

Rilke¹ a exercé un profond ascendant sur Claude Vigée. Celui-ci le lit dès les années de lycée² ; il traduit ses poèmes dans les années 1950 et au-delà.³ Pourtant, dans *L'Extase et l'errance*, essai de 1982, Vigée se sépare de son maître, « des aspects trop morbides de sa sensibilité », comme d'un pan de sa propre culture. Gabriel Marcel ne lit vraiment Rilke que pendant la seconde guerre mondiale, au moment où paraissent de nouvelles traductions, de nouveaux commentaires et où l'occupant est tenté de récupérer le poète allemand. Le philosophe, aux origines de la philosophie existentielle en France, avec son *Journal métaphysique*, paru en 1927, et ses prolongements, *Être et avoir*, *Du Refus à l'invocation*, engage alors avec ce « témoin du spirituel » passé du christianisme à l'orphisme, un dialogue dont il tire des raisons d'espérer. C'est surtout l'orphisme qui relie le philosophe, converti au catholicisme en 1929, au poète.

De ces lectures existentielles croisées, émerge une volonté commune de surmonter la tentation du désespoir qui intervient pour Marcel comme pour Vigée sur le fond déchiqueté de l'histoire. La conférence sur « Rilke, témoin du spirituel » a lieu au début de l'année 1944, après trois années de repli en zone sud, en Corrèze dans le château du Peuch. Marcel ne cesse de porter attention aux violences de l'histoire depuis la Grande Guerre qu'il situe même aux origines de sa philosophie existentielle. Claude Vigée a échappé à la Shoah, en s'exilant de 1943 à 1960 aux Etats-Unis, avant de s'installer à Jérusalem, sans toutefois rompre les liens avec l'Europe, la France et l'Alsace, précisément grâce à Rilke. Mais tous deux dialoguent avec un poète singulièrement dépourvu de sens de l'histoire comme le soulignent différemment Vigée et Marina Tsvetaieva.⁴ Vigée loue Rilke d'être parvenu à surmonter ses « indicibles souffrances » par une *poésie ontologique restitutive du réel et du sensible*, autrement dit d'offrir un véritable salut existentiel

1 Maryse Staiber, « Claude Vigée et Rainer Maria Rilke », *Revue alsacienne de littérature*, 1990, pp. 34-50.

Maryse Staiber, « Claude Vigée et Rainer Maria Rilke » *Recherches germaniques*, 2008, pp. 119-124.

Pascal Currelier, « Claude Vigée : lecteur et traducteur de Rilke », *La Terre et le souffle, rencontres autour de Claude Vigée. Colloque de Cerisy 1988*, sous la direction de Michèle Finck et Hélène Péras. Paris : Albin Michel, 1992, pp. 204-211.

Helmut Pillau, « Sur la stérilité du définitif. Sur la poétique de Claude Vigée », traduit de l'allemand par Andrée Lerousseau. *Temporel*, septembre 2006, <http://temporel.fr/Contre-la-sterilite-du-definitif>

2 « Rilke est une découverte de ma jeunesse en Alsace. J'ai appris par cœur quelques-uns de ses poèmes en 1937-1938, au lycée Fustel-de-Coulanges à Strasbourg. R.M. Rilke, *Le Vent du retour*. Nouvelle édition revue et augmentée de Poèmes choisis. Traduits de l'allemand et présentés par Claude Vigée. Paris : Arfuyen, 2008, p. 7.

3 « Je comprends mieux aujourd'hui ce que je cherchais dans cet exercice extravagant : à travers mon corps bien éveillé, resté présent au monde, se tramait une voix (la mienne à venir), qui se sentit rythmiquement en phase avec le chant d'un autre, à la fois intime et étranger », *Ibid.*, p. 15.

4 Pour elle, Rilke est le contrepoids de notre temps. Être moderne, c'est créer son époque et non la refléter. Voir Marina Tsvetaieva, *Récits et essais*, in *Œuvres*, T. III, sous la direction de Véronique Lossky et Tzvetan Todorov, traduit du russe par Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky. Paris : Le Seuil, 2011.

par la poésie comme le remarque Paul de Man.⁵ Il le fait sans tenir compte des premières œuvres, du *Livre d'heures* dont Marcel traduit de longs extraits. Le poète et le philosophe se rejoignent souvent en dépit de présupposés différents.

Du nihilisme chez Rilke

Claude Vigée introduit dans sa contribution principale de 1978, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », le terme de *nihilisme*, présent aussi dans ses grands textes critiques de la tradition poétique occidentale – *Artistes de la faim, Révolte et Louanges*. Pour Vigée, le nihilisme renvoie à la conviction du caractère insoutenable de l'existence ; les arrière-plans philosophiques en sont surtout nietzschéens.⁶ Le nihilisme part du néant et s'y achève ; il contamine le platonisme comme le christianisme. L'insatisfaction devant le monde présent marqué par la finitude, l'arbitraire, l'immanence, le devenir incite à se réfugier dans la valeur. Mais la construction d'un monde de valeurs idéales aboutit à la néantisation du monde ici-bas. Dans la fatigue, la lassitude de la vie, le nihiliste aperçoit l'illégitimité de toute position d'un au-delà ou d'un en-deçà. Comme Heidegger, Marcel conçoit le nihilisme à partir de la Mort de Dieu. Vigée vise indirectement chez Rilke une esthétique de la négativité, de l'absence, de la crise du sens qui distingue la poésie occidentale, le romantisme au sens large du terme. Epris de leur moi, ces poètes n'exaltent que leur activité créatrice et néantisent tout non-moi – la matière, le monde...

Vigée rassemble les « expériences traumatisantes accumulées depuis l'enfance » par Rilke dans le terme d'*obscurité* – « ce terreau opaque et lourd »⁷ dans lequel il discerne un « sens de l'insécurité fondamentale, une terreur de l'amour [...], une intuition de la mort, saisie comme le *noyau central et vivant de ce qui est* »⁸ (Je souligne). Il s'arrête sur le séjour douloureux du poète à Paris, les *expériences*⁹ évoquées dans les premières pages des *Carnets de Malte Laurids Brigge*. Le narrateur est profondément bouleversé par le spectacle de la grande ville : il y affronte « l'existence du terrible ». Il produit des images morbides où les sensations sont portées jusqu'au seuil de l'intolérable. L'agonie d'un homme, le spectacle d'un épileptique le plongent dans un état d'angoisse, de déréliction. Paris, expression hyperbolique de la grande cité, devient une machine à faire souffrir et à dépersonnaliser. Dans ce « monde étrange et fantomatique », cet ici-et-maintenant effrayant rapproché par Vigée de « l'exil en ce monde », la « conscience esseulée » du poète devient étrangère à elle-même ; « privée du sens de la réalité à l'égard d'elle-même autant

5 Ce dernier souligne ce point pour expliquer le succès de Rilke. Paul de Man, « Rilke, tropes », in *Allégories de la lecture : le langage figuré chez Rousseau, Nietzsche, Rilke et Proust*. Traduction et présentation de Thomas Trezise. Paris : Galilée, 1989.

6 Alice Gonzi, « Perte du réel et régénération dans les œuvres de Benjamin Fondane et Claude Vigée », *Benjamin Fondane et Claude Vigée : le questionnement des origines*. Edition et avant-propos d'Anne Mounic ; introduction de Monique Jutrin. Paris : H. Champion, 2014, pp. 124-138 ; Monique Dixsaut, *Nietzsche par-delà les antinomies*, Paris : Editions de la Transparence, 2006.

7 R.M. Rilke, *Le Vent du retour*, *op. cit.* p. 207.

8 « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », in *Etre poète pour que vivent les hommes*. Paris : Parole et Silence, 2006, p. 242. A propos de l'obsession rilkéenne de la mort, exacerbée dans la grande cité, Vigée écrit. « La vision de la mort personnelle chez Rilke n'est que l'allégorie de ce qu'il exige de la vie et du langage. Elle est l'hyperbole, renversée et masquée, de son ici-bas. [...] C'est un compromis bizarre [...]. Mais chaque expérience cruciale, chez lui, n'est-elle pas l'objet d'un mensonge véridique, d'une traduction évasive dans l'invisible ? » Claude Vigée, *Journal de l'été indien* (1957). Paris : Parole et Silence, 2000, p. 86.

9 Vigée rappelle pourtant « Rainer Maria Rilke pense qu'il faut recueillir et oublier une grande somme d'expérience consciente pour créer un seul vers 'gagnant les profondeurs où l'ironie ne descend pas' ». *Pâque de la parole*. Paris : Flammarion, 1983, p. 144.

qu'à celui du monde spatial »¹⁰, elle est frappée par un processus de déréalisation. Cette expérience de la mort devenue passivité, inertie, entraîne une déperdition d'être : le monde se dérobo. Dans la cinquième¹¹ Elégie de Duino, Paris revient comme la ville de la détresse, de la douleur. Les saltimbanques, inspirés d'un poème de Baudelaire comme du tableau de Picasso, sont comme des figures évanescences de la vie moderne, en proie à l'aliénation, la déshumanisation : des êtres réifiés, réduits à une corporéité brute.

Vigée relève : « Pantin, oiseau, chauve-souris, gazelle ou acrobate » ne sont que « les images en négatif de l'être humain »¹². Rilke contemple « le déplacement d'objets tels qu'une fronde, une balle, un balancement, un jet qui organisent dans leur mouvement, la courbe hors des rapports de l'humain, du temps, de l'espace ». Dans *La Faille du regard*, la présence de poupées, de pantins, de marionnettes disloqués et non de nouveaux-nés renvoie à une « vision morcelée, inféconde »¹³. L'élégie est la forme poétique traditionnelle choisie par Rilke « comme lieu de la plainte, réceptacle idéal de la conscience malheureuse de la modernité »¹⁴. L'élégie chante l'impossible d'une « vie flottant au dessus du sans-fond »¹⁵.

Claude Vigée traverse, dans son exil aux Etats-Unis, une expérience comparable, la désolation des grandes villes, « Décombres/ Flux d'asphalte », les « noires forêts de taudis et d'usines »¹⁶. Dans *L'Eté indien*, publié en 1957, il retrouve les accents de Fondane sur l'ennui dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Dans le monde de l'exil, marqué par l'attente, rien n'arrive, ne survient ; on avance à la rencontre de soi, du monde sans y parvenir ; dans l'exil, la conscience est en agonie. La solitude, l'ennui, le déracinement tarissent, assèchent l'existence du survivant de la Shoah. La vacuité de la nuit, du naufrage confine à la mort.

« La mort nous plonge dans un non futur qui est pour nous l'anéantissement, le dépaysement total : celui qui connaît l'exil ne craint tant plus la mort. Elle lui paraît presque familière. »¹⁷ « Exil de la parole, exil de la présence / Quand le prince est absent le monde est en exil, / Chaque homme est en exil dans le désert du temps »¹⁸. « Cette attente insensée, est-elle encore la vie ? / Vivants, consentons-nous d'être absents de la vie ? »¹⁹.

10 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », in *Etre poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit. p. 244.

11 Martine Carré, « La 'Cinquième Élégie de Duino' : ou du spectacle de la création à l'œuvre dans l'œuvre rilkéenne », in *Lecture d'une œuvre. Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval. Nantes : Editions du Temps, 2004, pp. 211-223.

12 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », *Etre poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit., p. 247.

13 Claude Vigée, *La Faille du regard. Essais et entretiens*. Paris : Flammarion, 1987, p. 87.

14 Lettre de Rilke citée par Martine Carré, *Les 'Élégies de Duino', tomes I et II : essai de lecture*. Berne : P. Lang, 2002, p. 22.

15 Pour Martine Carré, la première élégie dit l'incapacité de l'homme à vivre dans le présent. Les quatrième et huitième expliquent qu'obsédé par la conscience de sa finitude, l'homme aliéné ne peut que dénaturer la réalité. Se perdant, il la perd en la niant. Il reste un sujet désorienté vivant d'une présence absente dans un monde vide et un temps aboli. Il va au bout du nihilisme dans la quatrième élégie.

16 Claude Vigée, *Mon heure sur la terre. Poésies complètes 1936-2008*. Préface de Michèle Finck. Introduction d'Anne Mounic. Paris : Galaade, 2008, p. 167.

17 Claude Vigée, *Journal de l'été indien*, op. cit. p. 9.

18 Claude Vigée, « West End », « La vallée des ossements » [référence à Ezéchiel], *La Corne du grand pardon*, in *Mon heure sur la terre*, op. cit., pp. 167-168.

19 Claude Vigée, « Le doigt dans la plaie », in *ibid.*, pp. 182-183.

L'épreuve de l'exil va de pair avec le risque d'aphasie. Aussi Claude Vigée, évoque-t-il de façon stupéfiante dans *La Faille du regard* la parole arrachée aux silences des destructions de la guerre. Marcel, qui revient sur les souffrances de Rilke adolescent à l'école des cadets, rejoint Vigée à propos « de la terrible, de la mortelle expérience de la grande ville »²⁰, sans mettre, comme Heidegger, l'être vers la mort, au centre du *dasein*, de l'existant. Il souligne le fait qu'après la rédaction de *Malte*, le poète a éprouvé comme une « mort au sein même de la vie » et place même cette expérience aux origines du rapprochement rilkeén, si décisif pour lui, de la mort et de la vie. Le philosophe cite et résume *Le Livre de la mort et de la pauvreté*, dernière partie du triptyque du *Livre d'Heures* : « Il y a la mort, mais une mort anonyme, impersonnelle qui n'est pas *notre* mort – celle à laquelle chacun devrait avoir droit, et qui devrait mûrir avec sa vie. »²¹ Rilke a découvert dans la grande ville cette distinction entre la « petite mort », qui interrompt prématurément le cours d'une vie, mort impersonnelle qui opère dans les hôpitaux, mort de masse, et la mort personnelle du chambellan Brigg, *fruit* de toute une vie. Dans la « mort en masse, mort en série et de confection, faite en gros pour tous et où chacun disparaît hâtivement, produit anonyme, objet sans valeur, à l'image des choses du monde moderne »²², commente Maurice Blanchot en 1953.

Dans les quelques pages qu'il consacre à la traversée de la Grande Guerre, Marcel ne se demande pas, comme J-F Angelloz,²³ comment la mort de masse, touchant des hommes jeunes, fait vaciller l'univers chancelant du poète. Pour lui, la guerre exacerbe une souffrance, une misère déjà là, une réalité profonde, aux fondements ontologiques et que le poète ressent. Comme Rilke, Marcel²⁴ sort de la Grande Guerre avec une sensibilité exacerbée. Dans ses écrits philosophiques mêmes, il décrit sa tâche à la Croix rouge – renseigner les familles en quête de leurs chers disparus, si nombreux dans cette guerre de matériel. Lui qui dès le plus jeune âge s'est interrogé sur le devenir des morts, après le décès de sa propre mère à l'âge de quatre ans, tente de répondre aux attentes des proches des victimes en partageant leur affliction. Dans un texte isolé, extrait des *Journaux de guerre*, témoignage exceptionnel sur les années noires de 1940 à 1943, Marcel connaît l'ennui. Avec Pascal et Racine il lui donne le sens du *taedium*, de suspension de la vie, plus exactement de l'intrusion de la mort dans la vie. Le temps suspendu est clos, au sens bergsonien du terme. Pour Marcel comme pour Vigée, le nihilisme de Rilke prend la forme d'un désespoir qui affecte aussi bien le rapport de l'homme au monde que la place qu'il y occupe. La mort corrode la vie.

Un autre registre de lecture intervient pour nos deux interprètes. Vigée est tenté de situer Rilke dans la catégorie des « artistes de la faim », élaborée pour se situer dans le panorama de la poésie et de la pensée contemporaines. Dans ce courant dont Kafka incarne le prototype, il range aussi bien le romantisme que le symbolisme ; il en voit des prolongements dans l'existentialisme. Ces artistes qui vivent retirés du monde, de la société, sont marqués par le nihilisme. Portés par leur angoisse et leur désespoir, ils se laissent, comme le héros de la nouvelle de Kafka, mourir de faim : ils refusent la vie. Dans la création littéraire, les symboles aboutissent à un effacement de la réalité, du réel et de la transcendance. Dans sa généalogie du nihilisme, Vigée remonte au platonisme, à la tradition augustinienne.

20 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*. Postface de Pierre Colin ; nouvelle édition augmentée de deux textes inédits. Paris : Association Présence de Gabriel Marcel, 1998, p. 307.

21 *Ibid.*, p. 304.

22 Maurice Blanchot, « Rilke et l'exigence de la mort », in *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, 1955, p. 156.

23 Jean-François Angelloz, *Rilke*. Paris : Mercure de France, 1952, p. 271. Le livre est issu d'une thèse soutenue en 1936.

24 Margaret Teboul, *Gabriel Marcel et les violences de masse des deux guerres mondiales*, à paraître.

Il porte le fer contre le romantisme qui pousse plus avant le processus de métamorphose de l'être en néant en se privant de liens vitaux avec le monde. Ces éléments constitutifs de la poétique de Vigée sont aussi présents dans la troisième partie de *La Corne du grand pardon* : « L'artiste de la faim fait fausse route / mieux vaut se fendre la gorge grande ouverte et se donner à la vérité de ce monde/ que d'agoniser au fond de la cage »²⁵.

Mais jusqu'en 1982, Vigée a moins de sévérité pour Rilke. Il en est proche ; l'artiste de la faim, c'est aussi lui-même. Et cette réflexion sur Paul Celan le concerne aussi : l'exil empêche le juif de « goûter aux choses de ce monde, de les dire pleinement, de manduquer par le verbe humain, leur essence immuable »²⁶. Il ne peut que clamer leur absence, dégager leur manque, désigner en creux par son langage elliptique, la faille que désigne en creux la faille que les choses néantes creusent dans le trop-plein nié... Dans l'exil, le juif est animé de la passion négative du monde créé, invivable et monstrueux...

Après-guerre surtout, Marcel s'en prend, à la manière de Vigée, au tragique de la philosophie de Heidegger ou de Sartre. Plus fondamentalement, le nihilisme de Rilke nous renverrait à ce que Marcel nomme le « monde cassé » – une expression introduite à partir de 1933 dans une conférence importante. Le philosophe désigne ainsi un état du monde, sous l'emprise de la technique, dans lequel les hommes sont réduits à l'état de fonctions – fonctions vitales, sociales, psychologiques. Dans cet univers dépersonnalisé, privé de transcendance, les objets coupés de toute adhérence au monde perdent leur présence, l'homme est poussé au désespoir.

Dans « Rilke, témoin du spirituel », le philosophe cite quelques vers des *Sonnets à Orphée*, critiques de la technique. Il partage avec Vigée – dans *L'Extase et l'errance* – la déploration sur ces objets qui disparaissent dans une société urbaine. « Maison, pont, fontaine ; porte, cruche ; verger, fenêtre, tout au plus colonne, tour ? » (IX^e Élégie). Maurice Blanchot, ici proche de Marcel, ajoute que, dans le monde moderne, le règne des objets nous prive d'une intériorité authentique. En 1943 dans « Rilke, témoin du spirituel », le philosophe actualise son approche en opposant les masses écervelées, véritables proies de la manipulation opérées par les fanatismes et les élites dont les assises vitales sont ébranlées, menacées d'un effondrement psychologique, politique également.

Ces remarques qui comportent une valeur autobiographique devancent la réflexion menée sur les techniques d'anéantissement après guerre dans *Les Hommes contre l'humain* (1951). Sur le processus d'asservissement à l'œuvre dans les régimes totalitaires, Marcel rejoint Adorno ou Horkheimer. Mais le procès d'ensemble de la technique recouvre cette réflexion fragmentée.

Après 1945, le thème du nihilisme, plus systématiquement associé à la mort de Dieu, prend plus de place dans les écrits de Marcel. Dans *Présence et immortalité*, un texte de 1951, Marcel restitue ainsi son pessimisme tragique : « La vie me présente un visage pétrifiant de méduse et cette puissance fascinatrice semble mettre à son service ma volonté de rectitude, ma volonté de ne pas m'en laisser accroire. »²⁷

Nos deux commentateurs se confrontent au nihilisme dans ses implications existentielles et philosophiques. Mais ils en font aussi le procès, même si Vigée ramène cet étiolement de la vie à l'exil alors que Marcel y discerne un

25 Claude Vigée, *Mon beure sur la terre*, op. cit., p. 219.

26 Claude Vigée, *La Faille du regard*, op. cit., p. 230.

27 Gabriel Marcel, *Présence et irréalité*. Paris : Présence de Gabriel Marcel, 2001, p. 181.

retrait de Dieu. Le philosophe pourrait suivre le poète qui retient de la fin du requiem pour le jeune poète suicidé, *Requiem pour Wolf, comte de Kalckreuth* : « surmonter est tout »²⁸. Maurice Blanchot nous rappelle qu'avec cette formule, Rilke entend probablement Zarathoustra.

Sortir du nihilisme

Paul de Man met en lumière la charge de positivité de la poésie de Rilke en citant la septième Elégie de Duino : « *Hiersein ist herrlich*, Être ici-bas est magnifique », et la neuvième : « Le temps de l'exprimable, c'est ici »²⁹. Marcel et Vigée célèbrent eux aussi le retour à la vie de Rilke. Le second se tient au plus près de l'acte poétique pour décrire la transmutation. Il place le conflit au cœur de l'existence de Rilke, de son œuvre et situe le *retournement métaphysique*³⁰ dans ses années de maturité. Il dit l'intérêt du poète vieillissant pour la réalité concrète – souci du réel et de la condition temporelle des êtres. Mais il n'ignore pas la tension permanente qui sous-tend l'œuvre de Rilke. Pour l'un comme pour l'autre, le retour au réel passe par la sensation, l'ancrage du sujet dans le passé, l'enfance, la musique.

Marcel rapproche Rilke de Beethoven pour dire comment le poète interrompt subitement les mouvements lents, tristes de la symphonie pour faire éclater la joie. Souvenons-nous de la présence du plâtre du masque funéraire du musicien dans les *Carnets de Malte Laurids Brigge*. « Prendre la vie lourdement » ne veut pas dire « démission vitale »³¹, nous dit Marcel. Sortir du nihilisme revient à reconnaître ce monde d'ici-bas, privé de finalité, comme devenir dans sa contradiction. Nietzsche inspire profondément Rilke ainsi que ses deux interprètes.

Dans le *Journal de l'été indien*, le poète décrit presque cliniquement la manière dont l'acte créateur, poétique, interrompt le mouvement de l'homme en proie à la dérégulation, privé de soi et du monde. Terme à terme, il oppose mort et création : « C'est à partir de cette petite mort précoce que s'effectue la création. » Il décrit la renaissance de l'âme, le flux énergétique, vital qui la traverse : « La récupération se fait par l'effort créateur [...], mémoire galvanique de l'être », et en mesure la portée ontologique : « Chaque désir mué en étreinte, chaque élan devenu poème, nous permettent de nous maintenir sur l'échelle ontologique, d'en graver un nouvel échelon peut-être au lieu de continuer notre dégringolade d'automates vers l'abîme. »³² Notre énergie suscite le monde des choses : nous sommes arrachés à notre absence, réconciliés et ouverts au monde. La poésie est le pont entre la puissance muette qui réside en nous et les choses du monde créé.

Ces catégories orientent la description du processus de création poétique rilkéen. Pour Vigée, dans le *Livre d'heures* et même *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Rilke était encore privé de réalité spatiale et spirituelle. Les premiers poèmes apparaissaient encore comme un jeu formel de langage. L'émergence « hors du vide primordial

- 101 -

28 R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. publiée sous la direction de Gérard Stieg, avec la participation de Claude David pour les œuvres théâtrales, trad. par Rémy Colombat, Jean-Claude Crespy, Dominique Iehl. Paris : Gallimard, p. 498.

29 *Ibid.*, p. 551.

30 Titre d'un poème de 1914.

31 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, op. cit., p. 309.

32 Claude Vigée, *Journal de l'été indien*, op. cit., p. 46.

et agonique de la conscience esseulée »³³, la naissance d'un « *Weltinnenraum* »³⁴, espace intime au monde, passe par la capture de sons, de couleurs. Alors la création poétique, l'alchimie poétique s'opère : les éléments antinomiques isolés se fondent dans une intuition unique. Elle aboutit au « Être ici, voilà la merveille »³⁵.

Avec Rodin, ce phare au sens baudelairien – une expression de Marcel –, Rilke apprend à *voir* et devient même, nous dit Vigée, le maître « de la contemplation et de la conquête de ce qui se voit »³⁶. Et voir consiste à « accepter l'expérience – le risque, le dessaisissement – d'être regardé par ce que l'on voit. D'en être concerné, transformé, impliqué, révélé, bref *ouvert* jusqu'au cœur »³⁷. Michèle Finck,³⁸ proche de Claude Vigée, a aussi mis l'accent sur l'entendre, la voix, parlant même d'une cicatrisation de la blessure au contact de la matière sonore, d'une *remontée vers le sens par les sens*. La transformation de l'être au monde du poète – le passage du *vide primordial* à un « univers intérieur vivant, chaleureux, riche de sens » passe par la reconstitution d'un « riche tissu de sensations »³⁹. La sensibilité de Rilke en face du monde et de l'existence se métamorphosent donc. Dans « L'oeil du cyclope », Vigée précise encore cette idée : « Plus que la possession intime des vocables, la souplesse ou l'assurance des articulations syntaxiques [...], c'est la connaissance ouverte du monde, la plongée directe du regard mortel dans le réel sensible et passager, qui est décisif pour le poète. A cette rare coïncidence de l'esprit avec l'être apparaissant, avec l'être évanescant des choses, l'usage mécanique et correct, c'est à dire aveugle d'une langue écrite, doit être sévèrement soumis. Sinon la vérité simple, mais fugitive de la *présence* fait place au mensonge habile et arrogant du *discours*. »⁴⁰

L'expérience sensible, la pensée également, est la seule source de connaissance du monde humain. Le nominalisme moderne, transformation du vif en mort, est la véritable plaie de notre vie psychique, aux origines de l'aliénation qui accable l'homme de notre temps. Dans *Le Journal de l'été indien*, Vigée précise que seules comptent les *apparences*, les *phénomènes* ! Être présent au monde ; faire corps avec lui. Il forge une « triade anti-platonique : le vrai me rapproche de la présence ; le beau me la révèle (c'est pourquoi il est toujours en fuite) ; mon bien est d'y participer »⁴¹. Il explique encore : « L'objet, le *Ding* rilkéen, n'est pas la chose en soi, mais la *chose en moi*, c'est l'objet phénoménologique, la matière extrême et intime du mythe. »⁴² Dans le « retour aux choses » – une formule programmatique de la phénoménologie husserlienne –, opéré par Rilke, Rémy Colombat⁴³ voit un effacement du sujet, un refus de l'individualisation excessive du lyrisme traditionnel dans lequel Vigée dénonce une hypertrophie du moi. La relation aux choses réalisée dans les *Nouveaux poèmes* correspond à un programme de diction objective.

33 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », in *Être poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit., p. 244.

34 Martine Carré attire notre attention sur le fait que ce terme n'est présent que dans un poème de 1914.

35 R.M. Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales*, op. cit., p. 545.

36 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », in *Être poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit., p. 237.

37 Georges Didi-Huberman, préface, Karine Winkelvoss, *Rilke, La Pensée des yeux*. Paris : Pia, 2004, pp. 6-7.

38 Michèle Finck, *Épiphanies musicales en poésie moderne, de Rilke à Bonnefoy : le musicien penseur*, Paris : H. Champion, 2014.

39 *Ibid.*, p. 244.

40 Claude Vigée, *La Lune d'hiver. Récit. Journal. Essai* (1970). Paris : H. Champion, 2002, p. 245.

41 Claude Vigée, *Journal de l'été indien*, op. cit. p. 47.

42 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », *Être poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit., p. 244.

43 Rémy Colombat, « De la confession lyrique au chant d'Orphée. Remarques sur l'itinéraire poétique de Rainer Maria Rilke », in

Lecture d'une œuvre. Œuvres poétiques Gedichte de Rainer Maria Rilke, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval. Nantes : Editions du Temps, 2004, pp. 39-54.

Le dialogue avec les choses devient la modalité de l'appréhension poétique du monde. Georges Didi-Huberman fait de Rilke un *voyant* qui introduit l'« inéluctable matérialité du visible », élargit la sphère de la sensorialité. Ses figures qui procèdent d'une densification du réel donnent à voir. Pas plus que le référent au réel, le sujet ne disparaît de la poésie de Rilke quoi qu'en pense Paul de Man. Le *Weltinnenraum* désigne l'espace intérieur du monde, dit le dedans et le dehors, le moi et le monde. « L'intériorité rilkéenne n'est pas le lieu de la conservation, ni de la négation de l'expérience sensible, mais le théâtre de son flux, de son rythme, de sa respiration »⁴⁴, écrit Karine Winkelvoss. La notion husserlienne d'intentionnalité vient à l'idée pour la qualifier. Dans *Pâque de la parole*, Vigée l'exprime autrement. « Le monde et le moi sont de même nature. Dans la vision de cette unité se trouve la révélation du réel. Tu ne rencontres que le monde-en-toi, la vie-en-toi. »⁴⁵ Pour Vigée, Rilke sort aussi de l'agonie par le labeur poétique, le travail découvert avec le sculpteur Rodin. Intervient ici toute une phénoménologie de l'acte créateur, influencé par le texte fondateur de Baudelaire sur l'imagination. Dans *Le Vent du retour*, Claude Vigée interprète « Respirer, ô poème invisible », issu des *Sonnets à Orphée*, comme une parabole de l'acte créatif : « respirer jusqu'au tréfonds de soi, se dire dans le chant qui jaillit, et déjà vivre hors de soi dans l'ailleurs fraternel »⁴⁶.

Pour Vigée, le poète doit amener l'obscur à la lumière, l'indicible au dicible. Le sens est conquis de haute lutte sur l'opacité étouffante de l'expérience brute. En devenant un artiste à l'énergie démonique qui comme lui aspirerait à un accord difficile entre moi et le monde, à une unité, Rilke quitte donc sa famille d'origine – romantique et symboliste, sort du nihilisme existentiel. Son chant devient une « quête obstinée de l'être, au cœur des apparences mortelles »⁴⁷, il prend un sens ontologique. Rilke devient donc pour Vigée un des « grands lanceurs de pont »⁴⁸ de la modernité poétique.

Pour qualifier le même processus, dans une veine bergsonienne, Marcel parle d'attestation créatrice. Lui s'émerveille devant les pages de Rilke sur l'œil du lézard dont il fait le symbole des choses vivantes, réelles, cosmiques. Il cite longuement deux tercets du X^e Sonnet à Orphée de la deuxième série pour en déduire un « amour révérenciel du créé »⁴⁹. « Mais pour nous l'existence est encore enchantée ; à cent endroits, elle est encore origine. Un jeu de formes pures, auxquelles nul ne touche, s'il ne s'agenouille et admire ? Des paroles frôlent encore de près l'indicible... Et la musique, toujours nouvelles, jaillie des pierres les plus frémissantes ? / Bâtit dans l'espace inutilisable sa maison divinisée. »⁵⁰

La création poétique a les mêmes enjeux que pour Vigée. Dans le poème a lieu une réconciliation où s'inscrit le réel insaisissable et où l'homme renoue avec le sens charnel de la création. Marcel met l'accent sur la sensation dans cette reconquête dans un cheminement, rappelons-le, centré sur la quête des attestations du spirituel chez Rilke. Il traduit dans la première partie de son article de longs passages extraits du triptyque du *Livres d'heures*. Il restitue indirectement la proximité de Rilke avec Feuerbach : la nécessité profonde pour le poète de créer le ou les dieux dont il a besoin. L'Eglise a enfermé Dieu dans le ciel ; aussi revient-il au poète de le faire « redescendre

44 Karine Winkelvoss, « L'intériorité chez Rilke », in *ibid.*, p. 56.

45 Claude Vigée, *Pâques de la parole*, Paris : Flammarion, 1983, p. 104.

46 R.M. Rilke, *Le Vent du retour*, *op. cit.*, p. 211.

47 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », *Etre poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, *op. cit.*, p. 245.

48 *Ibid.*, p. 245.

49 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, *op. cit.* p. 341.

50 *Idem.*

sur la terre comme une douce pluie de printemps » – un vers tiré du *Livre d'heures*. Marcel discute avec les grands commentateurs – Angeloz, Guardini ; mais reste, je pense au fond, perplexe devant la profusion des images qui ont jailli du puits artésien des premiers grands recueils de poésie. Progressant dans l'itinéraire de Rilke, il cite une longue lettre du poète à M^{lle} Ilse Jahr, du 22 février 1923 sur l'éloignement de Dieu. Lui qui était si présent dans le *Livre d'heures* relève désormais de l'indicible. Mais intervient alors un *déplacement* de Dieu vers le monde sensible sur lequel nous mettons l'accent. Rilke écrit : « L'expérience affective est comme recouverte par un goût infini pour tout ce qui est sensible [...] les propriétés sont retirées à Dieu car il n'est plus dicible, et se sont reportées sur la création, l'amour et la mort. »⁵¹ Pour Marcel, l'attachement rilkéen au monde réel, sensible, implique un *retrait du divin*, mais pas nécessairement comme pour Vigée, un détachement de l'hellénisme, un « refus du dualisme chrétien, avec son ici-bas et son au-delà »⁵².

La sensation représente dans la philosophie de Marcel un fil conducteur. Dans le démarrage de la seconde partie du *Journal métaphysique*, l'homme retrouve une certitude dans le contact avec l'immédiat, par la sensation et la croyance. La sensation apparaît donc comme un indubitable, un invérifiable. Ainsi Marcel rompt avec l'idéalisme de Hegel, qui néantise l'immédiat. Quand sa philosophie prend un tournant plus ontologique dans les années trente, les sens deviennent les *témoins de l'être*. La sensation appelle l'élaboration d'une réflexion sur le corps. Par la sensation, le corps communique avec le monde, les autres, vit dans le présent, mais existe aussi dans le souvenir. Le corps n'est pas une machine. Il est immédiat, mon immédiat. Je suis un corps : mon corps n'est ni un instrument ni un objet dont je pourrais disposer à ma guise. Même si je ne puis m'identifier complètement à lui. Mon corps est un lieu de médiation entre moi et le monde, entre moi et les autres, qu'ils soient présents ou disparus. Le cogito est incarné. Marcel rompt le dualisme entre l'âme et le corps. Dans ce monde cassé qui est le nôtre, il revient à l'homme de tisser à nouveau les relations qui le relient au monde par un rapport de *participation* dans lequel le corps apparaît comme un repère. Dans les années quarante, Marcel parle de façon plus grandiloquente de pacte nuptial avec la vie. Ces réflexions s'appliquent à Rilke, situé dans l'histoire artistique occidentale : « Le spirituel est donc bien engagé dans les choses par le pacte même que le poète conclut avec elles, car elles ne se livrent à lui qu'en réponse à une précision dans la ferveur que les romantiques ont à peu près tous ignorée. »⁵³

Le spirituel apparaît dans cette méditation comme la relation étroite qui unit l'Esprit aux figures, aux images en lesquelles elles s'incarnent. Dans *La Naissance de la tragédie*, Nietzsche écrit : « Pour le vrai poète, la métaphore n'est pas une figure de rhétorique mais une image substitutive qu'il aperçoit réellement à la place de l'idée. »⁵⁴ Marcel cite longuement un commentaire de Guardini qui paraît s'en inspirer. Les images sont pour le « cœur », l'intériorité, ce que sont les idées pour la connaissance selon Platon :

51 *Ibid.*, p. 341.

52 Karine Winkelvoss, « L'intériorité chez Rilke », in *Lecture d'une œuvre. Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par Marie-Hélène Quéval, *op. cit.*, p. 56.

53 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, *op. cit.* p. 316.

54 Marie-Hélène Quéval, « La Panthère. Essai sur Rilke, Nietzsche et Schopenhauer », in *Lecture d'une œuvre. Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par l'auteur, *op. cit.*, p. 157, cite Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. G. Blanqui. Paris : Gallimard, 1949, p. 59.

Les présuppositions et en même temps le contenu ultime de l'accomplissement vital ; les conditions d'une vie droite et en même temps l'effet sensible d'une vie bien dirigée, le moyen de maîtriser les adversaires irréductibles de la vie, le chaos, la dévastation et la folie et le fruit de cette maîtrise. Les idées et les images ne sont peut être qu'une seule et même réalité contemplée à partir des différentes zones de l'existence, les unes d'en haut, les autres de l'intérieur. Elles sont comme les irradiations du logos par lesquelles il crée et régit tout ce qui est fini, d'en haut par la clarté de la conscience, du dedans par la profondeur de la vie.⁵⁵

Mais Vigée voit dans la fascination des images l'idolâtrie, un oubli de la parole créatrice. Georges Didi-Huberman le conteste. Il instaure une dialectique de l'image, lui qui envisage le poème de Rilke comme un flux densifié. Si elle est bien regardée, si elle n'est pas mortifiée, l'image ne cesse de se déployer dans le maintenant de son acte toujours prolongé. Dans ces premières années, Rilke avait préféré la peinture russe des icônes à la peinture florentine, l'activité créatrice du moine en quête de Dieu aux tableaux de la Renaissance italienne et à leur splendeur achevée. Pour Karine Winkelvoss, l'image rilkéenne n'est pas un mensonge apollinien destiné à faire croire à l'éternité des apparences ; elle exprime la vérité dionysiaque de la fuite des apparences. La confection des images s'effectue dans le temps ; elle implique un processus de remémoration. Karine Winkelvoss la rapproche de la conception de l'image dialectique selon Walter Benjamin.

Vigée fait du retour de Rilke vers l'enfance un motif essentiel, un pont qui ramena Rilke à la découverte du réel dans ce monde. Laisser agir en soi ce qui fait l'énergie intime de cet *avoir été enfant*. Dans un autre texte, il fait de la nostalgie la condition de possibilité de notre être au monde : « La nostalgie est le désir qu'éprouve l'esprit exilé pour un monde viable, dont il se souvient à partir de son enfance véritable, ou d'après l'image de l'Âge d'or qui est si profondément ancrée en nous. »⁵⁶ Vigée sort aussi de son exil en reconstituant son enfance en Alsace, en partie avec le poète qui lui rappelait tant sa langue originelle.⁵⁷ Dans cette langue, explique-t-il, « on fait mieux l'expérience de l'être au monde », car « en nous initiant au réel concret et sensible, elle nous rapproche de la « réalité ontologique »⁵⁸. Dans un extrait de son *Journal métaphysique* daté de 1939, à la suite de Bergson, Marcel qui associe mémoire et immortalité, réserve aussi une place à la nostalgie de l'enfance. Et y voit un indubitable substrat de la présence même s'il ne l'associe pas au processus même de création. Mais le philosophe fait du retour du passé une nécessité vitale. L'immortalité revient à faire coïncider le proche et le lointain, le passé et l'avenir.

Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, le narrateur tire l'enfance de l'oubli, de l'indicible. Et en fabrique des tableaux de tonalité variée. A propos de la scène où l'enfant accepte de se plier au désir de la mère et de devenir Sophie, le narrateur nous dit explicitement que le réel remémoré compte plus que la fiction ou les contes. Dans l'espace du jeu, les objets, en l'occurrence des costumes, exercent une emprise sur le jeune garçon et finissent par introduire un dérangement fort grand tant les identités sont plastiques. Mais la joie culmine pour la mère comme l'enfant dans la contemplation des coupons de dentelles – sorties de tiroirs comme de véritables reliques – déroulées et libérées de leur papier de soie, puis rembobinées. Le narrateur décrit les provenances – Venise, Alençon, les points,

55 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, op. cit., pp. 320-321.

56 Claude Vigée, « Rainer Maria Rilke : maturation et destin », in *Être poète pour que vivent les hommes : choix d'essais*, op. cit., p. 246.

57 Il retrouvait dans l'allemand du sud, démodé, suranné de Rilke, un espace d'oralité intime, « les traces de mon royaume ancien ». R.M. Rilke, *Le Vent du retour*, op. cit., pp. 8-9.

58 Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, op. cit., p. 247.

les motifs des broderies – des cloîtres et prisons vénitiennes, des jardins potagers, mais aussi des fleurs extravagantes. Ce récit déclenche la rêverie. La force de l'émoi pousse l'enfant à passer des étoffes aux fileuses. Sont-elles au ciel ? demande l'enfant. A moins que la félicité ne réside dans les choses mêmes. En définitive, plus fluide, moins heurté, le récit des fragments d'enfance traduit des dissonances, source néanmoins d'un certain réconfort.

Vigée traduit et commente quelques *Nouveaux poèmes*. A propos du sonnet « Torse archaïque d'Apollon » qui ouvre la seconde section des *Nouveaux poèmes*⁵⁹, il dit la sidération du poète devant ce torse retrouvé, mais mutilé dont il fait l'incarnation d'une « étrangeté cosmique insondable »⁶⁰. La matérialité du bloc de marbre de ce corps sans tête, privé d'intellect renverrait aux manques et aux échecs de l'homme. Le poème s'achève par injonction forte au lecteur complice : « Tu dois changer ta vie. » Le titre du poème « La Panthère. Jardin des plantes » nous renvoie aux recommandations faites par Rodin à Rilke d'aller voir cet endroit. D'une grande perfection formelle, le poème exprime à la fois une force terrible habitant la créature et une grande fatigue universelle ; seule la volonté, manifestée surtout par la ronde du fauve, maintient la panthère en vie – mais une vie réduite, rongée par l'ennui, étiolée.⁶¹ Est-ce que la panthère incarne l'homme enfermé dans le carcan de la civilisation et de la morale chrétienne ? Rilke n'est pas encore réconcilié avec l'animal comme il le sera dans la cinquième élégie. Dans *Les Nouveaux Poèmes*, Rilke s'en tient encore à des objets lointains ou historiques ; il faut attendre les *Elégies de Duino* pour que le poète capture le monde plus immédiat. L'élégie est en définitive un lieu de renversement dialectique dans lequel la louange du monde, du tout, remplace la déploration.

Claude Vigée, comme Gabriel Marcel, admire cette œuvre de maturité. Le second met en avant la « mission » du poète à qui il incombe de conserver, pour ne pas dire immortaliser, les choses périssables sans s'interroger sur le langage : « Le temps élégiaque, celui du constat de l'évanescence de toutes choses, est devenu le garant même de leur conservation. [...] Le poème se célèbre lui même en avérant l'aptitude du langage à suggérer ce qui lui échappe. »⁶² Dans le doute et l'incertitude, l'homme éloigné de l'ange, le poète doit dire les choses pour les préserver ; transfigurer le monde, intérioriser les choses périssables dans la parole. Cette parole poétique sauve tout, en maintenant l'homme et le monde saufs. De cette manière, l'homme traverse les épreuves, en particulier celle du silence. Le poète doit par la parole, arracher le mot au gosier. La poésie de Vigée exige le boitement, le claudiquement. « Sous le signe de Jacob, l'art poétique de Vigée, prend sur lui la crise du sens du monde moderne, a pour soubassement un refus de la perfection formelle, un sacrifice de la beauté, par lesquels les mots sont régénérés, réaccordés à l'existence souffrante. »⁶³ Mais Rilke, lecteur du poème de Baudelaire, *Une Charogne*, affronte le terrible et tente avec Rodin de donner forme à l'informe. La figuration qui suppose la défiguration permet d'atteindre le cœur des phénomènes. Dans *La Corne du grand pardon*⁶⁴, se produit le renversement de la détresse la plus sombre à la vie. Ces vers l'expriment

59 Monique Didier, *La beauté des choses dans les Nouveaux poèmes de Rainer Maria Rilke : la suggestion de la chose belle et le dévoilement de son envers*. Littérature. 2012. dumas-00935082. Mémoire de Master 2.

60 R.M. Rilke, *Le Vent du retour*, op. cit., p. 206.

61 Marie-Hélène Quéval, « La Panthère. Essai sur Rilke, Nietzsche et Schopenhauer », in *Lecture d'une œuvre. Œuvres poétiques, Gedichte de Rainer Maria Rilke*, Collectif coordonné par l'auteur, op. cit., pp. 157-179.

62 Martine Carré, *Les Elégies de Duino. Tomes I et II. Essai de lecture*, op. cit. p. 167.

63 Michèle Finck, préface à Claude Vigée, *Mon heure sur la terre*, op. cit., p. 29.

64 Anne Mounic, *La Poésie de Claude Vigée : danser vers l'abîme et connaissance par joi-dire*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 221.

tout particulièrement : « Tu ne peux sauter à pieds joints dans l'au-delà/ la vraie vie est ici/ il faut te changer dans ce monde / et non en mourant à ce monde. »⁶⁵ Les arbres, et parmi eux les noisetiers, présents dans les *Elégies de Duino*, qui renvoient à la renaissance disent le désir du poète de réenchanter⁶⁶ le monde. « Les bouleaux doucement, sous le poids des *chatons*,/ Laissent s'égoutter dans les torrents de la terre/ La pluie de leur semence échappée aux fûts clairs. [...] La lune est une immense abeille de lumière/ [...] Lorsque le monde est mort, ceux que le cœur désire/ Le ressuscitent par l'éclair de leur présence. »⁶⁷ Ici se conjugue pour Vigée l'inspiration biblique et poétique de Rilke.

Gabriel Marcel et Claude Vigée rejoignent tous deux Rilke. Le premier fixe au théâtre la vocation de « restituer au spectateur le sentiment de l'épaisseur du réel que les techniques contemporaines, livrées à elles-mêmes, risquent au contraire d'oblitérer toujours davantage »⁶⁸. Pour Vigée, « témoigner du réel *hic et nunc* est la tâche, nouvelle dans l'Occident nihiliste moderne, autant que dans la tradition chrétienne et humaniste, que s'assigne la génération montante des poètes français »⁶⁹. Pourtant l'injonction pour le poète de retourner à l'invisible va séparer nettement les deux hommes.

Du fini et de l'infini, de la vie et de la mort

Marcel et Vigée divergent sur les vers de la *Neuvième Élégie* – « Terre, n'est-ce pas ce que tu veux : invisible/ ressusciter en nous. » Dans la lettre adressée à son traducteur polonais, W Hulewicz, en 1925, Rilke écrit : « Nous sommes les abeilles de l'invisible. Nous butinons éperdument le miel du visible, pour l'accumuler dans la grande ruche d'or de l'invisible. »⁷⁰ Ces lignes enthousiasment Marcel ; elles sont pour Vigée une occasion de rupture.

Dans le *Journal de l'été indien*, Vigée s'interrogeait avec prudence et proposait déjà de renverser la proposition : non rendre la terre invisible mais *manifeste l'invisible dans le visible*⁷¹. Dans *L'Extase et l'errance* de 1982, son rejet devient plus catégorique. En métamorphosant des expériences concrètes de ce jour en miel de l'invisible, Rilke s'arrache à l'ici et au maintenant : « ... tout cela doit être transformé, dématérialisé »⁷². Cette fuite dans l'au-delà qui procède de l'incapacité à supporter le réel dans son imperfection, l'insécurité permanente de l'existence profane, une indicible horreur d'exister pour rien, sans but, ni justification ramène Rilke au nihilisme. « Cette opération masque le néant sous-jacent qui menace de ressurgir, à chaque instant, du passage et de l'effondrement des choses périssables sous nos pas chancelants »⁷³, écrit Claude Vigée. La figure de l'ange, substitut de Dieu dans la critique chrétienne, a pour

65 Claude Vigée, *Mon Heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 219.

66 Anne Mounic, *La Poésie de Claude Vigée : danser vers l'abîme et connaissance par joui-dire*, *op. cit.* p. 223.

67 Claude Vigée, *Mon heure sur la terre*, *op. cit.*, p. 210.

68 Gabriel Marcel, « Pour un renouveau de la spiritualité dans l'art dramatique », conférence du 20 janvier 1937, aux sociétés savantes, paru dans *Combat*, II, 1937, Fonds Gabriel Marcel, BnF Mss, NAF, DO610, 28349, (60) Articles 1933-1938.

69 Claude Vigée, *La Lune d'hiver*, *op. cit.*, p. 252.

70 Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, *op. cit.* p. 153.

71 « Rilke voulait rendre la terre invisible en nous. Ne s'agit-il pas au contraire, pour le poète actuel, de manifester le fleuve spirituel par le truchement de la terre et des mots du monde, de rendre visibles ses eaux fécondantes dans les objets qu'il vivifie ? Ainsi, des épousailles du fleuve et de la terre, naîtra le monde réel, hors des eaux si longtemps souterraines, et du désert humain que leur union provoqua. » Claude Vigée, *Journal de l'été indien*, *op. cit.*, p. 94.

72 Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, *op. cit.*, p. 155.

73 *Ibid.*, p. 156.

fonction de « garantir » le retour du visible dans l'invisible. Sa présence suggère une manifestation immédiate du transcendant. Rilke substitue à l'expérience de l'ici et du maintenant la nostalgie du monde céleste. Le temps est devenu espace. Un fossé sépare les deux sphères de l'existence, le fini et l'infini. Le dualisme, l'idéalisme si présent dans l'art occidental serait donc de retour.

Dans cette diatribe, Vigée affirme une autre poétique inspirée du judaïsme dans laquelle le son primerait sur l'image ; il met aussi en avant un autre modèle d'alliance entre Dieu et l'homme dont Abraham fournirait le modèle. Dans cette configuration de pensée, Rilke devient non seulement un poète moderne comme Baudelaire ou Mallarmé, esthète alchimiste, *transformateur* de la création visible en un univers spirituel de nature ambiguë, à la fois édénique et infernale, mais aussi un descendant d'Esau, celui qui se réjouit d'avoir échangé sa participation à l'infini de la création contre la jouissance de ce qui s'offre immédiatement, fût-ce sous la forme de la finitude. De la sorte, Vigée critique l'art occidental, la civilisation tout entière dans sa potentialité catastrophique.

Heidegger comme Blanchot sécularisent l'invisible. Georges Didi-Huberman nous dit, lui, qu'il n'est pas d'opposition entre le visible et l'invisible ; leurs mêlées ou démêlés, véritables pulsations passent par le cœur, autrement nommé l'intériorité par Rilke. Pour donner à comprendre l'invisible chez Rilke, Karine Winkelvoss explique qu'apprendre à voir, cette devise répétée par Malte, veut dire aussi se soumettre à la logique de l'image, à son intermittence, sa disparition (devenir invisible) et sa réapparition (devenir visible). Dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, les fantômes interviennent ; leur apparition paraît suscitée par l'intensité de l'absence, un désir de voir, mais aussi par le détour de cette altération du visible, à travers la concentration sur le lieu. Figurer, c'est aussi donner à voir l'autre du visible, provoquer une ouverture dans le visible. La mission du poète serait l'ouvert, au sens de la Huitième Élégie : l'instauration du *lieu* où l'apparition peut avoir lieu.

Gabriel Marcel appréhende positivement la transformation préconisée par Rilke du visible en invisible ; il s'attache aux faits métapsychiques. Il admire les *Sonnets à Orphée* : le mythe d'Orphée et d'Eurydice l'a accompagné toute sa vie. La mort occupe dans le théâtre, plus que dans la philosophie de Marcel, une très grande place. Et sa signification est ambivalente. Elle sépare les êtres tout autant qu'elle les réunit. Au début de « Rilke, témoin du spirituel », Marcel cite longuement un fragment du journal, daté du 19 décembre 1900 : des réflexions sur une pièce de Gerhardt Hauptmann, intitulée *Mickaël Kramer*. La mort du fils transfigure ce jeune homme que la vie avait plutôt plongé dans la disgrâce. Et surtout elle provoque un rapprochement inattendu entre le père et le fils. De la sorte, Marcel parle indirectement de lui-même. Ce thème revient dans son théâtre, en particulier dans le *Signe de croix*, une pièce qu'il achève pendant la guerre. Le père ne reconnaît la valeur de son fils resté juif qu'au moment de sa mort dans un camp de concentration. Mais allons plus loin. A certains égards, l'œuvre de Marcel, théâtrale et philosophique, se comprend dans l'articulation de l'amour et de la mort. Pour le philosophe, sa propre mort compte moins que celle d'autrui, autrement dit de la personne aimée. Aimer quelqu'un, c'est lui dire « tu ne mourras point ». Et la question qui anime le philosophe est la suivante : comment retrouver au moins en espérance l'autre ?

Marcel interroge, comme Heidegger, la *Cinquième Élégie* de portée ontologique. Sur la notion d'*ouvert*, il conclut sans trop d'hésitation comme Guardini ou d'autres exégètes chrétiens à la présence chez Rilke d'une réalité au-delà du réel, du sensible : un substitut déchristianisé du ciel, une limite absolue, l'Autre, Dieu. Marcel trouve aussi dans cette élegie deux autres assurances. En philosophe, il met l'accent sur la supériorité ontologique de l'animal. Ce

dernier a son lieu dans l'ouvert. Il jouit d'une liberté, d'une intégrité paradisiaque, pur d'espérance et d'appréhension. Mais si l'animal vit dans l'ouvert, c'est qu'il ne craint pas la mort. Or cette peur établit une cloison d'irréalité entre les deux domaines, qui détruit la grande unité dans laquelle l'ange est chez lui. Il revient à l'homme de faire tomber cette cloison sans retomber dans la pré-conscience de l'animal. Il est donc donné à l'homme, et pas seulement à l'animal, dépourvu de l'angoisse de la mort, d'atteindre l'ouvert. Mais ce qui bouleverse Marcel est la continuité établie par Rilke entre la vie et la mort et qu'il exprime dans la lettre à Witold von Hulewicz, son traducteur polonais : « Dans les Elégies, l'affirmation de la vie et celle de la mort se révèlent comme n'en formant qu'une seule. La mort est le côté de la vie qui n'est pas tourné vers nous [...]. La structure véritable de la vie se réalise à travers ces deux domaines, le sang du plus grand circuit roule à travers les deux. »⁷⁴ Surmonter la hantise de la mort revient pour Rilke à en faire l'autre côté de la vie. Cette certitude traverse le théâtre de Marcel, sa propre vie à travers le spiritisme.

Dans le mythe d'Orphée, intervient le paradoxe qui frappe la quête de Marcel. Comment retrouver la présence d'un être physiquement absent ? Dans *Présence et immortalité*, non sans difficulté, Marcel souligne que la présence cherchée de l'autre implique une véritable communion. Et montre comment la réflexion seconde, restitutrice, autorise de telles audaces de pensée. Mais en dernier ressort, il fait appel à sa propre expérience. La présence recherchée devient manifeste dans les expériences métapsychiques. Il trouve encore sur ce point en Rilke un allié ; il partage la même conclusion : ni accueil béat, ni scepticisme de principe. Ce thème irrigue la philosophie de Marcel, l'amène à penser l'existence, l'intersubjectivité. En cela réside la radicalité de ce philosophe. Cette orientation est inaugurée dans la note, intitulée « Réflexions sur les faits métapsychiques », rédigée pendant la Grande Guerre, discutée dans la correspondance avec le philosophe américain William Ernest Hocking. La guerre de 1940 la réactive. Dans *Drame et pensée*, Anne Verdure-Mary synthétise ainsi la place du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans l'œuvre de Marcel : « Le mythe d'Orphée et Eurydice, [...], prend en compte non seulement la tentation désespérée de retrouver les êtres chers, et par là même la présence dans l'absence, mais également la sensation que cette présence est éphémère et entrevue, et que le sentiment de l'exil demeure. La communion avec un être disparu, même particulièrement forte et intense, reste aléatoire et sujette à éclipses. »⁷⁵

Pour Marcel l'orphisme selon Rilke restaure autour de nous et en nous, un climat susceptible de révéler cette faculté d'espérer l'inespéré. Le poète nous révèle que la pesanteur n'est pas dans les choses, mais en nous. Et nous devons nous en débarrasser. La conclusion forte récapitule l'apport de Rilke pour Marcel :

Cette image d'un Dieu épars présente pour nous, Français et Européens de 1944, la plus émouvante signification ; c'est bien, en effet, à un remembrement de l'humain et du divin que nous convie le spectacle d'un monde disloqué où il ne me semble plus être donné à la plupart d'entre nous de discerner l'espèce de confiance diffuse qui s'exhale à toutes les heures du sein même des choses réelles.⁷⁶

En définitive, Rilke ouvre à nouveau l'espérance, conforte Marcel dans sa vocation de philosophe de l'espérance.

74 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, op. cit., p. 325.

75 Anne Verdure-Mary, *Drame et pensée : la place du théâtre dans l'œuvre de Gabriel Marcel*, Paris : Honoré Champion, 2015, p. 358.

76 Gabriel Marcel, *Homo Viator : prolégomènes à une métaphysique de l'espérance*, op. cit. p. 343.

Sur ces questions, Vigée s'écarte de Marcel. Dans « Le nom vivant sur la stèle de mon père » (*La Faille du regard*), il semble répondre à Gabriel Marcel dans ce dialogue reconstitué :

Nous les Juifs, nous ne pratiquons pas le culte des morts. Celui de la mort, nous est interdit de manière plus catégorique [...]. Mais la mort, telle qu'en elle-même n'est pas notre affaire. Il n'existe donc pour nous aucune présence réelle – même spectrale – des êtres disparus sous l'argile jaune [...]. Le lieu chthonien des morts d'Israël n'est en réalité qu'un signe gravé, laissé par eux pour guider notre âme encore vivante.⁷⁷

- 110 -

Pourtant dans « L'art de la fugue » (*La Corne du grand pardon*), il charge la mort d'un sens ambivalent comme Marcel : « Mourir, c'est s'accomplir. Mourir, c'est s'engloutir. / La mort est ta patrie, / La mort est ton exil »⁷⁸. D'autre part, Vigée explique que le retour fantomatique au cimetière familial en Alsace était indispensable pour supporter l'exil, en dépit de tous les obstacles matériels.⁷⁹ Dans « La clef de l'origine » (*La Corne du grand pardon*), il convoque, fait revivre de manière pittoresque, le temps du poème, tous ces aïeux d'Alsace – surgeons de Jacob et rameaux de Jessé – et en particulier la centaine d'entre eux qui ont été gazés. Les morts sont présents au jour du Grand Pardon, au jour du Jugement. La question centrale reste encore pour le locuteur : « Comment réconcilierions-nous les tronçons d'une vie écartelée, / Entre le passé mort et l'agonie sans terme de l'avenir ? »⁸⁰ Pourtant, précise-t-il, dans un autre texte, « Derrière la clôture funéraire, le monde à venir lui-même s'entrouvre peut-être devant nous. Le nom vivant écrit sur la stèle de mon père serait-il donc pour moi *la porte de l'inouï*. »⁸¹ Une espérance est aussi ouverte.

En définitive si Claude Vigée tourne encore Orphée en dérision dans le *Journal de l'été indien*, il fait aussi de cette figure d'espérance⁸² le libérateur du souffle en nous dans *Le Vent du retour*. « Respirer, ô poème invisible », sonne net et clair dans notre conscience dilatée à l'infini par le souffle lumineux qu'Orphée libère en chacun de nous. Rilke ne offre-t-il pas ce que l'Écriture sainte au livre de l'*Exode*, chapitre 35 [...] nommait l'intelligence du cœur ? »⁸³

Nos auteurs se retrouvent pour chanter les louanges de la fin de la dernière élogie. Pour Vigée, le requiem de 1908 dédié à Wolf de Kalckreuth nous enseigne déjà comment les mouvements contradictoires de l'esprit rilkeén ont pu se résoudre en chant. Dans la X^e Élogie, le locuteur reprend l'ensemble du cycle qui conduit de la plainte au chant de gloire. « Le voyage de la *Dixième Élogie* mène du monde du refus, de la souffrance, de la ville douleur aux pays des plaintes. [...] Au tohu-bohu de la grande ville douleur répond le paysage silencieux de l'univers des plaintes. »⁸⁴ Vigée commente les derniers vers ainsi : « Cette éclosion du bonheur dans la chute, ce surgissement du

77 Claude Vigée, *La Faille du regard*, op. cit. p. 17.

78 Claude Vigée, *Mon Heure sur la terre*, op. cit., p. 179.

79 « Nous sommes toujours en relation charnelle, écrit-il avec ironie, / En dépit des difficultés internationales / Et du prix des moyens de transport transatlantiques. (...) Nous sommes demeurés en contact de monde mort à monde mort », *ibid.*, p. 197.

80 *Ibid.*, p. 196.

81 Claude Vigée, *La Faille du regard*, op. cit. pp. 17-18.

82 « Le monde m'est fidèle, / Je suis présent au monde, / Eurydice à jamais / Demeure avec Orphée. », in *Mon Heure sur la terre*, op. cit., p. 227.

83 R.M. Rilke, *Le Vent du retour*, op. cit. p. 212.

84 Martine Carré, *Les Éloges de Duino. Tomes I et II. Essai de lecture*, op. cit., pp. 165-166.

paradis au cœur même du négatif, au lieu de signifier l'effondrement final dans le non être, n'indiquent-ils pas la naissance et le cheminement d'un espoir dans le désespoir, un retournement paradoxal de la tristesse vers l'Eden, au plus profond de l'ici-bas funèbre ? »⁸⁵

En définitive, Marcel et Vigée lisent le « retournement » de Rilke dans des catégories semblables. Pour l'un comme l'autre, le oui à la vie doit l'emporter sur le non, sur la tendance profonde à se désespérer et se détacher du réel, de l'histoire. En définitive, Rilke s'est éloigné des courants romantiques et symbolistes dont il était pourtant issu en opérant un retour au réel, aux choses. Vigée a surtout expliqué ce revirement par la nostalgie pour l'enfance et le paradis perdu. Il revient à l'homme, au poète de dire le monde, de le chanter. Dans la tentation de passer du visible à l'invisible, seul Claude Vigée redoute chez Rilke un retour à l'idéal, à l'abstraction mortifère justement. Marcel ne se méfie guère du dualisme entre les phénomènes et les noumènes issu du platonisme comme du christianisme augustinien avec lequel il prend quelque distance. L'emporte son affinité élective scellée autour de l'orphisme. Vigée tient à la vie ici-bas de l'homme, allié confiant de Dieu, mais retrouve pourtant dans les *Sonnets à Orphée* les rythmes de la respiration, de la *vie*.



85 Claude Vigée, *L'Extase et l'errance*, op. cit., p. 168.

