

Quand Musil rend hommage à Rilke

Ce discours en l'honneur de Rilke nous laisse perplexe. Nous n'y apprenons rien de concret concernant Rilke : ni de sa vie, ni de son œuvre. Les quelques allusions sont si parcimonieuses et si peu spécifiques que nous nous sentons obligés de prolonger de manière plus complète et plus précise ce qui, à première vue, semble être très lacunaire.

Mon propos sera donc d'extraire de quelques remarques passagères se rapportant à de rares poèmes de Rilke et qui représentent une interprétation des plus concentrées un rapport concret avec des poèmes clairement identifiés. C'est ainsi que je crois rendre justice à ce texte cryptique.

Musil considère Rilke comme un poète qui transforme des qualités particulières en qualités universelles. Un lien invisible combine dans ses poèmes toutes les imaginations et les choses entre elles. « Le statut métaphorique est pris très au sérieux. »¹ Ces poèmes ne sont jamais considérés en rapport avec leur contenu. Ce dernier est indifférent pour Musil. Il est question « d'un violon, d'une pierre, d'une jeune fille blonde, de flamants, de fontaines, de villes, d'aveugles, de fous, de mendiants, d'anges, de mutilés, de chevaliers, d'empires, de rois... » À partir de ces prémices, je me permets de citer un poème qui témoigne de ces relations universelles :

Les Flamants roses
Paris, jardin des Plantes

Des reflets au miroir comme de Fragonard
ne te livreraient pas de leur blanc , de leur rose,
plus que ne t'apprendrait, parlant de son amie,
un homme qui te dit : « Elle était douce encor

de sommeil. » Car, dressés dans le vert,
légèrement tournés sur leurs tiges de roses,
ensemble fleurissant comme dans un parterre
plus charmeurs que Phryné eux-mêmes se séduisent.

Puis au bout de leur cou ils penchent leur œil pâle,
et l'abritent au creux de leur propre douceur
dans laquelle le noir et le rouge se cachent.

Une querelle éclate en cris dans la volière.
Mais étonnés, soudain ils se sont étirés,
et s'en vont un à un au monde imaginaire.²

¹ Robert Musil : *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, in: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, éd. Adolf Frisé, Reinbek près Hambourg: Rowohlt, 1978, vol. 8, p. 1237. Traduction française de Philippe Jaccottet : *Discours sur Rilke prononcé à Berlin le 16 janvier 1927*, in : Robert Musil. *Essais conférences critique aphorismes réflexions*, Paris : Éditions du Seuil, 1984, p.259-274. De cette excellente traduction, je n'ai pas fait usage dans cet essai.

² Rainer Maria Rilke : *Oeuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Bibl. de la Pléiade, Paris : Gallimard, 1997, p. 475. (Traduction de Dominique Iehl)

Die Flamingos
Jardin des Plantes, Paris

In Spiegelbildern wie von Fragonard
ist doch von ihrem Weiß und ihrer Röte
nicht mehr gegeben, als dir einer böte,
wenn er von seiner Freundin sagt: sie war

noch sanft von Schlaf. Dann steigen sie ins Grüne
und stehn, auf rosa Stielen leicht gedreht,
beisammen, blühend, wie in einem Beet,
verführen sie, verführender als Phryne

sich selber, bis sie ihres Auges Bleiche
hinhalsend bergen in der eignen Weiche,
in welcher Schwarz und Fruchttrot sich versteckt.

Auf einmal kreischt ein Neid durch die Volière;
sie aber haben sich erstaunt gestreckt
und schreiten einzeln ins Imaginäre.³

Le premier vers est explicite : « Des reflets au miroir comme de Fragonard » ne concerne pas le peintre du XVIIIème siècle, mais le principe du miroir. À travers le miroir de Fragonard, le blanc et le rose sont réfractés. Ainsi modifiées, ces couleurs, qui déjà dans le tableau de Fragonard apparaissent transformées de manière programmatique vers une imprécision voulue, sont caractérisées « *comme* de Fragonard ». Une nouvelle forme de miroitement apparaît ici : nous sommes livrés à un vague souvenir de Fragonard. La proximité de la comparaison se réduit pour ne représenter qu'une similitude minimale. Car nous sommes orientés vers une amie dont il est dit : « elle était douce encore de sommeil. » Le sommeil rend ses traits vagues, il adoucit ses contours, il les transforme en imprécision, en analogie avec l'effet du miroir par rapport aux couleurs dans le tableau de Fragonard, un tableau qui ne fait que rappeler Fragonard. Il ne s'agit pas pour nous d'avoir du blanc et du rose des flamants une vision nette, mais au contraire la sensation d'un lien fraternel entre différents porteurs de couleurs. Les concordances imprécises sont ici voulues, il ne s'agit pas d'équations précises. C'est ainsi que les flamants deviennent les reflets inexacts d'eux-mêmes. C'est ce qui fait ce poème. Si les flamants quittent à présent leur position pour se tourner vers le vert, avec leurs jambes jaunes qui deviennent des tiges, ils se sont transformés en fleurs, « comme dans un parterre ». De nouveau, ils sont seulement *comme* des fleurs. Mais comme nous nous souvenons encore de la femme entourée de sommeil, nous assistons à la transition de l'animal vers l'homme et vers les plantes. « L'un devient la parabole de l'autre », dit Musil. Cela ne fonctionne que lorsque les transitions sont devenues fluides, dans un monde de moins en moins ferme. Or à présent apparaît le thème d'Éros, plus séduisant que Phryné, la compagne de Praxitèle. Mais il s'agit moins d'un érotisme orienté vers autrui, que d'un auto-érotisme, d'un reflet narcissique, ce qui nous ramène au début du poème. Les flamants demeurent ainsi dans leur sphère intérieure, n'admettent aucun partenaire extérieur. En s'aimant eux-mêmes, ils restent auprès d'eux-mêmes, au point de s'abriter, de se reposer auprès d'eux-mêmes. Ce mouvement orienté vers l'intérieur est ici représenté très concrètement. L'œil, le cou, les couleurs (la pâleur, le noir et le rouge des fruits) ainsi que la qualité des plumes (la douceur) sont désignés et se rejoignent en fusionnant presque. Avec le rouge des fruits, on retrouve le

³ Rainer Maria Rilke : *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, éd. Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, vol. 1: *Gedichte 1895-1910*, Francfort-sur-le-Main: Insel, 1996, p. 575.

thème des plantes. En s'abritant en eux-mêmes, les amants d'eux-mêmes apparaissent comme des dormeurs, en accord avec la femme entourée de sommeil. Mais ce statisme d'une orientation purement intérieure est finalement effarouché : d'autres animaux, incités par la jalousie, se comportent en rivaux. Leurs cris aigus mettent fin au repos des flamants et les font partir. Ils quittent leur position accroupie et se rendent dans un monde irréel. Ils quittent en vérité l'espace du poème qui représente pour Rilke la seule réalité et deviennent ainsi imaginaires. Qui ? Non pas les flamants du Jardin des Plantes de Paris, mais ceux qui reflètent les miroirs qui les entourent, créatures poétiques dues aux lieux de transition entre les êtres humains et les plantes dont la nature est métaphorique. « L'un devient la métaphore de l'autre. » « Ce grand poète transforme tout en métaphore, mais rien n'est ici que métaphore. Ce que la pensée ordinaire sépare semble ici s'unir en une sphère unitaire. »

« Ainsi, tout est compris dans un mouvement spirituel libre et flottant. »⁴

*

**

Musil voit en Rilke le poète d'une époque qui ne peut plus se plier à un savoir et une volonté fixés d'avance. Comme exemples antithétiques, Musil cite des poèmes médiévaux et baroques où les paraboles qui combinent une partie du corps avec un métal précieux unissent deux éléments sans les doter d'une mobilité spirituelle, d'un état flottant.

Les allusions discrètes que Musil formule en rapport avec des poèmes précis nous permettent de deviner à quelles œuvres il se réfère.

Un de ces exemples est le poème *Les Fous au jardin* (Dijon).

Les Fous au jardin

Dijon

La chartreuse abandonnée se referme encore
sur la cour, comme si guérissait quelque chose.
Ses hôtes d'aujourd'hui y font aussi la pause
et ne prennent point part à la vie du dehors.

Tout ce qui pouvait bien venir, tout a passé.
Ils aiment maintenant fouler ces voies connues
et se séparent, et puis reviennent l'un vers l'autre
comme tournant en cercle, primitifs, de plein gré.

Certains là-bas pourtant replantent les parterres
humbles, nécessiteux, et tombés à genoux ;
mais ils ont quand personne a les yeux sur eux
dissimulé, et contourné et gauche

un geste pour la première herbe délicate,
une caresse observatrice, intimidée :
car elle est amicale et le rouge des roses
peut-être sera menaçant et excessif

et peut-être à nouveau déjà surmontera
très haut ce que leur âme reconnaît et sait.
Mais cela peut encore ne pas se dire : comme
cette herbe est bonne et leur parle tout bas.⁵

⁴ Robert Musil (cf. note 1), p. 1241.

Irre im Garten
Dijon

Noch schließt die aufgebene Kartause
sich um den Hof, als würde etwas heil.
Auch die sie jetzt bewohnen, haben Pause
und nehmen nicht am Leben draußen teil.

Was irgend kommen konnte, das verlief.
Nun gehn sie gerne mit bekannten Wegen,
und trennen sich und kommen sich entgegen,
als ob sie kreisten, willig, primitiv.

Zwar manche pflegen dort die Frühlingsbeete,
demütig, dürftig, hingekniet;
aber sie haben, wenn es keiner sieht,
eine verheimlichte, verdrehte

Gebärde für das zarte frühe Gras,
ein prüfendes, verschüchtertes Liebkosen:
denn das ist freundlich, und das Rot der Rosen
wird vielleicht drohend sein und Übermaß

und wird vielleicht schon wieder übersteigen,
was ihre Seele wiederkennt und weiß.
Dies aber läßt sich noch verschweigen:
wie gut das Gras ist und wie leis.⁶

À la différence de ce qui se passait avec les flamants, Rilke évoque ici une réalité historique, la Chartreuse de Champmol près de Dijon que l'on visite pour les sculptures de Claus Sluter. Elle devint plus tard un asile d'aliénés. Le poème traite de l'état de ces aliénés. Musil dira plus tard : « Que les transitions de la règle morale vers le crime, de l'état sain vers la maladie, de notre admiration vers le mépris de la même cause ne connaissent pas de frontières clairement définies, cela est devenu pour beaucoup d'entre nous une chose qui s'entend d'elle-même, grâce à la littérature des dernières décennies et à d'autres influences. »⁷ Il suffit de penser à Moosbrugger, et à la relation que Clarissa entretient avec lui.

Chez les fous du jardin de la Chartreuse la vie normale est interrompue. L'imprévisible qui pourrait arriver n'a plus rien à faire au moment représenté par Rilke. Les fous utilisent des chemins connus sans avoir de but, de direction définie. Ils tournent en rond. Ou du moins il semble qu'il en soit ainsi. C'est-à-dire que leur comportement se devine, sans être vraiment connu. Ce n'est pas leur activité comme aides-jardiniers qui intéresse le poète, mais quelque chose qui reste secret, qui émane de l'intérieur : leur relation amoureuse avec la « première herbe délicate ». Cette activité complémentaire fait découvrir la vie sentimentale des fous, que domine un penchant délicat, connu de personne, destiné aux plantes, non aux humains ni aux animaux. La transition délicate des humains vers l'herbe est ici décisive, car elle abolit des séparations auxquelles nous sommes habitués. Mais cette relation ne peut qu'être timide, délicate. Dès qu'approche la saison de la floraison, le temps des roses, cette relation amoureuse avec les plantes

⁵ Rainer Maria Rilke (cf. note 2), p. 441. (Traduction de Jean-Pierre Lefebvre)

⁶ Rainer Maria Rilke (cf. note 3), p. 537.

⁷ Robert Musil (cf. note 1), p. 1239.

est en danger, car l'équilibre entre les partenaires est dérangé : les roses ont trop de présence pour les fous. Elles sont trop visibles, de sorte que la passion pour elles s'afficherait trop visiblement. Elle ne serait plus secrète. Seul le sentiment intérieur convient aux fous. Ils sont de toute façon intériorisés. Seule la vie intérieure les habite. Ce statisme par rapport aux relations extérieures correspond à l'auto-érotisme des flamants. Musil s'y intéresse aussi à cause de l'amour mystique entre le frère et la sœur dans *L'homme sans qualités*.

Le poète peut lui-même éprouver une parenté avec les fous, car il transforme tout en intériorité et l'exprime différemment de ses semblables. Rilke menait à Muzot la vie des fous de la Chartreuse bourguignonne, comme Musil lui-même à Chêne-Bougeries puis à Champel, sans dérangement du dehors, en complicité étroite avec ce qui lui était connu et ce qui l'habitait.

L'histoire et l'histoire de l'art n'ont pas de place dans l'évocation de la chartreuse. Le poète introduit une pause. Elle est entourée de silence. Le poète s'oriente vers l'amour discret. Les gestes qui en témoignent sont « contournés ». Cela nous rappelle le cou qui permet aux flamants de s'abriter auprès d'eux-mêmes. Que ces jardiniers s'agenouillent de manière presque religieuse rappelle leurs précurseurs, les moines. Au lieu d'une religion instituée, une piété privée prend sa place, qui s'exprime à travers le rapport au travail, le dévouement dans le don de soi qui continue l'humilité chrétienne des moines sans prescrire une forme de religion. « Chez Rilke, les pierres ou les arbres ne deviennent pas des hommes, comme dans les poèmes de tous les temps, mais les hommes deviennent aussi des choses ou des êtres sans désignation et acquièrent ainsi une humanité qu'inspire un souffle innommable. »⁸ Cela vaut pour notre poème, lorsque nous considérons la relation entre les hommes et l'herbe. Cette relation rend les fous plus humains que les hommes sains. Leur rapport amoureux est sans intention, sans agression, sans besoin de puissance, né de lui-même, pur. Ils n'ont pas l'intention de changer quoi que ce soit. Il n'y a pour eux ni temps, ni histoire. Eux aussi « se sont défaits des choses et des états... »

*

**

Le troisième exemple que l'on peut tirer des énumérations furtives de Musil est *L'Ange*.

L'Ange

D'un simple mouvement de son front il rejette
très loin de lui les contraintes et les limites,
car à travers son cœur vont, spirales immenses,
les circonvolutions de l'éternel futur.

Les cieus profonds pour lui sont peuplés de figures,
Et chacune peut lui crier : « Viens, reconnais —. »
À ses légères mains ne confie surtout rien
de ton fardeau. Sauf s'il advenait qu'elles viennent

te visiter la nuit, t'éprouver dans la lutte,
parcourant ta maison, à l'instar de furies,
en s'emparant de toi comme pour te créer,
et te faisant sortir des formes de ton être.⁹

Der Engel

⁸ Robert Musil (cf. note 1), p. 1237.

⁹ Rainer Maria Rilke (cf. note 2), p. 382. (Traduction de Dominique Iehl)

Mit einem Neigen seiner Stirne weist
er weit von sich was einschränkt und verpflichtet;
denn durch sein Herz geht riesig aufgerichtet
das ewig Kommende das kreist.

Die tiefen Himmel stehn ihm voll Gestalten,
und jede kann ihm rufen: komm, erkenn –.
Gieb seinen leichten Händen nichts zu halten
aus deinem Lastenden. Sie kämen denn

bei Nacht zu dir, dich ringender zu prüfen,
und gingen wie Erzürnte durch das Haus
und griffen dich als ob sie dich erschüfen
und brächen dich aus deiner Form heraus.¹⁰

La liberté du statut de l'ange signifie le refus de tout ce qui « entrave et subordonne » et donc du poids de ce qui est terrestre qui crée des limites et des obligations, au bénéfice d'un état flottant souligné par Musil. Cette liberté ouvre la voie du poème. Le rapport de l'ange avec le temps concerne la transformation.

Le temps s'articule en circonvolutions. Ainsi l'avenir devient un événement permanent, sans début ni fin, sans motivation ni objectif. L'ange représente l'illimité. Tout en lui est relationnel et appelle à faire sens. L'ange est infiniment réceptif et prêt à répondre. Rien ne le limite. À lui se rapporte la définition de Musil des « universalités » remplaçant les « qualités ». Ainsi il serait embarrassé par tout ce qui provient de l'homme, son statut en souffrirait. La lutte de Jacob avec l'ange est définie comme une nouvelle création de l'homme qui doit quitter ses anciennes limites, lorsque l'ange le visite. Ce créateur qui détruit les formes traditionnelles est l'héritier de l'activité et du rayonnement de Rodin qui représentait pour Rilke une sorte de paternité cosmique. L'ange de Rilke est un *creator spiritus*, l'énergie créatrice d'une progression ininterrompue de transformations. Rilke avait besoin de l'ange, car c'est ainsi seulement qu'il pouvait penser son image de l'homme intériorisée de façon universelle. L'ange est ce que l'homme pourrait devenir dans un état de connexions mutuelles universelles qui englobent le début et la fin. Avec lui, le temps perd son empire et l'éternité se manifeste. Le fait de ne pas pouvoir être défini est aussi sa richesse. Il ne peut pas subir d'empreintes, mais il peut frapper l'homme d'empreintes. Il est l'instance qui permet à l'homme de quitter toutes les limitations et désignations, « au-delà de toutes les frontières »¹¹, dit Musil.

*

**

Que les *Élegies de Duino* soient le fruit d'un dialogue avec l'ange explique leur unité et leur nécessité. Elles sont une manifestation de l'« existence en surnombre » qui « surgit dans le cœur »¹².

Trois exemples très différents, démontrés à partir d'animaux, de malades, de l'ange, prouvent que Musil a raison de voir en Rilke le poète qui donne une voix aux sentiments flottants d'aujourd'hui. Plus important que le monde est pour Rilke la mer des sentiments qui en constitue la base, témoin et fondement de l'inconstance et de la fragmentation de l'existence.

L'universalité de Rilke est liée à sa perspective angélique. Les flamants et les fous peuvent être compris à partir de cette perspective, car ils ne connaissent non plus de limites et

¹⁰ Rainer Maria Rilke (cf. note 3), p. 472.

¹¹ Robert Musil (cf. note 1), p. 1242.

¹² Rainer Maria Rilke (cf. note 2), p. 552.

d'obligations qui leur incomberaient. La liberté des êtres avec lesquels Rilke communique est due à une « large ouverture »¹³, selon Musil, aux « flammes libres »¹⁴ d'un feu spirituel.

Musil fait ces observations pour démontrer la grandeur de ce poète. Il a besoin, à cet effet, de comparaisons négatives, par exemple de poètes allemands du XIX^e siècle, comme Lenau, Freiligrath, Rückert, Geibel. Tous ceux-là représentent pour Musil une spécialité purement formelle, sans esprit. Ils sont vides et anachroniques, Musil les condamne.

Mais la misère de la création poétique actuelle est due aussi à Goethe et aux autres auteurs classiques. Il leur reproche leur « négligence géniale »¹⁵ dans leurs rapports avec des formes nouvelles. Il pense aujourd'hui que la concentration de la littérature, longtemps négligée, devrait enfin être réactivée. À cette compréhension actualisée de la poésie pourraient conduire Verlaine et Baudelaire, Poe et Whitman.

Pourquoi ces quatre poètes ? Verlaine a conféré une nouvelle liberté à la musique en poésie, Baudelaire une moralité moderne due à une énergie voluptueuse de forces sataniques, Poe a esquissé une poétique née d'une volonté et Whitman a fait éclater de vieilles barrières rythmiques et sexuelles de la poésie ancienne. Tous les quatre peuvent être compris comme des révolutionnaires qui ont mis fin à l'artisanat : Verlaine aux Parnassiens, Baudelaire à un romantisme décadent, Poe et Whitman à la rhétorique mécanique et esthétique de leur époque.

En même temps, Musil attaque l'institution de « L'Académie de la Poésie » devant laquelle il prononça ce discours le 16 janvier 1927. L'Académie est à ses yeux ridicule, car elle est médiocre. Le rang de Rilke n'a rien à voir avec une pareille académie, avec ses mesures. Rilke est un phénomène séculaire, et non pas éphémère.

Mais il existe pour Musil aussi le contexte des modes, des styles, des sensations, des morales d'aujourd'hui. « L'homme sans qualités » décrit leur épuisement, leur vieillissement. Ainsi l'action parallèle de Diotima est obsolète dès le départ. La réflexion sur l'usure de la culture conduit chez Musil à des considérations philosophiques fondamentales, à des réflexions statistiques sur l'homme moyen. Le poète qu'il décrit ici est élevé, du début jusqu'à la dernière phrase, à un niveau qui évite tout vieillissement. Le Rilke qu'il nous décrit n'a rien à voir avec sa propre époque, ni sur le plan stylistique, ni sur le plan moral, ni quant aux modes. Comme il n'est pas ancré dans une activité réelle, qui l'attacherait à des instances qui dépendent de l'époque, il est d'emblée libéré de ses contraintes, de ses limitations, de ses partialités. Il correspond ainsi à l'image qu'a Musil d'une perspective totalement révolutionnaire des sentiments, à savoir d'une conscience de la nécessité de ce qui ne peut être nommé, capté, fixé.

Rilke devient pour Musil le poète d'une exploration novatrice de phénomènes spirituels auxquels il confère pour la première fois un langage. Ainsi peut-on exemplifier à partir de Rilke ce que Musil entreprend dans les chapitres de l'amour entre le frère et la sœur dans *L'homme sans qualités* : la représentation de nouvelles voies qu'un penseur solitaire et absolu qui explore les sentiments fixe avec des mots nouveaux.

Comment peut-on traduire un pareil état nouveau de manière adéquate en langage ? Musil donne une indication : en créant par de nouvelles relations de nouveaux rapports. Rilke devient ainsi le poète de connexions infinies, il n'est plus le créateur de métaphores limitées, il ne connaît que l'état d'une existence métaphorique universelle.

Il l'obtient grâce à un état de tension intellectuelle ininterrompue. Musil utilise des tournures mystiques pour expliquer cette situation : « le calme d'une pierre précieuse », « la flamme libre d'un feu qui ne vacille pas et que rien n'assombrit », « une élévation arrêtée »¹⁶.

Il mentionne comme contraste « les poèmes allemands » d'ancien style ainsi que George et Borchardt. Ces derniers doivent à chaque fois qu'ils témoignent de leur génie prendre un nouvel élan. Rilke, en revanche, est toujours en état de perfection.

¹³ Robert Musil (cf. note 1), p. 1236.

¹⁴ Robert Musil (cf. note 1), p. 1235.

¹⁵ Robert Musil (cf. note 1), p. 1231.

¹⁶ Robert Musil (cf. note 1), p. 1235.

Musil fixe ainsi une mesure étonnante quant à ce qu'il attend du poème. Ce n'est ni la pénétration de la poésie de la présence historique qui l'entoure, ni sa force de témoignage d'expériences humaines, ni son intégration dans des contextes de poésie occidentale qui importe ; c'est au contraire la distance qui sépare un poète de ces critères. Rilke est pour lui grand parce qu'il est anhistorique, non anthropocentrique, éloigné de toute tradition. Son originalité est liée à son éloignement de tout ce qui permettrait de le comparer. Que Musil souhaite en 1927 que le poète soit éloigné de tout devient important, vu qu'à cette époque se prépare la soumission totale de la poésie à un régime dictatorial.

La radicalité de Musil dans sa conception de l'indépendance du poète donne encore plus de poids à ses convictions, lorsqu'on les mesure à partir de leur contexte historique.

Musil se plaint des « funérailles de deuxième classe » offertes à Rilke, comme s'il savait d'avance qu'il serait lui-même méconnu au moment de sa mort. Il sera lui-même totalement sous-estimé par ses contemporains pendant des décennies. En réhabilitant le grand auteur de son époque, il devance ainsi sa propre réhabilitation : il l'annonce. Il la prépare.

Bernard Böschenstein