Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 3, Automne 2005
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.1001

Tendre vers l'immanence : la dialectique rilkéenne de la *figure*

Alison Boulanger

Karine Winkelvoss, *Rilke, la pensée des yeux*, préface de Georges Didi-Huberman, Paris, Presses de l'Institut d'Allemand (Université de la Sorbonne Nouvelle), 2004 .

Pour citer cet article

Alison Boulanger, « Tendre vers l'immanence : la dialectique rilkéenne de la *figure* », Acta fabula, vol. 6, n° 3, , Automne 2005, URL : https://www.fabula.org/revue/document1001.php, article mis en ligne le 02 Octobre 2005, consulté le 09 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.1001

Ce document a été généré automatiquement le 09 Mai 2025

Tendre vers l'immanence : la dialectique rilkéenne de la *figure*

Alison Boulanger

Cet ouvrage est consacré à la notion de *figure* telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Rilke. L'étude porte sur l'ensemble de cette œuvre, confrontant notamment l'œuvre poétique aux écrits sur la peinture, afin de dépasser une distinction fréquemment opérée par la critique, suggérée par le poème "Retournement" : "Œuvre de la vision est faite ; / fais maintenant œuvre de cœur / sur les images en toi [...]". Cette opposition, selon la critique, signale la fin de la période dite médiane, consacrée à la "vision", au "dire objectif", et le début de la période tardive marquée par la "transformation du visible dans l'invisible" (lettre de 1925). Parallèlement à cette évolution poétique, la critique postule que la référence à la peinture, qui joue un rôle prépondérant dans la période médiane, a une moindre importance dans la période tardive. Pour Karine Winkelvoss, en revanche, le poème n'instaure aucune rupture entre "œuvre de la vision" et "œuvre de cœur", mais une continuité : "Fais œuvre de cœur / *sur les images en toi*." Elle se propose d'élucider la notion de "figure", centrale dans la réflexion poétologique de Rilke comme dans ses écrits sur les arts visuels.

Ce concept a fait l'objet d'interprétations divergentes, brièvement résumées dans l'introduction. Une partie de la critique, suivant une interprétation que Winkelvoss qualifie de "figurative", cherche la signification de l'image, n'en retenant que ce que les mots peuvent en dire. Winkelvoss rapproche cette démarche de la tendance que relève Georges Didi-Huberman, consistant à ramener le visible à l'intelligible, à chercher le contenu "derrière l'image". Rilke commente lui aussi cette tentation de traduire l'image en un contenu dicible : "les mots qui se sentent si malheureux quand il faut rendre des faits picturaux, ne se ressaisiraient que trop volontiers pour décrire ce contenu, où commence leur domaine propre" (cité p. 116).

Or l'image, selon Rilke, ne se laisse pas approprier par les mots, comme le souligne la mise en garde du poème *Bildnis* [*Portrait*] de 1900, "Je suis une image. / Ne me demandez pas de parler" (cité p. 62). Les essais sur la peinture (notamment *Du paysage*, 1902, cf. p. 62*sqq*) affirment également ce principe. Ces écrits pourraient fonder une autre lecture de la figure rilkéenne, diamétralement opposée à la précédente : non pas rapport "mimétique" du langage et du monde, mais impuissance du langage à dire le monde. De fait, un critique comme Paul de Man

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

voit dans la figure rilkéenne un schéma auto-référentiel, un constat d'échec faisant son deuil du réel. Winkelvoss note que ce flottement autour du terme de figure provient sans doute de "la situation historique particulière de l'œuvre de Rilke, qui veut que son élaboration poétique de la 'figure' corresponde à la naissance de l'art 'abstrait' ou, précisément, 'non-figuratif'" (cf. p. 18).

Ces deux lectures antagonistes présentent une limite commune : elles nient l'image en ce qu'elle a de spécifiquement visuel. La lecture "figurative" traduit l'image en concepts, y voyant une enveloppe "transparente à son contenu" (Winkelvoss, p. 22) ; mais l'analyse formaliste ne s'intéresse pas davantage à la qualité visuelle de l'image, "ramenée à la transparence d'un système parfaitement lisse" (*ibid.*). Le propos de Karine Winkelvoss, dès lors, est de soustraire Rilke à cette alternative, d'arriver à "une définition plus précise de la figure rilkéenne comme idéal poétique qui ne relève ni d'une logique figurative (qui ne verrait des choses que leur aspect visible, lisible) ni d'une logique dite abstraite (qui, dans l'euphorie de la libération du signifiant, se serait définitivement détachée de tout référent)" (*ibid.*, p. 89). Tel est l'enjeu de cet ouvrage : préciser la portée du concept rilkéen de "figure", en soulignant la constance et la cohérence d'une réflexion qui associe poétique et arts plastiques, et élucider leurs rapports sans déposséder les arts plastiques de leur essence propre. L'étude s'appuie sur ce que Didi-Huberman nomme le "visuel", à savoir "l'Autre du visible, sa syncope, son symptôme, sa vérité traumatique, son au-delà"— mais pas pour autant "l'invisible ou l'Idée, bien au contraire" (Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 37). La figure est alors ce qui montre le processus de figuration et ce contre quoi il bute. Selon les termes de Winkelvoss, "Entre le visage des choses qui silencieusement nous regarde et le masque du sens qui nous les dissimule, la figure est peut-être alors ce qui parvient à nous faire voir, l'espace d'un instant, ce qu'il est encore possible de dire, à l'extrême limite du dicible" (*ibid.*, p. 101).

L'ouvrage est divisé en quatre parties. Le premier chapitre est consacré à la crise du langage ou, plus généralement, à la crise de la représentation, qui laisse affleurer le sensible, l'immanent, ce qui échappe à toute représentation et que la représentation, malgré tout, ne cesse de viser. Le second chapitre porte sur cet effort de représentation, analysant le processus conjoint de défiguration et de figuration ; la forme n'est autre que ce qui émerge momentanément de l'informe, ce vers quoi l'informe ne cesse de tendre. Le troisième chapitre se penche sur la "respiration" de l'œuvre d'art, de l'image, qui sont définies comme événement, apparition. Enfin, le quatrième chapitre étudie cet événement en termes d'ouverture, de seuil, de passage : il s'agit d'une rupture dans le système de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

représentation, d'une rupture qui permet d'accéder, l'espace d'un instant, à une représentation autre.

1. "Ôter les noms"

Le chapitre I définit la figure comme ce qui interrompt le langage des significations convenues pour laisser entrevoir ce qui est en dehors. C'est la faillite même du langage qui donne l'intuition de cet "en dehors" : "[...] de la chute muette / surgit avec un chant la fleur d'une herbe sans savoir" (Rilke, cité p. 39). Loin d'une logique figurative d'adéquation à son objet, mais sans pour autant se constituer en système auto-référentiel ignorant tout dehors, le langage poétique de Rilke, en soulignant ses limites, tend inlassablement vers ce qu'il ne peut dire. La crise du langage ne débouche ni sur une aporie, ni sur une valorisation de l'indicible ; elle est à lire comme une stratégie visant à "ôter les noms", à s'affranchir de la signification.

Dans ce mouvement d'affranchissement, un certain nombre d'oppositions se défont : entre surface et profondeur, entre contenant et contenu, entre signifiant et signifié — également entre art littéraire et pictural ; en revanche, chaque art est structuré par une opposition entre lire (c'est-à-dire faire intervenir une signification) et regarder (faire intervenir l'image "qui n'est justement pas l'image de quelque chose, ou signe : les significations ne font que la traverser et la laissent intacte [...]", Winkelvoss, p. 50). De même que Didi-Huberman critique, dans l'histoire de l'art, la tendance à ramener le visible au lisible et à l'intelligible, Rilke fait la critique d'une iconologie qui lit pour éviter de regarder. Ce reproche concerne aussi l'art chrétien qui, en dotant chaque élément d'une signification ("Du paysage", 1902), en les ramenant à des symboles, se rend coupable de "vendre au ciel le paradis terrestre" ("Lettre du jeune ouvrier", 1922, citée p. 51). En revanche, Rilke voit dans l'art italien de la Renaissance un retour à la "joyeuse immanence" (Winkelvoss, p. 52) de l'art grec : l'image ne signifie rien d'extérieur à elle-même. Winkelvoss rappelle, à cet égard, la réflexion de Proust par l'entremise des tableaux fictifs d'Elstir, ou celle de Georges Bataille sur la peinture moderne qui s'affranchit de la signification pour créer une image qui "ne parle pas" (cf. p. 70).

De ce fait, l'adjectif *landschaftlich* ne désigne pas, chez Rilke, un contenu (Rembrandt, par exemple, peint les hommes "comme des paysages", cf. p. 57) mais une manière de voir ; et *unstofflich* ne veut pas davantage dire "immatériel", mais dépourvu de contenu. L'intangible et l'indicible ne désignent pas quelque chose de désincarné, mais au contraire ce qui est tangible et immédiat au point de résister à l'interprétation. L'expression "mystère ouvert" de Rilke désigne quelque chose de si mystérieux (l'art égyptien, la nature) qu'il n'est pas besoin de le dissimuler : "was nie verborgen war und nie gelesen" (Rilke, cité p. 59), ce qui ne cache et ne représente rien, mais présente le secret du monde ; qui est "secret partout, jusqu'en son

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

centre, comme un morceau de sucre est sucre en chaque parcelle de lui-même" (Rilke, cité p. 59).

L'enjeu de la poésie, dès lors, consiste à faire avec les mots ce que font le peintre et le sculpteur : tendre vers l'immanence, vers ce qui résiste à l'interprétation, ôter les noms pour cerner ce qui leur échappe : "La poésie ne double pas, ne couvre pas de mots les choses, elle les découvre [...]" (Winkelvoss, p. 65). Selon Rilke, "l'artiste enlève les choses qu'il choisit de représenter aux nombreuses relations contingentes et conventionnelles, il les rend solitaires [...]" ("Note sur l'art", 1898-1899, cité p. 114).

2. L'œuvre en travail

Le deuxième chapitre se penche sur ce processus. La figure est à lire comme un drame, l'"intrusion bouleversante de cette altérité" (Winkelvoss, p. 107) dont le poème tente de rendre compte, un procès où la défiguration est une étape constitutive du travail de figuration. D'où l'insistance sur l'épreuve, la passion christique, la plaie et le stigmate. L'objet du poème n'est pas l'absence, le non-être, qui permettrait de conserver, intacte, une image de ce qui a disparu : la défiguration est une forme de disparition bien plus radicale. La mort des significations anciennes est l'épreuve douloureuse qui permettra peut-être l'avènement (espéré plutôt que réalisé) de significations nouvelles.

En corollaire, Winkelvoss souligne la conception téléologique de la ressemblance chez Rilke, qui n'est pas un rapport mimétique évident, mais un à-venir : "La ressemblance est la destination, et non le point de départ de l'œuvre" (*ibid.*, p. 115-116). Dans la préface, Didi-Huberman estime également que la parole poétique de Rilke vise à "écrire" et non "décrire" son objet (p. 9). La figure n'est pas une imitation de l'aspect, mais un travail, une réalisation en procès. D'où une réflexion sur l'image comme quelque chose qui vit et respire, qui forme et déforme tout à la fois (Winkelvoss, p. 127).

Winkelvoss opère un rapprochement entre cette conception vivante et organique de la figure, et les réflexions de Rilke sur la musique. Ce n'est pas pour lui un art en particulier, mais un principe à l'œuvre dans tous les arts (*ibid.*, p. 130), comme le montre la lecture très particulière qu'il a faite de l'opposition nietzschéenne entre apollinien et dionysiaque. Suivant Nietzsche, Rilke interprète le principe apollinien comme la glorification de l'éternité du phénomène, tandis que principe dionysiaque célèbre au contraire "l'éternelle fuite des phénomènes" (*ibid.*, p. 132). Mais si, pour Nietzsche, ces deux catégories servent à différencier radicalement arts plastiques et non plastiques, Rilke récuse cette opposition et "fait de la contradiction entre 'l'éternité' et la 'fuite' des apparences une dialectique constitutive de l'art même de l'image [...]" (*ibid.*, p. 133). À l'appui de ces réflexions, Winkelvoss analyse le commentaire de Rilke sur *La mort d'Arlequin* de Picasso (p. 132*sqq*) : des parties

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

inachevées, semblant avoir perdu leur couleur (fuite des phénomènes), contrastent avec les quatre taches de couleur vive sur la manche de Pierrot, exhibant le travail de la figuration ; le tableau devient alors "le théâtre, la trace, le lieu du passage de cette puissance inépuisable que Rilke [...] appelle la vie" (*ibid.*, p. 137). L'œuvre est ce qui "devient sans cesse à chaque fois" (Rilke, "*Conversation"*, 1898, cité p. 138) ; elle se caractérise, de manière presque biologique, par un rythme, une respiration — motif récurrent chez Rilke (cf. p. 142-144).

Dans cette mesure, la forme ne peut être que "ce qui affleure passagèrement de l'informe, qui est son origine et sa destination" (Winkelvoss, p. 139). Si, contrairement à Nietzsche, Rilke ne voit pas en la forme un "mensonge apollinien", il rejoint cependant Nietzsche dans la condamnation du figement, du concept, de l'abstraction, qui privent la forme de son unicité sensible pour en faire un masque éternel, rassurant, docile à l'entendement. La forme est une énigme, un élan, un affleurement, une transfiguration qui "apparaît dans l'instant même où elle disparaît" (*ibid.*, p. 148), "immobile et pourtant au bord du mouvement" (Rilke, cité p. 158).

3. La figure comme événement

Cette théorie du rythme et de la respiration entraîne, au troisième chapitre, une réflexion sur la figure comme "événement sensible, charnel" (Winkelvoss, p. 166), surgissement, apparition. Le débat critique sur la figure recouvre un partage temps/espace : "La figure a-t-elle pour but de convertir le temps en espace (dépasser le temps en stabilisant la figure dans l'intemporalité de l'espace), ou de convertir l'espace en temps (abolir, dissoudre le monde réel dans l'éphémère parole poétique) ?" (*ibid.*, p. 171) Dans la première hypothèse, la figure représenterait le choix du spatial et du visible ; dans la seconde, elle serait synonyme d'auto-référentialité, d'autonomie, d'abstraction (le réel se dissout dans le temps intériorisé du poème).

Comme le montre Winkelvoss, si l'on a pu soutenir aussi l'une et l'autre hypothèse (cf. les lectures antagonistes de Paul de Man, pour qui l'espace se transforme en temps, en pur phonocentrisme, et Käte Hamburger, qui conclut au contraire à une spatialisation du temps), c'est que Rilke ne propose pas une alternative, mais une dialectique spatio-temporelle. Beda Allemann conclut d'ailleurs que l'espace chez Rilke n'est pas un espace préétabli qu'il suffirait de représenter, mais un espace "rendu présent" par un processus temporel (cité p. 179). Cette lecture rejoint celles de Judith Ryan, et Winkelvoss, pour sa part, relève les nombreux passages (déjà analysés par Hamburger) où le temps est appréhendé en termes spatiaux. L'analyse des procès visuels, de la figure comme accomplissement (cf. p. 177), permet de dépasser cette opposition entre le déploiement d'un espace propre (à travers

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

l'aspect visible, mimétique) ou d'une temporalité propre (à travers le concept invisible, la pure figure rhétorique ou le pur son).

Suit une analyse de ce que Rilke entend par "voir" — un processus douloureux de dépossession autant que de repossession, où le visible et le souvenir se perdent dans le sujet et le métamorphosent profondément avant de resurgir comme un "geste naturel" (essai sur Rodin, 1902, cité p. 187). Ce processus suppose donc une interaction entre sujet et objet ; c'est le désir de voir qui fait la présence. Les poèmes, les essais, les *Carnets de Malte Laurids Brigge* disent le désir de cerner le blanc, le vide, où pourrait se produire, fugitivement, mais avec l'évidence d'une présence, "l'apparition" (cf. p. 194*sqq*). La figure rilkéenne est cette ouverture vers l'apparition, "tendue et en attente, comme un endroit intensifié par tous les côtés [*gesteigerte Stelle*] : le théâtre des signes, des métamorphoses, des disparitions." Ce texte de 1919 (cité p. 208) commente une œuvre picturale, mais Winkelvoss cite plusieurs poèmes tardifs où Rilke représente les mots comme des cadres, des lieux (cf. le terme récurrent *Stelle*) tendus dans l'attente d'une apparition toujours imminente. La peinture et la poésie se "vident" dans l'espoir de ce qui se dérobe à elles, "le symptôme visuel d'une intensité sensible, charnelle, tactile : un état superlatif de la matière" (Winkelvoss, p. 246), une densité accrue du sensible. Didi-Huberman relève d'ailleurs la polysémie du terme *Dichtung*, qui vise aussi bien la "densification" de l'image que la poésie elle-même (préface, p. 12). Ce que Rilke entend par *transfiguration* n'est pas une "conservation de la forme visible", mais une "condensation de la substance visuelle" (Winkelvoss, p. 252).

4. Déchirure, faille, passage

Le quatrième chapitre se penche sur un motif structural fondamental dans l'œuvre de Rilke, examinant successivement la rupture dans la continuité d'une surface (par la déchirure), la rupture dans la continuité d'un discours (par le cri), la rupture dans la continuité du visible (par l'éblouissement), et enfin la rupture d'équilibre (dans le discours sur les saltimbanques).

À nouveau, Winkelvoss distingue la déchirure d'une *mise à nu* : "derrière l'apparence, ou sous l'apparence, il n'y a pas sa vérité, mais son 'squelette'" (*ibid.*, p. 265) — en témoignent les reproches de Rilke envers la peinture "sous-cutanée" des cubistes. Le sens n'advient que dans un affleurement, une libération, une ouverture vers ce qui est en dehors du champ de la représentation (verbale ou picturale). "Voir a lieu entre les mailles", selon Didi-Huberman dans la préface (p. 11). La déchirure, le pan, la tache, l'interstice, la faille, l'éclat jouent le rôle d'un "symptôme constructif" (Winkelvoss, p. 266) : "c'est la représentation, dans la mesure où elle met en scène sa propre déchirure, qui permet d'accéder au réel" (*ibid.*, p. 267). Rilke joue notamment sur la polysémie du terme *Risse*, à la fois "déchirure" et "esquisse", de sorte que "le contour n'est pas chez Rilke la ligne qui

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

délimite et stabilise une forme visible, le contour n'est pas clôture, mais passage, traversée, mouvement éphémère [...] 'trace déchirante'" (*ibid.*, p. 271).

De même, le cri est une "figure du seuil ou du passage" (*ibid.*, p. 278), une ouverture, une blessure, ce qui défait une nouvelle fois l'opposition entre beauté apollinienne et violence dionysiaque (cf. p. 280). Tout comme l'image rilkéenne naît d'une tension dialectique entre harmonie et inquiétude, complétude et déchirement, de même le cri maintient chez Rilke une tension entre harmonie et violence (cf. p. 281-285). La violence, la dissonance témoignent de la volonté "d'outrepasser l'audible" (Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, cité p. 286), d'accéder à "de nouvelles consonances" (Rilke, cité p. 286). "Le Beau, chez Rilke, est précisément cette ouverture, qui déchire la continuité du visible, du lisible, du dicible, et qui, loin d'effacer 'mensongèrement' la douleur, est ce qui s'en approche le plus" (Winkelvoss, p. 286).

Après le cri, l'éblouissement est également défini comme un "paroxysme", une limite douloureuse, "l'instant de la plus grande intensité visuelle" (*ibid.*, p. 289). Les figures d'aveugles (cf. p. 290-295) mettent en scène l'expérience de la discontinuité, de la crise du visible, et le tâtonnement vers l'unité, l'illimité, pressentis plutôt que ressentis. L'éblouissement est un "seuil de perception" (Winkelvoss, p. 300), une "limite du visible" (*ibid.*, p. 297) emblématique d'une poétique "dont le propos n'est pas de décrire les objets, mais de 'dire' (jusqu'à la limite du dicible) des événements visuels (à la limite du visible)" (*ibid.*, p. 297). Le propos porte ensuite sur l'expérience du noir ou du blanc comme limite du visible, surgissement de l'expérience (*ibid.*, p. 298-306).

Enfin, l'analyse se tourne vers la perte d'équilibre qui, dans les fragments "Saltimbanques" et dans les *Élégies*, est représentée, elle aussi, comme un accident dans la perfection maîtrisée de la représentation, une "révélation éphémère dans les failles de ces équilibres factices" (*ibid.*, p. 307). La réflexion rilkéenne sur les saltimbanques s'insère dans une constellation de textes qui associent la pesanteur au sens que les hommes s'obstinent à associer aux choses (cf. p. 309-311). Là encore, l'œuvre d'art doit maintenir un équilibre délicat entre cette pesanteur inhérente à toute réalisation humaine et le risque d'une trop grande légèreté, d'un jeu formel gratuit, dans lequel tout sens se perdrait (cf. p. 313). Rilke vise donc le seuil, l'instant d'indécision entre la chute et le vol, où peuvent advenir, l'espace d'un instant, une nouvelle figure, une nouvelle constellation (cf. p. 315). L'œuvre incarne alors un équilibre précaire qui rejoint la réflexion rilkéenne sur l'élan intransitif, le perpétuel dépassement de soi ; ces considérations amènent Winkelvoss à relativiser, une nouvelle fois, la césure entre l'idéal d'équilibre de la période médiane, et la dynamique de la "figure" dans la période tardive : même dans la période médiane, l'équilibre est "un événement et non un état" (Winkelvoss, p. 318),

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

"un passage" (*ibid.*, p. 323). La précarité même de cet équilibre est ce qui donne naissance à "une figure, une forme, une image nouvelles" (*ibid.*, p. 328).

En conclusion, Winkelvoss insiste sur l'importance de la crise, de la déchirure, qui tout en révélant la naïveté de la représentation mimétique laissent entrevoir "l'immédiateté de la présence sensible" (*ibid.*, p. 331). "C'est pourquoi les notions d'illisible, d'indicible, d'anonyme (*das Namenlose*) ne s'opposent pas à la visée du 'dire objectif' (*sachliches Sagen*) des *Lettres sur Cézanne* ni à la célèbre formule des *Carnets*, 'Il était poète et détestait l'à-peu-près' [...]" (Winkelvoss, p. 332). La figure, la forme sont ce qui affleure passagèrement d'une représentation en crise, "au lieu le plus intense (*gesteigerte Stelle*) où la représentation s'ouvre sur l'événement visuel de l'apparition" (*ibid.*, p. 333), de même que le pan en peinture permet d'entrevoir le "surgissement de sa matière" (*ibid.*, p. 333). La "matière" de la parole poétique n'est pas la matérialité du signifiant, mais cet "élan dans les mots vers plus que les mots" (Yves Bonnefoy, cité p. 334). "La figure poétique est ce qui donne lieu à l'image intense et muette qui la dépasse et qu'elle ne peut contenir [...]" (Winkelvoss, p. 334), à ce qui surgit "dans un imprévisible déplacement, dans une défiguration peut-être, dans un accident, bref : dans un symptôme" (*ibid.*, p. 335).

La "figure" au croisement des démarches critiques

Avant tout commentaire sur le contenu de cet ouvrage, il est particulièrement agréable de pouvoir dire un mot de son aspect. Les Presses de l'Institut d'Allemand d'Asnières ont eu à cœur de soigner la qualité de la présentation, de la typographie, du papier employé, et des reproductions qui figurent en annexe. Le plaisir de feuilleter un tel ouvrage n'est pas négligeable.

La démarche de Winkelvoss — élucider la façon dont Rilke articule le verbal et le visuel — rejoint d'autres entreprises critiques récentes sur les rapports entre littérature et arts visuels, qui se réclament également des travaux de Didi-Huberman. On peut rappeler, entre autres, la journée d'études organisée par l'Université de Provence (école doctorale Langues, Lettres et Arts), "Autour de l'œuvre de Georges Didi-Huberman", 10-11 février 2005, centrée sur la fécondité des rapports entre arts verbaux et arts visuels. Un mois auparavant, l'Université de Paris VIII-Vincennes-Saint-Denis avait également organisé une journée d'étude, "Parole, image, mémoire : avec G. Didi-Huberman", le 11 janvier 2005, coordonnée par Laurent Zimmermann, et dont les interventions se situaient "au croisement des mots et des images", pour en citer l'argument. La publication de ces interventions est prévue et permettra de rapprocher diverses démarches critiques.

C'est ce parti pris de "croisement" qui constitue, à mon sens, la qualité majeure de ce travail. De ce fait, il correspond à ce que recherche tout ouvrage spécialisé : il est

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

éclairant pour l'œuvre de Rilke, tout en définissant des enjeux qui dépassent largement ce seul cadre. La réflexion esthétique et poétologique de Rilke, dans l'éclairage que Winkelvoss jette sur elle, est pertinente dans plusieurs domaines, et la "figure" apparaît comme un concept à la fois précis et interdisciplinaire. L'arrière-plan critique et épistémologique embrasse les catégories sémiotiques peirciennes, les travaux de Benjamin et Paul de Man sur le symbole et l'allégorie, les écrits de Nietzsche, et bien d'autres. L'analyse fait place aux écrivains et penseurs qui ont stimulé la réflexion de Rilke, ainsi qu'aux critiques qui ont exercé une influence déterminante sur l'interprétation de son œuvre — citons Paul de Man, Beda Allemann, Ulrich Fülleborn, Winfried Eckel, Peter Por, Käte Hamburger et Judith Ryan. L'intérêt et, dans certains cas, les limitations de leurs travaux font l'objet d'analyses judicieuses. On peut conclure qu'il s'agit d'un travail à la fois complet et scrupuleux. Les enjeux poétologiques et picturaux s'éclairent mutuellement, sans que soit occultée la difficulté d'un rapprochement entre arts visuels et arts poétiques. De même, si les travaux de Didi-Huberman jouent un rôle central, le propos respecte aussi bien sa démarche propre que celle de Rilke. L'étude engage ainsi un dialogue entre la réflexion de Rilke, celle de Didi-Huberman et celle de Winkelvoss elle-même — l'intérêt de ce dialogue étant encore accru par la préface de Didi-Huberman.

La plus grande qualité de cette étude est certainement d'établir des correspondances entre différents écrits de Rilke — essais sur la peinture, poèmes, textes en prose — qui s'éclairent et se précisent mutuellement. Winkelvoss fait ainsi apparaître la cohérence des écrits de Rilke, et chaque remarque jette un pont vers d'autres parties de l'étude. C'est ce qui fait à la fois sa qualité et, à de nombreux moments, sa difficulté. Le lecteur, dans l'ensemble stimulé par ces nombreuses pistes d'études, peut avoir par instants le sentiment de se perdre dans un ensemble aux ramifications organiques. Il importe de souligner que la difficulté ne provient pas du style, qui est partout d'une clarté bienvenue, mais bien de la complexité du raisonnement. L'enchaînement logique est parfois difficile à suivre, d'autant que les principaux arguments reviennent, sous des jours différents, ponctuer le propos. De sorte que si le commentaire ne cesse jamais d'être passionnant, le lecteur peut, à certains moments, perdre de vue le mouvement d'ensemble dans lequel il est engagé.

En somme, le propos, qui se confronte constamment aux textes de Rilke, est rendu à la fois plus intéressant et plus ardu. La difficulté découle directement de la complexité de la réflexion rilkéenne, qui réclame à tout moment d'être nuancée, précisée, rapprochée d'autres textes, d'autres passages. L'ouvrage, très dense, repose sur une grande abondance de citations, qu'il éclaire par des commentaires extrêmement pertinents. Il permet ainsi d'élucider les essais et la poésie de Rilke

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

sans pour autant lisser les aspérités de sa réflexion ; au contraire, le langage rilkéen y est défini par la résistance qu'il oppose à l'interprétation. L'étude de Karine Winkelvoss offre donc la clef d'une pensée que Rilke exprime souvent sous forme obscure et oraculaire ; bien plus, il restitue ce qui fait la jouissance de cette pensée, sa complexité et sa beauté formelle. De ce fait, il se révélera certainement précieux pour les chercheurs et les étudiants. Mais il dépasse également le cadre des seules études rilkéennes, puisque Winkelvoss opère des rapprochements avec d'autres écrivains, d'autres penseurs ou historiens de l'art (ou dans certains cas avec la théorie psychanalytique). Comme Didi-Huberman le souligne dans sa préface, "Il faut, d'ailleurs, renverser la question : non pas se demander à quoi sert une réflexion historique et esthétique pour mieux comprendre un objet littéraire comme l'œuvre de Rilke, mais en quoi les *mots voyants* d'un poète peuvent *révéler* au philosophe ou à l'historien de l'art [...] le 'cœur' même de ses propres objets de regard" (p. 8).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Alison Boulanger
Voir ses autres contributions

Courriel : daniali@club-internet.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.