complémentarité »²⁵ rappelle la loi de polarité goethéenne (ce que Goethe appelle diastole et systole, selon les mouvements du muscle cardiaque, et qu'il définit de manière poétique dans son *Divan occidental-oriental* (*West-östlicher Divan*, 1819), où il joue précisément sur les notions de mémoire et de progrès en établissant un dialogue avec le poète persan Hafis pour régénérer et rajeunir sa propre création lyrique²⁶). J.-F. Angelloz utilise la notion de composition musicale²⁷ et parle de contrepoint : dans les *Carnets*, les deux thèmes qui alternent sont Paris et l'enfance, le temps de la modernité vécue et celui de la mémoire : de même que le présent et le passé s'opposent et se complètent.
- 22 Le programme du poète danois Malte Laurids Brigge consiste à retrouver son enfance enfouie (fragment 10)²⁸, inexploquée (fragment 14)²⁹, non accomplie (fragment 71)³⁰. Il faut reconquérir ce passé par la mémoire et revivre la faiblesse de l'enfance pour parvenir à une force nouvelle, à une identité et un art nouveaux, eux-mêmes signes de progrès.
- 23 Ce retour nécessaire dans le passé entraîne une suspension du temps. Le narrateur évoque (fragment 15) un séjour à Urnekloster (dont le nom révèle le poids de la tradition), où son grand-père maternel, le comte Brahe, ne fait aucune différence entre le passé et le présent : « Die Zeitfolgen spielten durchaus keine Rolle für ihn, der Tod war ein kleiner Zwischenfall »³¹. La confrontation entre Malte et la maison de Urnekloster (métaphore de l'hérédité et de l'héritage familial), la confrontation entre l'enfance et le monde adulte, entre l'individu et la famille, entre le passé et le présent, la confrontation enfin entre la vie et la mort, expriment cette problématique de la mémoire indissociable de tout progrès.
- 24 La description d'une salle à manger sombre et solennelle³² traduit l'emprisonnement dans une tradition, un passé (familial ou artistique) qui empêche l'éclosion de l'individualité. Le sentiment d'anéantissement (« Man saß da wie aufgelöst : völlig ohne Willen, ohne Besinnung, ohne Lust, ohne Abwehr. Man war wie eine leere Stelle »³³) ne

peut être surmonté par le narrateur que grâce au contact physique de son pied contre le genou de son père assis en face de lui. Ce comportement étrange, comme il le souligne, semble être admis par le père. Mais la force que donne au narrateur ce contact physique peut aussi s'interpréter comme la volonté de repousser ce monde figé afin de prendre conscience de sa propre existence individuelle. L'expérience du néant, de la *tabula rasa*, apparaît ainsi comme le passage obligé de qui veut faire œuvre nouvelle.

- 25 La figure de Malte me semble reprendre en l'étoffant celle, restée un peu floue, d'Ewald Tragy. Dans cette nouvelle sans doute rédigée vers 1898 mais qui ne fut publiée qu'après la mort de Rilke, le personnage d'Ewald Tragy, un poète, tente d'échapper au cercle étouffant de sa famille et à la médiocrité du monde qui l'entoure, caractérisée notamment par sa dépendance vis-à-vis du père et le déroulement prévisible des repas de famille avec leurs propos convenus – tout en souffrant de se sentir exclu. Ce même paradoxe existe chez Malte : il consiste en cette volonté d'échapper au monde, doublée d'une volonté tout aussi grande de s'y intégrer. Tragy éprouve le besoin de faire la connaissance de quelqu'un d'autre, mais lorsqu'il reçoit enfin un billet qui le lui permettrait, il réagit dans un sens inverse : « Was er noch gestern gewünscht hat, wird eine Gefahr im Moment, da es sich erfüllen kann »³⁴.
- 26 Pour Malte comme pour Tragy, cette attitude contradictoire est l'expression d'une peur fondamentale, celle de la perte d'identité, la peur de se désagréger (« Ich sitze hier und bin nichts »³⁵). Le constat désabusé de l'impossibilité de dépasser cette peur (« ich fühle, [...] daß es nichts genützt hat, älter zu werden »³⁶) est à l'origine d'une crise d'identité liée, dans les *Carnets*, à une crise du récit propre à l'époque de transition à laquelle appartient Rilke. C'est bien le même paradoxe qui s'exprime dans le texte de Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), où le narrateur dit son sentiment d'être impuissant à penser et à parler de manière cohérente. La volonté de se confronter à la peur, à la résurgence du passé, conduit le personnage de Malte à prendre conscience de sa position intermédiaire : son enfance est partagée entre masculinité et féminité, son adolescence entre la famille paternelle et la famille maternelle – les Brigge et les Brahe –, sa vie d'adulte entre Danemark et Paris, entre les réprouvés et les saints. L'écriture ambiguë, souvent à double sens, qui se situe entre classicisme et modernité, porte témoignage de ce passage inconfortable mais nécessaire des significations connues à l'inconnu des nouvelles significations (« Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind »³⁷). Il s'agit de se confronter au passé afin d'échapper à son emprise en dénonçant le caractère illusoire de sa cohérence et de sa perfection, comme le fait le narrateur des *Carnets* en décrivant la maison de Urnekloster : « da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang [...] »³⁸.
- 27 D'ailleurs, si la présence du père, lors du séjour à Urnekloster, donne au jeune Malte la force de résister à l'emprise du passé, c'est ensuite sa mort (fragment 45) qui permet la libération du destin individuel de Malte : « Es war ein einzelnes Herz. Es war schon dabei, von Anfang anzufangen »³⁹.
- 28 La simultanéité de la vie et de la mort, ainsi que l'éloge de la pauvreté, thèmes essentiels des *Carnets*, ne signifient pas autre chose : le dépouillement est un gage de progrès et la condition de nouvelles métamorphoses. Au passage du connu à l'inconnu répond la transformation de l'inconnu en connu⁴⁰. La « loi du contraste » régit la métamorphose du sujet et la transformation poétique du monde⁴¹. Mais il s'agit d'une alchimie lente et difficile, qui ne peut résulter que d'un long travail, tel que le

décrit le narrateur des *Carnets* définissant l'acte de création poétique : « Man sollte warten damit und Sinn und Süßigkeit sammeln ein ganzes Leben lang und ein langes womöglich, und dann, ganz zum Schluß, vielleicht könnte man dann zehn Zeilen schreiben, die gut sind » (fragment 14)⁴². Ce processus nécessite l'oubli des souvenirs avant leur remémoration ultérieure, fruit d'une longue patience⁴³.

4. Le dernier fragment des *Carnets* ou la figure du Fils

- 29 Le récit du retour du fils perdu, thème central du fragment 71 des *Carnets*, reprend et détourne la parabole du « fils prodigue » (Luc 15, 11-32), tandis que le personnage de Malte s'efface. Lié à la lecture du texte de Gide (*Le retour de l'enfant prodigue*, 1907) qui évoquait la déception du fils lors de ses retrouvailles avec la maison du père et le départ de son jeune frère pour un voyage sans retour, cet avatar illustre la loi de métamorphose qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre rilkéenne.
- 30 À la suite d'un déplacement de l'accent par rapport au texte biblique, ce n'est plus le père, mais le fils qui est au centre de l'histoire, tandis que Dieu reste à venir, à « fabriquer ». On peut voir dans cette reprise et ce détournement de la figure du fils prodigue la volonté de l'art nouveau de s'émanciper des modèles, comme le fils affirme son autonomie par rapport à sa famille. La dimension poétologique apparaît dans la forme même de ce fragment, qui est la réalisation de cette démarche, déconcertante pour le lecteur⁴⁴. Cette revendication s'accompagne d'une rupture avec la conception traditionnelle de l'amour : le retour du fils correspond ici à la demande, à la prière de n'être pas aimé. Dans la parabole de Luc, le fils reçoit l'amour de son père, qui lui accorde son pardon, restaurant ainsi l'ordre traditionnel des choses. C'est précisément cet ordre traditionnel qui est remis en cause par le fils perdu à la fin des *Carnets* : le travail du fils pour se rapprocher de Dieu ne va plus de soi, il ne peut se contenter du pardon paternel ; il est semblable au travail du poète, difficile et exigeant, long et solitaire, et s'inscrit dans le cadre d'une problématique du temps qui oppose la mémoire de ce qui est su au progrès de ce qui est promis et qui n'est pas encore advenu.
- 31 Dans la première partie de son texte consacré à Rodin, Rilke avait écrit quelques lignes sur l'une de ses statues représentant un jeune homme agenouillé, nu, les bras levés vers le ciel, une main ouverte et l'autre fermée, qui semble avoir inspiré cette version particulière de la parabole :
- Rodin hat diese Figur Der verlorene Sohn genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen : Prière. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle, die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten ; er ist allein auf der Welt⁴⁵.
- 32 Les derniers mots des *Carnets*, « pas encore » (« noch nicht »), expression d'une poétique de l'inachèvement, laissent ouvertes des perspectives de métamorphoses ultérieures. On peut certes y voir une reprise de l'idée des Âges du Monde selon Joachim de Flore : au règne du Père succède le règne du Fils, qui prépare et annonce le règne de l'Esprit. Mais en même temps, le refus de la clôture définitive du texte manifeste le primat de la volonté de progrès par rapport à la satisfaction littéraire de la constitution d'une nouvelle strate de mémoire.
- 33 Dans la succession des figures, l'écriture de Malte répond à la chevauchée du Cornette : « schreiben, Tag und Nacht »⁴⁶ – ces mots apparaissent comme l'écho du début du *Chant*

du Cornette : « Reiten, reiten, reiten, durch den Tag, durch die Nacht, durch den Tag. / Reiten, reiten, reiten⁴⁷. » Il s'agit aussi la transposition des conseils de Rodin, donnés en 1902 et que Rilke expose en ces termes dans une lettre à sa femme Clara : « Il faut travailler, rien que travailler. Et il faut avoir patience »⁴⁸. La perpétuelle renaissance est à ce prix.

5. Les *Élégies de Duino* ou la figure de l'Ange

- 34 Après la remise en cause de l'interprétation traditionnelle de la parabole dite du « Fils prodigue », la sécularisation de l'image pieuse de l'Ange, dans les *Élégies de Duino*, en fait une figure qui surmonte la temporalité de l'homme (*Zeitlichkeit*) – question centrale du recueil⁴⁹ –, qui efface la frontière entre vie et mort : « Blühen und verdorren ist uns zugleich bewusst »⁵⁰.
- 35 D'emblée, la figure de l'Ange, inaccessible ou destructrice, s'affirme comme paradoxe : « Denn das Schöne ist nichts/als des Schrecklichen Anfang »⁵¹. Image du passé, il est aussi, dans la saisie d'une interprétation nouvelle, une source de renouveau, avant tout dans le geste de l'écriture poétique.
- 36 Sans nier sa parenté avec les anges de l'Ancien Testament, qui sont des figures intermédiaires entre Dieu et les hommes (notamment dans la Genèse), on ne peut pas purement et simplement rejeter⁵² la référence à l'ange islamique donnée par Rilke lui-même dans une lettre à son traducteur polonais⁵³, justifiée également par la distance que met le poète entre la religion chrétienne et son œuvre, visible dans la reprise détournée de la parabole du fils prodigue dans les *Carnets*. Rilke refuse en effet que l'on applique aux *Élégies* les « concepts catholiques de la mort, de l'au-delà et de l'éternité »⁵⁴.
- 37 La figure de l'Ange incarne pour Rilke la métamorphose du visible en invisible⁵⁵, métamorphose que nous devons accomplir en nous-mêmes : en ce sens, il est une figure de l'à-venir⁵⁶, de même que « nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'Invisible⁵⁷. »
- 38 On est tenté de rapprocher cette définition de l'ange de la notion de *Weltinnenraum*, désignant la réunion du passé et du présent dans un état intemporel : le temps arrêté.
- Durch alle Wesen reicht der eine Raum :
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum⁵⁸.
- 39 La comparaison établie par Rilke entre la figure de l'Ange dans les *Élégies* et l'islam, loin d'être le fruit d'un coupable dilettantisme⁵⁹, résulte d'une lecture attentive du Coran. Dans une lettre à Marie von Thurn und Taxis, datant du 17 décembre 1912, il écrivait : « Übrigens müssen Sie wissen, Fürstin, ich bin seit Cordoba von einer beinahe rabiaten Antichristlichkeit, ich lese den *Koran*, er nimmt mir, stellenweise, eine Stimme an, in der ich so mit aller Kraft drinnen bin, wie der Wind in der Orgel⁶⁰. »
- 40 Cette démarche de Rilke, en quête de l'origine, n'est pas sans rappeler celle de Goethe, qui, près d'un siècle plus tôt, ayant lu lui aussi le Coran, s'enflammait à la lecture du *Divan* de Hafis, poète persan traduit par Hammer, et dans sa recherche de l'originel se trouvait transporté par l'esprit en Orient. Chez Rilke, la quête de l'origine est aussi la

quête de l'avenir : dans une lettre du 28 décembre, parlant notamment des Juifs et des Arabes, il écrit : « Ihnen ist Gott Herkunft und darum auch Zukunft⁶¹. »

- 41 L'un des meilleurs connaisseurs de la mystique persane, Henry Corbin, parle des anges dans des termes qui rappellent étrangement l'intuition de Rilke⁶². La figure de l'Ange correspond à ce que Corbin appelle la plénitude du « monde imaginal », le déjà et le pas encore⁶³. Or celui qui vit en accord avec le monde de l'ange est le chevalier nommé *javânmard*, terme comportant une racine évoquant le latin *juvenis*. Le *javânmard* atteint sa pleine juvénilité en accédant à l'homme intérieur. « C'est, en somme, l'homme et son Ange, dès ici-bas. L'homme réuni à son vrai Moi ou en route vers cette réunion transformante⁶⁴. » Le fait qu'il n'existe qu'un seul mot en persan (*javânmardî*) pour désigner la jeunesse, la juvénilité et la chevalerie⁶⁵ rapproche la figure de l'Ange de celles du Cornette, de Malte et du Fils perdu. Il s'agit en effet d'une jeunesse « sur laquelle le temps n'a aucune prise »⁶⁶ : c'est la juvénilité propre aux êtres spirituels, au terme du chemin du mystique (*homo viator*, pèlerin, voyageur). Ce pèlerin, après s'être libéré des « passions de l'âme charnelle, arrive à la station du cœur, c'est-à-dire de l'homme intérieur, de l'homme vrai »⁶⁷. Il est arrivé à la demeure de la jeunesse.
- 42 Cette dimension mystique correspond pour une part à l'idée déjà énoncée par J.-F. Angeloz d'une doctrine théosophique⁶⁸ : l'homme, chez Rilke, est fait pour s'élever par la souffrance à un degré supérieur, l'existence terrestre est un stade dans l'évolution qui mène à l'épanouissement total, la souffrance permet le passage à la vie supérieure.
- 43 Le *javanmard* est le chevalier de la foi, le pèlerin, le chevalier errant, l'*homo viator*. C'est un chevalier spirituel, juvénile à jamais, en perpétuelle renaissance. Il incarne l'éthique du chevalier qui n'est ni clerc ni laïc. Garant de la mémoire, il est également le porte-étendard d'un progrès qui n'est pas celui qu'annonce la *doxa* de la modernité : « Le mouvement est en sens inverse de ce que l'évolutionnisme se représente comme une progression indéfinie sur la voie d'un temps rectilinéaire. Plus nous progressons, plus nous nous rapprochons de ce dont nous étions partis⁶⁹. »
- 44 Dans les *Élégies*, le poète dit de ceux qui acceptent l'existence banale qu'ils tournent le dos à « l'Ouvert »⁷⁰ : il importe au poète de rester « jeune », révolté, insatisfait. De la même manière, l'esprit du chevalier *javanmard* « opère la réjuvenation des êtres et des choses⁷¹. »
- 45 La jeunesse est présentée dans les *Élégies* – de même que dans le *Chant du Cornette* et les *Carnets de Malte Laurids Brigge* – comme incomplétude, inachèvement qui permet d'être toujours en attente d'un stade ultérieur de développement, représenté par l'ange. Le regard des anges, tourné vers l'intérieur, interprété généralement comme une figure de Narcisse⁷², est aussi le regard d'Orphée⁷³. Dans la *Septième Élégie*, le poète écrit :
- Nirgends, Geliebte, wird Welt sein, als innen. Unser
Leben geht hin mit Verwandlung. Und immer geringer
schwindet das Außen⁷⁴.
- 46 L'annonce de la figure d'Orphée, qui clôt la succession des figures de la mémoire et du progrès dans l'œuvre de Rilke, se double d'un rappel de la figure première, celle du Cornette : dans la *Dixième Élégie*, qui évoque notamment les « jeunes morts » (« die jungen Toten »), la Plainte – en qui l'on peut voir une préfiguration d'Eurydice, ou bien d'Orphée – montre au jeune homme des constellations « nouvelles », dont la première est nommée « le Cavalier »⁷⁵.

6. Les Sonnets ou la figure d'Orphée

- 47 Au début de l'année 1904, Rilke avait déjà célébré la figure d'Orphée dans un poème, *Orphée, Eurydice, Hermès*⁷⁶, qui expose l'échec d'Orphée à ramener à la vie celle qu'il aime, non pas seulement parce qu'il transgresse l'interdit en tournant la tête vers elle, mais parce qu'il ne peut rivaliser avec « l'ampleur de la mort », cette « plénitude » qui emplit Eurydice et fait que, devenue racine, elle appartient désormais au monde souterrain. Dans les *Sonnets*, Rilke renoue avec le thème orphique de l'unité de l'existence et de la mort. Orphée, qui peut redonner vie à Eurydice, est aussi celui dont le regard lui donnera la mort.
- 48 On retrouve ainsi dans la figure d'Orphée la loi de complémentarité, sans que pour autant il n'y ait présence simultanée des deux opposés. On ne saurait parler chez Rilke de synthèse entre l'apollinien et le dionysiaque : il s'agit plutôt d'un équilibre instable, d'un passage constant de l'un à l'autre. Dans les *Sonnets*, Orphée et Narcisse remplacent l'Ange. « Écrits comme monument funéraire pour Vera Ouckama-Knoop »⁷⁷, ces poèmes évoquent le passé, le font revivre, et deviennent dans le même temps une création artistique tournée vers l'avenir. Orphée, vainqueur de la mort – au moins dans la mesure où il franchit le seuil interdit aux mortels –, est par excellence la figure de la métamorphose. Après l'intuition du Cornette, après Malte, après le Fils perdu et après l'Ange, la figure d'Orphée répète que la mort n'est qu'un passage à une autre forme de vie et nous invite à vouloir ce passage : « Wolle die Wandlung »⁷⁸ (formule qui rappelle la fin du poème *Archaischer Torso Apollos*, 1908 : « Du mußt dein Leben ändern »⁷⁹), à précéder le départ : « Sei allem Abschied voran »⁸⁰.
- 49 De manière plus précise que les textes précédents, les *Sonnets* opposent le progrès technique moderne à la notion de progrès spirituel tel qu'il a pu être défini dans les *Élégies* ou dans *Malte*. Contre le monde des machines (« Sieh, die Maschine : / wie sie sich wälzt und rächt / und uns entstellt und schwächt »)⁸¹, le poète rappelle que le chant d'Orphée dure « au-dessus du changement et du mouvement »⁸². En ce sens, la mémoire joue un rôle essentiel, éminemment positif – contrairement à certains aspects de son approche dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, pour le progrès intérieur de l'homme. Car l'homme s'affaiblit en suivant la pente, selon l'image donnée par le Sonnet I, XXIV : « Nur noch in Dampfkesseln brennen / die einstigen Feuer und heben die Hämmer, die immer/größern. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer⁸³. » Comme l'écrit Angeloz, « Orphée est le dieu de l'ordre apollinien, qui lutte contre le déchaînement tumultueux des puissances dionysiennes : alors que celles-ci détruisent, il bâtit ; elles sont une source de mort, lui affirme la beauté de l'existence et son jeu la crée⁸⁴. »
- 50 La deuxième partie des *Sonnets* accentue la condamnation d'un progrès purement technique qui se coupe de la mémoire des origines (« Alles Erworbene bedroht die Maschine, solange/sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein »⁸⁵) tout en approfondissant le thème central de la transformation perpétuelle. L'image de la flamme est à sa manière l'expression de la volonté de concilier mémoire et progrès : il s'agit de l'évocation d'un thème présent dans le célèbre poème du *Divan* de Goethe, *Selige Sehnsucht*, qui se termine par la formule du « Stirb und werde »⁸⁶. Le Sonnet II, XII commence par ces vers :

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding entzieht, das mit Verwandlungen prunkt⁸⁷

- 51 Le chant orphique permet à l'homme de surmonter sa propre mort dans la mesure où il l'a déjà acceptée : la mémoire de la mort annule l'annihilation de l'humain. C'est ainsi que l'on peut lire le vers du poème II, XIII : « Sei immer tot in Eurydike »⁸⁸, et surtout l'affirmation finale de l'existence, de la vie, qui clôt le dernier vers du dernier sonnet : « ich bin »⁸⁹.
- 52 Le onzième sonnet de la première partie nous invite à regarder le ciel et à y contempler une constellation imaginaire, le Cavalier, déjà évoquée dans la *Dixième Élégie*. Cette alliance de l'élément terrestre et du ciel nous permet de voir dans la figure d'Orphée l'ultime avatar du Cornette : « Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild *Reiter* ? »⁹⁰ La dernière strophe du sonnet dévoile les limites de ce qui n'est qu'apparence, tout en insistant sur la nécessité de telles figures dans le processus de la métamorphose éternelle :
- Auch die sternische Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun,
Der Figur zu glauben. Das genügt⁹¹.

7. Le Tombeau ou la figure de la Rose

- 53 La succession des figures que nous avons observée dans l'œuvre de Rilke culmine avec Orphée, lui-même poète, dont le chant est le modèle insurpassable de tout poème. Le chemin parcouru depuis le Cornette laisse apparaître des constantes que l'on retrouve encore dans le poème composé par Rilke pour sa propre épitaphe. Le thème de la rose, *topos* de la littérature, est présent dans toute l'œuvre rilkéenne. Dans le cycle des poèmes français qui s'intitule *Les roses*, le poète voit en elle le symbole achevé de la complétude et de l'accomplissement de la figure de Narcisse : « Rose, toi, ô chose par excellence complète » (III) ; « Ainsi tu inventes le thème/du Narcisse exaucé » (V)⁹². L'un des sonnets à Orphée (II, VI) lui est consacré, dans une tonalité qui met en lumière le rapport à la fois contradictoire et complémentaire de la mémoire et du progrès. On lit en effet dans la première strophe :
- Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand⁹³.
- 54 L'opposition entre les hommes de l'Antiquité et ceux de l'époque moderne manifeste l'aspect positif du progrès accompli, la richesse de sens et d'interprétation acquise par la rose.
- 55 Cependant, la dernière strophe exprime l'impossibilité de nommer son parfum qui devient dès lors l'évocation du passé, le souvenir, la mémoire :
- Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten...
und Erinnerung geht zu ihm über,
die wir von rufbaren Stunden erbat⁹⁴.
- 56 Le poème de l'épitaphe présente lui aussi, à travers l'image de la rose, le thème de la contradiction comme expérience fondamentale :
- Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern⁹⁵

- 57 Le prénom que le poète s'est choisi entre en résonance avec l'adjectif qui qualifie la contradiction (il est permis d'entendre Rainer : Widerspruch), tandis que l'idéal du « sommeil de personne » nous rappelle que le destin de toutes les figures évoquées est précisément de n'être plus personne : l'effacement du sujet singulier au profit d'une inscription dans le patrimoine universel de la mémoire transforme les personnages et les images en figures, dans une succession de métamorphoses qui nous conduit du Cornette à Orphée, en passant par le Poète, le Fils et l'Ange, tandis que la Rose exprime la joie ultime, la libération de l'être individuel.

NOTES

1. « Vielleicht sind alle Drachen unseres Lebens Prinzessinnen, die nur darauf warten, uns einmal schön und mutig zu sehen », in *Briefe an einen jungen Dichter (Lettres à un jeune poète)*, lettre à Franz Kappus du 12 août 1904, (citée d'après l'édition bilingue établie par C. Mouchard et H. Hartje, Paris, le Livre de Poche, 1989, p. 116-117). Les autres textes de Rilke seront 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/M, Insel taschenbuch, 1987 (1Frankfurt/M, 1955) – dorénavant SW –. La correspondance sera citée d'après : R.M. Rilke, *Briefe in zwei Bänden*, hg. von Horst Nalewski, Frankfurt/M, Insel, 1991 – désormais *Briefe* – qui ne contient pas l'échange épistolaire avec Franz Kappus (publié par ce dernier en 1929).
2. Cette relation n'est pas de pure opposition, au contraire : « Damit ist nicht gesagt, daß der Drache der jungen Fürstin feindlich war, wie ja auch niemand auf Ehre und Gewissen sagen kann, ob der Tod des Lebens Widersacher ist. » *Der Drachentöter (Endgültige Fassung)*, SW, IV, p. 683.
3. *Ibid.*, p. 687 : « das Bild des einsamen Helden, des Zitternden » ; « Und die Prinzessin, die diesen Lärm hörte, wußte plötzlich, daß er nicht kommen würde. Sie versuchte, sich ihn vorzustellen, umwogt von der lauten Dankbarkeit der Menge : sie vermochte es nicht. »
4. Comme la critique l'a établi depuis longtemps : cf. par exemple Fritz Klatt, *Sieg über die Angst. Die Weltangst des modernen Menschen und ihre Überwindung durch Rainer Maria Rilke*, Berlin, Schneider, 1940.
5. *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, SW, I, p. 235. Le texte du *Cornette* est celui de la dernière version (1906).
6. *Ibid.*
7. *Ibid.*, p. 248 : « [...] die sechzehn runden Säbel, die auf ihn zuspringen, Strahl um Strahl, sind ein Fest. »
8. Lettre à André Gide du 18 février 1914, in *Briefe*, I, p. 519 (lettre rédigée en français).
9. Dans l'édition de la Pléiade (Gallimard), le texte fait partie du volume intitulé *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publiée sous la dir. de G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, et non du volume intitulé *Œuvres en prose, Récits et essais*, éd. publiée sous la dir. de Cl. David, Paris, Gallimard, 1993.
10. Cf. par exemple sa lettre du 28 mai 1915 à Ellen Delp : « überdies ist das Gedicht vor siebzehn Jahren geschrieben also fast nur noch historisch meines », in *Briefe*, I, p. 568, ou la lettre du 19 février 1921 à Guido von Salsi-Seewis : « die kleine naive Jugendarbeit, der Cornet Rilke », in *Briefe*, II, p. 128.
11. D'autres détails sur la fortune éditoriale de l'œuvre sont donnés dans l'édition de la Pléiade, *op. cit.*, p. 1386.

12. *Briefe*, I, p. 595 : « Wenn der musikalische Cornet ohne weiters, was Gott verhüte, frei ist, so werden wir den netten 'Zirkus Rilke' diesen Winter von Kottbus bis Köttschenbroda seine Kasse füllen sehen ; voilà une admirable perspective ! » On lira par ailleurs avec intérêt la notice de Gerald Stieg, in Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 1386-1391.
13. *Widmung*, in *SW*, II, p. 236.
14. Rilke, *Briefe*, II, p. 342.
15. Selon l'expression de Philippe Jaccottet, *Rilke*, Paris, Seuil, 1970 (*Écrivains de toujours*), p. 38-39.
16. C'est la position de Wolfgang Bittner dans son article « Ein Reiterfährnrich namens Christoph Rilke », in Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Rilke ? Kleine Hommage zum 100. Geburtstag*, Munich, text + kritik, 1975, p. 116-120. Il y écrit notamment ce qui suit : « War es zur damaligen Zeit wirklich so schwer zu erkennen, daß hier eine Glorifizierung des Krieges, eine Verherrlichung der Gewalt stattfand, daß inhumane Parolen und sentimentale Torheiten verbreitet wurden ? Mußte das nichts spätestens, allerspätstens nach dem Ende des Ersten Weltkriegs wenigstens den Leuten klar sein, die sich zur geistigen Europas zählten ? Weit gefehlt ! Selbst nach dem Zweiten Weltkrieg noch gehörte und gehört Rilkes « Cornet », der 1959 die Millionenaufgabe überschritten hat, zu einer der beliebtesten Lektüren der oberen Schichten » (p. 119).
17. Cf. Wolfgang Leppmann, *Rilke. Sein Leben, seine Welt, sein Werk*, Bern und München, Scherz, überarb. Neuausg. 1993 (1. Ausg. 1981), p. 202.
18. Fragment 20, *SW*, I, p. 245.
19. Ce dernier adjectif – presque rilkéen pourrait-on dire en songeant aux descriptions de Paris dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge* – est utilisé dans la traduction de l'École biblique de Jérusalem, in *La Bible de Jérusalem*, Paris, Cerf, 1974.
20. Lettre à André Gide du 18 février 1914, in *Briefe*, I, p. 519 (lettre rédigée en français).
21. C'est un point de vue défendu par Philippe Jaccottet, op. cit., p. 55.
22. Notamment fragments 4 et 5 : « Ich lerne sehen », *SW*, VI, p. 710 et 711.
23. *Vergers*, n° 23, *SW*, II, p. 528.
24. *Ibid.*, n° 25, *SW*, II, p. 529.
25. Selon l'expression de U. Fülleborn, « Form und Sinn der Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Rilkes Prosabuch und der moderne Roman », in H. Engelhardt (Hg.), *Materialien zu R.M. Rilke 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1974, p. 175-198.
26. Cf. le poème intitulé *Talismane (Buch des Sängers)* : « Im Atemholen sind zweierlei Gnaden : / Die Luft einziehn, sich ihrer entladen./Jenes bedrängt, dieses erfrischt ; / So wunderbar ist das Leben gemischt. » Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von E. Trunz, Munich, Beck, II, 11. überarbeitete Aufl., 1978, p. 10.
27. J.-F. Angelloz, *Rilke*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 216.
28. « Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben », *SW*, VI, p. 721.
29. « Kindheitstage, die noch unaufgeklärt sind », *SW*, VI, p. 724.
30. « Er dachte vor allem an die Kindheit, sie kam ihm, je ruhiger er sich besann, desto ungetaner vor », *SW*, VI, p. 945.
31. *SW*, VI, p. 735.
32. *SW*, VI, p. 729-730 : « Ich habe diesen Raum niemals bei Tage gesehen, ich erinnere mich nicht einmal, ob er Fenster hatte und wohin sie aussahen ; jedesmal, so oft die Familie eintrat, brannten die Kerzen in den schweren Armleuchtern, und man vergaß in einigen Minuten die Tageszeit und alles, was man draußen gesehen hatte. Dieser hohe, wie ich vermute, gewölbte Raum war stärker als alles ».
33. *SW*, VI, p. 730.
34. *SW*, IV, p. 546.
35. Fragment 14, *SW*, VI, p. 726.
36. Fragment 20, *SW*, VI, p. 767.
37. Fragment 18, *SW*, VI, p. 756.

38. Fragment 15, SW, VI, p. 729.
39. SW, VI, p. 855.
40. Cf. aussi un passage de l'une des lettres « au jeune poète » Franz Kappus du 12 août 1904, in *Briefe an einen jungen Dichter*, op. cit., p. 116 : « Und wenn wir nur unser Leben nach jenem Grundsatz einrichten, der uns rät, daß wir uns immer an das Schwere halten müssen, so wird das, welches uns jetzt noch als das Fremdeste erscheint, unser Vertrautestes und Treuestes werden. »
41. La lettre se poursuit ainsi : « Wie sollten wir jener alten Mythen vergessen können, die am Anfange aller Völker stehen, der Mythen von den Drachen, die sich im äußersten Augenblick in Prinzessinnen verwandeln [...]. Vielleicht ist alles Schreckliche im tiefsten Grunde das Hilflöse, das von uns Hilfe will. »
42. SW, VI, p. 723-724.
43. *Ibid.*, p. 724 : « Und es genügt auch noch nicht, daß man Erinnerungen hat. Man muß sie vergessen können, wenn es viele sind, und man muß die große Geduld haben, zu warten, daß sie wiederkommen. »
44. Voir l'article de Philippe Forget, « Du sens comme un à la coerrance ou : comment lire la 'légende du fils perdu' », in Ch. Klein (dir.), *R.M. Rilke et Les Cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité*, Paris, Masson-Colin, 1996, p. 165-186.
45. *Auguste Rodin. Erster Teil*, SW, V, p. 194-195.
46. Fragment 14, SW, VI, p. 728.
47. Voir aussi le début du fragment 10 des *Carnets* : « Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so gut müde wie nach einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard. », SW, VI, p. 721.
48. Lettre du 5 septembre 1902, in *Briefe*, I, p. 136.
49. Lettre à Hulewicz du 13.11.1925, in *Briefe*, II, p. 375-376 : « Und so sind alle Gestaltungen des Hiesigen nicht nur zeitbegrenzt zu gebrauchen, sondern, soweit wirs vermögen, in jene überlegenen Bedeutungen einzustellen, an denen wir Teil haben. Aber *nicht im christlichen Sinne* (von dem ich mich immer leidenschaftlich entferne), sondern, in einem rein irdischen, tief irdischen, selig irdischen Bewußtsein gilt es, das *hier* Geschaute und Berührte in den weiteren, den weitesten Umkreis einzuführen. »
50. *Duineser Elegien, Die vierte Elegie*, SW, I, p. 697.
51. *Ibid.*, *Die erste Elegie*, SW, I, p. 685.
52. Comme le fait Erich Heller dans son article « Die Reise der Kunst ins Innere. Eine Prognose Hegels und ihre Erfüllung », in U. Fülleborn et M. Engel (Hg.), *Materialien zu Rilkes Duineser Elegien*, vol. 2, Frankfurt/M, Suhrkamp, p. 233-234 (note de bas de page) : « indem er hinzufügt, daß sein Engel eher noch mit den Engelsfiguren des Islam einiges gemeinsam habe, dilettiert er nur in der vergleichenden Religionswissenschaft. »
53. Lettre à Hulewicz du 13.11.1925, in *Briefe*, II, p. 377 : « Der 'Engel' der Elegien hat nichts mit dem Engel des christlichen Himmels zu tun (eher mit den Engelgestalten des Islam) ».
54. *Ibid.* : « Wenn man den Fehler begeht, *katholische* Begriffe des Todes, des Jenseits und der Ewigkeit an die Elegien oder Sonette zu halten, so entfernt man sich völlig von ihrem Ausgang und bereitet sich ein immer gründlicheres Mißverstehen vor. »
55. *Ibid.*, p. 377-378 : « Der Engel der *Elegien* ist dasjenige Geschöpf, in dem die Verwandlung des Sichtbaren in Unsichtbares, die wir leisten, schon vollzogen erscheint. »
56. *Ibid.*, p. 378 : « Für den Engel sind alle vergangenen Türme und Paläste existent, *weil* längst unsichtbar, und die noch bestehenden Türme und Brücken unseres Daseins *schon* unsichtbar, obwohl noch (für uns) körperhaft dauernd. »
57. Lettre à Hulewicz, 13.11.1925, *Briefe*, II, p. 376 (passage en français dans le texte).
58. *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, SW, II, p. 93.
59. Comme l'affirme Heller, op. cit.
60. *Briefe*, I, p. 447-448.

61. Lettre à Ilse Blumental-Weiss, in *Briefe*, II, p. 200.
62. Voir aussi Salah Stétié, « L'ange de Rilke », in *Rilke en France, Sud*, 26^e année, Paris, 1996, p. 191-216, qui cite p. 195 les *Tablettes de Ninive* décrivant l'ange « couvert de surnaturelle splendeur, vêtu d'épouvantes ».
63. Henry Corbin, *L'homme et son ange. Initiation et chevalerie spirituelle*, Paris, Fayard, 1983. Cf. avant-propos de Roger Munier, p. VI.
64. *Ibid.*, avant-propos de Roger Munier, p. IV.
65. Comme le montre H. Corbin dans son article « Juvénilité et chevalerie en Islam iranien », in *L'homme et son ange*, *op. cit.*, p. 207-260.
66. *Ibid.*, p. 210.
67. *Ibid.*, p. 211.
68. Cf. J.-F. Angelloz, *Rainer Maria Rilke. L'Évolution spirituelle du poète*, Paris, Hartmann, 1936, p. 339.
69. H. Corbin, *op. cit.*, p. 232.
70. J.-F. Angelloz, 1952, *op. cit.*, p. 306. cf. *Die achte Elegie*, SW, I, p. 714 : « Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene. »
71. *Ibid.*, p. 254.
72. Jacques Le Rider, dans son article « Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », in *Europe*, 67^e année, n° 719/mars, Paris, 1989, p. 104-120, montre l'ambivalence de la figure de Narcisse, représentant « tantôt une figure morbide et jugée moralement condamnable de repli sur soi [...], tantôt une aspiration cosmogonique de la subjectivité tournée vers un au-delà dont l'âme de Narcisse est le reflet ou vers un ici-bas dont il condense la richesse dans son moi microcosmique » (p. 111).
73. Stéphane Balota : « Narcisse, l'Ange, Orphée : ces figures de la vision, de la specularité, mais aussi de la mort et du silence », in « Narcisse, l'ange et le miroir (Rilke et Valéry) », dans *Rilke en France, Sud*, 26^e année, Paris, 1996, p. 139-146, ici p. 144.
74. SW, I, p. 711.
75. SW, I, p. 725 : « Und höher, die Sterne. Neue. Die Sterne des Leidlands./ Langsam nennt sie die Klage : – Hier,/siehe : den Reiter, den Stab, und das vollere Sternbild/ nennen sie : Fruchtkranz. Dann, weiter, dem Pol zu :/Wiege ; Weg ; Das Brennende Buch ; Puppe ; Fenster. » Chacun de ces noms évoque une œuvre ou un projet littéraire de Rilke
76. SW, I, p. 542-545.
77. Mention portée par Rilke sous le titre des *Sonnets à Orphée*.
78. Sonnet II, XII, SW, I, p. 758.
79. SW, I, p. 557.
80. Sonnet II, XIII, SW, I, p. 759.
81. Sonnet I, XVIII, SW, I, p. 742.
82. I, XIX, SW, I, p. 743 : « Über dem Wandel und Gang,/Weiter und freier,/währt noch dein Vor-Gesang,/Gott mit der Leier. »
83. SW, I, p. 746.
84. J.-F. Angelloz, commentaire à l'édition bilingue (Rilke, *Les Élégies de Duino et les Sonnets à Orphée*, Paris, GF-Flammarion, 1992 (1^{ère} éd. 1943, Montaigne), p. 283.
85. II, X, SW, I, p. 757.
86. Goethe, *op. cit.*, p. 19.
87. SW, I, p. 758.
88. SW, I, p. 759.
89. II, XXIX, SW, I, p. 771. Angelloz, dans son commentaire à l'édition bilingue (*op. cit.*, p. 310) y voit une « synthèse de l'apollinien et du dionysien » et conclut : « Orphée, Dieu de l'être et de la métamorphose, est par là même Dieu de l'existence totale. »
90. SW, I, p. 737.

91. SW, I, p. 738.

92. SW, II, respectivement p. 575 et 576.

93. SW, I, p. 754.

94. *Ibid.*

95. SW, II, p. 185.

RÉSUMÉS

L'œuvre de Rilke présente une succession de figures, du Cornette Rilke à l'Orphée des *Sonnets*, en passant par le Poète (Malte), le Fils (perdu), l'Ange et Narcisse. Enracinées dans l'histoire, elles célèbrent le passé mais témoignent en même temps d'une volonté de progrès. Ces métamorphoses successives, reflets à la fois de la diversité et de la cohérence de l'univers poétique de l'auteur, sont l'expression d'une conscience aiguë de la nécessité d'une dialectique entre mémoire et progrès. La peur, dimension centrale, se manifeste dans la volonté de rupture, mais aussi dans la quête de l'absolu, dans l'amour et dans la mort, dans le désir paradoxal d'intégration et dans le besoin d'une incessante métamorphose. Quatre thèmes essentiels – la jeunesse, l'amour, l'héroïsme et la mort juvénile –, variés selon « la sainte loi du contraste », mettent en scène le temps de la modernité vécue et celui de la mémoire : le présent et le passé s'opposent et se complètent, dans une poétique de l'inachèvement laissant ouvertes des perspectives de métamorphoses ultérieures. La figure première du Cavalier, matrice et fil conducteur, se résorbe en dernier lieu dans l'image de la rose (poème de l'épithaphe), expression de la contradiction comme expérience fondamentale : l'effacement du sujet singulier au profit d'une inscription dans le patrimoine universel de la mémoire transforme les personnages et les images en figures, tandis que la Rose exprime la joie ultime, la libération de l'être individuel.

Rilkes Werk enthält eine Reihe von Motiven, die vom Cornet Rilke bis zum Orpheus der *Sonette* reicht, unter denen der Dichter (Malte), der (verlorene) Sohn, der Engel und Narziß hervortreten. Sie wurzeln in der Geschichte, rühmen die Vergangenheit ; zugleich bezeugen sie den Willen zum Fortschritt. Diese Verwandlungen spiegeln die Vielfältigkeit und den Zusammenhalt der poetischen Welt Rilkes wider und drücken das Bewußtsein der Notwendigkeit einer Dialektik zwischen Gedächtnis und Fortschritt aus. Die zentrale Dimension der Angst erscheint in dem Wunsch nach einem Bruch mit der Tradition sowie in der Suche nach dem Absoluten, in der Liebe und im Tod, im paradoxen Sehnen nach Integrierung und im Bedürfnis einer ständigen Metamorphose. Durch vier nach dem « heiligen Gesetz des Gegensatzes » variierte Hauptthemen – Jugend, Liebe, Heldentum und jugendlicher Tod – werden die Zeit der erlebten Moderne und die Zeit der Erinnerung inszeniert : Gegenüberstellung und wechselseitige Ergänzung von Gegenwart und Vergangenheit führen zu einer Poetik des Unvollendetseins, die spätere Verwandlungsmöglichkeiten offenläßt. Das als Matrix und Leitfaden fungierende Urmotiv des Reiters hebt sich zuletzt im Bild der Rose auf (Rilkes Grabschrift), die wiederum Ausdruck des Widerspruchs als Grunderfahrung ist. Das Zurücktreten des Subjekts zugunsten eines Eintrags in das Welterbe des Gedächtnisses verwandelt die Gestalten und Bilder in Motive – und die Rose drückt die höchste Lust aus, die Befreiung des Einzelnen.

AUTEUR

FABRICE MALKANI

Université Lumière Lyon 2