

RILKE EN RUSSIE : UNE ODYSSEE POÉTIQUE

SÉBASTIEN HUBIER

« C'est en Russie seulement, au cours de mes deux grands voyages dans ce pays, que j'ai senti ce qu'est une patrie ; j'étais là-bas en quelque sorte chez moi, peut-être parce que le temps, le temporel, y est si peu visible, parce que l'avenir y est toujours déjà présent, et que chaque heure s'écoule plus près de l'éternité. J'ai toujours pensé que je devrais vivre là-bas. »

C'est en ces termes qu'au printemps de 1903, Rilke évoque, pour son amie Ellen Key ¹ à laquelle il a dédié les *Histoires du Bon Dieu*, ce que représente à ses yeux cette Russie qu'il avait découverte récemment lors de deux voyages ². Le 27 avril 1899, réalisant un projet qu'ils avaient nourri dès longtemps et qui leur avait demandé bien du temps et des efforts, Rilke, Lou et son mari Friedrich arrivèrent pour la première fois à Moscou. En ce Jeudi saint, la ville était déserte et les rues désolées, mais, d'emblée, cette affliction même eut pour Rilke le charme de la beauté, et l'atmosphère de ferveur inquiète qui régnait sur Moscou lui apparut aussitôt comme un signe d'élection, une empreinte de la grâce, l'annonce d'un salut – motifs dont il allait promptement saisir le caractère poétique, induisant de nouvelles tentatives, en prose et en vers. Cette découverte fut marquée par l'enthousiasme de Rilke et de Lou, par l'ardeur de leurs sentiments, par leur soif d'apprendre, de comprendre ce qu'il nommait lui-même, mystérieusement, *die russischen Dinge* : les choses russes. En mai de l'année suivante, après quelques mois passés à Schmargendorf à étudier avec fougue l'his-

1. Lettre de Rilke à Ellen Key, 3 avril 1903.

2. Voir Lou Andréas-Salomé, *En Russie avec Rilke, 1900. Journal inédit*, Paris, Le Seuil, « La Couleur de la vie », 1992.

toire de l'art, de la société et de la culture russes, Rilke, tout imprégné du *Roman russe* de Melchior de Vogüé, de *L'Empire des tsars* de Leroy-Beaulieu ou encore de *La Russie épique : étude sur les chansons héroïques de la Russie* d'Alfred Rambaud, se remit en route pour la Russie, toujours en compagnie de Lou. Ses rapports avec celle-ci commençaient à se détériorer et Philippe Jaccottet note avec à propos que « le retour de Russie fut aussi la fin d'un amour ³ ». Néanmoins, de Toula à Iasnaïa Poliana, de Kiev à Saratov ou à Kazan, de Moscou à Novgorod et à Saint-Pétersbourg, ce périple fut encore bien riche d'enseignements pour Rilke et, indubitablement, ce deuxième voyage a lui aussi inauguré un tournant capital dans sa carrière littéraire.

Néanmoins, avant que de nous intéresser à ce qu'il a retenu de cette terre qui est pour lui un mythe plus encore qu'un pays, il convient de souligner qu'à l'instar de nombreux motifs rilkéens, la représentation de la Russie obéit à la logique du clivage et de l'ambivalence. C'est ainsi par exemple qu'aux yeux de Rilke – qui reprend en cela un lieu commun des essayistes du XIX^e siècle ⁴ – Saint-Pétersbourg et Moscou forme un couple antithétique, dont l'opposition s'inscrit dans leur topographie même. La première, monumentale, coruscante et au plan régulier, préfigure à bien des égards la Rome de la cinquième lettre à Franz Xaver Kappus où il est si difficile de trouver « un élément de solitude auquel on puisse silencieusement participer ⁵ ». Elle est une ville de spectacle, virevoltante et mondaine, où, presque quotidiennement, Rilke se rend au concert ou au théâtre, en essayant de retenir de ces expériences les éléments susceptibles de composer les canons d'une esthétique nouvelle et originale. C'est ainsi que l'adaptation du *Tarass Boulba* de Gogol à laquelle il assiste, au Théâtre du Peuple, inaugure une réflexion approfondie sur la manière dont les fables, les chansons

3. Philippe Jaccottet, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 35.
4. M. Allenov, N. Dmitrieva, O. Medvedkova, *L'Art russe*, Paris, Citadelles, 1991, p. 323 : « Devenue pour ainsi dire un facteur existentiel, l'antithèse "Moscou-Pétersbourg" proposait des formes et des images aux représentations et aux conceptions des voies de l'autodéfinition nationale, dans le cadre global du processus européen et mondial. Ce qui trouvait, entre autres, son expression dans le fameux débat entre "occidentalistes" et "slavophiles" ». Rilke reprend à son compte, près d'un siècle plus tard, ce débat qui d'une façon plus ou moins latente existait dans la société russe depuis que Saint-Pétersbourg était devenue capitale.
5. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, datée du 29 octobre 1903, p. 938. Voir aussi dans *Le Livre d'heures*, p. 346, le poème « Les grandes villes ne sont pas vraies... ». Les références renvoient aux *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1993 et aux *Œuvres poétiques et théâtrales*, Paris, Gallimard, La Pléiade.

populaires ou « les légendes des saints ⁶ » peuvent nourrir un récit. L'évolution théâtrale de Rilke, que manifeste, en 1900-1901, un drame comme *La Vie quotidienne*, doit assurément beaucoup au premier voyage russe et à la critique des spectacles qu'il a pu voir à cette occasion. Au contraire de Moscou qui, familière et montueuse, apparaît à Rilke comme une trouée ouvrant sur la sombre intimité des terres russes, la maritime et plate Saint-Pétersbourg lui semble donc, comme naguère à Pouchkine, être d'abord une « fenêtre ouverte sur l'Europe ». Cosmopolite ⁷ et fourmillante, elle est une ville d'art où les poètes, traducteurs, peintres, statuaires, ornemanistes, comédiens et musiciens sont légion. Et c'est inévitablement là qu'un certain nombre de liens, plus ou moins forts, devaient commencer à se tisser entre Rilke et les intellectuels et artistes russes. Il est ainsi reçu par Friedrich Fiedler, le traducteur réputé, et surtout par Tolstoï, sur la figure duquel il prévoira par la suite, à deux reprises, d'achever *Les Carnets de Malte*. Si ce dernier, qui avait pourtant battu froid à Lou et Rilke en juin 1900, apparaît comme un modèle, c'est qu'il condense les traits de l'âme russe telle que la conçoit Rilke : il est « hanté par la grande peur de la mort », il « ne craint pas son destin », il ne « considér[e] rien comme la propriété définitive de son cœur ⁸ » et il sait que l'écriture est un « labeur de métamorphose » qui lui sert à « édifier son propre Dieu, le seul Dieu possible » incitant ses lecteurs à « commencer eux aussi à édifier le leur » – idée qui est au centre de la première nouvelle des *Histoires du Bon Dieu*, « Le Conte des mains de Dieu ». On sait que Rilke prendra ses distances, dans les années 1920, vis-à-vis de l'enseignement religieux et moral de Tolstoï. Néanmoins, celui-ci demeurera longtemps pour lui l'image même de la Russie, et à ce titre une référence philosophique, existentielle et esthétique majeure.

Mais les influences littéraires sont loin d'être exclusives et Rilke noue bientôt des contacts étroits avec Léonid Pasternak qui longtemps devait, plus ou moins directement, jouer un rôle déterminant dans sa carrière, comme dans sa vie ⁹. Grâce à lui, il rencontre de nombreux historiens de l'art gravitant autour de la revue *Mir iskusstva*, almanach artistique et littéraire. Il côtoie en particulier Alexandre Benois et Serge de Diaghilev, le futur fondateur, en 1909, de la compagnie des Ballets russes qui fut un des initiateurs

6. *Histoires du Bon Dieu*, p. 334.

7. Lettre de Rilke à Phia du 4 mai 1899.

8. *Carnets de Malte*, p. 1141 sqq.

9. Cf. John Pilling, « Les découvertes de la vie », dans le numéro de la revue *Europe* consacré à Rilke, n° 719, mars 1989, p. 34-46.

importants de Rilke à la peinture moderne, notamment en raison des liens qui l'unissaient à Derain, à Giorgio de Chirico et surtout à Picasso ¹⁰. Débutées en 1898, les publications du *Monde de l'art* apparaissent comme un événement majeur dans l'histoire artistique du tournant du siècle russe ; et si Rilke s'y intéresse de très près, c'est sans doute parce que s'y rassemblent quelques-uns des plus grands novateurs de l'époque. Ceux-ci, reprenant à leur compte les réflexions d'Andréi Biely quant à la nécessaire survenue d'un art nouveau, affirment que « tout ce qu'aime et reconnaît l'artiste, dans le passé comme dans le présent, a droit de cité en art en dehors de toute actualité ¹¹ ». Ce programme répond étroitement au désir de Rilke de réactualiser les mythes antiques ou médiévaux, d'exhumer avec nostalgie les lois qui jadis réglaient la vie quotidienne, et de vanter tout ce qui peut assurer une permanence – les nombreux fantasmes nobiliaires développés avec ironie dans *La Couturière*, sur un mode poétique dans *Le Chant de l'amour et de la mort du Cornette Christophe Rilke*, sur un mode sérieux dans *Les Carnets de Malte*, ne sont au demeurant qu'un cas particulier de cette propension passéiste. Pour Rilke comme pour les théoriciens et artistes du *Monde de l'art*, seules les beautés des choses et du monde, « bruissant comme un grand jardin ¹² », sont spontanément susceptibles d'engendrer le transport, l'enthousiasme indispensables à la création artistique. Et contrairement à la célèbre affirmation de Rimbaud selon laquelle « il faut être absolument moderne » et à l'inverse d'une poésie qui rêve de « dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique », de « tirer l'éternel du transitoire », du « fugitif », du « contingent ¹³ », la vie moderne leur apparaît comme dépourvue de beauté. C'est dans le passé, et plus particulièrement dans les arts du passé, qu'il convient à leurs yeux de chercher l'harmonie, la puissance et l'idéal esthétique. Cette élégance gracieuse et surannée qui correspond à ses recherches, Rilke la découvre dans les toiles d'Ilya Répine, qui le reçoit et sous l'influence duquel il élabore à la fois une théorie des interférences de l'espace et du temps et l'hypothèse que la création artistique est fondée sur les désirs conjoints de copier la réalité avec le plus pos-

10. Karine Winkelvoss, « Rilke et Picasso », dans *Rilke et son amie Lou Andreas-Salomé à Paris*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle & Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 127-146.

11. *L'Art russe, op. cit.*, p. 380.

12. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », in *Le Livre d'heures*, p. 344.

13. C. Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Écrits esthétiques*, Paris, Christian Bourgois, 10/18, 1986, p. 360 sqq.

sible d'exactitude et d'évoquer les impressions, vaporeuses ou confuses, qui s'en dégagent. Ces « heures russes » où « le son devient sens, image et forme expressive ¹⁴ » – que Rilke admire chez Répine et dont il retrouvera, ému, des traces dans les œuvres des artistes de la colonie d'Abramtsevo – recourent partiellement une triple dialectique dont Rilke découvre les prémices lors de ses deux voyages en Russie, et sur laquelle il établira bientôt son œuvre poétique : le balancement entre l'élévation et la chute, l'oscillation entre l'orgueil et l'humilité – dont il signale à Élena l'étrange proximité après la lecture attentive du *Démon* de Lermontov ¹⁵ – et l'hésitation entre l'investissement psychique des objets du monde visible et un repli sur son propre univers intime – hésitation qui fondera la notion de *Weltinnenraum*, cette aire transitionnelle « qui est à la fois monde intériorisé et moi extériorisé, où s'abolissent les limites fatales entre dedans et dehors ¹⁶ ». Se trouve là l'origine du processus poétique qui consiste pour Rilke à s'anéantir dans les replis intimes et secrets de sa pensée et à projeter sur les objets environnants la souffrance et l'angoisse qui l'habitent ¹⁷.

Dans cette perspective, le voyage en Russie continue, pour Rilke, le *Bildungsreise*, le « grand tour » qui, en 1897-1898, l'avait mené dans le Trentin italien puis à Venise, à Viareggio et à Florence où il avait admiré les sculptures et tableaux du Quattrocento et longuement réfléchi à la possibilité de contempler et d'adorer la nature dans une animation intérieure de l'âme tendue vers l'harmonie divine. C'est là, dans « la douce lumière » italienne « qui apaise toutes choses de sa timide tendresse ¹⁸ », qu'il avait soudain conçu que « le chemin de l'artiste consiste à surmonter obstacle après obstacle et bâtir marche après marche pour pouvoir enfin regarder en lui-même. Sans effort ni contrainte, sans se hausser sur la pointe des pieds : du regard clair et serein que l'on a pour un paysage [...]. Sa vie est création, et il n'a plus besoin de ce qui est en dehors de lui. Il est assez vaste pour que l'espace de toute maturité l'habite ¹⁹ ». Et dans l'étonnant journal qu'il tenait à l'intention de Lou – qui n'avait

14. R. Freedman, *op. cit.*, p. 143.

15. Lettre à Elena du 27 juillet 1899.

16. Ph. Jaccottet, *op. cit.*, p. 100. Voir également Jean-Paul Corsetti, « La Félicité du renoncement », in *Europe*, n° 719, p. 65 sqq.

17. Cf. Catherine Millot, « L'espace intérieur du monde », dans *La Vocation de l'écrivain*, Paris, Gallimard, coll. « L'Infini », 1991, p. 191 sqq.

18. Rilke, « Journal florentin », dans *Journaux de jeunesse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1991, p. 16.

19. *Ibid.*, p. 28.

pu l'accompagner et pour laquelle il énumérait, scrupuleusement, les grâces des peintures de Raphaël, de Giotto ou de Botticelli –, il écrivait, comme une révélation, que « le travail de l'artiste est une mise en ordre » marquant l'éradication de « tout ce qu'il y a en lui de petit et de passager : ses souffrances solitaires, ses vagues désirs, ses rêves inquiets et les joies vouées à se faner ²⁰ ». À l'image du voyage italien dont elle constitue la continuation et le pendant et comme, plus tard, le périple parisien qui apportera les réponses à toutes les questions patiemment soulevées ²¹, l'odyssée russe apparaît d'abord comme un voyage culturel, une occasion de rêver d'une vie qui n'aurait d'autre contrainte que la passion de se connaître, enfin, plus intimement et, surtout, de découvrir les hauts lieux, plus ou moins codifiés, de l'art. À Saint-Pétersbourg et à Moscou, Rilke visite ainsi, opiniâtrement, les églises, les monastères, la cathédrale Saint-Sauveur, la galerie Tretyakov. C'est là qu'il découvre les tableaux de l'école réaliste russe, de Répine ou de Sourikov. Les œuvres de ces derniers marquent le début de la crise de l'esthétique des Ambulants – esthétique qu'ils avaient pourtant eux-mêmes contribué à élaborer. Il ne s'agit plus seulement, en effet, pour ces artistes de rendre compte de la vérité de la vie, de son caractère transitoire, mais surtout de transformer le regard porté sur l'existence quotidienne pour en mettre au jour la beauté cachée. Cette évolution, qui allait donner naissance au style moderne, intéresse de près Rilke en ce qu'elle lui semble parallèle à son propre cheminement. Tandis qu'un récit comme *La Couturière* ou certaines nouvelles d'*Au fil de la vie* correspondaient à la volonté, naturaliste, de décrire, avec minutie et concision, la réalité, Rilke, peu à peu, s'oriente vers un lyrisme susceptible de rendre compte des passions et des enthousiasmes qui s'emparent de l'artiste.

Ainsi, au-delà des rencontres et des influences – droites ou obliques – qui se sont exercées sur Rilke en Russie, il convient de se demander ce qu'il a conservé de ce pays où « aux quatre points cardinaux tout paraît sans limites ²² », de son histoire, de ses fables et de son peuple, qu'il réduit, le plus souvent, à quelques notations tout ensemble marquantes et pathétiques. D'une part, bien avant le

20. *Ibid.*

21. Stéphane Michaud, « Paris – Moscou, pôles de l'expérience intérieure chez Rilke et Lou », in *Rilke et son amie Lou Andreas-Salomé à Paris*, op. cit., p. 61-80.

22. « La Chanson de justice », dans *Histoires du Bon Dieu*, p. 341. Voir aussi le début de « Comment la trahison vint en Russie », p. 327-328. Ewald y indique au narrateur que la Russie ne connaît pas de limites et que si elle est « contiguë » à quelque chose, ce ne peut être qu'à Dieu.

mouvement ruraliste des années 1950, il s'intéresse de près à ce « bien héréditaire ²³ » que sont les contes (*skazki*) et aux bylines, ces manières de chansons de gestes qu'en Russie, selon Rilke, « on avait reçu en partage » et « qu'on transmettait à son tour, pas tout à fait inutilisées, avec les traces d'un usage quotidien, mais intact, un peu comme une vieille Bible que les parents transmettent à leurs enfants ²⁴ ». De ces récits légendaires, il retient en premier lieu la valeur esthétique, le caractère épuré, voire rudimentaire, et peut-être surtout le fait qu'ils magnifient la réalité, chargés qu'ils sont d'un immense et lointain prestige – immense à ses yeux *parce que* lointain. C'est ainsi que « Comment le vieux Timofei mourut en chantant » – qui repose comme tant d'autres récits et poèmes de Rilke sur le procédé de la mise en abyme – ou « La Chanson de justice » – dont la tirade d'Ewald ²⁵ sur la mort annonce la troisième partie du *Livre d'heures* ²⁶ et les fragments 7, 8, 9, 33, 46, 47, 48, 54 et 55 des *Carnets de Malte*, construits autour du motif de la mort juste car authentiquement fidèle à l'individu – reprennent précisément le canevas de fables traditionnelles des XV^e et XVI^e siècles. Dans le même sens, « Comment la trahison vint en Russie » est explicitement présenté par son narrateur comme « un conte », « une *bylina* », « une histoire du passé ²⁷ » qui rapporte, en l'occurrence, la manière dont « le terrible tsar Ivan voulait imposer un tribut aux princes voisins », les menaçant « d'une grande guerre pour le cas où ils n'apporteraient pas leur or à Moscou ²⁸ ». Cette nouvelle, illustrant une question de morale et faisant de « la vérité et [de] l'honnêteté ²⁹ » des valeurs cardinales, indique que non seulement Rilke retient la force poétique, métaphorique, voire allégorique des légendes, mais qu'en outre, l'histoire russe elle-même lui apparaît comme une topique dans laquelle il peut puiser la matière de récits ou de poèmes qui, en dépit de leur longueur variable, sont autant d'apologues ou d'hypotyposes. Ainsi en est-il du poème « Charles XII

23. « Comment le vieux Timofei mourut en chantant », in *Histoires du Bon Dieu*, p. 332.

24. *Ibid.*, p. 333.

25. « La Chanson de justice », in *Histoires du Bon Dieu*, p. 338 sqq.

26. « Ô Seigneur, donne à chacun sa propre mort./Qu'il meure d'une mort éclore de la vie/qui lui donna amour sens et détresse », dans « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 342. Voir également p. 343 sqq. les poèmes sur « la grande mort que chacun porte en lui » et qui est « le fruit et le centre de tout ».

27. « Comment la trahison vient en Russie », in *Histoires du Bon Dieu*, p. 328.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 330.

chevauche en terre d'Ukraine ³⁰ », évocation de la « bataille crépusculaire » de Poltava d'ailleurs empreinte de références au poème épique que Pouchkine avait écrit sur le même sujet (lequel était au reste lui-même fortement influencé par l'esthétique byronienne...) et que Rilke connaissait très bien, par l'intermédiaire d'un essai auquel Lou travaillait depuis 1897 ³¹. Charles XII y est décrit comme un de ces « Rois de légende/ [Qui] sont des montagnes dans le soir et aveuglent/ quiconque se tourne vers eux ³² ». Épique, ce poème ne l'est pas seulement en ce qu'il reprend la description stéréotypée du champ de bataille, qui se « retir[e] comme une mer très lasse/et grosse d'une foule de morts inconnus », et déploie les *topoi* majeurs du genre, mais surtout parce qu'il refuse la dissociation à la fois entre le sentiment et l'action et entre les désirs des héros et les caprices de la fortune.

On comprend à sa lecture que, pour Rilke, les frontières sont bien évanescences qui séparent l'Histoire de la légende, la vérité des chimères, les faits tangibles de l'imagination créatrice. C'est ainsi que le cycle « Les Tsars » du *Livre des images* se fonde d'abord sur la byline racontant – en ces temps immémoriaux « où les montagnes surgirent / Et les arbres se hérissaient, encore indociles ³³ » – la métamorphose en héroïque géant d'Ilia, un infirme « qui avait en sommeil dans les veines force et noblesse ». Là, comme en Russie, affirme Rilke, « le réel est comme le merveilleux ³⁴ », c'est-à-dire qu'il est soustrait à la promptitude indécise des hommes et pris dans l'interminable temps de Dieu « mesur[ant] le monde à d'arbitraires aunes ³⁵ ». Mais ce cycle passe vite de l'univers fabuleux des bylines, dont l'ambivalence constitutive explique d'ailleurs la logique du *Chant de l'amour et de la mort du Cornette Christophe Rilke* ³⁶, à la véritable Histoire russe du XVI^e siècle. Succède à la légende du monstre s'intégrant à la civilisation, un poème ekphrastique dont la cinquième strophe se présente comme la description d'un tableau de Vasnetsov – toile que Rilke a du reste commentée dans son *Art russe*. Cette complainte est consacrée à Ivan le Terrible, à ses interrogations identitaires, à l'enfer journalier que lui

30. *Le Livre des images*, p. 229-232.

31. Cf. Ralph Freedman, *Rilke. La Vie d'un poète*, Arles, Actes-Sud, 1998, p. 106.

32. *Le Livre des images*, p. 229.

33. *Ibid.*, p. 234.

34. *Ibid.*, p. 235.

35. *Ibid.* p. 235.

36. Notice de Gérald Stieg au *Chant de l'amour et de la mort du Cornette Christophe Rilke*, in *La Pléiade*, p. 1386.

font subir ses femmes, « parl[ant] poisons ³⁷ », et les courtisans, qui « alimentent et gavent/une meute de féroces rumeurs ». Mais, fait remarquable, tout est mis en place pour que – comme Fédor I^{er} et comme Charles XII – Ivan, le « tsar blême ³⁸ » attire à lui la sympathie du lecteur et que l'identification de ce dernier se fasse à la figure du despote. Cette stratégie textuelle ³⁹ ne vise assurément pas à dresser l'apologie, fût-elle implicite, de la tyrannie ; et il semble bien que les théoriciens marxistes qui – à l'instar de Lukács, Alexander Abusch ou Johannes Becher – ont stigmatisé Rilke parce qu'il aurait fait l'éloge de la pauvreté (ce qui serait nier que la satisfaction d'ordre économique puisse représenter un progrès) et du despotisme (son œuvre serait alors contre-révolutionnaire) se soient fourvoyés. Non seulement ils paraissent oublier que Rilke a rappelé en 1924 à Hermann Pongs que sa « nature [...] comport[ait] un certain sens de la solidarité humaine, quelque chose de fraternel » et que « l'épanouissement de cette qualité » s'était produit « sous l'influence de l'exemple russe ⁴⁰ », mais encore ils déplacent sur le plan politique ou idéologique une question poétique. En effet le tyran, comme le pauvre dont la demeure « est la paillette d'un cristal à venir ⁴¹ », sont d'abord pour Rilke des doubles, voire des modèles, de l'artiste accompli. Solitaires, accablés et ingénus comme le poète impeccable, ils préfèrent le regard à l'action, sont capables d'« apercevoir sous de la matière, sous de l'expérience, sous des mots quelque chose de différent ⁴² » et savent distinguer la beauté au-delà de ces trompeuses apparences qui, comme dans *À la Recherche du temps perdu*, « ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées ⁴³ ». Il semble en effet que ce soit en Russie que s'est imposée à Rilke cette nécessité d'apprendre à voir

37. *Le Livre des images*, p. 236.

38. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 348.

39. Pour plus de détails sur cette question, on se reportera aux deux ouvrages de Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 108 sqq et 206 sqq., et *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 2001, p. 89 sqq.

40. Lettre à H. Pongs du 21 octobre 1924.

41. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 355.

42. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 300.

43. *Ibid.*

que l'on trouve au cœur des *Carnets de Malte* ⁴⁴ et dont la critique a souvent noté l'importance ⁴⁵.

La Russie est bien vite apparue à Rilke comme un espace mythique dont l'observation serait susceptible de lever le voile sur ces dimensions cachées de la réalité que la seule raison ne peut qu'imparfaitement révéler. Fonder ainsi l'écriture sur un double désir herméneutique et heuristique l'a conduit *ipso facto* à fixer les règles d'un art poétique capable de traduire les harmoniques les plus secrètes de l'existence. En effet, pour le jeune poète, la Russie établit, sous forme de récits disparates et irréguliers, une nouvelle manière de concevoir le monde, offrant par contrecoup la possibilité d'une dislocation d'un temps profane jugé désespérément chronologique. Elle semble, en outre, lui fournir des alternatives originales pour mieux comprendre la nature, les objets et les êtres, en même temps qu'elle lui impose, fatalement, de nouvelles normes de vie, du fait même que tout en elle manifeste, quotidiennement, l'irruption du sacré dans la vulgarité de l'existence terrestre. Enfin, si, du propre aveu de Rilke, elle est à l'origine d'un bouleversement radical de son existence et de son art, c'est qu'elle lui a permis d'établir des séries d'oppositions qui seront ensuite reprises dans certaines *Histoires du Bon Dieu* et dans différents poèmes du *Livre de la vie monastique* : effroi vs béatitude, temps vs espace, objectivité vs subjectivité, réalité vs imaginaire, obligations vs éventualités, ignorance vs sagesse, intellection vs intuition, ou encore solitude vs présence. À mi-chemin de la passion et de l'action, la rencontre de la Russie fut pour Rilke une épreuve, un malheur et une tentation. Rencontre inespérée d'un regard et d'une réalité étrangère qui lui révèle une vocation dès longtemps pressentie et l'avertit des grâces et des dangers de la création poétique tout en le préparant à les affronter, elle lui a également indiqué combien l'indifférence est ennemie de la poésie. La découverte de la Russie correspond à celle d'une altérité qui allait irrémédiablement s'inscrire dans les poèmes de Rilke, non seulement par l'usage répété de langues étrangères (l'écrivain autrichien est aussi, comme l'a

44. *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, p. 436 : « J'apprends à voir. Je ne sais pas à quoi cela tient, mais tout pénètre en moi plus profondément, sans s'arrêter à l'endroit où d'ordinaire tout s'achevait. J'ai un intérieur, que j'ignorais. Tout y entre désormais. Je ne sais pas ce qui s'y passe. »

45. Voir en particulier Käte Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart, E. Klett Verlag, 1976 ; Helmut Naumann, *Gesammelte Malte-Studien*, Rheinfelden-Berlin, Schäuble Verlag, 1993 et Sylvie Ballestra-Puech, « J'apprends à voir », in *Le Roman du poète*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995, p. 69-84.

montré Francis Claudon, un « poète russe, français, italien ⁴⁶ »...), mais aussi à travers les figures du Saint ou de l'Ange qui, n'étant jamais « en unité ⁴⁷ », contraignent le poète (et le lecteur à sa suite) à renouveler toujours l'expérience d'une relation changeante à autrui.

Le voyage en Russie – qui, outre la logique de la palingénésie et de la permanence, met en place les motifs du héros, de la rupture et, *de facto*, de la conscience malheureuse et du paradis perdu – conduit aussi Rilke à rapprocher l'invention artistique de la création *ex nihilo* de l'univers par Dieu, dont le poète brûle d'être le « gardien ⁴⁸ ». À ce titre, l'expérience russe et la contemplation des œuvres réalistes n'ont fait qu'affermir les idées dont il avait eu l'intuition dès les dernières années du XIX^e siècle, et la prescience dès sa jeunesse. C'est ainsi qu'en février 1923, il écrit à Ilse Jahr :

« C'est par les *choses*, qui ont été les véritables amies de mon enfance solitaire, que j'ai commencé [...]. Mais ensuite la Russie s'est ouverte à moi, me donnant la fraternité, et l'obscurité de Dieu, en qui seul il y a communauté. C'est ainsi que j'ai pu le *nommer* alors, ce Dieu qui avait fondu sur moi, et longtemps j'ai vécu à genoux dans l'antichambre de son nom ⁴⁹. »

La volonté d'évoquer poétiquement les choses et ainsi de leur donner vie s'accompagne du désir de faire du poète un individu inspiré qui, à l'image de Dieu, serait à la fois infini, immuable, omniscient, omnipotent, souverain et bon. Pour Rilke, l'écriture – qui seule, au reste, lui semble permettre la représentation efficiente (parce qu'allusive...) de ses luttes inconscientes – offre la possibilité d'une connaissance fiable du monde. C'est à ce titre qu'elle est éminemment figurée, ce qui explique que le lecteur suppose toujours un sens second au poème qu'il traverse et dissocie inéluctablement compréhension et interprétation. Pas plus qu'intériorité et extériorité ou théorie et pratique, le réalisme et l'idéalisme ne sont pour Rilke des positions antinomiques. C'est, du moins, ce que tend à montrer « Le Rossignol », deuxième poème du cycle des « Tsars ». Ce chant où « tout n'est que transition ⁵⁰ » a été composé d'après une byline peinte par Vasnetsov, dont les toiles pour Rilke semblent valoir surtout en ce qu'elles outrepassent les règles de l'esthétique narrative et réaliste dominante dans la deuxième moitié

46. Francis Claudon, « Rilke, poète russe, français, italien », in *Europe* n° 719, p. 135-141.

47. Quatrième élégie de Duino, p. 536.

48. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 340.

49. Lettre à Ilse Jahr du 22 février 1923.

50. *Le Livre des images*, p. 235.

du XIX^e siècle et marquent ainsi un retour au lyrisme et à l'épopée. Comme le note Mikhaïl Allenov, ce dépassement induit *ipso facto* « une sorte de compromis entre la fidélité à une réalité quotidienne sensible [...] et la libre invention poétique ⁵¹ ». C'est également à cette synthèse qu'aspire Rilke dans les tableaux historiques et les poèmes lyrico-épiques du *Livre des images* où abondent les tentatives, plus ou moins réussies et plus ou moins abouties, pour réactualiser, sémantiquement et musicalement, des métaphores qui, dès longtemps, s'étaient figées en stéréotypes. Mais ce désir de reviviscence se mue bientôt en poursuite du mot juste, en quête de cette simplicité dans laquelle Rilke voit précisément une valeur russe. Les grandes innovations rilkéennes semblent toujours passer, peu ou prou, par l'observation minutieuse et la contemplation appliquée d'œuvres qui, comme *Le Christ au désert* de Kramskoï ou *À la Rencontre de l'icône* de Savitski, expriment avec force et retenue la double nécessité du sacrifice et de l'humilité. Ce sont de telles toiles qui lui fournissent les thèmes principaux et les procédés d'écriture majeurs du *Livre d'heures*, ce « livre de la pauvreté et de la mort », centré autour de la piété et du dénuement.

Si, comme le clame *Le Livre d'heures*, « les riches ne sont pas riches ⁵² », c'est que le dénuement n'est *in fine* qu'un mirage ; et sa représentation poétique, jouant sur les modalités de l'être et du paraître, indique que le miséreux est, en réalité, doté d'une grande richesse intérieure. Rilke confie à Sophia Schill – qu'il avait rencontrée grâce à Lou à Schmargendorf et qu'il avait profondément déconcertée en lui exposant sa théorie d'une Russie dont la religiosité serait, *comme par essence*, esthétique – que la gravité et la force poétique de l'indigence lui sont apparues au contact de Drojine, le poète paysan bientôt érigé en modèle, et au retour de sa deuxième rencontre avec Tolstoï à Iasnaïa-Poliana. Ce qu'aurait ainsi révélé à Rilke, fasciné, le pays de Toula, c'est que « richesse et pauvreté juxtaposées ne sont plus des contraires, mais deux mots différents et très proches pour dire une seule et même vie qui s'accomplit, sous des formes diverses dans l'insouciance et la jubilation ⁵³ ». Et de fait, l'étude méthodique de la vie russe conduit Rilke, brûlant de passer « maître en souffrances ⁵⁴ », à ériger en valeur la pauvreté, cette « grande lumière d'intériorité ⁵⁵ », qui devient, prégnante, un

51. *L'Art russe, op. cit.*, p. 370.

52. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 347.

53. Lettre à Sophia Schill du 20 mai 1900.

54. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 339.

55. *Ibid.*, p. 349.

thème fondamental de son œuvre romanesque et poétique. En 1902 et 1906, elle se trouve ainsi au cœur du cycle « Les Voix » du *Livre des images*, ce recueil à la composition irrégulière qui, mêlant volonté d'objectivité et expression de la subjectivité, laisse la parole au « solitaire » dont les « paroles sont comme habitées ⁵⁶ », au mendiant, au suicidé, à l'ivrogne, à l'aveugle, à l'idiot, au lépreux, au nain aux extrémités « rabougries [...], visqueuses, humides et lourdes », à tous ceux qui, échappant au pouvoir de la raison, affirment sans relâche leur liberté, leur clairvoyance, l'acuité de leur regard.

Ce thème, dont les prémices sont ébauchées en Russie, domine *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* qui, en 1910, superposent à la figure du pauvre (lequel, comme dans *Le Livre d'heures*, est « presque [une] chose ⁵⁷ ») celle de l'écrivain en quête « dont le vaste savoir est né de la pauvreté, de l'excès même de pauvreté ⁵⁸ ». L'évocation de l'homme à la béquille qui se souvient, ému, de « la démarche qu'il avait autrefois ⁵⁹ », de la joueuse d'orgue de barbarie ⁶⁰, du nécessaire criant dans les rues, du moribond dont « le visage gris et tendu dispar[âit] dans un cache-nez de laine ⁶¹ », du vendeur de journaux aveugle, « si mince qu'une quantité de gens passent journellement à côté de lui sans le voir ⁶² », se fonde sur l'idée, découverte en Russie et confirmée par l'expérience parisienne, que la pauvreté est un signe d'élection, et que le pauvre, « dévoré d'attente ⁶³ », est celui qui, dans son trouble même, sait voir. Comme le moine-ermite du « Livre de la vie monacale » et comme Fédor I^{er}, le tsar insensé et visionnaire, le « gueux », cette « pierre qui n'a pas de gîte », ce « lépreux qu'on rejette », est une figure métaphorique du poète, et son aliénation devient l'emblème de l'inspiration. Son errance dans les « villes gigantesques ⁶⁴ » et excessives, « égarées et dissolues ⁶⁵ », où « tout n'est que colère et confusion ⁶⁶ », apparaît parallèlement comme une image de la fureur créatrice, du long chemin qui mène à l'art enfin, avec ses

56. *Le Livre des images*, p. 210.

57. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 351.

58. *Ibid.*

59. *Nouveaux poèmes* [III], p. 444.

60. *Ibid.*, p. 445.

61. *Ibid.*, p. 478.

62. *Élégies de Duino* [II], p. 570.

63. « Le Livre de la pauvreté et de la mort », p. 358.

64. *Ibid.*, p. 340.

65. *Ibid.*, p. 341.

66. *Ibid.*, p. 354.

épreuves, ses enthousiasmes, ses déconvenues, et ses écueils. Voilà qui rejoint les analyses rilkéennes de la religion russe, de son Dieu en devenir qui, comme le laissait déjà deviner l'expérience florentine, ne serait que « l'œuvre d'art la plus ancienne », « mal conservée » et dont « de nombreuses parties ont été restaurées après-coup, tant bien que mal ⁶⁷ ». Concevoir ainsi la poésie comme une pratique ayant trait au sacré ne pouvait que conduire Rilke à s'intéresser de près aux images du Christ dans les églises russes, aux madones, aux icônes – autant de révélations qui permirent chez lui un profond renouveau lyrique.

Rilke se passionne de fait pour les icônes, qui ne sont pas seulement à ses yeux des images pieuses, mais de saintes images, et qu'il juge aux antipodes de ces futiles portraits par lesquels les « patriciens des vieux ports marchands » tentent de « surpasser [...] grâce à l'image peinte leur réalité » dérisoire. Ce qu'il découvre, c'est d'abord que l'imagination iconographique russe peut enrichir les motifs qu'il avait orchestrés dans ses poèmes de jeunesse et « s'y ajouter pour créer une nouvelle dimension où des objets, des formes spatiales – tableaux, dessins, sculptures, monuments architecturaux – donnent lieu à des vers imprégnés de mysticisme et de cette religiosité érotique qu'il associait aux représentations des saints de Russie ⁶⁸ ».

Ainsi que Joyce le fera plus tard, Rilke cherche à définir l'art comme l'« inéluctable modalité du visible », c'est-à-dire comme ce qui « est pensé à travers les yeux » de l'artiste ⁶⁹. Rilke rejoint en cela les préoccupations de saint Jean Damascène qui, se demandant, dès le VIII^e siècle, comment il était possible de « représenter ce qui n'a ni quantité, ni grandeur, ni limites », définissait l'icône comme « une image de l'Invisible », comme un dessin stylisé susceptible de présenter à « la contemplation Celui qui a voulu devenir visible ». Étroitement liée pour Rilke aux notions de mystère, de rite et d'initiation, celle-ci lui apparaît comme une expression de ce désir divin que l'Église orthodoxe résume par le fait que « Dieu est devenu homme pour que l'homme devienne dieu ». Fenêtre ouverte sur un monde ordinairement invisible, elle est un signe perceptible de la sanctification de la matière. En effet, grâce à des symboles, elle représente le monde quotidien, mais comme délivré du péché, transfiguré et divinisé. Voilà qui expliquerait d'ailleurs que la clarté et la

67. *Journaux de jeunesse, op. cit.*, p. 38.

68. R. Freedman, *op. cit.*, p. 147.

69. J. Joyce, *Ulysse*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1995, p. 41.

simplicité mêmes de l'icône soient inexprimables par d'autres voies que celles de la poésie. Mais, comme le voyage en Russie tout entier, ce que l'icône révèle à Rilke, ce n'est pas seulement une thématique ou des convictions poétiques, religieuses ou philosophiques originales – ni même une façon neuve de considérer l'art –, c'est aussi et surtout une nouvelle manière d'écrire. C'est du moins ce que semble révéler un poème comme *La Znamienskaïa*. Publié après la mort de Rilke, il fut écrit en août 1899. Comme l'indique le sous-titre et à l'image de celui du *Livre d'heures*, son locuteur, s'adressant directement à la Vierge, est un peintre de madones. Ekphrasis d'une icône du XIV^e siècle que Rilke et Lou avaient vue à Moscou, les douze strophes qui le composent ne décrivent pas tant l'attitude coutumière de la Vierge que le geste de l'artiste cherchant à « guider [s]a ligne dorée/autour du visage ⁷⁰ » de celle-ci. Une étroite relation se trouve ainsi immédiatement posée entre le peintre et le poète – relation à laquelle, par le simple jeu des pronoms, le lecteur à son tour se voit associé (« Puis nous errons encore autour de ton habit,/suivons craintivement ses courbes plis »). Ekphrasis, narration et discours se succèdent et, peu à peu, se confondent comme pour mieux brouiller les frontières du mythe et de la réalité, de l'invisible et du visible, du songe et de la raison. Cette logique est soulignée, du reste, à l'échelle macrostructurale par les jeux d'allocution et de personnification (« le pinceau court sans fin./et le chemin autour de ta couronne/l'amène déjà au découragement »), par les brusques changements de dimension de la Vierge (« si petite dans l'icône assombrie », « aussi petite que les colombes » et pourtant « immense »), par le trouble des couleurs (« le soleil rouge glisse », « à la lisère du bleu du manteau »), et, enfin, par la dispersion de la lumière dans « la poussière » du soir où les choses déjà commencent à se fondre dans la nuit. Les objets peu à peu s'animent, conjointement mis en mouvement et dotés d'une âme. Se trouve ici esquissée la conviction, si souvent développée par Rilke ensuite, que la nature et les choses ont une vie, c'est-à-dire des aspirations, des sentiments et des exigences. Voilà qui permet de poser l'hypothèse que ce que découvre Rilke dans les textes inspirés par ses deux voyages en Russie, c'est, entre autres, la possibilité narcissique de tant valoriser le désir que celui-ci ne soit jamais considéré comme irréalisable – ce qui explique, du point de vue de l'inconscient, que l'enfant, le mystique, l'amoureux et le forcené soient systématiquement rapprochés.

70. *Poèmes épars et fragments*, 1897-1926, p. 753.

En 1926, au terme de sa vie, Rilke continue à s'interroger sur ce qu'il doit à la Russie et parvient à cette conclusion : « Elle a fait de moi celui que je suis, c'est d'elle qu'intérieurement je suis sorti, toutes mes sources profondes sont là-bas. La Russie fut, dans un certain sens, le fondement de tout ce que j'ai vécu et reçu. » En effet, cette odyssee poétique que fut l'expérience russe permit à Rilke de prévenir son penchant au sentimentalisme, de transformer l'Histoire en mythe, de tenter de fonder toute narration poétique sur des images ⁷¹. Si le voyage en Russie a acquis une telle importance à ses yeux, ce n'est pas tant parce qu'il lui a fait découvrir des peintres ou des écrivains dans lesquels il a immédiatement vu des modèles, par rapport auxquels il a situé son œuvre et défini à grands traits son esthétique. C'est aussi, et surtout, parce que la Russie lui a offert une matière légendaire et une nouvelle manière de lier à l'écriture le monde, le divin, la traversée des objets ordinaires et les *Erlebnisse*, ces « moments vécus » qui bientôt allaient émailler son œuvre. Pour lui, l'âme russe se caractérise par sa simplicité et sa spiritualité – valeurs cardinales des *Histoires du Bon Dieu* et des trois sections du *Livre d'heures* qui, à bien des égards, peuvent être considérées comme des récits de voyage magnifiant la Russie. Cette précellence de la vie spirituelle – qui, au demeurant, indique, pour Rilke, que le véritable poète ne saurait être seulement actif et volontaire – induit un certain nombre d'oppositions qui se répondent en écho dans les poèmes russes : l'orgueil et l'humilité, l'élévation et la chute, ou encore le mysticisme et l'érotisme. Enfin, la contemplation de l'art sacré de Moscou ou de Saint-Pétersbourg conduit Rilke à replier la création poétique sur elle-même, à la rendre toujours métalittéraire. Si ses deux odyssees russes n'ont pas donné lieu à l'écriture d'un journal ou à la rédaction de souvenirs, c'est peut-être bien qu'elles ne furent qu'une propédeutique à un autre voyage, lyrique et fictif, qui peu à peu s'est substitué au voyage réel et dans lequel le lecteur de Rilke à son tour s'aventure.

*Université de Dijon,
Département de littérature comparée*

71. Pour plus de détails sur ce point, on se reportera à l'ouvrage de Patricia Brodsky, *Russia in the Works of R.M. Rilke*, Wayne State University Press, 1984, à celui de George K. Epp, *Rilke und Russia*, Francfort, Peter Lang Verlag, 1984 et aux travaux de Daria Rothe, en particulier, *Rilke and Russia. A Re-evaluation*, State University of New York, New Paltz, *Studies in Modern German Literature*, 1990.