

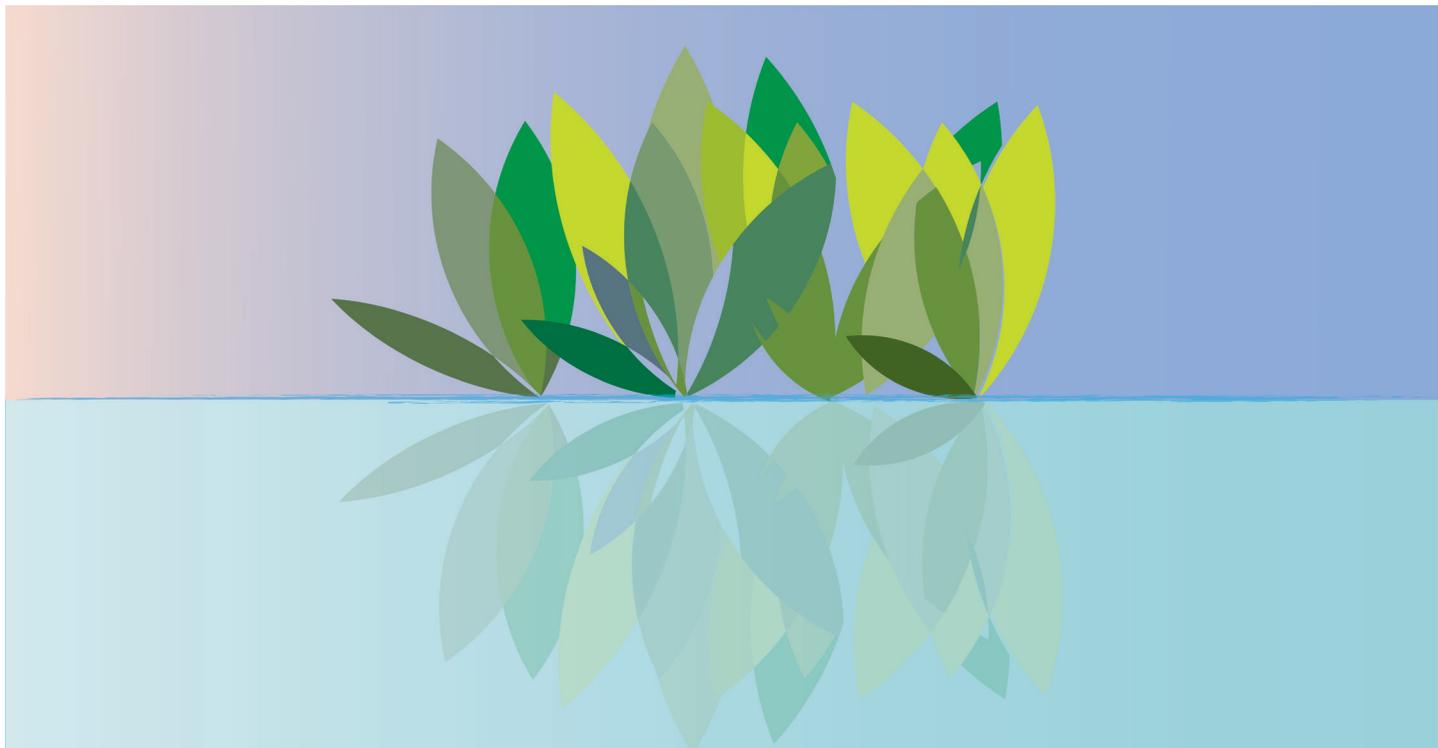
« Una voz casi mía »

¿Qué significó para Rilke escribir poemas en francés al final de su vida?

Véronique Le Ru

Université de Reims

veronique.le-ru@univ-reims.fr



¿Todo poeta debe reinventar la lengua, incluso su lengua natal? ¿Todo poeta se siente tan extraño en su propia lengua que está obligado a inventar la suya? ¿Qué significa para un escritor decidirse a escribir poemas en otra lengua, distinta a su lengua materna? Queremos plantearnos la pregunta de por qué Rilke escogió, entre 1924 y 1926, escribir sus poemas en francés, desvelando con crudeza su individualidad al final de su vida (murió el 30 de diciembre de 1926). Escribió cuatrocientos poemas en francés que están contenidos en sus poemarios *Vergers* (Vergeles), *les Quatrains valaisans* (Cuartetas de Valais), *Roses* (Las rosas), *Les Fenêtres* (Las ventanas), *Tendres impôts à la France* (Tiernos tributos a Francia), « *Le carnet de poche* (La cartera). La crítica es muy severa con la poesía de Rilke en francés. Philippe Jaccottet, por ejemplo, califica estos poemas de cursis:

Muy a menudo, no hay que ocultarlo, al igual que en las cartas escritas en francés, observamos una agravación del manierismo de Rilke, en procura de un refinamiento de la sensibilidad. Despreocupado y ligero, un poco

como alguien que lleva una máscara, ahora que juega con una lengua distinta a la suya, no escapa siempre al riesgo evidente de que, en este nuevo registro, menos grave, lo sutil se vuelva ingenioso, lo delicado cursi, lo ligero inútil (Jaccottet, 1978: 12).

No obstante, matiza Jaccottet:

Pero la alegría, la insatisfacción pueden también convertir la gratuidad en una verdadera gracia, en el sentido más alto; y ofrecerle a Rilke, en este breve respiro ante la enfermedad que lo castiga, poder al fin “hablar de lo simple”, como lo había deseado, celebrar sin solemnidad, lejos de todo éxtasis, el “aquí”, elevarse a través de la lengua francesa (en compañía de hermanos lejanos, como Verlaine, Supervielle) sobre ese aire de flauta, entre la claridad ruda y el cielo límpido (ibid..).

¿Podría ser este el último camino de Rilke? : hablar de lo simple, decir no queriendo decir *yo* (el *ich*, el *je* majestuoso del comienzo de *Elegías de Duino*), pero al decir lo simple, se produce la verdadera ascesis con la que abandona el estilo solemne de *Sonetos a Orfeo* para fundirse en el humus de la lengua francesa. La prudencia, mostrada por Philippe Marty en su artículo “Sobre los poemas franceses de Rilke, a propósito de las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo*”, nos lleva a intuir que:

Rilke creyó que el francés solo podría ser lo que el *je* debía ser (lo que solo él podría ser): el conciliador; pero al liberar el *je*, libera la lengua y la despoja del ritmo. Es lo que (es decir: la tensión entre un sujeto poético y el ideal de objetividad, de un lenguaje confundido con el mundo) falta especialmente en esta poesía (la poesía francesa de Rilke) sin patetismos; Rilke oscila sin cesar entre los metros de la tradición francesa (que conocía perfectamente) y un verso liberado de limitaciones aprendidas; se le ve desregularizar (o «molestar», ver *Vergers*, 53) autoritariamente un decasílabo o un alejandrino que se presentaban excesivamente formalizados. Incapaz de introducirse en una forma firme, o, por el contrario, de imponer una forma firme a su voz (Marty, 1999: 44-45).

Veamos el poema 53, donde, según Philippe Marty, Rilke «trastorna», «perturba autoritariamente» el ritmo y la forma:

Ordenamos y componemos
las palabras de tantas maneras,
pero ¿cómo podríamos
igualarlas a una rosa?

Si toleramos la extraña
pretensión de este juego,
es que, algunas veces, un ángel
lo trastorna un poco (Rilke, 1978 : 78)

Me parece que este poema constituye un arte poético humilde y modesto y nada autoritario. Se trata de tomar nota del follaje, del follaje frondoso flotante que roza a veces un ala de ángel.. Comparto la interpretación que da a este poema Pierre Guéguen :

El trastorno, es decir el arreglo. Rilke nos tiene acostumbrados a los ángeles (...) Es el poeta que renueva con más frecuencia el combate de Jacob (...) en verdad, incluso esos combates con las palabras de Francia siempre tiene un fulgor inefable y son dignos del poeta del *Libros de las horas*. La poesía rilkeana de expresión francesa no es de ninguna manera una diversión erudita (...) El poemario titulado *Vergers* está formado de pequeños poemas que parecen verdaderamente pátinas ocultas en los temas más familiares (la lámpara, las

flores, la manzana, la copa de Venecia...), para darle color a lo invisible. (Guéguen, 1942 : 95).

Este texto está extraído de una recopilación de artículos titulado *Rilke y Francia*, aparecido en 1942. Ahora bien, sorprende constatar que en plena guerra mundial, Rilke, poeta alemán, sea festejado, y su obra celebrada como la de un gran poeta, en la que se integran sus poemas franceses. Entonces, ¿cómo podemos apreciar los poemas franceses de Rilke en el conjunto de su obra? Quisiera intentar aquí una reevaluación del poemario *Vergers*, que reúne una buena parte de esos poemas. Rilke mismo explica su decisión de escribir en una “lengua prestada” a la que quiere rendir homenaje haciendo lo que mejor sabe hacer: poemas:

Que dicha tan profunda el poder confiar a una lengua tan consciente y segura de ella misma una sensación vivida, y tener la suerte de que ella la introduzca de alguna manera en el reino de una humanidad general... Ella academiza, si se me permite la expresión, el aporte impreso en su huella, y le da también el aspecto de una noble cosa comprendida (Gariel, 1942 : 82).

Por eso el francés se opone, según Rilke, al alemán y al ruso:

La palabra alemana tiende, en la ascensión poética, a sustraerse del entendimiento común y debe ser alcanzada por él de un modo o de otro. Con mayor razón, la palabra rusa, que no es quizás más que un fragmento, una suerte de bandera en manos de uno solo... (*ibid.*).

Hay aquí en el estudio comparativo de las palabras francesas, alemanas y rusas una escogencia extremadamente clara de Rilke de la inmanencia de la expresión poética en francés, inmanencia, en el olvido del entendimiento particular, que autoriza la universalización de la sensación en la experiencia vivida. Rilke tiene conciencia de que la experiencia de *Elegías de Duino* y de *Sonetos a Orfeo*, tal como la experiencia metafísica de *Meditaciones* de Descartes, solo se logra una vez en la vida y que eso es suficiente. Una vez que la lengua de lo invisible habla, el poeta puede empatizar con las palabras francesas especialmente apreciadas, tales como *verger* o *paume*, y por lo tanto empatizar con la lengua francesa. Pero, como lo destaca Philippe Gariel, “llegar a ser poeta francés, no es solo *empatizar* con nuestra lengua; es también, y frecuentemente, violentarla; es rejuvenecerla, es usarla como un instrumento” (*Ibid.*) Es rejuvenecer y rejuvenecerse en su encuentro, es para un poeta nacer de nuevo en la lengua. Para Rilke, el acto de escribir en francés es un verdadero baño de juventud. Es el momento en que ha terminado sus *Elegías de Duino*, y eso significa el fin de una cierta manera de escribir la poesía en alemán. Rilke incluso escribe cinco poemas dobles sobre el mismo

tema en alemán y en francés; no traduce cada uno de esos poemas del alemán al francés, sino que esos poemas se mantienen en las dos lenguas. No quiere traducir, quiere destacar la especificidad de cada lengua con la finalidad de anular las fronteras poéticas y lingüísticas y lograr una expresión mítica y arcaica. Rilke se sitúa más allá del francés, del alemán o del ruso, como se aprecia en el famoso cuarteto dedicado a Marina Tsvétaïéva escrito en alemán, en ruso y en francés:

¿Cómo nos tocamos? Por aleteos,
por las distancias mismas nos rozamos
Un poeta solo vive, y algunas veces
viene quien lo lleva al frente de quien lo usa .
(Rilke, 1983 : 9)¹

En los últimos años de su vida Rilke buscó expresar su individualidad borrando su yo. Para hacer eso, inventó una nueva lengua poética exponiéndose a las lenguas particulares pero respetando su carácter, su recorte conceptual: un más allá de las lenguas que es en realidad estar a la zaga de las lenguas, algo que se relaciona con el origen, con una aspiración mítica y arcaica que se renueva con la poesía como haciendo un lugar entre los humanos: por ello el “yo” desaparece, ciertamente el poeta es único en su soledad, pero forma parte de una larga cadena; es vidente porque está encaramado sobre los hombros de otros poetas. A Rilke le gusta escribir en francés porque esta lengua le permite borrarse, abstraerse más fácilmente de su yo, de su entendimiento particular, para alcanzar «el dominio de una humanidad general».

¿Que significa ser poeta? Simplemente exigirse, exigirse por los llamados del sentido del mundo, por los ritmos de lo sensible, dejarse arropar por los tejidos de la visión y del movimiento, estar allí, estar presente en el mediodía vacío para ver a la diosa:

LA DIOSA
En el mediodía vacío que duerme
¿cuántas veces ella pasa,
sin dejar en la terraza
la menor sospecha de un cuerpo?

Pero si la naturaleza la siente,
el hábito de lo invisible
produce una claridad terrible
en su dulce contorno aparente (Rilke, 1978 :
46).

El deseo de escribir en francés, para Rilke, es el deseo de una renovación de todos sus ángeles, de todas sus diosas y dioses, de toda la mitología de su lengua poética. Como lo anota Philippe Jaccottet en el prefacio de *Vergers* que lleva el bello título de un verso del primer poema del poemario “Una voz, casi mía”, todo comienza por el llamado de la voz y del ángel. En *Elegías de Duino*, en la primera Elegía, el llamado es grandioso y trágico: “Quien, si yo gritara, me escucharía entonces, en las cortes de

¹ Dedicatoria de mayo de 1926 del ejemplar enviado a Marina Tsvétaïéva de las *Élégies de Duino*, dans Rilke, P.

los ángeles”². El “yo” es aquí majestuoso aunque se trata de una majestad trágica, indiferente. Como lo explica bien Philippe Jaccottet, el grito de Rilke es una “cuestión donde se expresa la angustia de la ruptura entre el cielo y el centro de su obra, y alrededor de ella se ordenarán no solo su poesía, sino también su vida (Jaccottet, 1978 : 7).

En *Vergers* (Vergeles) la voz está basada, justamente en un murmullo:

Esta tarde mi corazón hace cantar
a los ángeles que recuerdan
una voz, casi mía,
por demasiado silencio intentado,

Sube y se decide
ya a no volver;
tierna e intrépida,
¿a qué se unirá?

Y sobre todo, la voz es “casi mía”, hay en ese “casi” el riesgo de escribir en “lengua prestada”.

Quizás si me atreviera a escribirte,
lengua prestada, sería para emplear
ese nombre rústico cuyo único imperio
me atormenta desde siempre Verger.³ (*ibid.* :
47)

Philippe Jaccottet también ha puesto de relieve ese “casi” en su libro titulado *Rilke*, allí percibe el raro Sésamo que hace entrar al poeta en el espacio de los ángeles:

Se vivía una distancia dolorosa entre el
hombre y el ángel, y porque esta distancia,
por grande que fuera, no impedía, a pesar de
todo, que el ángel se vislumbrara a veces en su
insoportable fulgor; por tanto, por ese “casi”
que tantas veces surge de la pluma del poeta,
no como un manierismo, sino como lo que
traduce y reserva la última oportunidad de
lo humano. Una distancia casi infranqueable
(Jaccottet, 1970: 139).

Ese “casi” se hace más inquieto cuando Rilke se expresa en francés, la distancia es siempre infranqueable, el francés es una “lengua prestada” y no la suya. Entonces, ¿por qué reforzar la dificultad? Quizás porque “desde siempre” Rilke hace rodar en su boca algunas palabras francesas como « verger », « paume », « abondance » y esas /sus palabras resultan ser un “fuerte Sésamo” para entrar en el espacio de los ángeles y dormir en su alma.

Así escribe en francés:

¿Qué diosa, que dios
se ha rendido al espacio
para que nosotros sintamos mejor la claridad
de su rostro?

² Se retoma la cita de la primera elegía que hace Philippe Jaccottet en su prefacio a *Vergers* (...)

³ « Verger I ».

Su ser disuelto
llena este puro
valle de remolinos
con su vasta naturaleza

Él ama. Él duerme
Fuerte Sésamo,
entramos en su cuerpo
y dormimos en su alma (Rilke, 1978 : 118)⁴

Quizás se no trate entonces de reforzar la dificultad,
sino más bien de cantar con otra respiración:

Cantar en verdad se hace con otro aliento,
Solo un soplo. Una brisa en Dios. Un viento.
(Rilke, 1972b: 380)⁵

Quizás esto sea retribuir a la “lengua prestada” lo que ella le ha dado durante mucho tiempo: algunas palabras francesas como una “respiración” en “el invisible poema” (ibid: 394)⁶ visibilizado finalmente: las notas flotantes del poeta pertenecen a la música del poeta, aquella que da ritmo a su respiración, a su canto, ellas no son ni de aquí y ni de otro lado, pueden venir del alemán, del ruso, del francés, suenan desde lo lejano, y solo el fino oído del poeta escucha su llamado. . « Paume », « verger », « abondance », sí, en el vergel de los ángeles, las diosas y los dioses rondan los frutos recogidos en el Cuerno de la Abundancia, pero eso no significa nada excepto que Rilke es quien teje las hebras de esas tres palabras, y quien canta para dar ritmo a los remeros del Nilo y nos da el ritmo a nosotros, lectores: “En él el impulso de nuestra embarcación y la fuerza de quien viene a nuestro encuentro se equilibran sin cesar - a veces hay un excedente: entonces canta. La barca vence la resistencia: pero él, el mago, transforma lo insuperable en un acorde de largas notas flotantes, que no son ni de aquí ni de otra parte, y que cada uno acoge. Mientras su entorno continúa atacando lo inmediato y lo palpable, y superándolo, su voz mantiene la relación con lo más lejano y nos aferró a él hasta que fuimos entrenados» (Rilke, 1972a: 339). El poeta es el cantor que da el ritmo a la lengua (al movimiento de los remeros) pero también al lector embarcado en este movimiento inaudito. El poema “Le Rameur” (El remero), de Valery, (1952: 249)⁷, que precede al poema “Palme”, pudo sugerir a Rilke su bella comparación con el poeta cantor que marca el ritmo a los remeros del Nilo.

Escribir en francés para Rilke significa celebrar el aquí, la presencia, la inmanencia. Todo pasa como si las diosas, los dioses, los ángeles hubiesen abandonado el cielo de la trascendencia para venir a rondar las frutas del vergel. Rilke, en la alquimia del verbo francés, transforma lo invisible en visible en una renovación de la experiencia de la séptima elegía: “Estar aquí es una gloria” (Rilke, 1994:

⁴ Les Quatrains Valaisans ».

⁵ « Les Sonnets à Orphée », I, 3.

⁶ Les Sonnets à Orphée », II, 1.

⁷ Citamos aquí los dos primeros cuartetos : « Penché contre un grand fleuve, infiniment mes rames (Inclinado contra un gran río, infinitamente mis remos / M (...)

77). La palabra poética volvió a ser posible a través de las pruebas, y sobre todo la de haber puesto fin a las Elegías, el canto se hace oír de nuevo pero en francés: inscripción de la vivencia de Valais en la universalidad augurada de la expresión poética de los *Quatrains valaisans* en los poemas 2 y 9, por ejemplo:

País detenido a mitad del camino
entre la tierra y los cielos,
en la voz del agua y del aire,
suave y duro, joven y viejo,
Como una ofrenda levantada
hacia manos que saludan:
bello país completado,
caliente como un pan.

Es casi invisible lo que reluce
por encima de la pendiente alada;
todavía hay un poco de noche clara
en este día de plata mezclada.
Ve, la luz no pesa
sobre estos contornos obedientes,
y , abajo, esos caseríos,
estar lejos, alguien siempre los
consuela.

Como lo señala Philippe Marty, “Rilke nunca admiró ninguna palabra alemana como la palabra francesa *verger*, *verger* escenifica ante sus ojos esta contradicción: ser una forma que contiene todo; está delimitada, y no deja por fuera nada” (Marty, 1999 : 39). Sin embargo, lo que emana de todo el ciclo de poemas de *Vergers* y del poema “Verger” es menos la expresión de una contradicción que la de un apaciguamiento e incluso de un compartir. Rilke siente la muerte venir, el vergel madura y redondea para él el último fruto de su vida, en la lengua francesa, ya que esta palabra se le da en francés desde siempre:

ese nombre rústico cuyo único imperio
me atormenta desde siempre: Verger (Rilke,
1978 : 47)⁸.

Philippe Marty hace esta lectura del último cuarteto de este poema «Verger», I:

Nombre claro que esconde la primavera
antigua, todo
tan pleno como transparente,
y que en sus sílabas simétricas redobla todo
y deviene abundante (Ibid.)

Marty escribe a propósito de eso:

Rilke se divierte en descomponer Verger;
pero el análisis no distingue dos elementos,
y eso es lo que seduce a Rilke: la palabra es
simple, aunque hecha de dos sílabas sonoras;
es “clara”, “transparente”(…) aunque recela

⁸ « Verger I ».

una de la otra (el latín “ver”, “printemps”): habla de los frutos (...) y al mismo tiempo que de las hojas, (proviene de “viridis”, “vert”). Y en cuanto a la terminación “er”, no solo no se juntan intempestivamente (...) a la fuente, sino que la duplica, y este volver a nombrar hace la abundancia, como dos espejos frente a frente hacen el infinito: *verger*. Es la simetría, el pliegue preciso en el centro lo que permite que estalle, y que sea contenida, la abundancia (Philippe Marty in Chantal Foucrier et Daniel Mortier, 1999, p. 40). (Marty, 1999 : 40).

En “Verger V” y en el último cuarteto de “Verger VII”, Rilke sugiere la alianza, el compartir, la fraternidad del vergel y del poeta labrador.

V
¿Tengo recuerdos, tengo esperanzas,
mirándote, mi vergel?
Te alimentas alrededor de mí, oh manada de
abundancia y
haces pensar a tu labrador.

Déjame contemplar a través de tus ramas
La noche que va a comenzar.
Has trabajado; para mí era un domingo-
¿Me has adelantado el reposo?

Ser labrador, ¿qué hay más sublime?
Tal vez un poco de paz
¿Habrás vuelto a la normalidad a tus
manzanas?
Pero sabes bien, que de aquí me iré.

VII
Tus peligros y los míos, ¿no son
tan fraternos, oh vergel, oh mi hermano ?
un mismo viento, viniendo de lejos,
nos obliga a ser tiernos y austeros. (Rilke,
1978 : 49-50)⁹

Philippe Marty comenta precisamente este poema Verger, V, en el que el « yo » se muestra para que la paz se funde en la maduración de las manzanas : el « yo » se une así al consentimiento del vergel, y, más generalmente, al consentimiento de la región de Valais al abandono y a la abundancia. Rilke duplica el efecto espejo del nombre *ver-ger*, las dos sílabas enfrentadas forman el infinito en el reflejo del nombre *berger* (pastor). Esos dos nombres son efecto hermanos y la *b* lingüísticamente podría ser una mutación de *v*. Por su pensamiento, por su reposo, por su paz, el labrador se disuelve en la mutación del vergel, el labrador se acerca a la inmanencia de los dioses que rodean las frutas : « no hay ya lira ni canto, y no desea sino entrar suavemente sin frases en lo que le rodea. Y tan es así que Rilke sueña con habitar el francés (le Valais) : como una *ausencia* disuelta en el conjunto, una

⁹ « Verger V » et « Verger VII ».

voz apenas murmurada y fundida en el crecimiento y las metamorfosis universales (Marty, 1999 : 43). Quizás también Rilke sienta su ser llevar por el retorno al humus, a la humildad, lo que destaca también Philippe Marty . « El canto rilkeano es también tan bajo en francés, tan húmedo, que solo se puede decir que « lleve » el consentimiento : el consentimiento es aquel que se vincula a las cosas, a las cuales el canto tardío se junta » (ibid. ; 44). Y lo que podría ser tenido por un mutis último del « yo » del poeta en el espacio, en lo Abierto (yo soy el Otro) es a los ojos de Philippe Marty lo que hace su poesía francesa « relajada », como si « relajar el yo » significa estar « relajo », relajado » : « Usar una lengua en poesía, es hacer del yo en esta lengua la intermediaria entre las palabras y el mundo contemplado (...) Rilke ha creído que el francés solo podía ser lo que el yo debía ser (lo que solo puede ser) : el conciliador ; pero relajando el yo, relaja la lengua y le resta ritmo (ibid. : 44-45). ¿No hay allí una visión muy reductora e incluso egotista de la lengua poética? Rilke ha creído que el francés solo puede ser lo que el yo deba ser? ¿O escoge escribir poemas en francés porque el vacío del yo se llena en la abundancia del vergel? ¿No ha escogido rodear el fruto de su muerte en las ramas de este vergel que le llena y al que él dice “me voy...”? ¿No leemos en el poemario *Vergers* poemas-testamentos como el poema 32?:

¿Cómo podemos reconocer aun lo que era la dulce vida?
quizás contemplando en mi palma la imagería
de esas líneas y arrugas que mantenemos cerrándose en el vacío
esta mano de nada. (Rilke, 1978: 53)

O aun más en el poema 36:
Puesto que toda pasa, hagamos
la melodía pasajera;
la que nos calma,
tendrá nuestra razón.
Cantemos a lo que nos abandona con amor y arte;
seamos más rápidos
que el raudo inicio (*ibid* : 57)

O finalmente el poema 58 (p.83) sobre la sucesión¹⁰:

Detengámonos un poco, hablemos.
Todavía es mía esta noche, esta noche, que me detiene,
Todavía eres tú quien me escuchas.

Un poco más tarde otros jugarán
a los vecinos del camino
bajo estos bellos árboles que se nos ha prestado . (*ibid* : 83)

Rilke escoge la lengua que se le presta para morir, va al cementerio para “callarse con el que tanto calla” (Rilke, 1978 : 62). Adorna su tumba con veinticuatro poemas Rosas. Y es incluso una rosa la que él escoge como epitafio sobre su tumba, pero esta vez su última palabra es alemana *Rose*, o *reiner Widerspruch, Lust niemandes Schlaf zu sein unter so viel Lidern* que se puede traducir por : Rosa, oh pura contradicción, deseo de no ser sueño de nadie bajo

¹⁰ Ver también sobre este tema el poema 44, p. 65.

tantos párpados.

Pero en abril de 1926 había enviado a Maurice Betz, su traductor y amigo, once poemas franceses recopiados de un cuaderno de bolsillo que contenía este titulado “Cementerio”:

¿Hay algún regusto por la
vida en estas tumbas? ¿Y las abejas
consiguen en la boca de las
flores una casi palabra que se calla?
Oh flores, prisioneras de nuestros instintos
de la felicidad, ¿regresan a nosotros
con nuestros muertos en las venas?
¿Cómo escapar de nuestro control,
Flores? ¿Cómo no ser nuestras
flores? ¿Es de todos sus pétalos
que la rosa se aleja de nosotros? ¿Quiéren
ser solo rosa sola, solo rosa?
¿Sueño de nadie bajo tantos párpados?
(Rilke, 2003 : s.p.)

Rilke ha escrito también su epitafio en francés... *Casi palabra* que alcanza la voz *casi mía* donde «yo, mi, mío» se desvanecen en la desaparición del yo, en la fusión en el vergel universal, en la muerte.

Bibliografía

GABRIEL, Philippe (1942). « Rainer María Rilke, poète d'expression française », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.

GUÈGUEN, Pierre (1942). « Rilke et les anges français », in Edmond Jaloux et Paul (dir.). *Valéry Rilke et la France*. Paris : Plon.

JACCOTTET, Philippe (1978). Préface in Rainer Maria Rilke. *Vergers*. Paris : Gallimard.

JACCOTTET, Philippe (1970). *Rilke*. Paris : Seuil.

MARTY, Philippe (1999). « Sur les poèmes français de Rilke, en regard des *Elégies de Duino* et des *Sonnets à Orphée* », in Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.). *Frontières et*

passages. Rouen : Presses de l'université de Rouen, pp. 44-45.

RILKE, Rainer Maria (2003). *D'un Carnet de poche*. Fac-similé. Barr : Le Verger éditeur.

RILKE, Rainer Maria (1994). *Élégies de Duino*. Trad. François-René Daillie. Paris : Éd. de la Différence.

RILKE, Rainer Maria (1983). *Rilke, Pasternak, Tsvétaïéva. Correspondance à trois*. Textes traduits du russe par Lily Denis. Textes traduits de l'allemand par Philippe Jaccottet. Paris : Gallimard.

RILKE, Rainer Maria (1978). *Vergers*. Paris : Gallimard.

RILKE, Rainer Maria (1972a). *Œuvres 1 Prose*. Paris : Seuil.

RILKE, Rainer Maria (1972b). *Œuvres 2 Poésie*. Paris : Seuil.

VALÉRY, Paul (1952). *Charmes*. Paris : Gallimard.

Fuente original:

Véronique Le Ru, « Une voix presque mienne » », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 13 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 11 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/2601> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.2601>

Traducció: Celso Medina