

Sonnets à Orphée (Sonette an Orpheus) (1922)
de Rainer Maria Rilke.
Un chant du silence ?

Olivia **Leblanc**

Louvain-la-Neuve, le 14 avril 2022

[Extrait des [Folia Electronica Classica](#), t. 44, juillet-décembre 2022]

Sonnets à Orphée (Sonette an Orpheus) (1922) de Rainer Maria Rilke. **Un chant du silence ?**

Olivia Leblanc (UCLouvain)

Master en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale
Finalité approfondie

[<olivia.leblanc@student.uclouvain.be>](mailto:olivia.leblanc@student.uclouvain.be)

I. Introduction

Les *Sonnets à Orphée (Sonette an Orpheus)* ont été composés en 1922 par l'auteur austro-hongrois Rainer Maria Rilke, en hommage à une jeune musicienne du nom de Vera. La mort de celle-ci, à tout juste dix-neuf ans, traverse l'ensemble de ce recueil poétique¹. En effet, si le titre de l'œuvre fait explicitement référence à Orphée, en tant que figure du musicien enchanteur, l'inspiration de ce recueil suggère implicitement la présence d'Eurydice à travers le symbole de la perte, en particulier la perte d'une jeune fille.

Vie et mort, ces deux thèmes sont au cœur de maintes compositions poétiques de R.M. Rilke, en particulier lorsqu'il évoque des légendes ou personnages liés à la mythologie gréco-romaine pour les recontextualiser dans des univers philosophiques, psychologiques ou spirituels actualisés. Les *Sonnets à Orphée* en sont une illustration magistrale, mais, avant ce recueil, on peut citer d'autres textes, comme, par exemple, le poème « Orpheus. Eurydike. Hermes » (1904), qui appartient également à la matière orphique, où la disparition inévitable d'Eurydice relève d'une mythologie spécifique de la mort, considérée comme un moment d'existence (*Dasein*) indispensable et parallèle à la vie². Dans « Alkestis » (*Neuen Gedichten*, 1906 /1907), le sacrifice de la belle Alceste est la seule mort dont peut se satisfaire le dieu pour laisser en vie son époux, amour et mort étant comme le prix réciproque d'un échange mutuel où la jeune épousée reviendrait un jour « à lui, le vivant ». Ailleurs, Rilke met en scène l'expérience existentielle de la solitude au moment de la mort et élève ensuite le défunt en apothéose au

¹ Rainer Maria RILKE, Charles DOBZYNSKI (trad.), *Sonnets à Orphée*, Paris, éd. Orizons (Daniel Cohen), 2011, (coll. Cardinales), p. 8 (préface).

² M. MOOG-GRÜNEWALD, *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2008, (Coll. *Der neue Pauly. Supplemente*, vol. 5), p. 333.

rang d'un « *alter Christus* » à côté d'Apollon³. Rilke aborde également la construction identitaire et personnelle à travers la mort dans son essai moderniste « *Archaischer Torso Apollos* » (1908). Cette œuvre se réfère à la sculpture inachevée d'Apollon qui se trouve au musée du Vatican. Par une méthode de pensée médiévale et idéaliste, elle met en scène une métaphysique récurrente dans laquelle Apollon intervient à nouveau comme intermédiaire vers un monde mortel, plus juste et positif pour les hommes⁴.

Plus largement, le rapport de R.M. Rilke à la mythologie antique entoure la construction du moi lyrique, qu'il traite de manière froide et non autocentrée dans son sonnet sur Artémis « *Kretische Artemis* » (*Der neuen Gedichte : anderer Teil*, 1908)⁵ ou dans son poème « *Narziss, verging* » (1913) où la figure de Narcisse représente le poète qui se transforme en s'abandonnant dans une poétique de « l'Ouvert »⁶. La figure de Narcisse revient dans le *Sonnet* III, 2 des *Sonnets à Orphée* et peut éclairer la position du musicien Orphée vis-à-vis de son art : doit-il s'abandonner pour connaître la métamorphose mentionnée au premier poème du recueil ? De la même manière, le poème de R.M. Rilke sur Lédä (« *Leda* », 1907) rapproche l'union de deux partenaires et la fécondation de la langue poétique, représentée par un cygne dont le plumage désigne de façon métonymique la plume d'écriture⁷. Cette autoréflexivité sur la poésie peut se prêter à une analyse des *Sonnets à Orphée* à travers la musique, où l'union d'Orphée et Eurydice à travers la mort déploie une association entre le silence et le son de la poésie.

Dès lors, la métamorphose personnelle associée au chant d'Orphée prend racine dans le silence et renouvelle la musicalité à travers la poésie : « Et tout se tut. Pourtant naquit de ce silence / signe et métamorphose, autre commencement. » (*Sonnet* I, 1, v. 3-4)⁸. Ce thème de la transformation n'est pas sans rappeler le thème général des *Métamorphoses* d'Ovide, mais il se réapproprie le motif de la catabase d'Orphée dans un sens qui met évidence la valeur initiatique du silence, là où Ovide voyait plutôt dans l'amour le motif de la descente, un amour qui perdure dans l'au-delà antique malgré le silence de l'âme. Contrairement à Ovide, la descente d'Orphée chez R.M. Rilke engage un questionnement poétique par rapport à la mort et au deuil⁹. En outre, Ovide procède à une forte dramatisation de la mort d'Orphée¹⁰ que l'on retrouve dans les *Sonnets à Orphée*, mais davantage pour interroger la place de la mort dans l'univers et chercher à percer ce Mystère. La problématique du présent travail s'inscrit dans cette perspective en

³ MOOG-GRÜNEWALD, *op. cit.*, p. 58.

⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 465.

⁶ *Ibid.*, p. 161.

⁷ *Ibid.*, p. 411

⁸ « *Doch selbst in der Verschweigung / Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor* ». RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 22-23.

⁹ I. GAYRAUD, *Chants orphiques européens. Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Paris, Garnier, 2019, p. 91-100.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

proposant d'analyser les *Sonnets à Orphée* à travers la question du chant silencieux rimant avec la mort.

II. *Sonnets à Orphée* : un chant du silence ?

2.1. Anabase : poésie sonore s'élevant et retournant au silence initial

Tout d'abord, le recueil des *Sonnets à Orphée* procède à un renouvellement du langage poétique dans lequel les silences structurent le rythme des sonnets. Cette métamorphose formelle redéfinit la musicalité orphique sur la base du matériau poétique et non en lien avec la musique instrumentale, ce qui contraste avec le mythe d'Orphée. En effet, la figure du poète-musicien qui enchante la nature par son chant et l'accompagnement musical de sa lyre constitue un invariant de la vulgate du mythe d'Orphée selon l'approche structurale¹¹. Or, dans les sonnets de R.M. Rilke, le personnage Orphée ne joue jamais de cet instrument de prédilection et ne fait que le porter en permanence : « Qui parmi les ombres sut tendre / sa lyre haut levée, en devin / celui-là seul est apte à rendre / la louange sans fin » (*Sonnet I*, 9, v. 1-4¹²) ; « Ô Dieu, toi qui portes la lyre » (*Sonnet I*, 9, v. 8¹³). *A contrario*, ses compétences vocales sont certes mentionnées dans le vocabulaire du chant (« quand cela chante, c'est Orphée », *Sonnet I*, 5, v. 6¹⁴ ; « la voix jamais ne lui manque », *Sonnet I*, 7, v. 5¹⁵), mais elles demeurent limitées par le texte en lui-même et ne s'expriment pas comme chant. Par essence, le langage de l'écrit est silencieux et ne devient oral qu'à travers l'acte de lecture. En ce sens, les effets sonores de la poésie de R.M. Rilke se laissent d'abord percevoir dans le silence du texte où se crée la parole poétique.

En outre, l'instrument de musique dans sa dimension matérielle et mécanique paraît même détruire l'harmonie du chant d'Orphée : « Au sein du vacarme oppressant / la part de machine qui veille exige louange à présent » (*Sonnet I*, 18, v. 6-8¹⁶) ; « Vois, la machine : / comme elle tourne et se venge / et nous défigure et nous affaiblit » [traduction libre] (*Sonnet I*, 18, v. 9-11¹⁷). Plongé dans le silence instrumental, le chant d'Orphée invente alors une nouvelle harmonie non plus bâtie sur celle des sons ou des notes, mais sur celle qui émane des énergies naturelles : « Ô pure tension. Musique d'énergies ! / [...] Même le paysan soucieux qui sillonne / ce lieu où l'été change en moisson la graine, / jamais il ne l'atteint. Seule la terre *donne* » (*Sonnet I*, 12, v. 9 et

¹¹ Cours Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année académique 2021-2022.

¹² RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁴ *Ibid.*, p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷ « *Sieh, die Maschine : / wie sie sich wälzt und rächt / und uns entstellt und schwächt* ». *Ibid.*, p. 56.

12-14)¹⁸. La musique d'Orphée représente alors un flux immatériel et inaudible qui circule entre les êtres de la terre, en l'occurrence le paysan et sa semence.

Dans ce même contexte, le corps féminin lié à la perte devient l'instrument de ce chant de la nature. Ainsi, dans le huitième vers du *Sonnet I*, 17, Charles Dobzynski traduit « *Frauen wie Lauten...* » par « femmes pareilles à des luths » afin de garder la rime avec le mot « luths ». Cette interprétation nous rapproche des vers énigmatiques d'Hilaire de Poitiers (IVe siècle) où la chair peut devenir l'instrument musical des hymnes, car le mot latin « organi » peut être le génitif complément de « carne » dans cette citation : « Felix propheta Daud primus organi / in carne Christum hymnis mundo nuntians »¹⁹. En ce sens, la traduction littéraire « luths » pour le mot « Lauten » propose d'instituer le corps des femmes comme instruments de musique, tandis que la traduction littérale signifie plutôt « Femmes pareilles à des sons »²⁰ [traduction libre]. De la même façon, la musique chancelle dans le corps de Véra, la jeune musicienne décédée : « En son cœur transformé tomba cette musique » (*Sonnet I*, 25, v. 8²¹). En d'autres termes, la musicalité ne provient ni des instruments de musique ni de l'instrument vocal en eux-mêmes.

Outre le silence instrumental, la poésie des *Sonnets à Orphée* produit les sonorités musicales grâce à sa forme et emploie les vides sonores du langage comme parties intégrantes de la composition lyrique. Tandis que la poésie lyrique était à l'origine accompagnée d'instruments (« lyrique » étant issu de « lyre »), ces sonnets modernes du XXe siècle construisent leur propre jeu de sonorités. Ainsi en témoignent les nombreuses assonances et allitérations, les rimes finales et internes, ainsi que les sonorités nasales mélodieuses au sein d'un même sonnet. Le premier quatrain du *Sonnet I*, 1 illustre parfaitement ces jeux sonores :

« *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr !
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor. »*

« *Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung !
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr !
Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor. »*²²

Ces jeux sonores structurent le rythme du poème par la répétition de mêmes gammes de sons, souvent composés d'un noyau vocalique ou de sonorités nasales (« n », « m ») ou liquides-vibrantes (« r », « l »), voire quasi muettes (« r »). Les sonorités de ce type paraissent douces et chantantes, résonnant entre elles comme un chant orphique. De même, la majorité des rimes du recueil sont suffisantes (« o(h)r ») voire riches (« eigung »), ce qui montre l'importance de la

¹⁸ RILKE – DOBZYNSKI., *op. cit.*, p. 44-45.

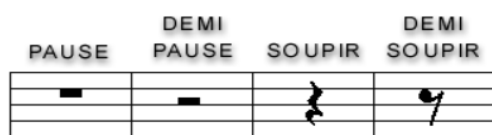
¹⁹ Cours Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année académique 2021-2022.

²⁰ RILKE – DOBZYNSKI., *op. cit.*, p. 54.

²¹ *Ibid.*, p. 71.

²² *Ibid.*, p. 23.

musicalité de la poésie de R.M. Rilke. Or, ces effets sonores sont justement rythmés de pauses silencieuses impliquées par la métrique et la ponctuation. Dans les *Sonnets à Orphée*, le blanc silencieux s'inscrit pleinement dans le poème voire en est la source première : « Célébrer, c'est cela ! Qui en fut l'élú vint / tel un métal surgi de la pierre muette. » (*Sonnet I, 7, v. 1-2*²³). Dans ce vers, Orphée est implicitement évoqué par « l'élú » dont « la voix jamais ne lui manque face aux poussières » (*Sonnet I, 7, v. 5*²⁴) ; il émerge flamboyant comme un métal précieux qui émane du silence d'une pierre. Son chant puissant et enchanteur naît donc de ce calme profond, ce néant poussiéreux auquel il rend hommage. Également, cette dimension poétique nous ramène à la partition de musique dans laquelle les pauses, demi-pauses, soupirs et demi-soupirs font partie intégrante de la composition artistique :



25

Ces pauses sont pleinement inscrites dans les poèmes grâce à la ponctuation qui s'aligne sur la thématique racontée. Ainsi, dans l'exemple cité ci-dessus, le chant d'Orphée rime avec l'exclamation (« Ô Orphée chante ! Ô le haut arbre dans l'oreille ! » [traduction libre], v. 2²⁶) et sublime l'arbre qui s'élevait en silence comme l'atteste le point marquant la césure (« Là s'éleva un arbre. Ô pur surpassement ! » [traduction libre], v. 1²⁷). Ensuite, un autre point vient souligner le silence soudain (« Et tout se tut »²⁸, v. 3) d'où émerge la métamorphose d'Orphée (« Pourtant naquit de ce silence / signe et métamorphose, autre commencement »²⁹, v. 3-4). Dans d'autres sonnets, les tirets longs rappellent le symbole et le rôle de la pause ou demi-pause dans la partition musicale (voir schéma ci-dessus), étant donné que ce silence est introduit au milieu de la phrase comme une signification à part entière :

« Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen,
denen wir Schicksal vom Rande des Schicksal leihn, —
aber wer weiß es! Wenn sie ihr Welken bereuen,
ist es an uns, ihre Reue zu sein. »

(*Sonnet II, 14, v. 1-4*³⁰).

²³ RILKE – DOBZYNSKI., *op. cit.*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

²⁵ Image issue du site : <https://happynote.com/musique/solfège/silence-musique-pause-soupir/> consulté le 30 décembre 2021.

²⁶ « O Orpheus singt ! O hoher Baum im Ohr ! ». RILKE – DOBZYNSKI., *op. cit.*, p. 22-23.

²⁷ « Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung ! ». *Ibid.*, p. 22-23.

²⁸ « Und alles schwieg ». *Ibid.*, p. 22-23.

²⁹ « Doch selbst in der Verschweigung / Ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor ». *Ibid.*, p. 22-23.

³⁰ « Vois les fleurs : à ces fidèles de la terre / nous prêtons un destin sur le bord du destin — / Si elles ont, qui sait, regret d'être éphémères, / être leur regret nous revient ». *Ibid.*, p. 100-101.

Ainsi, ce tiret quadratin s’immisce dans la syntaxe, entre une virgule et après une rime finale, pour marquer un temps de silence. Celui-ci semble taire soudainement le second vers (« nous prêtons un destin sur le bord du destin — ») qui laisse place à une réflexion spirituelle sur le destin. Nous partageons celui-ci avec les fleurs de la terre tout comme ces dernières partagent le leur à travers leur regret d’être éphémères. Cela rejoint l’idée du chant immatériel et silencieux d’Orphée dont la consistance sonore ne naît qu’à travers la langue poétique de R.M. Rilke. Ensuite, cette piste existentielle sur la nature se retrouve à nouveau traversée de sons par une puissante exclamation (« *aber wer weiß es !* » : « mais qui sait ! » [traduction libre]), comme si ce questionnement était vain puisque la vérité de cet ordre naturel nous échappe. Ainsi, la remontée des profondeurs de la terre où gisent les morts (voir ci-dessous point 2), avec un sens et une musicalité nouvellement définis par le silence, est vouée une seconde fois à la perte. Le *Sonnet I*, 9 démontre l’importance des morts pour ne pas subir une deuxième fois la perte du silence :

« Seul celui qui a mangé
le pavot avec les morts, des leurs,
ne perdra pas à nouveau
le son le plus silencieux »
[traduction libre]
(*Sonnet I*, 9, v. 5-8³¹)

L’oxymore « le son le plus silencieux » correspond bien à l’idée que le silence fait partie du son en soi, tout comme la mort fait partie de la vie et vice versa. Également, le mot allemand « wieder » signifiant « à nouveau », qui n’est pas repris dans la traduction de Charles Dobzynski, marque une seconde perte du son-silence propre au chant d’Orphée. Ce dernier a dégusté le pavot (*Papaver somniferum*), c’est-à-dire une plante aux propriétés sédatives voire toxiques³² ; comme s’il partageait directement la mort et le sommeil avec les morts eux-mêmes, Orphée est l’unique qui puisse saisir l’énergie cantatrice et silencieuse circulant entre les êtres vivants. Comme nous l’analyserons ci-dessous, la descente vers la mort permet d’élever le chant orphique vers le monde et les saveurs terrestres.

Par ailleurs, ces sonorités priment sur la syntaxe, souvent malmenée et entrecoupée de pauses ; de nombreuses ruptures syntaxiques, tels les enjambements, perturbent l’ordre logique de la phrase afin de produire des rimes riches ou suffisantes (« ucht ») et induisent des silences dans le rythme du poème :

« *wunderst du dich über die Größe der Frucht,
über ihr Heilsein, über die Sanftheit der Schale,
und daß sie der Leichtsinn des Vogels dir nicht vorwegnahm und nicht die Eifersucht
unten des Wurms. Gibt es denn Bäume, von Engeln befliegen* »
(*Sonnet II*, 17, v. 6-9³³).

³¹ « *Nur wer mit Toten vom Mohn / aß, von dem ihren, / wird nicht den leisesten Ton / wieder verlieren* ». RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 38.

³² O. JUILLIARD, « OPIUM », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/opium/> consulté le 30 décembre 2021.

³³ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 106-107.

La rupture de la phrase permet ici d'associer le mot « fruit » (« Frucht ») à la jalousie (« Eifersucht ») par la sonorité rimée, tout en marquant une pause entre ce dernier mot et le groupe prépositionnel « sous le vers » (« unten des Wurms »). En outre, cet aspect de rupture est propre à la forme du sonnet, car cette forme fixe de quatorze vers est traditionnellement marquée de parallélismes ou d'antithèses en raison de la régularité des quatrains³⁴ s'opposant aux tercets qui les suivent. D'une certaine manière, l'exemple ci-dessus montre que le poète est forcé de rompre la syntaxe s'il veut exploiter le thème mythique orphique ainsi que les sonorités du poème.

Par ailleurs, l'analyse d'Irène Gayraud du célèbre quatrain du *Sonnet I*, 1 (ci-dessus, p. 5) complexifie l'émergence du chant silencieux d'Orphée. En effet, chez Rilke comme chez Valéry, le silence est nécessaire avant de pouvoir produire le chant orphique. L'écoute silencieuse permet d'entendre le chant de la nature et de le faire ensuite vibrer : cependant, le son naissant donne également de la valeur *a posteriori* à ce vide silencieux. Ainsi, dans ce premier sonnet, le mouvement d'élévation propre du chant d'Orphée, montant en anabase comme l'arbre qui s'élève, tend vers le silence : la répétition de [o] ouverts et de [ɔ] fermés, alterne l'ouverture et la fermeture sonore du chant orphique et propulse celui-ci dans son anabase³⁵. Le son poétique disparaît initialement, naît ensuite de ce néant, connaît l'ascension (« stieg », « Übersteigung »), se retourne sur lui-même dans de multiples jeux de sonorités, et puis retourne au néant silencieux. Les derniers vers du troisième sonnet du recueil illustrent parfaitement cette dynamique dans sa thématique : « Au vrai, chanter est autre souffle dans l'espace. / Un souffle autour de rien. Haleine en Dieu. Un vent » (*Sonnet I*, 3, v. 13-14³⁶). En outre, le champ sémantique relatif à l'ouïe confirme l'importance de l'écoute silencieuse dans les *Sonnets à Orphée* : « oreille », « silence », « hurlements », « cris » (*Sonnet I*, 1³⁷) ; « oreille », « lyre », « chant » (*Sonnet I*, 2³⁸) ; « sons », « lyre » (*Sonnet I*, 12³⁹) ; « entends-tu », « oreille », « vacarme » (*Sonnet I*, 13⁴⁰) ; « qui enseignas l'écoute aux créatures » (*Sonnet I*, 15⁴¹) ; etc. En d'autres termes, écouter équivaldrait à saisir ce « vide insondable... » (*Sonnet I*, 12, v. 8⁴²) responsable de la perte de l'Eurydice sonore, de cette musique instrumentale et vocale, afin d'élever de ce silence un nouveau souffle enchanteur.

³⁴ Bernard CROQUETTE, « SONNET », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/sonnet/> consulté le 30 décembre 2021.

³⁵ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 305-306.

³⁶ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 23.

³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³⁹ *Ibid.*, p. 44-45.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 45.

2.2. Catabase : initiation au chant silencieux de la mort

— Cyclicité de la vie

Ce chant orphique inspiré du silence puise ses sources dans les enfers afin de croître comme l'arbre du premier sonnet. Cette descente vers la mort s'associe à la métaphore de la terre nourricière, car l'énergie terrestre d'en bas afflue dans les racines des végétaux et nourrit fruits comme animaux. Ce flux constitue le chant d'Orphée qui se transmet ensuite à tous les éléments de la terre. Par analogie, le mouvement descendant vers les êtres perdus sert à savourer les richesses de la vie qu'ils ont laissées aux vivants. Le *Sonnet I*, 14 décrit bien cette dynamique cyclique entre morts et vivants :

« *Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
Sie sprechen, nicht die Sprache nur des Jahres.
Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht*

« Nous pratiquons la fleur et le fruit et la vigne.
ils ne nous parlent que la langue des saisons.
De l'ombre sourd tout un chatolement à foison,
qui de la jalousie est peut-être le signe.

*der Toten an sich, die die Erde stärken.
Was wissen wir von ihrem Teil an dem ?
Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
mit ihrem freien Marke zu durchmärken.*

Celle des morts qui rendent sa force à la terre :
ils y prennent leur part, qu'en savons-nous vraiment ?
Eux si longtemps ont imprégné le sédiment
de leur moelle qui librement le désaltère.

*Nun fragt sich nur: tun sie es gern ? ...
Drängt diese Frucht, ein Werke von schweren Sklaven,
geballt zu uns empor, zu ihren Herrn ?*

Le font-ils de bon gré ? Cela reste obscur.
Œuvre d'esclaves lourds, ces fruits : qui les destine
à nous, leur maitres, quand ils sont si pleins et mûrs ?

*Sind sie die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
und gönnen uns aus ihren Überflüssen
dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen ? »*

Ou sont-ils maîtres, eux, dormant près des racines
Qui nous font cette offrande en leur excès puisée,
Chose hybride, entre force muette et baiser. »⁴³

Ce poème nous conte la cyclicité de la vie où il intègre aussi la mort en filant une métaphore du cycle de décomposition. La première étape de ce schéma part des êtres vivants présents dans le quatrain initial : la fleur, la vigne, le fruit, le « ils » et le « nous ». Dans les poèmes précédents, les fruits de la terre ou, plus généralement, la semence sont alimentés par les ressources des morts. Ainsi, la « pomme en plénitude » ou « banane et poire / groseille [...] » prennent vie par la parole « dans la bouche, la mort, la vie... » (*Sonnet I*, 13, v. 1-2⁴⁴). Ce grand Tout développé dans les poèmes « Alkestis » et « Orpheus. Eurydike. Hermes » de R.M. Rilke est représenté dans ces deux vers, où la bouche, la mort et la vie ne sont séparés que par une virgule englobant les trois concepts en une unique idée. Ces fruits issus du royaume des morts sont transmis par Orphée, considéré alors comme un messenger de la terre des morts. Dans le septième sonnet du recueil, le pronom « il » se réfère à « Orphée » mentionné dans le *Sonnet I*, 5, v. 3 et 6⁴⁵) et caractérise ce personnage comme plongé dans les enfers où il possède ces fruits symboliques :

⁴³ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 48-49.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

« Il est, parmi les messagers qui demeurent, / celui qui encore loin dans les portes des morts, / tient une coupe de fruits glorieux » [traduction libre] (*Sonnet I, 7, v. 12-14*⁴⁶) ; à cet endroit, la traduction de Dobzynski approfondit cette idée en employant le verbe « tendre », impliquant par là un Orphée qui adresse à un destinataire inconnu la coupe de fruits acquise par sa catabase. En clair, ce chant orphique associé aux fruits resplendit par l'action de descente vers les enfers. Ce n'est donc pas Orphée qui enchante la nature par son propre génie : c'est la nature terrestre qui enchante Orphée et qui lui fait produire un son enivrant venant des profondeurs. Orphée ne plie pas la nature par sa simple volonté, il s'enracine dans celle-ci pour puiser l'inspiration de ses chants et transmettre des émotions spirituelles et transcendantes. Ainsi sont éclairés les vers du septième sonnet : « Alors tout devient vigne et tout devient raisin » (*Sonnet, I, 7, v. 7*), « son cœur ô pressoir périssable secrète / inépuisiblement pour les hommes ce vin » (v. 3-4)⁴⁷.

La deuxième étape du cycle de décomposition constitue la dégradation et la mort à proprement parler. Dans le paragraphe précédent, on a observé que les êtres vivants sont alimentés par la mort, par ce chant silencieux d'Orphée enraciné dans les enfers. Ainsi, dans le second quatrain du *Sonnet I, 14* on aborde le schéma inversé de cet échange entre morts et vivants. Ce ne sont plus les vivants qui puisent mais bien les morts qui lèguent leur énergie : « Celle [la jalousie] des morts qui rendent sa force à la terre / ils y prennent leur part, qu'en savons-nous vraiment ? / Eux si longtemps ont imprégné le sédiment / de leur moelle qui librement le désaltère » (v. 5-8). De telle sorte, la mort prend le rôle principal de l'œuvre de R.M. Rilke en étant la condition même de la vie. Sans les morts qui imprègnent la terre de leurs restes organiques, qui nous transmettent une part d'eux-mêmes, les vivants sont privés de l'énergie qui les anime. La citation du *Sonnet I, 12* « Seule la terre *donne* » (v. 14⁴⁸) prend ici tout son sens : ce n'est pas le paysan qui nourrit son champ, mais la terre qui apporte des nutriments à ses graines par la décomposition des morts telle une feuille ou le cadavre d'un aïeul. En outre, le second quatrain ainsi que le premier tercet se placent alors du point de vue du mort qui nourrit la terre de ses ressentiments, en l'occurrence de sa jalousie de ne point pouvoir vivre. Comme pour le sonnet II, 17 précédemment cité (voir point 1), le mot « Frucht » (« fruit ») rime avec leur « Eifersucht » (« jalousie ») et la question « le font-ils de bon gré ? » laisse à penser que, malgré eux, les défunts nourrissent les fruits de ceux qu'ils envient. D'une certaine manière, ils paraissent « esclaves lourds » des êtres vivants. Cependant, la conception rilkéenne de la mort va contredire cette perspective au dernier tercet.

Car, la dernière étape du cycle de la vie demeure celle de la renaissance et du printemps. Les morts caractérisés comme « esclaves » opèrent une métamorphose pour devenir les « maîtres » au dernier tercet du *Sonnet I, 14*. Ceux-ci sont personnifiés par l'action de dormir (« Ou sont-ils maîtres, eux, dormant près des racines », v. 14) et alors animés d'intention comme des êtres vivants. Leur silence immatériel paraît donc vivant, ce qui rejoint la conception antique du royaume des enfers qui se situe dans les tréfonds de la terre selon les Anciens. En outre, cette

⁴⁶ « *Er ist einer der bleibenden Boten, / der noch weit in die Türen der Toten / Schalen mit rühmlichen Früchten hält* ». RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 45.

renaissance des morts à travers la terre se remarque dans l'ensemble de l'œuvre avec la répétition lexicale du mot « Frühling » signifiant « printemps » : « *Frühlingsschleier* » (« voiles de printemps », *Sonnet I*, 2⁴⁹) ; « *Frühlingstag* » (« jour de printemps », *Sonnet I*, 20⁵⁰) ; « *Frühling* » (*Sonnet I*, 21⁵¹) ; etc. Ce thème du printemps évoque celui de la métamorphose ovidienne d'Orphée par la mort d'Eurydice : chez Rilke, la mort semble allégorisée par la figure de Véra, confondue avec celle d'Eurydice en raison de la référence mythique du titre *Sonnets à Orphée* (voir ci-dessous). Pour en revenir au sonnet 14, le pouvoir des morts endormis circule dans les racines afin de construire l'anabase du chant d'Orphée lié aux arbres en pleine ascension (voir point 1) et cette « offrande en leur excès puisée » laisse émerger le chant d'Orphée caractérisé plus haut comme une énergie silencieuse et immatérielle : « Chose hybride, entre force muette et baiser » (v. 14). Par conséquent, le chant d'Orphée symbolise la mort conjointe au silence. L'exclamation « Ô Dieu chanteur » (au *Sonnet I*, 2⁵²) caractérise Orphée par son invariant principal, à savoir le chant ; or, ce Dieu incarne bien un chant de silence au sonnet suivant « Un souffle autour de rien. Haleine en Dieu. Un vent »⁵³ et symbolise également la mort par la métaphore de la coupe de fruits des enfers (voir ci-dessus).

En cela, la catabase d'Orphée est intéressante dans son approche du silence de la mort. De fait, ce personnage prend racine dans la terre au *Sonnet I*, 4 : « Est-il quelqu'un d'ici ? Non, sa vaste nature / par deux royaumes fut formée. Avec quel art / celui-là courberait des saules les ramures / qui tiendrait des racines de saules son savoir » (v. 1-4⁵⁴). Appartenant tant au royaume des morts qu'à celui des vivants, cet Orphée mange ensuite avec les morts via la terre (« pavot », *Sonnet I*, 9⁵⁵). Ainsi, les assonances du *Sonnet I*, 6 rappellent celui (*wer*) qui appartient aux deux royaumes (*beiden Reichen*), de la mort et de la vie, qui peut alors partir de racines (*Wurzel*) pour grandir en rameau (*Zweige*) et puis s'accomplir en tant que saule (*Weiden*)⁵⁶.

⁴⁹ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 24-25.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁵¹ *Ibid.*, p. 62.

⁵² *Ibid.*, p.25.

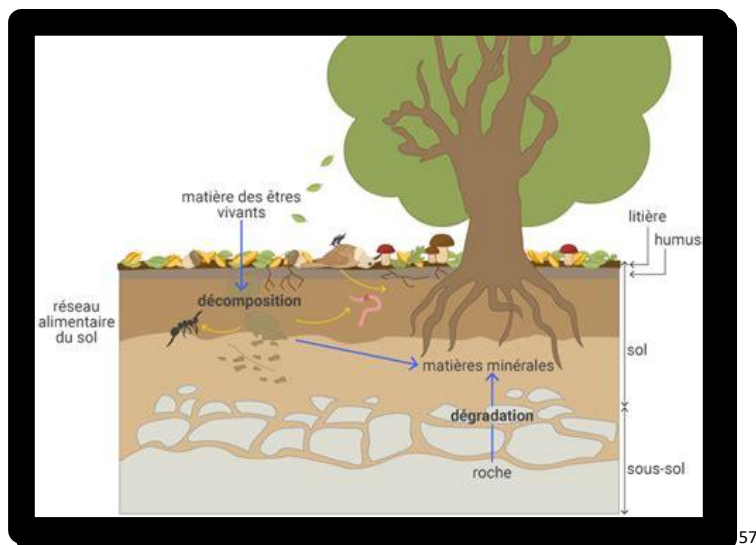
⁵³ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁶ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 270-271.

Schéma de la décomposition :



— Initiation aux mystères

Selon la théorie d'Irène Gayraud, ce chant orphique enraciné dans la mort est une initiation à la mort. Cela participe donc à un autre invariant du mythe, à savoir Orphée initié / initiateur qui détient les secrets de l'univers⁵⁸. Le septième sonnet rattache d'ailleurs l'idée du messenger (« Boten ») au personnage d'Orphée (« einer »)⁵⁹, dont le message (la « coupe de fruits ») se transmet par l'initiation à la mort : « Ce n'est pas dans les tombeaux de la pourriture royale / que sa gloire est démentie ou / alors qu'une ombre tombe des dieux » [traduction libre] (*Sonnet* I, 7, v. 9-11⁶⁰). Le poème invite à reconsidérer la mort, symbolisée par les tombeaux, comme étant de nature royale et comme voie d'ouverture plutôt qu'un châtement divin.

Cette catabase précédemment développée agit comme lieu d'initiation à la mort pour la religion orphique antique : pour Orphée, il importe de retrouver Eurydice tandis que pour les initiés le but est d'épouser la voie de l'immortalité. Les poétiques de R.M. Rilke s'instituent dans la souffrance, la perte et l'absence, et il s'agit de régénérer l'altérité avec le monde. Ce rapport harmonieux au monde est exemplifié dans le poème orphique « Orpheus. Eurydike. Hermes » où Eurydice était dans la plénitude du *Gestorbensein*, car elle grandissait et s'enracinait dans la mort. Cette catabase initiatique représente donc une mort qui était descente, abandon et puis douleur qui se retourne sur elle-même. Ainsi, l'œuvre de R.M. Rilke témoigne de la nécessité à

⁵⁷ Image issue du site : <https://www.afterclasse.fr/fiche/593/le-devenir-de-la-matiere-organique/schema> consulté le 30 décembre 2021.

⁵⁸ Cours de Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année académique 2021-2022.

⁵⁹ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 34.

accepter la mort, parce que cette initiation permet de comprendre le sens du bonheur et de la vie dans la catabase, c'est-à-dire la descente aux sources. En outre, dans une lettre à Marie von Thurm, l'auteur entend placer le mort au centre de l'univers et considérer les morts comme des êtres véritables.⁶¹

Le *Sonnet* II, 13 démontre l'importance d'être initié à la mort pour connaître le chant orphique ainsi que les mystères de l'univers :

« Devance tout adieu, comme si, tandis qu'on se quitte,
il se trouvait derrière toi, tel l'hiver qui juste s'en va ;
parmi tous les hivers l'un d'eux est sans limite,
tel que si ton cœur le franchit, à tout le reste il survivra.

Sois toujours mort en Eurydice — et monte, chante à voix plus forte,
plus haut en célébrant remonte au rapport le plus pur.
Sois au royaume du déclin parmi ceux-là que l'ombre emporte,
sois le verre et son tintement, et de ce bruit naît sa brisure.

Sois — mais sache aussi le non-être et sa condition,
la raison infinie en toi de ta vibration,
afin de l'accomplir pleinement cette unique fois.

Aux réserves que la nature exploite ou dissimule,
à la somme non formulable de ce qui s'accumule,
Anéantis le nombre, et jubilant ajoute-toi. »⁶²

Le premier quatrain associe le motif de l'adieu à une Eurydice, une seconde et ultime perte nécessaire pour survivre et connaître un monde ouvert et « sans limite » (v. 3). L'action de se retourner (« hinter ») rime avec l'hiver (« Winter ») où la nature meurt pour se régénérer et laisser place au printemps. En outre, ce poème s'adresse à un « tu » qu'on peut supposer être Orphée par l'évocation du chant (« chante à voix plus forte », v. 5) ainsi que par le titre du recueil dont il est le destinataire (*Sonnets à Orphée*). Orphée doit donc connaître la mort, en d'autres termes la plénitude de cette Eurydice, pour que son chant soit magique : « Sois toujours mort en Eurydice — et monte, chante à voix plus forte » (v. 5). La rupture propre au sonnet, entre les quatrains et les tercets, marque la véritable initiation que ce personnage doit connaître. Il faut que celui-ci soit l'être (« le verre »), son chant doit être Tout tant par le silence de la mort (la brisure du verre représentant la mort de sa fonction utilitaire) que par le bruit (tintement). Mais également, Orphée doit être plus que la mort et la vie : il faut qu'il soit « le non-être et sa condition », et « la raison infinie en toi de ta vibration » pour être Tout (« accomplir pleinement cette unique fois »).

Or, le recueil justement représente un Orphée aussi vif que mort (voir point 3) et celui-ci ne vit pas qu'une seule catabase : il joue sans cesse dans un mouvement de mort, voire de cyclicité entre vie et mort. Cette plénitude du *Gestorbensein*, représentée par Eurydice dans « Orpheus. Eurydike. Hermes », est également assumée par le personnage de Véra. Cette dernière, par

⁶¹ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 165-173.

⁶² RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 99.

l'image de la danseuse au *Sonnet* I, 25, cesse de passer de la vie à l'outre-tombe et constitue alors une nouvelle Eurydice s'accomplissant dans la mort.⁶³

— *Une Eurydice silencieuse et transcendante*

La figure d'Eurydice introduit un autre invariant structural du mythe d'Orphée : l'Orphée amoureux⁶⁴. Néanmoins, dans ces sonnets, l'amour est rarement mentionné par des mots et Orphée ne semble pas amoureux d'une personne réelle et physique, mais plutôt du symbole du *Gestorbensein* : « Chose hybride, entre force muette et baiser » (*Sonnet* I, 14, v. 14⁶⁵). En lien avec la puissance silencieuse de la mort (« stummer Kraft »), la rime associe la plénitude (« Überflüssen ») et le baiser (« Küssen »). À la fin du poème, ce dernier mot ouvre la voie à la dimension amoureuse du mythe et sa réinterprétation à travers la figure de Véra, semblable à cette Eurydice enracinée dans la plénitude et la mort, et qui, selon le sous-titre du recueil, en a motivé l'écriture (*Écrits comme monument funéraire pour Véra Ouckama Knoop*⁶⁶). Ce fil d'Ariane de l'ensemble des sonnets peut être analysé dans les sonnets I, 2 et I, 25.

D'une part, le *Sonnet* I, 2⁶⁷ métamorphose le printemps en perdition vers la mort. La jeune Véra, qualifiée comme « presque une enfant », incarne d'abord un bonheur agréable symbolisé par la nature et le printemps : « C'était presque une enfant et qui surgit pareille / de l'unique bonheur de la lyre et du chant, / brillant si claire sous ses voiles de printemps / et là elle se fit un lit dans mon oreille. » (v. 1-4). Cette jeune fille est comme l'arbre qui grandit dans l'oreille au premier sonnet : elle s'élève par l'enchantement de la lyre et du chant orphique pour s'endormir dans le silence (« Et tout fut sommeil de celle en moi dormant », v. 5). Par ailleurs, le mot « sommeil » et le verbe « dormir » peuvent être des euphémismes pour désigner la mort. Ainsi, le premier tercet révèle le véritable objectif d'Orphée qui n'est autre que la mort et la perte d'Eurydice : « Elle dormait le monde. Ô Dieu chanteur, est-ce que / tu l'as parfaite afin qu'elle n'ait point d'abord / désir de s'éveiller ? Vois, levée elle dort » (v. 9-11). D'autre part, le *Sonnet* I, 25⁶⁸ est explicitement adressé à Véra par la figure de la danseuse et retrace sa transformation. En effet, elle commence animée de vie par la danse, puis déraile dans son mouvement jusqu'à finir emportée par l'ombre et le sang :

« D'abord danseuse dont soudain le corps hésite,
s'arrête — comme si, jeunesse coulée dans l'airain ;
affliction, affût — , alors d'en haut, des Souverains,
en son cœur transformé tomba cette musique.

Si proche était le mal. Et déjà pris par l'ombre

⁶³ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁴ Cours de Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année académique 2021-2022.

⁶⁵ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 71

le sang affluait plus obscur. Trop vite soupçonné pourtant
le voici rejaillir en son naturel printemps. »

Cette scène rappelle la mort d'Eurydice avec le sang jaillissant de la morsure de serpent, ce même sang qui fait renaître le printemps dans ce poème. Ensuite, le sang printanier retourne par la porte des enfers par-delà laquelle Orphée attend dans le *Sonnet* I, 7. La mort de Véra est, par ailleurs, associée à la musique des Dieux qui tombe dans son cœur métamorphosé : cette musique semblable à celle des sirènes où le danger approche toujours sans bruit dans le poème « Die Insel der Sirenen » (1907) de R.M. Rilke⁶⁹. Ce chant antithétique alterné entre silence et sonorité semble donc au cœur de la mort d'Eurydice et de Véra, pour surmonter le deuil d'une certaine manière.

En outre, le théoricien Maurice Blanchot confirme qu'Orphée est davantage en quête du mystère de la plénitude et de la nuit plutôt que de la sauvegarde de la vie d'Eurydice. En cela, Orphée préfère comprendre les forces invisibles et dissimulées dans la nuit : « Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semblent tendre. [...] Mais ne pas se tourner vers Eurydice, ce ne serait pas moins trahir, être infidèle à la force sans mesure et sans prudence de son mouvement, qui ne veut pas Eurydice dans sa vérité diurne et dans son agrément quotidien, qui la veut dans son obscurité nocturne, dans son éloignement, avec son corps fermé et son visage scellé, qui veut la voir non quand elle est visible, mais quand elle est invisible, et non comme l'intimité d'une vie familière, mais comme l'étrangeté de ce qui exclut toute intimité, non pas la faire vivre, mais avoir vivant en elle la plénitude de sa mort⁷⁰. » En d'autres termes, le chant silencieux et invisible développé par R.M. Rilke, ainsi que cette Eurydice pleinement morte, est le véritable objectif d'Orphée dans le mythe grec.

2.3. Sparagmós : accomplissement du chant d'Orphée par sa mort

Enfin, la mort et le silence paraissent donc l'accomplissement final de l'être pour Orphée. Ils agissent ainsi comme moteurs de la métamorphose, et Orphée semble dès lors chercher à taire son chant pour atteindre la véritable plénitude. Par cet aspect, Rilke érige Orphée au rang de « Dieu » infini et ouvert dont la mort paraît indispensable :

« N'ériges aucun monument. Laissez la rose
chaque année, elle seule, à sa gloire fleurir.
Car cela est Orphée. C'est sa métamorphose
[...]
Ô le comprendrez-vous qu'il lui faut nous quitter !
Qu'il dut même souffrir l'angoisse de sa fuite.
Tandis que sur l'ici sa parole prend suite,
Il est déjà là-bas sans vous à ses côtés. »
(*Sonnet* I, 5, v. 1-3 et 9-12⁷¹)

⁶⁹ MOOG-GRÜNEWALD, *op. cit.*, p. 659.

⁷⁰ M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968 (coll. *Idées*, n° 155), p. 227-228.

⁷¹ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 31.

La cyclicité de la vie représente donc la métamorphose d'Orphée, car « chaque année » (« jedes Jahr »⁷²) évoque les saisons qui se renouvellent et c'est la première fois qu'apparaît le mot *Metamorphose* (« seine Metamorphose »⁷³) dans le texte original en allemand. Cette référence à Ovide concentre notre attention de lecteur pour éclaircir l'interprétation de ce recueil.

D'ailleurs, le dernier sonnet de la première partie est emblématique de la mort d'Orphée puisqu'il raconte la lapidation de ce personnage mythique par les Bacchantes. Comme sur les vases antiques⁷⁴, Orphée ne se défend pas lorsque les Ménades l'assaillent et son chant perdure malgré la violence de leur gestes : « Mais toi ô divin, voix dont le chant jusqu'au bout va / alors que t'assaillait l'essaim des Ménades dédaignées » (*Sonnet I*, 26, v. 1-2⁷⁵).

Irène Gayraud explique ainsi que les pierres des Bacchantes ne parviennent pas à atteindre Orphée dans un premier temps, pareillement aux *Métamorphoses* d'Ovide. Chez ce dernier auteur, les cris des Bacchantes ont raison d'Orphée parce qu'ils couvrent son chant qui enchantait les pierres qui le lapidaient⁷⁶. On retrouve chez Rilke la même dynamique si ce n'est que chez le poète allemand, c'est la vengeance des femmes qui vient à bout d'Orphée :

« Aucune d'elles n'étaient là pour briser ta tête et ta lyre,
malgré leur furieux efforts, ces cailloux aiguisés et toutes
ces pierres lancées sur ton cœur afin qu'il se déchire,
qui te touchant devenaient douceur, comme douées d'écoute.

Par leur vengeance sans merci finalement tu fus vaincu
Mis en pièces, dans les rochers, pourtant ton chant a survécu,
dans les arbres, dans les oiseaux, c'est là encore qu'il nous touche. »

(*Sonnet I*, 26, v. 5-11⁷⁷)

Irène Gayraud interprète cet extrait comme la vision tragique où le chant du poète n'a aucun pouvoir face à la violence des femmes ; chez Ovide, elles vont même jusqu'à détruire les créations d'Orphée, tandis que la nature pleure la mort du poète⁷⁸. Toutefois, même si le corps d'Orphée est réduit en morceaux par l'extrême vengeance des Ménades, son chant continue de perdurer dans les rochers silencieux par définition. Et même, Orphée paraît s'incarner dans les pierres qui ont servi à le punir, car les mots « rochers » (*Felsen*) et « pierre » (*Steine*) sont proches au niveau sémantique. Qui plus est, les troisième et quatrième vers confirment cette idée : « Tu dominas leurs cris, toi si beau, par l'ordre que tu fis régner, / et d'elles, les

⁷² RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 30.

⁷³ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁴ Cours de Brigitte Van WYMEERSCH, coordonné par Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année académique 2021-2022.

⁷⁵ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 98.

⁷⁷ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁸ GAYRAUD, *op. cit.*, p. 98.

destructrices, ton jeu bâtisseur s'éleva »⁷⁹. Cet épisode conte donc la métamorphose d'Orphée par la mort, qui se transforme en chant silencieux des rochers et qui émeut les arbres et les oiseaux. Ce que nous lègue Orphée, à nous les lecteurs vivants, est un souffle de silence qui nous permet d'écouter la mort et de pouvoir exprimer cette nature cyclique : « Il aura fallu que la haine à la fin dispersât ton corps déchiqueté, / pour que nous soyons Écouteurs et de la nature une bouche » (v. 13-14⁸⁰).

III. Conclusion

Le présent travail a tenté de répondre à la problématique du silence dans le chant orphique des *Sonnets à Orphée* de R.M. Rilke. L'analyse révèle que ce chant est autant silence que son, bien que les pauses silencieuses soient davantage centrales dans l'approche rilkéenne. Elles englobent le début et la fin du chant sonore, tout comme elles bâtissent un pont vers la mort. Ce silence qui entoure la perte de Véra est une voie vers le grand Tout incluant la vie comme la mort dans un cycle de décomposition naturel où la place des morts nourriciers est majeure. Dans ce mouvement, Orphée initie aux grands Mystères de la mort par la perte d'une nouvelle Eurydice ainsi que par sa propre mort marquant l'accomplissement de son être. Après cette catabase vers les enfers antiques, le chant d'Orphée se réincarne dans les êtres vivants dans un silence manifesté par les pauses de la syntaxe, ponctuation, métrique ou l'absence d'accompagnement musical. Sa lyre paraît davantage être le symbole de cette ambivalence entre son et silence, de ce flux circulant dans l'arbre qui s'élève et qui retourne au silence par une belle anabase. Ainsi, Rilke réinvestit le mythe d'Orphée par de multiples mouvements de catabase et d'anabase où la perte due à la mort devient cyclique également. Cette mort silencieuse fait alors partie intégrante de son travail, où elle est maintes fois mise en évidence tant par le contenu mythique que par la forme poétique.

⁷⁹ RILKE – DOBZYNSKI, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 73.

IV. Bibliographie

Bibliographie primaire

Rainer Maria RILKE, Charles DOBZYNSKI (trad.), *Sonnets à Orphée*, Paris, éd. Orizons (Daniel Cohen), 2011 (coll. *Cardinales*).

Bibliographie secondaire

Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1968 (coll. *Idées*, n°155).

Bernard CROQUETTE, « SONNET », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/sonnet/> consulté le 30 décembre 2021.

Cours coordonné par Paul-Augustin DEPROOST, « Typologie et permanences des mythes » (LGLOR2390), dispensé à l'UCLouvain, année 2021-2022.

Irène GAYRAUD, *Chants orphiques européens. Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Paris, Garnier, 2019.

Olivier JUILLIARD, « OPIUM », dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/opium/> consulté le 30 décembre 2021.

Maria MOOG-GRÜNEWALD, *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart, éd. J.B. Metzler, 2008, (coll. *Der neue Pauly. Supplemente*, vol. 5).