



HAL
open science

„D’un monde lointain, étrange, étranger... “: Arp traducteur et la langue maternelle du poète

Agathe Mareuge

► To cite this version:

Agathe Mareuge. „D’un monde lointain, étrange, étranger... “: Arp traducteur et la langue maternelle du poète. Nottingham French Studies, 2017, The Multilingual Spaces of French and Francophone Writing, 56 (2), pp. 177-187. hal-03381495

HAL Id: hal-03381495

<https://hal.science/hal-03381495>

Submitted on 15 Feb 2023

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.

« D'UN MONDE LOINTAIN, ÉTRANGE, ÉTRANGER... »: ARP TRADUCTEUR ET LA
LANGUE MATERNELLE DU POÈTE

AGATHE MAREUGE

Sur la langue

Un nuage de rose
sur une corde raide.

Du ciel d'été en feu
tombent incessamment
des manteaux d'hiver.
Doit-il enfiler puis déenfiler
des anneaux-nombrils?
Non il ne tressaille pas de joie.
Il dit simplement:
« Ce portemanteau
porte un pendu. »

Une heure du matin sonne.
Un homme se réveille vitrifié.

Un belle grande femme
dans un pavillon lézardé
tient immuablement
sur sa langue
un nain limousin.

Il ne tressaille pas de joie.
A-t-il gagné la bataille?
Les innombrables tas
de jambes et de bras
devraient le réconforter.
Mais il dit simplement
et de bon cœur:
« Le blanc a perdu sa queue
le doux est devenu dur
et ne quitte plus sa place
et entre le lent et le gris
les virgules pleurent des points. »¹

Ce poème d'Arp, composé en français dans ses dernières années, a fait l'objet en 1986 de quatre traductions par des poètes réunis pour un atelier d'hommage pratique à l'artiste cofondateur de Dada à l'occasion du centenaire de sa naissance². Or les quatre poètes qui se

sont confrontés à ce texte, Oskar Pastior, Reinhard Döhl, Gregor Laschen – initiateur du projet – et Ludwig Harig, qui incarnent des tendances diverses de la poésie germanophone d’alors, ont tous traduit le titre – qui est un titre à double sens – par « über die Sprache », comme pour annoncer que le poème a valeur programmatique, alors que l’on s’attendait plutôt à « auf der Zunge », c’est-à-dire au sens concret de l’expression (comme dans « avoir quelque chose sur le bout de la langue »), telle qu’elle figure à l’intérieur du poème. Mais les poètes ont raison: le titre vaut bien comme programme. Car si la langue apparaît dans sa dimension concrète, matérielle, en tant qu’organe, dans le poème, c’est au nom de l’incongruité qui structure le texte et y fait intervenir une femme tenant un nain limousin sur sa langue; or cette incongruité représente un principe de création essentiel dans la poésie d’Arp, tout comme dans son œuvre artistique, et elle constitue l’expression d’un sentiment d’étrangeté à l’égard de la langue qui n’est plus la manifestation d’une appartenance culturelle problématique mais un ressort poétique fertile. La double traduction – dimension poétologique dans le titre, aspect concret et matériel dans le poème – colle au plus près de l’intention arpienne, puisque si le titre vaut bien comme programme, le poète préfère la mise en œuvre par l’exemple, en acte de ses programmes poétiques au moyen de petites anecdotes, ici de faits insolites.

L’objet de cette étude sera de préciser la nature du rapport d’Arp à ses langues et à la langue, et de montrer qu’il ne s’agit pas tant de l’expression d’une culture « nationale » qui serait tantôt allemande, tantôt française, que de la création d’une langue poétique singulière, née précisément de l’écart « entre les langues »³ et entre les espaces culturels, littéraires et poétiques, tel qu’il a été analysé par Heinz Wismann dans son ouvrage paru en 2012, sans être pour autant un mélange qui emprunterait également aux deux.

C’est autour de 1903–1904 qu’Arp, alors âgé de dix-sept–dix-huit ans, compose ses tout premiers poèmes. Le jeune homme, qui passe les vingt premières années de sa vie entre

Strasbourg alors allemande et Weggis près de Lucerne, avec quelques séjours à Weimar et Paris où il poursuit sa formation artistique, choisit d'abord la langue allemande, qui lui est plus familière, comme langue d'expression poétique. Ce n'est qu'à la toute fin des années vingt, avec son installation à Meudon près de Paris, qu'il commence à écrire également des poèmes en français. Il écrira alors conjointement dans les deux langues jusqu'à sa mort en 1966, laissant à côté de sa production artistique une œuvre poétique bilingue au sein de laquelle ses deux langues maternelles occupent une place d'égale importance. La conscience de la fonction poétique du bilinguisme marque l'ensemble de la production littéraire arpienne; elle est notamment attestée par la présence diffuse dans sa poésie du mythe de Babel, fondateur de toute réflexion sur la traduction, associée à un jeu récurrent avec le nom de Babel lui-même.

Si les cas d'auto-traductions de poèmes sont rares (en revanche Arp a fréquemment traduit ses textes en prose poétique consacrés à des collègues, des amis ou à certains aspects de sa propre œuvre), ils permettent d'exemplifier des procédés propres à l'écriture poétique d'Arp au niveau intralinguistique. Je m'appuierai sur ces quelques exemples de traductions pour essayer de définir, appliqué à Arp, ce que Marina Tsvétaïeva appelait dans sa correspondance avec Rilke la « langue maternelle du poète », qui n'est pas déjà donnée mais à créer: « Ecrire des poèmes, c'est déjà traduire, de sa langue maternelle dans une autre »⁴. C'est cette *autre langue* que j'essaierai de cerner, en considérant comme Eric Robertson⁵ dans son ouvrage consacré à Arp que la traduction est paradigmatique de la production et de la réception textuelles. Nous examinerons d'abord un exemple de traduction méconnu de poème d'Arp par lui-même, puis le cas de la traduction qu'il propose d'une langue fictive, l'ibolithique, inventée par un éditeur curieux de proposer ce jeu littéraire à des poètes de son temps.

Arp traducteur de ses propres poèmes: dépaysement, écart entre traditions littéraires et travail sur le volume des mots

Arp a rarement traduit de lui-même ses propres poèmes. Si l'on trouve des échos, des correspondances, des réminiscences de certains thèmes ou certains vers d'une langue à l'autre, il semble que le poète n'avait guère de goût pour les exercices spontanés de traduction. En revanche, toutes les fois où de son vivant, des poèmes écrits dans une langue ont été traduits dans une autre pour être publiés dans des revues, des catalogues d'exposition, ou des monographies, Arp a veillé à ces traductions et les a toujours corrigées en dernière main. Je prendrai pour exemple caractéristique de son travail un poème allemand d'abord « traduit » en français par Flora Klee-Palyi et Louis Guillaume, paru d'ailleurs avec cette indication, mais sensiblement corrigé – et amélioré – par Arp et sa deuxième épouse Marguerite Arp-Hagenbach, qui l'assistait dans son travail. Il s'agit du poème « das Mondlicht / zertzittert... »⁶/« le clair de lune frémit... », extrait du recueil *Mondsand* (Sable de lune) paru en 1959; l'essentiel du travail d'adaptation d'Arp porte sur le choix des sonorités, pour faire entendre le mieux possible – mieux encore qu'en allemand, je crois – la musique du poème. Marguerite Arp explique d'ailleurs à de nombreuses reprises dans sa correspondance qu'elle assistait Arp dans son travail de création ou de traduction poétique en lisant à haute voix le poème et en prenant en notes les traductions dictées par Arp, qui disait lui aussi systématiquement ses poèmes, ou le poème original, jusqu'à entendre les sons qui lui plaisaient. Cette exploitation maximale de la musicalité de la langue française n'est pas dénuée d'exagération, voire d'ironisation, comme cela est palpable dans les réminiscences baudelairiennes et mallarméennes qui parsèment le poème. Dans l'exercice de la traduction, Arp force ainsi les traits formels de la tradition poétique française telle qu'il la reçoit, de manière bien plus marquée que lorsqu'il écrit directement en français.

Si on lit côte à côte les deux versions du poème consacré au clair de lune (voir reproduction en annexe), on est frappé par l'apparition, dans la transposition, d'un mouvement continu semblable à une longue vibration qui parcourt le poème comme une respiration et le transforme en un chant, ce que n'étaient ni le texte allemand, ni la traduction première. Cette impression naît de l'effet sonore produit par le son [i], présent à l'envi dans tous les vers, comme si Arp avait composé en français une pièce en [i]. Ainsi des « violons vibrants des branches », mis en relief par la diérèse et la paronomase, qui rappellent certains vers de « Moesta et errabunda » (« *Les violons vibrant* derrière les collines »⁷) ou de « Harmonie du soir » (« Voici venir les temps où *vibrant sur sa tige*[...] *Le violon frémit* [...] »⁸ – dans le poème d'Arp c'est le clair de lune qui frémit). Dans les deux derniers vers (« Il glisse, glisse, glisse, plus lisse que l'encre de chine/du fin pinceau d'un maître chinois de jadis »), auxquels la rime interne en [is] confère un effet de clôture circulaire, l'ajout de l'adjectif « fin », absent en allemand, fait du vers final un alexandrin et parachève l'harmonie formelle du poème. Dans les mouvements initiaux et finaux du poème, qui restituent le délicat parcours du clair de lune et de ses reflets, on peut percevoir des échos du fameux poème de Mallarmé « Las de l'amer repos... », où le lac et le clair de lune forment le paysage finement tracé par le poète qui, lassé de son art, s'imagine imitant « le Chinois »⁹. Mais ces harmonies musicales sont mises à mal dans le vers central où, sous l'action des reflets de la lune décrits dans la première partie, a lieu la transmutation de l'or même en argent. Cette métamorphose constitue le moment de basculement du poème vers le récit anecdotique et humoristique: c'est donc le son qui indique le sens. Ce qui était une simple image poétique (les reflets du clair de lune) entraîne des conséquences pratiques et fait pénétrer le lecteur dans un univers où l'insolite règne en maître. Il faut noter une bosse, une protubérance laide dans le récit, associée au son [p]: ce sont les « petits pâtés publics de la peste humaine » que dénonce le poète et qu'il disperse au moyen de son chant. L'allitération en [p] met en relief le terme

baudelairien de « pestilence »¹⁰. Une nouvelle fois ici, Arp s'écarte de l'original, car pour rendre « und verpalmt sie/und verpalmt sie », les palmeraies et la psalmodie suffisaient: il ajoute délibérément un « doux cantique ».

Ce qui ressort de l'analyse est donc d'une part le jeu avec l'héritage poétique français – la traduction permettant d'introduire dans l'espace du poème originellement allemand la tradition littéraire française –, et d'autre part l'intérêt porté à la matérialité sonore mais aussi visuelle, spatiale des mots dans le processus de traduction: le poète privilégie alors toujours le jeu des associations de sons ou d'images sur la restitution d'un sens qui serait unilinéaire. La charge sémantique n'est pas essentielle, elle ne vaut qu'en tant qu'elle jaillit de la matière des mots et s'offre à de multiples interprétations possibles, garantissant une ouverture maximale. Ce procédé constitue une clé de compréhension du processus créateur chez Arp, pour qui il importe de mettre en place un dispositif qui prévoie l'intervention du hasard (qu'Arp le nomme ainsi ou bien muse, inconscient, automatisme ou même nature: tout ce qui échappe au contrôle conscient du sujet créateur, tout ce qui échoie – « zu-fallen » – à l'artiste) à égalité avec la part de calcul, d'intervention délibérée de l'artiste ou du poète. Pour l'artiste, il s'agit de d'abord « laisser parler la matière »¹¹, pour le poète, de d'abord laisser parler les mots, dans leur matérialité. Ceci vaut d'autant plus, dans le cas d'Arp poète, pour son rapport à la langue française, comme il l'expose dans ce célèbre entretien de 1960 avec Jean Clay:

Je me suis décidé à rédiger directement en français parce que, maîtrisant moins cette langue, je m'y dépaysais davantage. On me tuerait que je ne pourrais pas écrire dix lignes cohérentes dans *Le Figaro*. Les mots ont gardé pour moi toute une nouveauté, un mystère. Je les manie comme un enfant des cubes. Je les palpe, je les contourne – comme des sculptures. Je leur attribue un volume plastique qui ne dépend pas de leur signification. « Templier », par exemple, évoque pour moi tout autre chose qu'un moine soldat: cette syllabe fragile et chantante qui retombe: « lier », un peu sourde, un peu triste, un peu rhénane, m'émeut pour elle-même, comme me toucherait un profil de femme ou telle tache sur un vitrail...¹²

On voit ici que la pratique de la sculpture vaut également comme modèle pour le poète « concret », qui manipule les mots comme des objets ayant un volume propre, dans

l'espace de la page. Un autre trait caractéristique de la pratique poétique d'Arp apparaît dans l'activité de traduction: la volonté de toujours parfaire, améliorer, peaufiner, liée à une insatisfaction tenace à l'égard de l'œuvre, source d'innombrables variantes, réécritures, reprises et variations définitives, au plan intralinguistique, de l'écriture poétique arpienne. Cela vaut aussi bien pour la traduction que pour les créations poétiques et plastiques, poussant Arp à toujours retravailler et reprendre l'ancien. Dans cette croyance en un inachèvement permanent de l'œuvre, on peut détecter l'héritage dadaïste d'une volonté de désacraliser tant le statut de l'artiste que celui de l'œuvre d'art. En outre, on peut identifier là une spécificité de la vision arpienne de l'art (plastique, graphique, poétique) qui considère que chaque œuvre, poème, sculpture, ne constitue que l'un des états d'un processus potentiellement infini, une forme prise parmi d'autres possibles et à venir, une concrétion formée à un moment donné, selon la métaphore organique propre à la conception arpienne de l'art concret¹³. Dans l'exercice de traduction poétique, cette conception a pu donner lieu à la véritable réécriture d'un poème. Traduire, c'est donc aussi une nouvelle occasion de recréer et de réinterpréter, de multiplier, en somme, les interprétations: un jeu auquel Arp se livre volontiers. Cette pratique de la traduction comme recreation correspond, au sens fort, à l'« équivalence sans identité » dont parle Ricoeur dans son essai « Le Paradigme de la traduction »¹⁴: les deux poèmes se valent et *veulent dire* la même chose, mais avec des moyens différents.

Arp traducteur d'une langue fictive: ibolithique et Arcadie

En 1955, Arp reçoit de l'éditeur Heinz Gültig un quatrain dans une langue que ce dernier dit avoir inventé, l'ibolithique (*das Ibolithische*). Il invite le poète à traduire ces quelques vers en allemand, sous forme de quatrain rimé ou non. Arp et quarante-cinq autres poètes se prêtent à

ce jeu littéraire, qui donne lieu quelques années plus tard à une sorte d'anthologie¹⁵ où les « traductions » sont assorties d'une petite explication de texte de la main de Gültig, qui entend ainsi contribuer à une réforme fondamentale de la philologie. J'ai pu retrouver dans les archives conservées à la Fondation Arp de Meudon les brouillons successifs du poème, qu'Arp a dictés à Marguerite (voir reproduction en annexe). Dans ce cas précis, le traducteur Arp a la possibilité de s'affranchir des contraintes liées à la restitution fidèle du sens. Quelles libertés prend alors le poète interprète, et qu'est-ce qui oriente son choix? Est-ce bien le jeu des associations sonores¹⁶ à partir de l'ibolithique, comme le suppose l'éditeur? On retrouve d'abord dans ce texte une caractéristique de la langue du poète lorsqu'il s'exprime en allemand: le goût pour les mots composés (« Vogelgötter », « rauchgeschwärztes », « Wolffleisch »), qui confèrent au quatrain son caractère concret et dense en même temps qu'insolite et que le français permet moins.

Mais ce qui guide véritablement l'écriture du poème, c'est la contrainte elle-même auquel le poète doit se plier. Le texte qu'Arp doit interpréter est introduit ainsi: « Aus dem Ibolithischen. » Et l'on constate qu'avant toute chose, c'est l'imaginaire qu'il associe à cette langue qui joue chez Arp¹⁷: par sa consonance, le terme d'ibolithique fait penser aux temps préhistoriques (néolithique, paléolithique), antiques et laisse imaginer une langue ancestrale, perdue, inconnue de tous, témoin d'une culture primitive et porteuse d'un message pour le poète d'aujourd'hui. C'est d'abord elle qui parle dans le poème d'Arp. La traduction devient ici le support d'un mythe littéraire, celui de l'Arcadie, auquel les mots du poète donnent un accès privilégié. En effet, on trouve dans le quatrain les éléments caractéristiques du *locus amoenus*, le lieu délicieux: la verdure synonyme de fraîcheur, la topique pastorale avec la présence des bergers et des agneaux, les dieux, en sandales (pieds nus dans une version antérieure), dans une atmosphère de simplicité qui renvoie à l'innocence originelle et idyllique d'un Âge d'or (l'adjectif « golden » figure dans deux versions) où les hommes

vivaient en amitié avec les dieux; avant d'opter pour le terme « Hirten », les pâtres, Arp avaient mis en scène des frères, et l'on trouve les adjectifs « lieb », « zart » (affectueux, doux/tendre) pour qualifier la relation entre les dieux et le sujet poétique. On peut également entendre dans les deux premiers mots du poème en ibolithique, « baemu suti », comme une réminiscence du latin, « beati sunt » (ils sont heureux), un rapprochement dû à la proximité sonore des deux diphtongues. Dans son premier jet, il parle d'un pays lointain (« aus fernem Land ») qui est aussi un temps lointain (« einer Zeit » dans le quatrième brouillon), celui de la Grèce antique et mythique. Or les mots du poète doivent permettre d'accéder à cette réalité primitive et harmonieuse; en effet, le poète est bien le destinataire d'un message, ce qui est formulé de façon explicite dans le premier brouillon et s'estompe peu à peu: le sujet poétique disparaît du vers dès la deuxième version, de même que le message et le messager, mais il faut les faire réapparaître dans le texte final pour comprendre à qui s'adresse le cri des bergers, de même que l'adjectif « sehnsuchtsvoll » (nostalgique), qui qualifie l'état du poète à l'égard de cette Arcadie perdue.

Si les éléments du mythe littéraire sont bel et bien présents dans le poème et dans sa genèse, et même exagérés pour certains (l'aspect primitif est souligné par les termes « Quelle », la source, « Urgrund », le fond originel), Arp introduit toutefois un décalage sensible: les musiciens ont disparu, seul résonne le cri des bergers. Le cri signifie tout à la fois un appel (au secours par exemple) et une mise en garde. Il est formulé dans le dernier vers, Arp suivant la ponctuation d'origine qui place deux points à la fin du troisième vers. Les bergers crient que les agneaux sont faits d'une chair de loup. Bien sûr, c'est d'abord un trait d'humour qui joue sur le renversement au sein d'un couple de contraires, le loup et l'agneau; Arp avait d'abord choisi le chat et la souris, puis il a décidé d'inscrire cet énoncé plus clairement dans le registre de la fable et du conte (et donc du merveilleux) d'une part, de l'atmosphère bucolique d'autre part. Mais cette exclamation proclame aussi l'unité du vivant,

si les êtres en apparence les plus opposés sont tous de la même chair. En cela, le cri est aussi un appel à revenir à l'harmonie primordiale de l'univers¹⁸.

Le cri des pâtres de l'ère ibolithique peut ainsi être compris comme une métaphore de l'écriture poétique arpienne. Il s'agit pour le sujet-poète de renouer par l'écriture (et de façon exemplaire, par la traduction) avec quelque chose d'archaïque dans le sens de ce qui est antérieur aux conventions humaines. Cela passe prioritairement par le langage, et l'on comprend en cela de quelle manière Arp est à la fois dadaïste et surréaliste: il cherche à s'affranchir de la langue usée qui est celle de son emploi quotidien (un usage potentiellement manipulateur, dans les domaines de la publicité, de la politique, également perverti par les excès de la raison ou de la rationalité occidentale...: c'est la dimension de critique de la civilisation), ceci afin de redonner aux mots leur pleine charge sémantique. Sous l'apparence de la fantaisie, de la légèreté, de l'absurde ou du non-sens qu'expriment des associations verbales incongrues, ce qui se joue dans la poésie arpienne est en réalité la volonté de prendre les mots au sérieux. Dans le processus créateur, la part de création due au retrait de l'artiste consiste donc aussi à faire appel au subconscient ou à l'inconscient collectif, dans une perspective éthique.

Quant à la langue née de la traduction d'une langue fictive, elle n'est pas sans évoquer la pure langue, la « Ursprache » de Walter Benjamin, une langue adamique, primitive, d'avant Babel, avant la confusion et la dispersion. Ce qui compte ici n'est pas tant la langue elle-même que le rapport entre la langue-cible (l'allemand) et la langue-source (l'ibolithique) qui, étant fictive, contient sous forme de potentialité toutes les langues sources existantes. L'écart entre les langues est, dans ce cas précis, l'écart entre toute langue et la langue singulière inventée par un poète sans autre « règle » que ce rapport de causalité et d'affranchissement à l'égard de la langue première. C'est cet écart (plus que le résultat du poème traduit) qui permet de s'approcher au plus près de la pure langue. Pour reprendre l'image benjaminienne

du vase en morceaux, c'est comme si l'on assemblerait, avec l'ibolithique et sa traduction allemande, non pas deux morceaux, mais une multiplicité de morceaux, faisant ainsi apparaître encore plus clairement la pure langue. Le cas de l'ibolithique est d'autant plus intéressant, par rapport à Benjamin, qu'il vaut comme métaphore: métaphore de toutes les langues traduisibles/à traduire, mais non pas « concept », puisqu'elles s'incarnent dans l'image de cette langue originelle. La langue dans laquelle crient les pâtres d'Arp est compréhensible du poète, capable ensuite de reproduire ce cri (et de l'adresser au lecteur); il s'agit bien d'une sorte de noyau commun, sous-jacent à toutes les langues naturelles, et doté d'une dimension sacrée.

Conclusion

Ces différents cas de traduction sont exemplaires de l'œuvre arpienne en ce qu'ils témoignent d'une réflexion sur la fonction poétique du multilinguisme, ici mise en pratique, qui fait échec aux questions d'appartenance nationale pour replacer la question de l'identité linguistique et culturelle sur le plan de l'invention poétique. Quelles sont donc les caractéristiques essentielles de la langue singulière d'Arp, telle qu'elle se dessine dans la pratique de la traduction? On peut en dégager trois, qui toutes impliquent la topique spatiale et la dimension d'étrangeté. Premièrement, il s'agit de l'effacement du sens – ou plutôt de la linéarité sémantique – au profit des associations de mots (associations sonores et visuelles) ou d'images. Ce procédé recourt fondamentalement à l'incongruité, au décalage comme principe poétique. Deuxièmement, le poème ne constitue jamais une œuvre définitive, mais signifie au contraire une forme prise momentanément, dont le poète n'est que le co-auteur: il reconnaît et accepte la part de l'autre, un autre qui recouvre tout ce qui lui échappe lors du processus de création (hasard, subconscient, matière...). Enfin, le poème se situe dans un espace-temps qui se réfère à un monde primitif, archaïque, sans pour autant que l'on puisse parler d'une poésie

réactionnaire ou restauratrice: ce monde d'avant les conventions humaines, sociales est actualisé par et dans la parole poétique. Cet aspect indique qu'inventer d'une langue poétique *singulière* signifie mettre à nu et s'approprier ce qui est commun, ce que l'humanité possède en partage. Créer sa langue maternelle, c'est pour le poète recomposer le rapport entre le propre et l'étranger et faire de cette tension une nouvelle création.

Das Mondlicht
zerzittert die Wasserspiegel,
glitzert über Kiesel,
glitzert zwischen Halmen,
rinnt und rieselt
unter geigenden Zweigen,
wieselt über Wiesen
auf einer langen Silberzehe,
auf zehn langen Silberzehen,
auf zehn mal zehn langen Silberzehen
und versilbert selbst das Gold.
Dies läßt den Wucherer erwachen,
der auf der Stelle
irrsinnig lacht bis er zerplatzt.
Nun naht das Mondlicht rigwedelnd
öffentlichen Höckern und Beulen
und verpalmt sie
und verpsalmt sie.
Immer rätselhafter, immer gestaltloser
führt es sein Huschen aus.
Leichter huscht es als die Tusche
aus dem Pinsel eines alten chinesischen Meisters.

Le clair de lune frémit,
brise la vitre fragile des miroirs liquides,
scintille sur le sable de la rive,
brille parmi les tiges,
puis s'enfuit et ruisselle
sur les violons vibrants des branches.
Il saisit la prairie
par son doigt effilé d'argent
par mille doigts effilés d'argent
par des millions de doigts effilés d'argent.
L'or même en argent est transmué
et l'usurier qui en sursaut s'éveille
prend le parti d'en rire
et le fait si bien
qu'il éclate d'hilarité soudaine.
Alors le clair de lune
s'approche des petits pâtés de la peste humaine
et les disperse dans les palmeraies
en psalmodiant de doux cantiques.
Il exécute de souples figures
de plus en plus vagues et mystérieuses.
Il glisse, glisse, glisse, plus lisse que l'encre de Chine
Du fin pinceau d'un maître chinois de jadis.

Aus dem Ibolithischen.

*baemu súti falla kír
móstin arasíban táegna.
kiu ténde vossagúr:
flágedárad ássa.*

Vogelgötter in grünen Sandalen.
Rauchgeschwärztes Bärtchen.
Laut hallt der Hirten Schrei:
Aus Wolffleisch sind die Lämmer!

Brouillons:

Aus fernem Land ein Bote kommt.
Botschaft bringt er mir von lieber Hand.
Ich seufze sehnsuchtsvoll:
Fliege zu mir, Lieber

Quelle ruft er aus dem ~~Unten~~ ~~Urgrund~~
Goldne ~~Kuppeln~~ Puppen zu begrüßen
Halt hallt der Eine, halt hallt der Andre
Unbeschuhete Vogelgötter.

Ruft er Quelle aus dem ~~Fuss~~ Unten
Goldne Hände zu begrüßen.

Zarter Rufer einer Zeit
Rauchgeschwärztes Bärtchen
Lauter {hallt der} Brüder Schrei:
~~Unsere~~ Mäus {e} ist sind aus Katzenfleisch

Je remercie la Fondation Arp, Clamart, de m'avoir permis d'utiliser leurs archives.

¹ Jean Arp, « Sur la langue », *Jours effeuillés: poèmes, essais, souvenirs 1920–1965* (Paris: Gallimard, 1966), pp. 624-625.

² Hans/Jean Arp, *Das eine ist das andere Land: Schäl mir eine Fee*, hg. von Gregor Laschen (Berlin: LCB, 1989).

³ Heinz Wisman, *Penser entre les langues* (Paris: Albin Michel, 2012), p. 16.

⁴ Marina Tsvétaïeva, lettre du 6 juillet 1926 à Rilke, in R.-M. Rilke, B. Pasternak, M. Tsvétaïeva, *Correspondance à trois: été 1926*, trad. par Ph. Jaccottet et L. Denis [1990] (Paris: Gallimard, "L'imaginaire", 2013), p. 211.

⁵ Voir son ouvrage *Arp: painter, poet, sculptor* (London and New Haven: Yale, 2006), en particulier le cinquième chapitre intitulé « Bilingual poetry: translation, difference, signature », qui offre la première étude majeure consacrée au bilinguisme arprien. La traduction est comprise comme « paradigmatique de la production et de la réception textuelles » (p. 181), le jeu entre le français et l'allemand constituant en outre une extension du transfert entre formes textuelles et non-verbales (p. 183).

⁶ Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, Band II (Zürich: Arche; Wiesbaden, München: Limes Verlag, 1984), p. 98.

⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975), p. 63, je souligne.

⁸ Ibid., p. 47, je souligne.

⁹ Stéphane Mallarmé, « Las de l'amer repos... », *Œuvres*, éd. Yves-Alain Favre (Paris: Garnier, 1985), p. 35. Je remercie Camille Muris-Prime d'avoir attiré mon attention sur ce poème.

¹⁰ « Je serai ton cercueil, aimable pestilence ! ». Baudelaire, « Le Flacon », *Les Fleurs du Mal*, p. 48.

¹¹ « Il me faut souvent des mois, des années pour mener à bien une sculpture. Je ne la lâche pas avant que ne soit passé dans ce corps suffisamment de ma vie. Chacun de ces corps signifie certes quelque chose, mais ce n'est qu'une fois que je n'ai plus rien à y changer que je cherche ce qu'il veut dire, et que je lui donne un nom. » Arp, « Germe d'une nouvelle sculpture », *On my Way: Poetry and Essays 1912–1947* (New York: Wittenborn & Schultz, 1948), repr. Jean Arp, *Jours effeuillés* (Paris: Gallimard, 1966), p. 323. Arp déclarait déjà en

1938, dans « Manifeste millimètre infini »: « il faut d’abord laisser pousser les formes, les couleurs, les mots, les tons / et ensuite les expliquer. » (Ibid., p. 128)

¹² Arp, cité par Jean Clay dans Jean Clay, « Jean Arp », *Visages de l’art moderne* (Paris: Éditions Rencontre, 1969), p. 31. La rencontre avec Arp et l’essai « Jean Arp » datent de 1960.

¹³ « “Concrétion” bezeichnet den naturhaften Vorgang der Verdichtung, der Verhärtung, des Gerinnens, des Dickerwerdens, des Zusammenwachens. [...] “Concrétion” ist etwas, das gewachsen ist. » Hans Arp, « Konkrete Kunst », *Unsern täglichen Traum: Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914–1954* (Zürich: Arche, 1955), pp. 79–83 (p. 83). « “Concrétion” désigne le processus naturel de compression, de durcissement, de coagulation, d’épaississement, de fusion. [...] “Concrétion” est quelque chose qui s’est développé. » (Notre traduction).

¹⁴ Paul Ricœur, « Le Paradigme de la traduction », *Sur la traduction* (Paris, Bayard, 2004), pp. 21-52; l’essai constitue la deuxième partie du volume et fut d’abord une leçon prononcée en 1998.

¹⁵ Heinz Gültig (Hrsg.), *baemu suti, oder das literarische Vermächtnis. Ein literarisches Gesellschaftsspiel*, (Zürich: Diogenes Verlag, 1959).

¹⁶ « Dieser Text geht übers Spielerische hinaus, er soll hermeneutisch Aufschlüsse geben über die assoziative und gefühlsmäßige Wirkung von Lauten, Konsonantenfolgen, Rhythmus, Sprachmelodie, Gliederung und Betonung. ». Lettre de Heinz Gültig à Hans Arp, 27 juin 1955, Stiftung Arp e.V., Rolandswerth, en dépôt à la Fondation Arp, Clamart. « Ce texte va au-delà du ludique, il entend donner des clés de lecture herméneutiques sur les effet associatifs et intuitifs des sons, des suites de consonnes, du rythme, de la mélodie de la langue, de son organisation et de son accentuation. » (Notre traduction).

¹⁷ Notons qu’Arp a parfois lui-même inventé des langues: le latin d’Alsace, dans le poème double « L’Étoile bottée » (1927, *Jours effeuillés*, p.61) / « Die gestiefelten Sterne » (1917/1927, *Gesammelte Gedichte I*, pp. 158-160), analysé par E. Robertson ; la langue « Firgel » (« die schöne Firgelsprache »), dans les poèmes « Die grosse Firgelei » (1963,

Gesammelte Gedichte III, p 196) et « Firgel-Gedichte » (1965, *Gesammelte Gedichte III*, p. 238).

¹⁸ Dans d'autres poèmes des années 1950 et 1960, Arp dote le cri de cette même fonction ; ainsi, dans le poème « Kataplasma Kataplasma » (*Gesammelte Gedichte II*, pp. 172–3) paru en 1955, le mot « cataplasme » est crié par des fiancées qui loin de s'abandonner au non-sens, réclament un remède au désordre du monde ; dans « wie gerne lauschen wir... » (*Gesammelte Gedichte III*, pp. 167–8) paru en 1961, le cri déchirant du nombril demande où sont les anges – qui grâce à un petit miracle pourraient sauver les hommes de la perte du sens.