



Daniel Cohen éditeur

www.editionSORIZONS.fr

Cardinales, classiques de l'Antiquité au XIX^e siècle

Cardinales a fait d'emblée en beau : la collection s'est ouverte avec Goethe, notre prophète ; son magnifique texte, *Le Conte*, a paru dans une nouvelle traduction, due à François Labbé ; nous remontons ensuite dans le temps : l'helléniste et latiniste Marcel Desportes a laissé une traduction inédite, de l'*Énéide*, forte littérairement et indéniablement inventive. Grâce à l'érudition de l'écrivain Gianfranco Stroppini de Focara, spécialiste de Virgile, le pari a été relevé – une mise sur le marché de l'*opus magnum* de la culture occidentale. Au printemps de 2010, outre la grande épopée africaine rapportée par Lylian Kesteloot, *L'Épopée Bambara de Segou*, Virgile nous est revenu avec les *Géorgiques* et les *Bucoliques*, dans une traduction originale de Léopold Niel. Voici, dans la traduction de Charles Dobzynski, les *Sonnets à Orphée* ; suivront des poèmes d'Emily Dickinson traduits par Antoine de Vial ainsi que plusieurs romans et essais de Judith Gautier, qui eut, dans le dernier quart du XIX^e siècle et dans la première décennie du XX^e, une notoriété considérable. Il en sera ainsi des érudits, des romanciers, des moralistes de ces vingt siècles – voire en-deça – miroir d'une condition en tous points semblable à la nôtre ; le vertige du temps n'a en rien modifié les interrogations, les espérances, les révoltes, les tourments des hommes et des femmes : *Cardinales* en sera le reflet bien sûr, et dans une veine universaliste.

Goethe, *Le Conte*, 2008

Virgile, *L'Énéide*, 2009

Virgile, *Les Géorgiques*, *Les Bucoliques*, 2010

L. Kesteloot, (recueillie par) *L'Épopée Bambara de Ségou*, 2010

Rainer Maria Rilke, *Sonnets à Orphée*, 2011

ISBN : 978-2-296-08805-4

© Orizons, Paris, 2011



Sonnets à Orphée





Rainer Maria Rilke

Sonnets à Orphée

Choix, traduction de l'allemand
et présentation
par Charles Dobzynski

Orizons
2011



Du même traducteur

- Adam Mickiewicz, Pèlerin de l'avenir*, essai suivi d'une anthologie (E.F.R., 1955).
- Nazim Hikmet, *C'est un dur métier que l'exil*, suivi de *Paris ma rose et autres poèmes*, Messidor. Réédition : Le Temps des Cerises, 1999.
- Yannis Ritsos, *L'arbre de la prison et les femmes* (gravures de Zizi Makris) bilingue grec-français, Éditions d'Art Athènes, 1962.
- Dora Teitelboïm, *Le vent me parle yiddish* (Seghers, 1963).
- Gyorgy Somlyo, *Souvenir du présent*, traduit du hongrois en collaboration avec Guillevic (Seghers 1965).
- Vladimir Maïakovski, *Le nuage en pantalon* (Le Temps des Cerises, 1997).
- Avrom Sutzkever, *Où gîtent les étoiles* (avec Rachel Ertel) Le Seuil, 1988, Khaliastira, revue d'avant-garde yiddish, collectif, Lachenal & Ritter, 1988.
- Péretz Markish, *Le Monceau et autres poèmes* (éditions de l'Improviste, 2000).
- Moshé Szulzstein, *L'or et le feu*, avec des dessins de Devi Tuszynski (Cercle Bernard Lazare, 2001).
- Anthologie de la poésie yiddish, *Le Miroir d'un peuple*, Gallimard, 1971, Le Seuil ; 1987, Poésie/Gallimard 2001.



Cette naissance irrésistible

On connaît les circonstances dans lesquelles les *Sonnets à Orphée* furent composés, au manoir de Muzot, dans le Valais, au début de l'hiver 1922, la première série entre le 2 et le 5 février : « en quelques jours de saisissement immédiat, alors que je pensais m'atteler à tout autre chose, ces sonnets m'ont été donnés ».

C'est ce que Rilke écrit à Gertrude Ouckama Knoop, son amie, la mère de Vera, cette jeune musicienne morte à dix-neuf ans, à la mémoire de qui les *Sonnets* vont être dédiés, ou plutôt élevés « comme un monument funéraire ». Le poète ajoute dans sa lettre : « Vous comprendrez du premier coup d'œil pourquoi vous devez être la première à les posséder » En effet, si diffuse que soit la référence (un seul sonnet, l'avant dernier, le XXIV^o, inscrit dans cette émotion qu'elle inspire la figure même de Vera), elle domine et anime le mouvement de l'ensemble et n'a cessé d'imprégner davantage — « mais si secrètement que je ne m'en suis aperçu que peu à peu — cette naissance irrésistible qui m'a secoué ».

C'est en effet un véritable séisme, physique et créatif, qui s'est emparé de Rilke. Et ce flux qui le traverse dans les jours qui suivent précipite l'écriture des dernières *Élégies de Duino*, de la septième à la dixième, dont il annonce l'achèvement à son amie Marie de la Tour-et-Taxis. Il lui écrit :

Le tout en quelques jours, ce fut une tempête qui n'a pas de nom, un ouragan de l'esprit comme autrefois à Duino : tout ce qui est « fibre

et tissus » en moi a craqué, quand à manger durant ce temps, il ne fallait pas y songer. Dieu sait qui m'a nourri. Mais dès lors cela est. Est. Est... »

L'ouragan ne s'arrête pas là : entre le 15 et le 23, avec une nouvelle série de 25 sonnets, se trouve pratiquement réalisée la seconde partie des *Sonnets à Orphée*. On le constate d'emblée : nées de la même fièvre, mais en suivant des veines distinctes, les deux œuvres sont inséparables, jumelles, l'une prend dans l'autre résonance, malgré les différences de structure et de forme — un verset libre et non rimé pour les élégies, un agencement régulier, même avec parfois quelques libertés et variantes, pour les sonnets. — Diversité, par conséquent, de l'intonation, du souffle, de l'orchestration des vers, qui souligne en même temps leur autonomie de conception. Le sens éperdu de la beauté — toujours suspendu vertigineusement à la tension éthique, à l'interrogation récurrente sur le sens de l'être — du sublime dans le chant, la profondeur et la compassion du regard si lucide porté sur l'être et sur l'*Autre*, se donnent ici secrètement la main, tout en empruntant des voies divergentes. On a pu voir dans les *Élégies de Duino* non seulement l'œuvre poétique majeure de Rilke, mais aussi l'un des moments privilégiés ou des tournants d'une poétique de la modernité, tant ici la pensée, dans la complexité de ses tourments, de ses ruptures, de ses exaltations, de ses interrogations parfois désespérées, s'y accorde à la liberté d'un souverain lyrisme faisant voler en éclats les cadres traditionnels et inventant son architecture discursive propre, une rhétorique, certes, mais une rhétorique qui fait passer dans le langage la mise en question de son pouvoir, une respiration qui le fait vaciller, la prégnance d'un « frisson nouveau ».

Des *Élégies* aux *Sonnets*

La thématique des *Sonnets* ne se distingue pas fondamentalement de celle des *Élégies*, mais on est en droit de se demander si Rilke, en ayant recours à la forme conventionnelle — depuis Pétrarque — du sonnet, aurait inexplicablement hésité au cours de son incursion dans l'inouï de la modernité. Aurait-il procédé à un retour en arrière dans un no man's land de l'archaïsme, voire de l'académisme ? Or, il suffit de confronter les textes pour se persuader qu'il n'en est rien et que l'opposition — elle existe — n'est pas primordiale. La cohérence des œuvres, leur parfait équilibre interne — et ce qui se joue entre elles — me paraît caractériser le double mouvement de la pensée rilkéenne, tantôt vers son propre paroxysme, le survol des abîmes, tantôt vers une sorte de concentration dans l'individualisme, sous le signe de Narcisse, axe central des *Sonnets*, étayée en même temps par l'accroissement d'acuité que procure la sérénité.

La même méditation, la même conscience métaphysique de *l'être-ici*, de *l'être-au-monde*, de son destin, de sa précarité, de ses impasses, la même effusion sensorielle dans la succulence de la nature, le même douloureux sentiment de la beauté, qui, est comme l'autre versant de la mort. La beauté qui ne s'atteint, si même elle est atteignable, que dans les affres de la métamorphose, celle que connaît Orphée, précisément, après son passage dans l'enfer, le domaine d'Hadès, la seule résurrection possible étant dans le surpassement : « signe et métamorphose, autre commencement » auquel il est indispensable d'apporter toute sa volonté « Veuille la transformation » exige le poète qui ne peut cependant échapper à l'aventure de Narcisse, symbole de l'extrême personnalisation. Narcisse, est ici le masque et le soubassement de l'individu, le retournement et le détournement de la solitude, l'individu qui se cherche et se regarde

chercher, se joint et se disjoint, se parcellise, se dématérialise et ne revient à soi que pour y trouver l'autre : « jusqu'à ce que dans ses eaux, pur calice/ pénétrât délivré le clair Narcisse ».

D'où, dans les *Sonnets*, cette profusion de mirages, de fluidités, de ruissellements « O bouche de fontaine O donatrice O bouche » et l'apparition des miroirs qui retiennent les images comme les eaux dormantes « Miroirs jamais encore on n'a dit sciemment/ Ce qu'enfin vous êtes dans votre essence ».

D'une œuvre à l'autre circulent et alternent modulations et variations, un même tempo d'intensité qui constamment, avec Éros convoque Thanatos : « seule la mort sait ce que nous sommes au vrai » La mort omniprésente, même dans le fruit que l'on savoure : « Dans la bouche, la mort, la vie » ou menaçante dès lors qu'on oublie son pouvoir d'ubiquité : « pain et lait attirent les morts » Et encore : « seule la mort boit à la source ». Pourtant, avec elle, à l'instar d'Orphée, il est nécessaire d'entrer en familiarité : « Celui-là seul qui a mangé/ avec les morts/ de leur pavot/ ne perdra pas, fut-ce le plus léger/ des sons et des échos ».

Les *Élégies* sont une forêt bruisante d'interrogations et d'inquiétudes, depuis leur première hypothèse :

Et qui, si je criais, m'entendrais donc depuis les ordres des anges ?

Les *Élégies* possèdent une ampleur polyphonique, elles me rappelleraient, d'une certaine façon, les derniers grands quatuors de Beethoven. Les *Sonnets* quant à eux sont habités d'une ferveur non moins ardente et d'une grâce au moins égale. Mais fidèle en cela à la figure de Vera initialement et initiatiquement invoquée, c'est au quatuor de Schubert N°14 en si mineur dit « Le jeune fille et la mort » qu'on est tenté de les rapprocher, et il me semble qu'un tel rapprochement n'a rien de gratuit.

Notons en passant que le grand poète contemporain de Rilke, Hugo von Hoffmanstahl, exécrait les *Élégies*, alors qu'en revanche il admirait « la beauté particulière du nouveau style » qu'il remarquait dans les *Sonnets*, où il voyait d'autre part se déployer un « mysticisme sans mystique »

Du côté de Nietzsche et de Paul Valéry

C'est que Rilke apporte à la forme « sonnet » une dimension dionysiaque et métaphysique qu'elle n'avait peut-être trouvée qu'en France chez Nerval et Mallarmé. Encore faut-il relever d'autres influences capitales quand à la pensée mise en œuvre : celle de Baudelaire, à l'évidence, de Nietzsche, non moins incontestable, (Orphée, dans le *surpassement*, tend vers l'héroïsme surhumain d'un *Zarathoustra*), mais on ne saurait ignorer, d'autre part, la proximité de Valéry, pour ce qui est, notamment, de la virtuosité prosodique, sa découverte de « L'âme et la danse » en 1921, que Rilke traduisit plus tard, de même que les « Fragments de Narcisse » dans une évidente conjonction où jouent, entre les poètes, non seulement des affinités instinctives, mais des chimies mentales et formelles particulières.

En vérité, pour Rilke, le sonnet n'est pas simplement une « forme fixe » laquelle, au moyen des boulons des rimes et des axes combinés des strophes, riverait la pensée poétique à la structure d'un « objet fini », clos sur lui-même et voué de ce fait à ne plus être à la longue que cet « aboli bibelot d'inanité sonore » raillé par Mallarmé.

L'éruption de lave subjective dont les *Sonnets* témoignent, la ductilité de la syntaxe allemande et l'art de Rilke, ici porté à son apogée, ont préservé ces pièces de l'affadissement, voire de

la momification d'un esthétisme obsolète. Les *Sonnets* de Rilke sont des miroirs qui *réfléchissent* comme le préconisait Jean Cocteau, et qui réfléchissent non seulement le décor ambiant, mais tout l'humain, grandeur nature et parfois surnaturel.

Le maître du poète — et son guide comme Virgile fut celui de Dante aux enfers, c'est Orphée, lui aussi résident forcé de l'enfer. Il donne la mesure de ses pouvoirs, de ses limites, de ses échecs, de sa dérive dans la perte, avec pour seule planche de salut la métamorphose, allégorie nodale du cycle. Ce que recherche cet Orphée-là, dans le labyrinthe des vers, c'est à la fois Ariane et Eurydice, une Ariane dont le fil permettrait enfin de relier entre elles les énigmes du monde, une Eurydice qui serait aussi la vérité perdue ou masquée en toute chose.

Orphée traverse ici le territoire mouvant des mutations fertiles ou périlleuses. Il y découvre un animal qui n'a pas d'existence, l'unicorne, mais que matérialise la blancheur pure d'une jeune vierge. Il y découvre aussi des poissons par hypothèse doués d'un idiome encore indéchiffré. Il y affronte les privilèges exorbitants de l'argent « choyé dans les banques » et des machines qui lui semblent des menaces « à tout acquis humain ». S'affirme, en revanche, l'emprise tellurique et cosmogonique de la nature par le truchement d'une sensualité exacerbée, qui passe fréquemment par la corolle ouverte de l'oreille, qui permet à Orphée d'ériger « des temples dans l'ouïe », à la jeune fille, presque une enfant, de se faire « un lit dans/ l'oreille »

La grâce de célébrer

« Le chant est existence » proclame Orphée. Il en résulte que chaque chose peut se convertir « en ceci et cela », que par la

grâce de célébrer « tout devient vigne et tout devient raisin ». Le poète avoue cette aimantation qui le conduit du concret à l'abstrait, selon un transit et un transfert permanents : « Nous qui vraiment ne vivons que dans les figures ». Et c'est non seulement « le dieu perdu, la trace illimitée », mais la figure de l'enfance qui resurgit, une enfance qui n'est pas forcément un accès au paradis, mais une chute incœrcible : « Toute chose parfaite et achevée/ retombe au sein des premiers âges ». Ou cette image qui déclenche un aphorisme : « La terre/ semble un enfant qui sait des poèmes par cœur ».

Dans le registre multi-sensoriel du poète, « le terrestre est une nourriture » (comment ne pas penser à Gide !) qui décuple les connivences imprévues entre les valeurs élémentaires, comme chez Baudelaire et Rimbaud, mais c'est de préférence le goût et le toucher, plutôt que les couleurs ou les sons, la « pomme en plénitude/l'éprouver, la toucher, en jouir, O merveille ! » Et le mouvement du corps, la virevolte de la danse, contribuent à ces rapprochements, à ces accomplissements, à ces promesses, qui assurent que « respirer est un invisible poème », qu'il est admirable de pouvoir non plus déguster, mais « danser l'orange ». Et la fulgurance de perceptions inouïes : « les brises parfois se font des signes dans l'air » ou cette troublante interaction du végétal et du physiologique : « Un arbre avec toi vint marcher d'après l'ouïe ».

Ainsi, chaque sonnet dispose d'une énergie dionysiaque. Il n'est pas exclusivement passage à gué du quotidien, fragile passerelle jetée vers l'obscur, l'inconnu, ou encore le sentiment de l'illusoire, du fugace, qui introduit son bémol dans l'élan de la partition. Il est surtout l'un des degrés à gravir de la transcendance humaine et divine, inscrite en filigrane dans chacun d'eux, désignant la revendication d'absolu et la dualité qui fondent le poète.

Une dynamique de la liberté

Du même coup, en y faisant jouer des ressorts rythmiques et prosodiques insoupçonnables, qui forment avec la pensée poétique le plus rigoureux des contrepoints, Rilke insuffle à la forme-sonnet l'émotion et la tension qui l'ont totalement possédé en un si bref laps de temps. Il transforme la dynamique de la contrainte en une dynamique de la liberté.

Loin d'obéir à une improbable obligation de repliement ou de concentration ascétique, le sonnet rilkéen agit en tremplin de la pensée, en catalyseur, en particule d'énergie constamment propulsée au-delà des quatorze croisillons de sa grille.

À quoi tient ce phénomène de radiation continue dont j'ai constaté sur moi-même les effets ? Me croira-t-on si je dis que la poésie peut vous brûler intérieurement, dieu sait à quel degré ?

Ce n'est certainement pas parce que les *Sonnets* se situent dans la zone capitonée de l'intemporel, ni parce qu'ils nous prodiguent les frémissements délicieux et surannés de l'ambiguïté. En réalité, Rilke ne donne que très rarement la primauté à l'hyperbolique. Son langage a l'aisance du naturel, exonéré qu'il est d'emphase, jusque dans sa complexité métaphorique et métaphysique.

Que des sonnets puissent ainsi, avec un si constant bonheur d'expression et sans rien concéder à l'amphigouri conceptuel — l'abstraction peut ici s'avérer transparence ! — s'affirmer en tant que moments philosophiques, voilà qui témoigne de leur spécificité allemande !

Cette spécificité a précisément de quoi décourager tout traducteur soucieux de trouver à ces sonnets un équivalent valable en français, qui tienne compte de leur historicité et de leur contexte.

En France, on a souvent crié haro sur le sonnet, comme sur d'autres formes fixes ou métriques, aujourd'hui assez généralement décriées, mises au rancart, écartées par l'absolutisme des cerbères de la modernité. Or, miracle, au cours des dernières décennies, on a assisté à la réhabilitation de certaines formes anciennes, de la sextine d'Arnaut Daniel au sonnet rajeuni par Raymond Queneau au moyen du ludisme oulipien. Tenter de donner à un sonnet en allemand une réplique en français qui ne se cantonnât évidemment pas à une versification correcte et n'aboutit pas à convertir un poème vivant en produit surgelé, telle était pour moi la quadrature du cercle.

Restituer les deux dimensions du sonnet

On peut, bien entendu, aimer et comprendre Rilke sans la combinaison rythmique et métrique, fautes desquelles pourtant son impact en français me paraît amoindri. On peut aussi prétendre décalquer en français la syntaxe allemande pour aboutir à des contorsion de phrases exotiques et surprenantes, mais qui n'ont plus grand chose de commun ni avec le français ni avec la mélodie de l'écriture rilkéenne. Qu'on essaie de la percevoir dans son jeu de rimes et d'allitérations :

*Ist er ein Hiesiger ? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundigher böge die Zweige der Weiden
Wer die Wurzeln der Weiden erfubr¹.*

Les sonnets de Rilke ne sont aucunement des édifices baroques à la manière — d'ailleurs prestigieuse — de certains sonnets du XVI^e siècle, ceux de Shakespeare demeurant un paradigme insurpassé. Ici, le sens et le chant sont si intimement

1. Sonnet VI, I^e Partie.

associés que les séparer pour ne nous restituer que le premier terme du binôme, c'est déraciner de lui-même le sonnet.

Le seul moyen pour moi — et rien hors de cela n'avait de sens — d'être fidèle à cette musique de Rilke qui aura pendant quarante années ponctué ma mémoire et articulé mon élocution, c'était de lui apporter dans un *sonnet français* non point l'exacte transposition — Dieu sait que toute traduction est zone d'incertitude et de turbulence ! — mais au moins un lieu de proximité, d'analogie, un miroir pour l'oreille sinon pour l'œil.

On pouvait estimer la gageure impossible. D'ailleurs à quoi bon une nouvelle traduction, après toutes celles déjà publiées souvent par des germanophiles et des poètes reconnus ? Philippe Jaccottet et Maurice Regnaut, pour ne mentionner que ceux-là. La vérité, c'est que je me suis lancé un défi à moi-même. Il me fallait relever ce gant de quatorze vers qui me giflait dans une autre langue que la mienne. C'était un vieux compte que j'avais à régler avec moi-même et avec l'allemand que je connaissais imparfaitement, mais que j'avais appris quand même grâce à l'insistance de mon père, pendant la guerre et la clandestinité. C'est une langue qu'il parlait et lisait. La langue de l'ennemi disait-il, en me demandait d'aller acheter pour lui *Pariser Zeitung* qu'il parvenait à déchiffrer mieux que les quotidiens vichistes... Et cette langue adverse — dont me rapprochait d'une certaine façon parfois trompeuse mon yiddish maternel — il me fallait un jour peut-être l'utiliser comme un bouclier contre les crachats et les injures jetées à mon peuple. Il m'obligea, page après page, à lire chaque jour la traduction en allemand d'un roman d'Agatha Christie, *Dix petits nègres*. Ensuite, c'était à moi de jouer et je m'y employais, car cette langue exerçait sur moi un indéniable attrait.

Découverte adolescente de Rilke

Je découvris un jour, chez un bouquiniste une édition bilingue des œuvres de Rilke, les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée*, réalisée consciencieusement, mais dans style où l'emportait la platitude, par un professeur d'université de Rouen, je crois. Le déclic fut immédiat et irrémédiable. J'étais mordu, totémisé. Il me fallait, conflit œdipien, tuer sinon le père, du moins sa prosodie, en la faisant renaître de ses cendres. Pendant des mois, les strophes de Rilke s'infiltrèrent en moi, y compris par les interstices du sommeil. Je récitais à voix haute, ces cinquante-cinq pièces faites de brumes et de fulgurances, trouées par les éclairs des symboles et amoureusement fuguées, ciselées par un orfèvre de l'instrumentation verbale et un prospecteur de l'imaginaire. Une persistante obsession me conduisait à conquérir ce territoire germanique qui avait échappé au nazisme.

C'était peut-être une chimère, pareille à l'unicorne de Rilke, entrevue à l'intersection de l'enfance et de l'adolescence. Je dois l'avouer : ce travail n'est rien d'autre que l'histoire d'une possession.

Le mystère poétique, c'est cela : le diable exactement. Ou le Dibbouk s'il s'empare de vous.

Rilke appris par cœur

Il s'est emparé de moi dès 1945, alors que basculait ma vie sur une pente indéfinie, dans le chaos et le délabrement matériel de cette guerre qui n'en finissait pas. Ce que je voyais, c'était

une apocalypse inachevée : le défilé des rescapés de ce que l'on appellerait plus tard la Shoah.

Il n'était pas question pour moi, comme y invite Théophile Gautier dans le sonnet liminaire d'*Émaux et Camées*, de choisir la tour d'ivoire afin de ne plus rien entendre de ce tumulte immense qui s'étouffait dans les décombres, les cendres, la mort. Et pour les miens, survivants, dans un total dénuement.

*Comme Goethe sur son divan
À Weimar s'isolait des choses
et d'Hafiz effeuillait les roses...*

La langue allemande avait alors pour moi un relent macabre, liée qu'elle était à toute l'horreur dont j'aspirais à m'arracher, aux claquements des bottes à l'aube dans les rues, aux marches militaires de la Wehrmacht, sans parler des Affiches rouges qui nous balançaient au visage les portraits robots de ceux qu'on allait fusiller...

Mais j'avais d'autre part la fringale du temps perdu qui me fit accomplir des progrès rapides dans les langues que j'étudiais, l'allemand en premier lieu. La découverte de Rilke joua un grand rôle dans cet apprentissage accéléré. Il me faudrait pouvoir revivre cette extraordinaire émotion ressentie à m'égarer dans le dédale du texte original, éclairé prosaïquement mais honnêtement par sa version française.

Apprenant par cœur, jour après jour, le texte des *Sonnets* — je me délectais aussi des *Élégies*, bien entendu — j'ai éprouvé véritablement pour la première fois ce qu'une forme poétique, pratiquée dans toute sa rigueur et selon ses plus subtiles virtualités, peut produire en fait de magnétisme impérieux, au point d'agir sur la mémoire à la façon d'un électro-aimant.

Car à force de me les redire, pris au filet de leur scansion et de leur quadrillage, voilà qu'à mon insu j'entrais dans leur

jeu et s'opérait en moi leur transfusion et leur *métamorphose*, comme obéissant au phénomène de transmutation que Rilke ne cesse d'invoquer. Selon le processus même de la création, la fermentation de certains mots produisant un alcool de l'esprit qui me tenait en éveil, à l'affût, me revenait en toute occasion comme un leitmotiv, les ruminant en mon for intérieur, les répétant à voix haute, à table ou au volant de ma voiture, aux oreilles médusées de mon fils qui se demandait quelle drôle de mouche — ou de ver ! — avait bien pu me piquer, lorsque je déclamaï :

*Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von San und Leier...²*

Sait-on pourquoi telle musique vous saisit, vous habite et ne vous lâche plus ? Ce qui fait que de tels mots, plutôt que d'autres, soudainement s'emparent de votre être, s'y égrènent sans relâche, jusqu'à devenir les obscures semences de quelque chose en vous qui ne germera que bien plus tard, à quoi sur le moment, on est aveugle et sourd, et qui pourtant commence à tisser dans votre inconscient une tapisserie aux contours encore indiscernables mais où déjà s'engouffre tout l'inconnu qui la fait se déployer dans la nuit.

Mes essais de traduction des *Sonnets à Orphée*, entrepris lors de mes quinze ans avec toute l'audace, la candeur et l'inexpérience de cet âge étaient depuis longtemps enfouis dans les strates de ma mémoire, lorsque le projet d'un cahier spécial de la revue *Europe* (j'en étais alors le rédacteur en chef) consacré à Rainer Maria Rilke les raviva. Je repris d'anciens brouillons, les jugeais insipides et claudicants, je les jetais et remis tout sur le chantier depuis le premier vers. Certains ont paru dans ce numéro du périodique. La suite, travaillée avec acharnement et précision, constitua un volume bilingue hors norme de la

2. Sonnet II, I^{er} partie.

collection « La petite sirène » des Éditeurs français réunis, devenus Messidor.

Édition très vite épuisée. Une réédition fut tentée en 1997 aux Éditions de la Différence, quelques exemplaires imprimés, mais la collection dirigée par Claude-Michel Cluny cessa définitivement alors et aucune diffusion ne fut effectuée. Vingt-deux ans après le premier lancement de cette version, j'ai procédé à un aggiornamento complet, réécrit la préface, revu et corrigé les textes sous un nouvel éclairage, mon expérience s'étant accrue avec la traduction des poèmes de *l'Anthologie de la poésie yiddish*³ Expérience dont j'ai pu tirer profit pour compléter l'intuition et le savoir-faire artisanal par l'exigence concrète qui découle de la meilleure intelligence d'un texte et du souci de le transmettre dans une forme aussi juste et cohérente que possible. On peut donc considérer que la version aujourd'hui publiée est pratiquement toute neuve.

C'est une question de passion, certes. Mais c'est aussi parce que, selon Rilke, « le chant est existence » le passage d'un chant à l'autre, d'une existence à l'autre.

Vincennes, août 2011.

3. Poésie/Gallimard, 2001, après plusieurs réimpressions.