



**HAL**  
open science

## Arp et la traduction: "l'acte décisif d'un poète"

Agathe Mareuge

► **To cite this version:**

Agathe Mareuge. Arp et la traduction: "l'acte décisif d'un poète". Le texte et l'idée, 2014, 28, pp.165-176. hal-03381498

**HAL Id: hal-03381498**

**<https://hal.science/hal-03381498>**

Submitted on 13 Mar 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.

## Arp et la traduction : « l'acte décisif d'un poète »

Agathe Mareuge (Université Paris-Sorbonne / Humboldt-Universität zu Berlin)

### Préambule : Arp et Babel

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, entrecoupées de 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, 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. 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), la conscience de la fonction poétique du bilinguisme marque l'ensemble de sa production littéraire, comme l'illustre la présence diffuse du mythe de Babel dans sa poésie. C'est avec quelques exemples du jeu avec ce mythe que nous voudrions ouvrir ces réflexions consacrées à la pratique de traducteur de Jean Hans Arp, qui nous semble – dans le prolongement des idées développées par Eric Robertson<sup>1</sup> – paradigmatique de sa pratique de poète et d'artiste.

Les réminiscences de Babel, mythe fondateur de toute réflexion sur la traduction et présent en filigrane ou de manière explicite dans de nombreux textes d'Arp, donnent le ton : la diversité des langues, et la traduction qui en est la conséquence intrinsèque, constituent pour Arp un prétexte aux jeux verbaux et, en même temps, une mise en abyme réflexive des possibilités et défis qu'elles engendrent. Tout d'abord, c'est un mot aux sonorités plaisantes, avec lequel Arp aime jouer : au moyen de la paronomase, il l'intègre à l'énumération

---

<sup>1</sup> Voir son ouvrage *Arp : painter, poet, sculptor* (London, 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).

alphabétique à laquelle un crocodile laisse libre cours, lorsqu'il se met à écrire en conclusion du poème « Das atheistische Krokodil » : « Abel Babel Fabel / Gabel Kabel Nabel »<sup>2</sup>. D'emblée, la référence au mythe est désacralisée par son insertion dans une suite de mots directement empruntée à un dictionnaire de rimes<sup>3</sup>, donnant à voir explicitement les outils dont use le poète pour fabriquer ses textes. Dans le poème « Bei Kairo angetroffen », c'est le nom de Babylone (auquel on associe l'histoire de Babel) qui est le support des jeux verbaux – plus visuels que sonores, du reste : « Wohnt hier die Fee / von Ninive / oder das Baby von / Babylon ? »<sup>4</sup>. Ninive est également sise en Mésopotamie et elle est fondée, dans la Bible chrétienne et hébraïque, par Nemrod, le roi-chasseur, qui dans de nombreuses versions du mythe serait à l'origine de la construction de la tour de Babel. Il est d'ailleurs indirectement mis en scène par Arp dans le poème « Kataplasma Kataplasma »<sup>5</sup>, où justement, des forestiers « dénemrodisés » (« entnimrodisiert ») perdent peu à peu la parole (« werden stummer und stummer »). Le langage est également problématique dans le cas du garçon nommé Baobab, protagoniste du poème éponyme<sup>6</sup>, qui ne cessa de grandir jusqu'à atteindre le ciel, si bien qu'il devint impossible de lui parler en le regardant dans les yeux. Pour y remédier, on l'installa dans un profond trou dans lequel, au bout de cent ans, il disparut. Le nom propre choisi par le poète, qui se caractérise par l'allitération en [b] autour de la voyelle [a], n'est pas sans rappeler celui de Babel, en soulignant ce que les deux termes peuvent avoir de balbutiement ou de la lallation. Dans ces quatre exemples, il est frappant de constater que l'évocation de Babel passe par une manipulation du mot lui-même, ou de noms qui lui sont associés. La dimension problématique de la diversité des langues est ainsi explicitement transformée en occasion de jouer avec le Verbe.

C'est également ce qui ressort de la nouvelle *La Cigogne enchaînée* (« Nouvelle patriotique et alsacienne », ironique et parodique, située en temps de guerre), composée à quatre mains avec Vicente Huidobro en 1931. La nouvelle s'ouvre avec la présentation de la culture « poloise » (métaphore de l'Alsace), et l'éloge feint de la pureté de la langue poloise (« qui, personne ne l'ignore, emploie depuis les temps de César le mot *ya* pour dire *oui* et

---

<sup>2</sup> Hans Arp : *Gesammelte Gedichte*, Band 3, 1957-1966, hrsg. von Aimée Bleikasten, Zürich : Arche ; Wiesbaden, Munich : Limes, 1984, p. 20.

<sup>3</sup> Siegmund A. Bondy : *Reimlexikon der deutschen Sprache*, Wien, München, Zürich : Adalbert Pechan, 1954, p. 5. L'ouvrage figure dans la bibliothèque d'Arp conservée à la Fondazione Marguerite Arp, Locarno.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 172.

<sup>6</sup> Hans Arp : *Gesammelte Gedichte*, Band 2, 1939-1957, hrsg. von Peter Schifferli unter Mitarbeit von Marguerite Arp, Zürich : Arche ; Wiesbaden : Limes, 1974, p. 157.

*nein* pour dire *non* »<sup>7</sup>), parlée par le personnage de Hans Gunter, qui maîtrise également le latin. Celui-ci vient en aide à un polyglotte, originaire de... Babylone. Le ton humoristique du récit invite à lire dans la pluralité des langues sinon un bienfait, du moins l'occasion d'échanges amusants, et même fructueux puisqu'ils engendrent la nouvelle. A l'intérieur du récit, les difficultés de compréhension ont pour seule conséquence pratique l'incitation au dialogue. A ce tableau élogieux s'oppose le ridicule avec lequel est traitée, à la fin de la nouvelle, la langue unique « Duval », imposée en l'honneur du Maréchal du même nom, héros de la Grande Guerre : « Bientôt, tout s'appela Duval. Ainsi la langue devint extrêmement belle et simple. »<sup>8</sup> Cette sorte de parabole fait bien comprendre que la langue unique est non seulement signe d'appauvrissement, mais aussi source de la véritable incompréhension – car dans ce cas extrême, l'idiome repose sur les combinaisons et intonations infinies du seul mot « duval ». *A contrario*, la langue Duval signifie la nécessité de l'expression poétique singulière : cette langue à créer par le poète est parfaitement distincte de quelque langue nationale que ce soit, mais le bilinguisme contribue à son invention en ce qu'il favorise le sentiment d'étrangeté à l'égard du langage et de toute langue.

Dès lors, que signifie la traduction pour Arp ? Si cette pratique nous semble paradigmatique de sa création poétique et plastique, c'est dans le sens où traduire, interpréter (un terme qu'Arp emploie tout aussi volontiers que le premier) signifient à la fois « rendre » quelque chose, le restituer, en l'éclairant, en l'expliquant le cas échéant ; mais aussi trouver une manière propre qui seule permet de transmettre l'esprit, l'intention d'origine. Or cette tension est précisément celle qui anime l'artiste ou le poète confronté au monde : le poète cherche à traduire le monde tel qu'il se manifeste à lui, au moyen d'un langage singulier, que ce dernier s'exprime en allemand, en français ou encore de manière plastique ou graphique. Traduire un texte d'une langue dans une autre, interpréter une œuvre plastique en lui donnant un titre poétique, c'est en quelque sorte procéder à une traduction « au carré ». C'est ainsi qu'il faut comprendre le refus premier qu'Arp oppose à Hilde Domin, lorsque cette dernière le contacte avec d'autres poètes en 1965 pour lui proposer de participer à son projet d'anthologie où chaque poème serait suivi d'une double interprétation, celle de l'auteur puis celle d'un critique (parfois lui-même poète). Le volume paraît l'année suivante sous le titre *Doppelinterpretationen*<sup>9</sup>, et Arp y est représenté avec le poème « Ein großes Mondtreffen... ». Pourtant, la correspondance échangée entre Hilde

---

<sup>7</sup> Jean Arp, Vicente Huidobro : *Trois nouvelles exemplaires*, trad. de l'espagnol par Rika Walter, Paris : Fontaine, coll. « L'Age d'or », 1946, repr. Jean Arp : *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs 1920-1965*, Paris : Gallimard, 1966, p. 93-100, ici p. 93.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>9</sup> Hilde Domin : *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Frankfurt am Main : Athenäum Verlag, 1966.

Domin et Marguerite Arp laisse apparaître les réticences premières du poète : « Arp findet es vollkommen unsinnig, dass ein Dichter seine Gedichte auch noch interpretieren soll. Er findet, dass das Gedicht ja schon seine Gedanken interpretiert und dass man also von ihm verlangt, dass er eine Interpretation interpretiert. »<sup>10</sup> Arp refuse d'interpréter son poème, au motif qu'un poème constitue déjà une interprétation. On peut supposer qu'Arp, s'il avait lui-même rédigé la lettre, n'aurait pas employé le terme de « pensées », une notion qu'il récusait volontiers. Cette explication signale cependant que l'œuvre exprime déjà tout ce que l'artiste (et avec lui, la matière verbale ou plastique qu'il laisse s'exprimer en créant) a à dire de sa confrontation au monde. La traduction exemplifie ce mécanisme en soulignant le sentiment d'étrangeté à l'égard de toute chose et de tout mot. En nous appuyant sur une conception large du bilinguisme (expression en français et en allemand, mais aussi langage poétique et langage plastique), nous nous appuyerons sur plusieurs exemples de traduction afin de définir les caractéristiques de la langue poétique singulière d'Arp. Nous examinerons successivement des traductions méconnues de poèmes de Jean Cassou par Arp, puis le cas des titres de sculptures.

### « La pratique des ambiguïtés »

En 1964-1965, Arp a traduit en allemand quatre poèmes de Jean Cassou, qui figurent dans les éditions complètes bilingues<sup>11</sup> de ce dernier, parues en 1971. Cassou comprend l'allemand, et a relu les traductions – mais sans les retoucher, accordant toute sa confiance au poète Arp et lui laissant la liberté d'adapter ses textes. Les poèmes choisis par Arp (car il en a refusé d'autres, qu'il jugeait impossible de traduire), s'ils sont extrêmement différents de ses propres textes, ont vraisemblablement retenu son attention car on y sent une tonalité légèrement différente, plus de sobriété et de concision dans l'expression, un peu moins d'obscurité que dans d'autres poèmes de Cassou ; on y trouve aussi le goût de la petite histoire et du trait humoristique chers à Arp, et qu'il accentue d'ailleurs en traduisant, par exemple dans les premiers vers de « Monsieur Alibi » / « Herr Alibi »<sup>12</sup> : « Le connaissez-vous ? Non, vous ne le connaissez pas. » / « Kennen Sie ihn? Nein nein. Sie kennen ihn nicht », où le redoublement de la négation renforce le caractère de conversation informelle et ludique, de devinette. Nous analyserons deux autres de ces poèmes, afin de dégager deux caractéristiques principales de la pratique arpienne de la traduction, qui mettent en lumière des traits définitoires de son écriture : premièrement, sur le plan sémantique, le souci

---

<sup>10</sup> Lettre du 16.8.1965 de Marguerite Arp à Hilde Domin, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth, en dépôt à la Fondation Arp, Clamart.

<sup>11</sup> Jean Cassou : *Œuvre lyrique. Das lyrische Werk*, St Gallen : Erker, 1971.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

d'enrichir l'obscurité se dégageant du poème de Cassou en convoquant un intertexte propre à la langue allemande et à son héritage littéraire – paradoxalement, cette contribution propre à l'obscurité du poème d'origine la rend d'une certaine manière plus claire, plus perceptible au lecteur (il s'agit là d'une tension propre à toute traduction). Deuxièmement, au plan formel, nous verrons comment le travail d'Arp consiste à recourir aux spécificités lexicales et syntaxiques de l'allemand pour rendre les effets de surprise, de lyrisme ou d'étrangeté du texte français. Ces deux aspects valent également de manière interne pour le processus de création poétique d'Arp au sein d'une même langue.

Dans le poème « Plus bas... » / « Tiefer... »<sup>13</sup>, où la promenade du Je lyrique « plus bas que les tombeaux de l'enfer » donne lieu à l'évocation du souvenir d'une femme aimée, Arp exploite au maximum les possibilités offertes par l'allemand, et enrichit le poème d'un intertexte peu ou pas perceptible en français : celui des *Hymnes à la nuit* de Novalis, qu'il a lus sa vie durant. On retrouve en effet le mouvement de descente vers les abîmes (« hinunter »), les larmes et la mélancolie associées à la disparition de l'être aimé, la « nuit ineffable » (« unaussprechliche Nacht », Arp choisit les mots mêmes de Novalis), et, surtout – c'est là qu'il assume un écart net par rapport au texte de Cassou –, Arp introduit la deuxième personne du singulier, caractéristique de la diction hymnique, là où Cassou avait adopté le pluriel. Le traducteur-interprète attire ainsi l'attention du lecteur sur l'indétermination de cette adresse : le sujet lyrique invoque tantôt la femme disparue, tantôt la nuit, tantôt la journée. L'ambiguïté entre le jour et la nuit fait écho au retour éternel et redouté du matin dans les *Hymnes à la nuit*. De plus, la femme aimée est appelée en français « Frau Sorge » ; Arp reproduit fidèlement son nom en allemand, mais il peut ainsi l'associer, ensuite, à la « journée soucieuse » (« mein Sorgentag »), et introduire la confusion à propos du destinataire, tantôt figure humaine, tantôt élément temporel. Ensuite, quand Cassou qualifie la nuit de « quotidienne », Arp traduit logiquement « täglich » que l'on pourrait retraduire en français par « nuit du jour » : on passe ainsi de « Frau Sorge (...), dich Gefährtin, die ich so liebte » à « mein Sorgentag, (...) mein geliebter Tag » et enfin « dich (...) unaussprechliche Nacht, (...) Tägliche », et la traduction estompe davantage encore les frontières entre les trois entités. Arp développe également la métaphore spatiale dans laquelle s'ancre le souvenir : « c'était vous qui étiez mon voyage et mon déclin » / « du warst meine Reise und mein Untergang », avec le choix de « Untergang » qui renvoie à la descente vers les abîmes ; il met en relief, grâce aux assonances et aux allitérations, un vers-clé du poème : « Meine Schritte verfolgen einen Bericht der sich verwischt » (« Mes pas tentent de suivre un récit qui s'oblitére »). Sa traduction des quatre vers finaux restitue de façon exemplaire, de nouveau grâce au jeu des sonorités, l'évanescence du souvenir :

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 334-337.

« Und das Land erschien mir wieder und verschwand » : au cœur du vers, la présence est rendue sensible par les [i] accentués, tandis que de part et d'autre, les sons [and] et [und], soulignés par le rythme trochaïque, accentuent l'absence. Ce chiasme sonore rend plus fragile encore l'apparition fugitive du pays du souvenir au centre du vers, anéantie définitivement par le prétérit qui en allemand clôt le poème (« kannte »), mettant un terme à l'espérance formulée dans l'original français. Ainsi, la traduction d'Arp réoriente le poème en donnant *une* interprétation de passages obscurs, et il enrichit le *topos* de la descente aux Enfers à l'aide de l'intertexte romantique, ouvrant cette fois le sens du poème. Marguerite Arp écrit, pour qualifier ce travail de traduction dans lequel elle assistait Arp et cette confrontation à l'obscurité d'un autre écrivain : « C'est un travail difficile de pénétrer le secret des poètes, et il est possible qu'un autre poète en découvre qui ne correspondent pas à votre secret ! »<sup>14</sup>. Et Jean Cassou, en forme de réponse : « Je me rends compte que ma poésie est difficile, avec des tas d'intentions secrètes et de pièges cachés. Mais justement Arp a la pratique de ces ambiguïtés, et cela pour deux raisons : d'abord il est bilingue, ensuite il est passé par Dada et le Surréalisme qui aimaient ces jeux de mots. Il a même, et plus exactement, été un de leurs créateurs. Alors il est à son aise dans tout ce qui est *subtilité*. »<sup>15</sup> On comprend bien ici que la première difficulté de la traduction réside d'abord dans la compréhension du texte lui-même, un enjeu qui peut être problématique dans le cas de la poésie puisque, tant chez Cassou que chez Arp par exemple, il est moins question pour le lecteur de *comprendre* le poème que d'être sensible à sa musique, à ses images, aux voies tortueuses qu'il emprunte et à ses possibilités interprétatives – y compris en dehors de la linéarité sémantique ou narrative. Dans le premier chapitre de son ouvrage *After Babel*<sup>16</sup>, George Steiner souligne que comprendre, c'est (déjà) traduire. Pour mieux l'expliquer, il a recours à l'image de l'interprète/*interpreter* (comédien, pianiste, critique littéraire) qui donne vie au langage, donc à l'œuvre, au-delà du *hic et nunc* de sa formulation, de son énonciation. En ce sens, selon Steiner, tout lecteur – y compris le lecteur poète – est traducteur, c'est-à-dire interprète. Dans un deuxième temps s'effectue la transposition dans l'autre langue, guidée par la compréhension singulière que le lecteur a eu du texte, et c'est ici qu'il importe pour Cassou d'être traduit par un poète pratiquant lui-même les associations incongrues, surprenantes et mystérieuses de l'écriture dada ou surréaliste : afin, dans un même geste, d'éclairer le texte (pour le rendre compréhensible) et de continuer à brouiller les pistes interprétatives (ou d'en ouvrir de nouvelles).

<sup>14</sup> Lettre du 17.5.1964 de Marguerite Arp à Jean Cassou, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth.

<sup>15</sup> Lettre du 25.3.1965 de Jean Cassou à Marguerite Arp, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth.

<sup>16</sup> George Steiner : *After Babel: Aspects of language and translation*, Oxford : Oxford University Press, 1975.

Il faut à ce sujet rapporter un fait amusant : à la fin du troisième volume des *Gesammelte Gedichte* d'Arp figure un texte commençant par le vers « Da waren nur zerfetzte Strünke... »<sup>17</sup>, donné sans autre note que sa première parution, posthume et autographe, dans le catalogue de la Galerie im Erker en 1967. En réalité, nous avons pu identifier ce texte comme étant non pas un poème d'Arp mais une traduction du huitième des *Trente-trois sonnets composés au secret*, qui a certainement retenu l'attention d'Arp pour son évocation de la figure d'Orphée. Bien qu'il ne soit jamais nommé dans la production arpienne, ce dernier y est très présent, notamment *via* ses attributs traditionnels tels que la lyre, car les problématiques qu'il cristallise (quête symbolique, combinaison de l'amour et de la mort, revalorisation du chant)<sup>18</sup> sont déterminantes pour la poésie d'Arp, particulièrement dans son traitement de l'héritage romantique allemand. Comme par un trait du destin, ce qui a suscité l'attention d'Arp lecteur de Cassou au point de constituer l'essentiel de sa « marque »<sup>19</sup> personnelle dans la traduction qu'il donne de « Plus bas... » et de l'inciter à traduire en outre, plus tard, ce sonnet, a été omis lors de l'édition de ses propres poèmes, constituant comme un nouveau secret pour ses lecteurs.

#### « L'articulation des formes »

Dans le long poème « Stations » / « Stationen »<sup>20</sup>, on est davantage frappé par le maniement de la syntaxe allemande et par l'emploi des mots composés propres à l'allemand et que Cassou apprécie tant dans la poésie d'Arp. « Stations » est composé de plusieurs petits poèmes qui, selon l'auteur, correspondent chacun à un *paso*, un arrêt dans la procession de la Semaine Sainte telle qu'elle est célébrée en Espagne – il peut s'agir, dans son « cortège à [lui], d'une image profane, laïque, humaine, voire érotique ou sociale. » Considérons le septième poème. Ce qui interpelle, c'est l'inversion du premier et du dernier vers. Au lieu de commencer comme en français par « l'écume congelée », Arp place la peine (« Du trostloser Schmerz ») au début du poème ; c'est donc un lieu commun (la « peine inconsolée ») qui ouvre la strophe et le lyrisme se prolonge et s'amplifie dans les deux vers

---

<sup>17</sup> Hans Arp (note 2), p. 253. La fin du second tercet, probablement perdue, fait défaut. Il n'est fait aucune mention dans la correspondance Arp-Cassou, ni dans celle échangée avec l'éditeur Franz Larese, des *Trente-trois sonnets composés au secret* (parus en 1945 aux Editions de Minuit) ni de leur traduction par Arp.

<sup>18</sup> Rémy Colombat : « Les avatars d'Orphée - Remarques sur l'héritage romantique et sa dispersion », in Alain Muzelle (dir.) : *Romantisme et frontière*, Nancy (CEGIL) : Le Texte et l'Idée, 2009, p. 6-24.

<sup>19</sup> « [o]n y sent votre marque. On y sent ce ton abrupt qui est le vôtre, on y trouve votre vocabulaire particulier, avec ses mots composés, si concrets et hardis. » Lettre du 9.12.1963 de Jean Cassou à Jean Arp, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth.

<sup>20</sup> Jean Cassou (note 10), p. 360-365.

centraux, qui répètent la peine et la comparent à une sirène. L'effet de surprise, chez Arp, vient après coup, dans la chute finale, où l'image incongrue (« aus eiserstarrtem Schaum ») insiste sur l'étrangeté de la matière (qui fait l'originalité du poème), plus que sur l'énoncé assez banal de la douleur. La construction de la phrase joue également un rôle central dans le poème suivant, assez complexe, dans lequel deux mots rares, « noria » et « ahan », ont dû éveiller l'intérêt d'Arp, dont l'une des lectures favorites était *Le Petit Larousse illustré* à la recherche de mots inconnus<sup>21</sup>. Pour rendre l'effet étrange du français, Arp accentue le contraste entre le mécanique, l'image de la machine, et l'étoile. Pour cela, il recourt aux mots composés : « Arterienbaum », « Uhrwerk », « Sodbrunnen », « hinaufpumpen », « Weltbewegung » : cinq en deux vers ! Le caractère dense et concret exprime bien l'aspect technique du mécanisme des norias, ces machines hydrauliques. Il introduit le terme « hinaufpumpen », qui utilise la spécificité des préverbes allemands (redoublé ici) pour exprimer la spatialité et les déplacements, et fait par là un discret clin d'œil à son recueil le plus fameux de l'époque dada, *Die Wolkenpumpe*. Ensuite, l'effort pénible qu'exprime l'ahan est rendu par les voyelles longues du vers « stöhnen der tiefen Liebe », et le mouvement ascendant débouche sur la rencontre échouée avec l'étoile disparue dans la préposition « entgegen » rejetée dans un sixième vers, absent de la version française, dont elle fait la pointe du poème. Cassou fut sensible à cette traduction ; voici son commentaire :

J'admire les tours nouveaux qu'il [Arp] donne à ce que je lui proposais, (...) la façon dont il démantibule et reconstitue mes mécanismes, dont il retourne tel poème, le prend par la fin, le remet à l'endroit ou à l'envers, ce qui lui donne une tout autre figure et (qui sait ?) peut-être, sa vraie figure essentielle. Arp poète (et d'ailleurs artiste aussi) a le sens des raccourcis, des dynamismes verbaux, il sait ce que c'est que l'*articulation* des formes. C'est cela qui fait son génie, c'est cela son art. Par exemple (exemple pris entre tant d'autres) : '... dem Stern der nicht mehr ist / entgegen.' Voilà une fin tout à fait saisissante, tout à fait conforme au mouvement, à l'énergie du lyrisme allemand, ça me ravit. Une trouvaille comme celle-là, qui donne une toute autre gueule à mon poème, n'est pas du ressort de la simple traduction : elle est du ressort de la création, elle est vraiment l'acte décisif d'un poète.<sup>22</sup>

Traduire un autre poète, c'est donc un défi pour Arp, et aussi une façon nouvelle de se poser la question des moyens propres à chaque langue pour résoudre les problèmes poétiques qu'on lui soumet. Le lecteur-traducteur-interprète actualise le poème : il complète et prolonge, semble s'éloigner, donner un sens personnel, mais il décortique aussi et creuse le texte lui-même. Pour ce faire, Arp cherche à restituer dans la traduction la saveur du mot étranger, *fremd*. En cela, la traduction révèle une pratique également définitoire de l'écriture arpienne au niveau intralinguistique : l'ancien dadaïste garde, au fil des années de création,

<sup>21</sup> Par exemple le terme « cosson » dans le poème « Moon-scape » de 1960, in Jean Arp (note 7), p. 508.

<sup>22</sup> Lettre du 25.5.1964 de Jean Cassou à Marguerite Arp, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth.

le goût pour l'incongru et pour les associations insolites qui animait les expériences menées au Cabaret Voltaire. Comme le formule Eric Robertson, la traductibilité constitue de la sorte la condition préalable des poèmes d'Arp ; le texte est « toujours déjà autre »<sup>23</sup>. C'est ainsi que se manifeste, au niveau poétique, la double identité du poète, dont il fait un principe créateur. La langue n'est pas l'expression d'une culture « nationale » qui serait tantôt allemande, tantôt française, car le sentiment d'étrangeté n'est plus la caractéristique d'une appartenance culturelle (linguistique ou nationale) problématique, mais un principe de création poétique.

### **Langage plastique, langage poétique : « chercher ce que [l'œuvre] veut dire »**

Interpréter, traduire, c'est aussi ce que cherche à faire aussi l'artiste Arp avec ses sculptures, ses collages, ses reliefs. Dans le texte « Jalons » publié en 1955, il écrit :

J'ai baptisé quelques unes de mes sculptures par de minuscules onomatopées telles que Alou, Mirr, Orou, Hurlou, Pilli. Parfois je tâche d'interpréter mes créations et de les transférer en noms poétiques. Souvent je cueille ces noms dans une philosophie de rêve parfois humoristique qui m'est particulière. D'autres peintres et sculpteurs abstraits et concrets désignent par exemple leurs œuvres par des formules mathématiques.<sup>24</sup>

Outre ces « onomatopées », on trouve parmi les titres des œuvres arpiennes ce que l'on pourrait nommer des « micropoésies », également attribuées *a posteriori* aux œuvres. En 1954, Arp déclare par exemple dans une réponse à une enquête menée par les historiens de l'art José Pierre et Charles Estienne : « J'ai toujours interprété mes œuvres. Je leur donne des titres tels que 'ombre de fleurs', 'cobra-centaure', 'berger de nuages', 'contour du vent.' »<sup>25</sup> Ce cas particulier de traduction-interprétation que constitue le moment de « baptême » de l'œuvre plastique renseigne sur le processus créateur arpien, et sur l'équilibre qu'y maintient l'artiste entre son intervention consciente et l'action du hasard prévue dans le dispositif de création. On peut mieux saisir les formes que revêt ce hasard : il s'agit de tout ce qui échappe au contrôle conscient de l'artiste, de ce que ce dernier laisse délibérément advenir (« Zu-Fall », « ce qui échoit »), qu'il l'appelle muse<sup>26</sup>, « lois du hasard »<sup>27</sup>, automatisme, inconscient ou nature. Arp s'efforce, lors du processus de création,

<sup>23</sup> « [t]he fiction of 'translatedness' as a pre-established condition of [the] poems » ; « [the text] as always already other ». Eric Robertson (note 1), p. 181.

<sup>24</sup> Jean Arp (note 7), p. 418-419.

<sup>25</sup> « Situation de la peinture en 1954 », *ibid.*, p. 405-406.

<sup>26</sup> Sur cette question, voir notamment Hans Arp : « Die Musen und der Zufall », *Du. Kulturelle Monatsschrift*, Zürich, octobre 1960, p. 14-17

<sup>27</sup> Si la pratique date des années 1916-1917, l'expression « selon les lois du hasard » / « nach dem Gesetz des Zufalls » n'est attestée sous la plume d'Arp qu'à partir des années 1930. Sur ce point, voir Rudolf Suter : *Hans Arp. Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*, Bern : Peter Lang,

de laisser l'œuvre naître sous ses mains et c'est seulement après, une fois que la matière a trouvé sa forme définitive et a « fini de parler », qu'il peut l'interpréter : « 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. »<sup>28</sup> Ce phénomène intervient parfois des années après, comme l'explique Marguerite Arp dans le catalogue raisonné<sup>29</sup> des sculptures (cela vaut moins pour les œuvres sur papier qui, dans le cas de livres illustrés, peuvent être conçues en même temps que le texte). L'une a d'ailleurs pour titre, par jeu, « Pas encore de titre » (1960), une autre « die Namenlose » / « Figure sans nom » (1957). De plus, conformément à la démarche non-figurative de l'« art concret » d'Arp, les titres de ses œuvres sont rarement descriptifs et restituent plutôt le geste de l'artiste : un relief de 1949 a ainsi pour titre « Formes se prêtant à l'interprétation » / « Formen zur Interpretation ». La métaphore du langage est également employée par l'artiste, posant l'équivalence entre ses créations poétiques et plastiques : un relief de 1954 est intitulé « Pour parler » / « Um zu sprechen », un titre qui renvoie en outre au poème « Bagarre de fruits » de 1939, dans lequel le poète affirmait : « pour parler servez-vous plutôt de vos pieds / (...) pour parler servez-vous plutôt de votre nombril »<sup>30</sup>. D'autres titres se réfèrent à des genres ou des formes littéraires pratiqués par le poète. Par exemple, des bois gravés ayant accompagné des poèmes d'Arp ont pour titres « Rêves de mots » / « Wortträume », « Poésie » / « Poesie » ou encore « Fables d'atelier » / « Werkstattfabeln ». Signalons aussi que les titres des recueils valent pour les ensembles de gravures, mettant sur le même plan œuvres poétiques et œuvres graphiques, ayant le papier pour dénominateur commun.

Dans le « transfert » de l'œuvre plastique en création poétique, la place est donc d'abord laissée à la matière plutôt qu'au « sens » ou à l'interprétation. Ceci est également valable au niveau intralinguistique, où le matériau verbal constitue, dans ses dimensions visuelles et sonores, l'essentiel du poème ; les quelques cas d'auto-traductions d'Arp attestent que la restitution de l'harmonie musicale et des jeux sonores l'emporte systématiquement sur celle d'un sens (qui, du reste, n'est jamais unique). Quant à la langue

---

2007, p. 286-287. A titre d'exemple, il relève que le célèbre collage de 1916 intitulé (*Rectangle*) *Selon les lois du hasard*, conservé aujourd'hui au Kunstmuseum de Bâle, avait pour seul titre lors de sa parution dans le deuxième numéro de la revue *Dada* en 1917 *Tableau en papier*.

<sup>28</sup> Arp : « Germe d'une nouvelle sculpture », *On my way. Poetry and Essays 1912-1947*, New York, Wittenborn & Schultz, 1948, repr. Jean Arp (note 7), 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).

<sup>29</sup> Carola Giedion-Welcker : *Hans Arp, Dokumentation Marguerite Hagenbach*, Stuttgart : Gert Hatje, 1957.

<sup>30</sup> Jean Arp (note 7), p. 156.

des titres, il est presque impossible de retrouver précisément comment et dans quel ordre procède Arp : attribution d'un titre en allemand puis traduction en français, ou bien l'inverse, ou encore attribution concomitante dans les deux langues ; il n'est pas à exclure que dans certains cas, la traduction soit ultérieure et due à Marguerite Arp (à partir de ses archives) au moment de l'établissement du catalogue raisonné. A vrai dire, peu importe : ce qui compte pour Arp est de rendre perceptible, dans l'écart presque toujours maintenu entre les deux titres, l'ouverture sémantique qui se fait ainsi l'écho de la pluralité des interprétations possibles de l'œuvre. La traduction en français des mots composés, en particulier, pose explicitement la question du rapport de détermination entre les éléments qui les composent. Arp opte souvent pour le trait d'union neutre (« Amphorenfrucht » / « Fruit-Amphore ») ; parfois c'est un complément du nom (« Traumfigur » / « Figure de rêve ») ou un participe présent, propre au français (« Horizontspäher » / « Scrutant l'horizon »), ou encore un substantif associé à un adjectif : « Flügelwesen » / « Entité ailée ». Inversement, « Femme-paysage » est en allemand « Landschaft oder Frau », ce qui souligne l'indétermination, tandis que « Schalenbaum » est rendu par la traduction descriptive « Coupes superposées ». Enfin, le poète laisse parfois les sons s'assembler en une petite poésie : « Mythischer Weinschlauch » devient « Outrance d'une outre mythique. »

Ces divers jeux de traduction confirment que pour Arp, toute œuvre – artistique ou poétique – ne correspond jamais qu'à l'un des états d'un processus potentiellement infini, à une forme prise parmi d'autres possibles et à venir, à une concrétion formée à un moment donné, selon la métaphore organique propre à la conception arpienne de l'art concret<sup>31</sup>. La rencontre entre l'œuvre et son titre est celle de l'auteur qui s'approprie une œuvre née sous ses mains, mais issue de la nature et presque malgré l'artiste ; c'est le matériau, plastique puis verbal, qui décide. Par l'acte du baptême, Arp fait sienne l'œuvre mais en reconnaît en même temps le co-auteur : la nature, ou le hasard. Ainsi, lors de la traduction de l'œuvre en mots, un frottement a lieu entre deux langues, celle du matériau palpable, innommé (le marbre, le plâtre, le bois) et celle des mots articulés ; c'est aussi, chez Arp, le frottement de la langue de la nature et du verbe du poète.

Ces différents cas de traduction sont exemplaires de l'œuvre arpienne en ce qu'ils témoignent que créer signifie pour Arp traduire le monde tel qu'il se manifeste au poète, en recourant pour cela à un langage poétique singulier, qu'il emploie des moyens propres à la langue allemande ou française ou encore des moyens plastiques. Toute traduction naît d'un

---

<sup>31</sup> « '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, p. 79-83, ici p. 83.

sentiment d'étrangeté qu'expriment les procédés incongrus et le refus de l'unilinéarité sémantique. Si la confrontation au monde est souvent violente, l'exercice de la traduction manifeste une attention extrême portée à tout ce qui est autre, aux objets du quotidien, aux éléments de la nature, à la matière manipulée par l'artiste, aux mots agencés par le poète, toutes choses qu'il convient de laisser intervenir librement dans le processus de création. Traduire un autre poète signifie pour Arp donner une nouvelle forme, encore plus complexe, à l'expérimentation d'un dispositif dans lequel la part de singularité est nécessairement contrebalancée par l'intervention d'une instance extérieure : ici, une autre singularité. « Il y a une joie très singulière à se voir dans le miroir d'un grand poète, à retrouver métamorphosées, autrement éclairées, sonores d'une sonorité différente, les images qu'on a formées. »<sup>32</sup> Recomposer le rapport entre le propre et l'étranger, faire de cette tension une nouvelle création : « l'acte décisif d'un poète ».

---

<sup>32</sup> Lettre du 25.5.1964 de Jean Cassou à Marguerite Arp, archives Stiftung Arp e.V., Rolandswerth.

