



HAL
open science

Le Pays intermédiaire saloméen : un lieu entre expérience de l'angoisse et libération créatrice

Britta Benert

► To cite this version:

Britta Benert. Le Pays intermédiaire saloméen : un lieu entre expérience de l'angoisse et libération créatrice. *Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature*, Cambridge Scholars Publishing, pp.2-17, 2020, 978-1-5275-4383-6. hal-04517979

HAL Id: hal-04517979

<https://hal.science/hal-04517979>

Submitted on 22 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE PAYS INTERMEDIAIRE SALOMEEN : UN LIEU ENTRE EXPERIENCE DE L'ANGOISSE ET LIBERATION CREATRICE

<p.3> Aborder l'œuvre de Lou Andreas-Salomé (1861-1937) sous l'angle du phénomène existentiel de l'angoisse, c'est toucher à un élément important de l'esthétique de l'auteur. Dans un petit ouvrage¹, j'avais interrogé cette esthétique en son lien avec la question d'altérité, frôlant ainsi la thématique du présent colloque. En effet, les notions d'angoisse et d'altérité invitent toutes deux à questionner la place qu'occupe l'individu dans le monde 1900, ce nouveau monde en plein chamboulement qui peut effrayer et qui peut aussi complètement remettre en question la relation qu'entretiennent les uns aux autres, le Moi à soi-même. Aussi, avec la lecture que je propose de « Die Schwester » (« La Sœur »), l'un des cinq récits que rassemble le recueil *Im Zwischenland (Au Pays intermédiaire)* publié en 1902², je voudrais montrer comment, dans ce texte, l'expérience de l'angoisse s'avère être tout à la fois liée à la thématique du Moi en crise, et consubstantielle aux réflexions poétologiques de l'auteure. Je présenterai tout d'abord le *contexte* dans lequel « La Sœur » s'inscrit pour, dans un deuxième temps seulement, m'arrêter au texte lui-même. Rappelons que cette démarche – ou ce détour – n'est pas sans faire écho à la réception posthume de l'auteure. Cet accueil traditionnel, le seul valable sur plusieurs décennies, peut se caractériser par une sorte de contextualisation déformante et malheureuse, qui réduit l'auteure à l'état de simple prétexte³ pour focaliser sur les réalisations des illustres rencontres de Lou Andreas-Salomé, tout en minorisant dans un même mouvement la valeur de ses écrits <p.4> romanesques en particulier⁴. La critique plus récente, quant à elle, a eu raison de souligner le fait que la focalisation sur la triade Nietzsche/Rilke/Freud notamment a pu empêcher la pleine reconnaissance du rôle actif que la romancière et future analyste a joué dans l'invention d'une nouvelle esthétique au tournant du siècle⁵. Ces mêmes travaux visant à mettre au premier plan l'évidente présence créative des femmes ont également permis de jeter un regard nouveau sur les nombreux liens existants entre l'œuvre saloméenne et les divers mouvements littéraires de son temps. En d'autres termes, la critique plus récente a (r)ouvert la voie à une contextualisation qui permettrait davantage d'évaluer l'impact de Lou Andreas-Salomé en ce Tournant du siècle en pleine ébullition esthétique. Et c'est bien sûr dans cette approche que je souhaite inscrire les réflexions qui vont suivre.

Pour une nouvelle contextualisation : Andreas-Salomé et Rilke, muses l'un pour l'autre

La raison la plus évidente de mettre au premier plan l'une des rencontres de Lou Andreas-Salomé parmi les plus célèbres : « La Sœur » s'ouvre sur « Ich war ein Kind und träumte viel » (« J'étais une enfant et rêvais beaucoup »), poème que Rainer Maria Rilke avait composé en mai 1898, puis publié à Noël 1899. Composition et publication du poème datent donc du temps de la relation amoureuse du jeune poète avec Lou Andreas-Salomé. Citons les premiers vers de ce poème :

Ich war ein Kind und träumte viel
und hatte noch nicht Mai;
da trug ein Mann ein Saitenspiel
An unserm Hof vorbei.
Da hab ich bange aufgeschaut :
„O Mutter, laß mich frei...“
Bei seiner Laute erstem Laut
Brach etwas mir entzwei [...].

J'étais une enfant et rêvais beaucoup
et n'avais jamais connu mai
quand un homme et son luth
passa dans notre cour.
Je l'ai scruté, anxieuse alors :
“O mère, laisse moi partir...”
Au premier son de son luth,
quelque chose me déchira [...].⁶

<p.5> Ce qui nous intéresse est bien sûr l'occurrence de « anxieuse/bange ». L'Angoisse est déjà le mot clé dans ce poème, qui constitue l'une des premières tentatives littéraires de Rilke. Le poète allait bientôt en faire le fondement même de son expression poétique : « faire des choses avec de l'angoisse » comme il le formule dans

une (célèbre) lettre à Lou Andreas-Salomé⁷, se mue en effet en crédo esthétique dans le sens où pour Rilke, son travail de poète devait désormais consister à arracher un nouveau langage poétique des insoutenables angoisses qui n'ont cessé de l'habiter tout au long de sa vie. Aussi, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, préparés par le magnifique chant que constitue la correspondance entre Lou Andreas-Salomé et Rilke, est ce roman de la modernité, entièrement tourné vers le phénomène existentiel de l'angoisse⁸. Ces choses concernant Rilke et son roman sont bien connues, de même que la fécondité littéraire exceptionnelle du couple Rilke/Lou Andreas-Salomé. Il est clair aussi que de cette relation, Rilke est sorti le maître incontestable. Cela étant, ce que le poème de Rilke permet de bien illustrer, en ouverture de la nouvelle saloméenne, c'est la *réciprocité* qui fonde leur rencontre. Lou Andreas-Salomé ne s'est nullement limitée à accompagner son jeune ami dans l'épanouissement poétique, ils n'ont en fait cessé d'être muse l'un pour l'autre⁹. La chronologie est à ce titre importante : Lou Andreas-Salomé s'appuie sur le poème de Rilke aux alentours de 1900, probablement peu avant qu'elle mette fin à leur relation en refusant tout contact¹⁰, interdiction qui allait perdurer jusqu'en 1903, date à laquelle elle autorise Rilke à lui écrire à nouveau. C'est également le moment où Rilke commence à travailler son *Malte* (avec l'angoisse). C'est donc bien Lou Andreas-Salomé qui, en évident précurseur, saisit avec sa nouvelle « La Sœur » le poème de son ami dans son potentiel novateur et qui s'en inspire pour bâtir sa propre œuvre romanesque.

Que Lou Andreas-Salomé eût du flair pour détecter les personnalités les plus imposantes de son temps est une donnée que la réception posthume a rapidement prise en considération¹¹. Cependant, tout comme son œuvre romanesque garde jusqu'à aujourd'hui un caractère confidentiel, l'intense réflexion critique que Lou Andreas-Salomé a consacrée aux bouleversements esthétiques du tournant du siècle reste largement méconnue. Cela est d'autant plus regrettable que c'est justement la méticulosité avec laquelle elle scrute les tendances littéraires de son temps qui forme le volet le plus volumineux de son œuvre théorique composée d'un ensemble de plus de 200 contributions¹². La rédaction de « La Sœur » se fait dans le contexte de l'intense réflexion critique que mène Lou Andreas-Salomé, publiant dans des revues parmi les plus influentes de son temps. À travers ses écrits consacrés aux dramaturges <p.6> allemands et scandinaves, à la culture et littérature russes ou encore au chef de file du mouvement symboliste allemand Stefan George, notre critique se montre fine observatrice des représentations réaliste et naturaliste, des trouvailles et des limites de ces dernières. Si l'intérêt de Lou Andreas-Salomé est ainsi porté à l'analyse des changements esthétiques de son temps, sa préoccupation première est de réfléchir au potentiel esthétique de la *transition* qu'elle aborde en sa fragilité, en son caractère spatial et éphémère. Ainsi non seulement Lou Andreas-Salomé est parfaitement consciente de vivre dans ce moment de transition (esthétique), mais cette idée de transition est aussi au fondement même de son esthétique. Ses contemporains avaient bien compris cette prédilection : « Im Übergang stellt Lou Andreas-Salomé gern die Menschen dar, im Übergang von Land zu Land, im Übergang der Lebensanschauung der alten und der neuen Zeit [...]. Im Übergang von sinnlicher und geistiger Liebe [...] »¹³ (« C'est dans la transition que Lou Andreas-Salomé aime représenter l'homme, dans la transition d'un pays à l'autre, dans la transition d'une vision de la vie à l'autre, entre l'ancien temps et le nouveau, entre l'amour sensuel et l'amour spirituel »). Le titre de notre recueil constitue alors un poignant signal : *Im Zwischenland* comme métaphore et programme esthétique de Lou Andreas-Salomé. Revenons à Rilke qui a employé également le néologisme dans son journal dit de Worpswede. À la date du 13 décembre 1900, le pays intermédiaire rilkéen se révèle être une métaphore de son angoisse, de sa peur d'échouer en tant que poète. Des crises d'angoisse l'avaient pris déjà lors de son deuxième voyage en Russie, à l'été 1900, en compagnie de son amante Lou Andreas-Salomé; elles se poursuivent donc à son retour en Allemagne, Rilke ne cessant de vivre dans un effroyable *Zwischenland*, lieu où se noue sa crise existentielle :

Es ist eine unendliche Demütigung für mich, die Namen der letzten Tage hier zu verzeichnen [...] Ich fürchte, solche Tage gehören nicht dem Tode, wie sie auch dem Leben nicht gehören. Sie gehören...o, Zwischenland, ist ein Zwischengeist, ein Zwischengott über dir, dann gehören sie ihm, diesem verheimlichten Unheimlichen [...] Über dem Leben und über dem Tode ist Gott. Aber über das Zwischenland hat er keine Macht, es ist trotz seiner Gewalt und Gegenwart, hat nicht Raum, nicht Zeit und nicht Ewigkeit. Hat nur Herzschläge von unsäglich traurigen, hoch aufgehängten, geängstigten Herzen, die nicht voneinander wissen, die fortgenommen sind von allen Beziehungen und Zusammenhängen, ausgeschaltet sind, sinnlos sind und deren Klopfen ebenso wenig wahr und wirklich ist wie die Thronrede, die ein Wahnsinniger in der Zwangsjacke vor roh lachenden Wächtern und beängstigten Irren hält¹⁴.

< p. 7 > C'est une humiliation infinie pour moi que de consigner ici les noms de ces derniers jours [...] Je crains que de telles journées n'appartiennent pas plus à la mort qu'à la vie. Elles appartiennent...ô pays intermédiaire, s'il y a au-dessus de toi un esprit, un dieu intermédiaire, c'est à lui qu'elles appartiennent, à cet étrange étranger [...] Au-dessus de la vie et de la mort, il y a Dieu. Mais il n'y a aucune puissance au-dessus du pays intermédiaire qui existe en dépit de sa force et de sa présence et qui ne connaît ni espace, ni temps, ni éternité. Il n'y a que les palpitations de cœurs infiniment tristes, très haut pendus, pleins d'angoisse, qui ne savent rien les uns des autres, qui ont été exclus de toutes relations et de tous réseaux, débranchés, privés de sens, et dont les battements sont aussi peu authentiques et réels que le discours du trône que tient un fou en camisole de force devant le rire gras des gardiens et l'angoisse des autres fous.¹⁵

Lou Andreas-Salomé, elle aussi, a pu saisir comme étant foncièrement angoissants les interrogations et doutes de l'artiste, qui placent le poète en quête d'expression « dans un autre espace, incertain, indiciblement inquiétant » - pour citer Rilke¹⁶ - ou, selon les mots de son amie, évoquant l'artiste tâtonnant : « Dann ist kein Alltag mehr in der Seele, sondern die Hölle. Selbstverhöhnung, Hilflosigkeit und gepeinigter Hochmut, Lebensüberdruß, ja Verzweiflung ! »¹⁷ (« C'est alors que l'âme ne connaît plus de quotidien mais l'enfer. Sarcasme, désarroi et orgueil tourmenté, abattement, oui, désespoir ! »). Or, cet espace, ce pays intermédiaire anxiogène, revêt parallèlement chez notre auteure, avant que Rilke ne le saisisse en ce sens, une dimension positive, voire créative, associée à l'idée de jeunesse, une association que reflètent titre et sous-titre de notre recueil : *Im Zwischenland. Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen (Au Pays intermédiaire. Cinq récits tirés de la vie psychique d'adolescentes)*. Par ce rapprochement avec l'adolescence, le pays intermédiaire signifie incertitude, transition et angoisse, mais, point important, sans que la métaphore ne se réduise à une *phase* de la vie que l'on quitterait à l'âge adulte ; non, la jeunesse est considérée comme un élément constitutif de l'acte créateur, *est* principe créateur, consubstantiel à l'artiste¹⁸. C'est en ce sens métaphorique que Lou Andreas-Salomé évoque, dans la lettre de séparation qu'elle adresse à Rilke en février 1901, alors qu'elle vient de fêter ses quarante ans, sa jeunesse enfin trouvée, « [...] denn erst jetzt bin ich jung, erst jetzt darf ich sein, was Andere mit 18 Jahren werden : ganz ich selbst » (« car maintenant seulement je suis jeune, maintenant seulement je puis être ce que d'autres sont à 18 ans : entièrement moi-même¹⁹ »). Significativement, ces retrouvailles avec elle-même s'accompagnent d'une intense production artistique. Pour notre lecture de « La Sœur », il convient d'avoir à l'esprit ces deux éléments <p. 8 > propres au concept du pays intermédiaire : à la fois métaphore d'un angoissant moment transitoire et principe créateur. Venons-en au texte.

« La Sœur » : une histoire d'ambivalences et d'incertitudes

Notre récit relate l'histoire de deux sœurs, appelées Mascha (17 ans) et Dascha (16 ans) ou encore Marie et Dora, car nous apprenons, par le biais de la cadette, que leur prénom a été russifié : « Weißt du noch, wie wir hier ankamen und nicht einmal verstanden, was die Menschen hier sprachen ? - - Eben noch waren wir Marie und Dora gewesen, und mit einemmal wurden wir Mascha und Dascha²⁰ » (« Te souviens-tu comme nous sommes arrivées ici et que nous ne comprenions même pas quand les gens se parlaient ? Un instant plus tôt, nous étions Marie et Dora, puis, subitement, nous sommes devenues Macha et Dacha »). Avec ce changement de nom, la possible interrogation identitaire propre à l'adolescence est d'emblée renforcée par une incertitude - un flottement - quant à l'origine des jeunes filles. Et probablement, l'un et l'autre questionnements sont susceptibles d'être sources d'angoisse si on y rattache le fait que le terme et ses synonymes sont récurrents tout au long du texte saloméen. C'est depuis qu'un jeune couple les a accueillies dans son appartement saint-pétersbourgeois que les deux adolescentes ont un nouveau prénom, le texte ne donne pas davantage de précision à ce sujet, tout comme nous ne savons rien sur les modalités de leur arrivée en Russie. Ce qu'on apprend, c'est que leur mère est décédée et que leur père travaille loin d'elles. Elles ne le voient donc pas souvent, il n'y a pas non plus de certitude quant au moment de leur prochaine rencontre, juste l'espoir que ce sera peut-être à Noël. La thématique de la séparation et de la mort ainsi déployée est également présente du côté de la famille d'accueil, le couple ayant perdu leur petit garçon il y a peu. D'abord endeuillée, la jeune mariée savoure désormais pleinement la vie mondaine de Saint-Pétersbourg. De brefs échanges entre elle et les jeunes filles sont esquissés, de même que nous est présenté un dîner partagé, mais la tenue du repas indique clairement que les jeunes mariés sont davantage occupés par eux-mêmes que par leurs jeunes protégées, pour lesquels ils jouent par conséquent si peu le rôle de parents adoptifs. C'est avant tout la servante Fjokla qui prend soin des adolescentes: elle leur donne secrètement à manger et elle remplace leur canari mort par un canari factice en carton. Mais cette figure de mère est, là encore, protectrice et aimante seulement par intermittence. Sujette à l'abus d'alcool, elle épouvante les jeunes filles au point qu'elles prennent la fuite, se mettent à <p.9> l'abri de celle qu'elles ne reconnaissent alors plus. Autre instant problématisant la complexe relation à autrui : pensant bien faire, les jeunes filles avaient donné un bain à l'oiseau, une sollicitude aux allures maternelles si inappropriée qu'elle avait causé sa mort. C'est un narrateur omniscient qui relate l'histoire, bien qu'on puisse observer un léger déplacement du point de vue vers les pensées de Dascha, donc vers la plus jeune des sœurs. Celle-ci n'a pas le droit de participer à certaines des activités de son aînée (le cours de musique). Bien que Dascha ne cesse d'évoquer et de se réjouir de la proximité avec sa sœur, comme si elles ne formaient qu'une seule et même personne, une lente distanciation entre les deux sœurs se fait de plus en plus jour. À la fin du texte, Dascha se rend seule à un cours parce que Mascha est subitement prise d'angoisse : « Mir ist so angst²¹ » (« J'ai si peur »). À son retour, Dascha trouve la maison sens dessus dessous : c'est la catastrophe. Le couple d'accueil s'accuse de ne pas avoir su s'occuper des jeunes filles comme il aurait fallu. Dascha prend la fuite, mais n'ose pas complètement quitter la maison, ayant aperçu dans la rue le beau jeune homme qui l'avait abordée le matin même, la confondant manifestement avec sa sœur aînée. Dascha sait désormais que la catastrophe est en lien avec ce jeune homme. Le texte ne renseigne pas sur ce qui a pu se produire concrètement. Ce qui est relaté est l'effroi des personnages. Vraisemblablement, Mascha a eu une liaison avec le jeune homme, peut-être même qu'elle attendait un enfant de lui, et probablement est-elle morte par noyade. Dascha

reste seule, épouvantée. Voilà donc une fin ouverte, sinon ambiguë ou encore-indécise – un flottement que l'on retrouve dans le poème de Rilke sur lequel ouvre et conclut le texte saloméen :

Ich war ein Kind und träumte viel
und hatte noch nicht Mai;
Da trug ein Mann ein Saitenspiel
An unserm Hof vorbei.
Da hab ich bange aufgeschaut :
« O Mutter, laß mich frei... »
Bei seiner Laute erstem Laut
Brach etwas mir entzwei

Ich wußte, eh sein Sang begann :
Es wird mein Leben sein.
Sing nicht, sing nicht, du fremder Mann :
Es wird mein Leben sein.
Du singst mein Glück und meine Müh',
mein Lied singst du und dann :

<p. 10> Mein Schicksal singst du viel zu früh,
So daß ich, wie ich blüh und blüh –
es nie mehr leben kann.
Er sang. Und dann verklang sein Schritt – er mußte weiter ziehn;
und sang mein Leid, das ich nie litt,
und sang mein Glück, das mir entglitt,
und nahm mich mit, und nahm mich mit – und keiner weiß, wohin...²²

J'étais une enfant et rêvais beaucoup
et n'avais jamais connu mai;
quand un homme et son luth
passa dans notre cour.
Je l'ai scruté, anxieuse alors :
« Ô mère, laisse moi partir... »
Au premier son de son luth,
quelque chose me déchira.
Je savais, avant le début de son chant
que ce serait ma vie.
Ne chante pas, ne chante pas toi l'étranger :
Ce sera ma vie.
Tu chantes mon bonheur et ma peine,
tu chantes ma chanson; et puis :
tu chantes mon destin bien trop tôt
si bien que, quoique m'efforçant de mûrir –
je ne pourrai plus jamais vivre.
Il chanta. Puis son pas résonna –
il lui fallait poursuivre sa route;
et il chanta la souffrance que jamais je ne souffris,
et il chanta mon bonheur qui m'échappa,
et il me prit avec lui, me prit avec lui –
et personne ne sait où...²³.

Entre le poème de Rilke et le récit « La Sœur » de nombreux liens se tissent, dans l'histoire, mais également plus discrètement lorsque, grâce à un subtil jeu lexical, des mots du poème sont (ré) employés au sein du texte saloméen. On notera que l'étranger aimé du poème est artiste : il chante, joue du luth. Dans « La Sœur », on trouve cette idée d'une imbrication inextricable entre la vie (l'amour) et l'art, dans le fait que Macha/Dacha rencontre secrètement son amoureux lorsqu'elle se rend à son cours de musique. Qu'elle meure à la fin du texte, la fait entrer dans la longue lignée des adolescents au destin également tragique que voit apparaître l'époque. La mort (ou le suicide) d'adolescent est en effet l'une des variantes qu'offre la métaphorisation du concept de la jeunesse, variante qui représente la vie et l'art comme ayant échoué (Hanno Buddenbrook ; Hein ; Hans Heilmer²⁴). Mais de même que les confrères <p. 11> de Lou Andreas-Salomé ont tout autant pu se saisir de la métaphore en dessinant de jeunes protagonistes qui, entre la soumission à l'ordre établi et la mort, laissent entrevoir une troisième voie libératrice, celle de la création artistique (Tonio Kröger, certains personnages des *Faux-Monnayeurs*, Törless²⁵), de même « La Sœur » puise-t-elle bien trop du côté de l'ambiguïté pour être uniquement sombre. Ainsi, Dacha apprend certes la terrible nouvelle de la mort de sa sœur, mais le texte finit, nous l'évoquons déjà, sur les derniers vers du poème ; c'est au poème – à l'art – qu'est réservé le dernier mot. À l'égard de cette note plus positive,

l'interprétation de la nouvelle que propose la germaniste Roebing, lisant l'histoire des deux adolescentes Macha et Dacha comme celle d'une seule, est tout à fait stimulante. Macha ne représenterait alors qu'une *projection* de Dacha qui « d'une part rêve de sexualité et du fait d'être désirée, mais qui d'autre part, en est angoissée et [...] punit elle-même ses fantasmes par des représentations de mort et la perte du sentiment d'être protégée²⁶ ». Macha comme idée projective de Dacha aidant ainsi cette dernière à mieux faire face à ses angoisses.

Lire comme acte créateur

Cette lecture psychanalytique renvoie aux aspects clés constitutifs de la modernité littéraire : la réflexion qu'inaugurent Baudelaire, Rimbaud et Nietzsche sur l'identité du sujet couplée à celle de ses possibilités d'expression artistique. Si Nietzsche déclare que le « sujet n'est que fiction », « La Sœur » en retient comme conséquence la destruction du Moi : Macha/Dacha se donne la mort par noyade. Mais le texte de Lou Andreas-Salomé, à l'image de la pensée nietzschéenne, propose aussi de voir comme inhérente à cette décomposition une dimension constructive : en ce sens la décomposition est tout autant *transformation* de Dacha en sujet pluriel, sa *projection* lui permettant d'explorer des couches inconnues du soi²⁷. Mais est-elle également dessinée comme artiste ? On sait que selon la conception moderne, nietzschéenne du sujet, c'est au seul artiste qu'est réservé l'accès au Moi vécu comme expérience plurielle. Sans faire de Dacha explicitement une artiste, avec son récit, Lou Andreas-Salomé s'inscrit dans les considérations de Nietzsche, en donnant à la *lecture* que livre Macha/Dacha une signification créatrice : Macha/Dacha, par l'acte de lecture, se mue en créatrice, créatrice du poème de Rilke. La lecture acquiert donc dans la nouvelle saloméenne – comme d'ailleurs dans ses essais de théorie littéraire – une place de première importance. Aussi, en *ouvrant* sur la lecture que font les deux adolescentes du poème de Rilke, la nouvelle suggère d'abord que l'objet qu'est le livre dispose d'une vie <p. 12> propre, radicalement autre par rapport à la vie commune. Séparé de cette dernière par des limites nettes, le livre s'illumine et illumine ceux qui entrent en contact avec lui. Il s'agit d'un contact fusionnel, à partir duquel un nouveau regard sur la vie peut se créer :

Das Buch lag aufgeschlagen mitten im hellen Lichtfleck unter der Lampe, dessen Umkreis scharf abgegrenzt wurde durch den Lampenschirm von starkem, grünlichem Glanzpapier, mit bunten, sehr exotischen Blumenranken darauf. Beinahe aneinandergeschmiegt beugten beide Mädchengesichter sich tief über das Buch, gleich ihm strahlend hell beleuchtet. Die Gestalten blieben im Schatten.²⁸

Le livre était ouvert, posé en plein milieu de la lueur claire, sous la lampe dont les contours se trouvaient nettement distingués par l'abat-jour, fait d'un résistant papier brillant tirant au vert, aux très exotiques fleurs colorées en arabesque. Presque blottis l'un contre l'autre, les deux visages des jeunes filles étaient penchés tout près du livre, comme lui illuminés par un éclat clair. Leurs corps restaient dans l'ombre.

Ce passage, placé directement à la suite du poème rilkéen, fait écho à l'évocation d'un souvenir de lecture des deux protagonistes, du temps de leurs sept et huit ans. Leur gouvernante, se souviennent-elles, leur avait donné des « Histoires morales » traduites de l'anglais ; seulement, selon la lecture qu'en avaient fait les deux fillettes – selon leur *traduction* d'alors du texte - tous les enfants très sages *devaient* mourir et allaient devenir des anges²⁹. Les adolescentes se rappellent combien cette lecture fut angoissante, sans qu'elles reviennent sur ce qui ressemble fortement à un malentendu (la morale des histoires étant selon toute vraisemblance que les enfants sages eurent droit au Paradis et non pas, comme le comprennent alors les fillettes, que leur bon comportement allait leur offrir une mort immédiate). Aussi les rires qui accompagnent d'abord ce souvenir de lecture s'avèrent être simple façade ; c'est l'angoisse éprouvée en tant qu'enfant qui ressurgit et qui saisit l'adolescente Dacha³⁰. Le pouvoir attribué à la lecture est ici, d'une part, évident dans sa nocivité : à l'image de certains de ses contemporains, Lou Andreas-Salomé dénonce le fait que la littérature moralisatrice que son époque réserve aux fillettes et jeunes filles, loin de les libérer, constitue un piège dans lequel l'adolescente finit par tomber³¹. D'autre part, la lecture, aussi mauvaise, moralisatrice qu'elle soit, est parallèlement présentée, et ce également à travers ce passage, dans son potentiel créateur. Ainsi, comme s'en souviennent les jeunes filles, l'angoisse de la mort suscitée par leur lecture du livre, les avait incitées à l'*invention* de nombreuses farces : « Und was für Ungezogenheiten haben wir nicht ausgeheckt, um nicht auch so früh zu sterben ! »³² (« et que <p. 13> n'avons-nous pas inventé comme bêtises afin de ne pas également mourir si tôt ! »). Lou Andreas-Salomé associe ici la réflexion qu'elle consacre à la lecture comme acte créateur au topos (plus ancien) de la proximité entre le jeu de l'enfant et la création artistique³³.

C'est à cet endroit que les deux évocations de lecture (celle du poème rilkéen et celle du souvenir de la lecture d'histoires moralisatrices) se rencontrent : dans le fait qu'il n'est pas *exclusivement* question de lecture qui emprisonne, fait peur et qui empêche les jeunes filles de vivre. Mais ce qui est décrit est *aussi* une lecture qui permet aux jeunes filles de réfléchir – on ne voit que leurs têtes, les corps sont dans l'ombre -, d'entrevoir de nouveaux horizons, de sortir d'une attitude passive, pour devenir pleinement actrices de leurs vies. À cet égard, les métaphores traditionnelles qui désignent les échappatoires à la condition humaine, la fenêtre et l'oiseau,

qu'introduit le début du texte, ne font que souligner la situation désolante des jeunes filles, puisque la cage à oiseaux est vide et que la fenêtre donne sur une cour intérieure flanquée d'un mur gris et laid. Ceci pour mieux souligner que c'est bien grâce à la lecture que les deux adolescentes réussissent à s'extraire de la morosité de leur existence, comme l'on peut le déduire des lignes ci-dessous :

Mitten in alledem erschien der helle Lichtkreis auf dem Tisch mit dem Gedichtbuch und den beiden aneinandergelehnten Mädchenköpfen wie eine anmutige Insel in ödem Meer, - ein isolierter Punkt von unzerstörbarer Traulichkeit.³⁴

Au milieu de tout cela, la lueur claire sur la table, avec, en son cercle, le recueil de poésie et les deux têtes de jeunes filles penchées l'une vers l'autre, paraissait telle une île souveraine dans la vaste mer, - un point isolé doté d'une assurance indestructible.

Lou Andreas-Salomé avait déjà eu recours à l'image de l'île dans l'un de ses essais théoriques où elle avait réfléchi à deux types de lecture, l'un simplement distractif, l'autre *créatif*, qui permettaient tous deux, bien qu'opposés, « de trouver le refuge que nous offre une île verdoyante et paisible, au milieu de la mer déferlante³⁵ ».

Car la vie, comme Dacha est prête à l'entrevoir à la fin du texte, est « Rätsel, Geheimnis und Tod³⁶ » (« mystère, secret et mort »). Dacha vit donc un tournant dans sa perception des hommes et des choses ; elle quitte ce qu'elle s'était fixé comme « réalité » (palpable, explicable) pour concevoir l'espace comme étant « incertain, indiciblement inquiétant » (Rilke) et angoissant. En ce sens, l'angoisse exprime la perte d'une certitude, celle d'une conception traditionnelle, rassurante quant à la place <p.14> du Moi dans le monde³⁷; c'est une nouvelle conscience (moderne) vers laquelle notre protagoniste tend désormais. Ce tournant s'accompagne, comme précisé également à la toute fin du texte, d'un foncier sentiment de vertige qui n'est pas sans rappeler « le vertige de la liberté » dont parle Kierkegaard. Celui-ci saisit celui ou celle qui, se détournant de l'explication univoque, se trouve face à la multitude des possibles³⁸. Il est donc question avec « La Sœur » de la liberté de l'individu moderne, une liberté qui peut faire peur, l'ébranler foncièrement mais que l'art contribue à surmonter, voire à apaiser ; en effet, aussi secouée que soit Dacha, elle trouve ce refuge dans le souvenir du poème de Rilke ; c'est la fin du texte qui, répétons-le, reprend des vers du poème :

Sie dachte an friedlichen Lampenschein und sah den Kopf der Schwester über ein Buch gebeugt - . Worte erklangen mit den halben abgebrochenen Tönen des Leierkastens, - verklangen – Mein Schicksal sangst du viel zu früh, /So dass ich, wie ich blüh und blüh', -/Es nie mehr leben kann -).³⁹

Elle se rappelait la lueur paisible d'une lampe et voyait la tête de la sœur penchée au-dessus un livre - . Accompagnant les demi sons saccadés de l'orgue de Barbarie, sonnaient des mots, - puis cessaient de sonner - tu chantes mon destin bien trop tôt/si bien que, quoique m'efforçant de mûrir – /je ne pourrai plus jamais vivre.

Ce poème d'indicibilité toute moderne avait tant plu à Dacha : « Uff ! das ist mal eine Sache - ! Gefällt uns aber schrecklich »⁴⁰ (« Ouf, en voilà une chose - ! mais elle nous plaît affreusement »), avait-elle commenté après sa première lecture, se montrant d'emblée sensible à l'ambiguïté des vers rilkéens : « Aber eigentlich kann das doch gar nicht mit rechten Dingen zugehen. Denn eigentlich nimmt er sie ja gar nicht mit. Nein, das tut er gar nicht. Sie bleibt ja doch da. - - Wie ist denn das, Mascha ? »⁴¹ (« En fait, cela ne tourne pas bien rond. Parce que, tout compte fait, il ne l'amène pas. Non, ça, il ne le fait pas du tout. Elle y reste finalement. Comment est-ce donc, Macha ? »).

Ce que Lou Andreas-Salomé met en scène à travers « La Sœur » et qui s'inscrit dans une préoccupation spécifiquement moderne qu'elle partage avec ses contemporains à la quête de nouvelles expressions esthétiques, c'est l'idée d'un rapport particulier entre l'œuvre d'art et celui qui est disposé à la rencontrer. Comme elle le décrit dans l'essai « Vom Kunstaffekt », il s'agit d'un lien consubstantiel qui fait qu'à travers chaque rencontre, l'œuvre est ravivée, récréée, un lien particulier qu'illustre Dacha :

<p. 15> Denn reden kann das Werk nur zu Dem, der gleich ihm disponiert ist und in dessen Seele ähnliche Erinnerungen anklingen. Kommt Jemand mit dem besten Willen heran, ist jedoch [...] nicht darauf eingestellt, so [...] bliebe [das Werk] ihm doch stumm; findet sich aber Jemand, der [...] besonders stark disponiert dafür ist, so verhält er sich fortwährend nachschaffend, ergänzend, ohne es selbst zu ahnen, und preist, was er selber...fast erschaffen hätte [...].⁴²

Car l'œuvre ne peut parler qu'à celui qui est disposé comme elle, et dont l'âme résonne de souvenirs semblables. Que vienne quelqu'un, aussi volontaire soit-il, s'il n'est pas prêt [...], [l'œuvre] resterait muette pour lui [...]; par contre, s'il se trouve quelqu'un de particulièrement bien disposé, alors celui-ci ne cesse de se comporter en créateur, en l'imitant et en le complétant, sans même le savoir, et il fait l'éloge de ce qu'il aurait...presque créé lui-même [...].

Ce qui se dessine nettement ici, c'est une nouvelle conception de l'œuvre d'art, une conception ouverte dans laquelle l'identité du créateur se voit multipliée en autant de lecteurs capables de la lire, et ainsi de récréer l'œuvre d'art. Lou Andreas-Salomé fait donc partie de ces auteurs chez qui le caractère ouvert de l'œuvre s'inscrit dans une esthétique recherchée, celle-là même qu'Umberto Eco a désignée comme spécifiquement caractéristique de la modernité. Moderne, « La Sœur » l'est aussi dans son angoissante ambiguïté qui résulte de son indécidabilité : *Au pays intermédiaire* - texte au titre si programmatique et hautement symbolique - refuse de donner une interprétation univoque, mais donne lieu à une multiplicité de questions, dont celle, restant ouverte, qui consiste à savoir si Dacha/Macha, au-delà de l'expérience de la lecture, continuera à être artiste.

Britta BENERT
Université de Strasbourg

¹ *Une lecture de Im Zwischenland. Le paradigme de l'altérité au cœur de la création romanesque de Lou Andreas Salomé*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2011. La présente contribution s'appuie sur des parties de l'ouvrage pour les repenser par rapport à la problématique de l'angoisse.

² Paru chez Cotta, à Berlin et Stuttgart, le recueil a été réédité par nos soins (Taching, MedienEdition 2013). Nous citerons d'après cette nouvelle édition. Sauf indication contraire, les traductions nous appartiennent.

³ Voir Jacques Nobécourt, « Lou, prétexte ? », préface à Lou Andreas-Salomé, *Ma vie. Esquisse de quelques souvenirs*, traduit de l'allemand par Dominique Miermont et Brigitte Vergne, Paris, PUF, 1977, p. V-XVI.

⁴ « Lou Andreas-Salomé did not learn to write better from her close acquaintance with writers. Her literary gift was slight and she did not try to develop it. What she had, she used without great effort. We have to realize that she did not regard her fictional writing as important [...] », écrit en ce sens Angela Livingstone dans sa biographie par ailleurs bien documentée (*Lou Andreas Salomé*, Londres, The Gordon Fraser Gallery, 1984, p. 204).

⁵ Citons la biographie de Stéphane Michaud (*Lou Andreas-Salomé. L'alliée de la vie*, Paris, Seuil, 2000) qui constitue sans doute la rupture la plus décisive par rapport à l'approche traditionnelle de l'auteur.

⁶ Rainer Maria Rilke, *Werke*, vol.1, éd. M. Engel et al. Francfort/Main, Leipzig, Insel, 1996, p. 85 ; traduction française par Marc Launay (*Œuvres poétiques et théâtrales*, édité par Gerald Stieg, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 1997, p. 254).

⁷ « Dinge machen aus Angst », lettre datée du 18 juillet 1903 (*Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, éd. Ernst Pfeiffer, Francfort s/Main, Insel, 1952 ; traduction française par Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1983).

⁸ Voir Ortrud Gutjahr, « Die Hysterie des Anderen. Lou Andreas-Salomé und Rainer Maria Rilke », Thomas Anz (éd.), *Psychoanalyse in der modernen Literatur. Kooperation und Konkurrenz*, Wurzboung, Königshausen & Neumann, 1999, p. 17-39; Sieglinde Grimm, *Sprache der Existenz. Rilke, Kafka und die Rettung des Ich im Roman der klassischen Moderne*, Bâle, Francke Verlag, 2003.

⁹ Voir Gutjahr, *op.cit.* et Cornelia Pechota Vuilleumier, *Heim und Unheimlichkeit bei Rainer Maria Rilke und Lou Andreas-Salomé. Literarische Wechselwirkungen*, Hildesheim, Zurich, Olms Verlag, 2010.

¹⁰ C'est en 1901, l'année de la séparation de nos deux écrivains, que « Die Schwester » est publié une première fois dans *Die Romanwelt*, grande revue littéraire de renom. Rilke ayant écrit son poème en mai 1898, c'est donc entre cette date et 1901 qu'il convient de situer la composition du récit saloméen.

¹¹ En 1968, le préfacier d'une des premières biographies consacrées à Lou Andreas-Salomé, parue à titre posthume, de préciser : « It is scarcely an exaggeration to say that Lou's friendships approximate a Who was Who of central European intellectual life during the half-century between 1880 and 1930 » (Walter Kaufman in Rudolph Binion, *Frau Lou. Nietzsches Wayward Disciple*, Princeton, Princeton University Press, 1968).

¹² Voir la réédition en deux volumes de ses contributions en tant que critique littéraire : *Aufsätze und Essays. Lebende Dichtung*, vol. 3.1. *Literatur I* et vol. 3.2 : *Literatur II/Ästhetische Theorie*, éd. par Hans-Rüdiger Schwab, Taching, MedienEdition Welsch, 2011, 2013.

¹³ Albert Soergel, « Lou Andreas-Salomé », *id.*, *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte*, Leipzig, R. Voigtländer, 1911, p. 315-316, ici p. 315.

¹⁴ R. M. Rilke, « Worpssweder Tagebuch », *Tagebücher aus der Frühzeit* (1942), Leipzig, Insel, 1973, p. 346-347, 348.

¹⁵ Traduction française par P. Jaccottet (*Journaux de Jeunesse*, Paris, Seuil, 1989, p. 252, 253-254).

¹⁶ *Correspondance Rilke/Lou Andreas-Salomé, op. cit.*, p. 55.

¹⁷ L. Andreas-Salomé, « Vom Kunststakeffekt » (1899), cité dans H.-R. Schwab, *éd. cit.*, 2013, p. 257.

¹⁸ Cf. Gutjahr, « Jugend als Epochenthema um 1900 », J. Cremius et al. (éd.), *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, vol. 16, „Adoleszenz“, Wurzboung, Königshausen & Neumann, 1997, p. 117-147.

¹⁹ Lou Andreas-Salomé Briefwechsel, *op. cit.*, p. 55; traduction française de P. Jaccottet.

²⁰ « Die Schwester », p. 218.

²¹ *Ibid.*, p. 261.

²² R.M. Rilke (1898), in *Werke, op. cit.*, p. 85.

²³ Traduction par Marc Launay, *op. cit.*, p. 254.

²⁴ Cf. Thomas Mann, *Buddenbrooks* (1901); Emil Strauß, *Freund Hein* (1902); Hermann Hesse, *Unterm Rad* (1906). Voir l'étude de Jan Ehlenberger, *Adoleszenz und Suizid in Schulromanen*, Francfort/Main, Peter Lang, 2006.

²⁵ Thomas Mann publie *Tonio Kröger* en 1903, *Les Faux-Monnayeurs* paraît en 1925, Robert Musil publie *Les Désarrois de l'élève Torless* en 1906.

²⁶ Cf. Irmgard Roebing, « Die Darstellung weiblicher Jugend in Lou Andreas-Salomés Erzählzyklus ‚Im Zwischenland‘, J. Cremius *et al.* (éd.), *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse*, vol. 16, „Adoleszenz“, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1997, p. 149-169, ici p. 160 : „[...] die einerseits von Sexualität und Begehrtwerden träumt, andererseits aber Angst davor hat und diese Phantasien mit Todesvorstellungen und Verlust von Geborgenheit selbst bestraft“.

²⁷ Voir Helmut Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*, Munich, Beck, 2004, p. 129 *sq.*

²⁸ « Die Schwester », p. 216.

²⁹ « Die Schwester », p. 232.

³⁰ « da griff die alte Kinderangst sonderbar an ihr Herz », « Die Schwester », p. 234.

³¹ Voir Gutjahr, 1997, *art. cit.*

³² « Die Schwester », p. 233.

³³ Voir Lou Andreas-Salomé, « Kind und Kunst (1914)/L'enfant et l'art », in Schwab, *éd. cit.*, 2013, p. 281-287, essai traduit par mes soins, in N. Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 212-214.

³⁴ « Die Schwester », p. 217.

³⁵ « uns hinüber [zu] retten wie auf eine stille grüne Insel inmitten der Meeresbrandung », « Vom Kunstaffekt » (1899), in Schwab, *éd. cit.*, 2013, p. 253.

³⁶ « Die Schwester », p. 274.

³⁷ Cf. Grimm, *op.cit.*, p. 157 *sq.*

³⁸ *Ibid.*, p. 209 *sq.*

³⁹ « Die Schwester », p. 275.

⁴⁰ « Die Schwester » p. 216.

⁴¹ « Die Schwester », p. 216.

⁴² Lou Andreas-Salomé, « Vom Kunstaffekt » (1899), in Schwab, *éd. cit.*, p. 260-261.

Pour citer cet article : Benert, Britta, „Le Pays intermédiaire saloméen : un lieu entre expérience de l'angoisse et libération créatrice - The Salomean Land Between : A place between Experience of Anguish and Creative Liberation“, in : R. Neginsky, M. Segrestin et L. Jurgenson, *Anxiety, Angst, Anguish in Fin de Siècle Art and Literature*, Cambridge Scholars Publishing, 2020, p. 2-17.