Amour : tradition et traduction : Rainer Maria Rilke et les sonnets de Louise Labé

Autor(en): **Pennone, Florence**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): **- (2000)**

Heft 31: **Eros & Literatur = Éros & littérature**

PDF erstellt am: **05.06.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1006480

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Florence Pennone

Amour: tradition et traduction

Rainer Maria Rilke et les sonnets de Louise Labé

Les études récentes en matière de théorie de la traduction ont tout particulièrement soulevé le problème du *transfert culturel*[1] qui s'opère lors du passage d'une langue à une autre. Comment traduire en langue française, par exemple, le vocabulaire amoureux de la poésie arabe du moyen âge, issu d'une tradition linguistique et littéraire complètement différente de la nôtre? Et que conclure de cette différence? Renvoie-t-elle à une différence empirique? Le *sentiment* amoureux n'est-il pas le même partout et à toutes les époques?

Si la question de la métamorphose du sentiment amoureux à travers les âges et les continents est davantage du ressort de la sociologie ou de l'ethnologie, celle de la diversité des *discours* amoureux intéresse en revanche plus particulièrement la critique littéraire comparatiste. Or dans sa forme littéraire, le discours amoureux ne vient, en général, jamais seul. Bien au contraire, au-delà de la portée biographique qu'il peut avoir, au-delà même de son éventuelle sincérité ou de son apparente spontanéité, il est le plus souvent le fruit d'un héritage culturel et vient s'inscrire dans une tradition qu'il perpétue ou qu'il récuse. Tout discours amoureux (ou érotique) qui se veut *littéraire* est donc le plus souvent aussi un discours *sur* l'amour (ou *sur* l'éros), c'est-à-dire un discours *critique* qui *prend position au sein d'autres discours* portant sur le même sujet, les réinterprète et les transforme. Ce phénomène, d'ordre intertextuel, s'observe également dans le

1 Cf. Hans J. Vermeer, "Übersetzen als kultureller Transfer", *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis*, éd. par Mary Snell-Hornby, Tübingen, Francke, 1986, pp. 30-53.

domaine de la traduction littéraire[2], ce que je m'attacherai à montrer dans cet article.

Plus que le rapport entre deux cultures, c'est le rapport entre deux auteurs et deux textes qui m'intéressera ici: Louise Labé, Lyonnaise, qui publia ses sonnets en 1555, et Rainer Maria Rilke qui les traduisit en 1913. Trois siècles et demi séparent ici l'original et la traduction, chacun venant respectivement s'inscrire dans une œuvre où l'amour est un thème central, sinon le thème unique[3].

L'amante idéale, dont l'infini amour en arrive à dépasser son objet, est une figure bien connue des lecteurs de Rilke. L'éros[4] féminin, bien supérieur, selon Rilke, aux manifestations masculines de l'amour, est un sujet récurrent tant dans son œuvre que dans son abondante correspondance, et semble l'avoir préoccupé toute sa vie. C'est pourtant entre 1906 et 1914, soit dans les années où Rilke rédige les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et commence les *Élégies de Duino*, que semble se cristalliser la figure de l'amante rilkéenne, la fameuse "Liebende". C'est à cette période que Rilke rassemble sous ce nom un certain nombre de figures littéraires féminines, dont il découvre, lit, commente et traduit les œuvres[5]; parallèlement,

2 Cf. Werner von Koppenfels, "Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung", *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, éd. par U. Broich/M. Pfister, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, pp. 137-158. Dans cet article, Koppenfels définit la traduction littéraire comme un cas d'intertextualité marquée, l'original devant être considéré comme pré-texte.

3 C'est le cas de l'œuvre de Louise Labé.

4 Il faut prendre ici le terme d'éros au sens platonicien de désir infini tant physique que spirituel.

5 Rilke lit entre 1906 et 1907 le *Briefwechsel mit einem Kinde* de Bettina von Arnim, qui trouvera un écho important dans le *Malte* et qu'il commente abondamment dans sa correspondance, les *Lettres portugaises* de Marianna Alcoforado, qu'il traduira en 1913 (voir également son article, paru en 1907, *Die fünf Briefe der Nonne Marianna Alcoforado*), et quelques poèmes de la comtesse Anna de Noailles, qu'il présente dans son étude *Die Bücher einer Liebenden*. En 1907, il traduit les sonnets de Elizabeth Barrett-Browning. A Sidonie Nádherny von Borutin, il envoie, dans une lettre datée du 7 octobre 1908, un sonnet de Gaspara Stampa, dont il fait également une de ses "Liebenden". La découverte de Louise Labé semble remonter à 1909 (voir Ingeborg Schnack, *Rainer Maria Rilke: Chronik seines Lebens und seines Werkes*, 2ème éd., Frankfurt a.M., In-

il expose dans de nombreux textes sa théorie de l'amour intransitif[6].

Si plusieurs études ont été consacrées à la conception rilkéenne de l'amour[7], on s'est cependant moins intéressé à *l'influence* qu'a pu avoir cette conception sur la lecture et les traductions que Rilke a faites des œuvres de certaines de ces femmes, comme Marianna Alcoforado, Anna de Noailles, Elizabeth Barrett-Browning ou Louise Labé. J'insiste ici sur le terme d'*influence* – on pourrait tout aussi bien parler de *projection*, car c'est bien dans ce sens qu'il faut envisager la relation de Rilke à ces textes: s'il s'est nourri de cette littérature amoureuse féminine pour élaborer sa théorie de l'amour, il n'en demeure pas moins qu'il l'a lue et comprise à travers le prisme d'une philosophie toute personnelle. Dans le cas précis des traductions des sonnets de Louise Labé, la critique n'a pendant longtemps pas tenu compte de l'encrage que devaient nécessairement avoir ces traductions dans l'œuvre et la pensée de Rilke. Les conséquences en ont été de deux sortes. Certains critiques, sans trop se préoccuper de Louise Labé, ont vu celle-ci à travers le regard de Rilke: ils ont donc conclu que les traductions révélaient, voire *ressuscitaient* la figure de la poétesse[8]. D'autres, en revanche, sans doute plus

sel, 1996, p. 339); il traduira ses sonnets en 1913. Dans une lettre du 29 août 1908 à Mimi Romanelli, il mentionne son projet d'écrire un "livre qui contiendra quelques portraits de femmes [...]. La Stampa [...] [l]a Religieuse Marianna d' Alcoforado, la Sappho, Eleonora Duse et Mme de Noailles y auront leurs places" (Rainer Maria Rilke, *Lettres à une amie vénitienne*, Paris, Gallimard, 1985, pp. 37-38).

6 Voir, outre certaines lettres qui seront citées dans cet article, le portrait d'Abelone als "Liebende" dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*.

7 Voir le chapitre "Liebestheorie und Kunsttheorie", in: Gertrud Höhler, *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München, W. Fink, 1979, pp. 100-122, ainsi que la bibliographie correspondante p. 406. Voir également Joachim W. Storck, "Rilkes romantisches Frauenbild", *Perspektiven der Romantik. Beiträge des Marburger Kolloquiums zum 80. Geburtstag Erich Ruprechts*, éd. par Reinhard Görisch, Bonn, Bouvier Verlag, H. Grundmann, 1987, pp. 87-110.

8 Le glissement de la personne de Louise Labé à l'image qu'en donne Rilke est parfaitement perceptible chez Cynthia G. Tucker: "Rilke's eternal woman and the translation of Louise Labé", *MLN*, 89, 1974, n°5, pp. 829-839, mais aussi, et curieusement dans l'une des premières thèses consacrées à Louise Labé: Gertrud vom Steeg, *Louise Labé. Ihr Leben*

versés dans l'art poétique de la Renaissance, se sont évertués à montrer l'infériorité de la traduction par rapport à l'original, sans chercher réellement à expliquer les transformations opérées par Rilke[9]. C'est à ce dernier type de lecture critique qu'Hugo Friedrich, dans un texte déjà plutôt ancien, soumet la traduction du sonnet IV. Son jugement est impitoyable:

> [Rilke] vermittelt weit mehr eine Variation seiner selbst als einen Spiegel des Originals. Verloren ist dessen Traditions-Charakter: er ging unter in einem Ich-Sein-Wollen [...]. Der Begriff der Übersetzungskunst müsste literarästhetisch geschützt werden[10].

La thèse n'est certes pas nouvelle: la plupart des détracteurs de Rilke avaient reconnu – et déploré – le côté "rilkisch" des traductions[11]. Ce que Friedrich ne voit pourtant pas, de même que la plupart de ses prédécesseurs, c'est que les détournements du sens et du style opérés par Rilke ne sont pas la manifestation d'un narcissisme exacerbé, mais bien plutôt le résultat d'une lecture personnelle de l'œuvre de Labé. La traduction de Rilke est en effet une *ré-interprétation*, une *réécriture* des sonnets de la "Belle Cordière". C'est la thèse que Dieter Lamping défend dans son article *Wie frei ist die*

und ihr Werk, Berlin, Baruth/Mark, 1940, pp. 40-51, surtout pp. 40-42. Voir aussi Marga Bauer, *Rainer Maria Rilke und Frankreich*, Berne: P. Haupt, 1931, pp. 41-46, surtout p. 44; Hartmann Goertz, *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke Rainer Maria Rilkes*, Stuttgart, J.-B. Metzler, 1932, p. 122.

9 Cf. Ernst Rose, "Two German Translations of Louïze Labé's Second Sonnet", *Modern Language Quarterly*, 5, 1944, n°2, pp. 183-191; Lotte Cleve, "Die Sonette der Louize Labé und ihre Übertragungen von Rainer Maria Rilke", *Die neueren Sprachen*, 42, 1934, pp. 548-558; Duschan Derndarsky: "Louïze Labé und Rilke", *Romanische Forschungen*, 60, 1947, pp. 123-189. Contrairement à Derndarsky, qui ne cherche aucune explication aux "erreurs" de Rilke (de même d'ailleurs qu'Hugo Friedrich, cf. note suivante), Cleve et Rose font déjà allusion à la théorie de l'amour de Rilke, tout en gardant un jugement très négatif sur ses traductions.

10 Hugo Friedrich, *Zur Frage der Übersetzungskunst*, Heidelberg, C. Winter Universitätsverlag, 1965, p. 20sq.

11 Le terme semble provenir de Anna Elfert, *Die Dichtung der Louise Labé*, Münster, Ahlen, Sommer, 1935, pp. 62-63, citée par Ernst Rose, *op. cit.*, p. 189.

literarische Übersetzung? Zu Rilkes Übertragung der Sonette Louise Labés, dans lequel il soutient, contre Friedrich, que les traductions de Rilke doivent être comprises dans le contexte de l'œuvre de celui-ci:

> Die Reihe der Texte, in die Rilkes Übertragung zu stellen und in deren Kontext sie zu interpretieren ist, muss also über das Original und andere Übersetzungen des Originals hinaus erweitert werden. Denn Rilkes Übertragung des vierten Sonetts der Louise Labé ist nur zu verstehen, wenn man sie als Teil seines poetischen Werks betrachtet und in einen Zusammenhang auch mit solchen Texten von ihm bringt, die selbst keine Übersetzungen sind[12].

La lecture que fait Lamping est à mon sens la seule lecture positive possible des traductions de Rilke; c'est aussi la plus intéressante, car elle soulève le problème du *double encrage intertextuel* de l'original et de la traduction. En effet, le reproche adressé par Friedrich concernant le rapport du texte de Labé à la tradition, reste intact: les sonnets perdent, dans leur traduction, leur lien à la poésie de la Renaissance. Néanmoins, si Friedrich voyait dans les sonnets de Louise Labé un produit de la tradition pétrarquiste, les études plus récentes ont montré que le rapport de cette œuvre au pétrarquisme et au néo-platonisme était plutôt paradoxal, voire conflictuel[13]. L'œuvre de Louise Labé s'avère être déjà elle-même un *détournement* des thèmes et motifs de la poésie amoureuse de l'époque. Dans ce contexte, il s'agira donc de reposer la question de ce qui, du rapport de Louise Labé à la tradition, se perd réellement dans la traduction de Rilke.

Dans la première partie de cet article, je commencerai par définir brièvement l'originalité de Louise Labé par rapport à l'idéologie amoureuse de son époque. Puis, je tenterai de montrer que c'est justement cette *originalité* de l'auteur fémi-

12 In: Dieter Lamping, *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht, 1996, p. 54. Cet article est paru pour la première fois en 1989 sous le titre: "Die Freiheit des Übersetzers. Zu Rilkes Übertragung der Sonette Louïze Labés", *Euphorion*, 83, pp. 431-449.

13 L'analyse intertextuelle de l'œuvre de Louise Labé débute avec l'excellent ouvrage d'Elisabeth Schulze-Witzenrath, *Die Originalität der Louise Labé*, München, W. Fink, 1974.

nin qui se perd dans le détournement du sens accompli par Rilke au profit d'une idéologie personnelle de l'amour. Enfin, je tâcherai de démontrer que la transformation opérée par Rilke vient s'inscrire, chez lui, dans un projet plus vaste de réinterprétation de la tradition.

❦

Louise Labé, Lyonnaise, née aux environs de 1522, fille et future épouse d'artisans cordiers (raison pour laquelle on la surnommera "la belle Cordière") publiée en 1555 ses *Œuvres*[14] qui consistent en une lettre à Clémence de Bourges encourageant les femmes à l'étude et à l'écriture, un conte mythologique dialogué en prose: *Le Débat de Folie et d'Amour*, ainsi que trois élégies et vingt-quatre sonnets. Une œuvre courte donc, et entièrement vouée à l'amour, puisque celui-ci est également le thème central des poèmes. En ce milieu de XVIe siècle, en ce début de Renaissance française, les règles de fonctionnement du système littéraire sont encore celles de la littérature médiévale. Les principes dominants sont ceux de l'*imitatio* et de l'*auctoritas*: écrire consiste à imiter les modèles anciens, dont l'autorité sert à fonder la validité du message nouveau. Il s'agit donc pour Louise Labé de s'inscrire dans une tradition littéraire, la tradition du discours amoureux et du poème d'amour.

Brièvement, en quoi consiste cette tradition? Il s'agit tout d'abord du courant néo-platonicien, soit d'une philosophie de l'amour issue du *Banquet* de Platon relu à la lumière du *Commentaire* de Marsile Ficin, lequel est traduit en français en 1546; et il s'agit ensuite, et avant tout, du pétrarquisme, lequel lègue aux auteurs français du XVIe siècle tout d'abord une *forme*, le sonnet, puis une *rhétorique*, constituée de figures et d'images récurrentes (telle l'antithèse, par exemple, ou la métaphore du soleil pour désigner l'être aimé), et enfin une *topique*, soit une série de thèmes, tel celui de l'Amour archer,

14 Celles-ci ont probablement été écrites plus tôt, soit aux environs de 1540-42, comme le signale Chiara Sibona, *Le sens qui résonne. Une étude sur le sonnet français à travers l'œuvre de Louise Labé*, Ravenna, Longo Editore, 1984, p. 45.

que l'on retrouve dans tous les textes de Louise Labé. Au-delà de ce schéma formel dans lequel le discours amoureux doit venir se mouler, le courant pétrarquiste est avant tout porteur d'une psychologie de l'amour qui consiste en une situation amoureuse type: celle de l'amant martyr, "volontariste de la souffrance"[15] en adoration devant sa dame, laquelle reste par définition froide, insensible à sa plainte et définitivement inaccessible. C'est donc la *non-réciprocité* et la *non-consommation* de l'amour qui forment la condition *sine qua non* du schéma érotique pétrarquiste. Quant au modèle néo-platonicien et ficinien, la réciprocité n'en est pas exclue, bien au contraire, elle est la condition de la résurrection de l'amant en son amie, toutefois, elle se trouve transposée sur un plan purement *spirituel*.

Il me paraît important de rappeler ceci, afin de mieux comprendre quelle va être *l'originalité* de Louise Labé au sein d'une culture littéraire qui conçoit la production du texte comme la *reproduction* de modèles traditionnels. On a longtemps et beaucoup spéculé sur cette originalité qu'on a d'abord voulu voir dans la spontanéité débordante d'un désir éruptif. Dans son excellente étude, *Die Originalität der Louise Labé*, Elisabeth Schulze-Witzenrath a pourtant défini ce qui fait la nouveauté, mais aussi la *féminité* de cette poésie parmi la production littéraire de son époque[16]. Pour des raisons sociales compréhensibles, la situation type de l'amant pétrar-

15 Pierre Ardouin, *Maurice Scève, Pernette du Guillet, Louise Labé. L'Amour à Lyon au temps de la Renaissance*, Paris, Nizet, 1980, p. 33.

16 Voir note 13. Les études plus récentes ont confirmé les thèses d'Elisabeth Schulze-Witzenrath sur les rapports de Louise Labé à la tradition pétrarquiste et néo-platonicienne, cf. François Rigolot, "Quel *genre* d'amour pour Louise Labé?", *Poétique*, 55, 1983, pp. 303-317, et "Signature et signification: les baisers de Louise Labé", *Romanic Review*, 75, 1984, pp. 10-24; Keith Cameron, *Louise Labé: Renaissance poet and feminist*, Oxford, Berg, 1990; Dudley B. Wilson, "La poésie amoureuse de Louise Labé et la tradition poétique de son temps", et Gisèle Mathieu-Castellani, "Les marques du féminin dans la parole amoureuse de Louise Labé", *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, textes réunis par Guy Demerson, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1990, pp. 17-34 et 189-205; Deborah Lesko Baker, *The subject of desire: Petrarchan poetics and the female voice in Louise Labé*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 1996.

quiste se laissait mal transposer à un sujet féminin. Les lecteurs de l'époque auraient eu de la peine à envisager une femme faisant une cour immodérée à un homme restant de marbre. La description du corps de l'être aimé, devenu masculin, posait en outre des problèmes de conventions différentes[17]. La femme amante et poète se voyait donc obligée d'adapter le schéma originel[18]. Chez Louise Labé, la constellation amoureuse, que le lecteur peut reconstruire à partir des informations distillées dans chaque sonnet, est la suivante: le sujet féminin a subi autrefois les avances de l'homme, auxquelles elle a, du moins intérieurement, cédé; mais à partir du moment où elle s'est mise à lui porter des sentiments, celui-ci s'est détourné et l'a abandonnée. L'être aimé est donc absent, lointain, mais il n'est pas complètement *inaccessible*[19]. D'autre part, l'amour a pu être consommé – quoiqu'il ne soit à aucun moment possible de l'affirmer, il est également impossible d'affirmer le contraire; enfin la réciprocité n'est pas exclue, bien au contraire, elle a failli avoir lieu, et elle ne cesse d'être revendiquée par l'amante, ce qui, par ailleurs, est une constante dans l'œuvre de Louise Labé.

Le sonnet XXIII évoque le retournement de la situation amoureuse que je viens d'esquisser:

Las! que me sert, que si parfaitement
Louas iadis et ma tresse doree,
Et de mes yeux la beauté comparee
A deus Soleils, dont Amour finement

Tira les trets causez de ton tourment?
Ou estes vous, pleurs de peu de duree?
Et Mort par qui deuoit estre honoree
Ta ferme amour et iteré serment?[20]

17 Cf. Dudley B. Wilson, *op. cit.*, p. 28.
18 Hormis Louise Labé, on peut aussi mentionner comme représentantes du pétrarquisme féminin Vittoria Colonna et Gaspara Stampa, cette dernière étant également chère à Rilke.
19 Elisabeth Schulze-Witzenrath qualifie ainsi l'être aimé chez Louise Labé et dans le pétrarquisme féminin: "Der Geliebte ist zwar in der Regel nicht *unnahbar*, aber in verschiedener Weise *unerreichbar* – durch Entfernung, Tod, Bindung an eine andere Frau usw.", *op. cit.*, p. 55.
20 Les vers de Louise Labé sont cités à partir de l'édition bilingue des

Les quatrains rappellent que l'être aimé, autrefois apparemment en position d'amant, avait fait sa cour au sujet féminin sur le mode en vigueur dans la poésie pétrarquiste. Les éloges et promesses énumérées correspondent en effet à des topoï du discours de l'amant pétrarquiste, lesquels sont dénoncés comme mensongers dans les vers suivants:

> Donques c'estoit le but de ta malice
> De m'asseruir sous ombre de supplice?

A la lumière de ce sonnet, l'avant-dernier du recueil, Elisabeth Schulze-Witzenrath propose donc de lire l'ensemble des textes selon un double mode de lecture, considérant à la fois ce qu'ils empruntent à la tradition de la poésie amoureuse de l'époque et ce qu'ils transforment souvent de manière très subtile[21].

Le sonnet VIII reprend la structure de certains sonnets pétrarquistes basés sur le paradoxe; on en trouve des exemples chez Pétrarque, mais aussi chez Ronsard et du Bellay. Ce paradoxe consiste sur le plan thématique en ce que l'amant éprouve simultanément plaisir et souffrance face à l'objet aimé; dans sa forme extrême, il peut consister en un plaisir *à* souffrir ("dolendi voluptas")[22]. Sur le plan formel et rhétorique, le paradoxe se développe à partir de ce noyau initial en une série d'images antithétiques. La structure traditionnelle de ce type de sonnet est donc relativement stricte et ne permet que peu de variations à l'intérieur du cadre donné.

traductions de Rilke: *Sämtliche Werke*, VII, Frankfurt a. M./Leipzig, Insel, 1997, pp. 230-232. Les *Sämtliche Werke* seront mentionnées par le sigle SW dans la suite de cette article.

21 *Op. cit.*, p. 115sqq. Deborah Lesko Baker propose un même type de lecture, quoique moins détaillée, à partir d'une comparaison entre le premier sonnet de Louise Labé et le sonnet initial du *Canzoniere* de Pétrarque.

22 Cf. Du Bellay, *L'Olive*, sonnet XXVI: "Je pren' plaisir au torment, que j'endure", et les sonnets XXVIII et XCIII, *Œuvres poétiques I, Premiers recueils (1549-1553)*, éd. par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993, pp. 29, 30, 63. Voir aussi Ronsard: "tant me plaist mon martire", *Les Amours (1552-1584)*, éd. par Marc Bensimon et James L. Martin, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 139.

Ie vis, ie meurs: ie me brule et me noye.
I'ay chaut estreme en endurant froidure:
La vie m'est et trop molle et trop dure.
I'ay grans ennuis entremeslez de ioye:

Tout à coup ie ris et ie larmoye,
Et en plaisir maint grief tourment i'endure:
Mon bien s'en va, et à iamais il dure:
Tout en un coup ie seiche et ie verdoye.

Ainsi Amour inconstamment me meine:
Et quand ie pense auoir plus de douleur,
Sans y penser ie me treuue hors de peine.

Puis quand ie croy ma ioye estre certeine,
Et estre au haut de mon désiré heur,
Il me remet en mon premier malheur[23].

Selon Elisabeth Schulze-Witzenrath, Louise Labé se détache dans ce sonnet à deux reprises du schéma traditionnel. Tout d'abord au vers 2, le syntagme "en endurant froidure" n'est pas ou – en vertu d'une ambiguïté sémantique – pas seulement à comprendre comme le contraire de "i'ay chaut", soit comme un synonyme de "j'ai froid", ce qui correspondrait à l'antithèse traditionnelle[24]; la "froidure" est bien plutôt à rapporter à l'homme aimé, dont la froideur est sans cesse thématisée dans le recueil. Ce léger déplacement sémantique contribue à *rappeler* ou à *réintroduire l'objet aimé* au sein du paradoxe traditionnel et à lui adresser du même coup un reproche implicite, reproche qui sera développé dans d'autres sonnets comme le sonnet XXIII cité plus haut.

L'autre modification que Louise Labé opère par rapport aux topoï traditionnels du sonnet paradoxal se trouve au vers 9. Dans la tradition pétrarquiste, le dieu Amour dirige la destinée des amants et les mène de 'hauts en bas', et on voit

23 *SW* VII, pp. 210-212.

24 Cf. Petrarca: sonnet n° CXXXIV, v. 2: "et ardo, et son un ghiaccio", in: *Canzoniere*, éd. par Roberto Antonelli, Gianfranco Contini et Daniele Ponchiroli, Torino, Giulio Einaudi editore, 1964, p. 186; ce vers se retrouve chez Ronsard, au sonnet XII des *Amours:* "Or je suis glace, & ores un feu chault", *op. cit.*, p. 63.

généralement apparaître ces deux termes dans le texte[25]. Chez Louise Labé cependant, si le sujet amoureux est effectivement mené de hauts en bas dans la suite des tercets, c'est en raison de l'*inconstance* d'Amour.

> Ainsi Amour *inconstamment* me meine:

Le paradoxe n'est donc chez elle pas tant dans la *simultanéité* de sensations contraires, comme c'est traditionnellement le cas, mais il réside bien plutôt dans le *changement d'attitude* de l'être aimé, qui s'est d'abord offert avant de se refuser.

Louise Labé procède de manière identique au sonnet XI, dans lequel elle reprend le motif déjà présent dans la poésie des troubadours de la dispute des yeux et du cœur. Le noyau originaire de ce motif se définit comme suit: les yeux de l'amant se délectent de la vue de l'être aimé aux dépens de son cœur qui s'en trouve blessé. Il s'agit donc à nouveau d'un paradoxe. Formellement, cette tension au sein du sujet amoureux est traditionnellement représentée par un dialogue entre son cœur et ses yeux. A nouveau, Louise Labé déplace les pôles du paradoxe et à nouveau, elle réintroduit l'objet désespérément aimé au sein de ce paradoxe. En effet, l'œil de l'amante commence par s'opposer aux yeux de l'homme aimé dans le premier quatrain:

> O *dous regar<d>s*, ô *yeus* pleins de beauté,
> Petis iardins, pleins de fleurs amoureuses
> Ou sont d'Amour les flesches dangereuses,
> Tant à vous voir *mon œil* s'est arresté![26].

Dans le second quatrain, ce sont les cœurs des partenaires qui s'opposent:

> O *cœur felon*, ô rude cruauté,
> Tant tu me tiens de façons rigoureuses

25 Petrarca, *op. cit.*, sonnet CLXXVIII: "Amor [...] / Or alto or basso il moi cor mena", et *L'Olive*, XCIII: "Ou hault ou bas la Fortune me pousse", cf. note 22 et 24.

26 *SW* VII, p. 214. C'est moi qui souligne.

Tant i'ay coulé de larmes langoureuses,
Sentant l'ardeur de *mon cœur tourmenté*![27]

On voit ici que le face à face des yeux et du cœur de l'amante avec ceux de l'être aimé sont reproduits formellement dans le texte, puisqu'aux "dous regars" et "yeus pleins de beauté" de l'objet d'amour au vers 1 s'oppose au vers 4 l'œil du sujet féminin, et que de même le "cœur felon" de l'ami infidèle au vers 5 s'oppose au "cœur tourmenté" de l'amante au vers 8. Ce face à face est repris dans une structure symétrique (chiasme) au premier tercet:

Donques, *mes yeus*, tant de plaisir auez,
Tant de bons tours par *ses yeus* receuez:
Mais toy, mon cœur, plus les vois s'y complaire,

Plus tu languiz, plus en as de souci,
Or deuinez si ie suis aise aussi,
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire[28].

C'est seulement dans les quatre derniers vers que Louise Labé développe l'aspect traditionnel du motif, à savoir la tension inhérente à l'amant entre les plaisirs du regard et la souffrance de son cœur. Elle fait donc ici une triple utilisation du motif originel[29]: 1) le cœur de l'amante est contraire à son œil (=motif originel) 2) ses yeux et son cœur font face à ceux de l'être aimé auxquels ils s'opposent, 3) le regard de l'être aimé donne des signes contraires à ce qu'éprouve son cœur "felon" aux "façons rigoureuses", puisqu'ils donnent des signes encourageant: "de bons tours". Rainer Maria Rilke a, soit dit en passant, merveilleusement bien rendu ce comportement ambigu de l'être aimé par le terme "Zweideutiges Herz". Ce qui me paraît important ici, c'est qu'à nouveau, comme au sonnet VIII, Louise Labé réinscrit l'objet aimé et infidèle au centre du paradoxe du sentiment amoureux et déplace ainsi la polarité. Le sujet amoureux n'est pas, comme l'amant pétrarquiste,

27 *SW* VII, p. 216. C'est moi qui souligne
28 *Ibid.*
29 E. Schulze-Witzenrath n'y a vu qu'une *double* utilisation du motif, *op. cit.*, p. 27.

centré sur lui-même, replié sur soi, au contraire, il, ou plutôt elle cherche sans cesse le contact avec l'être aimé[30].

Le sonnet XVIII, mon dernier exemple, est le plus connu et le plus sensuel du recueil, peut-être également le plus subversif.

Baise m'encor, rebaise moy et baise:
Donne m'en un de tes plus sauoureus,
Donne m'en un de tes plus amoureus:
Ie t'en rendray quatre plus chaus que braise.

Las, te pleins tu? ça que ce mal i'apaise,
En t'en donnant dix autres doucereus.
Ainsi meslans nos baisers tant heureus
Iouissons nous l'un de l'autre à notre aise.

Lors double vie à chacun en suiura.
Chacun en soy et son ami viura.
Permets m'Amour penser quelque folie:

Tousiours suis mal, viuant discrettement
Et ne me puis donner contentement,
Si hors de moy ne fay quelque saillie[31].

Déjà Sainte-Beuve avait en 1845 reconnu que ce sonnet appartenait à un courant différent du pétraquisme, soit au genre latin des *Baisers* que l'on trouve par exemple chez Catulle, mais aussi chez le poète français néolatin Jean Second, duquel s'est également inspiré Ronsard. Il s'agit donc d'un genre relativement répandu. L'originalité de Louise Labé – de nombreuses critiques récentes s'accordent là-dessus – est d'avoir associé le genre du baiser à un motif de la philosophie néoplatonicienne[32]. Les quatrains sont l'expression du désir d'une

30 D. L. Baker insiste sur le caractère non sollipsiste, mais dialogique du discours dans les sonnets de Labé, contrairement aux sonnets pétrarquistes, cf. *op. cit.*, p. 137 sqq.

31 *SW* VII., pp. 224-226.

32 Voir entre autres: Elisabeth Schulze-Witzenrath, *op. cit.*, p. 129, et Deborah Lesko Baker: *op. cit.*, pp. 153-161. Dans un article fort brillant, François Rigolot a également montré l'intérêt que Louise Labé, dont le nom vient étymologiquement de *labea*, "lèvre", pouvait avoir à remanier le genre latin du Baiser, cf. "Signature et signification: les baisers de

rencontre toute charnelle: le Je s'abandonne – du moins en rêve – au plaisir sensuel. Les vers 9 et 10 reprennent en revanche un passage du commentaire au *Banquet* de Platon de Marsile Ficin. Au chapitre VIII du deuxième discours, Ficin dit en effet de l'amour réciproque:

> Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto vivit. [...] Una vero duntaxat in amore mutuo mors est, reviviscentia duplex. Moritur enim qui amat in se ipso semel, cum se negligit. Reviviscit in amato statim, cum amatus eum ardenti cogitatione complectitur. Reviviscit iterum, cum in amato se denique recognoscit et amatum se esse non dubitat. O felicem mortem, quam due vite secuntur![33]

Chez Ficin, le désir amoureux fait mourir l'amant à lui-même; mais si l'amour est réciproque, alors l'amant ressuscite en l'être aimé, car ils échangent leur âmes et sont pourvus dès lors chacun d'une double vie. L'audace de Louise Labé est d'avoir donné à cette idée un sens charnel en la faisant dépendre de la réalisation non de l'union spirituelle, mais de l'union physique des amants. La référence à ce passage tiré du chapitre *De l'Amour simple et de l'Amour réciproque* est en outre un moyen de rappeler le caractère essentiel de la réciprocité, laquelle garantit le bonheur des âmes. Néanmoins, ce qu'énonce le sonnet XVIII, c'est justement que ce désir d'union charnelle avec l'être aimé est, en raison du fait que la femme a été abandonnée par l'amant, irréalisable; il s'agit de "folie", de désir inassouvi. L'adverbe "discrettement" signifiait en effet au XVIe siècle "séparément", mais aussi "raisonnablement". Le sujet féminin énonce donc dans le dernier tercet

Louise Labé", *op. cit.* Dans cet article, Rigolot propose également un intertexte avec la *Genèse*.

33 "Chaque fois que deux êtres s'entourent d'une mutuelle bienveillance, l'un vit dans l'autre et l'autre vit dans l'un. [...] Dans l'amour réciproque il n'y a qu'une mort, mais deux résurrections, car celui qui aime meurt en lui-même une fois puisqu'il s'oublie, mais il ressuscite dans l'aimé, dès que l'aimé s'empare de lui dans une ardente pensée et il ressuscite de nouveau lorsque dans l'aimé il se reconnaît et ne doute plus qu'il soit aimé. O heureuse mort que suivent deux vies!", in: *Sur le Banquet de Platon ou De l'Amour*, éd. et trad. par Raymond Marcel, Paris, Les Belles Lettres, 1956, p. 156 sq.

une double souffrance: celle de vivre séparée de l'être aimé et celle de devoir se rendre à la raison[34].

Pour comprendre ici toute la portée du mot "folie", il faut se reporter au *Débat de Folie et d'Amour*, dans lequel Louise Labé représente par les deux personnages allégoriques que sont justement Amour et Folie deux tendances contradictoires d'Eros, tel que Platon le définit dans le *Banquet* et le *Phèdre*. Le petit dieu archer fils de Vénus, qui est par ailleurs présent dans toute la poésie pétrarquiste, représente le garant de l'ordre du monde et de l'harmonie (ce qui correspond à la définition d'Eros dans la première partie du *Banquet*). Folie, qui au cours du dialogue rend littéralement Amour aveugle en lui arrachant les yeux, serait en revanche plutôt à rattacher au *délire amoureux* que Socrate décrit comme positif dans le *Phèdre*. Cependant, si Amour, dans le dialogue de Louise Labé, correspond au désir de posséder l'objet aimé et de trouver ainsi un *équilibre*, cet équilibre est décrit comme impossible, car la passion est toujours folle et donc synonyme d'aliénation, de désordre de l'âme:

> Or si vous ne trouvez folie en Amour de ce côté là, dites moy entre vous autres Signeurs, qui faites tant profession d'Amour, ne confessez-vous, que Amour cherche union de soy avec la chose aymee? qui est bien le plus fol desir du monde [...]. Amour donq ne fut jamais sans la compagnie de Folie [...][35].

Dans les poèmes, Louise Labé réunit ces deux tendances en l'unique personnage du dieu Amour: Amour y est à la fois synonyme d'harmonie et de chaos. Toutefois, il ne devient principe de désordre *que* lorsque l'être aimé se trouve absent ou se distancie volontairement du sujet amoureux. C'est ce type d'expérience amoureuse, expérience d'un désir inassouvi, d'un *déséquilibre*, qui forme le thème des sonnets.

Ces exemples ont permis de montrer que la poésie de Louise Labé doit se comprendre comme la *transformation* de discours amoureux déjà existants à l'intérieur d'un cadre défi-

34 Cf. François Rigolot, "Signature et signification", *op. cit.*, pp. 18-19.

35 Louise Labé, *Œuvres complètes*, édition critique et commentée par Enzo Giudici, Genève, Droz, 1981, p. 90.

ni par la *tradition*; elle reprend ainsi des genres qu'elle personnalise, tel le sonnet pétrarquiste ou le Baiser; le nouveau discours amoureux qui en résulte peut être lu comme un *discours critique* qui prend position par rapport à des systèmes littéraire et philosophique qui envisagent l'amour soit comme unilatéral, soit comme purement spirituel. Louise Labé tente de corriger ces deux tendances en *réinscrivant l'objet aimé* au sein de différents paradoxes de l'amour pétrarquiste (et médiéval) et *en ramenant à la chair* l'union des âmes platonicienne. Par là, elle rend tout particulièrement problématique la question de la réciprocité de l'amour, l'une des questions centrales de son œuvre.

❦

C'est donc ce discours amoureux à la fois personnel et critique, ce témoignage d'une femme face à la conception de l'amour de son époque que Rainer Maria Rilke rencontre, au plus tard avant le 21 décembre 1909, date à laquelle il envoie les deux volumes des œuvres de Louise Labé à une de ses correspondantes en les qualifiant de "schöne Dinge der Renaissance"[36]. C'est pourtant précisément cet encrage de l'œuvre dans la tradition de l'époque que Rilke va faire disparaître dans sa traduction. Il le fait de deux manières: tout d'abord, il supprime en partie, et principalement au niveau de la forme, les références au pétrarquisme[37]; ensuite, il réduit considérablement la dimension critique du texte de Louise Labé. C'est ce que je vais montrer maintenant, en m'attachant principalement aux *écarts sémantiques* que Rilke opère par rapport au modèle amoureux mis en place par Louise Labé.

36 La correspondante est Sidonie Nádherny von Borutin. L'information est citée d'après Ingeborg Schnack, *op. cit.*, p. 339.

37 Ce problème a été soulevé par Lotte Cleve, Hugo Friedrich (voir notes 9 et 10), et plus récemment par Andreas Wittbrodt, "Rainer M. Rilkes Übersetzung der Sonette Elizabeth Barret-Brownings sowie Louise Labés und ihr Bezug zum Petrarkismus", *Rilke und die Weltliteratur*, éd. par Dieter Lamping et Manfred Engel, Düsseldorf/Zürich, Artemis & Winkler, 1999, pp. 168-187.

Si l'on reprend le dernier sonnet cité, le sonnet XVIII, que constate-t-on?

Küß mich noch einmal, küß mich wieder, küsse
mich ohne Ende. Diesen will ich schmecken,
in dem will ich an deiner Glut erschrecken,
und vier für einen will ich, Überflüsse

will ich dir wiedergeben. Warte, zehn
noch glühendere; bist du nun zufrieden?
O daß wir also, kaum mehr unterschieden,
glückströmend ineinander übergehn.

In jedem wird das Leben doppelt sein.
Im Freunde und in sich ist einem jeden
jetzt Raum bereitet. Lass mich Unsinn reden:

Ich halt mich ja so mühsam in mir ein
und lebe nur und komme nur zu Freude,
wenn ich, aus mir ausbrechend, mich vergeude[38].

De même que celui de Louise Labé, le sonnet de Rilke comporte trois parties: la description du désir et du plaisir physique, la conséquence spirituelle de l'union amoureuse et la remise en question de la possibilité de ce bonheur. Par quelques déplacements, Rilke modifie cependant sensiblement la signification de chacune des parties. On constate d'abord deux ajouts au vers 2 et 4: le syntagme "mich ohne Ende" et le mot "Überflüsse", accentuent le caractère infini, surabondant du débordement amoureux, débordement que Rilke rend sur le plan de la forme par divers enjambements. Cette accentuation de la surabondance des baisers correspond à la tradition du genre: chez Catulle le nombre des baisers échangés atteint des centaines, voire des milliers; Louise Labé restait, quant à elle, dans des chiffres modestes. On note ensuite un déplacement de l'*ardeur* amoureuse: chez Louise Labé ce sont les baisers du sujet féminin qui sont "plus chaus que braise", chez Rilke, ce sont d'abord ceux de l'homme aimé (v.3 "deiner Glut"), puis en effet ceux de la femme (v.6 "noch glühendere"). De manière générale, les adjectifs carac-

38 *SW* VII, pp. 225-227.

térisant la douceur, l'intimité de l'union amoureuse sont abandonnés ("amoureus", "doucereus", "i'apaise") au profit d'une isotopie du feu à laquelle le poème allemand fait davantage de place (on retrouve d'ailleurs cette accentuation du motif du feu dans la traduction du sonnet IV). Jusqu'ici Rilke semble donc souligner davantage la sensualité du discours féminin. Pourtant, aux vers 7 et 8, il se détache de l'original: alors que chez Louise Labé l'union est représentée concrètement comme la possession physique de l'autre (elle répète le mot "baisers" au vers 7, utilise le verbe "jouir" au vers 8, qui signifie autant "éprouver du plaisir" que "posséder"), Rilke traduit ces plaisirs du corps par une construction métaphorique:

> O daß wir also, kaum mehr unterschieden,
> glückströmend ineinander übergehen.

Les baisers disparaissent, l'idée de jouissance reste certes présente dans le terme composite "glückströmend", mais il s'agit moins de *possession* mutuelle que d'une *fusion*, dont le caractère sexuel me semble ici dépassé par la métaphore[39]. L'union, toute physique chez Louise Labé, prend chez Rilke une connotation presque mystique, et en ceci, Rilke anticipe sur les vers suivants, qui, comme je l'ai montré, renvoient à l'union néo-platonicienne des âmes. Pourtant, Rilke traduit le vers 10: "Chacun en soy et son ami vivra", qui énonce bien l'idée que l'âme de chacun des amants sera par l'union transportée dans l'âme de l'autre, par ces vers:

39 Cette traduction a été très positivement commentée par Gertrud vom Steeg qui n'a apparemment pas vu les déplacements sémantiques opérés ici par Rilke. Elle relève pourtant le caractère métaphorique des vers 8-9 de la traduction: "Wie zwei Ströme, die immer ihren festen Weg haben, kommen diese beiden Menschen aufeinander zu und werden ein Strom, in dem doch doppeltes Leben ist." (*op. cit.*, p. 50). Il faut toutefois rester prudent avec les métaphores sexuelles de Rilke. Certains de ses poèmes, comme les "Sieben Gedichte", en contiennent en effet quelques échantillons d'un goût fort douteux. Il n'en demeure pas moins que la métaphore rend ici le sens du vers 8 ambigu; l'union peut être comprise comme physique et spirituelle à la fois, ce qui n'est pas le cas du vers original.

> Im Freunde und in sich ist einem jeden
> jetzt *Raum* bereitet.

Il s'agit-là du déplacement sémantique sans doute le plus important de la traduction. La signification de l'union amoureuse se trouve modifiée par l'ajout du mot "Raum": il s'agit moins pour chacun des amants de se transporter en l'autre et d'y *vivre*, que de *rester en soi* et d'aménager dans son intériorité *un espace* destiné à l'autre. Par l'enjambement, ce terme de "Raum" reçoit de plus une accentuation particulière. On sait qu'à partir du *Malte Laurids Brigge*, et principalement avec les *Elégies de Duino* (que Rilke commence à rédiger en 1912, c'est-à-dire au moment où il traduit les sonnets de Louise Labé), le terme de "Raum", d'espace commence à prendre de plus en plus de signification en tant qu'*espace intérieur*. On retrouve par ailleurs l'idée d'amour créateur d'espace dans une lettre de Rilke à Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg datée de novembre 1909. Il y écrit que l'essence même de l'amour réside dans la solitude et que

> man sogar dieses scheinbar Gemeinsamste, das die Liebe ist nur *allein, abgetrennt*, ganz ausentwickeln und gewissermaßen vollenden kann; schon deshalb, weil man im Zusammenschluß starker Neigungen eine Strömung von Genuß erzeugt, die einen hinreißt und schließlich irgendwo auswirft; während dem in seinem Gefühl Eingeschlossenen die Liebe zu einer täglichen Arbeit wird an sich selbst und zu einem fortwährenden Aufstellen kühner und großmütiger Anforderungen an den anderen. [...] Da sie [solche Liebende, d.V.] einander immerfort das Äußerste wünschen und zumuten mögen, kann keiner dem anderen durch Beschränkung unrecht tun; im Gegenteil, *sie erzeugen sich gegenseitig unaufhörlich Raum und Weite und Freiheit*, genau wie der Gottliebende für Gott zu allen Zeiten Fülle und Vollmacht aus seinem Herzen ausgeworfen und in den Tiefen des Himmels gegründet hat[40].

Certes, l'espace que les amants se créent ici mutuellement dans le renoncement à une communauté physique, n'est pas (encore) un espace *intérieur*, comme celui de la traduction du

40 Lettre à Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, Paris, 77, rue de Varenne, le 4. novembre 1909, citée d'après: Rainer Maria Rilke, *Briefe*, I, Frankfurt a. M., Insel, 1987, p. 252. C'est moi qui souligne.

sonnet XVIII; la formule "sich gegenseitig unaufhörlich Raum [erzeugen]" est toutefois fort ressemblante. Ce rapprochement pose néanmoins un problème non négligeable: dans la traduction du sonnet XVIII, c'est l'union physique qui est génératrice d'espace; dans la lettre à Elisabeth Freiin Schenk zu Schweinsberg, comme de manière plus générale dans l'œuvre de Rilke, c'est au contraire l'amour sans partage, sans jouissance commune (Zusammenschluss/Genuss), l'amour concentré en soi ("dem in seinem Gefühl Eingeschlossenen") qui crée cet espace libre. Ceci s'oppose à la conception de l'amour de Louise Labé, pour laquelle l'équilibre est à trouver dans la réciprocité et la communauté des amants sur terre. Pour Rilke au contraire, jouissance et vie commune sont synonymes de *décentrement*, de déséquilibre de l'individu.

Cette mise en rapport de la traduction avec ce passage de la lettre jette dès lors un autre éclairage sur le début et la fin du poème, tel que Rilke le traduit. An constate en effet que dans le sonnet français, le sujet féminin parle de don *réciproque*, d'*échange* de baisers ("Donne m'en... Donne m'en... Je t'en rendray..."), alors que dans le poème allemand le sujet n'exprime que son désir, son *vouloir*: le verbe "will ich" est répété quatre fois en quatre vers dans les quatrains. En outre, la traduction relativement libre des termes "folie" et "discrettement", transforme le sens du dernier tercet de façon notable. "Unsinn" ne peut évidemment rendre la dimension intertextuelle de "folie"; l'allusion au *Débat* disparaît, de même que la tension entre la réciprocité et son impossibilité, qui se trouvait au cœur du sonnet de la poétesse. Il est bien entendu possible que Rilke n'ait pas eu connaissance des différents sens du mot "discrettement" au XVIème siècle. Toutefois, on notera qu'il saisit l'occasion pour accentuer un thème qui lui est propre: l'opposition entre la concentration, terme positif chez lui ("Ich halte mich so mühsam *in mir* ein"), et la dissipation (*"aus mir* ausbrechend"), terme au contraire négatif. Par ailleurs, le verbe "vergeuden", sur lequel s'achève la version allemande du poème et qui caractérise bien la lascivité du sujet féminin, a une connotation plutôt péjorative dans le discours rilkéen. Dans les *Lettres à un jeune poète*, il dit en effet de la volupté:

> Und nicht daß wir sie empfangen, ist schlecht; schlecht ist, daß fast alle diese Erfahrung mißbrauchen und *vergeuden* und sie als Reiz an die müden Stellen ihres Lebens setzen und *als Zerstreuung statt als Sammlung* zu Höhepunkten[41].

L'amour, de même que tout mouvement de l'âme, doit être *concentration* ("Sammlung") afin de transcender l'objet, et non pas dispersion, gaspillage dans un plaisir futile. Le regret qui s'exprime dans le tercet de Rilke n'a donc plus grand chose à voir avec celui exprimé par Louise Labé. Ce n'est pas tant la séparation ("discrettement"), l'impossible réciprocité qui est ici mise en cause, mais le fait que l'amour mène à la dissipation de soi, à une forme de *Vergeudung*. La possibilité de créer cet *espace intérieur* ("Raum") dans l'union physique est donc remise en question dans les dernières lignes du poème allemand. On comprend désormais mieux pourquoi Rilke supprime au vers 5 le syntagme: "ça que ce mal i'apaise" et ne traduit pas l'idée de jouissance du vers 8. L'amour rilkéen est un amour solitaire, un amour qui à son point extrême et idéal *se passe de la réciprocité*, c'est la raison pour laquelle l'objet de l'amour doit *disparaître* et l'amour devenir *intransitif*.

C'est en effet à cette disparition de l'objet que l'on assiste dans ses traductions des sonnets. Si l'on reprend les sonnets que j'ai analysés précédemment, comme pour commencer le sonnet VIII, on constate que Rilke traduit le vers 2 "I'ay chaut estreme en endurant froidure" par "ich dulde Glut und *bin doch wie im Eise*". Rilke ne reproduit pas ici l'ambiguïté sémantique énoncée plus haut; la glace ne peut chez lui plus être attribuée à l'amant, à l'objet aimé, et celui-ci disparaît par conséquent du paradoxe. Là où Louise Labé avait réintroduit l'objet aimé en se détachant du schéma pétrarquiste traditionnel, Rilke l'efface et reproduit du même coup le schéma traditionnel. De même, au vers 9, il ne traduit pas l'adverbe "inconstamment" qui faisait allusion au comportement paradoxal de l'être aimé, comme si le caractère contingent de la solitude

41 Rainer Maria Rilke: *Briefe an einen jungen Dichter*, 41ème éd., Frankfurt a. M./Leipzig, Insel, 1994, p. 22. C'est moi qui souligne.

du sujet amoureux devait être effacé. Hasard ou stratégie de traduction? Considérons d'autres cas:

On se rappelle qu'au sonnet XI, Louise Labé réintroduisait également l'objet aimé au sein du paradoxe en opposant symétriquement aux yeux de l'homme l'œil du sujet féminin. Or dans son premier quatrain, Rilke traduit "mon œil", qui dans l'original fait pendant aux yeux de l'être aimé au vers 1, par un syntagme verbal qui forme le vers 3 et supprime, du moins formellement, le face à face du sujet et de l'objet aimé:

> O Blicke, Augen aller Schönheit voll,
> wie kleine Gärten, die in Liebe stehen:
> was hab ich lange da hineingesehen,
> obwohl ich eure Pfeile meiden soll[42].

De même aux vers 9 et 10, il ne reproduit pas le chiasme qui servait à exprimer ce face à face; il fait même davantage, il supprime carrément les yeux de l'être aimé du tercet. En revanche, il développe davantage l'isotopie du regard, du "Schauen" ou "Sehen", verbes qui sont des termes clés de sa réflexion poétique et esthétique:

> Ihr Augen, ja, je mehr ihr dorthin schaut,
> je mehr wird euch des Anblicks Lust vertraut;
> doch du mein Herz, wenn sie sich ganz verlieren
>
> in ihrem Schauen, hast davon nur Qual[43].

Il est également intéressant d'observer les poèmes dans lesquels apparaît le mot "objet", que ce soit dans l'original ou dans la traduction. Au sonnet XVII de l'original, le sujet féminin envisage de trouver "un nouuel obget faire à [s]es yeus" (v. 8) afin de se détacher de l'être aimé. Dans la traduction de Rilke, il s'agit en revanche seulement de *détourner* le regard de l'être aimé, sans toutefois le porter sur un autre objet (v. 7-9):

> Ich suche meinen Wünschen auszuweichen

42 *SW* VII, p. 215
43 *SW* VII, p. 217.

und, von dir abgekehrten Angesichts,

daß etwas dem Verliebtsein mich entrisse[44].

Au sonnet XXI, nous assistons au processus inverse: Rilke ajoute le mot "Gegenstand", qui n'est pas présent dans l'original, afin de mieux pouvoir le nier dans son texte (v.11-14):

Ich weiß nur eins: der schönste Gegenstand

und alle Kunst, die die Natur erhöhte,
vermöchten nimmer, wenn man sie mir böte,
mir meine Sehnsucht sehnender zu machen[45].

Le poème prend dès lors une autre signification. Alors que chez Louise Labé le dialogue rhétorique porte sur la *beauté* de l'être aimé, laquelle n'influence pas les sentiments du sujet (on perçoit ici une résonance platonicienne), Rilke déplace la discussion sur *l'objet* beau et sous-entend que le désir est plus intense sans celui-ci.

Il semblerait donc, à examiner ces quelques exemples, que Rilke tend dans sa traduction à superposer au message amoureux de l'original sa propre conception de l'amour, laquelle ne repose précisément *pas* sur le désir ou le besoin de réciprocité. L'objet aimé, "der Geliebte", pour Rilke toujours inférieur au sujet aimant, doit être *dépassé*, pour devenir un espace infini, lequel peut à la rigueur être alors rempli par Dieu. Il n'est pas inintéressant de constater que dans une autre de ses lettres, Rilke justifie cette vision de l'amour idéal en se référant directement au discours de Diotime dans le *Banquet* de Platon, et il continue ainsi, à propos de l'amour solitaire, le seul à mériter le nom d'amour:

[...] auch sie geht (wie das, was bei allen, nachlässig genug, Liebe heißt) auf einen anderen zu; aber plötzlich, wie ein Vorwand, ist er fortgenommen, sobald das unendliche Gefühl seinen weitesten Kreis beschreibt und keiner Stütze mehr braucht[46].

44 *SW* VII, p. 225.
45 *SW* VII, pp. 229, 231.
46 Lettre à Sidonie Nádherny von Borutin, le 24 septembre 1908, in: Rainer

Tout se passe donc comme si Rilke, dans ses traductions, voulait rendre l'amour, tel qu'il est mis en scène par Louise Labé, intransitif, en en ôtant le pôle objet. Ce faisant, il atténue cependant ce que l'on peut considérer comme *l'originalité* de cette poésie féminine, laquelle réside dans une revendication de la réciprocité, et supprime du même coup la dimension *critique* du texte. Le rapport intertextuel et dialogique qu'établissait Louise Labé avec les courants littéraires et philosophiques de l'époque – rapport critique – est ici remplacé par un *autre* rapport intertextuel, celui que l'original entretient désormais avec l'œuvre de Rainer Maria Rilke.

❦

Ce nouvel encrage du texte de Louise Labé dans le contexte de l'œuvre de Rilke permet d'expliquer d'autres modifications formelles et sémantiques. Les détracteurs de Rilke, qui se sont souvent attachés à la *forme* des poèmes, ont montré, le plus souvent avec regret, combien le poète transforme, voire détruit dans sa traduction la structure très stricte du sonnet marotique utilisée par Louise Labé[47]. On observe en effet dans ces sonnets une structure binaire qui s'étend à tous les niveaux du texte[48]. En ceci, les poèmes de Louise Labé ne diffèrent guère de la poésie pétrarquiste. Le schéma strophique, le mètre, la rime, les figures de rhétorique telles que les parallélismes, les symétries, les antithèses, les anaphores, les chiasmes, tout dans ce lyrisme concourt à l'élaboration d'une dualité qui finit par se clore en une unité dans le dernier tercet. Chez la poétesse de la Renaissance, la forme est l'écrin d'une pensée dialectique qui envisage le monde comme une série d'oppositions dont la première, et non des moindres, est

Maria Rilke, *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin*, Frankfurt a. M., Insel, 1973, p. 79.

47 Voir par exemple Duschan Derndarsky, *op. cit.*, surtout p. 127 sq. et 150, Lotte Cleve, *op. cit.*, surtout 550 sq., et Hugo Friedrich, *op. cit.* Andreas Wittbrodt a également observé cette transposition formelle, sans toutefois porter de jugement négatif, *op cit.*, p. 178.

48 Chiara Sibona, *op. cit.*, voir tout particulièrement le chapitre V.

celle entre le sujet aimant et l'être aimé[49]. Certes, cette structure binaire, qui exige un respect rigoureux des limites du vers et de la strophe, disparaît chez Rilke au profit d'un autre type de *tension:* celle entre la forme métrique et la syntaxe. Alors que Louise Labé tend à maintenir le flot de parole à l'intérieur des limites imposées par la forme, recherchant ainsi un équilibre rassurant pour contrebalancer la "folie", Rilke accentue au contraire par de continuels enjambements le débordement de l'énonciation. Nous avons vu au sonnet XVIII, par exemple, comment la structure syntaxique du texte allemand mimait la surabondance ("Überflüsse") des baisers et des sentiments. En somme, la figure de style dominante dans les traductions, l'enjambement, qui caractérise une impossibilité de l'énonciateur à se tenir à l'intérieur d'un cadre donné, pourrait s'interpréter comme une manière de rendre *dans la forme* le débordement de cet amour sans limite, tel que Rilke le conçoit et le prête à Louise Labé. C'est pourtant sans compter le fait que la figure de l'enjambement se retrouve également dans presque *tous* les sonnets de l'œuvre *poétique* de Rilke, lesquels ne traitent pour ainsi dire jamais de l'amour. Là aussi, il faut donc replacer la forme qu'il donne aux sonnets de la Belle Cordière dans le contexte du sonnet rilkéen.

Dans l'une des études les plus complètes à ce sujet, Sigrid Kellenter[50] a montré l'influence du style d'Elizabeth Barrett-Browning, dont Rilke traduit les sonnets en 1907, sur l'évolution de cette forme dans les *Nouveaux Poèmes.* Ce recueil marque en effet la première grande phase du sonnet chez Rilke, avant les *Sonnets à Orphée* en 1922. Qu'il l'ait hérité d'Elizabeth Barrett-Browning comme l'affirme Kellenter, ou non, l'enjambement est sans aucun doute l'un des signes distinctifs du sonnet rilkéen d'après 1906. On peut même considérer la présence constante de cette figure, tant dans sa production personnelle que dans ses traductions, comme une

49 Cf. Cynthia G. Tucker, *op. cit.*, p. 830 sqq.

50 *Das Sonett bei Rilke*, Bern, Frankfurt a. M., P. Lang, 1982, p. 44 sqq. Voir aussi Judith Ryan, *Umschlag und Verwandlung. Poetische Struktur und Dichtungstheorie in R.M. Rilkes Lyrik der mittleren Periode*, München, Winkler, 1972, p. 57 sqq.

tentative de personnaliser un genre lyrique déjà établi[51]. Toutefois, si l'on se penche sur les écrits où Rilke tente, dès son arrivée à Paris en 1902, de définir la forme à donner à sa nouvelle poésie, on constate que ses réflexions sont en étroite relation avec sa définition, plus générale, de l'œuvre d'art. Dans les lettres qu'il écrit à partir d'août 1903 à Lou Andreas-Salomé, il mentionne à plusieurs reprises son désir de créer des "choses écrites", des "geschriebene Dinge"[52] qui ressembleraient aux œuvres sculptées d'Auguste Rodin. Or dans sa monographie consacrée au sculpteur, Rilke décrit ces œuvres comme unes et closes, malgré leur caractère fragmentaire[53]. A l'intérieur de ce "tout" que forme l'œuvre d'art, des rapports nouveaux s'installent qui créent à leur tour une unité nouvelle. Ce qu'il dit des sculptures de Rodin pourrait tout aussi bien s'appliquer à ses propres sonnets:

> [...] man hat sich sehr rasch an diesen Eindruck gewöhnt, [...] daß ein künstlerisches Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß, daß, unabhängig davon, innerhalb des Bildes neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleichgewichte[54].

Un peu plus loin, il ajoute:

> [...] denn die Bewegtheit der Gebärden, die in dieser Skulptur viel bemerkt worden ist, geht innerhalb der Dinge vor sich, gleichsam als ein innerer Kreislauf, und stört niemals ihre Ruhe und die Stabilität ihrer Architektur[55].

Ce mouvement, Rilke le dit à un autre endroit, est celui de la vie. On comprend dès lors pourquoi le poète-critique d'art choisit le sonnet comme forme dominante de sa nouvelle

51 Voir à ce sujet: Thomas Schneider, *Gesetz der Gesetzlosigkeit: das Enjambement im Sonett*, Frankfurt a. M., Peter Lang, 1992, chap. 5: "Transzendierung und Auflösung der Formgesetze durch R.M. Rilke: das Enjambement als authentische Stilgebärde im Sonett."

52 Lettre du 10 août 1903, in: Rainer Maria Rilke / Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Frankfurt a. M., Insel, 1989, p. 103.

53 *SW* V, p. 163.

54 *Ibid.*

55 *SW* V, p. 218.

poétique: celui-ci lui offre une "architecture" extérieurement close et stable, tant par son agencement métrique et strophique que par sa musicalité; l'intérieur du poème ne doit cependant pas rester statique, mais être animé de "mouvements", comme les statues de Rodin. C'est justement ce "mouvement" que Rilke cherche à rendre par les enjambements à l'intérieur du sonnet, créant ainsi d'autres rapports et d'autres unités que ceux qui seraient donnés par la forme extérieure. Cette tendance s'observe tout particulièrement dans les sonnets où un mouvement est décrit comme *Römische Fontäne*, *Die Anfahrt*[56], ou encore *Der Ball* que l'on peut considérer comme un sonnet rallongé. En ce qui concerne les traductions des sonnets de Louise Labé, le remplacement des structures binaires à l'intérieur des vers par des "mouvements" qui semblent toujours vouloir en dépasser les limites trouve dès lors une explication, si ce n'est une justification. Comme nous l'avons vu au sonnet XVIII, l'enjambement permet de reproduire dans la forme le contenu de l'énonciation: la description d'un amour infini, dépassant jusqu'à son objet. De même que Rilke s'est approprié le contenu de ces poèmes de la Renaissance par l'interprétation qu'il en fait, de même il s'en approprie la forme. Celle-ci se trouve réinvestie de toute sa réflexion sur la forme du poème et de l'œuvre d'art en général, sur sa clôture, son unité et son dynamisme interne.

Il n'est sans doute pas exagéré de parler d'*appropriation* pour définir l'acte de Rilke tant dans ses traductions que dans son rapport plus général aux œuvres d'art du passé et du présent. Par ses lectures et ses interprétations, Rilke les fait siennes. Que ce soit les sculptures de Rodin, les peintures de Cézanne, les textes d'auteurs féminins comme Louise Labé, ou les poèmes de Paul Valéry, ces œuvres entrent nécessairement, dès que Rilke se met à les retranscrire dans ses propres mots, dans le réseau intertextuel de son œuvre personnelle. Le rapport que cette œuvre personnelle entretient avec les œuvres d'autres artistes peut être défini comme une série

56 Pour une analyse détaillée de ces sonnets, voir Sigrid Kellenter, *op. cit.*, p. 57 sqq. Kellenter montre également l'évolution dans la description des mouvements entre la première et la seconde partie des *Nouveaux poèmes*.

d'échanges simultanés (Wechselbeziehung). La relation d'influence est toujours *double*, elle est un va-et-vient entre deux pôles. Ainsi, pour les sonnets d'Elizabeth Barret-Browning, Sigrid Kellenter a observé que Rilke s'inspire de leur forme pour introduire l'enjambement dans ses propres sonnets, mais que son propre travail poétique a en retour influencé sa traduction, raison pour laquelle la version allemande des sonnets comporte davantage d'enjambements que la version anglaise. De même Rodin, Cézanne et Valéry ont fortement influencé l'œuvre de Rilke à des moments clés de sa production littéraire, mais il les a lus, commentés ou traduits en fonction de ce que ces artistes avaient de commun avec son œuvre propre.

Le terme d'appropriation ne suffit cependant pas à définir l'ensemble du rapport de Rilke à ce qu'on pourrait appeler son *canon* artistique. Il est difficile de parler chez Rilke d'un rapport à la *tradition*, car il ne s'intéresse à certaines œuvres que par affinité personnelle, et non en raison de l'importance de celles-ci dans l'histoire. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* peuvent toutefois se lire comme une révision générale de la tradition dans un double mouvement de *réappropriation* et de *décontextualisation*. Le "programme" de Malte est en effet décrit au début du roman comme une sorte de *tabula rasa*, de recommencement de l'écriture de l'histoire et de la tradition, de réécriture sous l'angle du sujet qui "apprend à voir". La deuxième partie du texte met en scène cette réécriture: des figures littéraires comme Bettina von Arnim et d'autres "Liebenden", mais aussi des figures historiques comme le duc de Bourgogne ou Charles le fou sont retirées de leur contexte et réinvesties d'une signification nouvelle par le sujet de l'écriture, le jeune Malte. Ces figures perdent dès lors leur identité personnelle, elle deviennent des symboles; la preuve en est que certaines d'entre elles ne sont pas *nommées* dans le texte. Dans une lettre célèbre à son traducteur polonais Witold Hulewicz, qui lui demandait des explications concernant ces figures historiques, Rilke répond en 1925 en parlant de Malte:

> Sie sind nicht historische Figuren oder Gestalten seiner eigenen Vergangenheit, sondern *Vokabeln seiner Not:* darum lasse man sich auch ab

> und zu einen Namen gefallen, der nicht weiter erläutert wird, wie eine Vogelstimme in dieser Natur [...]. Darum könnte es nur beirrlich werden, die nur angedeuteten Figuren namentlicher herauszustellen; belege sie jeder auf seine Art, und wer sie nicht zu belegen vermag, erfährt immer noch genug aus der Spannung dieser Anonymitäten[57].

Ce que Rilke dit ici à propos de Malte peut être rapporté à l'utilisation qu'il fait lui-même de la tradition, que ce soit la tradition antique de la mythologie greco-romaine, la tradition biblique ou la tradition de la France, son histoire et sa littérature. Ce processus de *dépersonnalisation* ou de *décontextualisation*, Rilke l'applique à l'ensemble de la tradition et il l'applique à Louise Labé elle-même, lorsque, par sa traduction, il arrache ses textes au contexte duquel ils sont issus.

C'est ainsi qu'il faut, à mon sens, expliquer le fait que Rilke traduit systématiquement le nom du dieu archer Amour (Eros) par "der Gott" (quand il ne l'élimine pas carrément de son texte, comme au sonnet XI ou au sonnet XVIII, ou ne le traduit pas simplement par "die Liebe", comme au sonnet XXI). On peut certes voir dans ce choix une influence de Hölderlin[58], que Rilke se met précisément à lire autour de 1913[59], soit peu avant d'effectuer ces traductions. Tout comme Hölderlin, Rilke est en effet habité par l'idée de la disparition des dieux antiques, de leur retrait au-delà des frontières du "visible". Il faut néanmoins remarquer que le fait de ne pas nommer les dieux empruntés à la tradition classique par leurs noms s'observe déjà chez Rilke avant sa rencontre avec l'œuvre de Hölderlin. Déjà dans *Les Nouveaux Poèmes*, les noms des dieux apparaissent souvent dans le titre, mais fort rarement dans le texte, où ils sont mentionnés sans nom, simplement sous cette appellation "der Gott" ou "die Göttin". De même que les personnages historiques de *Malte*, les dieux antiques sont anonymes, tant dans l'œuvre de Rilke que dans les traductions. En ce sens, Hugo Friedrich a en partie raison lors-

57 Lettre du 10 novembre 1925, citée d'après Rainer Maria Rilke, *Briefe*, *op. cit.*, III, p. 891.

58 Comme Karl Maurer dans son compte-rendu de l'article d'Hugo Friedrich, in: *Poetica*, 1, 1967, p. 135.

59 Cf. Herbert Singer, *Rilke und Hölderlin*, Köln, Böhlau Verlag, 1957, p. 32.

qu'il déplore le fait que l'amour dans le texte de Rilke n'est plus incarné par le dieu Amor/Eros de la tradition, mais devient une *vague puissance anonyme* [60].

Pour comprendre l'anonymat du dieu Amour, il faut remonter à l'utilisation que fait Rilke du terme allemand "anonym". Ce terme entretient en allemand une synonymie partielle avec le terme de 'namenlos', synonymie sur laquelle Rilke ne peut s'empêcher de jouer, jusqu'à mettre les deux termes côte à côte[61]. 'Namenlos', c'est en effet à la fois l'*anonyme* et l'*innommable*, et Rilke conserve volontiers l'ambiguïté du terme. Dans les poèmes, 'namenlos' est plutôt utilisé pour signifier ce pour quoi il n'y a pas de nom ou ce qui se cache derrière les noms[62] et que seul le poète ou l'artiste peut percevoir; il est associé à la nuit, à ce qui est lointain, invisible, ce qui dépasse l'homme. Or dans un poème-dédicace rédigé dans l'un des exemplaires de ses traductions de Louise Labé, Rilke a qualifié le sentiment éprouvé par la Belle Cordière de 'namenlos'. Voici les vers en question:

> Wie sollte so ein Buch nicht bleiben wollen,
> wo man es so, wie Sie getan, empfing.
> Ein Meisterwerk? Nicht doch. Ein kleines Ding,
> ein kleiner Becher, aus der übervollen
> seligen Flut geschöpft. Und, ach, mein Teil:
> des Bechers Spiegelbild. Gefüllt womit?

60 Hugo Friedrich dit en effet à propos de la traduction du sonnet IV: "Louise Labé dichtete innerhalb der rituellen Amorlehre, wonach Amor der schlechthin Waltende, der Mensch nur sein Objekt ist. [...] Bei Rilke ist indessen das Subjekt der beiden Sätze Vers 9-11 nicht mehr einheitlich Amor, sondern es tritt das andere Subjekt 'wir', vorher 'unsere Kräfte' hinzu. Der Zusammenhang zwischen Amor und Mensch ist unterbrochen, der Gedanke, dass der Liebende der Ausführende des Amor-Willens ist, entfällt, und an seine Stelle tritt, trotz beibehaltener Reste aus dem Amor-Mythos, der moderne Gedanke von der Subjektivität des Liebens und seiner anonymen Schicksalhaftigkeit." In: *Zur Frage der Übersetzungskunst, op. cit.*, p. 19.

61 Voir le poème: "Oh sage, Dichter, was du tust?", *SW* II, p. 249.

62 *Ibid.*, voir aussi le poème "Wir sagen Reinheit und wir sagen Rosen", *SW* II, p. 252.

Mit Spiegelbildern jenes *Namenlosen*,
das die berühmte "Seilerin" erlitt[63].

L'amour éprouvé par la Belle Cordière est donc pour Rilke un sentiment innommable. L'image qu'il lui confère dans sa traduction des sonnets par le nom anonyme "der Gott" ne correspond certes plus à l'allégorie de l'original, au petit dieu Amour de la tradition pétrarquiste; dans la logique de sa conception, "der Gott" devient néanmoins la représentation idéale de ce sentiment innommable qu'est l'amour, en cela même qu'il n'a pas de nom. On comprend mieux désormais la quasi nécessité pour Rilke de laisser le dieu Amour dans son anonymat. De l'expression d'un sentiment innommable, *namenlos*, "der Gott", le dieu devient l'expression d'un sentiment anonyme et par là-même universel, d'un sentiment que chacun peut remplir de la signification qu'il entend.

La réécriture des sonnets de Louise Labé s'inscrit donc dans un vaste mouvement de *réappropriation* et de *décontextualisation* typique du rapport de Rilke à la tradition. La relation que la traduction établit avec l'œuvre de Labé n'est pourtant pas un rapport *critique* – comme l'est le rapport que la poétesse elle-même entretient avec la tradition pétrarquiste et néo-platonicienne. Il s'agit plutôt chez Rilke d'un procédé *interprétatif*. Il *interprète* Louise Labé et l'associe à ces autres personnages féminins, comme Sappho, Bettina von Arnim, Heloïse, Gaspara Stampa et tant d'autres qu'il nomme "die Liebenden" aussi bien dans le *Malte*, dans les *Elégies de Duino* que dans sa correspondance. Il ne cherche donc aucunement à rendre l'originalité de la Belle Cordière, il s'attache bien plutôt à rendre l'*essence* d'un amour qu'il interprète et définit comme intransitif et pour lequel l'objet ne compte plus. Louise Labé devient ainsi un *type universel* détaché de l'univers intertextuel de son époque. Elle devient elle aussi une voix *anonyme*. Et c'est ainsi que l'on trouve dans un autre exemplaire des *Sonette der Louïze Labé* dédicacé par Rainer Maria Rilke ce petit poème:

63 *SW*, II, p. 268. C'est moi qui souligne.

Es liebt ein Herz, daß es die *Welt* uns rühme,
– nicht *sich*, nicht den Geliebten (denn: wer war's?).
Ein Anonymes preist das Anonyme,
wie Vogelaufruf das Gefühl des Jahrs[64].

L'amante et son aimé sont, par la traduction de Rilke, devenus anonymes, innommables, ils ne sont plus que le symbole de leur condition. Il deviennent par là un élément de la nature, une *essence*, une voix d'oiseau (Rilke utilise la même métaphore à propos des figures historiques dans le *Malte*); Paul Valéry, que Rilke découvrira bientôt, dirait *une voix de personne*.

❦

Comprendre la lecture que Rilke fait, dans ses traductions, des sonnets de Louise Labé, comprendre son intention et par là son geste, revient à expliquer et justifier les détournements sémantiques et formels que l'on observe dans son texte. Le rapport qui relie la traduction à son original est ici réellement un rapport intertextuel, puisque l'original peut se définir comme le pré-texte ("Prätext")[65], l'avant-texte de la traduction qui en est la re-production, la continuité; mais l'original a aussi ici la fonction de *prétexte* dans le vrai sens du terme: les sonnets de Louise Labé ne sont pour Rilke en effet qu'un prétexte pour développer une fois de plus son thème de l'amour intransitif.

Si l'on peut ainsi expliquer et justifier les différences entre le texte original et la traduction, on peut toutefois douter de la légitimité d'une telle démarche. Comme on l'a dit au début de cet article, tout discours amoureux est aussi un discours sur l'amour, une prise de position critique vis-à-vis de la tradition du discours amoureux; tout discours amoureux s'inscrit dans un rapport intertextuel, et ceci vaut aussi, on l'a démontré, pour la traduction littéraire. Néanmoins la relation qui s'instaure entre Rilke et le texte de Louise Labé est sensiblement différente du rapport intertextuel que l'œuvre de cette

64 *SW* II, p. 241, l'italique est de Rilke.
65 Cf. Manfred Pfister, *op.cit.*, p. 11 sqq.

dernière entretenait avec la tradition de son époque. Louise Labé écrit en effet un *autre* texte que ses prédécesseurs masculins. Sa parole est en ce sens une prise de position légitime. Rilke, au contraire, réécrit le *même* texte et le réinvestit de sa propre parole. Ce qui disparaît, pour le lecteur allemand, ce n'est pas seulement l'appartenance d'un texte à une époque et à une culture, c'est aussi l'originalité d'une parole féminine, c'est l'identité "sexuelle" du texte. Que faut-il penser d'un tel transfert, où Rilke parle à la place de Louise? L'appropriation énonciative qui en résulte est-elle légitime sur le plan éthique? De manière générale, cette question du transfert de l'énonciation dans la traduction devrait davantage attirer l'attention de la critique. Si l'on a raison d'insister sur la dimension intertextuelle de la traduction littéraire, s'il faut réellement parler ici d'un double encrage contextuel du texte, encore faut-il veiller à maintenir un équilibre dans notre appréciation de la relation entre les deux textes et les deux auteurs. Un texte en remplace un autre; s'il convient de considérer ce qui se *crée*, il faut néanmoins également rappeler ce qui se *perd* dans cette déportation du texte: dans le cas présent, la voix de *quelqu'un*, devenue anonyme.

Abstract

Das Liebesgedicht als literarischer Diskurs *über* die Liebe steht immer in einer intertextuellen, dialogischen, oft kritischen Wechselbeziehung mit anderen Konzeptionen von Liebe, die im Gedicht widerlegt, neu interpretiert oder umgedeutet werden. Dies gilt für die Liebeslyrik der französischen Dichterin Louise Labé, die in ihren 24 Sonetten (1555) die vorwiegend männlich geprägten Liebesideale der petrarkistischen und neuplatonischen Tradition revidiert, wie auch für Rainer Maria Rilkes Übersetzungen dieser Sonette, die stark vom Original abweichen. Im Anschluss an Dieter Lamping, der diese Übertragungen von Louise Labés Gedichten im Kontext von Rilkes Werk liest, werden hier diese Übersetzungen im Hinblick auf die *Originalität* von Louise Labés Dichtung neu diskutiert. Diese Originalität besteht darin, dass die Dichterin im Unterschied zum Petrarkismus auf die Gegenseitigkeit und im Unterschied zum Neuplatonismus auf die sinnliche Erfüllung der Liebe beharrt. Ihr Liebeslyrik ist insofern eine kritische – eine weibliche.

Das Originelle an dieser Liebeslyrik geht in Rilkes Übersetzung insofern verloren, als dieses intertextuelle – und kritische – Verhältnis der Sonette zum literarischen Liebesdiskurs der Renaissance getilgt und durch eine andere intertextuelle Beziehung ersetzt wird: die Beziehung zwischen Louise Labés und Rilkes Werk. Anhand einer vergleichenden Analyse von Original und Übersetzung des berühmten achtzehnten Sonetts und einiger Gedichtauszüge soll gezeigt werden, wie Rilke versucht, durch eine Ausweitung der Metaphorik die Tragweite der sinnlichen Erfüllung umzudeuten und durch weitere Änderungen den bei Labé die Liebesbeziehung prägenden Objektbezug zu negieren.

Auch die Sonettform muss im Rahmen dieses neuen intertextuellen Zusammenhangs interpretiert werden. Für Rilke beruht sie nicht mehr wie in der französischen Renaissance auf einem "binären" Prinzip, sondern auf dem Konzept des Kunst-Dings, das Rilke ausgehend von Rodins Werk erarbeitet hatte.

Rilkes Übersetzungen der Sonette Labés sind typisch für seinen Umgang mit der Tradition: Louise Labé wird – wie auch andere literarische oder historische Figuren in Rilkes Werk – ihrem geschichtlichen Kontext entzogen, ihre individuelle Persönlichkeit wird ausgeblendet. Der allegorische Liebesgott "Amour", den Rilke in seiner Übersetzung mit dem einfachen Wort "der Gott" wiedergibt, wird dem gleichen Prozess unterzogen: er verliert seinen Namen, wird *namenlos* sowie die Figur der Louise Labé bei Rilke *anonym* wird. Problematisch bleibt dabei die Legitimität eines solchen Verfahrens.