

CAHIERS DU CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE **SURRÉALISME**

MÊLUSINE

N° IX

ARP **POÈTE** PLASTICIEN

ACTES DU COLLOQUE DE STRASBOURG - Septembre 1986



L'Age d'Homme

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme
(paris **lm**)

MÉLUSINE

N° IX

ARP POÈTE PLASTICIEN

Actes du colloque de Strasbourg

présentés par

Aimée Bleikasten

*Publiés avec le concours du Centre National des Lettres,
de l'Université des Sciences Humaines de Strasbourg
et de l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg*



L'AGE D'HOMME

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches
sur le surréalisme

Directeur: Henri Béhar
Directeur adjoint: Pascaline Mourier
Secrétaire de rédaction: Michel Carassou

RÉDACTION : 13, rue de Santeuil, 75231 Cedex 05.
ADMINISTRATION: Editions L'Age d'Homme - 5, rue Pérou 75006 Paris.

*Les propos tenus dans cette revue
engagent la seule responsabilité de leurs auteurs*

Copyright © 1987 by Editions L'Age d'Homme, Paris

Jamais on ne fera trop de musique, trop de poésie, trop de peinture et de sculpture. Jamais on ne rêve trop. L'âme de la musique, et celle de la poésie, de la peinture et de la sculpture se confondent et confluent comme les rêves.

Jean ARP

Les actes du colloque *Arp, poète, plasticien*
sont publiés grâce au concours

du Centre national des lettres,
du Centre de recherches sur le surréalisme (Paris **III**),
de l'Université des sciences humaines (Strasbourg **II**),
de l'Association Jean Hans Arp.

Le colloque *Arp, poète, plasticien*

fut organisé par Aimée Bleikasten les 25, 26 et 27 septembre 1986,
à l'Université des sciences humaines de Strasbourg (Strasbourg **II**)
et au Palais du Conseil de l'Europe, pour le centième anniversaire
de la naissance de Jean Arp à Strasbourg,

sous le haut patronage de

Monsieur le secrétaire général **du** Conseil de l'Europe,
Monsieur le directeur régional des Affaires culturelles,
Monsieur le chancelier des Universités de Strasbourg,
Monsieur le président de l'Université de Strasbourg **II**,

grâce au concours accordé par

la Direction régionale des Affaires culturelles,
la Ville de Strasbourg,
le Conseil régional d'Alsace,
la Maison des Sciences de l'homme de Strasbourg,
le Conseil de l'Europe,
l'Institut Gœthe de Nancy,
l'Université de Strasbourg **II**,
l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg.

Comité d'organisation à l'Université de Strasbourg **II**:

Département d'études allemandes: A. Fink, A. Bleikasten.

Département d'histoire de l'art: A. Chatelet, M. Ménier.

Département d'arts plastiques et appliqués: C. Gagean.

Département de littératures française et comparée: V. Hell.

Département de langue et littérature néerlandaises: A. van Seggelen.

ARP POÈTE PLASTICIEN

A Strasbourg, la ville natale de Jean Arp, on n'a certes pas attendu le centenaire de sa naissance pour attirer l'attention du public sur sa personnalité et les multiples facettes de son œuvre. Dès les années 1926-1928 on fit appel à son talent et à celui de sa femme Sophie Taeuber pour la rénovation du restaurant de l'Aubette. En 1958 Arp participa à l'exposition « Du Cubisme à l'Art abstrait », puis en 1963 il présenta des œuvres à l'exposition « La grande Aventure du xx' siècle » et chaque fois il séjourna quelques jours à Strasbourg pour revoir ses amis et les lieux où il avait passé sa jeunesse. Un an après sa mort, en juin 1967, Strasbourg accueillit la grande rétrospective Arp qui devait être également présentée dans différentes autres grandes villes d'Europe. Nombreuses furent les manifestations, expositions, projections de films, lectures de poèmes... qui depuis lors ménagèrent à son œuvre la place qui lui revient de droit dans sa province natale.

Il allait donc de soi que l'on y donnât plus d'éclat qu'ailleurs à la célébration du centième anniversaire de sa naissance à Strasbourg. L'Association Jean Hans Arp, créée en janvier 1984, s'est attachée tout particulièrement à encourager, à rassembler et à coordonner toutes les idées, toutes les initiatives qui pouvaient aller dans ce sens. Le Musée d'art moderne de Strasbourg accueillit avec faste une grande rétrospective Arp qui, à l'occasion de son centenaire, donnait pour la première fois la mesure de

la richesse et de l'extraordinaire foisonnement de toute son œuvre tant plastique que poétique.

L'Université de Strasbourg ne fut pas en reste. Les départements d'études allemandes, de langue et civilisation néerlandaises, de littératures française et comparées, d'histoire de l'art, d'arts plastiques et appliqués de l'Université des sciences humaines (Strasbourg II) unirent leurs efforts pour organiser le colloque international, interdisciplinaire « Arp, poète, plasticien » qui eut lieu du 25 au 27 septembre 1986, quelques jours après l'inauguration de l'exposition Arp. Son but était d'offrir aux chercheurs qui s'étaient intéressés de près à l'œuvre plastique ou poétique d'Arp, à des mouvements ou à des personnalités dont Arp avait été proche, l'occasion d'exposer et de confronter leurs points de vue sur ce grand pionnier de l'art et de la poésie modernes, dont l'œuvre s'impose aujourd'hui comme l'une des plus novatrices du xx^e siècle.

Pour ce premier grand colloque universitaire sur Arp nous avons invité des philosophes, des historiens et historiens de l'art, des conservateurs de musée, des spécialistes des littératures française et allemande. Mais nous avons aussi tenu à faire appel à des artistes et à des écrivains qui, pour avoir bien connu Arp, ont pu donner de précieux témoignages sur sa personnalité et sa création. Pendant trois jours Arp et son œuvre furent le centre d'interventions et de débats dont les actes publiés ici donnent un large aperçu.

Entière liberté avait été laissée aux intervenants pour le choix de leur sujet, mais leurs propositions s'organisèrent spontanément en une sorte de *constellation*, pour utiliser un terme cher à Jean Arp, comme si, sans s'être concertés, ils s'étaient donné le mot. Au colloque même, nous n'avons pas pu, pour des raisons de disponibilité des intervenants ou à cause d'impératifs d'organisation et de locaux (traduction simultanée pour les contributions étrangères), respecter tout à fait l'agencement de cette constellation. Pour la présentation des actes, cette constellation s'est en quelque sorte de nouveau imposée d'elle-même. C'est ainsi que les contributions se sont condensées en cinq unités dont les composantes, inévitablement, se recouvrent et se recourent parfois légèrement. Allant de l'une à l'autre le lecteur découvrira des approches différentes, des éclairages nouveaux.

Viennent d'abord deux brefs témoignages. Alain Gheerbrant, écrivain et anthropologue, qui travailla avec Arp pour la préparation du *Siège de l'Air*, première anthologie de poèmes français publiée en 1946, décrit la matière subtile dont sont faits les anges d'Arp. Antoine Poncet se souvient avec émotion de son appren-

tissage de sculpteur chez Arp et témoigne de l'originalité de sa pédagogie.

Ensuite le lecteur est convié à un voyage dans le temps. Lui sont présentées, sous des éclairages variés, les étapes de l'itinéraire d'Arp, de la prime jeunesse aux dernières années. Bernard Vogler brosse un rapide tableau culturel et social de l'Alsace devenue allemande après 1871 et dans laquelle Arp passa l'enfance et l'adolescence. Adrien Finck esquisse un portrait contrasté des amis de jeunesse Hans Arp et René Schickele, deux Alsaciens aux destins contradictoires et exemplaires. J'aborde moi-même la période si étonnante et encore peu connue, certains textes n'ayant été découverts que récemment, des débuts d'Arp comme poète et aussi comme critique d'art, ce qui permet de suivre à la fois la formation de son langage poétique et de son goût artistique. Grâce aux études de Mady Ménier et de Vasile Maruta, le lecteur découvre ensuite des aspects marquants de l'expérience dadaïste. Henri Béhar montre un Arp fidèle en amitiés surréalistes mais fuyant « les maîtres à penser du surréalisme » et n'écoulant que son « intime conviction ». Georges Bloess décèle dans les poèmes tardifs le désenchantement survenu après la Deuxième Guerre mondiale et la brisure provoquée par la mort de sa femme Sophie Taeuber-Arp.

Les textes présentés dans les troisième et quatrième sections s'attachent à explorer les arcanes de la création plastique et poétique d'Arp. Michel Deguy suit, dans ses tours et ses détours, la pensée d'Arp au travail. Marc Le Bot voit dans son œuvre « la trace de l'impulsivité d'un corps aux prises avec les données matérielles de l'art du sculpteur » et explique ainsi ses formes « contournées-évidées ». Eric Michaud révèle les motivations ludiques du geste créateur d'Arp à partir des années trente et montre que chez Arp le « plaisir de détruire » est déjà et en même temps le plaisir de créer. Alfred Kern, qui a inspiré le titre de la troisième séquence, présente la création arpienne comme une aventure de l'espace. Christian Derouet nous livre sa version du « couple d'artistes indissociables » que formaient Sophie Taeuber et Arp et fait découvrir au lecteur le geste double de leur création. Ione! Jianou et Victor Hell nous emmènent pour leur part aux lisières de la gestuelle créatrice, aux confins de l'infini et à ceux, extrêmes, de la folie.

Dans la quatrième section c'est le langage poétique d'Arp qui est au centre des investigations. Jean-Pierre Lefèvre donne une interprétation originale du plus célèbre poème de jeunesse d'Arp « weh unser guter kaspar ist tot » (hélas notre bon kaspar est mort). Ce poème n'a pas fini d'intriguer les exégètes et Reinhard Döhl l'avait déjà longuement analysé dans la première

étude universitaire importante qu'il nous donna de la poésie d'Arp en 1963. Dans sa présente contribution au colloque il fait ressortir à l'aide d'exemples convaincants les implications et la portée profonde des textes de non-sens d'Arp. Karl Riha se penche sur les modifications introduites par Arp dans la deuxième version du «kaspar» et de certains de ses textes dadaïstes, étudie avec subtilité les variantes et propose une interprétation de leur raison d'être. Erwin Rotermund à son tour revient sur le «kaspar» et examine aussi quelques autres poèmes pour en démontrer la nature et le degré parodique. Si ces interprétations portent toutes sur des textes pré-dadaïstes ou dadaïstes, celle de Leonard Forster, qui, voici bien des années avait également longuement parlé de «kaspar», s'applique cette fois à un poème de la vieillesse, l'énigmatique «Alter Fischmarkt» (Vieux Marché-aux-Poissons), paru en 1967 et composé probablement après une visite que le poète fit à Strasbourg quelques années avant sa mort. Avec perspicacité Leonard Forster, fin connaisseur du langage arpien, démonte les rouages de ce poème et en décode l'imagerie. «weh unser guter kaspar ist tot» et «Alter Fischmarkt» sont deux jalons importants sur le parcours d'Arp, l'un marque son départ de l'Alsace natale et le début de son étonnant itinéraire d'artiste et de poète, l'autre en revanche le retour du vieillard dans la maison familiale, lieu où naquit sa double vocation. Dans mon étude «Arp autobiographe» je fais également allusion à ce poème «Alter Fischmarkt», qu'à la suite de Michel Deguy on pourrait nommer «autobiopoesie» mais je m'attache surtout à analyser une prose allemande tardive, récemment publiée pour le centenaire. Dans ce texte poétiquement autobiographique on découvre, confondues ou renvoyant l'une à l'autre, l'Alsace réelle et l'Alsace imaginaire d'Arp.

Il reste à souhaiter, qu'après avoir lu ces témoignages et ces études accompagnées d'illustrations qui les éclairent et les complètent, le lecteur ait d'Arp et de son œuvre plastique et poétique une vision à la fois plus proche, plus nette et plus riche. Et l'on peut enfin former le vœu que ce premier grand colloque universitaire international et interdisciplinaire consacré à Jean Arp dans sa ville natale ne soit pas le dernier et qu'à l'avenir d'autres facettes de son œuvre puissent faire l'objet d'études et de débats aussi amples et aussi révélateurs que celui-ci.

Au moment de conclure je voudrais adresser mes vifs remerciements à Madame Marguerite Arp, présidente de la Fondation Arp de Clamart, pour l'intérêt qu'elle n'a cessé de porter à la préparation et à la publication des actes de ce colloque de Strasbourg et pour l'autorisation gracieuse d'y reproduire des textes

et des œuvres d'Arp, ainsi qu'au personnel de la Fondation (Mesdames G. Ströh et G. Mahn) qui a accueilli les chercheurs et mis à leur disposition une abondante documentation. Je souhaite aussi renouveler ma gratitude aux membres de l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg qui n'ont cessé d'apporter leur collaboration discrète et efficace. Que soient remerciés également pour leur aimable coopération Monsieur Gerd Hatje et Madame A. Schliebitz du Gerd Hatje Verlag de Stuttgart dont l'aide nous a été précieuse. Je remercie aussi les éditions Gallimard de Paris, Arche Verlag de Zurich ainsi que Limes Verlag de Munich pour leur permission de reproduire des citations et des poèmes d'Arp, parus dans leurs éditions de son œuvre.

Aimée BLEIKASTEN

TÉMOIGNAGES

DU MATÉRIALISME DE JEAN ARP

Alain GHEERBRANT

Ma brève carrière d'éditeur commença, au lendemain de la dernière guerre, avec la publication du recueil de poèmes de Jean Arp, *le Siège de l'air*, qui réunissait l'ensemble de son œuvre écrite depuis Dada, autrement dit d'une guerre à l'autre.

Je me souviens de la visite que je reçus alors d'un des plus grands marchands d'art de New York. Comme je lui montrais le livre qui sortait de presse il eut une moue et me dit sèchement en me rendant le volume :

«Arp n'est pas un poète, Arp est un sculpteur. »

Paris n'avait pas encore reconquis son opulence: on voyait plus souvent « ou, ou » que « et, et » sur les cartes des restaurants. Les temps ont changé, en cuisine. Mais, s'il est aujourd'hui courant de déguster fromage *et* dessert en va-t-il de même pour poésie *ET* peinture ou sculpture? On y vient, timidement, encore que rares soient ceux qui reconnaissent une unité de poids commune aux mots du poète et à la glaise du sculpteur.

Nous bavardions beaucoup, Arp et moi, à cette époque, sans nous préoccuper de ces classifications qui, du reste, n'intéressaient guère les auteurs auxquels il faisait le plus souvent référence: présocratiques, alchimistes et théosophes, romantiques allemands.

« Arp, lui demandais-je, que pensez-vous des anges? »

Je pensais au fameux « tout ange est terrible » de Rilke, dont l'emphase transcendente me déplaisait.

«Les anges, répondit Arp, ils sont difficiles à saisir, car leur matière est plus subtile que la nôtre. »

Rien, me semble-t-il, ne peut mieux introduire à l'univers d'Arp que cette notion de *matière subtile*: et c'est peut-être justement parce qu'il fut peintre et sculpteur autant que poète que son esprit comme sa main ignora l'abstraction et ne travailla que dans le concret. Partant du constat de faillite de notre civilisation, d'une guerre à l'autre, Arp rejoint naturellement la démarche traditionnelle de tous les mystiques, orientaux et occidentaux, en niant toute valeur au réel apparent, qui n'est nécessairement qu'illusion: c'est la *Maïa* indienne, même pas surface, mais tout juste reflet appauvri des choses. De l'autre côté du voile s'étend l'univers de la véritable réalité, dont la matière est si subtile et mouvante qu'elle échappe à la lente et lourde raison: tout y apparaît inexistant ou absurde, comme les anges. Ce n'est donc que par les voies instantanées de l'imagination, de l'intuition, de l'Illumination que l'on peut s'y aventurer. « Domaine du religieux », a-t-on dit le plus souvent. « Domaine du matérialiste, c'est-à-dire du rêveur », répond Arp, qui partira y porter lumière, pour élargir le champ du visible, le champ donc des réalités perceptibles, que l'artiste a mission de découvrir.

« Donner à voir », disait Paul Eluard, poète; «Rendre visible », disait Paul Klee, peintre. Arp, jardinier de l'imaginaire, profondément et toujours matérialiste mais *meta-matérialiste*, nous donne à voir un élargissement du monde où l'absurde bleu de ciel et non noir de nuit n'est pas « terrible » bien qu'il soit peuplé d'anges, mais ludique, rafraîchissant, encourageant, car ces anges ont une prédilection pour les moustaches, les nombrils, les pierres et les cravates.

Cet invisible absurde et bleu de ciel a aussi le mérite de combattre l'esprit de sérieux, en introduisant un peu de Zen dans notre pensée occidentale; un zeste de rire qui a des échos chez Lewis Carroll, Alfred Jarry et nombre d'autres amateurs de matières subtiles. Arp concrétise donc dans ses *concrétions* un paysage ludique qui nous emmène sur la pointe des pieds vers la plus profonde réflexion que l'on puisse faire sur les aberrations de notre temps, et enseigne la façon de nous en délivrer. Cet *Homo* là, que d'aucuns ne croyaient pas *sapiens*, mais qui fut à coup sûr *faber*, nous aura bien montré, une fois encore que c'est *la main*, chez nous, qui aura toujours le dernier mot.

TÉMOIGNAGE D'UN COLLABORATEUR ET D'UN AMI

Antoine PONCET
Sculpteur à Paris

c'est en 1951 que je me suis décidé à aller voir Arp. J'avais vingt-trois ans et allais me marier au printemps suivant.

A la suite des différentes expériences figuratives que j'avais faites chez Germaine Richier en 1943 puis avec Zadkine et Gimond, j'avais un vif désir de m'informer sur la non-figuration. C'était l'œuvre d'Arp encore obscure, mystérieuse pour moi qui m'attirait le plus, m'émouvait et semblait me faire signe.

En ouvrant la porte de l'atelier de Meudon, je ne m'attendais pas à trouver une telle richesse formelle... ni à provoquer une telle « panique » chez Jean Arp. Pourtant ce fut le cas ! Dans ma spontanéité juvénile, j'allai aussitôt droit au but : « Monsieur, je veux être votre élève. »

Jean Arp stupéfait me répondit : « Mais jeune homme, je ne veux surtout pas d'un élève, ce serait intenable d'avoir votre présence continue dans mon atelier... Si nous devenons des amis, je vous considérerai comme un collaborateur et non comme un élève... Si vous êtes compétent, je paierai votre travail, mais vous ferez celui-ci dans votre atelier, loin de moi... »

Par chance la famille de ma mère avait mis à ma disposition l'atelier de mon grand-père Maurice Denis, à Saint-Germain-en-Laye. Aussi proposai-je à Jean Arp d'y faire certaines réalisations. Mais en fait j'espérais surtout recevoir ses conseils. Grâce à cet arrangement, j'ai agrandi les deux états successifs de la sculpture *Berger des Nuages*, que j'espère voir un jour dans votre ville.

Je me mariaï quelques mois plus tard. Jean nous acheta une voiture car il voulait que je sois aussi son chauffeur pour aller visiter les différentes expositions qui avaient lieu à Paris et aller déguster, en cachette de Marguerite Hagenbach, les pâtisseries que son médecin lui interdisait.

Puis vint sa première visite à Saint-Germain-en-Laye.

J'étais en train de réaliser la maquette d'un monument à la gloire du vin et des vigneron. Sur une sellette se trouvait la première esquisse: c'était un personnage raide appuyé contre un cep de vigne. Arp avec la bienveillance et la courtoisie qui le caractérisaient, même dans ses jugements et ses blagues scatologiques, me dit: « Est-ce que vous seriez d'accord pour couper cette *chose* (mon ébauche de sculpture!) en trois morceaux? » Jouant le jeu, je pris une scie égoïne et tronçonnai la sculpture en trois. Arp me dit: « Vous sciez bien et avec beaucoup d'énergie... ». Ce fut son premier compliment! Puis, prenant le tronçon central, mi-épaule, mi-cuisse, il le retourna tête-bêche et dit: « Regardez comme cela devient intéressant. »

Ce fut pour moi le *déclic*, la révélation de l'audace, de l'humour et de l'insolite... qui continue à nourrir mes recherches actuelles.

Le sujet quittait enfin le premier plan pour être remplacé par l'essentiel. La recherche d'une vie *coulant* dans la forme.

Dès ce jour, grâce à l'attitude de Jean Arp, j'ai compris vers quoi je devais tendre, avec ma propre sensibilité. Ma route était devenue droite et je la suis encore, tentant de faire circuler la sève jusqu'à l'extrême acuité d'une arête, la plénitude sensuelle d'une forme convexe, l'ombre d'une pénétration concave, l'espace découvert à travers une ouverture afin que la lumière s'y love, et offrant aussi au spectateur le plaisir de toucher la sculpture, de promener sa main au contact des formes.

Je pourrais encore ajouter bien d'autres anecdotes ayant ponctué notre longue amitié, jamais en défaut jusqu'à sa mort... Mais ce témoignage ne veut être qu'une brève note personnelle au milieu du foisonnement analytique des spécialistes réunis pour ce colloque.

Je félicite Strasbourg de rendre un tel hommage à l'un de ses plus merveilleux enfants... Strasbourg et sa cathédrale tant chantée par Jean Arp: « La plus belle œuvre est celle qui dans sa brièveté contient le plus de richesse. »

Jean, à bientôt nos retrouvailles dans les nuages que tu dois rassembler avec ta houlette de berger et de poète!

Strasbourg, le 26-9-86

L'ITINÉRAIRE D'ARP

L'ALSACE AU TEMPS D'ARP DE 1900 A 1914

Bernard VOGLER

Vers 1900 arrive à l'âge adulte une nouvelle génération entièrement formée par le moule germanique et qui va affirmer son identité dans le domaine culturel, en particulier à Strasbourg.

La capitale du Reichsland connaît de profondes mutations par la création de nouveaux quartiers d'habitation au nord et au nord-est selon un urbanisme rationnel et la construction de nombreux bâtiments publics, notamment autour du Kaiserplatz (place de la République), véritable quartier gouvernemental, ainsi que l'hôtel des postes, la gare et les églises Saint-Paul et Saint-Maurice.

Mais Strasbourg a alors la chance de devenir une véritable capitale culturelle, un environnement très favorable pour Hans Arp, sur le plan scolaire, universitaire, des publications, de la littérature, de la musique, des arts.

Sur le plan scolaire, la ville consent de gros efforts en faveur de l'enseignement professionnel. Elle est le siège des deux écoles normales d'instituteurs protestants, alors que les catholiques se trouvent à Obernai et à Sélestat. Trois établissements secondaires, le lycée, le gymnase et le collège épiscopal forment ensemble près de 2000 élèves. Les Realschulen pour l'enseignement moderne et pratique accueillent de leur côté plus de 1500 élèves, sans oublier une douzaine d'institutions privées, écoles supérieures et pensionnats.

Depuis 1872 existe une université impériale, installée dans

le Palais Universitaire, qui bénéficie d'un remarquable rayonnement scientifique. Après 1900 elle affirme davantage sa vocation régionale avec la montée du recrutement des étudiants alsaciens et la création en 1902 d'une faculté de théologie catholique. Le recrutement devient plus représentatif de la société alsacienne, il est issu surtout du corps pastoral, du milieu enseignant et fonctionnaire. La *Universitäts und Landes-Bibliothek*, grâce à des directeurs dynamiques (Euting et Wolfram), est devenue en 1914 la première bibliothèque universitaire au monde avec plus d'un million de volumes.

L'université participe à la vie culturelle qui bénéficie d'équipements de qualité: festivals de musique, quatre théâtres, quatre cinémas. En 1913 la ville compte 100 professeurs de musique, 18 professeurs de chant et 49 peintres d'art. Le musée des Beaux Arts est reconstitué avec des collections de peintures des écoles alsaciennes et allemandes des xv^e et xvi^e siècles, des écoles néerlandaises et flamandes des xiv^e-xvi^e siècles.

L'activité intellectuelle est favorisée par toute une série d'associations. La Société pour la conservation des monuments historiques est demeurée un bastion alsacien. Une commission historique entreprend la publication de nombreux ouvrages de sources, tâche que s'est assignée sur le plan littéraire la *Gesellschaft für elsässische Literatur*.

En 1901, on recense à Strasbourg 7 publications officielles, 13 journaux politiques et d'information, 11 publications religieuses, 12 publications scientifiques et statistiques, 5 publications pédagogiques, 9 publications d'art, de culture, d'histoire, de musique et de sport, 21 publications techniques et professionnelles sans compter les petites feuilles plus ou moins estudiantines comme le *H2S* dans lequel Hans Arp publie en 1903 son premier poème en dialecte alsacien.

La presse connaît un développement considérable. Parmi les plus influents figurent les *Strassburger Neueste Nachrichten*, journal « neutre » tirant à 42000 exemplaires, *l'Elsässer*, organe du parti catholique et le *Strassburger Post*, pro-allemand, défendant des idées libérales protestantes et lié aux intellectuels. Son rédacteur en chef Pascal David exerce un véritable magistère moral sur la presse alsacienne. Deux nouveaux journaux apparaissent vers 1900, la *Freie Presse* socialiste, à diffusion limitée, et la *Strassburger Zeitung*, un organe libéral et protestant, animé par le pasteur Georges Wolf et Gustave Stoskopf.

La vie littéraire se caractérise par sa dualité, entre ceux qui participent à la vie littéraire germanique et ceux qui se replient sur la région pour promouvoir l'identité alsacienne. Au premier courant appartient la société Alsabund, formée de 200 membres,

notamment des pasteurs et des enseignants qui publient la revue *Erwinia*, animée surtout par Alberta von Puttkamer, l'épouse du secrétaire d'Etat, et l'Alsacien Friedrich Lienhard, romancier plus préoccupé de la germanité que de « l'îlot alsacien ».

Du côté alsacien émerge vers 1900 une nouvelle génération: la revue du *Stürmer*, anticonformiste et liée à l'école littéraire et artistique de Munich, avec notamment le poète Ernst Stadler et René Schickelé, un écrivain doué, mais obsédé par le destin de l'Alsace, déchirée entre ses deux voisins et leur culture. D'autres auteurs, critiqués par *Erwinia*, se réfugient dans la poésie dialectale, dominée de loin par les frères jumeaux Adolphe et Albert Matthis. Hans Arp fréquenta assidûment ces poètes dont il était le cadet de quelques années.

Dans le domaine théâtral, après 1890 le Théâtre de la Ville de Strasbourg, grâce à un groupe d'acteurs de qualité, offre durant huit mois près de 220 représentations, dont des pièces du répertoire français de l'époque classique (Molière) et une vingtaine de représentations de Wagner.

En 1898 est fondé le Théâtre alsacien, qui regroupe en quelques mois les artistes et acteurs grâce à l'action efficace de Gustave Stoskopf. Nourri de théâtre parisien, il sait marier aux lois du vaudeville les sous-entendus malicieux et la satire prudente du régime. La comédie *D'r Herr Maire* connaît un véritable triomphe: c'est l'évocation du milieu villageois bien adaptée au niveau culturel des spectateurs. Ferdinand Bastien, autre créateur, s'intéresse davantage à la spécificité de chaque personnage. Ainsi se développe un répertoire alsacien, dominé par ces deux auteurs.

Stoskopf joue aussi un rôle important dans les arts et le réveil de la conscience alsacienne. Il est à la fois peintre, poète, conteur, journaliste, folkloriste, auteur comique et homme de caractère. Il crée le groupe de Saint-Léonard avec le mécène Anselme Laugel et le peintre et marqueteur Charles Spindler, cercle qui regroupe toute une pléiade d'artistes, dont le graveur Sattler, le peintre Hornecker, le sculpteur Marzolff et l'historien Fritz Kiener. Ce groupe d'artistes est stimulé par l'Ecole Municipale des Arts décoratifs, fondée en 1890 et qui dispense un enseignement des arts graphiques, de la peinture et de la sculpture. Hans Arp fréquente les cours de cette école dès sa création. Ensuite il est l'élève de Georges Ritleng, qui sera plus tard directeur de cette école.

Les artistes se rencontrent aussi à Strasbourg à la *Mehikist* et à Schiltigheim au *Kunsthafen*. Certaines de leurs œuvres sont diffusées par le *Eisasser Bilderbogen* de 1893 à 1896, puis par la

Revue alsacienne illustrée, qui contient des planches en couleurs de Kamm, de Schnug et de Lothar von Seebach.

Le docteur Pierre Bucher fait de cette *Revue alsacienne illustrée* l'organe de la bourgeoisie alsacienne francophile, ce qui entraîne la disparition de l'inspiration populaire. En 1902 il fonde une Société du Musée alsacien qui acquiert une vieille maison sur le quai Saint-Nicolas, qui devient en 1907 le Musée alsacien.

Stoskopf organise des expositions rue Brûlée dans la Maison d'art alsacienne acquise par la *Revue alsacienne illustrée*. L'École des Arts décoratifs permet de faire éclore et de fixer à Strasbourg de nombreux talents. Les artistes font des séjours à Paris et à Munich. Hans Arp n'échappera pas à la règle commune.

Entre 1900 et 1914, Strasbourg s'impose comme foyer et centre artistique qui dispose de deux sociétés: la « Société des Amis des Arts » plus francophile et la « Société des Arts » créée par des immigrés allemands pour promouvoir l'art allemand contemporain. Les artistes sont nombreux: Spindler qui compose d'innombrables illustrations, aquarelles et dessins, Léon Schnug, Lucien Blumer, Hans Mathis, Emile Stahl et les sculpteurs Marzloff et Schultz. En 1901 les deux peintres Emile Schneider et Georges Ritleng créent les Artistes de Saint-Nicolas et une autre association participe à des expositions en Rhénanie et à Berlin.

Dans le domaine architectural, après 1900, une nouvelle génération est pénétrée du respect du paysage urbain historique. Les constructions publiques, des réussites esthétiques pour la plupart, à la différence de la période antérieure, s'intègrent dans le décor: écoles de la Musau et de Saint-Thomas, Bains municipaux, église Sainte-Madeleine et église protestante de Koenigshoffen, œuvres de Bonatz à l'hôpital civil. Sur le plan privé apparaît le *Jugendstil* dont certains immeubles situés allée de la Robertsau et avenue des Vosges sont de beaux exemples.

Dans le domaine musical le Conservatoire bénéficie de deux directeurs de talent: Stœckhausen et Pfitzner qui dirigent aussi l'orchestre municipal. Le premier a le mérite de faire connaître au public musical de Strasbourg les compositeurs allemands de son époque et quelques Français dont César Franck, Bizet et Saint-Saëns. Pfitzner se révèle un dirigeant hors pair. L'orchestre symphonique fondé en 1901 par Guillaume Riff exécute principalement de la musique française, alors que le Palais des Fêtes est le siège d'une chorale allemande masculine.

Les relations avec la France demeurent actives grâce à la venue de nombreux musiciens et chansonniers, dont ceux du *Chat Noir* et la *Roulotte de Montmartre*. Les artistes de la Comédie française et de l'Opéra comique connaissent un grand succès. Massenet dirige en 1906 les *Scènes alsaciennes*. *L'Union chorale*

de Strasbourg donne des pièces françaises: *les Cloches de Corneville*, *la Fille du régiment* et *Madame Angot*.

De 1900 à 1914, Strasbourg connaît une vie littéraire, artistique et musicale intense, ouverte autant sur la France que sur l'Allemagne et en particulier sur les centres de création de l'art moderne que sont alors Paris et Munich. Cette vitalité n'a certainement pas laissé indifférent le jeune Hans Arp.

Université de Strasbourg-II

ARP ET SCHICKELE ESQUISSE' D'UNE COMPARAISON

Adrien FINCK

La comparaison pourrait être révélatrice: René Schickele (1883-1940) est une figure symbolique du « problème alsacien » dans la première partie du xx' siècle'. Mais d'emblée apparaissent des possibilités, des attitudes, des options différentes, notamment en ce qui concerne la relation avec le pays natal, les vicissitudes de son histoire. Et l'étrange silence de l'un sur l'autre! Arp et Schickele: la comparaison n'est-elle qu'un jeu surréaliste, ou alors, plus lourdement, une tentative de réunir deux « grands noms » pour contribuer à un mythe alsacien ?

Voici quelques raisons de notre entreprise.

L'origine alsacienne, à une même époque de l'histoire, celle du « Reichsland Elsass-Lothringen »... L'heure est à la germanisation, tandis que la France rêve à la « revanche », les yeux fixés sur « la ligne bleue des Vosges ». La tension des contraires atteint un maximum.

La composante franco-allemande: chez Arp, un père allemand, une mère appartenant à la bourgeoisie strasbourgeoise, élevée dans la culture et le culte de la France; chez Schickele, un père alsacien, issu d'une famille de vigneron, et une mère francophone, originaire du Territoire-de-Belfort (elle refusait obstinément d'apprendre un mot d'allemand²).

Une conséquence fondatrice: le bilinguisme. Pour l'un et l'autre, le français fut une langue de la famille (situation peu courante dans l'Alsace de l'époque) ; le dialecte, plus largement,

la langue de l'environnement, de la rue et des camarades; le haut-allemand, la langue de l'école. C'est sans doute Schickele qui, au départ, fut le plus fortement marqué par le français (à cause de sa mère «française»): selon son propre témoignage, il n'a appris l'allemand qu'à l'école et les professeurs (allemands) le considéraient d'abord comme une sorte de «négrillon». Ceci étant dit, c'est l'allemand (le «Hochdeutsch» de l'école) qui, chez les deux, allait être la première langue littéraire. Ils n'ont rien écrit en dialecte (si l'on met à part le petit poème d'Arp que nous connaissons: *Werum denn hile, Herzele* ?), mais il faut noter leur touchante fidélité au dialecte, langue *orale*: plusieurs témoignages le prouvent. Voilà qui illustre la conception du haut-allemand en tant que «langue écrite» du dialecte.

Leur rencontre: elle est liée à leurs débuts littéraires, autour de la revue *Der Stürmer*, fondée en 1902 par Schickele (avec Stadler, Flake et quelques autres). Hans n'avait alors que seize ans. Sa participation n'est attestée qu'en 1903, dans une parodie de la revue *Der Stürmer* (disparue dès la fin de l'année 1902): *Der Stankerer*, un numéro-canular à l'allure presque dadaïste. Cependant, c'est bien Schickele qui a publié les premiers poèmes d'Arp, extraits du recueil *Das Logbuch*, en 1904, dans *Das neue Magazin*, revue berlinoise dont Schickele venait de prendre la direction. Ces débuts se situent à l'époque du vitalisme et du «Jugendstil», sous le signe de la jeunesse contestataire, de l'opposition à la vie culturelle établie, au militarisme wilhelminien. Il y a donc là, au départ, une révolte commune, et les deux resteront, chacun à sa manière, des esprits critiques, animés par l'humour ou l'ironie, et c'est là aussi une marque de la tradition littéraire alsacienne, d'une «confrérie des espiègles» (selon un titre de Murner, satirique rabelaisien du XVI^e siècle: *Die Schelmenzunft*), que Schickele aimait évoquer".

Or cette première rencontre est aussi leur dernière. Leurs chemins, manifestement, les séparent. Ni l'un ni l'autre ne reste d'ailleurs en Alsace. L'évolution de Schickele jusqu'à la première guerre mondiale est marquée par l'expressionnisme et l'engagement. Rappelons qu'il revient en Alsace en 1911/12, en tant que rédacteur en chef du journal libéral *Strassburger neue Zeitung*, qu'il s'engage pleinement dans la lutte pour l'autonomie et la démocratie alsaciennes. Rien de plus étranger, sans doute, à l'univers d'Arp chez qui nous ne pouvons relever, semble-t-il, d'autre «engagement» qu'artistique.

Leurs chemins pourtant se croisent à nouveau, durant la guerre, en Suisse où Arp devient l'un des fondateurs du dadaïsme et Schickele le directeur de la revue *Die weissen Blätter*, organe de l'expressionnisme humaniste et pacifiste. Le dénominateur

commun est encore la contestation, celle de toute une civilisation qui a mené à la guerre. On sait combien le pacifisme de Schickele est lié à son origine alsacienne, sa double appartenance, son déchirement. Il est certainement permis de faire une remarque analogue à propos d'Arp. En tous les cas, il est frappant que leur itinéraire les mène tous les deux en Suisse, « au-dessus » ou plutôt « contre » la mêlée (nous retrouvons d'ailleurs ce même itinéraire chez Ivan Goll et Maxime Alexandre). Mais dadaïstes et expressionnistes s'ignorent ou se disputent". Schickele n'accepte pas qu'on joue avec l'absurde et qu'on touche au langage. La rencontre n'a pas eu lieu. Je n'ai trouvé aucune trace d'une relation entre Arp et Schickele à cette époque en Suisse.

Après la guerre, l'aventure artistique mène Arp en France, ce qui entraîne également le passage à la langue française en tant que seconde langue littéraire. Il semble bien que ce passage, même s'il est assez tardif, se soit fait sans drame, facilité par le bilinguisme premier. *Jean Hans Arp ou le bilinguisme heureux!* Mais si ce problème de la langue ne semble pas avoir touché Arp de façon dramatique, c'est qu'il disposait pour s'exprimer et créer d'un *autre* langage, non soumis à la malédiction de Babel. Sur le problème des deux langues, le français et l'allemand, on connaît quelques témoignages de Jean Hans qui sont plutôt des boutades. Il aurait dit qu'il se dépêchait d'écrire quelques poèmes en français, avant de savoir la langue française... Il y a là, évidemment, tout l'humour d'Arp, mais la boutade est significative. Ne cache-t-elle pas l'insécurité? Certes, telle est la poétique surréaliste (et nous retrouvons aussi la tradition du romantisme allemand): la langue poétique est différente de la langue codifiée, elle lui est en quelque sorte antérieure. Un autre témoignage, au profit du français: « Le mot est plus "frais" pour moi en français. L'allemand, je connais cela tellement bien, depuis l'école ». En somme, dans cette perspective poétique, l'avantage du français est de ne pas avoir été lié à l'école, à ce que l'apprentissage scolaire d'une langue a de coercitif. La langue poétique est une *langue de plaisir*.

Rapprochons cette expérience de celle du jeune Maxime Alexandre, obligé après 1918 de « changer de langue » et qui ajoute: « je l'ai fait comme je me serais jeté à l'eau du haut d'une falaise, et sans savoir nager ». Lié à Aragon, puis à Breton, il participe à l'activité du groupe surréaliste, et c'est l'« écriture automatique » qui lui a permis de « changer de langue » : il dit avoir su écrire, sous la dictée de l'inconscient, des poèmes longtemps avant de savoir écrire une prose française correcte ».

Quant à Schickele, il s'installe à Badenweiler, pour des raisons professionnelles (relations avec la vie littéraire allemande), mais

aussi politique: dans l'Alsace patriotique, il se sent un étranger, moralement banni, parce qu'il était un écrivain de langue allemande et à cause de son engagement pacifiste. La politique se retourne contre lui (il reconnaîtra dans la « politique » la « maladie » qui allait détruire sa vie). Sa situation est dramatique lorsque, dès 1932, face à la montée du nazisme, il fuit l'Allemagne et se réfugie - non pas dans son pays natal (qui ne voulait pas de lui), mais en Provence. En Allemagne nazie, ses livres sont interdits; en France (en Alsace), il reste plus ou moins suspect. Lui aussi revient, tardivement, à la langue française, avec le livre qui porte le titre significatif *le Retour* (retour à la langue de sa mère), mais le bilinguisme de Schickele reste difficile, complexé, malheureux, jusqu'à la mort de l'écrivain, en 1940, dans son exil / refuge du Midi. Rien ne sert à René d'ajouter « l'accent tégü » patriotique à son nom de famille trop alsacien (alémanique) : Schickelé. Il reste le « pauvre animal bilingue », le « boche en exil », l'« Orphée indébochable ». Voici par exemple un texte qui résume les difficultés :

Tout est si difficile en France. (...) Je me rends toujours plus compte que je ne suis pas fait pour la cuisine littéraire comme elle se pratique en France, c'est-à-dire à Paris. Il y a bien quelques bonnets qui me connaissent et même peut-être me jugent à ma valeur. Mais pour eux je suis le boche qui n'a pas voulu de sa patrie en 1918²⁰.

Il n'y a pas eu de relation entre Arp et Schickele durant cette dernière période. Nous avons trouvé un seul texte de Schickele sur Arp. Il est amicalement critique. Il a paru en 1933 dans le journal allemand *Frankfurter Zeitung*. Arp y est apostrophé comme « un grand humoriste », « un Rastelli du calembour²¹ », certes « pour lecteurs avancés », mais Schickele lui fait comprendre que les plaisanteries les meilleures sont les plus courtes et qu'il ne faudrait pas trop répéter la « farce dadaïste ». Voici un extrait de ce texte inconnu, oublié :

Lieber Arp, du bist gewiss, magst du nun ja oder nein dazu sagen, ein grosser Humorist, ein Rastelli des Wortspasses für Fortgeschrittene, und einmal ist dir ja mit Tzara und Hülsenbeck der Dada-Streich über alle Massen geglückt. Aber, siehst du, ein zweites Mal gelingt so etwas nicht²².

(Cette critique se situe dans le cadre d'un article féroce sur une anthologie de la littérature alsacienne, celle de Karl Walter, *Zwischen Rhein und Mosel / Elsiissische und lothringische*

Dichtung der Gegenwart, 1933, où figurent des poèmes de Hans Arp.) Voilà donc sans doute l'unique texte écrit par Schickele sur Arp. Du côté d'Arp, je n'ai trouvé qu'une seule référence à Schickele, en 1957, dans un article paru dans les *Dernières Nouvelles d'Alsace* sur le poète alsacien Henri Solveen: un texte nostalgique qui transfigure le passé, les années de jeunesse en Alsace...

*Im Alter ballt sich die vergangene Zeit zusammen, und die Erinnerung an Strassburg, das ich in meiner Jugend verliess und nur selten mehr aufgesucht habe, ist nun ein wunderleichtes Gebilde geworden aus Freunden, Bauten, Erlebnissen, Büchern, und die Freunde und Schriftsteller, Maler und Lehrer, die Stadler, Lickteig, Koch, Solveen, Schickele, Flake, Schneider, Rittleng, sind darin, mit futuristischen Fragmenten des Strassburger Münsters durchsetzt, zu einem herrlichen Strauss zusammengebunden*¹⁸.

La conclusion de cette esquisse comparative semble donc bel et bien aboutir à une opposition, au constat d'une sorte d'incompréhension réciproque. Le « problème alsacien », qui est au centre de la vie et de l'œuvre de Schickele, semble absent chez Arp. La question linguistique, aspect essentiel du problème, se présente chez le premier de façon tourmentée, dramatique, et de manière sereine chez l'autre. Avec un certain humour, le double prénom, Jean Hans, symbolise le dépassement du problème.

Je crois néanmoins qu'il ne faudrait pas s'arrêter à cette conclusion.

Strasbourg, pour Arp, se situait dans les nuages (« ich bin in Strassburg geboren. ich bin in einer Wolke geboren »). L'Alsace de Schickele était plus terrestre, marquée douloureusement par l'histoire. « Meine Herkunft ist mein Schicksal¹⁴. » Mais il y a chez lui une grande distance (souvent ironique) par rapport aux « choses d'Alsace ». En revanche, le « détachement » d'Arp est sans doute plus apparent que réel, et entre les lignes, ses textes les plus saugrenus (par exemple « La cigogne enchaînée » : « nouvelle patriotique et alsacienne ») pourraient suggérer une image plus dramatique du poète bilingue, « polyglotte blessé ». Écoutons les quelques enregistrements: l'accent « alémanique » ! *L'accent est l'homme même* ! Et sur certains portraits, la main significativement cache la bouche... Enfin, il est indéniable que l'importance de Hans Arp est plus grande en poésie allemande que celle de Jean Arp dans la littérature française. Quant aux nuages... le dernier héros de Schickele (dans le roman *Die Flaschenpost*, 1937) porte un nom hien arprien: Richard Wolke. Il se dit lui-

même « Segler der Lüfte ». Voilà qui pourrait être le titre d'un auto-portrait de Jean Hans Arp.

Je dirais que cette comparaison devrait nous inciter à réexaminer les deux « cas » - en quelque sorte l'un à la lumière de l'autre. Les deux sont des fils prodiges, « perdus » (comme on dit en allemand: « der verlorene Sohn »); leur retour est posthume. Ni l'un ni l'autre ne fut poète en son pays. L'un a fait scandale par son engagement, l'autre par son art. Schickele est resté « tabou » jusqu'à nos jours. Une série de manifestations (parmi elles un colloque) ont contribué en 1983, lors du centenaire de Schickele, à son « retour » en Alsace. Tel pourrait être aussi le résultat heureux de ce centenaire Arp (l'« apolitisme » de l'artiste peut en tous les cas faciliter ce « retour »). Il a fallu cent ans à l'un et à l'autre pour être reconnu chez nous. Il n'est jamais trop tard.

Université de Strasbourg-II

NOTES

1. Cf. A. Finck, *Introduction à l'œuvre de René Schickele*, Strasbourg, Morstadt, 1982.
2. R. Schickele, *Werke*, Kailn & Berlin, Kiepenhever, 1959, III, p. 837.
3. *Ibid.*, p. 838.
4. Sur Schickele, cf. A. Finck & M. Staiber, *Elsässer, Europäer, Pazifist / Studien zu René Schickele*, Kehl, Morstadt, p. 206. Sur Arp : C. Claus, *Un peu de temps avec Arp*, in *Revue alsacienne de littérature*, n° 13, 1986 (« Il exigea que nous ne parlions qu'en dialecte »); A. Bleikasten, *Arp en Alsace*, in *Recherches germaniques*, 1982, p. 146.
5. R. Schickele, *Werke*, III, p. 589.
6. Cf. M. Prosenç, *Die Dadaisten in Zürich*, Bonn, H. Bouvier, 1967.
7. J. Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 13.
8. M. Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste*, Paris, La Jeune Parque, 1968, p. 146, et interview, *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 7 février 1975.
9. R. Schickele, *Werke*, III, p. 183.
10. *Ibid.*, p. 1191.
11. Rastelli: acrobate de cirque célèbre à l'époque.
12. Le texte a été retrouvé par Maryse Staiber au cours de ses recherches sur Schickele. Trad.: « Cher Arp, que tu le reconnais ou non, tu es certes un Rastelli du calembour pour esprits avancés, et autrefois la plaisanterie Dada vous a réussi à toi, à Tzara et à Huelsenbeck au-delà de tout ce que vous pouviez espérer. Mais, vois-tu, ce genre de choses ne réussit pas une seconde fois. »
13. Jean Arp, « In Memoriam Henri Solveen », in: *Dernières Nouvelles d'Alsace*, Strasbourg, 12-13 mai 1958, p. 26. Trad.: « Dans la vieillesse le passé se condense, et le souvenir de la ville de Strasbourg, que j'ai quittée dans ma jeunesse et où je ne suis que rarement retourné s'est transformé en un ensemble étrangement léger d'amis, d'édifices, d'expériences, de livres, et les amis et écrivains, peintres et professeurs, les Stadler, Lickteig, Koch, Solveen, Schickele, Flake, Schneider, Ritleng y sont mêlés à des fragments futuristes de la cathédrale et forment un superbe bouquet. »
14. R. Schickele, *Werke*, III, p. 837. Précisons: cette formule désigne moins une fatalité de l'héritage ethnique que la présence de l'histoire, de la politique, dans la vie et l'œuvre.

PREMIÈRES PUBLICATIONS D'ARP EN ALSACE

Aimée BLEIKASTEN

Losque l'imagination enfantine jaillit et sait ensuite maîtriser son langage, la naïveté se transforme soudain en beauté, une beauté souriante et légère, qui de ses doigts frêles cueille des intuitions et des interrogations dans des profondeurs insoupçonnées. Karl Gruber'

Pour Arp Strasbourg fut bien plus que le lieu fortuit où le destin l'a fait naître voici cent ans. Ce fut le lieu privilégié d'une naissance double: naissance à la vie mais aussi à l'art et à la poésie.

*ich bin in der natur geboren. ich bin in strassburg geboren.
ich bin in einer wolke geboren (je suis né dans la nature.
je suis né à strasbourg. je suis né dans un nuage ').*

Lieu à la fois géographique et mythique suspendu entre la terre (nature) nourricière, celle des forêts de son enfance où s'enfoncent ses racines et les airs (nuages), espace infini où ses rêves prennent forme.

Arp a passé toute l'enfance et l'adolescence en Alsace. On sait combien ces années-là comptent dans une vie d'homme. Elles ont beaucoup compté dans celle d'Arp, beaucoup plus que ne peuvent l'imaginer ceux qui connaissent surtout de lui ses sculptures, son commerce avec les compromettants dadaïstes de Zurich et de Berlin ou son amitié avec les surréalistes parisiens.

L'Alsace est terre de partage. Elle est partagée entre l'Allemagne et la France. A la naissance d'Arp en 1886 elle était séparée de la France depuis quinze ans. Le père d'Arp était un immigrant allemand. Sa mère était, du côté paternel, de vieille souche als-

Cfenne. La grand-mère maternelle, qui, pendant de longues années, vécut au foyer familial, était originaire de Saône-et-Loire et ne parlait guère que le français. Mais l'Alsace est aussi terre de rencontre et de richesse. Elle a reçu en partage deux langues et deux cultures. On ne saurait comprendre Arp et son œuvre si l'on ignore ce monde très particulier dans lequel il fit ses premiers pas de peintre et de poète. Milieu familial où il fut en contact dès l'enfance avec les langues allemande et française, qu'il parlait et lisait toutes deux. Avec les camarades de classe et le petit monde des employés de la famille et de la fabrique de cigares paternelle, il pratiquait aussi le dialecte alsacien, dans lequel il écrivit le premier poème qu'il ait publié. Milieu culturel et politique alsacien où il fut plongé au sortir de l'école des Arts et Métiers de Strasbourg lorsqu'il entra à l'atelier de Georges Ritleng pour parfaire sa formation de peintre.

L'ATELIER RITLENG

Le bref passage du tout jeune Hans Arp à l'atelier du peintre Georges Ritleng eut une portée considérable, plus d'ailleurs pour son avenir littéraire que pour son orientation artistique. A quinze ans Arp se trouve en effet admis d'emblée dans un cercle de jeunes gens intelligents et remuants qui fut mille fois plus stimulant pour lui que les languissantes études qu'il venait d'abandonner. « Les rencontres chez le sémillant Ritleng avec leur légère touche de bohème et de cabaret faisaient grand bruit; le noyau était formé par des étudiants catholiques auxquels se joignaient occasionnellement quelques carabins, des peintres et deux à trois journalistes •... »

Parmi la quinzaine d'habitues de l'atelier le jeune Arp rencontre entre autres le peintre Emile Schneider, très lié avec Georges Ritleng et le journaliste strasbourgeois Thomas Seltz, les jumeaux Adolphe et Albert Matthis, poètes de dialecte alsacien et enfin les frères Gustave et René Schickele.

LES DEBUTS DU POETE ET DE L'ARTISTE

Hazweiss (H2S)

Le jeune Arp doit sans doute à ses contacts avec Schneider et les Schickelé ainsi qu'à la gentillesse des frères Matthis, très introduits dans tous les milieux strasbourgeois, d'avoir pu faire paraître dans le numéro de mars-avril 1903 du *Hazweiss'* deux

de ses toutes premières œuvres, les premières à notre connaissance qui aient été publiées sous sa signature. Il s'agit d'une gravure représentant des peupliers qui se mirent rêveusement dans une eau tranquille, et dont la technique a sans doute été inspirée par ses maîtres Ritleng, Schneider et Théodore Haas. Ce dernier, peintre bien connu en Alsace, avait également guidé Arp dans ses premiers travaux, probablement après le départ de Ritleng pour Munich. Son ancien condisciple Hans Haug y fait allusion: « Permettez-moi de rappeler ici un vieux souvenir qui nous est commun. C'était en 1903, donc il y a plus d'un demi-siècle, vous aviez seize ans et moi treize. Nous étions assis l'un à côté de l'autre, dans une maison du quai Saint-Nicolas, à prendre des leçons de dessin chez un vieux peintre animalier, Théodore Haas, dont la crinière léonine se serait dressée sur la tête s'il avait su ce que vous seriez un jour". »

Un petit poème tendre et mélancolique, écrit en dialecte strasbourgeois, accompagne la gravure du *Hazweiness*. Il semble que ce soit là le seul texte qu'Arp ait jamais publié dans cet idiome.

Pourquoi pleurer mon cœur?
Parce que le soleil ne brille plus
Parce que dans les noirs peupliers
L'hiver grimace ?
Pourquoi pleurer, mon trésor?
Parce que la fleur se fane ?
Parce que les hirondelles et le bien aimé
Partent à présent?
Pourquoi pleurer, mon cœur
L'été s'en est allé
Et si tu achètes la joie, on te donne
Le chagrin en sus.

A la différence de la poésie en dialecte d'Albert et d'Adolphe Matthis, où éclate toute la verve du parler local et dont l'imagination est souvent anecdotique, les quatrains du jeune Arp renouent de toute évidence avec la tradition du «Volkslied» allemand dont ils retrouvent spontanément la naïve simplicité et le rythme chantant. Ils témoignent également d'une parfaite connaissance du dialecte. Le poème oublié dans les pages jaunies du *Hazweiness* est la preuve qu'avant d'être un poète d'expression allemande et française, Arp fit à seize ans de timides débuts comme poète alsacien.

Grâce à René Schickele, autre habitué de l'atelier Ritleng, Arp était fréquemment en contact avec le groupe de jeunes gens audacieux et ambitieux qui avaient lancé le mouvement « Jüngst Elsass » (Toute jeune Alsace) et la revue *Der Stürmer* (Le Tempétueux). Né à Obernai, René Schickele n'a que trois ans de plus qu'Arp. Dès l'âge de dix-sept ans il réussit à faire publier dans la presse locale des articles véhéments où il critique sans ménagement les arts et les lettres en Alsace. Bientôt sa voix se fera aussi entendre dans des journaux d'outre-Rhin⁷. En 1901, quand il rencontre Arp, il vient de passer l'« Abitur » au collège de Strasbourg et s'apprête à publier sa première plaquette de vers: *Sommernachte*. Partisan d'un lyrisme rénové, il tente de s'écarter des sentiers battus. Il surprend ses compatriotes par sa véhémence et stimule le cercle d'amis dont fait justement partie le poète en herbe Hans Arp. Le petit cénacle rassemblé autour de Schickelé trouva une première occasion de s'exprimer grâce à l'initiative d'Arthur Seidl, directeur de *Die Gesellschaft* à Munich. Ce dernier, qui en 1901 et au début de 1902 avait déjà donné la parole à René Schickele⁸ mit en effet à leur disposition un numéro spécial de sa revue⁸. Bien qu'Arp ne figure pas parmi les signataires des textes publiés dans ce « numéro alsacien », il en a vraisemblablement suivi la préparation chez Ritleng, dans le café de Vienne de la place Brandt ou encore dans la tour des Ponts Couverts où se retrouvaient les jeunes poètes et écrivains Ernst Stadler, Otto Flake, René Prévôt, Théodore Pohlen, Hermann Wendel et Karl Hans Abel. Ces mêmes noms apparaîtront avec ceux de quelques nouveaux venus comme Gustav Kenner et Bernd Isemann, dans *Der Stürmer*, revue hebdomadaire pour la renaissance artistique et culturelle de l'Alsace, que Schickele fonde dans la foulée en juillet 1902. Dès le premier numéro il rappelle les rencontres qui furent à l'origine de la revue, définit le programme proposé et exhorte ceux qui partagent les mêmes idées et le même espoir à se joindre au mouvement:

A l'atelier Ritleng s'étaient retrouvés une douzaine de jeunes poètes, peintres et étudiants et bientôt des liens personnels les unissent [...] Selon une vieille et triste vérité, nous autres Alsaciens, sommes des Barbares en art et en littérature, en littérature surtout! C'est pourquoi nous luttons pour la modernité. Moderne n'est pas un concept scolaire, être moderne c'est être original! Et le pouvoir de créer de manière originale c'est la jeunesse qui le possède! C'est à la jeunesse que nous nous adres-

sons, à ceux qui sentent en eux des forces inemployées, dont le sang brûle d'actions véhémentes, ceux qui ont le courage de rompre! Le tour de l'Alsace doit venir, elle doit enfin avoir un rôle culturel important... - C'est l'esprit qui nous anime - quiconque le partage est notre camarade de combat et notre ami - nous l'attendons! •

Nul doute que cet appel a été entendu par Hans Arp, malgré son jeune âge (il n'a que seize ans !). Les promoteurs du *Stürmer* sont d'ailleurs à peine plus âgés. Schickelé et Stadler ont dix-neuf ans, Flake en a vingt-et-un. On comprend donc que l'ardeur créatrice de la jeunesse soit à leurs yeux le seul remède au marasme culturel de l'Alsace. Anticipant sur l'avenir, la « Kulturkritik 10 » de Flake prend parfois des allures pré-dadaïstes:

Dans l'art: faisons table rase des conceptions bornées de la bourgeoisie qui par snobisme seulement s'efforce de s'intéresser à l'art et de jouir de l'art, débarrassons-nous du libéralisme artistique prôné dans ces milieux, qui se satisfont de tout, pourvu que cela ne les arrache pas à leur confortable léthargie 11.

Des propos de ce genre révèlent que la critique culturelle des « Stürmer » est étroitement liée à la critique du milieu social et politique alsacien. L'entreprise des jeunes «Stürmer} était en effet ambitieuse, trop ambitieuse sans doute pour réussir. Mais « Il n'y a pas de rébellion sans le pathos et l'arrogance de la jeunesse » constate Jost Hermand, parlant des jeunes révolutionnaires allemands de 1880 qui fondèrent «Das Jüngste Deutschland¹² ». A l'instar de ces jeunes Allemands, qui les avaient précédés dans le combat pour la bonne cause, ils rêvaient d'instaurer en Alsace, pays annexé à l'empire (« Reichsland Elsass »), une révolution culturelle qui, après avoir pris son élan et puisé des forces nouvelles au creuset alsacien, où se mêlent les cultures française et germanique, irait ensuite féconder à nouveau la vie culturelle d'Allemagne. Une idée que Schickele (pseudonyme: Savreux) défendait déjà dans l'article «Jung Elsass» (Jeune Alsace), écrit en 1901 pour *Die Gesellschaft*, et qu'il ne cessera de reprendre dans les colonnes du *Stürmer*. De belles idées généreuses, mais une manière de les faire valoir qui leur fit bientôt beaucoup plus d'ennemis que d'amis. En vitupérant contre tout ce que l'Alsace produisait au tournant du siècle en fait d'art et de culture, en s'en prenant sans ménagement à des valeurs aussi sûres auprès du public que le Théâtre alsacien et le très populaire « Heimatkunst » (art du terroir), en ridiculisant les bourgeois, en

malmenant le clergé, en indisposant à la fois les milieux alsaciens pro-germaniques de l'« Alsbund» (Alliance alsacienne) et ceux pro-français de *La Revue alsacienne illustrée*, publication bilingue, leur aventure ne pouvait que mal se terminer³⁴.

Après neuf numéros le *Stürmer* est à bout de souffle et, faute d'un public suffisant et des moyens financiers nécessaires, il disparaît³⁴. Mais le groupe enthousiaste qui l'a animé ne veut pas encore s'avouer vaincu. Schickele et Stadler lancent en avril 1903 *Der Merker*. Cette nouvelle revue n'ira pas au-delà du troisième numéro. La violence et les écarts de langage de ses rédacteurs sont tels - l'Empereur d'Allemagne y est insulté - que le dernier numéro sera saisi par la police. Presque simultanément (le 25-4-1903) paraît le numéro unique de *Der Stankerer*³⁵, qui est aussi la seule revue du groupe où paraîtront des contributions du jeune Arp.

Der Stankerer

Même s'il n'a rien publié dans le *Stürmer*, Arp a été présent dans le groupe de ses animateurs dès son entrée à l'atelier Ritleng et leur action ou plutôt leur rêve d'action, l'a stimulé dans ses recherches et préparé insensiblement à la grande aventure de l'art et de la poésie modernes, dont il sera plus tard l'un des représentants les plus inventifs.

Au printemps 1903 Georges Ritleng obtient une bourse qui lui permet de passer cinq ans à l'Académie des Beaux-Arts de Munich. Arp assiste bien sûr à la fête organisée pour célébrer l'événement. Cette soirée mémorable, à laquelle participèrent entre autres les journalistes Seltz et Dedelay, le peintre Schneider, les poètes Isemann et Schickele, est évoquée précisément dans le triple numéro canular *Der Stankerer*, ce fantôme farceur du *Stürmer* dont le dernier numéro est sorti quelques semaines plus tôt. Le titre de la revue est à lui seul tout un programme. Un « Stankerer » c'est un râleur, un fauteur de troubles et de conflits, un emmerdeur. « Stänkern » vient de « Stanke » proche de « Gestank » : la puanteur - d'où, au dos de la revue, les nombreuses références au fromage (« echte Stinkkase » véritable fromage puant). Le dialecte alsacien pencherait plutôt pour le sens le moins grossier. Sur la couverture les nénuphars et libellules d'Adolphe Matthis font écho aux roses « Jugendstil » que Georges Ritleng avait imaginées pour celle du *Stürmer*. A dessein ou non, titre et frontispice sont en totale contradiction. Le texte de présentation n'est pas sans rappeler par ailleurs le ton ironiquement conspirateur du *Hazweiess*, paru le même mois. On lit en

effet sur la couverture du *Stankerer*: « Herausgeber aus politischen Gründen anonym. Zu beziehen in einigen Buchhandlungen. Verlag Stürmer Witwe (Stankererverlag) ». (Editeurs anonymes pour raisons politiques. En vente dans certaines librairies. Edition de la veuve Stürmer (Editions Stankerer). « Notre revue », précise la rédaction, « ne défend aucune tendance », pourtant y sont attaquées (« angestankert ») par principe, toutes les institutions humaines, nationales, artistiques et scientifiques, toutes les personnalités encombrantes. D'où le nom (Stankerer) qui brille à notre enseigne ».

A la soirée de Ritleng, qui fut à l'origine de la publication, on chante, on joue de l'harmonica, on dit des poèmes. Les textes déclamés par Arp sont reproduits dans la revue sous le pseudonyme (anonymat oblige) pourtant transparent de « Rab ». Il s'agit d'une des dernières scènes d'un drame intitulé *Die letzten Sonnenkämpfer* (Les Derniers combattants du soleil)¹⁶ qui ne sera jamais achevé et d'un poème « Der Frühling » (Le printemps).

Le fragment de drame et le poème publiés dans la revue satirique *Der Stankerer* ne sont certes que les exercices de style d'un adolescent et Arp en parlait plus tard comme d'amusants canulars de collégien. Ils ne furent jamais republiés et ne figurent pas dans l'édition complète *Gesammelte Gedichte*. On les comparera cependant avec intérêt aux élucubrations de ses aînés, qui sous des pseudonymes plus ou moins déchiffrables : Giron (René Schickele), Der naive Otto (Otto Flake), D'r Locke Henri (Albert Matthis ?), Daniel Riedich (Georges Ritleng) - seul Adolphe Matthis signe de son vrai nom - publient, en dialecte pour les trois derniers, des textes et des poèmes qui rivalisent d'invention, d'insolence, de truculence ou de grossièreté dans le but de remuer une fois de plus leurs ternes compatriotes. « Cher lecteur, prévient Giron-Schickele dès la première page, tu comprendras avec émotion que nous sommes décidés à tirer les Strasbourgeois du marais de l'inertie et de la misère intellectuelle où ils continuent à patauger alors qu'ils savent pourtant que nous sommes là ». On reconnaît bien là l'activisme programmeur un tantinet pharisien que l'incorrigible Schickele a déjà déployé, sans grand succès, dans *Der Stürmer*. « Nous voulons créer de la bonne littérature, pour l'amour de nos pauvres concitoyens, poursuit-il, Dieu merci, nous ne sommes pas comme ceux qui, avec leurs œuvres de pacotille, souillent nos scènes [c'est certes une allusion au Théâtre alsacien], nos salons et les vitrines de nos libraires. Par la parole et les actes nous voulons la leur montrer [la bonne littérature]... » Pour Schickele et ses compagnons le *Stankerer* est, malgré la dérision et la farce, une nouvelle tribune pour prêcher encore et toujours la bonne parole de la « Kulturkritik ».

Dans «Bim lange Schorsch» (Chez le grand Georges), un texte en dialecte d'une drôlerie gaillarde, Matthis nous donne pour commencer un joli portrait de «l'apprenti peintre» Arp en train de travailler à l'atelier Ritleng.

... aha ! voilà l'apprenti – **le** fils Arp - il essaie de peindre une croûte de gruyère - alors, mon petit! le maître est-il **là?**

Puis nous sont présentés un à un la plupart des comparses de la joyeuse soirée d'adieu: Seltz, «l'apprenti typographe», Grumbach, «l'Italien» à l'allure de bohémienne¹⁷, Schneider, «le peintre en bâtiment», Iseemann, le «fin jeune homme», «Schickelé René, le râleur de feuille de choux»...

Avec la scène de *Die letzten Sonnenkimpfer*, seul essai dramatique qu'il ait à notre connaissance jamais tenté, Arp n'est pas en reste. On trouve, comme dans les autres textes du *Stänkerer*, une verve parfois grossière et une bonne dose de farce noire¹⁸. Il y donne en spectacle des héros «fatigués» qui se contorsionnent nus sur des peaux de bête, vomissent, crachent et agonisent interminablement en attendant le lever d'un nouveau soleil.

Mais en lisant attentivement ce texte c'est sa dimension parodique qui m'a le plus frappée. Une parodie qui ne me paraît pas dirigée autant que l'on pourrait s'y attendre contre les cibles désignées habituellement par Schickele et Flake. A la fin du même *Stänkerer*, Schickele-Giron, pourtant admirateur de Zola et des premiers drames naturalistes de Hauptmann, se moque en effet méchamment du drame féerique «La Cloche engloutie» («Marchendrama "Die versunkene Glocke"») d'un «certain Gerhard Hauptmann» tout en faisant sans vergogne l'article pour ses propres recueils de poèmes *Sommernächte* et *Pan*¹⁹ et les essais d'inspiration nietzschéenne de Flake. Si on lit ces poèmes de Schickele en se souvenant du «programme» de révolution culturelle, que les «Stürmer» voulaient promouvoir en «paroles et en actes», on ne peut s'empêcher de penser qu'il n'y a rien là, ni d'ailleurs dans la production lyrique de la plupart des autres «Stürmer», de si novateur. Sous l'influence de Fritz Lienhard notamment", dont Schickele ne se libérera que difficilement, ils restent englués dans ce que Gunter Martens qualifie avec quelque raison de «conglomérat hybride des sujets tirés de la mythologie chrétienne, antique et germanique²⁰». On y remarque la célébration dyonisiaque de la vie et de la jeunesse que l'on trouve, avec des composantes variables, dans l'art et la littérature du Jugendstil et de l'Expressionnisme.

Dans *Die letzten Sonnenkimpfer* du tout jeune Arp, il y a

de toute évidence une parodie malicieuse de certains poèmes de ses proches amis, parus dans der *Stürmer* précisément - je pense au sous-titre: « Neue Morgenrote donnern aus tiefsten Nächten » (Les tonnerres de nouvelles aurores montent des nuits les plus profondes), donné par Stadler à l'un de ses poèmes²², ou à ces vers parus quelques mois auparavant dans le recueil *Pan* de Schickele:

... am Rand des Myrtenhains, der in ein Meer
von Düften gebadet träumt, steh ich
und seh ins Sonnenblumenfeld: die Fauste
gegen die keuchende Brust gepresst, mit stierem
Aug - seh ich in die gelbflammende Unendlichkeit...

(... à la lisière du bois de myrthes qui baigne rêvant dans une mer de parfums, immobile/je contemple le champ de tournesols les poings/pressés contre ma poitrine haletante, l'œil/fixe - je contemple l'infini flamboiement jaune...) et « ich liege nackt im Heidenbrand » (je suis étendu nu dans le brasier des bruyères) ...

Avec un plaisir pervers de potache, qui fait penser au Jarry *d'Ubu Roi*, le jeune Arp cueille dans les vers de ses amis les soleils de Baldur (dieu germain) et d'Apollon, les champs de tournesols et de bruyères; il leur emprunte les ciels d'orages des nuits d'été et les transporte sur la scène de son drame, à grand renfort de trompettes, de contrebasses et de soufflets à vent. Dans ce décor tumultueux il plante douze tournesols rouges qui peu avant le tomber du rideau seront fauchés par un éclair fulgurant. Les douze « Stürmer » ? Leurs espoirs d'action n'ont-ils pas été coupés net récemment par la faillite du *Stürmer* et du *Merker*? Ne faut-il pas deviner aussi derrière ce « héros principal du soleil » qui se contorsionne si furieusement sur sa peau de panthère, le bouillant Schickele que René Prévôt qualifie de « Phénomène », de « tempérament unique », « symphonie dans laquelle la pensée, la voix et la tonalité luttent sauvagement pour s'accorder »²⁴ ? Parmi les autres personnages, on pourrait reconnaître les culottes courtes et les cheveux longs du poète Bernd Isemann (déjà décrits par Otto Flake dans « Ecce philosophus »²⁵). Otto Henri le Grand pourrait être une figure composite où se confondraient Flake, les Matthis et enfin Ritleng, le fumeur de pipe. N'est-ce pas le frêle Grumbach aux boucles de bohémienne, qui apparaît avant le tomber du rideau en représentant de la Presse?

Ce canular ne mériterait pas que l'on s'y attarde autant, s'il ne révélait au travers de la parodie un sens aigu de l'observation, une étonnante indépendance d'esprit et une grande liberté de

jugement chez ce tout jeune homme, qui décidément ne s'en laisse pas conter. On sent aussi dans ce texte, qu'Arp dit avoir écrit en une nuit, le plaisir qu'il prend à jouer avec les mots, à les combiner, les assembler ou les étirer comme ces interminables polysyllabes que sont: « Julisonnensommersonnenmitternachte » et « Hauptsonnensamensommernachtsheld ». Ce même plaisir, il le prendra plus tard à composer ses « Wolkenpumpen III » dadaïstes. S'y révèle également l'imagination cocasse qui lui fera écrire ses contes surréalistes, dont l'étonnante « Nouvelle patriotique et alsacienne: La Cigogne enchaînée » (JE, 93-100). On a l'impression que, mêlé de près au groupe des « Stürmer », il en a déjà perçu les excès et les limites, et cherchera ailleurs sa propre voie.

Dans « Frühling » de Rab-Arp, la même parodie acide est à l'œuvre. Le poème fait suite à des vers libres en dialecte alsacien de Riedich-Ritleng dont le titre « Owerot » (Soleil couchant) s'accorde à la thématique fin de siècle du fragment de drame d'Arp, mais ce que Ritleng y persifle, c'est le provincialisme étroit de la « Heimatkunst » alsacienne, dont il n'a d'ailleurs pas été lui-même (il faut le remarquer en passant) tout à fait exempt. Une charrette de foin, tirée par un bœuf, traverse la campagne sous un ciel évoquant « L'Angelus » de Millet. Un paysan l'accompagne. A la fin le silence s'étend sur la nature.

Alors tu n'entends, ne vois, ne sens
plus rien,
plus rien du tout. -

Un souffle parcourt la nature
en tendres accords
... (trad. de l'alsacien)

Mais le poème s'achève on ne peut plus trivialement. Un pet, lâché par le paysan, rompt cette bucolique harmonie. Ritleng et Arp s'étaient-ils concertés? Le poème « Der Frühling » porte en effet lui aussi sur des sensations olfactives, visuelles et auditives. Premiers vers :

*Ich hab es gerochen,
Ich hab es gerochen,
Es war das Leben, ich hab es gerochen.
In vollen Zügen trank ich den Duft,
Er machte mich trunken, ich taumelte,
Fiel.*

(Je l'ai senti/je l'ai senti, c'était la vie, je l'ai senti./A longs traits
je bus le parfum,/Il m'enivra, je chancelai,/Tombai.)

Sous couvert du burlesque un peu malodorant du *Stinkerer*,
Arp pastiche le «Lebenskult» (culte de la vie) que l'on trouve
dans la littérature de la fin du XIX^e siècle et que les « Stürmer »
ont puisé en partie chez Nietzsche, tant prisé par Schickele et
Flake ...

*Es war das Leben, ich hab es gehört.
Stolz und lang jauchzt'er ans Licht.
Ein Jauchzen... Siegesjauchzen... gleich,
Der Menschen die gesiegt haben
Über ihren alten Gott.*

(C'était la vie, je l'ai entendue,/Fiers et longs furent ses cris
d'allégresse à la lumière./Allégresse semblable à celle de la vic-
toire/D'hommes qui ont vaincu/Leur ancien Dieu.)

Arp ne parodie-t-il pas ici l'ivresse vitaliste d'un Stadler,
quand celui-ci s'écrie par exemple: «[...] Heiliges Leben/In
Licht, in Schönheit/Nie sterbender Gotterausgang/Glühendster
Trunkenheit l... [...] » (Vie sacrée/Dans la lumière, dans la beauté
/Exaltation immortelle des dieux/la plus brûlante des ivresses! ...
[...]) (*Der Stürmer*, 62), ou encore celle des vers de Schickele:
« Sonne schlürfen bis wir taumeln... niedertaumeln/in den grossen
Traum der Ewigkeit [...] » (Soleil! te boire à en tituber... à en
basculer/dans le grand rêve de l'éternité!) (*Pan*, 56).

Das Magazin für Literatur

Après la faillite du *Stürmer* en novembre 1902, le naufrage
du *Merker* et le testament-canular du *Stinkerer* au printemps 1903
le groupe des « Stürmer » se dispersa. Stadler partit pour Oxford,
Schickelé alla passer quelque temps à la Sorbonne et Flake se
rendit en Allemagne. Ils n'avaient pourtant pas renoncé à leur
« Kulturkampf ». En 1904 Schickele rappela le sens de l'action
des « Stürmer » à Strasbourg:

Ils ont avant tout mis l'accent sur l'essentiel, qui élève
l'Alsace au-dessus de toutes les provinces d'Allemagne:
la floraison de deux traditions dont notre pays, notre sol
fait éclore la plus prometteuse dans toute sa vigueur encore
intacte. Floraison qui est réellement et entièrement nôtre ...

Ils ne tardèrent cependant pas à déchanter. En raison de son double héritage, l'Alsace leur était d'abord apparue comme le lieu privilégié d'une renaissance culturelle, mais il leur fallut se rendre bientôt à l'évidence de l'incurable philistinisme strasbourgeois. Au lieu d'être un vivant carrefour, l'Alsace leur paraissait somnoler dans un provincialisme béat. Comme le fera remarquer Karl Gruber, Strasbourg n'offrait pas un milieu suffisamment stimulant pour retenir des talents aussi peu académiques:

On avait compris que la culture alsacienne exigeait que l'on s'y consacre entièrement et le renoncement n'est pas si facile quand on espère encore beaucoup de la vie. L'épanouissement de la personnalité au sens culturel et esthétique, tel que l'on s'y était essayé en pratiquant ou en rêvant seulement de pratiquer, consciemment ou inconsciemment, une certaine littérature, s'avérait impossible dans notre Strasbourg petit-bourgeois, où manquaient toutes les conditions nécessaires à l'existence d'écrivains".

Malgré leur dispersion et un certain désenchantement les anciens animateurs du *Stürmer* restent en contact. Peu après, leurs noms reparaissent dans *Das Magazin für Literatur*, revue berlinoise qui dès l'automne 1904 prend aussitôt, sous la direction de Schickele, un ton plus véhément et devient *Das Neue Magazin*. C'est dans cette revue qu'Arp publie, plus sérieusement cette fois, des extraits de son *Logbuch* ^{III}.

Ce sont des poèmes en langue allemande, généralement courts et d'un rythme libre. Arp les fera figurer tout au début du premier volume des *Gesammelte Gedichte*. Il s'agit de trois pièces sans titre parues pour la première fois dans *Das Magazin für Literatur* de mai 1904. Au début un poème narratif, simple, sans emphase, lié, semble-toi!, à son expérience de peintre:

*Er zog sein schwarzes Kleid an
und seine Flammenhalsbinde
und setzte sich vor das Bild
einer Frau... (GG, 9).*

Il mit son costume noir
et sa cravate de flamme
et s'assit devant le portrait
d'une femme...

Le héros est en deuil (costume noir) d'un amour (flamme) éteint depuis « trois mille ans ». Il commémore cette perte. Le sujet et la tonalité noire et rouge de ce poème dégagent une impression d'étrangeté, un charme suranné. Une chose est certaine, ce poème n'a rien de commun avec les vers publiés par ses amis du «Stürmer». Ni les deux pièces de prose, écrites à la première personne cette fois: «Auf dem Hausflur treff ich

meinen Bruder... » (Sur le seuil je rencontre mon frère...) et « !ch muss mich nach Arbeit umschaun... » (Il faut que je cherche du travail), publiées un an plus tard en mars 1905 dans *Das Neue Magazin für Literatur* et qui ont un caractère plus anecdotique. Dans les deux autres courts poèmes parus dans le 2^e cahier de mai 1904 de *Das Magazin für Literatur*, c'est le poète qui prend lui-même la parole pour exprimer sa nostalgie d'un ailleurs :

*[ch mochte dahin,
aber ich habe keinen Willen.*

*Eine schöne gute Band
führt mich mit weissen Fingerr
Dorthin.
(GG, 9.)*

Je voudrais aller là-bas
mais je n'ai pas de
volonté.

Une belle et bonne main
aux doigts blancs me mène
au pays du silence :
là-bas.

La symbolique de la mort est présente, sans emphase ni pathos; on perçoit un lointain écho de romantisme. Comme dans le célèbre poème de Keats, une « Belle Dame sans merci » entraîne le jeune poète vers la mort désirée⁸¹.

La troisième pièce: «Ein grüner Stem stand am Himmel [...] », beaucoup plus longue, sera ensuite republiée à deux reprises. D'abord dans le numéro 22 de *Das Neue Magazin für Literatur* (novembre 1904), consacré à l'Alsace, et où se retrouvent la plupart des « Stürmer » : René Schickele, Johannes Leonhardus (pseudonyme de Hans Koch, ami d'Arp), Ernst Stadler, Hermann Wendel et Otto Flake. Le poème d'Arp y est cette fois clairement présenté comme extrait d'un recueil: *Logbuch* (Livre de bord) sur le point de paraître. Ce recueil ne serait pas arrivé à destination et ne paraîtra donc jamais. Dans un avant-propos peu connu (il n'a pas été republié depuis sa parution dans *Das Neue Magazin*) le poète s'explique sur ce recueil:

*Das Logbuch, das Tagebuch meiner grossen Fahrt nach dem Goldland. Darin schrieb ich nieder meine Kiimpfe mit den Sternen, den Stürmen und den Wassern...
O meine Freunde, was bin ich ein Prahler! Sicher werdet ihr glauben: ich kiimpfte gegen Stürme, die das Meer aufwühlten, dass alle andern Schiffe versanken. Sicher werdet ihr sagen: ((Wie viele Gefahren bedrohten ihn ».
O ich muss lachen. [ch buchte jede Welle und jeden kleinen Fisch. Doch verzeiht. [ch ging auf das Meer als Triumer. Und hinter jeder Welle, die liichelnd an mein Schiff schlug, und hinter jedem Wind, der singend meine roten Segel blähte, witterte ich Triumer Gefahr. Doch das von den*

*Sternen war nicht geprahlt. Denn meine grosste Sehnsucht
ist: wann werde ich das Meer lieber haben ais ein Weib ?
Und Freunde, ich liebe das Meer...
Der Rimmel ist eine blau und schwarz flatternde Fahne.
Das Meer still und tief grün,. nur blitzen tausend weisse
Zihne aus ihm auf. Und von ferne hör ich die Schiffer
beten. Da tu ich mein Logbuch in eine Tonne und werf es
in das Meer*

Cette confidence préliminaire éclaire le poème qui suit et auquel le jeune Arp devait tenir beaucoup car il l'a publié trois fois en moins de deux ans. Mais l'introduction, qui, elle, n'a pas été reprise, vaut que l'on s'y arrête un instant. Le thème de la mer et des marins qu'Arp y aborde pour la toute première fois traverse en effet toute son œuvre poétique. On le retrouvera notamment dans le recueil de poèmes français: *le Voilier dans la forêt* publié en 1957 et dans le recueil de poèmes allemands: *Logbuch des Traumkapitiins* (Livre de bord du capitaine des rêves), publié un an avant sa mort" et où il reprend les deux idées qui ont inspiré ses débuts de poète: celle du «livre de bord» et celle du «rêve" ». Si les collaborateurs du *Stürmer* ont surtout cherché leurs modèles chez les naturalistes, dans les premiers drames de Gerhard Hauptmann (*Der Stürmer*, 103) et les romans de Zola (*Der Stürmer*, 121), et dans toute la mythologie antique et germanique dont Arp se moque si malicieusement dans le *Stiinkerer*, les sources d'inspiration de celui-ci semblent avoir été différentes. L'apprentissage de la peinture à l'Ecole des Arts et Métiers de Strasbourg l'ayant définitivement lassé et Ritleng étant parti, il s'était plongé frénétiquement dans la lecture de poètes français et allemands. En 1958 il écrit:

*Mit sechzehn Jahren jedoch vergüllte mir das ewige Abzei-
chnen ausgestopfter Vögel und welker Blumen... [ch suchte
nun Zuflucht bei der Dichtung. Die Verehrung der deut-
schen Romantiker, der Novalis, Brentano, Arnim ist mir
bis heute geblieben. Damals entdeckte ich auch in einer
französischen Buchhandlung die « Illuminations » von
Rimbaud und die « Serres Chaudes » von Maeterlinck und
bald umgaben mich Berge von Büchern".*

Ces lectures ont profondément influencé ses premiers essais littéraires. Dans l'introduction d'Arp au *Logbuch* on croit en effet entendre comme un écho de ces vers du « Bateau ivre » de Rimbaud:

La tempête a béni mes éveils maritimes.
Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots
qu'on appelle rouleurs éternels de victimes [...] ..

Dans le poème qu'Arp introduit de manière si rimbaldienne,
nous assistons en quelque sorte à la naissance-même du poète.

*Ein grüner Stern stand am Rimmel in jener Nacht.
Die andern sprachen vom Weitergeh'n.
[ch konnte die andern nicht verstehn.
[ch hab' nur jenen Stern gesehn
[ch liess sie wandern.
[ch weiss noch wie der Führer sprach,
so hohnisch und bitter:
«Lasst jenen nur in Sterne schauen.
Wir wollen unsre Hände regen
und weiter an dem Werke Christi bauen.
Wir wollen weiter wandern,
wir andern! Wir Kreuzesritter! »
Ein Vogel schlug in einem Baum.
[ch schaut' ihnen nach...*

*Stern!
Maria - Maria· Maria!
Wo bist Du?*

(En cette nuit une étoile verte était immobile dans le ciel./Les autres parlaient de poursuivre le chemin./Je ne pouvais comprendre les autres./Je ne voyais que cette étoile. Je les laissai partir./J'entends encore leur guide dire avec dédain et amertume:/ « Laissez-le contempler les étoiles./Nous voulons de nos mains/continuer à travailler à l'œuvre du Christ./Nous voulons poursuivre notre chemin,/Nous les autres! Nous les croisés !/Un oiseau chanta dans un arbre./Je les suivis du regard.../.../Etoile !/ Marie-Marie-Marie !/OÙ es-tu!?)

Une étoile, *son* étoile s'arrête dans le ciel, elle appelle le poète, semble vouloir lui montrer le chemin, comme l'étoile des bergers de Bethléem. L'exclamation: « Etoile! Marie! [...] où es-tu!? » conforte cette hypothèse d'une référence à la Nativité. La dimension christique est également présente ailleurs dans ce texte, puisque les compagnons du poète se nomment des « Kreuzesritter » (croisés) et veulent œuvrer au service du Christ. Méprisants, ils laissent le rêveur à sa fascination solitaire. Le contemplateur d'étoiles, le rêveur est opposé aux hommes d'action, à ceux qui travaillent de leurs mains à l'œuvre de Dieu.

Et l'on peut penser aux étoiles du *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis:

Noch war ich blind, doch schwankten lichte Sterne
Durch meines Wesens wunderbare Ferne,
Nichts war noch nah, ich fand mich nur von weiten,
Ein Anklang alter, so wie künft'ger Zeiten⁸⁷.

(J'étais encore aveugle, pourtant de claires étoiles scintillaient/irradiant de mon être les lointains merveilleux/Rien n'était proche encore/Je ne me découvrais que de loin/Echos de temps révolus et à venir.)

La lumière des étoiles fait de l'aveugle un poète voyant, elle pénètre en lui. Par elle il s'ouvre à lui-même et au monde. « Der echte Dichter ist allwissend - und er ist eine wirkliche Welt im Kleinen » (Le vrai poète est omniscient, est un monde réel en miniature) nous dit encore Novalis dans ses « Fragments »⁸⁸. Cette « voyance » et cette « omniscience » *séparent* le poète des « autres ». Lui seul voit et entend ce qui n'est pas perçu par les autres.

Dès ses premiers essais poétiques, Arp ressent et accueille avec simplicité la vocation du rêveur-poète solitaire. Il se sent probablement quelque peu seul au milieu des turbulents membres du « Jüngst Elsass », ces activistes impénitents. Il est de toutes les rencontres, participe aux fêtes, discussions et canulars du groupe, publie dans ses revues et pourtant... il est *autre* et se situe *ailleurs*. Il est à l'écart. Pas seulement, comme on pourrait le penser trop hâtivement, parce qu'il est le benjamin, mais aussi à cause d'une plus grande sensibilité, d'une plus grande fragilité. C'est ainsi qu'il apparaît en tous cas dans une description que Flake fait de lui lors d'une rencontre à Strasbourg cinq ans plus tard: « Il était si mince, si délicat que j'ai toujours pensé qu'il était né à sept mois [...] Ses yeux étaient chatoyants et d'un irréel bleu laiteux, qui évoquait pour moi le regard de femmes enceintes; la vue de ses mains me faisait chaque fois penser aux fines phalanges des ailes d'oiseaux⁸⁹ ». La grande force de ce rêveur diaphane, ce sera précisément sa fragilité, sa singularité, mais surtout sa confiance totale en *son* étoile et sa communication directe, au travers du rêve, hors du temps, avec la nature et la réalité. C'est ce qu'il affirme dès ce poème, le premier sans doute où il dit sa vocation. Pour lui ce rêve de poète devient peu à peu réalité, comme dans les vers célèbres de Novalis:

Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt,
Und was man glaubt, es sei geschehn,
Kann man von weitem erst kommen sehn.

(Le monde se fait rêve, le rêve se fait monde, Et ce que l'on croyait déjà passé, On le voit seulement poindre à l'horizon⁴⁶.)

A l'égard de tous les groupes, auxquels il participa par la suite, Arp se trouvera dans cette même situation, qui est la sienne parmi les « Stürmer ». Qu'il s'agisse du mouvement Dada, dont il fut l'un des fondateurs, ou du surréalisme, dont il fut, à travers tant de vicissitudes, le fidèle compagnon, il sera à la fois présent et pourtant *ailleurs*. Il ne se fie entièrement qu'à ses « yeux fertiles », pour employer cette fois la belle expression d'Eluard⁴⁷.

Zeitgenössische Dichtung des Elsasses

Dans l'anthologie *Zeitgenössische Dichtung des Elsasses* que Karl Gruber publia en 1905, Arp fait donc paraître de nouveau « Ein grüner Stern... » mais sous le titre « Maria » cette fois-ci. Un poème plus ample « Der Wald⁴⁸ », le précède qui dans cette version de l'anthologie de Karl Gruber ne compte pas moins de quarante vers. En 1963, pour le premier volume des *Gesammelte Gedichte*, Arp n'en retiendra que les onze derniers, qui constituent alors le premier poème « Im Wald » de ce recueil (GG I, 8).

Arp avait dix-huit ans lorsqu'en 1904, il écrivit « Der Wald ». Il habitait à Strasbourg avec ses parents au-dessus de la fabrique de cigares familiale de la rue des Bouchers et passait ses vacances d'été dans la maison que son père venait de construire dans le village de Grendelbruch, perché sur les premiers vallonnements des Vosges, à une trentaine de kilomètres de Strasbourg. Ce paysage de sa jeunesse joua un rôle important dans l'éclosion de sa vocation de poète et d'artiste⁴⁹. Mais écoutons encore Novalis:

De même que le peintre voit les objets visibles avec d'autres yeux que l'homme ordinaire - ainsi le poète perçoit d'une manière différente de celle de l'homme moyen les événements du monde extérieur et de l'univers intime. [...] Tous les sons que produit la nature, sont grossiers et dénués d'esprit, seule l'âme musicale perçoit la mélodie et la signification du bruissement de la forêt, du sifflement du vent, du chant de l'alouette et du clapotis du ruisseau⁴⁹.

Le bruissement des forêts d'Arp, qui commence à se faire entendre dans ce poème de jeunesse « Der Wald », « bruira sans fin » de feuille en feuille, à travers toute sa poésie jusque dans les vers qu'il composa à la veille de sa mort. D'innombrables forêts bruissent certes aussi dans les poèmes, tant aimés par le

jeune Arp, des Romantiques allemands. Ivre de rêve, il avait traversé, lisant leurs vers, les forêts des Novalis, Brentano et Arnim. Mais ce qui s'exprime dans ces vers de jeunesse, ce ne sont pas seulement des réminiscences littéraires. C'est une expérience intime dont le souvenir affleure ici, surgi des profondeurs de l'enfance et de l'adolescence, celle d'une communion profonde, intense avec la forêt, ses jeux d'ombre et de lumière, ses senteurs, ses ruissellements et ses frémissements.

Pour le jeune poète la forêt est, comme dans le monde archaïque des légendes populaires, un lieu sacré, à la fois clos et ouvert, intime et infini, où le rêveur agressé par le monde trouve refuge et réconfort.

*Ich sass traumend hinter Büschen auf sonniger Sommerwiese,
Traumend im Blumenschatten -
Da schreckte mich ein Steinwurf.
Da lief ich weinend in den Wald.
In den Wald! - In den Wald! -'''*

(J'étais assis en été rêvant derrière les buissons sur un pré ensoleillé,/Rêvant à l'ombre des fleurs -/Alors un jet de pierre me fit tressaillir.)Et je m'enfuis pleurant dans la forêt.)Dans la forêt! - Dans la forêt! -)

Des frondaisons millénaires tombe une pluie de rêves qui l'initie et le féconde. C'est dans l'immensité et l'intemporalité de la forêt qu'il est, pour ainsi dire, baptisé d'eau de source, intronisé dans le monde mystérieux des rêveurs.

*Im Wald! - Im Wald! -
Wo die grossen grünen Baume rauschen, ewig rauschen,
Die grossen grünen Baume.
Das goldgrün' Haargelock,
Worin das Sonnenlicht blitzt,
das hangt voller Traume,
Schüttel dich! Grüner, schüttel dich!
So -
Schon fallen Traume -
Wie - schwerer - roter - Wein -
Auf - mich.*

(Dans la forêt! - Dans la forêt! -/OÙ bruissent les grands arbres verts, bruissent sans fin/Les grands arbres verts.)Les boucles d'or vert de tes cheveux/Où scintillent les rayons du soleil,/Sont parées de rêves.)Secoue-toi, la verte, secoue-toi !/Voilà -/

Déjà les rêves tombent -/Comme - du vin - rouge - capiteux -/Sur - moi.)

C'est donc aussi l'immersion dans la nature familière et tutélaire, l'abandon aux plis verts et bleus de son vaste manteau magique qui firent d'Arp un poète.

*Ein grosser blauer Falter liess sich auf mich nieder
und deckte mich mit seinen Flügeln zu.
Und tiefer und tiefer versank ich in Träume
So lag ich lange und vergessen
wie unter einem blauen Rimmel. (GG 1, 11.)*

(Un grand papillon bleu s'étendit sur moi/et me recouvrit de ses ailes./Et je m'enfonçai de plus en plus dans le rêve/Je restai longtemps ainsi perdu/comme sous un ciel bleu.)

A travers l'immensité de la forêt il fait l'expérience essentielle de cette « immensité intérieure » dont parlent Novalis et aussi Bachelard dans *la Poétique de l'espace*: « Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on "s'enfonce" dans un monde sans limites⁶⁶ ». S'abandonnant aux profondeurs de la forêt ancestrale, Arp « s'enfonce » et se perd dans « l'immensité intime » du rêve. Sous « les verts arbres bruissants » des Vosges de son enfance, le rêve avait pris racines en lui. Rêveur il restera jusqu'aux toutes dernières années de sa vie.

Souvent Arp, le « Capitaine des rêves » retournera en esprit sur les chemins de forêt, qui de la maison de Grendelbruch conduisaient aux ruines proches du Château du Guirbaden. Pour lui cette forêt des Vosges resta le lieu d'origine, la « patrie des rêves » (Traumheimatland), qu'il retrouve dans ses poèmes de la vieillesse.

*Bin ich wirklich auf dem Waldweg
der von Grendelbruch
nach der Ruine Guirbaden führt
und wo mir lichte Gestalten begegneten ?*

(Suis-je vraiment sur le sentier/qui de Grendelbruch/mène aux ruines du Guirbaden/et où je rencontrais de clairs fantômes ?) se demande-t-il dans un poème du recueil *Logbuch des Traumkapitäns* ".

L'imaginaire arprien convoque tous les éléments. La forêt, c'est d'abord la terre et les arbres, l'obscurité du sol et la verdure végétale, mais c'est également un univers aquatique. L'eau affleure partout et dans toute la poésie d'Arp elle suinte, jaillit, bouillonne,

ruisselle. A cet égard « Der Wald » pourrait être considéré comme un poème matriciel où se fonde pour ainsi dire la poétique d'Arp, très intimement liée au monde élémentaire que la forêt enclôt et auquel elle finit par s'identifier. La forêt devient terre brune, devient sources, torrents, rivières qui s'en vont « vers la grande mer ». Sur l'eau profonde de la forêt surgissent de fantomatiques vaisseaux de rêves.

*Dans le profond silence des Vosges
j'ai rencontré
de grands voiliers sans équipage
vogueant silencieusement
à travers les forêts. (JE, 530.)*

Tout naturellement les forêts ondoyantes des Vosges, dont le jeune Arp pouvait admirer les vagues bleutées au soleil couchant de Grendelbruch, devinrent une mer moutonnante sur laquelle il pouvait laisser voguer ses rêves de poète.

L'APPRENTI CRITIQUE D'ART

Der Elsasser

En 1905 également Arp publia dans *Freistatt*, un journal de Munich", la traduction allemande d'une histoire fantastique de Villiers de l'Isle-Adam: « Doktor Hallidonhills Heroismus » (L'héroïsme du docteur Hallidonhill). Comme René Schickele, dont la mère n'avait jamais appris l'allemand, Arp était bilingue depuis l'enfance. Tous deux furent donc sollicités pour des traductions de textes français en langue allemande. Si Schickele traduisit en allemand des romans de Balzac et de Flaubert', on ne connaît guère d'Arp que cette courte traduction de Villiers de l'Isle Adam et la transposition qu'il fit bien plus tard de poèmes de son ami Jean Cassou⁵⁰ en vue de leur édition en allemand. Les autres traductions sont surtout des adaptations en français de ses propres textes allemands, entreprises souvent avec l'aide d'amis surréalistes après son installation à Paris en 1927, puis avec Alain Gheerbrant au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et encore tout à la fin de sa vie avec Marcel Jean et sa deuxième femme Marguerite Hagenbach pour son volume d'œuvres complètes *Jours effeuillés*, paru en 1966 chez Gallimard. Cela n'a jamais été pour lui qu'une activité secondaire.

Plus importante et révélatrice nous paraît sa brève collaboration comme critique d'art au quotidien strasbourgeois *Der*

*Elsasser*⁵². On sait qu'entre février 1905 et mars 1907 Arp séjourna quelque temps à l'Académie des Beaux Arts de Weimar où il suivit les cours de Ludwig von Hofmann. C'est de l'année 1907 que datent précisément les quatre articles publiés dans le quotidien strasbourgeois. Deux portent sur des expositions de peintres alsaciens et les deux autres sur une exposition de peintures et sculptures françaises contemporaines. Ces textes sont encore inconnus et ils ne manqueront pas d'intéresser tous ceux qui tentent de comprendre la formation du goût d'Arp et la genèse de sa propre création artistique.

C'est probablement grâce à Thomas Seltz, compagnon des rencontres chez Ritleng, supporter fidèle du *Stürmer*, discret collaborateur du *Merker*⁵³ et qui en 1907 était rédacteur en chef du *Elsasser*, qu'Arp fit pendant quelques mois des comptes rendus d'expositions pour ce journal. Pour ses propres articles Seltz utilisait le pseudonyme de Paul Lainé. Dans les quelques phrases qu'il consacre lui-même à l'introduction de l'Exposition d'art français au Vieux Château, il présente Arp comme « Un jeune artiste de la périphérie du "Jüngsten Elsass" qui s'y connaît aussi en littérature⁵⁴ ».

Le premier compte rendu, publié le 19 janvier 1907, porte sur l'exposition d'œuvres des artistes alsaciens Philippe Kamm et Emile Schneider à la Maison d'art alsacienne. Dans le ton de la « Kulturkritik » pratiquée habituellement par les « Stürmer », il administre d'abord une volée de bois vert aux artistes alsaciens en général.

Nos dix ou quinze artistes alsaciens n'ont cure d'une quelconque Sécession, n'envoient pas d'œuvres à des expositions en Allemagne ou à l'étranger [...] S'il arrive à l'un d'entre eux d'aller à Paris, il revient dans sa patrie sans que son art en soit le moins du monde éclaboussé ou troublé. L'ivresse des couleurs d'un Vincent van Gogh et ses débauches de lumière leur sont étrangères (trad.).

Il fait quand même une exception pour Emile Schneider, habitué des rencontres chez Ritleng et dont il fréquenta lui-même l'atelier. Même là, sa référence est encore Paris: « Dans sa sensibilité si typiquement alsacienne, il y a une touche de légèreté joyeuse, une grâce parisienne ». Pour Kamm il a également quelques mots de louanges qui lui permettent d'égratigner au passage des talents plus anciens et mieux connus en Alsace. Ses illustrations pour des contines alsaciennes « sont au nombre des meilleures choses qui aient été produites dans ce genre par un jeune Alsacien. C'est un antidote sain aux éternels dessins archaïques de Schnug. Ils sont un meilleur chemin vers la « Heimat-

kunst» que les productions d'un Spindler ». Arp termine par un satisfecit aux créateurs de la Maison d'art alsacienne, tout en regrettant qu'ils ne la dirigent pas avec plus de « Geschmack » (goût). Il revient avec insistance sur cette idée de goût dans les phrases de conclusion :

Ce n'est pas une application des tous derniers développements de l'art et de l'artisanat d'art que nous demandons, mais seulement un peu plus de goût et de connaissances ; la « Heimatkunst » peut aussi être conciliée avec le bon goût et n'a pas besoin de se répandre sans cesse en doucereux motifs de châteaux forts (trad.).

Le mois suivant, le 28 février 1907, Arp reprend la plume et avec cette arrogance de la jeunesse, marque du « Jüngst Deutschland », comme du « Jüngst Elsass », il s'en prend à une gloire bien établie et qui, de surcroît, n'est plus vivante: Henri Loux dont tant d'Alsaciens, depuis des générations, contemplent les œuvres au fond de leurs assiettes". Arp entre assez brutalement en matière:

« Feu Loux, est un enfant chéri du public; on s'arrache ses œuvres, bonnes ou mauvaises. » S'il se plaît à apprécier certaines de ses toiles les plus célèbres comme « Le cheval à l'abreuvoir », il critique ensuite d'autant plus vertement ses fameuses assiettes et ses plats, tant aimés du public « et malheureusement complètement ratés » dont il remarque seulement « que de tels objets doivent exister par eux-mêmes et ne pas devenir des assiettes de mauvais goût couvertes d'images (qui sont de surcroît ternes et conventionnelles et très en retrait par rapport à ses autres dessins). La décoration d'une assiette doit naître de sa forme. Mais, ajoute-t-il avec quelque préciosité, il y a par ailleurs [...] de petits dessins coloriés qui sont merveilleux, comme dessinés par les vieux maîtres et touchants dans leur naïveté enfantine. Certains rappellent Richter et Schwindt. » Et Arp de déplorer que les peintres alsaciens ne parviennent pas à sortir de l'anecdote: « Pourquoi n'ont-ils pas le courage en peignant de faire entrer leurs vaches, maisons et paysans dans l'éternité? » Suit une citation dont Arp n'indique pas la provenance mais qui lui permet d'assortir ses conseils ultimes aux peintres alsaciens de quelques références à la peinture française qu'il avait découverte lors de son bref séjour à Paris en 1904.

Ou bien peignez les choses tout à fait comme elles sont, mais que Dieu bénisse alors vos pinceaux et les dote en abondance de vigueur, de finesse et de couleurs. Et voici

que je pense de nouveau, comme par hasard, à des peintres français (welsch) qui eux aussi ont peint des vaches, des maisons et des paysans, à Cézanne, à Van Gogh, à Millet. Leur immense auréole ternit le faible éclat de nos lanternes et bougies et nous quittons avec tristesse la maison d'art. Mais quelles belles petites images!

Je ne suis pas certaine que les Alsaciens aient accueilli avec plaisir ces critiques dirigées par le jeune Arp contre des peintres du cru, ni qu'elles aient eu quelque impact sur les lecteurs du *Elsasser*. Elles n'ont cependant pas empêché le confiant Seltz de demander à son jeune ami d'introduire ce même public à l'art français, à l'occasion de l'Exposition d'œuvres de peintres français contemporains qui fut présentée au Vieux Château en mars-avril 1907.

Dans l'annonce de cette exposition Seltz, bien que n'étant pas un admirateur inconditionnel de Zola, cite le compte rendu que ce dernier fit du Salon de 1866 (avril à mai) dans *l'Événement* de Villemessant. L'écrivain y défendait Manet (qui fit son portrait pendant l'hiver 1867-68) ainsi que Monet et Pissaro, tout en se livrant à une violente attaque contre la vieille école des Meissonnier, Cabanel, Théodore Rousseau... Zola réunit plus tard ces textes dans *Mon Salon* (1866) qu'il dédia à son «ami Cézanne⁵⁶». Ces comptes rendus avaient suscité à l'époque de vives polémiques. Mais on sait combien les «Stürmer» vénéraient Emile Zola. Schickele, Stadler et Flake tenaient ses romans en très haute estime. Schickele le met au-dessus de Gœthe et de Schiller (*Der Stürmer*, 121). Après sa mort accidentelle en septembre 1902 le huitième numéro de la revue parut avec un liseret de deuil sur la couverture.... Arp ne cite pas Zola parmi les écrivains qu'il lisait ou qui l'auraient influencé, mais il connaissait sans nul doute ses textes sur le Salon de 1866, cités par Seltz. Dans son propre compte rendu de l'exposition d'artistes français contemporains à Strasbourg, publié dans *Der Elsasser* le 12 mars 1907, il partage en tout cas ses opinions et ses goûts et... sa manière de les exprimer! Il a la dent dure, très dure, ce jeune homme de vingt et un ans, pour les organisateurs de cette exposition de peinture française contemporaine, la première de ce genre, semble-t-il, qui ait été présentée à Strasbourg en ce début du xx^e siècle. Elle est «une grande déception» pour le jeune critique d'art. Il pense qu'on s'est «simplement contenté de réunir cinq cent tableaux français» et Arp ne doute pas «que la présence de quelques chefs d'œuvres au milieu de l'immense lot des productions les plus épouvantables, n'est que l'effet d'un étrange et merveilleux hasard». Il soupçonne le comité d'orga-

nisation d'avoir trop tenu compte des goûts du public. Il n'y a « aucun choix réfléchi ». « C'est ridicule, poursuit Arp, quand on pense à l'influence énorme que les artistes français modernes et surtout les impressionnistes exercent sur toute la peinture, de voir ceux-ci traités dans cette exposition de manière si secondaire. Les quelques belles peintures [...] disparaissent au milieu de la cohorte d'œuvres malhonnêtes de messieurs qui exposent dans des salons douteux et sont couverts d'honneurs. » Arp en nomme quelques-uns dont: Carolus Duran, Henner, Henri Martin... Il déplore ensuite avec insistance que les meilleurs peintres, Renoir, Cézanne, Degas ne soient représentés que par une seule œuvre ou des œuvres de peu d'intérêt comme Sisley et « Manet, leur chef de file à tous ». Selon lui les meilleurs des « néoimpressionnistes»: Seurat, Signac, sont évincés par des suiveurs comme Henri Martin. Il énumère ensuite tous ceux, et ils comptent aujourd'hui parmi les plus grands, qui manquent: Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Denis, Toulouse-Lautrec.

À la fin de son article il remercie « quand même » les Amis des Arts pour leur initiative qui a permis de présenter quelques œuvres de grande qualité «comme on n'en avait jamais vues à Strasbourg auparavant ». Défendant Manet et ses disciples, il dit enfin combien ceux-ci n'avaient rien de « diabolique ni d'anarchiste ». « [...] Le seul désir, le seul but des impressionnistes étaient: la vie, le mouvement et la lumière. Le public s'est comporté à leur égard de la manière la plus stupide et la plus grossière qui soit. Mais ils ont vaincu. »

Le jeune Arp esquisse ici le destin de tout artiste véritable. Il doit peindre comme l'ont fait ces impressionnistes tant vilipendés en leurs débuts, sans se préoccuper du public béotien. Créer la beauté qui est en eux. « C'est en nous que vit la beauté, et non en dehors de nous », affirmait justement Zola⁵⁷. Arp en fera lui-même l'expérience dans tous les mouvements d'avant-garde auxquels il participa et dont le public ne reconnut guère et que bien tardivement l'importance.

En conclusion Arp revient sur l'exposition elle-même, pour encourager le public à ne pas la manquer (il est vrai que le reste de son texte n'était pas franchement une incitation à s'y rendre), pour l'amour des quelques très belles peintures qui y sont présentées et aussi pour les sculptures de Rodin. À l'entrée était exposé en effet « Le penseur », sculpture qui, près de soixante ans plus tard sera à l'origine d'une œuvre «Hommage à Rodin», qu'Arp sculpteur, toujours admirateur de son grand devancier, réalisa en pierre et qui se trouve aujourd'hui à Strasbourg dans le quartier de la nouvelle université. Mais avant de quitter son lecteur, le jeune « épigone des Stürmer », comme l'appelle Karl

Gruber, ne manque pas de pourfendre une fois de plus le pauvre Renner, sa bête noire décidément. « Et encore un bon conseil bien intentionné: cher visiteur! passe en courant et en te cachant la tête devant les peintures de Renner ». En 1931, Arp se souviendra de ce peintre haut-rhinois et de ses portraits aux teintes ivoirines, dans une de ses plus célèbres « Nouvelles extraordinaires » : « La Cigogne enchaînée ». « Le pauvre Rans manqua le dernier but et au lieu de tuer un sanglier de deux tonnes et demie, il tua un magnifique tableau biblique du grand peintre Renner. Le tableau qui s'éloignait en flottant sur l'Ill, reçut la décharge en plein cœur [...] » (JE, 92). On pourrait penser qu'il s'agit d'un meurtre symbolique!

Un peu plus tard, dans le numéro de *l'Elsässer* du 20 mars 1907, Arp cherche une nouvelle fois à démontrer l'importance de la peinture française et des impressionnistes. Pour mieux convaincre ses compatriotes de langue ou de culture allemande, il s'en remet cette fois-ci à de longues citations provenant surtout des impressionnistes allemands Max Liebermann et Wilhelm Trübner" et portant sur Monet, Manet, Sisley, Pissaro, Degas, Cézanne et Renoir. Il se contente pour sa part de quelques phrases d'introduction et de commentaires qui ne sont pas sans intérêt pour la compréhension de sa propre œuvre.

Pour guider votre visite de l'exposition d'artistes français qui a lieu au Vieux Château jusqu'au 2 avril, voici quelques remarques écrites par des personnalités dont la compétence est reconnue, qui pourraient vous être utiles (trad.).

Il serait trop long d'étudier ici le contenu de l'ensemble de ces citations. Je n'en retiendrai que les quelques passages sur lesquels Arp appuie son commentaire. Dans la première citation Liebermann souligne que « C'est le mérite des impressionnistes - Manet en tête - d'être retournés sans idée préconçue devant le motif » et remarque que « Le philistin ne voit dans le tableau que l'objet d'art, non l'œuvre d'art, que le savoir-faire; il ne comprend pas le sentiment qui est en elle. »

A la suite de cette citation de Liebermann, Arp nous livre les réflexions suivantes dont je donne intégralement la traduction:

Chaque bonne peinture est condensation, donc renforcement, accroissement, approfondissement. La nature est la langue commune dont nous devons tous nous servir, pour nous comprendre les uns les autres. On peint devant la nature afin de ne pas commettre des fautes de langue trop élémentaires. Monet et ses pareils sont d'inégalables gram-

mamens et stylistes. Ils étaient trop sains d'esprit pour nous raconter des billevesées. C'est pourquoi ils nous ont parlé de la langue: de la nature. Le public qui, rien que de voir les œuvres de Monet et de ses pareils, est au désespoir, frémit et hoche la tête, se trompait simplement d'endroit. Il ne voulait pas se rendre à une exposition de peinture, mais aller chez le photographe, le photographe qui sait faire de si jolies retouches.

On est frappé par les termes et les métaphores utilisés par le jeune Arp. Dans ce texte écrit à vingt-et-un ans, on peut deviner les réflexions qui furent à l'origine de son approche personnelle de l'art et de la nature. Malgré son admiration pour les impressionnistes, il ne fut pas cependant l'un de leurs épigones. C'est à leur exemple pourtant que se forment non seulement son goût esthétique mais aussi sa conception de la création artistique. A leur contact se constitue l'alphabet de son propre langage plastique et poétique. Car c'est bien de *langage* qu'il s'agit en premier lieu chez Arp. Ce qui le séduisit tant chez les impressionnistes, c'est précisément leur retour à la nature qui est notre langage à tous. Ce qu'il cherchera lui-même dans sa propre œuvre, c'est capter le langage de la nature, son propre langage dans la nature, être comme la nature. Cette même idée est exposée au début d'un texte publié quarante ans plus tard dans sa première monographie *On My Way*:

De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique. Je voulais trouver un autre ordre, une autre valeur de l'homme dans la nature. Il ne devait plus être la mesure de toute chose, ni tout rapporter à sa mesure, mais au contraire toute chose et l'homme devaient être comme la nature, sans mesures. (JE, 311.)

A l'aide d'une citation de Trübner, Arp montre ensuite combien il est vain de vouloir en imitant la nature ou une œuvre d'art produire l'illusion que cette imitation est la nature ou l'œuvre d'art même. Ce n'est pas être un grand artiste, pense Trübner, que de peindre « une nature morte de fruits qui saurait tromper non seulement les humains mais aussi les oiseaux ».

Et Arp d'enchaîner en opposant la pâleur des tableaux de Henner, sa cible d'élection, aux couleurs somptueuses qui éclatent sur les toiles de Monet.

Tout ce qui fait la mauvaise peinture, on le trouve chez Henner. Pas de vigueur, pas de véritable coups de pinceau, pas de vie, de lumière, de mouvement ni de couleurs.

c'est pourquoi il est chéri du public. Cela vaut aussi pour Carolus Duran. [...] Que l'on mette en regard les couleurs éclatantes du « Pont de Charing Cross » et de « L'Étang de Giverny », la vie et le mouvement de la toile « Les Jardins de l'infante ». Je n'ai pas besoin de faire de grands discours. Le critique dit dans ce cas : « L'œuvre parle d'elle-même ». Ce qui dérange le public chez les impressionnistes, c'est précisément le fait que leurs tableaux sont vraiment peints, que la couleur et le coup de pinceau y apparaissent, comme il se doit pour une peinture.

Une nouvelle fois Arp s'exprime sur ce qui ne cesse d'être le grand souci des artistes et des poètes de tous les temps, à savoir la réception de leurs œuvres. Comment en effet peindre selon ses goûts et sa conviction, et intéresser le public à des œuvres, qui dès la fin du XIX^e siècle s'éloignaient de plus en plus de la réalité, référent auquel le public est si tenacement attaché ? Ce qu'Arp essaie, en tant que jeune critique d'art, de faire comprendre à ses compatriotes, c'est qu'une œuvre n'est vraiment œuvre que quand elle se donne comme telle, quand elle donne à voir sa matière - toile et peinture - et les coups de pinceau - traces des gestes qui l'ont créée, inscrite dans l'espace. L'une des leçons qu'Arp a pu tirer de cette brève expérience de critique d'art au *Elsässer*, c'est qu'il est bien difficile de se faire entendre de gens qui ont tendance à n'aimer spontanément que les imitateurs et les faussaires. Sans doute a-t-il aussi pris conscience de la distance qui sépare l'artiste du public, et du courage qu'il faut à celui-ci pour persévérer dans un langage qui n'est pas forcément compris par ce public.

Je ne sais quel fut l'écho de ces critiques d'Arp dans le *Elsässer*, mais il y a fort à parier, si j'en juge par les réflexions que m'ont faites à ce sujet certains Strasbourgeois, qu'elles n'eurent pas l'écho escompté auprès d'un public qui, quarante ans après le Salon de 1866 à Paris et les commentaires enthousiastes de Zola, n'était pas encore prêt à comprendre et à apprécier les impressionnistes. Toujours est-il que les comptes rendus d'Arp semblent s'être arrêtés après le 20 mars 1907. Il est difficile de savoir si cela est dû au fait que Seltz ne lui a pas demandé d'autres contributions ou aux déplacements d'Arp qui l'auraient empêché de poursuivre sa collaboration.

Ces articles du *Elsässer* viennent éclairer opportunément la zone d'ombre de huit ans qui s'étendait entre 1905 et 1913 c'est-à-dire les dernières publications d'Arp dans *Das Neue Magazin* et l'anthologie de Karl Gruber, et les débuts de sa collaboration à la revue berlinoise *Der Sturm*. Ils laissent deviner les débuts du

cheminement artistique qui le mènera quatre ans plus tard au « Moderne Bund » de Lucerne, puis au « Blaue Reiter » après sa rencontre avec Kandinsky et enfin au *Sturm* de Herwarth Walden, où il publiera dès décembre 1913 des dessins originaux et deux textes de prose poétique⁶⁰. Après avoir lu les articles du *Elsässer* on comprend mieux le choix qu'il fit pour *Neue Französische Malerei*⁶⁰, une introduction à la peinture française, publiée avec L.K. Neitzel en 1913, et enfin son désir ardent de séjourner à Paris, qu'il put satisfaire de temps en temps à partir de 1906 et de nouveau à la veille de la première guerre mondiale. On sait qu'il y rencontra Robert et Sonia Delaunay, Max Jacob, Modigliani, Picasso, figures marquantes des mouvements les plus avancés de la littérature et de la peinture françaises, dont les œuvres alimenteront plus tard les soirées et les expositions du mouvement Dada à Zurich.

*

**

Ecrites entre 1903 et 1907, les textes d'Arp que je viens de présenter sont quelques jalons fiables pour son développement littéraire et artistique. La documentation biographique et littéraire, même récente, déjà rassemblée sur Arp, véhicule nombre d'approximations et d'inexactitudes, dues en grande partie au manque d'éléments d'information tout à fait sûrs. Ces publications, datant de l'adolescence strasbourgeoise, sont des données précieuses qui permettent de documenter avec du matériel de première main la genèse de l'activité créatrice d'Arp. Elles témoignent de l'éveil de sa vocation de poète et de la formation de son goût et de ses choix de peintre. A peine sorti de l'enfance, on le voit s'exercer à écrire ou à dessiner et peindre, apprenant d'abord le maniement des mots et des matériaux que ses « maîtres » mettent à sa disposition puis s'enhardissant, les premiers rudiments techniques étant assimilés, à contester ces derniers. Entraîné très jeune dans les turbulences des « Stürmer », il sut se garder de leurs parti pris et de leurs excès. Jaloux dès l'adolescence de sa liberté, il ne se laissera pas plus dicter sa conduite par Schickele que par Breton. Chez lui les influences allemandes et françaises s'associent toujours étroitement, s'interpénètrent. Il n'y a pas chez Arp de conflit entre les deux. Si, dans sa jeunesse, il ne s'exprime qu'en langue allemande, il puise pourtant à la fois aux sources poétiques de Novalis et de Rimbaud. Grâce aux voyages et séjours qu'il fit entre 1904 et 1908 à Paris et à Weimar, Arp découvre des deux côtés du Rhin les mouvements novateurs du début du xx^e siècle. Mais c'est paradoxalement à Weimar qu'il apprend à mieux connaître l'impressionnisme français⁶¹.

Des œuvres plastiques qu'Arp réalisa lui-même durant ces

années d'apprentissage et qui furent influencées par l'impressionnisme français et le néo-impressionnisme allemand, trois seulement ont été conservées. Il s'agit de la gravure avec un paysage bien sage, publiée en 1903 dans le *Hazweiess*, d'une petite huile sur toile datant de 1903 également, où l'on voit de larges touches de peinture quasi cézanniennes, et qui représente un vase de fleurs et une statuette de femme (l'une de ses premières sculptures en plâtre), et enfin d'une petite aquarelle lumineuse « Parc à Weimar », peinte pendant le séjour à Weimar dans la même technique pointilliste à la Sisley, que celle que son condisciple Ivo Hauptmann utilisa pour peindre son portrait en 1905⁶².

Elles sont comme une mise en pratique des réflexions qu'Arp nous livre en 1907 dans les comptes rendus des expositions de Strasbourg. Les autres réalisations de cette époque ont été perdues ou détruites par Arp lui-même après qu'il se fut détourné de l'impressionnisme pour chercher sa voie dans d'autres directions.

Publications et exercices de style de toute cette période de l'adolescence sont à la fois mise en pratique de connaissances acquises mais aussi et déjà confrontation aux difficultés de la lecture, de la réception par le public. Ils furent des jalons sur sa route, mais aussi des seuils, qu'il lui fallait gravir pour aller au-delà, ailleurs. A une question que Denys Chevalier lui posa quelques années avant sa mort sur ses « Seuils », sculptures de l'œuvre de la vieillesse qui laissent apparaître un vide en leur centre, Arp remarqua: « ... tout seuil est une sollicitation, un appel, un signe de l'ailleurs et de l'autrui. Le franchir c'est accepter éventuellement de devenir autre⁶³. » Dès les premières années et toute sa vie, Arp accepta d'être autre pour devenir soi-même.

Université de Strasbourg-II

NOTES

Dans le texte les citations de poèmes d'Arp sont données en italiques dans leur langue originale. Pour celles qui sont en allemand on trouvera la traduction française dans le texte en regard ou à la suite de l'original. Pour les citations longues ou les textes de prose elle est donnée en note. Les critiques d'Arp tirées du *Blsisser* sont directement traduites dans le texte.

Pour les autres auteurs, les citations dont l'original est en allemand, sont directement traduites dans le texte. La référence du texte original figure en note.

Sauf indication contraire la traduction est la mienne.

1. Karl Gruber, *Zeitgenössische Dichtung des Blsassers*, Strassburg, Ludolf Beust, 1905, p. CXXVII. Ce texte se rapporte à Arp.

2. « Strassburgkonfiguration », *Gesammelte Gedichte*, Zurich, Arche; Wiesbaden, Limes, 1963. p. 204; *Jours effeuillés*, Gallimard, p. 75. Doréna-

vant ces deux éditions complètes seront indiquées dans le texte ou en note par l'abréviation GG suivie du volume et de la page et l'abréviation JE suivie de la page.

3. Karl Gruber, *op. cit.*, p. CXIV.

4. Le titre de la revue est la transcription phonétique de la formule chimique « K2S » (ka-zwei-ess). Le premier numéro bilingue du *Hazweiss* parut le 18 janvier 1894 avec une couverture quasi dadaïste où l'on peut lire: « Organ samtlicher dem PVEL angehoriger Fabrikarbeiter Vulgo Apotheker. Erscheint wenn es kann. Journal satirique, artistique, scientifique (oh la la...) critique, soporifique et économique ». Bien que le journal se soit un peu assagi par la suite, il avait cependant gardé son caractère de « lokale Fronde » (cf. Karl Gruber, *op. cit.*, p. LXXXIX) quand Arp y publia ses œuvrettes.

5. Hans Haug, « L'Exposition "Du cubisme à l'art abstrait" au Château des Rohan », *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, Strasbourg, Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, 1958, p. 158.

6. « Werum denn hile, Herzele? », *Hazweiss* (Strassburg), X, 123 (Marz-April 1903).

7. P. Savreux, « Jung Elsass » in *Die Gesellschaft* (Munich), 3, 1901, p. 101.

8. Voir Adrien Fink, *Introduction à l'œuvre de René Schickele*, Salde, Morstadt, 1982, p. 21. « A la mi-décembre 1901, lors de l'inauguration de l'atelier du peintre Georges Rittleng, les « tout jeunes » se rencontrent une première fois et la présence du directeur de *Die Gesellschaft*, Arthur Seidl, fait naître l'idée d'un numéro spécial de cette revue munichoise, consacré à l'Alsace nouvelle. Ce sera le numéro 10 de l'année 1902.

9. René Schickele, *Der Stürmer* (Strassburg), 1, 1 (1 Juli 1902), p. 2.

10. Otto Flake, *ibid.*, p. 13, « Dnsr Programm ist Kulturkritik im weitesten Sinn ».

11. *Ibid.*, p. 15.

12. Richard Hamann et Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Naturalismus*, vol. 2, Munich, Nymphenburger Verlagsbuchhandlung, 1972, p. 14. Trad.: La toute jeune Allemagne.

13. Voir à cet égard A. Finck, *Introduction à l'œuvre de René Schickele*, *op. cit.*, p. 30.

14. Voir Günter Martens, « Stürmer in Rosen » in *Fin de siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt am Main, Vitorio Klostermann, 1977, p. 484.

15. *Der Stänkerer*, Halbmonatschrift in Gelb, Strassburg, Stürmer Witwe Verlag, 1, 1, 2, 3 (25 avril 1903).

16. *Ibid.*, pp. 8-10.

17. Salomon Grumbach, poète et journaliste qui fut rédacteur à la *Volkstimme* de Frankfurt. Voir Otto Flake, *Es wird Abend*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch, 1980, pp. 47 et 553. Trad.: « Salomon Grumbach, le petit homme avec la peau basanée et les boucles brunes, qui le faisaient ressembler à une Bédouine... », p. 96.

18. Ce qu'Arp dans une conversation nomma plus tard « vordadaïstischer Ulk » (Farce pré-dadaïste). Voir Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 26.

19. René Schickele, *Sommernächte*, Strassburg, Ludolf Beust, 1902; *Pan. Sonnenopfer der Jugend*, Strassburg, Joseph Singer, 1902.

20. Fritz Lienhard, *Helden*, Strassburg, 1900; *Neue Ideale*, Strassburg, 1900.

21. Günter Martens, « Stürmer in Rosen », *op. cit.*, p. 495.

22. *Der Stürmer*, p. 63. Voir aussi Günter Martens, *ibid.*, p. 496.

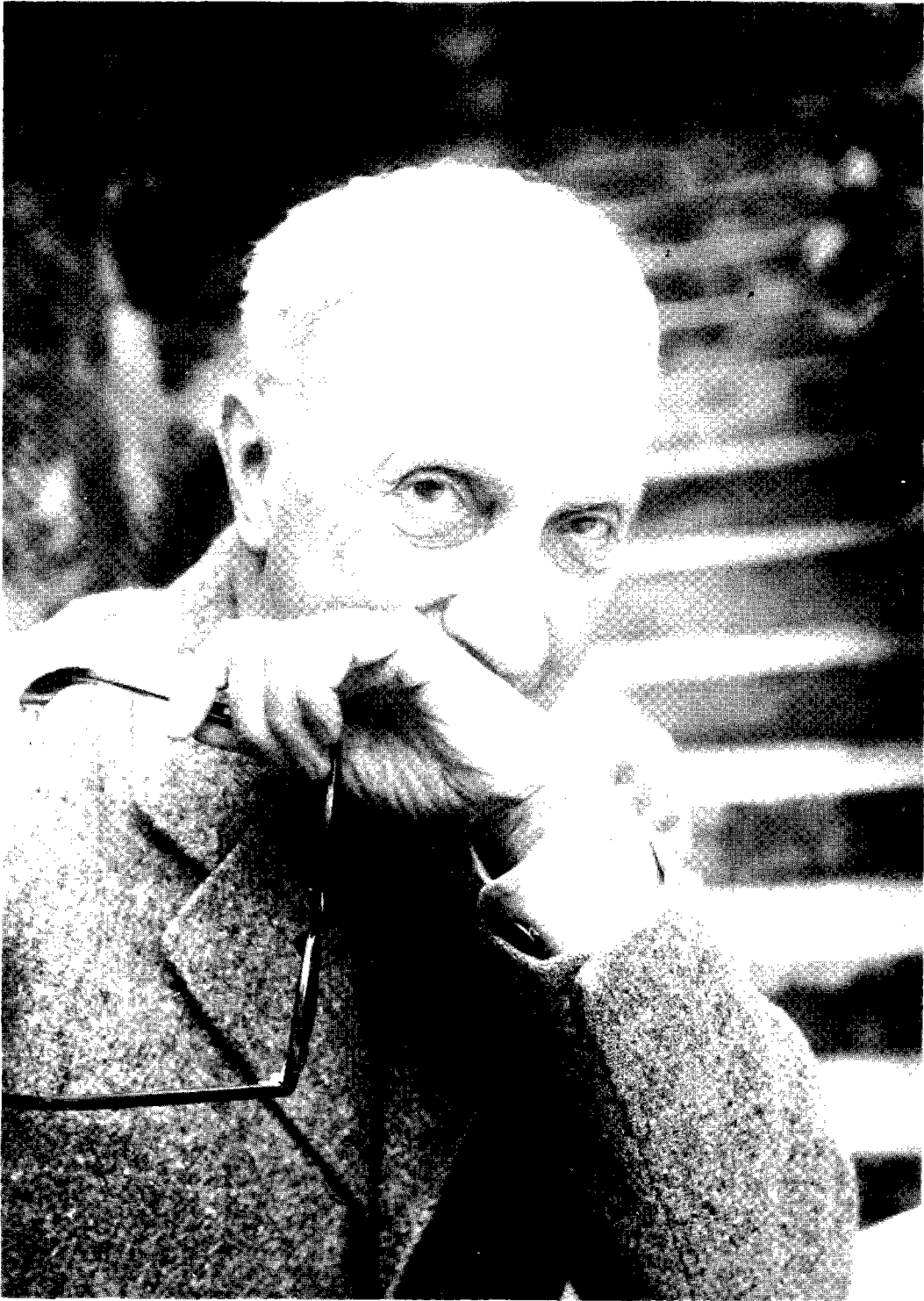
23. Cité par Adrien Finck, *Introduction à l'œuvre de René Schickele*, *op. cit.*, p. 26.

24. René Prévôt, « Die deutsche Literaturbewegung im Elsass », *Süddeutsche Monatshefte* (Munich), article commenté sous la rubrique

- «Aus Heimat und Fremde», *Der Elsässer* (Strassburg), n° 120 (23.3.1907).
25. Otto Flake (Der naive Otto), «Ecce philosophus» in *Der Stiinkerer*, *op. cit.*, p. 3. Trad. «Regardez notre poète Bernd Isemann. Pourquoi ce jeune homme porte des culottes courtes et des cheveux longs ?..»
26. Hans Arp, «Aus "die wolkenpumpe"», *Anthologie dada* (Zurich), 4/5 (mai 1919) et *Der Zeltweg* (Zurich), (nov. 1919), pp. 9-11, *Die Wolkenpumpe*, Hanovre, Paul Steegemann, 1920, GG I, pp. 54-77.
27. Voir GÜDter Martens, *Vitalismus und Expressionismus*, Stuttgart, 1971, pp. 127-133.
28. René Schickele, *Das Neue Magazin*, LXXIII (26 nov. 1904), 22, p. 690.
29. Karl Gruber, *op. cit.*, p. CXXIV.
30. *Das Neue Magazin* (Berlin), LXXIII, 22 (26 nov. 1904), p. 722.
31. Il existe une variante à ce texte: *Da ist das Land der lachenden Tiinze/ich mochte dahin./doch ein Stern bezaubert meinen Willen./Eine schone Hand/führt mich an weissen Fingern/ins Land der Stillen./Dorthin.* Cette version, datée Strasbourg 1904, fait partie d'un groupe de sept textes existant dans les archives Arp sous forme d'épreuves d'imprimerie préparées pour une publication de poèmes de 1904 à 1948 à Stuttgart. Celle-ci n'aboutit cependant pas à une édition. A propos du thème de «La Belle Dame sans merci» voir Mario Paz, *The Romantic Agony*, Cleveland et New York, Meridian Books, p. 274. Trad.: «Plaisir et mort sont mêlés dans les poèmes de Keats.» C'est surtout le cas pour la variante.
32. *Das neue Magazin* (26 nov. 1904) *op. cit.*, p. 722. Trad.: «Le Livre de bord, le journal de mon grand voyage vers le pays d'or. J'y notai mes luttes avec les étoiles, les orages et les vagues... / Oh! mes amis, quel vantard je suis! Vous avez certainement cru que je luttais contre des orages qui démontaient la mer faisant sombrer tous les autres bateaux. Vous allez certainement dire: "Combien de dangers ne l'ont-ils pas menacé." Oh! il me faut rire. J'ai noté chaque vague et chaque petit poisson. Mais pardonnez-moi. Je partis sur la mer en rêveur. Et derrière chaque vague, qui souriante léchait mon bateau, derrière chaque vent qui chantant gonflait ses voiles, je flairais une menace pour le rêveur. Mais ce que je disais des étoiles n'était pas vantardise. Car j'attends avec nostalgie le jour où j'aimerai davantage la mer qu'une femme. Et voyez, mes amis, j'aime la mer...
Le ciel est un drapeau qui flotte bleu et noir. La mer paisible et d'un vert profond; mais mille dents blanches y étincellent. Et de loin j'entends la prière des marins. Alors j'enferme mon livre de bord dans un tonneau et le jette à la mer...»
33. Jean Arp, *le Voilier dans la forêt*, Paris, Louis Broder, 1957. Hans Arp, *Logbuch des Traumkapitiins*, Zurich, Arche, 1965.
34. Voir sur ce thème mes articles: «Krambol» ou les petites madeines d'Arp, *Recherches Germaniques*, 11 (1981), p. 258 et plus récemment «Arp, poète ou la voix des origines» in *Arp* (cat. d'expo.) Strasbourg, Musée d'art moderne (16.9.1986 - 16.11.1986); Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris (10.12.1986 - 10.2.1987); Stuttgart, Hatje, 1986, p. 27.
35. Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Ernst Scheidegger (éd.) *Zweiklang*, Zurich, Arche, 1960, p. 84. Trad.: «A seize ans pourtant j'en eus assez de toujours dessiner d'après nature des oiseaux empaillés et des fleurs fanées... C'est alors que je cherchai refuge dans la poésie. L'admiration que je portais aux Romantiques allemands, Novalis, Brentano, Arnim, je l'éprouve encore aujourd'hui. A cette époque-là, je découvris aussi dans une librairie française les "Illuminations" de Rimbaud et les "Serres Chaudes" de Maeterlinck et bientôt je fus entouré de montagnes de livres.»
36. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, NRF, 1954, p. 100.
37. Novalis, «Astralis» in *Heinrich von Ofterdingen*, Paris, Editions Montaigne, 1942, p. 352.
38. «Fragmente» in *Novalis*, Frankfurt am Main, Fischer, 1956, p. 125.
39. O. Flake, *Es wird Abend*, *op. cit.*, p. 149.
40. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 354. Voir aussi

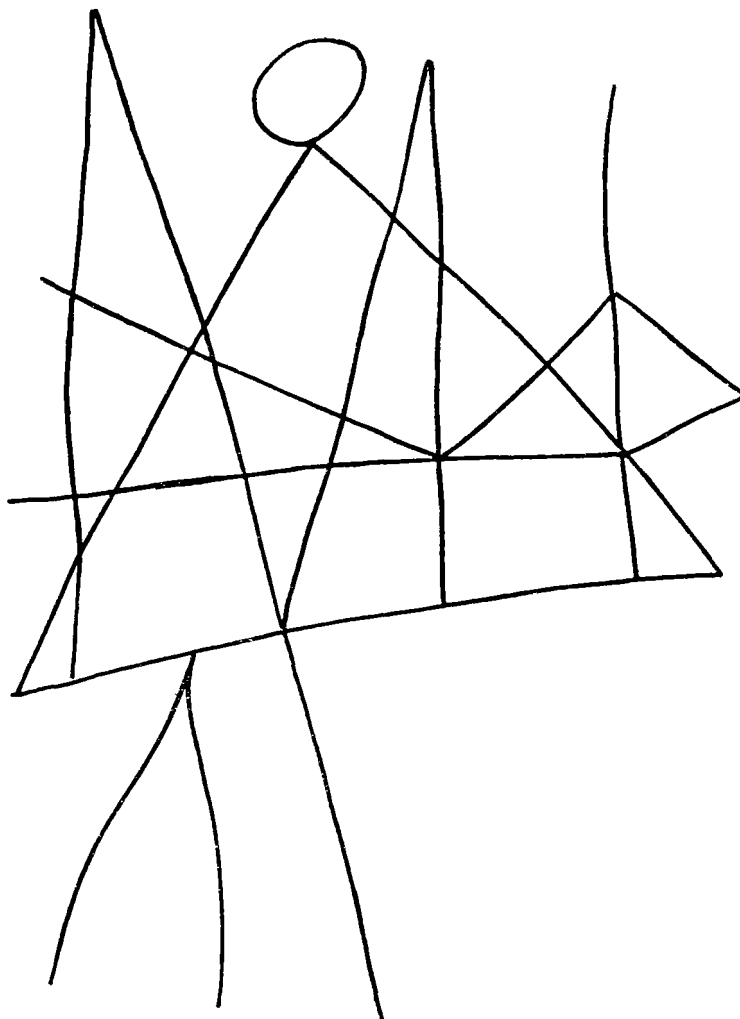
Christian Sénéchal in Albert Beguin éd., *le Romantisme allemand*, Paris, Bibliothèque 10-18, pp. 114-115.

41. Paul Eluard, *les Frères voyants*, Paris, Gonthier, 1952, p. 13.
42. In Karl Gruber, *Zeitgenössische Dichtung des Blasseses*, *op. cil.*, pp. 257-258.
43. Cette même année 1904, il réalise dans la maison de Grendelbruch, avec son «maître" Georges Ritteng, une fresque, sorte de scène pseudo-égyptienne. Pour plus d'information voir mon article «La Cathédrale et le Pharaon", *Saisons d'Alsace* (Strasbourg) XVII, 44 (automne 1972), pp. 481-482. Documentation photographique de Michel Irrmann.
44. «Fragmente" in *Novalis*, *op. cit.*, p. 127. Trad.
45. In Karl Gruber, *Zeitgenössische Dichtung*, *op. cit.*, p. 257.
46. Gaston Bachelard, *la Poétique de l'espace*, PUF, 1958, p. 170.
47. Hans Arp, *Logbuch des Traumkapitans*, Zurich, Arche, 1965, pp. 11-12. Voir l'ensemble de ma trad. *Arp, Logbuch*, Paris, Arfuyen, 1983. Ce texte se trouve p. 8.
48. «Doktor Hallidonhills Heroismus" von Villiers de l'Isle-Adam, *Freistatt* (Munich), VII, 7 (18.2.1905), pp. 104-105.
49. Honoré de Balzac, *Die Lilie im Thal* (Le Lys dans la vallée), Leipzig, Insel, 1923; *Die verlassene Frau* (La Femme abandonnée), Insel, 1923; Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Minden, Brun, 1928.
50. Jean Cassou, *Œuvre Lyrique/Das lyrische Werk*, vol. II, Heinz Weder éd., St. Gallen, Erker-Verlag, 1971, pp. 279-81, 335-37, 361-65.
51. *Der Blasser*, devenu *le Nouvel Alsacien* après le retour de l'Alsace à la France au lendemain de la Première Guerre mondiale, vient de fêter le centenaire de son existence juste avant de disparaître. J.-P. Schmidlin et G. Andres ont attiré mon attention sur certains de ces textes d'Arp, ce dont je les remercie vivement ici. J'ai découvert les autres articles en dépouillant les différents numéros du journal pour les années concernées.
52. Si l'on en croit O. Flake, *Bs wird Abend*, *op. cit.*, p. 107.
53. *Der Blasser*, n° 97 (9.3.1907).
54. Il s'agit du service «Obernai", édité par les faïenceries de Sarguemminnes, et qui est encore en vente aujourd'hui.
55. Renseignements transmis par A. Dezalay, que je tiens à remercier ici.
56. O. Flake, *Bs wird Abend*, *op. cil.*, p. 100.
57. Emile Zola in Paul Eluard, *les Frères voyants*, *op. cil.*, p. 110.
58. Peintres dont Arp avait vu les œuvres à Weimar, où le Comte Harry Kessler en avait montré un grand nombre dans des expositions de sa collection. Arp ne donne pas les références de ces citations.
59. «Von der letzten Malerei", *Der Sturm* (Berlin), IV, 188-89 (déc. 1913), p. 140 et «Von Zeichnungen aus der Kokoschka Mappe", *ibid.*, IV, 190-91 (déc. 1913), p. 151.
60. *Neue Französische Malerei* ausgewählt von Hans Arp, eingeleitet von L.H. Neitzel, Leipzig, Weisse Blätter, 1913.
61. A cette époque l'école d'Art de Weimar comptait avec celle de Munich parmi les plus vivantes d'Allemagne. Il y soufflait un vent de Sécession, qui explique les prises de position du jeune Arp dans sa province natale, et l'on y était bien plus ouvert à l'influence étrangère, surtout celle de Paris qu'à Berlin, où la «Kunstakademie" était restée le haut lieu de l'académisme officiel néo-classique très apprécié des hobereaux et de la bourgeoisie de la «Gründerzeit». Répondant à G.K.L. Morris, Arp remarque lui-même: «C'est à Weimar que pour la première fois je pris contact avec la peinture française par les expositions organisées par le comte de Kessler et l'éminent architecte Van de Velde." (JE, 443.)
62. Voir pour ces deux dernières œuvres Jane Hancock, «Travaux de jeunesse», in *Arp*, cat. d'expo., *op. cit.*, pp. 38-41.
63. Denys Chevalier, «Entretien avec Jean Arp», *Pour l'art* (Lausanne), 84 (mai-juin 1962), p. 32.



Portrait de Jean Arp (1937) (Photo Marthe Prévot - AfRA)

Duo-dessin par Arp et Taeuber-Arp (A.THA)



Le Siège de l'Air, page de titre (A.THA)

arp

le siège de l'air

poèmes 1915-1945

avec huit duo-dessins

par arp et taeuber-arp

et un avant-propos

par alain gheerbrant

collection le quadrangle

vrille paris 1946



Arp et Antoine Poncet travaillant au "Berger des Nuages» (1937)
(Photo Ernst Scheidegger - Coll. A. Poncet)



Werum denn hile, Herzele?
 Wil d'Sunn nim schint,
 Wil in de schwarze Sildebaam
 D'r Winter grint?

Werum denn hile, Schähele?
 Wil d'Blüm verdorrt?
 Wil d'Schwälmle und d'r Allerliebste
 Ich wandle furt?

Werum denn hile, Herzele?
 's isch Summer g'sin.
 And hestch dii d'Freide kaff, bekummsch
 Dii d'Lide drin.

H. Arp.

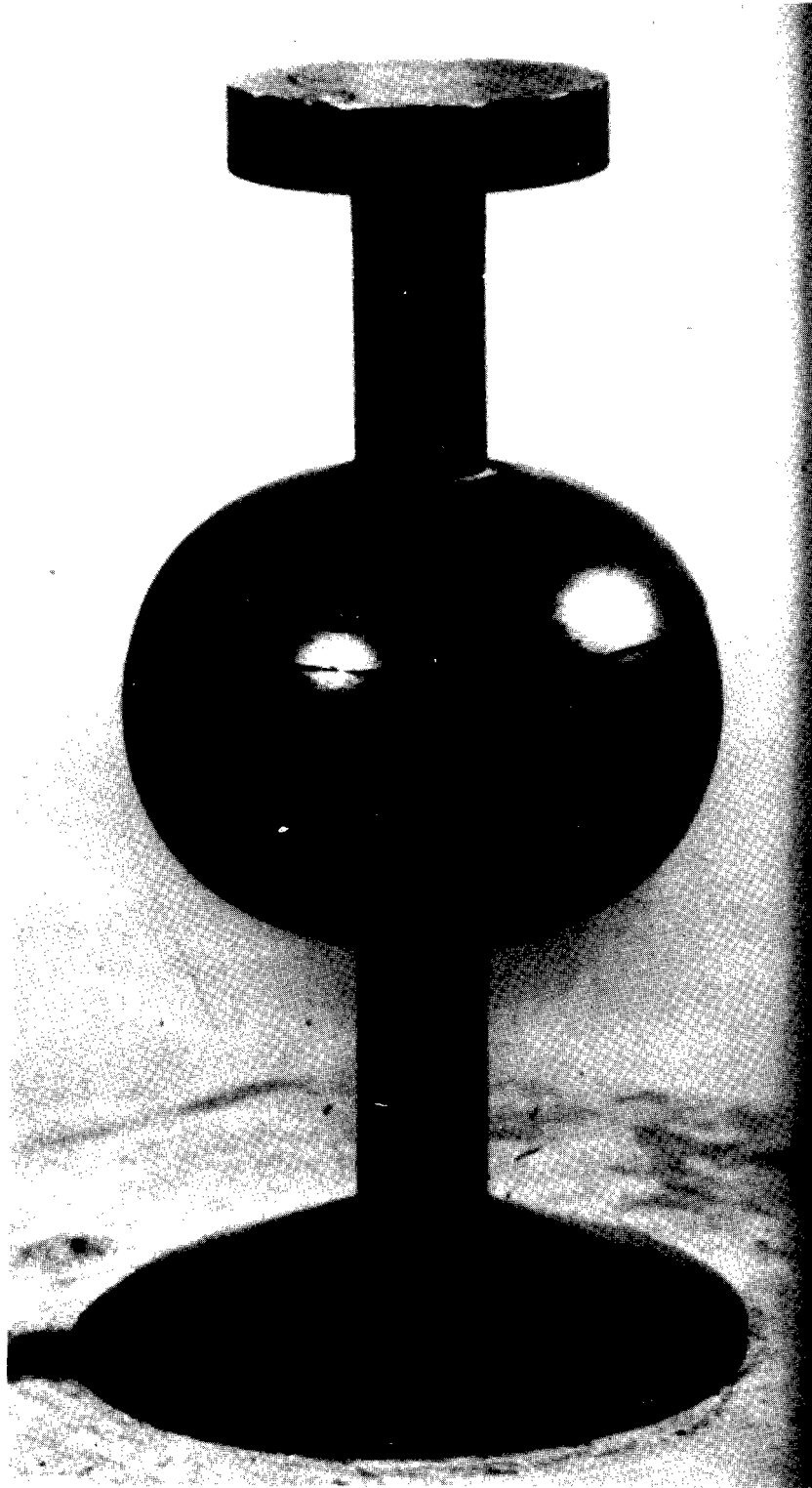
Couverture de *Hazweiess* (Revue)
 et poème en alsacien
 Gravure de *Hazweiess*
 et couverture de *Der Stänkerer* (Cat. Hatje) ►

J. Jaffige 11.0 Nr. 1, 2 und 3 (dreifache Nummer)
 25. April 1903.

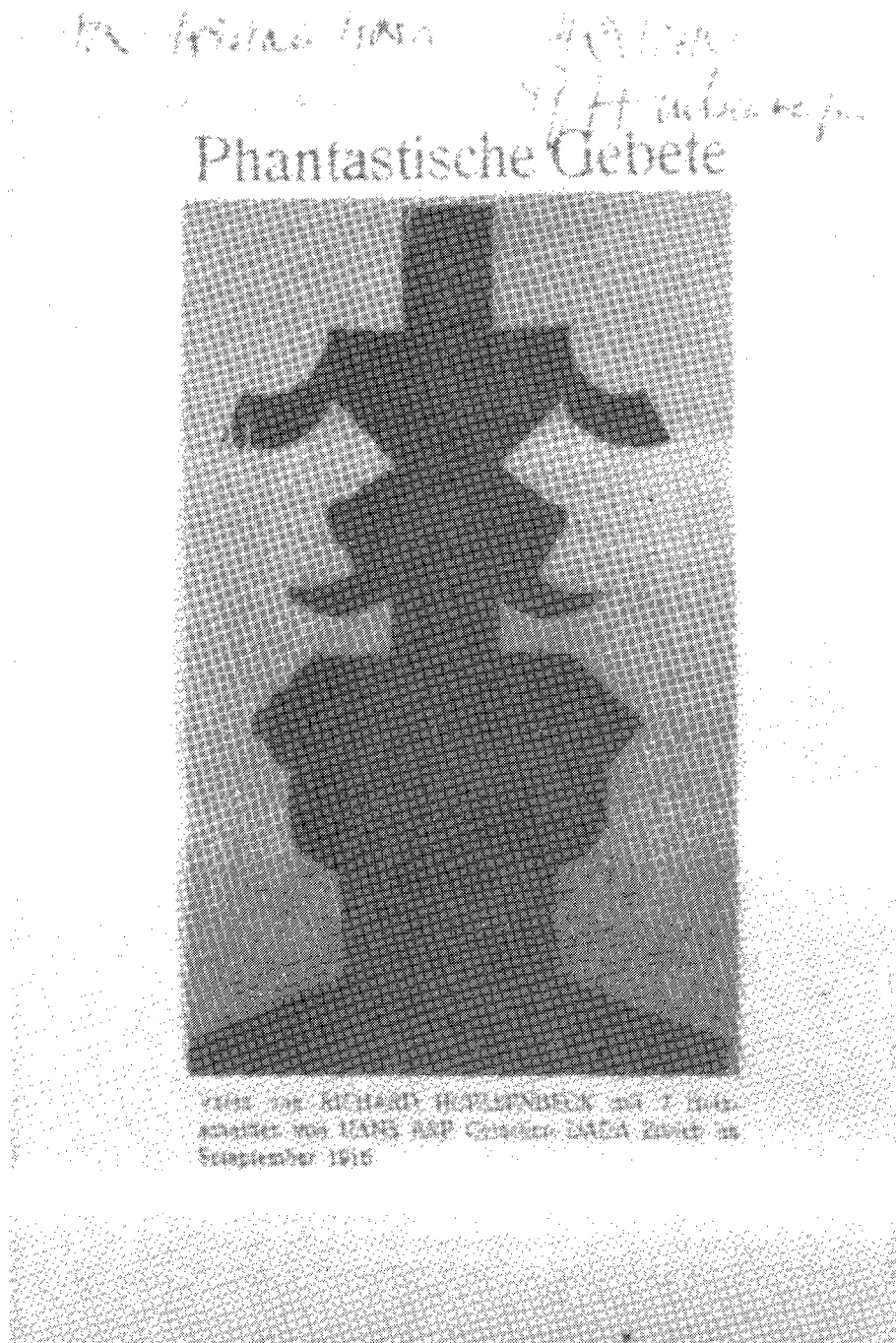


Herausgeber aus politischen Rücksichten Anonym.
 Zu beziehen in einigen Buchhandlungen.
 Verlag Stürmer Witwe (Stänkererverlag).

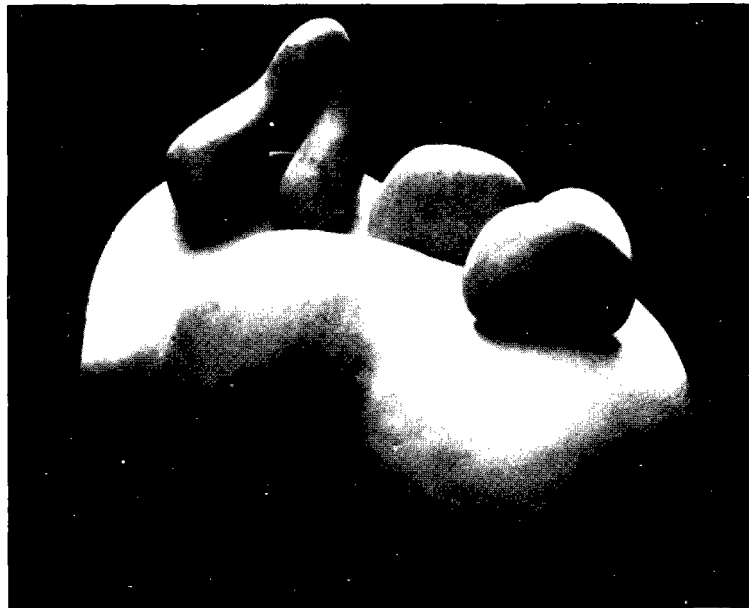
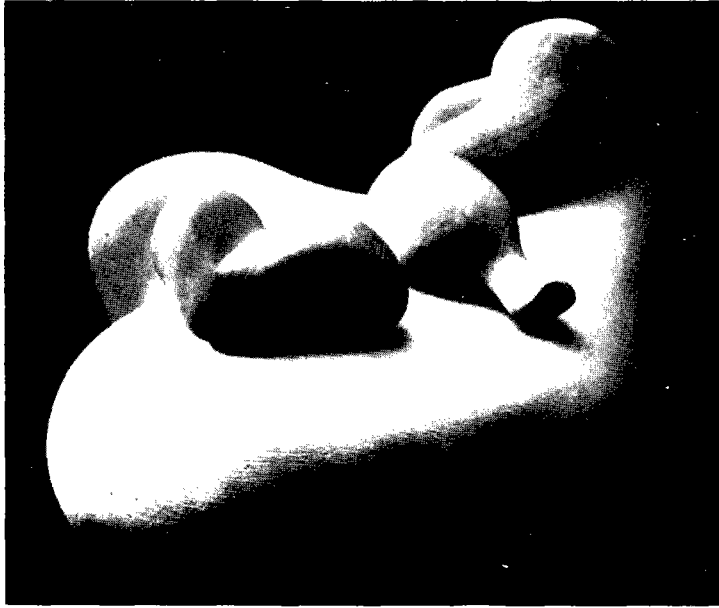
Abonnementspreis pro Quartal 5 Mk. Bei nicht vollstän-
 digem Erscheinen des Quartals wird zur Deckung eventueller
 Schulden ein Extrabeitrag von 4 Mk. erhoben.
 Einzelheft 1 Mk.



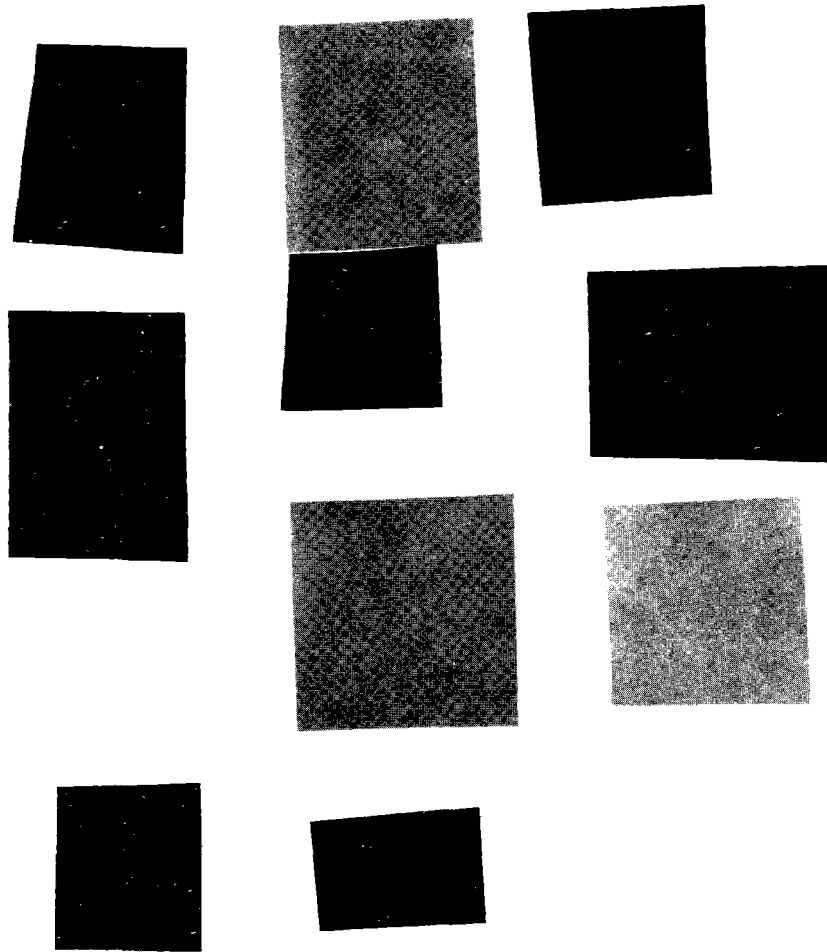
Amphore (1917), bois peint (Photo G. Mahn - FA)



Couverture de *Phantastische Gebete* de Richard Huelsenbeck
(Photo G. Mahn·FA)



Trois objets désagréables sur une figure (1930), (Cal. Ha/je)



Construction élémentaire «Selon les lois du hasard» (1916), (FA)

ARP ET DADA

Mady MENIER

A la lecture du programme de nos travaux, il semble que nous soyons nombreux à accorder une place tout à fait hors de pair à Arp au sein de Dada et à Dada dans la vie, la pensée et l'œuvre multiple d'Arp, dès avant l'événement qu'il lui arrive de précéder et sans aucun doute bien au-delà de l'événement, comme si Dada à Arp était consubstantiel tel peut-être qu'à nul autre.

Certes Arp ne commence pas à Dada, pas plus que Dada n'est le tout d'Arp et réciproquement. On nous parlera sans nul doute fort utilement d'Arp l'Alsacien, Arp tel qu'en lui-même, mystificateur qui prenait plaisir à entretenir le doute sur sa date de naissance, démystificateur qui ternit quelque peu l'image d'Epinal de l'Alsace indomptablement française puisque sa mère, qui lui fut si chère, d'une vieille lignée strasbourgeoise dont une partie avait opté pour la France, n'en avait pas moins épousé un Allemand. Arp, qui revendiquera son double héritage, est raciné dans ce terroir, ce qui ne l'empêchera pas de le moquer avec gentillesse, dans cette ville et sa cathédrale emblématique:

La cathédrale est un cœur...

La cathédrale de Strasbourg est une hirondelle.

Il est en même temps, et à cause de cela même, *Arp sans frontières* : tel que nous le verrons demain et tel qu'il se présente

dadaïste. Le dadaïste naît du jeune Arp, tôt voyageur des deux rives du Rhin, se formant à Weimar où l'envoie son père et à Paris où il aime tant aller, où il est chez lui chez son oncle maternel Charles Koeberlé, amateur d'art. Dès sa jeunesse d'homme exceptionnellement doué, familier des deux avant-gardes allemande et française, à Cologne, à Munich auprès de Kandinsky, à Paris où des nabis aux cubistes il est informé de tout, il est un homme d'ici, entre France et Allemagne, et s'y formant en ce temps d'avant la Première Guerre mondiale, dont nous parlera Bernard Vogler, où, comme l'a écrit Robert Musil dans *L'Homme sans qualité*, les hommes furent « si intelligents ».

Pour le rester dans l'Europe en feu il fallait, comme il le fit, aller se placer avec décision « au cœur de la non-guerre » comme l'a définie Hans Richter. Peut-être même fallait-il y aller dès avant que le monde ne s'embrasât, quand les cervelles et souvent les meilleures s'enfiévrèrent déjà jusqu'à l'imbécillité et si le programme si attrayant qui nous est proposé pouvait laisser place à un regret, celui-ci pourrait être qu'il n'y ait pas de communication sur Arp à Weggis. Combien dans ce monde de paix et d'amitié franco-allemande où nous avons le privilège de vivre et de travailler ensemble, il nous est proche et fraternel ce jeune Arp qui par sa logique arpadienne met en déroute la commission qui doit décider s'il est apte à servir l'Allemagne et qui prend la poudre d'escampette quand, à Paris, en 1915, il va être mis en demeure d'avoir à servir la France par les armes, par avance fondant Dada sur ce double refus. Lorsqu'on relit les meurtrières insanités que signèrent les plus illustres noms en France et en Allemagne, qu'il est exemplaire ce jeune homme qui ne s'en laisse pas conter, ce réfractaire, ce pacifique, cet homme de bien, ce dadaïste. Honneur à Dada! Et honneur à Arp qui fut antinazi pendant la Seconde Guerre mondiale, fidèle à ses amitiés juives, ainsi dans la petite communauté fraternelle de Grasse avant de regagner avec sa femme Sophie, une nouvelle fois, la Suisse devant l'invasion armée. Il est toujours à cette date de 1942 dans le droit fil du dadaïsme et, l'étant, constant à lui-même.

Il me semble, lisant le programme de nos journées, que chacun vient à mon secours et va traiter partie ou tout de mon sujet. Je me réjouis hautement, il va sans dire, de m'instruire en écoutant les autres intervenants mais puisque nous cheminerons à ce point sur les mêmes sentiers j'ai eu souvent, parlant la première à m'effacer par avance devant eux et j'ai cru devoir rapidement poser quelques balises, de tous connues.

Car le sujet que j'ai eu l'imprudence d'annoncer, je n'ai pas la prétention de croire que j'en pourrais traiter au fond. Dès aujourd'hui l'accord qu'il met entre nous sans que nous nous

soyons consultés désigne Arp comme père de Dada, enfant à plusieurs géniteurs et Arp nous désigne Zurich comme lieu originel pour Dada. Rendons-lui en grâce et essayons d'en faire notre profit par exemple en ne nous attardant pas à chercher si Dada naît aussi tôt, ou plus, ou moins tôt à Zurich qu'à New York. Dada est bien plus que le Janus qu'on en fait trop souvent suivant la rive de l'Atlantique d'où on le considère, qui colore l'air de Barcelone, trouve un écho à Genève, n'est pas ignoré à Paris où, avant d'apparaître en Messie, Tzara publie, où Breton feuillette chez Apollinaire une livraison de *Dada*, Apollinaire à qui Tzara dédiera, à sa mort, un si beau poème, etc. De plus de ce dadaïsme aux multiples visages on peut, parmi ses précédents, suivre la trace de ce qui va se cristalliser très précisément à Zurich, donc avec Arp.

Ainsi Cravan dont Arp a dû connaître à Paris l'activité tapageuse, Cravan vendant sa revue *Maintenant* sur une voiture des quatre-saisons et acculant à se conduire de la façon la plus bourgeoise les artistes d'avant-garde, dont les Delaunay, amis d'Arp. Cravan anticipe ici certes sur le dadaïsme et très précisément sur le dadaïsme parisien, mais non moins sur le dadaïsme zurichois, jouant à cache-cache avec la guerre avant que, de ce jeu, mourir.

Car la pierre de touche du dadaïsme zurichois, du dadaïsme arpadien, c'est la guerre et la proximité géographique même de la ligne de feu. Ce qui fait Arp fonder Dada pour sa part c'est de se refuser doublement à la guerre et à tout ce dont elle se nourrit où la culture est enrôlée, plaçant son art et sa vie sur un plan moral. « L'année 1914, écrit Arp dans un texte fondamental consacré à " l'Art concret²... l'esprit humain a subi une transformation. Un problème éthique s'est posé à lui.)) Le dadaïsme zurichois est fait par des hommes qui ont traduit en actes ce choix éthique, insoumis comme Arp, déserteurs comme Ball ou Van Rees, réformés ou blessés comme Huelsenbeck ou Richter. Ce qui lui donne l'urgence et la portée qu'il n'a en aucun autre lieu, et sous aucune autre forme et point avant ni ailleurs, c'est d'être réponse catégorique à la guerre, à cette guerre et à tout ce dont scandaleusement elle se vêt, la raison, la culture. Ce qui institue Dada à Zurich, fonde Dada pour Arp, c'est d'être, au principe même, l'écho immédiat et exact à la faillite de toutes les valeurs qui éclate au spectacle du front. Il consiste, d'abord, à se garder pur de cette gigantesque infâmie dont l'art est l'antidote. « A Zurich, a écrit Arp dans "Dadaland", désintéressés des abattoirs de la guerre mondiale, nous nous adonnions aux Beaux-Arts)) (JE, 306). Et Arp rappelle quel contenu nouveau, éthique et, écrit-il, « au-delà de l'humain)) il assignait dès 1915,

dès avant Dada, à l'art. En un temps de fer, atteindre, dit-il, « l'infini et l'éternel » au-delà de la finitude et de la quotidienneté « des abattoirs ».

S'il faut à Arp s'adonner aux Beaux-Arts, mais sous une forme renouvelée, c'est à la fois parce qu'à la lueur du feu l'art, tel qu'il s'est fait, a perdu ses prestiges - tant de siècles de civilisation n'ont pas empêché le déchaînement de l'horreur - et parce que les puissances belligérantes font des artistes du passé des machines de guerre. c'est là certes une scandaleuse perversion mais qui n'est pas sans jeter la suspicion sur les grands hommes dont la mémoire se prête un peu trop bien à l'entreprise et Arp sera fort allègre pour moquer toute la sculpture héritée, humaine, bien trop humaine. Dada est la réponse d'Arp à la guerre, réponse d'emblée fort clairement et sans hésitation articulée: ce qui prime, c'est le choix éthique, le refus total de la guerre et contre elle et contre « l'humain » qui prétend la permettre et la justifier, une quête, il l'a dite spirituelle, qui se fait par la réinvention de l'art, l'art quête de l'éternité contre le temps, lieu d'une histoire abominable. De cela Arp a eu conscience dès 1914. Il a par ses écrits tendu à établir qu'il l'avait précisé et formulé dès 1915, il lui donne forme décisivement avec Dada, avec le dadaïsme zurichois que Hans Richter acteur, témoin et ami, définit comme « mouvement », « art et anti-art » et enfin « phénomène spirituel ». Posé l'acte éthique, né de la transformation de l'esprit, le dadaïsme d'Arp est cela et l'est exemplairement'. Aussi Arp est-il clairement père de ce dadaïsme *princeps* qui se constitue et se nomme *hic et nunc* à Zurich, en 1916. Certes, bon prince, Arp a laissé avec un humour ambigu à Tzara la gloire de l'avoir baptisé mais il a dit que l'un et l'autre l'avaient « accouché ». Comme elle sonne pourtant arpadienne cette drôlatique et polysémique dénomination. *Da-da*, locution usuelle des roumains si actifs à Zurich, et de tous intelligible, mais qui renvoie les francophones, et Arp est bilingue, à travers Rimbaud à la « morale du joujou » de Baudelaire et désigne le || mouvement » d'un nom de manie dans la ville où travaille Jung. Et le hasard, ce dieu dadaïste, fait bien les choses qui attire alors l'attention de Jung aux coïncidences; tout cela à la porte de Lénine, moins inquiétant pour les argousins suisses que les agités du Cabaret Voltaire qui indiffèrent le bolchevik mais cette fois non sans doute par hasard car peu lui chaut à lui « l'infini et l'éternel ». Le seul mot, dérisoire et gai, de Dada dit qu'au mal absolu Arp et ses amis opposent leur humour désaliénant et, posé l'acte ambivalent, à la fois choix politique et refus du politique, qu'est l'insoumission, s'assignent comme champ d'action le domaine de l'esprit et lui seul où la réinvention de l'art a une valeur opératoire.

Peut-il en être autrement alors qu'on voit Dada ne pas être ou disparaître quand prime le politique ? Ainsi ne semble-t-elle pas elle aussi comme pré-dadaïste l'attitude de la jeune avant-garde russe qui ayant beaucoup reçu des avant-gardes européennes non seulement, niant l'évidence, nie cet apport mais, entre autres par la bouche de Gontcharova, lui dénie toute valeur, condamne en bloc la civilisation de l'Europe occidentale ? Attitude slavophile certes mais aussi esprit de dérision semblant préfigurer Dada quand, par exemple, les jeunes peintres russes s'exhibent, le visage peint, dans les rues de Moscou. Il n'y aura pourtant pas de dadaïsme russe. Il y aura la Révolution d'Octobre, alors qu'à Zurich on ne fait pas la révolution.

Pareillement le dadaïsme berlinois, si engagé, si militant ne se racine-t-il pas autant qu'à Zurich, qu'impatiemment Huelsenbeck quitte dès avant la fin des hostilités, à toutes les actions pacifistes allemandes, revues frondeuses, télégrammes comminatoires aux autorités et même au geste de Karl Liebknecht descendant sur la Postdamer Platz crier : « A bas la guerre, à bas le gouvernement », se désignant à cette minute au fer des assassins ? Nous sommes loin de l'art et de l'anti-art. Comment ne pas remarquer que Dada tourne vite court à Berlin après y avoir brillé d'un si vif éclat pourtant et qu'il ne perdure en Allemagne qu'avec Schwitters dont les enragés berlinois ne peuvent souffrir l'apolitisme et l'ineffaçable air petit-bourgeois, Schwitters pour qui les Arp seront de fidèles amis ?

On me pardonnera, je l'espère, ce rapide rappel de faits si connus. Loin de moi l'idée de refaire en quelques instants l'histoire de Dada qui a été fort bien faite avant moi, mais il fallait, m'a-t-il semblé, ce bref retour pour tenter, ce qui est mon seul propos, de cerner quelque peu ce qui du même mouvement paraît constituer comme arpadien le dadaïsme zurichois et comme ontologiquement et exemplairement dadaïste le Hans Arp de Zurich, alors même qu'il a déjà un long passé de créateur, et ce qui, fait capital, l'y ramènera toute sa vie. Quelle que soit l'importance, que je ne crois pas mince, d'Hugo Ball, qu'Arp estimait hautement, dénonçant, ce chrétien, comme idole et, cet allemand, comme idole allemande, la culture, c'est chez Arp et chez Tzara qui y fondent chacun une grande œuvre que Dada se constitue comme art contre l'Art, tel que l'ont porté la tradition humaniste, la raison et dans le seul domaine de « l'esprit », non de l'intelligence logique, hors du politique qui est contingence à leurs yeux.

C'est Arp qui, dans le domaine des arts plastiques, répond par avance de la façon la plus diverse, la plus ambiguë, la plus

subtile, la plus féconde aussi à la question qu'a explicitée, il y a une vingtaine d'années, René Passeron : « Dada est-il peintre ? » Arp a précisé dès 1915 qu'il construit des œuvres « avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs⁷ ». Peintre et peintre abstrait alors, Arp va continuer, au sein de Dada, à poursuivre comme auparavant « l'infini et l'éternel » par les moyens multipliés d'une création marquée par l'éphémère, le hasard, la réinvention des moyens et leur prolifération, la présence dans la création même de la destruction. Arp a aimé à énumérer les reliefs, les tapisseries élaborées avec Sophie, les décors tandis qu'elle fait des marionnettes, les papiers collés, les gouaches, l'écriture toujours et, souvent liée à l'écriture, la gravure. Il semble, et ce sera mon propos, qu'au sein de cette activité multi-forme il faille donner une place particulière aux gravures où se définit pour sa vie entière une part de la poïétique d'Arp.

Cette place donnée à une création qui reste de l'ordre de l'art en le récusant ne peut se trouver qu'en n'ayant pas en soi sa finalité. Arp l'a dit dès 1915 et pour sa vie, elle s'assigne le spirituel comme champ et se donnera pour but la transformation du monde. Pour lui dès le dadaïsme, par le dadaïsme, cette transformation ne peut se faire qu'à une double condition: elle passe par une déconstruction de l'édifice culturel et mental qui n'a pas empêché la guerre, mais tout au contraire la conforte, et elle se refuse les moyens matériels de cette transformation, que l'on place d'ordinaire dans l'ordre du politique, Arp ne croyant dès lors qu'au spirituel où l'art se nourrit et s'informe.

On peut s'interroger sur les limites de cette démarche. Du moins met-elle une poignée d'hommes d'une exemplaire lucidité hors de la confusion d'esprit qui alimente le carnage et c'est sur ces bases qu'Arp à Zurich existe et crée « pour sauver les hommes de la folie furieuse de ce temps », a-t-il écrit. Son dadaïsme où se fonde son éthique et son esthétique indissociables est, qu'on l'en blâme ou l'en loue, l'antithèse du politique, l'alternative au politique et ne peut être et œuvrer qu'ainsi.

La fermeté avec laquelle Arp se refuse pendant la première guerre mondiale à combattre dans l'un ou l'autre camp, comme son attitude sans équivoque durant le second conflit interdisent de dire, sans autre, que le politique a indifféré Arp. Mais ce que 1914 lui révèle à jamais c'est que pour lui le véritable enjeu est ailleurs. Il est, face au désordre carnassier du monde, de l'ordre d'une recherche de l'absolu qui ne cessera pas et qu'il appellera plus tard nommément Dieu. La guerre la catalyse et Dada en opère plus que la catachrèse qui, déroutant la pensée et l'art, les font, pour Arp, se découvrir. C'est à Dada que pour la vie ils s'originent, Dada que, dans le droit fil de ce qu'a écrit Richter,

on est tenté de voir non seulement comme « phénomène », même « spirituel », mais, puisqu'aussi bien on appelle, en Allemagne, Kant à la rescousse, comme noumène, radicalement hors de la sphère du monde comme il va, et si affreusement.

Dès lors il lui faut aussi se différencier des phénomènes, non point spirituels, mais intellectuels et artistiques dont les belligérants font flèche et Dada soupçonne que ce n'est peut-être point sans raison^s. Ce seul soupçon jette l'interdit sur la culture, du moins la culture héritée, l'art du passé: on n'expose à Zurich que des contemporains. Mais quelle autre issue est-elle laissée aux hommes de culture dans leur grande dérégulation ? Les propos que tiennent de brillants intellectuels des deux pays, y compris ceux qu'ils admirent comme Apollinaire, incitent les dadaïstes à penser que c'est moins la logique devenue folle qui suscite de tels propos qu'ils ne concluent, précédant les surréalistes, à la « débâcle logique » dont parleront Eluard et Breton, à la folie intrinsèque de la logique. Mais là où les surréalistes vont mener une quête intellectuelle qui débouchera vite sur le politique, Arp s'en tient et s'en tiendra fermement à sa chasse spirituelle dont la réinvention de l'art est un moyen en même temps qu'il en est la trace offerte. C'est sur cette *tabula rasa* qui fait litière du passé qu'Arp épanouit avec Dada son œuvre propre et ce n'est point hasard si la formulation cartésienne vient à l'esprit pour parler de ces contempteurs de la raison. Tzara a, après la seconde guerre mondiale, attiré l'attention sur l'usage qu'avait fait Dada de l'autre aphorisme célèbre qu'est « Je ne veux même pas savoir qu'il y a eu des hommes avant moi ».

Révoquer en doute la culture offrit peut-être quelque difficulté pour Arp, esprit si orné, imprégné dès l'enfance de littérature et de philosophie. Mais plus allemand alors que français de culture, peut-être même moins électivement imprégné de culture française que ses amis roumains, douter de la raison lui fut sans doute plus aisé, ne fut pas désespérer mais tout au contraire retoucher à la fois terre et ciel. Si, aux fruits que porte la logique, Arp la congédie, en 1916, pour toujours, la dénonce, comme il l'a dit, comme « supercherie » et supercherie toute humaine il s'ouvre, ce faisant, d'autres lieux pour vivre, pour penser, pour créer. Moins dominé qu'un pur français, un « français de l'intérieur » comme on dit plaisamment à Strasbourg, un « Polois » disait Arp, par la philosophie héritée, fut-ce de façon bien bâtarde, des Lumières, Arp s'est abreuvé à d'autres sources. Il a dit, modestement, qu'il ne l'avait fait qu'assez superficiellement, mais il a fréquenté les philosophes présocratiques. Il a sans doute été intéressé par la lecture du moine tibétain Milarépa (que l'on a réédité tout récemment) qu'avant la première guerre mon-

diale on trouvait dans maint atelier parisien qu'il fréquentait. J'émetts l'hypothèse qu'il connaissait aussi ce qu'on lisait dans les milieux symbolistes parisiens. Nourri dès l'enfance de romantiques allemands, assidu à la lecture de Novalis, Arp, s'évadant de la raison, tout naturellement sait qu'il retrouve la nature, qui n'est pas pour lui la bonne nature rousseauiste familière aux Français, mais beaucoup plus que cela, l'antithèse heureuse des meurtrières constructions intellectuelles des hommes, leur négation salvatrice. La guerre, lui paraissant faire éclater irréfutablement le fallacieux ordre de la raison qui engendre et nourrit le pire désordre, découvre à ses yeux que l'ordre véritable est inné. Arp en acquiert la certitude pour toute sa vie que dérouter la raison n'est point dénoncer l'ordre mais le retrouver: l'ordre est, mais il est naturel. On n'y accède que par la dé-raison, la déconstruction du raisonnable, invention humaine et, la guerre le démontre, perversion humaine. Arp l'a dit de la façon la plus claire, telle est la visée de Dada: « Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable.» (JE. 306.) Il n'aura guère fallu qu'un siècle pour que se clôtüre avec Dada cette ère que Gœthe avait appelée nouvelle, pour qu'au contraire de Goya *l'afrancesado* comme lui confronté à une guerre atroce, Arp pense que c'est la raison même, et non son sommeil, qui « engendre les monstres ».

Mais en pensant ainsi, systématiquement avec Dada, et pour sa vie durant, Arp épanouit à l'épreuve des faits de grandes intuitions qui lui sont essentielles et qu'il a confortées avant la guerre en Allemagne ce qui a été souvent relevé mais aussi en France, ce qui l'a peut-être moins été. Certes il est clair que cet homme qui place l'art dans l'ordre du spirituel n'a pu que recevoir beaucoup de Kandinsky, il l'a dit hautement. Mais le prestige qu'eut à ses yeux le cubisme, sa trace, même s'il la nia, jusque dans certaines de ses productions dadaïstes, ne doivent pas faire oublier combien Arp est venu tôt en France et que ce qui l'y a d'abord retenu c'est la persistance du symbolisme, fut-ce sous la forme sophistiquée et narquoise de l'art des nabis qu'il admira beaucoup. L'ironie arpadienne¹⁰ qui sauve de toute emphase son ambitieux propos est proche de l'esprit nabique. De même le symbolisme et, me semble-t-il, de façon particulièrement démonstrative, le symbolisme en France lui a offert l'exemple d'une insurrection créatrice contre la raison. Il n'est pas jusqu'aux sources philosophiques à quoi s'abreuve Arp, qui cite Plotinⁿ, qui ne soient communes à lui-même et aux symbolistes français. C'est Plotin que Sérusier commentait à ses camarades de l'Académie Julian où nettement plus tard Arp, aussi, sera élève. Quant aux trois mots « pour le plaisir» que Maurice Denis ajouta à sa

fameuse définition du tableau, point très différente de la formulation arpadienne de 1915, ils pourraient être mis en exergue de toute sa création dadaïste, sinon même de toute sa création.

Le deuil de la raison au temps de la guerre est non seulement pour Arp nécessaire et libérateur mais il est gai. Il ouvre au plasticien, comme au poète qu'il est, les vannes d'une création jubilatoire, affirmation de sa liberté face à un temps de fer, réponse de la vie, qu'exaltent les dadaïstes, à l'horreur et à la mort, apologie du plaisir en même temps que de l'âme³³. Si l'ordre est et est concrètement c'est que l'abstraction est trompeuse. Dès lors voilà discréditée aux yeux d'Arp l'abstraction en art même, alors qu'il est, jusqu'à Dada un peintre abstrait et qu'il sera, des grands artistes français, le plus lucidement attentif à l'activité, entre les deux guerres, des cercles parisiens abstraits qui, eux, se disent bien tels. Non seulement est-ce à partir du dadaïsme qu'Arp refusera pour toujours pour son art ce terme lui préférant celui de « concret » mais encore tiendra-t-il dès ce moment qu'ils recouvrent deux concepts différents. Le mot « concrétion » dont il nommera plus tard tant de ses sculptures, se fait entendre, à la lumière de ses activités dadaïstes, au sens immédiat, étymologique, de ce qui rend matériel, visible, palpable et Arp qui situe l'origine de son art concret ou du moins ce qu'il en a conservé en 1915³⁴ le fait en des termes qui sont très proches de ceux de son ami Klee, disant qu'il ne faut pas reproduire mais produire, que l'art concret est l'art naturel, « élémentaire ». S'y joint l'idée que le concret est plus que le matériau de l'œuvre: son être même, mû par les lois mystérieuses de la vie qui est amour et Arp parlera de « pierres qui s'épousent ».

C'est cette reconnaissance, qu'Arp désigne comme l'entreprise même de Dada et où il fait une large part à Sophie, d'un ordre naturel et concret que doit rejoindre l'art, qui gouvernera largement toute sa création mais électivement, me semble-t-il, celle de la fin de sa vie, comme si la guerre avait réactivé ce qui était né de la guerre, quelque trente ans plus tôt. J'essaierai pour conclure d'en rechercher quelques exemples. Jamais autant que pendant les deux guerres qu'Arp a connues dans sa vie d'homme se manifeste avec urgence la mission qu'il a assignée à l'art, certes de « transformer le monde », mais aussi, plus humblement, de « rendre l'existence plus supportable », et Arp nous dit comment: « en faisant pousser dans la tête et le cœur les étoiles de la paix, de l'amour et de la poésie³⁴ » ? Ce beau qui est le bien, le *Kallos K'agatos*, ne se découvre qu'à l'âme purifiée et Arp cite Plotin: « L'âme ne saurait voir la beauté si elle ne devenait belle elle-même³⁵ ». A cette âme le monde n'apparaît plus que comme trompeur *Théâtre*; quittant les terres connues, elle fran-

chit des *Seuils* et toutes les *Roues* sculptées par Arp n'évoquent-elles pas le consolant *panta rei* héraclitéen qu'Arp a cité et paraphrasé?

Ainsi évoquant Dada sont-ce les noms des grandes familles de sa sculpture après 1945 qui viennent à l'esprit, cette période d'une vingtaine d'années, ou d'un peu plus car il faut peut-être bien la faire commencer avec la mort de Sophie - même si cette mort interrompit un temps sa production - et qu'il commémora par un relief. Dans son grand âge, Arp donne plus de la moitié de sa production sculptée et le fait, de façon étonnante, à une cadence qui va s'accélégrant à mesure qu'il vieillit. Or c'est bien à Zurich et avec Dada qu'Arp est vraiment devenu ce qu'il n'avait été qu'à peine auparavant, sculpteur et aussi graveur.

William Rubin a émis l'idée que, dans sa production de gravures durant les années de guerre, Arp avait jeté les bases de tout son répertoire formel à venir¹⁶. C'est à cette hypothèse si stimulante qui m'est offerte et qui justifierait à elle seule l'importance que j'ai cru devoir donner à Dada chez Arp que je voudrais tenter de trouver pour ma modeste part un commencement de confirmation par quelques exemples pris dans l'œuvre dadaïste et post-dadaïste d'Arp, en particulier dans sa période surréaliste et dans la production de la fin de sa vie.

Arp lui-même a pris soin d'instituer pour son dadaïsme une chronologie qui n'est pas celle de Dada dans son ensemble en faisant commencer dès 1920 une autre période qu'il fait finir en 1929¹⁷, nous incitant à examiner comme production dadaïste ce qu'il fait entre 1916 et 1920. Cette production est multiple, multiforme. Dans ce laps de temps tout un pan de la production d'Arp est marqué à la fois par le hasard et par la géométrie, génératrice de formes orthogonales. Le hasard, qui est heureusement inspiré, introduit la géométrie dans ce groupe d'œuvres qui s'appellent, par exemple en 1916, *Collage géométrique*, *Construction élémentaire selon les lois du hasard*, etc. Ces gouaches, ces collages, de même que les tapisseries coproduites avec Sophie, forment dans l'art d'Arp un groupe d'œuvres circonscrit dans le temps, fondé sur un répertoire formel précis dont la postérité perdure dans l'art de Sophie et dont Arp s'évade, pour y revenir. Ainsi, en peut-on trouver un écho très net dans ce qu'il grave, en 1925, pour la revue lyonnaise *Manomètre*.

Et cela attire notre attention sur la gravure qu'Arp avait semble-t-il assez peu pratiquée avant la guerre - du moins n'en a-t-il laissé subsister que très peu - alors qu'elle devient au sein du dadaïsme son mode d'expression le plus constant, peut-être le plus significatif et qu'il apparaît à Zurich comme le graveur du groupe, chargé d'illustrer les successives revues et tout ce qui

annonce les manifestations Dada¹⁸. Si l'on excepte la couverture pour *Cabaret Voltaire*, la première production gravée dadaïste importante d'Arp est la série de sept bois qu'il joint aux *Phantastische Gebete* d'Huelsenbeck en 1916¹⁹. Ces bois sont inséparables du reste de sa production si diversifiée d'alors. Leurs formes simplifiées mais cependant ornées, rigoureusement découpées en aplat, la présence même, sensible, du bois qui est un bois de fil, le jeu coloré, si discret soit-il, qui intervient ici les rapprochent de l'esprit des reliefs. Toutefois leur caractéristique la plus évidente, à quoi les reliefs au contraire contredisent, qui est leur rigoureuse symétrie axiale les fait plus proches de l'esprit des quelques rondes-bosses, qui sont aussi des objets en bois, *Calice*, *Amphore*, de 1917 que les gravures annoncent. Ils apparaissent pour partie comme le fruit d'une décantation de ces formes gravées, d'une systématisation de leur géométrie et manifestent le sens plastique déjà si assuré d'Arp: l'usage du volume le conduit à une ascèse des profils qui sont infiniment plus simples que les découpes ornées des bois. Les uns et les autres portent à l'évidence la marque de Sophie. Quoique la production gravée d'Arp prenne très vite ensuite de toutes autres directions, quelque chose s'initie là dont on peut suivre la trace, vagabonde, sous plusieurs formes et à plusieurs moments, en particulier dans la période surréaliste, puis à la fin de la vie d'Arp.

En effet, si on examine une production nettement postérieure et indéniablement fort différente, les « dessins » - c'est ainsi qu'ils sont désignés - qu'Arp donne pour le recueil de Tzara, *De nos oiseaux*, qui paraît en 1929, on y trouve un écho des premiers bois pour Huelsenbeck. Quoique d'une fantaisie beaucoup plus libre, jouant du vide compénétrant profondément les formes, ils reprennent des premières gravures dadaïstes le géométrisme et la symétrie comme éléments fondamentaux. Or ces bois auront une longue postérité et un écho très précis à la fin de la production d'Arp. Il mettra au mur de l'atelier de Meudon, celui que l'on voit de la maison, un relief qui reprend dans le bronze une de ces gravures et aussi tard qu'en 1960 en fera transformer une autre en céramique qu'il appellera la *Belle-aux-seins*. Ainsi, jusque dans le détail précis des formes, ce qui commence à Dada va, se transformant, perdurer au-delà, ressurgir pour Tzara, et en 1929, au moment où celui-ci se rapproche de nouveau du surréalisme, puis se retrouver dans l'ultime phase de la production d'Arp.

Plus généralement on peut dire que la symétrie qui règne dans la première suite de bois fait un retour marqué dans la sculpture de la vieillesse. Elle est au principe de certaines des œuvres d'Arp les plus célèbres tels les *Ptolémée*, elle génère une

œuvre aussi différente que, en 1962, *Figure d'échecs pour Géant de la forêt*, elle règne rigoureusement dans *Flamme-toupie* de 1964 et ce ne sont que quelques exemples. La symétrie si constitutive d'une veine du dadaïsme arpadien, de celui des deux Arp avant même que Sophie ne s'appelle ainsi, se retrouve même et, peut-on dire, surtout après la mort de Sophie et sous les formes les plus variées. Elle ordonne par exemple avec une particulière évidence de très beaux socles de bois auxquels Arp donna tous ses soins d'abord à la demande de Sidney Janis et qu'il continua d'exécuter pour lui-même, y plaçant pour un temps telle ou telle sculpture. Il y reprend la superposition des formes évasées et régulières qui se rencontrent dans tout un groupe de sculptures et dont *Coupes superposées* de 1960 est un des exemples les plus démonstratifs. Il les construit selon la plus rigoureuse symétrie, à la fois axiale et fondée sur la répétition des mêmes éléments en hauteur, qui fait ces socles, certes, parents des rondes-bosses qui leur sont contemporaines mais aussi des formes découpées et symétriques des bois de 1916 ou de 1917, pour Huelsenbeck, pour *l'Anthologie Dada 4/5*.

Quoiqu'Arp n'ait jamais considéré qu'il illustrait des textes d'autrui, et il l'a démontré en actes, il est frappant de voir combien différent de celles jointes au texte d'Huelsenbeck, les dix gravures sur bois qui accompagnent les *Vingt-Cinq Poèmes* de Tzara, à leur parution à Zurich, en 1918, dans la collection *Dada*²⁰. Comme pour *Phantastische Gebete*, la page de couverture annonce à la fois les textes et les bois, comme deux productions, l'une littéraire, l'autre plastique offertes dans un même recueil. L'esprit en est si complètement différent de la première série qu'il semble même qu'Arp en prenne systématiquement le contre-pied. Il n'y joue plus du tout de la présence de la texture ligneuse qui qualifiait si clairement les autres comme xylographies mais, surtout, leurs caractéristiques les plus frappantes sont d'offrir au regard non plus une forme compacte et symétrique mais des formes incluant largement les vides et de sembler fondées sur une asymétrie systématique. Ce faisant Arp renouerait, si la date est confirmée, avec une inspiration non seulement toute personnelle mais prédadaïste car on la trouve à l'œuvre dans des encres de Chine exécutées peut-être vers 1915²¹.

Le caractère proprement arpadien de ces œuvres qui ne font que se prêter à tel texte sans entretenir avec lui une relation univoque comme leur importance aux yeux même d'Arp, se laissent saisir d'une manière au moins double. D'une part par le fait qu'une réédition ultérieure, en 1946, des *Vingt-Cinq Poèmes* de Tzara sera accompagnée d'une tout autre série de « dessins » et d'autre part parce qu'Arp réutilisera de plusieurs façons des

bois de cet esprit et de cette période. Ainsi la vignette, qui orne *l'Anthologie Dada 4/5*, figure en 1920 parmi les huit bois qui paraissent avec un texte d'Otto Flake" et Arp la reprendra aussi tard qu'en 1950 pour l'illustration d'un de ses poèmes, *Souffle*²⁸.

Ces quelques exemples permettent déjà de saisir deux traits de cette production gravée si variée des années dadaïstes: d'une part leur persistance, leur postérité qui fait perdurer dans tout l'œuvre d'Arp des formes définies dans les premières xylographies, d'autre part leur abondance qui atteste l'importance de la place d'Arp au sein de Dada, du rôle qu'il y joua jusque dans ses ultimes manifestations à Zurich et au-delà dans sa diaspora. Comme il avait donné des bois à *Cabaret Voltaire* puis à *Dada*, il en donne deux pour *Der Zeltweg* et selon l'excellent catalogue de Wilhelm F. Arntz ceux-ci constituent ses 49^e et 50^e gravures". L'œuvre gravée d'Arp se montant suivant le même auteur à un peu plus de quatre cents numéros", c'est dire que la production de gravures dadaïstes, extrêmement importante par sa qualité et le rôle fondateur qu'elle occupe vis-à-vis de bien des réalisations ultérieures d'Arp, l'est aussi quantitativement. Aussi quels que soient la beauté, le nombre et la diversité des productions dadaïstes d'Arp, la xylographie apparaît-elle comme son mode d'expression privilégié en même temps qu'il est le plus fécond pour l'avenir.

Il faut, me semble-t-il, attacher une importance particulière à la première série donnée en 1920 pour les *Vingt-Cinq Poèmes* de Tzara qui a déjà été évoquée. Car les bois qu'Arp donne ensuite, pour Tzara encore, dans *Cinéma calendrier du cœur abstrait*", édité à Paris, en 1920, aussi bien que pour son propre texte *Der vogel Selbdritt*" au titre intraduisible, ou encore pour la revue colonaise de Baargeld et Max Ernst, *Die Schammade*", toujours en 1920, toutes ces gravures pour diverses qu'elles soient, car l'invention d'Arp est alors particulièrement jaillissante, n'en ont pas moins à leurs racines les mêmes principes générateurs et sont appelées à une longue postérité. On peut dire que tous ces bois produits dans un laps de temps très court forment un tout, complexe, mais un tout. Fort différents du premier groupe de gravures pour Huelsenbeck, ils s'opposent fortement aussi aux formes beaucoup plus simples et ramassées qu'Arp produit à partir de 1930, où il y a des relations étroites entre sa gravure et sa sculpture, parentés qu'il souligne lui-même par l'usage fréquent pour l'une et l'autre des mêmes titres: *Configurations*, *Constellations*, repris aussi pour la poésie²⁹. Toutefois cette production elle-même s'enracine secrètement pour une part importante dans le dadaïsme. La gravure permet de le saisir avec précision. Ainsi, pour la réédition des *Vingt-Cinq Poèmes* de Tzara

en 1946, Arp reprend-il, pour en faire une pleine page, tel ou tel élément des bois de *Cinéma calendrier du cœur abstrait*, élément qu'il métamorphose complètement, jusqu'à le rendre méconnaissable, en l'isolant, l'agrandissant, l'installant tout différemment dans la page. Mais cet élément détaché est reproduit à l'identique, parfaitement identifiable à un examen attentif. Plus qu'une simple et inventive reprise et au-delà du jeu avec un vieux complice, cette opération apparaît comme fondatrice de l'art arpadien de l'âge mûr car c'est cette famille de formes, encore agrandies et intégrées à la sculpture, que l'on retrouvera souvent sous maintes variations, en particulier, dans les formes planes et décantées des grands reliefs sur des murs qui constituent peut-être le plus connu, parce que le plus public de l'art d'Arp.

Je ne multiplierai pas les exemples et il faut se garder d'une conclusion trop générale que l'analyse des faits rend pourtant assez tentante. Mais quelques pistes, me semble-t-il, peuvent être ouvertes. C'est une banalité que de constater l'importance des œuvres graphiques dans la production d'Arp et ce serait solliciter les faits que d'y voir *la* source de son art. Toute une part de sa sculpture (et ce fut le mouvement même de sa sculpture) qu'illustrent exemplairement les *concrétions*, au titre si parlant, a une matérialité essentielle qui la fait se développer, au contraire, dans la troisième dimension et ne pouvoir s'informer que dans des matériaux durs et pondéreux. Rappelons toutefois à ce propos qu'écrivant sur l'art concret, Arp évoque aussitôt le grand ébranlement de 1914 et y voit son origine.

Mais, de façon plus précise, la planimétrie qui règne dans une autre part de la sculpture d'Arp, et dont on trouve des exemples dans son œuvre tardive, semble faire écho à la planimétrie des gravures qui prohibent toute allusion à l'épaisseur. De précoces trouvailles en sculpture comme *Tête - Stable* de 1926, elle-même si évidemment proche des gravures dadaïstes, n'annoncent-elles pas directement les grandes familles de sculpture d'après 1945, ici expressément les *Roues*?

Une autre constatation plus simple encore mais qui en induit plusieurs autres est que, par un mouvement qui ne lui est certes pas propre, Arp vieillissant se retourne vers son passé, mais avec une alacrité qui porte sa marque. Ce passé il serait excessif de le limiter au seul dadaïsme. Il arrive au vieil Arp de remonter soudain au-delà. Ainsi d'étranges œuvres de 1961 comme *Homme·Tour de Trèves*, petit bronze de onze centimètres ne se peuvent guère rapprocher que de la toute première sculpture conservée d'Arp, la petite *Tête* de 1904, d'un format voisin, qui montre ce très jeune homme informé de l'art de Rodin, voire de celui de Matisse et de Picasso. En 1961, Arp en reprend le modelé bosselé

dont la répudiation semblait bien être, pourtant, un des éléments les plus essentiels de son art. Mais ce sont là des œuvres d'exception.

Il est des traits beaucoup plus constants. Ainsi beaucoup plus largement, la symétrie dont on a déjà évoqué la présence dans la fin de l'œuvre d'Arp, si elle n'est nullement celle, simplifiante, des quelques rondes-bosses en bois de 1917, renvoie aux gravures. Mais, de façon plus profonde, elle marque l'ineffaçable regret de Sophie, même au sein d'une vie redevenue heureuse et éclairée par un autre amour, et prend la forme d'un hommage à l'artiste qu'elle fut. Mais il est aussi des retours de Jean Arp à Hans Arp. Ainsi le *Bonhomme* de 1965 aux deux faces accolées en une faible épaisseur évoque-t-il, mais d'une manière à quoi toute une vie de création a conféré sa liberté et sa fantaisie, les formes simples et unes publiées avec les *Prières* d'Huelsensbeck. Se souvenant de sa jeunesse, Arp âgé revient électivement à Dada et le fait fort de toute une vie de création, une création qui est sans doute la plus multiforme du xx^e siècle. Même une œuvre rigoureusement symétrique comme *Flamme - Toupie* de 1964 est riche de l'ondulation arpadienne entée, dans la transcription des phénomènes naturels, de son appropriation du mouvement qu'il avait esquissée, même si point encore opérée aussi forte, à l'époque Dada.

Ce retour à Dada est complexe mais comme l'y fut la création. S'il se fait pour partie sous la forme du retour à des formes simples, unes et symétriques, qui marquent les travaux dadaïstes les plus anciens, d'une façon plus voilée il emprunte à l'échevèlement des gravures qui les suivent, en si fort contraste. On en peut rapprocher la veine des sculptures proliférantes de la fin de la vie d'Arp et, quoique ce soit le propre d'une sculpture de vieillesse, il faut sans doute la faire commencer relativement tôt, durant les derniers instants du bonheur avec Sophie à Grasse, avec le *Groupe Méditerranée* commencé en 1941, deux ans avant la mort de Sophie, achevé seulement en 1965, un an avant la mort de Jean Arp. La veine de ces œuvres que rapproche la complexité de leur ordonnancement se poursuit, ainsi, dans une œuvre familière aux Strasbourgeois, *L'Hommage à Rodin*, se retrouve, en particulier en 1963, année décidément de ressouvenances, par exemple dans *Femme - Paysage* ou encore dans *Paysage bucolique* qu'Arp informe dans des matériaux et des formats divers.

Ce serait solliciter les faits que chercher des rapprochements trop précis mais, si l'on a cru discerner un écho de la planimétrie et de la symétrie de certains bois de Zurich, n'est-on pas enclin à évoquer, quoique de façon plus distante, d'autres gravures

dadaïstes devant ces sculptures où s'épanouit une esthétique de la complexité, de la prolifération? Sans vouloir en faire une source précise de telle sculpture du grand âge souvenons-nous, pour simplement saisir une parenté formelle et la longue persistance d'un esprit qui est indissolublement à la fois arpadien et dadaïste, de la petite vignette, plusieurs fois réutilisée, pour *l'Anthologie Dada 4/5*⁸⁰. De pareilles œuvres sont bien modestes. Elles sont riches pourtant de virtualités plastiques qu'il fallait être Arp pour voir, mais qu'il vit - et avec quel éclat! - toute sa vie.

*
**

Consciente, l'annonçant, de la démesure de mon sujet, j'ai tenté de cerner moins la place qu'occupe Arp dans le dadaïsme que celle qu'il semble que le dadaïsme eut pour lui. Il aurait pourtant été *tout* à fait artificiel de vouloir les séparer. Si Dada eut une telle importance dans la vie et l'œuvre d'Arp, ce n'est pas seulement qu'il lui dût beaucoup mais tout autant qu'il lui apporta, y compris des idées, des comportements, des formes qui nous paraissent si dadaïstes et qu'Arp avait déjà définis avant, même si la rareté des œuvres conservées ne nous permet pas de le mesurer exactement. Mais comment ne pas être tentée, non point de démontrer mais de simplement évoquer, *in fine*, la part prépondérante prise par Arp à l'invention, au sens plénier du mot, de Dada, en voyant combien son œuvre et son mode de production sont exemplaires de ce qui nous en apparaît comme apodictique?

Ne relevons, et brièvement, que trois points. Le premier, le plus important sans doute, est le rôle du hasard, sur lequel nous nous réjouissons d'entendre Marc Le Bot. Mais il est d'autres traits de Dada qu'Arp illustre avec une acuité telle qu'on est tenté d'y voir, sur Dada, sa trace propre. Ainsi du statut nouveau de l'objet d'art qui, au sein du dadaïsme est ainsi fort mal nommé et pour cela je me tourne encore vers Marc Le Bot qui appelle l'objet dada « chose » et chose créée « pour le plaisir ». Je ne voudrais de ces choses dont il a si bien parlé^m ne remémorer ici qu'un caractère, leur caractère labile qu'attestent, mais point seulement, leur fréquente destruction comme aussi leur capacité à s'informer autrement et donc à s'ouvrir autrement à la durée.

Il est un dernier trait que je voudrais relever qui fait d'Arp le dadaïste-même et qui est lié à ce caractère labile des « choses » : c'est qu'au sein du « mouvement », comme le nommait Richter, la création fut très souvent plurielle, comme Arp l'appelait de ses vœux. S'affirmant face au temps « des abattoirs » comme démarche spirituelle, la création arpadienne énonce que l'esprit se

trouve pour et par le plaisir, que ses moyens ne sont pas de l'ordre de l'ascèse mais tout au contraire, face à l'exaltation mortifère de la pire mortification collective, le bonheur, et le bonheur de créer ensemble dans l'amour et la paix. Où ceci serait-il plus actif que dans le couple? Les couples, symptomatiquement, furent nombreux à Zurich et parmi les amis les plus proches d'Arp, celui d'Hugo Ball et d'Emmy Hennings, celui des Van Rees. Aucun ne porta autant fruit et aussi joyeusement que celui d'Arp et de Sophie. Leur œuvre double est la forme et la trace de leur bonheur dont la légitimité, on est tenté de dire la sainteté, est affirmée hautement face à la folie du massacre. Ils le firent à la vie, à la mort et même la création glorieuse du vieux Jean Arp est largement, de ce bonheur, le deuil.

Université de Lyon II

NOTES

1. *Arp sans frontières*, film, réalisation Bernard Kurt, production et commentaire Aimée Bleikasten, Strasbourg, FR3 Alsace, 1979.

2. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 183. Les références à *Jours effeuillés* seront dorénavant indiquées par l'abréviation JE suivie de la page.

3. Arp prend à Strasbourg le dernier train en partance pour Paris où il arrive alors que la guerre a été déclarée.

4. Henri Béhar me fait observer ce que cette formulation de Richter « art et anti-art » a de spécieux. Certes. Il est évident pourtant que ces deux termes ont une signification précise pour Richter comme pour Arp. Ils désignent comme art pour le récuser celui qui est marqué d'individualisme, qui correspond à la pensée humaniste qu'ils rejettent. Ils lui opposent un anti-art dont Richter a dit que leur rire « garantissait le sérieux », incarné à leurs yeux dans le Moyen Age, vu comme une période heureuse de travail collectif, malencontreusement rompue par la Renaissance avec l'avènement de l'individu. La pensée classique et l'art qu'elle portait s'étant, jugent-ils, effondrés à l'épreuve de la guerre, l'artiste trouvera son salut en renouant avec cet anti-art antérieur et par les moyens d'une création collective. Jean-Pierre Lefebvre soulignera, pour s'en réjouir, que la pensée d'Arp se nourrit, aussi, de lieux communs...

5. Il est à noter que si Arp eut le nazisme en horreur, comme le fascisme, ne pouvant supporter la présence des troupes italiennes venant occuper Grasse où il croyait avoir trouvé un refuge, il ne fit acte de résistance qu'en se refusant à tolérer cette invasion, quittant alors la France pour la Suisse. Au témoignage de leur amie, présente aussi alors à Grasse, Madame S. Magnelli, l'antinazisme de Sophie Taueber-Arp était plus militant, s'exprimait vivement. Elle avait à cela des raisons personnelles.

6. René Passeron, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Le Seuil, Le Livre de Poche, 1968.

7. Arp se cite lui-même dans un texte de 1948, intitulé *Dadaland*: «Voici ce que j'écrivais à propos d'une exposition que nous fîmes en 1915 à Zurich: "Ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces,

des formes et des couleurs. Elles cherchent à atteindre, par delà l'humain, l'infini et l'éternel"» JE, 306.

8. Si les plus illustres cerveaux allemands affirment dans un manifeste tristement célèbre que faire cette guerre, de leur côté s'entend, c'est défendre Goethe, Beethoven, Kant et *tutti quanti*, Apollinaire (que cite Marc Le Bot dans l'article dont la référence est donnée *infra*, note 30) semble leur donner raison qui écrit, entre autres :

J'ai tiré sur le boyau Nietzsche
J'ai tiré sur le boyau Goethe.

Le délire antigermanique est odieux à Arp, sa correspondance d'alors l'atteste, mais on sait à Zurich que, si trop d'intellectuels français s'y discréditent, il a son symétrique outre-Rhin.

9. Tristan Tzara, *le Sun-éalisme et l'Après-Guerre*, Paris, Nagel, 1947, p. 10, cité par H. Béhar et M. Carassou, *le Surréalisme, textes et débats*, Paris, Le Livre de Poche, 1984, pp. 15-16.

10. C'est à Arp que j'emprunte ce néologisme, voir «Encyclopédie arpadienne», JE, 451.

11. Arp commente brièvement une citation de Plotin dans un petit texte de 1948: « Quelques lignes de Plotin », JE, 318.

12. Cf. un autre texte de la même année ou Arp médite sur sa période zurichoise: « De plus en plus je m'éloignais de l'esthétique », JE, 311.

13. Ainsi, en 1948, dans une courte réflexion intitulée « Art concret », Arp écrit-il: « Les deux plus anciennes compositions concrètes que j'ai conservées datent de 1915. » JE, 326.

14. Dans un autre texte intitulé, aussi, « Art concret ». JE, 324-325.

15. Cette phrase est au cœur de la citation de Plotin dont le bref commentaire par Arp a été rappelé *supra*, note 11.

16. William Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, Harry N. Abrams, s.d.

17. Cf. à ce sujet un texte capital d'Arp, « Ainsi se ferma le cercle », JE, 327-29.

18. Sur Arp et la gravure on se réfère dans ces notes à *Hans (Jean) Arp, Das graphische Werk 1912-1966*, bearbeitet von Wilhelm F. Arntz, Verlag Gertrud Arntz-Winter, Haag/OBB., 1980.

19. *Phantastische Gebete*, Verse von Richard Hülsenbeck mit 7 Holzschnitten von Arp Collection (*sic*) Dada Zürich im Sempeter (*sic*) 1916 (n° 3 à 10 Cat. Arntz).

20. Tristan Tzara, *Vingt-Cinq Poèmes*, H. Arp, *Dix Gravures sur bois*, Zurich, collection Dada, s.d. (n° 16 à 25 Cat. Arntz).

21. L'érudition contemporaine tend à mettre en doute la précocité de cette date.

22. Otto Flake, Hans Arp, *Huit Bois*, Verlag Konstanz, 1920 (n° 51-58 Cat. Arntz). C'est le *Bois 1* qui sera repris pour l'édition, en 1950, de *Souffle*.

23. Jean Arp, *Souffle, poème*, Alès, éd. PA Benoît, 1950 (n° 137 Cat. Arntz).

24. Arp donne des bois pour la plupart des revues dada de Zurich: *Cabaret Voltaire* (juin 1916), couverture; *Dada* 3 (décembre 1918), couverture et pp. 4, 5, 11, 12, 14, 16; *Anthologie Dada*, 4/5 (15 mai 1919), couverture et pp. 15, 21, 22, les éditions françaises et de Luxe comportent des gravures supplémentaires (elles sont toutes indiquées dans le Cat. Arntz, n° 4048); *Der Zeltweg*, Otto Flake, Walter Semer, Tristan Tzara éd., (novembre 1919), couverture et p. 8, (CaL Arntz, n° 40-50).

25. Le catalogue de W. Arntz comporte quatre cent vingt-trois numéros. Le nombre de gravures exécutées par Arp fut certainement très supérieur. Il est inutile de rappeler l'ampleur des destructions opérées par Arp, surtout dans son œuvre de jeunesse. A l'évidence le n° 1 du catalogue de W. Arntz, un *Autoportrait* de 1912, n'est pas un coup d'essai mais l'œuvre d'un graveur plus qu'expérimenté. On sait d'ailleurs qu'Arp grave bien avant cette date.

26. Tristan Tzara, *Cinéma calendrier du cœur abstrait, Maisons*, bois par Arp, Paris, Collection Dada, 1920 (n° 59-77 Cat. Arntz).

27. Hans Arp, *Der Vogel Selbdritt*, mit 6 Holzschnitten des Künstlers. Berlin, 1920, Privatdruck (nO' 78-83 Cat. Arntz, pp. 133-135).
28. *Die Schammade*, Max Ernst und Johannes Baargeld éd., Köln, Schlämilch-Verlag, 1920 (n° 84 Cat. Arntz).
29. Aimée Bleikasten, « Jean Hans Arp, Poèmes des années 1930-1945 » in *Hans/Jean Arp, le Temps des Papiers déchirés* (catalogue d'exposition) Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou (26 janvier-28 mars 1983), pp. 19, 24 et 26.
30. Cf. *supra*, note 22.
31. Marc Le Bot «Dada et la guerre», *Europe*, nO' 421-422, mai-juin 1964 (n° spécial commémorant le cinquantenaire de la déclaration de la guerre de 1914-1918).
- Je remercie Madame G. Ströh et Mademoiselle G. Mahn et, à travers elles, Madame Marguerite Hagenbach-Arp, pour l'accueil chaleureux que réserve au chercheur la Fondation Arp de Clamart.*

ARP ET TZARA

A «la recherche d'un niveau . la différence 1 »

Vasile MARUTA

A toutes les formes compliquées de l'art nous préférons un mur blanc",

Hans Jean ARP

Toute œuvre imitative est une transposition des rapports extérieurs dans un complexe d'un règne différent. La photographie est l'abstraction de la moindre différence, En y appliquant des couleurs [...] la différence entre l'objet et l'œuvre devient plus grande du point de vue de l'art, le résultat est placé sur un niveau plus haut",

Tristan TZARA

Nous commençons notre communication par ces deux citations de Jean Arp et de Tristan Tzara non seulement pour justifier son titre, mais plutôt pour souligner un combat, un merveilleux combat de l'esprit mené par deux grands artistes dans leurs domaines communs ou différents, conformément à leurs vocations, mais dans une volonté toujours commune de reconstruire l'œuvre d'art, Qu'il s'agisse du rêve des arts plastiques et de la

poésie pour Jean Arp, ou de celui de la littérature en général, avec ses vastes champs de bataille, pour Tristan Tzara, le résultat est celui que nous constatons avec autant d'étonnement aujourd'hui qu'hier, demain qu'aujourd'hui: une belle victoire.

*

**

Pour illustrer la convergence de leurs efforts à la recherche du renouveau artistique, on peut considérer comme particulièrement significative leur création pendant les années 1916-1918. Nous allons donc nous limiter à cette période. Car c'est à ce moment-là de leur grande aventure artistique qu'ils comprirent et condamnèrent de toute leur force l'obstacle dressé sur le chemin de l'homme vers la liberté: *la raison... sa propre raison*.

Ce sera leur hantise et leur cible. Ils s'insurgent contre les limites de la pensée humaine. Elle semble garantir le progrès; malheureusement, elle se retourne parfois contre l'homme lui-même! «Je ne veux même pas savoir qu'il y a eu des hommes avant moi»: ces mots que Tristan Tzara a mis en exergue à sa «Note sur la poésie nègre» (1,400) - donnent parfaitement les dimensions d'une révolte qui sera aussi la négation dadaïste sur laquelle se fonda tout un système de destruction:

«Que chaque homme crie: il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer. Nettoyer» (1, 366), écrit Tristan Tzara dans son *Manifeste Dada* de 1918. Mais toute destruction porte en elle une reconstruction pouvant être un retour à des valeurs antérieures. Pour les dadaïstes en général, et pour Tristan Tzara et Jean Arp en particulier, il s'agissait d'un retour à des valeurs existentielles. Assimilé à un acte positif, ce retour n'impliquait pas une simple concrétisation de certaines théories vitalistes, mais plutôt une préférence commune pour la pureté de la nature éternelle et pour les forces non dirigées, non régies, du chaos originel.

De tempérament, de culture différents, les créateurs dadas useront de moyens identiques pour atteindre le même but, détournant l'homme de son évolution.

La violence par exemple figurera dans l'arsenal commun des dadaïstes qui s'empressèrent de déclarer, au moins formellement, leur cruauté. En vérité celle-ci ne fut que fonnelle, même si elle engendra des contre-attaques en règle et... pas seulement sur le plan... fonnel.

Ce que les contemporains ne pouvaient ou ne voulaient pas comprendre, c'était que le soi-disant retour à une étape humaine révolue, retour préconisé, suggéré ou tout simplement mimé par

les dadaïstes, était lui-même formel. Une remarque s'imposerait ici : bien que récusé, le rêve romantique subsistait ainsi chez les dadaïstes dans leurs aspirations vers la nature originelle, même si cela impliquait la destruction, la *tabula rasa* de la civilisation.

A notre avis, toute analyse doit partir de ce faux pas en arrière, synonyme de la destruction prônée avec tant de bruit par les dadaïstes, mais qui en vérité cachait aussi une grande soif de nouveauté et de pureté. Toute analyse critique doit aussi nécessairement essayer de dépasser un certain cadre traditionnel pour trouver des directions de recherche suggérées par les démarches artistiques, graphiques, plastiques et poétiques elles-mêmes.

Dans le contexte zurichois, Arp et Tzara avec leurs compagnons de route Hugo Ball et Richard Huelsenbeck furent d'incontestables pionniers.

En ce qui concerne Arp et Tzara, précisons tout d'abord que les œuvres qu'ils réalisèrent à cette époque sont remarquables non seulement par leur contenu, aux multiples aspects sociaux, historiques et esthétiques, mais aussi par leur forme, par leur présentation et surtout par leurs modalités de création, unanimement reconnues comme originales et modernes.

Quant à nous, nous voudrions insister maintenant sur deux de ces modalités montrant l'unité de vue des deux créateurs. Il s'agit du retour en arrière par la destruction et la dérision du langage et par l'éloge de la nature, comme espace infini dans lequel se réalisent leurs rêves créateurs à travers d'innombrables et mystérieuses métamorphoses.

Aimant la nature dans son organisation primordiale, Tristan Tzara savait aussi apprécier chez Arp la beauté et la richesse d'une pensée tournée vers le jeu pur d'une nature «organisée dans sa totalité» (1, 395) où « la hauteur chante ce qu'on parle en profondeur» (1, 395). Car Arp :

Ayant abouti à serrer l'infini de lignes parallèles et la sobriété des superpositions savantes, [...] bouscula son art comme une explosion à mille branches dont la richesse des formes et d'allusions se groupe merveilleusement en une simple unité végétale * (1, 395).

Toujours dans ce véritable poème en prose qu'est la « Note sur l'art. H. Arp », Tristan Tzara ajoute :

* Ces lignes sont publiées aussi dans « Notes sur quelques peintres » (1, 559).

Toute chose naturelle garde sa clarté d'organisation, cachée, tirée par des relations qui se groupent comme la famille des lumières lunaires, centre de roue qui tournerait à l'infini, la sphère, elle, noue sa liberté, son existence dernière, absolue, à des lois innombrables, constructives. Ma sœur, racine, fleur, pierre. (1, 395.)

On pourrait remarquer ici la vision toute particulière du cosmos et de la nature qui fait l'objet de l'émerveillement de Tristan Tzara devant l'œuvre de « son ami de toujours » :

Les poésies de Arp génie + cacadou = pyramide, les mégaphones s'élèvent pour hurler la naissance, voilà 20 années que les mégaphones brûlent la veine poétique de Arp, voilà oho ! et voilà hihi : et voilà dada heureux de publier pour la première fois ces cailloux allumettes étoiles filantes trompettes de sang glaces quenouille d'étoiles filantes du plus grand poète du plus extraordinaire animal pendant que le gulf stream prend une autre direction et les glaciers ont des accouchements de soleil par joie".

c'est dans ce « style » que quelques poèmes d'Arp furent présentés par Tristan Tzara qui les publia dans le numéro anthologique de la revue *Dada* 4/5 de 1919.

Dans ce sens, une analyse comparatiste montre que les modalités de création propres aux deux artistes ont en commun leur amour pour les formes naturelles pures ou une organisation de l'univers qui n'exclut pas l'existence de contraires. Ainsi :

Dada s'applique à tout, et pourtant il n'est rien, il est le point où le oui et le non se rencontrent, non pas solennellement dans les châteaux des philosophies humaines, mais tout simplement au coin des rues comme les chiens et les sauterelles".

Cette unité des contraires est particulièrement remarquable chez Arp. Son poème « Le ciel est un œuf⁷ » par exemple est une superbe application d'une vision poétique du cosmos dilaté et en même temps concentré ou focalisé dans l'œil de l'individu humain qui représente l'unité naturelle de la pensée et de l'univers.

Lorsque: « le ciel s'emplit de têtes en flammes » c'est que le ciel lui aussi a une « tête d'yeux ».

Il y a là une réduction et un agrandissement de la feuille qui peut suggérer une figure humaine. Les taches-personnages, présentes dans la peinture d'Arp, en témoignent.

Dans ce processus de métamorphose cosmique, «le ciel feuille par feuille retombe dans: l'œuf», qui devient ainsi centre ontologique de toute existence. Il génère toutes les métamorphoses possibles sous la lumière éternelle du soleil. Ce subtil jeu des métaphores est accompagné d'un mouvement presque cinématographique de transfocation de zéro à l'infini, car si l'on peut dire: «chaque œil fermé est un empire éteint, le ciel est un cierge» on pourrait aussi affirmer le contraire: chaque œil ouvert est un empire vivant, car le ciel ne peut être opaque, bien au contraire, il reste éternellement lumineux; il «est un cierge». Sur cet écran universel l'œuf s'est glissé dans l'œil. Donc l'œil se retrouve lui aussi dans ce ciel empli «de têtes en flammes». Après la métamorphose antérieure: «feuille par feuille», le ciel devient *œuf* encore une fois dans la métamorphose œil-œuf. Ce ciel œil-œuf est le symbole de la germination perpétuelle grâce à la lumière multipliée à l'infini par les yeux *fermés* ou *ouverts*. Centre de toute existence, même en transformation, le ciel se concentre et se referme donc sur le symbole éternel de la germination: «le ciel feuille par feuille retombe dans l'œuf».

Dans cette perspective du cycle transcendant, le rapport «l'œil fermé - l'empire éteint» représente l'horizontalité; c'est-à-dire la ligne droite horizontale ou, si l'on veut, un banal outil de la géométrie descriptive. Mais cette horizontalité - ligne droite suggérant la vie et la mort - devient volute harmonieuse dans un perpétuel mouvement ascendant. Ainsi *la feuille*, *l'œuf*, *l'œil*, *la tête en flammes* et finalement *la voûte immense du ciel* relie l'existence et la non-existence à une *autre existence*, *seconde mais unitaire sur l'échiquier cosmique*. *C'est la Poésie!*

Ce poème me semble évoquer une gigantesque roue (la roue tant aimée par les romantiques!) symbole de la perfection à laquelle tous les peuples et toutes les créations aspirent. Peut-être est-ce cela qui déterminera Alfred Kern à parler ainsi d'Arp: «Il nous dépasse et nous prive. Il est le souverain donc de la clarté et de la lumière, de la texture des sens^s.»

De la même façon nous pensons que cette «texture de sens», remarquable à juste titre chez Arp, traduit sur le plan formel l'idée de l'existence ou plutôt de la coexistence des contraires dans l'unité organique de la nature.

Sur un autre plan, cette idée de l'unité et de l'harmonie naturelle se retrouve chez Tristan Tzara dans sa recherche d'une simplicité qu'il représente à sa manière par l'image d'une rencontre inattendue au «coin de [la] rue», «comme les chiens et les sauterelles» (1, 424).

Toujours dans le sens d'une analyse comparatiste, mais vues sous un angle différent, les créations littéraires d'Arp et de Tzara peuvent être à la fois semblables et différentes. Semblables par leur attitude ironique, intransigeante et finalement destructrice envers la tradition intellectuelle, et par là-même envers toute une série de valeurs artistiques et morales en général. Différentes par leur degré de déviation ou leur niveau de différence au regard d'une réalité objective qu'ils veulent détruire.

Un vrai processus de transformation violente ou plutôt de merveilleuse métamorphose s'installe dans les laboratoires poétiques propres à chacun des deux créateurs. En ce qui concerne Jean Hans Arp, ce procédé poétique devient dominant. Comme dit Michèle Finck dans son étude « Repaire de rêves ou l'enfance de l'art » :

Arp privilégie la métamorphose par rapport à la métaphore (la cascade se fait nuage, l'homme s'est fait coucou, l'orang se retrouve oran-outang etc. [car] il faut lire «Repaire de rêves») comme un parti-pris du devenir¹⁰.

Jean Arp lui-même est fasciné par l'immensité de la transformation:

*Comment ai-je pu dire
que la cathédrale de Strasbourg
était un cœur¹¹ ?*

s'interroge-t-il. Mais la réponse qu'il se donne:

*Pour la même raison
que vous pourriez dire
que nous sommes une branche d'étoiles,
que les anges ont des mains de poupée (JE, 515).*

est elle aussi construite sur la base d'une série de métamorphoses se trouvant dans la pensée de chacun. Autrement dit, la poésie est en nous et partout. Et cela rejoint la conception de Tristan Tzara sur la poésie comme « activité de l'esprit » (V, pp. 7-28).

On peut comprendre ici que les deux poètes, chacun à son rythme et à sa manière, poussent la « déviation » de la réalité et la « transposition des rapports extérieurs » jusqu'aux limites extrêmes de l'existence naturelle qui contient dans son organisation tant l'aspect matériel que spirituel.

Le rêve lui aussi est un élément de cette nature organique; il est chargé de la poésie d'une autre existence dans laquelle on

retrouve des séquences de l'existence humaine. Et le rôle du poète est d'exprimer cette réalité synonyme de la pureté et de la beauté. C'est ici sa raison d'être et son combat.

L'infini blanc de la poésie demeure donc le but suprême du poète qui avec chaque poème tente de l'atteindre. Comme le suggèrent les connotations du poème arprien « A travers les myrthes du rêve » où :

*L'archet immense de la lumière touchait la terre et la terre
chantait* (JE, 522).

Au contact de cet archet :

*Les étoiles étaient des fleurs
Et tes yeux débordaient de fleurs* (JE, 519).

Si pour Jean Arp le blanc est l'espace où toute métamorphose est possible, pour Tzara les autres couleurs contiennent elles aussi la métamorphose en elles-mêmes. Dans ce sens Marie Ann Caws, dans une étude publiée en 1975 dans la revue *Europe*, écrivait :

dans les seuls Vingt-Cinq Poèmes il y a plusieurs spectacles dominés par la couleur bleue (« roue féconde de fourmis bleues ») ou rouge (« le souvenir en spirales rouges », « vire vire rouge », « le rouge long D) ou jaune (« voir jaune couleur D) ou, plus souvent encore, un vert très frais (« ton âme est verte », « morceaux de durée verte »,) la contrepartie des nombreuses allusions au blanc, cette blancheur idéale mise fréquemment dans une position adjectivale : « pays blanc », « saut blanc cristal », « géant blanc », « courbe blanche d'une danse obscène ») ou autrement définie : « vers le blanc d'oiseau »¹².

Pour la réalisation de cette réalité seconde qui est celle de l'œuvre d'art dada, où tout est permis au dadaïste, comme au démiurge, il y a donc des particularités d'interprétation.

En revanche, du point de vue des sources et des techniques utilisées, on peut faire état de nombreuses ressemblances entre Tristan Tzara et Jean Arp. Leur préférence commune pour le jeu de mots constamment nourri du modèle de la comptine populaire se retrouve tout au long de leur chemin poétique.

Chez Arp, par exemple, les échos du folklore alsacien ne cessent de résonner comme une sorte de métalangage poétique, depuis le célèbre poème « Kaspar ist tot » dont une analyse¹³ perti-

nente d'Aimée Bleikasten a pu mettre en valeur les sources populaires et les racines profondes. Dans le même sens, Jean-Claude Walter écrivait:

Arp se plonge d'emblée dans l'espace de la langue ou plus exactement ((des » langues de sa terre natale, lorsque sous le titre L'étoile bottée il s'exprime en latin d'Alsace mêlant à l'allemand des formes de déclinaison ou de conjugaison d'un latin fantaisiste, mais surtout des tournures dialectales et des onomatopées comme « papperlappap » pour en arriver à ce constat significatif, pour un poète dadaïste: ((son langage s'est cassé dans sa bouche »³⁴.

Ce « constat significatif », qui pourrait être une paraphrase de la célèbre expression de Tristan Tzara: « la pensée se fait dans la bouche » (1, 379), amène Jean Arp à l'invention d'un nouveau genre de poésie: ((l'onomatopée » composée de « tournures dialectales, sonorités archaïsantes, latin de cuisine, onomatopées déroutants, spasmes verbaux³⁵ » comme dans le recueil *Wolkenpumpe* où « il laisse libre cours à la réalité comme au hasard ., ». Le poète lui-même « se laissait surprendre par les images les plus déroutantes, ces échos de miroir selon une logique dictée par la seule phonétique, mais imperturbablement appliquée¹⁷».

Quant à Tristan Tzara, c'est la publication de ses *Œuvres complètes* en cinq volumes par Henri Béhar aux éditions Flammarion qui a permis une mise en valeur de l'élément roumain dans la pensée du poète. Le présentateur attirait lui-même l'attention sur ce fait.

A ce titre, au-delà de l'étude que nous avons pu présenter à l'université de la Sorbonne-Nouvelle en mai 1984¹⁸, nous voulons préciser ici qu'un des plus célèbres contes populaires roumains est construit sur la base d'un jeu de mots absurde. Il s'intitule en roumain « Harap Alb³⁹ », ce qui veut dire dans une interprétation sémantique ((Négru-Alb » et en traduction « Nègre-Blanc ».

Partant de là, nous avons souligné à cette occasion, non seulement la richesse du folklore roumain qui a influencé la poésie du jeune Tzara, quittant la Roumanie en 1915 à l'âge de 19 ans, mais surtout l'existence de l'absurde dans la mentalité roumaine portée à transformer le malheur en dérision. Telle est, à notre avis, la source des ironies, voir des violences de Tristan Tzara ou des paradoxes d'Eugène Ionesco.

L'existence incontestable de ces ((échos de miroir », qui ont

leurs racines dans la proto-pensée et le proto-langage poétique d'Arp et de Tzara a pu constituer un véritable point de rapprochement entre les deux artistes.

Prenons par exemple les *Poèmes simultanés*, composés et signés collectivement par Arp, Serner et Tzara pendant les années 1916-1917. Ces poèmes étaient une attraction des soirées zurichoises du Cabaret Voltaire²⁰, à la salle Zur Waag ou à la Galerie Dada installée dans un magasin tenu par un marchand de tableaux de la Bahnhofstrasse²¹. Ces poèmes sont de vraies curiosités basées sur « d'autres principes²² », comme le précise Tristan Tzara dans une « Note pour les bourgeois » qui accompagne le poème « L'Amiral cherche une maison à louer »²³. Ayant été écrits indiscutablement dans « le but d'obtenir verbalement l'équivalent des principes picturaux » ce nouveau genre de créations poétiques inauguré par Tzara, utilise en même temps avec habileté les langues d'origine de leurs créateurs pour réaliser une polysémie difficilement compréhensible; et cela pour effrayer le petit bourgeois.

Dans les « Poèmes nègres », « Mpala Garoo » et les *Vingt-Cinq Poèmes* écrits par Tristan Tzara entre 1916 et 1918, tout comme dans les « Poèmes simultanés » auxquels Jean Arp participa, on retrouve un bizarre mélange de mots français, anglais, allemands, roumains et d'autres provenances dont les seules raisons poétiques sont de briser la structure cohérente de la phrase ou de la construction poétique, pour introduire le doute et, implicitement, la remise en question de l'esprit lui-même.

Ainsi, tournée en dérision, toute formulation logique devient paradoxalement un moyen de miner la capacité du mot à signifier quelque chose ou à communiquer un message quelconque.

Le monologue et le dialogue, comme le vacarme simultané des poèmes à deux, trois, quatre... ou sept voix, veulent révéler le même état tragique de l'homme moderne: son incapacité à s'exprimer, à organiser sa pensée en une structure compréhensible.

Pour détruire l'angoisse d'une conscience humaine obscurcie, le poème devient moyen thérapeutique. L'individu est libre d'exprimer à sa guise le trop plein de l'âme révoltée. L'unité phonétique apparente accentue la désorganisation et la décomposition du message linguistique qui renvoie aux époques révolues de l'évolution humaine.

Que faire? Le mot, la parole sont en crise. Faut-il les détruire ou les conserver tels quels? D'une manière toujours provocatrice, le groupe déjà mentionné: Arp, Serner et Tzara n'oublie pas de préciser qu'il est une « Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste²⁴ ». Et c'est un point impor-

tant à retenir, car plus tard, quand leurs angoisses et leurs visions se seront décantées, Arp se souviendra:

Tzara, Serner et moi-même avons écrit au Café Terrasse une suite intitulée « L'hyperbole du coiffeur de crocodiles et de la canne ». Cette sorte de poésie sera plus tard baptisée « poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique jaillit directement des entrailles et d'autres organes des poètes qui ont accumulé les réserves appropriées⁸⁸.

Au-delà de la teinte humoristique de ces lignes, il faut comprendre dans ce texte qu'il existait depuis Zürich un accord implicite. Il s'associa aux recherches fébriles que les créateurs dada menaient pour atteindre dans leurs œuvres à « un niveau de différence » par rapport à la banalité quotidienne. Désormais, cet autre « niveau » auquel ils voulaient hisser leurs œuvres, exigeait une introspection du créateur lui-même.

La puissante aspiration vers « l'infini blanc » dont nous avons parlé, ne pouvait pas non plus faire abstraction d'une réalité de l'époque où la banalité, la platitude, la paresse d'esprit et, sur un autre plan, le mensonge politique, le carnage de la guerre, etc., engendraient la révolte dadaïste. Sur le plan de la création de l'œuvre d'art, cet ensemble de sentiments et d'idées se traduira ensuite dans une surréalité de l'existence plus insolite et plus ouverte aux sciences en général, comme un autre territoire de la rigueur, et aux sciences du langage et à la psychologie en particulier.

C'est là une suggestion qui non seulement a pu déclencher la révolution surréaliste, mais a ouvert profondément la création poétique et plastique du xx^e siècle à la science et vice versa.

En ce qui concerne l'aspect graphique et typographique des deux créateurs dadaïstes, on peut facilement remarquer le même effort d'innovation. Leurs goûts les conduisent dès le début à une fructueuse collaboration.

Tzara appréciait chez Arp l'ami et le poète, mais aussi le réalisateur de bois gravés, collages en papier, dessins et peintures, qui dans leurs formes parlaient des mystères d'une nature en permanente transformation et en perpétuel mouvement. Dans son livre, *l'Aventure dada*, Georges Hugnet écrit:

Les bois d'Arp échappent complètement à la stylisation du début et deviennent des taches-personnages qui,

libres et spontanées brûlent le papier de leurs sombres flammes"..."

Parfaitement compatible avec la conception de Francis Picabia, celle de Tristan Tzara visait à réaliser une mise en page extravagante pour choquer le lecteur et bousculer la composition typographique. Par exemple, pour la seule maquette du poème « Une nuit d'échecs gras » il lui fallut plusieurs jours de travail. Le résultat fut un grand succès qui posa en revanche de sérieux problèmes d'ordre pratique pour l'imprimeur et même pour le lecteur. L'article: « Dada avec [ou] sans Parangon », signé par François Caradec dans le numéro 3/1969 des *Cahiers dada-surréalisme*, précise: « ... la typographie Dada a surtout voulu obtenir *une nouvelle forme de lecture* (souligné dans le texte), déroutante pour le lecteur non prévenu²⁵... »

Tristan Tzara a utilisé ce procédé du parangonnage qui consiste à « combiner sur une même ligne plusieurs caractères de différents corps... de manière qu'ils s'alignent régulièrement » (Dict. Larousse), dans les « Poèmes épars » et « De Nos Oiseaux », de même que dans les *Sept Manifestes dada*. Dans les revues aussi, il a utilisé les caractères les plus divers sur des papiers de couleurs différentes en les associant aux clichés et aux bois signés par différents artistes de l'époque.

A un tel type d'écriture il a su associer tout particulièrement Jean Arp, pendant sa période zurichoise, en faisant de lui le collaborateur régulier de la revue *Dada*. Une chose est sûre: il sera publié en compagnie de grands artistes comme: Paul Klee, Arthur Segal, Augusto Giacometti, Vassiliy Kandinsky, Marcel Janco, Hans Richter, etc., mais c'est sa signature qu'on trouve, de loin, le plus fréquemment.

Un décompte de tous les numéros de cette revue, avec ses deux éditions, française et allemande, donne plus de 20 signatures de Hans Arp, tandis que Marcel Janco, pourtant compatriote de Tzara, ne se trouve qu'en deuxième position avec 11 signatures.

C'est grâce à la collaboration de cette période entre Arp, Janco et Tzara que certaines œuvres du premier seront bientôt connues en Roumanie. Elles figureront dans le cadre de deux grandes expositions:

- La Première Exposition Internationale d'Art Moderne organisée par la revue *Contimporanul* (Le contemporain), en 1924, à Bucarest à la Salle du Syndicat des artistes. Une mention dans ce sens est faite par la revue du *Musée de la littérature roumaine, Manuscriptum*, n° 53/1983, qui publie une photocopie de la couverture du numéro double 50-51 de *Contimporanul*, revue fondée en 1922 par Ion Vinea et Marcel Janco, tous deux amis de Tristan

Tzara. Cette photocopie (voir ci-joint), présente le Catalogue de l'exposition de 1924 où figurent à côté des artistes roumains de prestigieux créateurs étrangers, dont Hans Arp, Paul Klee, Arthur Segal, Kurt Schwitters, Lajos Kassak, Hans Richter.

A partir de là, le nom d'Arp va se rencontrer avec ceux de E.T. Marinetti, Tristan Tzara, Theo van Doesburg, Herwarth Walden, Francis Picabia, etc., dans les pages de cette très importante revue de l'avant-garde littéraire et artistique roumaine jusqu'en 1932, quand la publication cessera de paraître.

- La Deuxième Exposition Internationale fut organisée à Bucarest, toujours par la revue *Contimporanul*, en 1928, et présenta des créations d'Arp à côté de celles des artistes roumains: Militza Petrascu, Constantin Brancusi, Marcel Janco, Victor Brauner et de nombreux autres créateurs étrangers.

Mais la collaboration entre Tristan Tzara et Hans Arp fut tout particulièrement fructueuse dans un autre domaine. Ce dernier illustra trois volumes de Tristan Tzara: *Vingt-Cinq Poèmes*, publiés en 1918, où figurent dix bois gravés par Arp, *Cinéma Calendrier du cœur abstrait. Maisons*, édition 1920, qui contient 19 bois d'Arp dont les planches ont été détruites après l'impression, et *De nos oiseaux*, publié à Paris en 1929, qui contient des dessins d'Arp. Signalons enfin une eau-forte, hors texte, réalisée par Jean Hans Arp en 30 exemplaires du volume *Lampisteries* précédé des *Sept Manifestes dada* republiés par Tristan Tzara le 10 octobre 1963.

Sur la dimension de cette collaboration directe entre Tzara et Arp, notons la remarque de l'historien du mouvement dada, Georges Hugnet, qui écrivait à propos des *Vingt-Cinq Poèmes*: « Ce recueil reste une réussite de l'esprit et de la typographie dada. »

En guise de conclusion, nous voudrions dire qu'une grande partie des indications que nous avons données souligne l'action résolue des deux créateurs, fut-ce au prix de violences, en faveur de la nouveauté, de la spontanéité, de la pureté et de la beauté artistique.

Il nous reste, à propos de chacun de ces deux grands créateurs cette interrogation, inspirée d'Arp lui-même:

... dans quelle forme s'est glissée à présent ta grande et belle âme. T'es-tu transmuté en étoile ou en trombe d'eau sur une tornade torride ou en pis de noire lumière ou en tuile translucide [...] ¹⁰.

30 NOEMBRIE - 30 DECEMBRIE I

EXPOZITIE IMPERIALA

PRIMA EXPOZITIE INTERNATIONALA

No. 50-51

STRADA CORABIEI No. 6

- arthur LEGAL
- BRANCUSI ■
- Dazimont ■
- serwacanska
- IANCU ■
- Tempocour HAUT ■
- KURT ■
- schweitzer ■
- milija PETRASCU ■ Zarnova
- m. h. MAXY ■ haris ■ RICHTER ■
- charles TEIGE ■ pen ■ paul KLEE
- viktor BRAUNER ■ Kasak ■
- viking EGGEING ■
- BUHOLZ ■ isael PETERS ■ OIDA
- ernst VOGENA HUER ■

SALA „SINDICATULUI ARTELOR PROMIOASE“

NOTES

1. Tristan Tzara, «Un art nouveau»^D, in Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, Henri Béhar éd., vol. 1, Flammarion, 1975, p. 556. Indiqué dorénavant dans mon texte par le chiffre romain du tome (I à V) suivi de la page.
2. Jean (Hans) Arp, *Revue alsacienne de littérature* (Strasbourg), n° 13 (mars 1986), p. 40. Dorénavant indiqué par les initiales RAL suivies de la page.
3. T. Tzara, *Œuvres complètes, op. cit.*, I, p. 556.
4. Henri Béhar, «Commentaire»^D, in T. Tzara, *Œuvres complètes, I*, p. 706.
5. *Dada, Zurich-Paris 1916-1922*, reprint, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 203 et H. Béhar, I, p. 424.
6. T. Tzara, «Conférence sur Dada», in *Œuvres complètes, I*, p. 424.
7. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 229. Dorénavant indiqué par les initiales JE suivies de la page.
8. Alfred Kem, «Beauté et clarté d'un geste»^D, RAL, p. 48.
9. Salomon Marcus, *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, V, éditions de l'Académie roumaine, p. 125. «Dans l'étude du langage poétique on utilise fréquemment une représentation de celui-ci comme langage "déviant" c'est-à-dire comme langage obtenu en partant de la norme linguistique par l'introduction de certaines perturbations.» Voir aussi Michael Riffaterre, *The Stylistic Context*, 16, World, 1960, pp. 207-218.
10. Michèle Fink, «Repaire de rêves ou l'enfance de l'art»^D, RAL, p. 83.
11. Jean Arp, «Repaire de rêves»^D, JE, p. 515.
12. Ann Marie Caws, «Quelques approximations de Tzara»^D, *Europe*, n° 555-556 (juillet-août 1975), p. 193.
13. Aimée Bleikasten, «Kaspar ist toto Lamento pour un lutin défunt», RAL, p. 55-62.
14. Jean-Claude Walter, «Fils du nuage et de la cathédrale de Strasbourg»^D, RAL, p. 89.
15. Jean Arp, in *Arp* (cat. d'expo.), Paris, Musée national d'art moderne (21 fév. - 21 avr. 1962), p. 78, repr. JE, p. 437.
16. *Ibid.*
17. Pierre Dhainaut, «Ailes et Phenix, nébuleuse ou forêt de mots d'Arp»^D, RAL, p. 34.
18. Vasile Maruta, «L'expression de la poésie roumaine dans la création de Tristan Tzara»^D, actes du colloque *Présence de la Roumanie en France et en Italie*, Sorbonne-Nouvelle, Paris (mai 1984).
19. Sous un titre différent la cinématographie roumaine a repris ce conte en réalisant le film: *Dac-as fi harap alb* (Si j'étais nègre-blanc). Production 1965. Voir *la Revue roumaine*, XX, n° 1, 1966.
20. H. Béhar, in T. Tzara, *Œuvres complètes, I*, p. 718.
21. Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Jean-Jacques Pauvert, 1965, p. 20.
22. Voir *Cabaret Voltaire*, Hugo Ball éd. (Zurich), repr. *Dada, Zurich-Paris, op. cit.*, p. 23 et T. Tzara, *Œuvres complètes, I*, p. 493.
23. *Ibid.*, pp. 22-23.
24. Repr. de «L'Amiral cherche une maison à louer», in T. Tzara, *Œuvres complètes, I*, pp. 492-493.
25. Voir *Der Zeltweg*, Flake, Semer et Tzara éd., Zurich, Verlag Mouvement Dada (nov. 1919), repr. *Dada Zurich-Paris, op. cit.*, p. 63.
26. Hans Arp, «Préface»^D, in T. Tzara, *Poèmes simultanés*, 1957. Aussi H. Béhar in T. Tzara *Œuvres complètes, I*, p. 719.
27. Georges Hugnet, *l'Aventure Dada*, Seghers, 1971, p. 31.
28. François Caradec, «Dada avec [ou] sans parangon», *Cahiers Dada Surréalistes*, 3, 1969, p. 51.
29. G. Hugnet, *op. cit.*, p. 28.
30. Jean Arp, «Caspar est mort», trad. Aimée Bleikasten, RAL, p. 56.

ARP SURREALISTE

ou

Le ruban du père Castel

Henri BEHAR

« ...Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces... tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal. Il n'y a rien de précis en nature... Le ruban du père Castel... Oui, père Castel, c'est votre ruban, et ce n'est que cela. Toute chose est plus ou moins une chose quelconque, plus ou moins terre, plus ou moins eau, plus ou moins air, plus ou moins feu; plus ou moins d'un règne ou d'un autre» (Diderot, *le Rêve de d'Alembert*).

La vision transformiste qui frappe le philosophe nous est désonnais familière, et nous percevons aisément le monisme matérialiste qui le sous-tend. Que Diderot utilise le rêve, ou plus précisément le délire, pour avancer, par contrebande pourrait-on dire, des idées révolutionnaires en 1769, n'a rien pour nous surprendre. Mais que signifie cette référence concrète au clavecin oculaire conçu par le père Castel, destiné à donner, par une combinaison de couleurs, les sensations de mélodie et d'hannonie, principalement pour les sourds? Et surtout pourquoi cette concession restrictive au père jésuite? Il faut comprendre que l'instrument rend compte de la transposition possible des sensations, ce que Diderot apprécie, de même qu'il aurait sans doute goûté l'orgue des saveurs du père Poncelet. Mais tout cela n'offre qu'une équivalence faible, tandis que la nature opère des transfonnations infinies d'un règne à l'autre, ignorant les

limites de nos classifications, et bien supérieures aux procédés mécaniques allégués.

Les poètes, les artistes, ont si bien compris l'exaspération de Diderot s'exprimant par la voix de d'Alembert que les plus audacieux d'entre eux - je songe à Rimbaud, à Lautréamont, à Kandinsky, à Tzara, à Arp - n'auront d'autre ambition que de créer des univers où

*Dans une ténébreuse et profonde unité
Vaste comme la nuit et comme la clarté
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*

(Baudelaire).

Dans ses écrits, Arp nous conte ce bel apologue d'un peintre suisse demandant à ses visiteurs « s'ils désiraient voir ses tableaux ou les entendre, si l'on devait les leur chanter ou lire » (JE 455 '). Bien entendu, c'est de lui qu'il s'agit, et après avoir cité l'un de ses poèmes où la matière végétale n'est que l'écho accessible à nos sens du minéral, il fait cette profession de foi :

C'est en musique, poésie, peinture et sculpture que l'homme peut se réaliser et se développer pleinement sur cette terre. Musique, poésie, peinture et sculpture sont le monde réel dans lequel les forêts bruissantes, les montagnes non mutilées et les hommes sans numérotage ont encore droit à l'existence. Jamais on ne fera trop de musique, trop de poésie, trop de peinture et de sculpture. Jamais on ne rêve trop. L'âme de la musique, et celle de la poésie, de la peinture et de la sculpture se confondent et confluent comme les rêves. (JE 455.)

Il me semble que cette conception unitaire est profondément celle de Dada et du surréalisme, que je ne distinguerai pas ici, dans la mesure où ces deux mouvements tiennent aux mêmes données essentielles de l'être. J'égrènerai donc quelques notes montrant l'adhésion d'Arp à la quête surréaliste, quel que soit son mode d'expression, peinture, sculpture ou poème.

*
**

La base de son œuvre sera le refus du rationalisme triomphant au profit d'une nature *naturée*, celle que l'artiste produit spontanément, sans référence à aucun modèle.

C'est à la raison démesurément développée que l'homme doit d'être un personnage grotesque et laid. Il s'est séparé

de la nature. Il croit dominer la nature. Il croit être la mesure de toute chose... (JE 315.)

Que l'individu revienne à une conception plus sensible des choses, plus terre à terre, si l'on peut dire, qu'il reprenne contact directement avec la matière, alors il pourra créer la beauté nouvelle et l'asseoir sur ses genoux parce qu'elle ne sera ni mécanique, ni imitative.

Dada voulait détruire les supercheries raisonnables des hommes et retrouver l'ordre naturel et déraisonnable. Dada voulait remplacer le non-sens logique des hommes d'aujourd'hui par le sans-sens illogique. (JE 312.)

écrit-il en 1948, reprenant, à quelques notes près, ses propos antérieurs:

Dada est le fond de tout art. Dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens. Dada est pour la nature et contre l'« art ». Dada est direct comme la nature et cherche à donner à chaque chose sa place essentielle. Dada est pour le sens infini et les moyens définis... (JE 63.)

Que l'on entende bien; il ne s'agit pas de se référer à la nature comme modèle indépassable, source d'émotions, à la façon des romantiques, mais bien d'agir comme elle, primitivement, en dépouillant le vieil homme de ses illusions et le débarrassant de ses contraintes.

Il faut d'abord laisser pousser les formes, les couleurs, les mots, les tons et ensuite les expliquer.

Il faut d'abord laisser pousser les jambes, les ailes, les mains et ensuite les laisser voler chanter se former se manifester.

Je ne fais pas, moi, d'abord un plan comme s'il s'agissait d'un horaire d'un calcul ou d'une guerre.

L'art des étoiles, des fleurs, des formes, des couleurs appartient à l'infini. (JE 128.)

proclame le « Manifeste millimètre infini » de 1938 qui, même s'il n'a jamais été proféré en public ni publié du vivant de l'auteur, décrit bien l'attitude requise par l'artiste qui produit de la même manière que la nature dont il fait partie, de sorte que son art est lui-même un élément naturel.

On voit ici le raisonnement circulaire, semblable à celui de Diderot: tout être participe de la nature, qui est un tout en

perpétuel mouvement; ce qu'il crée en est donc un fragment tenant de tous les règnes et de tous les éléments dans l'unité suprême de la nature. Les fonnules d'Arp à ce propos s'enchaînent, invariables au long de son existence: «Nous voulons produire comme une plante qui produit un fruit et ne pas reproduire... » (JE 183.) «L'art devrait se perdre dans la nature, voire même se confondre avec elle... » (JE 419.) pour culminer avec l'identification totale: «L'art ne représente plus la nature, il est devenu la nature même. (JE 426.)

Un témoin des temps héroïques assista justement à Zurich à la révolution interne d'Arp, passant de la construction symétrique au foisonnement des formes libres et embryonnaires. C'est Tristan Tzara, qui écrivit ceci en 1918 :

Hans Arp. Ayant abouti à serrer l'infini des lignes parallèles et la sobriété des superpositions savantes, bouscula son art comme une explosion à mille branches, dont la richesse des formes et d'allusions se groupe merveilleusement en une simple unité végétale".

A cet éclatement printanier correspondent les illustrations des *Vingt-Cinq Poèmes* et du *Cinéma calendrier* de ce dernier.

*
**

Le résultat de cette manière toute naturelle de produire la beauté, Arp le baptise «art concret ». En effet, il se pose à contre-courant de l'usage car pour lui ce type de production ne procède pas par abstraction, élimination progressive, mais par création immédiate, concrétion de la pensée ou, mieux, de tout l'être: «L'art concret est un art élémentaire, naturel, sain, qui fait pousser dans la tête et le cœur les étoiles de la paix, de l'amour et de la poésie. » (JE 184, id 325.)

Dans le droit fil de la théorie transformiste exposée au début, on est sûr qu'Arp n'est pas arrivé par illumination divine à une telle conception. Sur son chemin, il avait en effet rencontré Kandinsky dont il admira simultanément les tableaux et les poèmes: «En son atelier, parole, forme et couleur fusionnaient et se transformaient en des mondes fabuleux, inouïs, jamais vus. » (JE 369.) Un tel éblouissement, une telle ferveur expliquent le choix de l'adjectif « concret », puisque ce qui est issu de ce mode de production est aussi matériel et suscite les mêmes réactions que les objets naturels: «Mais je trouve qu'un tableau ou une sculpture qui n'ont pas eu d'objet pour modèle, sont tout aussi concrets et sensuels qu'une feuille ou une pierre. » (JE 316.)

Cependant, d'autres adjectifs seraient tout aussi justifiés, à commencer par le mot «naturel», ou bien «organique», Arp a hésité avant d'opter pour une formule qui ne s'est pas imposée dans le sens qu'il lui donnait, et c'est dommage. Un temps il parla d'art «élémentaire» - c'était au début de Dada - moins par référence aux lignes simples qu'il traçait, avec ses amis, qu'en pensant aux éléments de base, aux invariants, dirions-nous, de la poésie ou de l'art plastique:

Ces tableaux sont des Réalités en soi, sans signification ni intention cérébrale. Nous rejetons tout ce qui était copie ou description pour laisser l'Elémentaire et le Spontané réagir en pleine liberté. (JE 307, id. 288.)

De là naîtront aussi ces objets si typiques d'Arp, qu'il énumère dans «l'Encyclopédie arpadienne», où il en fournit un équivalent verbal, et qui peupleront naturellement les jardins d'Eden de l'humour. Se faisant son interprète, Tristan Tzara explique la formule des reliefs :

Les réalités, les créations n'ont pas de bouts ni de pieds mais sont complètes dans leur unité. La sculpture sans socle, l'œuvre d'art doit être vue de tous les côtés. Seulement dans ces conditions elle peut devenir réalité [...] Sculpture abstraite polychrome et sans socle (D.C.L, p. 558).

Gabrielle Buffet-Picabia rencontra Arp à Zurich en 1917. Elle comprit aussitôt le sens profond de ses recherches sur la matière, de son obsession de la dégradation causée par le temps et la folie des hommes. Elle explique la raison de *l'Objet* en 1915 :

Objets dus au hasard, rudimentaires, irrationnels, inutiles, trouvés, cassés, qui marquèrent les premiers symptômes de l'époque Dada et vont libérer les sources d'humour de sa vitalité créative, qui se manifesteront alors dans une forme poétique aussi bien que plastique. Il compose aussi des poèmes suivant le principe des objets trouvés, c'est-à-dire avec des tronçons de phrases découpés dans des journaux, des livres d'enfants ou autres publications".

*
**

Incertain, Lautréamont se demande si « c'est un homme ou une pierre ou un arbre qui va commencer le quatrième chant ». Lisant ces poèmes auxquels se réfère Gabrielle Buffet, on pourrait hésiter de la même façon, d'autant plus que les mêmes mots, parfois, entraînent le tourbillon des règnes. Sommes-nous dans le monde humain ou minéral ?

*les os des pierres croissent de plus en plus vite
dans le fondement des baisers suppurent
le ciel se retourne comme un parapluie au vent
les vases gémissent tels des diamants (JE 38).*

Sommes-nous dans le règne minéral ou végétal ? A la formulation développée de « L'air est une racine » (JE 103) qui parut originellement dans *le Surréalisme au service de la Révolution* (n° 6, 1933) il est permis de préférer celle-ci, plus concise, extraite de « Les Pierres domestiques » :

*les pierres sont des entrailles
bravo bravo
les pierres sont des troncs d'air
les pierres sont des branches d'eau (JE 242).*

Mais ce ne sont pas seulement les règnes qui se mêlent et s'embrouillent; les quatre éléments n'y retrouvent plus leurs principes:

*L'air est un lion.
L'air a devant une énorme gueule
et derrière une énorme queue en or.
Entre la gueule et la queue
de l'air
les chasseurs reposent et respirent (« L'Air », JE 475).*

Enfin les êtres et les choses sont comme des ensembles flous, dont on ne saurait tracer les limites, et qu'on ne peut épingler dans les cases de la taxinomie scientifique. Ainsi les: « Museaux-Eponges »

*Des paons-ombres
dorment sur des oreillers
bourrés de tonnerre.
Des lyres-lys
assis sur des hommes-chaises
agitent leurs éventails... (JE 472).*

Au vrai, Arp est loin de la problématique des philosophes du XVIII^e siècle. Il n'a pas à savoir dans quelle catégorie ranger les êtres qu'il rencontre, aux confins des règnes animal et végétal comme les éponges, puisque, pour lui, il lui suffit de les peindre ou de les dépeindre.

Et c'est alors la roue universelle, l'entremêlement des individus aux formes indécises dans un grand tout indifférencié:

... quand un voyageur et une montagne se rencontrent dans le ciel ils se confondent l'un avec l'autre. La montagne se prend pour le voyageur et le voyageur pour la montagne. Ces rencontres se terminent toujours par une rixe sanglante dans laquelle le voyageur et la montagne s'arrachent réciproquement leurs arbres. Le start du châtaignier et du chêne se fait au signe du drapeau végétal. Le cyprès est un mollet de ballet ecclésiastique... (JE 56).

Je cite ici un extrait de l'Introduction à *L'Histoire naturelle* de Max Ernst (1926) dont un état, légèrement différent, parut dans *la Révolution surréaliste* n° 7. Il est clair qu'à propos de son ami Max Ernst, Arp parle aussi de lui-même, de sa vision du monde, qu'il rapporte indifféremment à Dada ou au Surréalisme.

Vision circulaire de l'univers comme à l'époque médiévale, chez sainte Hildegarde, dont l'homme n'est plus le centre, où d'ailleurs il n'y a plus de centre du tout:

*la fin de l'air
et la fin du monde
sont ronds comme des ballons
mais tandis que la fin du monde
reste assise sur son pliant
la fin de l'air saute
d'un arbre de tournois
dans une cage vide
qui voltige dans l'air (JE 119).*

Souvent, à lire Jean Arp, on croirait feuilleter ces vieux almanachs populaires faisant leurs délices du motif de la roue universelle, ou, mieux encore, certaines planches gravées de l'imagerie Pellerin à Epinal (voir par exemple « Bestiaire sans prénom », JE 159 ou 175).

Alors que l'imaginaire médiéval faisait de la roue de l'univers terrestre le symétrique de l'univers céleste, à une échelle différente, j'ai bien le sentiment que pour Arp la roue du ciel se confond avec celle de la terre. En d'autres termes, le microcosme

et le macrocosme ne sont qu'une seule et même chose. Tel est à mes yeux le sens d'un recueil comme *le Siège de l'air* aussi bien que des *Configurations* ou *Constellations* plastiques. Complémentaire de cette vision est le motif, tout aussi populaire et souvent chanté du *monde à l'envers* qu'illustre « L'autocritique des Cygnes » :

*Un lapin dévore un chasseur.
Un diamant se déboutonne
et bêle plus fort qu'un mouton.
Le mouton se fâche.
Il piétine son ami, le loup.
Le berger hélas est loin
Il assiste à l'autocritique des cygnes (JE 476).*

A l'évidence, ce n'est pas une vision paradisiaque puisque la paix ne règne pas dans cet univers, mais plutôt l'écho de l'utopie millénariste, selon laquelle les petits et les faibles pourront prendre leur revanche afin que s'instaure un monde égalitaire et pacifique. Arp en voit une représentation concrète dans la sculpture et l'architecture nouvelles, quand il oppose le style éléphant au style bidet, le premier dominant désormais pour faire triompher la naïveté et la cocasserie dans le monde (JE 109).

Les trois motifs du monde à l'envers, de la roue universelle et de la confusion des règnes se trouvent plusieurs fois rassemblés dans les écrits d'Arp, et singulièrement dans une de ses *Trois Nouvelles exemplaires*. « Sauvez vos yeux » (JE 79) qualifiée de « nouvelle post-historique » donc de la fin des temps, qu'on pourrait tout aussi bien situer à la création du monde, avant la séparation de la terre et des eaux. Mais ce débat est sans importance, puisque la fin est dans le commencement, et réciproquement.

*

**

En insérant l'univers mental d'Arp dans une tradition séculaire, comme je le fais, on pourrait croire que, chez lui, tout est concerté, d'autant plus qu'il lisait, la chronique dada est là pour l'attester, les œuvres les plus curieuses de la pensée traditionnelle. Il n'en est rien cependant, tous les éléments qu'il recueille lui viennent tout naturellement du songe. « C'est dans le rêve que j'ai appris à écrire et c'est bien plus tard que péniblement j'ai appris à lire », affirme-t-il (JE 375). Processus paradoxal, inversant l'usage scolaire, qu'on doit comprendre ainsi: le rêve est la source des signes, du pictogramme que j'ai toujours développé avant de déchiffrer le langage des autres. Autrement dit mon

langage primitif est absolument original, et je ne connais celui des autres que par convention...

Je ne sais pas dans quelle mesure les concrétions plastiques d'Arp sont issues du rêve, n'ayant aucun moyen d'en attester. Mais je puis identifier les phrases du sommeil, qui «cognent à la vitre» - comme disait Breton - parsemant ses écrits, que d'ailleurs il pointe de diverses manières: «Des flèches blanches ont abattu l'ombre blanche» (JE 376).

L'étude de l'univers onirique d'Arp dépasse notre propos. Je me bornerai à citer cette observation toute personnelle:

L'homme qui rêve est capable de faire danser des œufs gros comme des maisons ou de mettre en gerbe des éclairs. Il sait aussi comment s'y prendre pour faire tenir en l'air, au-dessus d'une pauvre petite table branlante qui a l'air d'une chèvre momifiée, une grande montagne qui rêve, elle, d'un nombril et de deux ancres de navire (JE 434)

où l'on aura reconnu la *Nature morte, Table, Montagne, ancres et nombril* reproduite dans le n° 7 de la *Révolution surréaliste* (p. 10).

C'est d'ailleurs en évoquant lyriquement ce tableau qu'André Breton achève son essai sur *le Surréalisme et la Peinture*. Dans une perspective immanente, la surréalité est contenue dans la réalité et réciproquement, comme des vases communicants.

L'heure de la distribution avec Arp, est passée. Le mot table était un mot mendiant: il voulait qu'on mangeât, qu'on s'accoudât ou non, qu'on écrivît. Le mot montagne était un mot mendiant: il voulait qu'on contemplât, qu'on escaladât ou non, qu'on respirât. Le mot ancres est un mot mendiant: il voulait qu'on s'arrêtât, que quelque chose rouillât ou non, puisqu'on repartit. En réalité, si l'on sait maintenant ce que nous voulons dire par là, un nez est parfaitement à sa place à côté d'un fauteuil, il épouse même la forme du fauteuil. Quelle différence y a-t-il foncièrement entre un couple de danseurs et le couvercle d'une ruche? Les oiseaux n'ont jamais mieux chanté que dans cet aquarium'.

Avec Arp, le monde onirique devient étrangement présent. Il suscite ses *Reliefs* aussi bien que ses poèmes, d'une façon telle que l'on ne sait plus si le sujet rêve qu'il est éveillé, ou si, éveillé il se croit dormant. Vieille aporie de *la Vie est un songe* qu'il met magnifiquement en scène dans « La grande mouche, la moustache

et la petite mandoline» (JE 249), nous ramenant à l'inversion des mondes, ou plutôt à leur réversibilité, évoquée précédemment.

*

**

On sait que le surréalisme s'est défini, originellement, à partir de l'automatisme psychique, lequel n'est pas identifiable en totalité au rêve. Pourtant, de l'un à l'autre, les traverses sont nombreuses. Et Jean Arp, qui fixe dans le rêve la source de sa création, est enclin à y rapporter divers phénomènes intervenant dans le processus créatif, tels que le hasard et l'automatisme, aboutissant aux collages, plastiques ou verbaux: « je vous affirme que le hasard est aussi un rêve» écrit-il à propos de ses premiers collages de 1914 (JE 420). De même qu'il accueille sans trouble les images oniriques: «Il suffit de baisser les paupières» dit-il (JE 435), il accepte « avec une reconnaissance émue» (JE 419) ce que le hasard lui envoie, guidant son geste lorsqu'il déchire un papier, adopte une couleur, aligne des mots. Hasard lié à la compulsions automatique qui, dit-il « donne accès à des mystères, nous révèle les cheminements profonds de la vie ». (JE 435, cf 307 et 419.) En d'autres termes, il n'y aurait rien d'aléatoire, mais plutôt une multitude de phénomènes inconscients, faisant irruption à un moment de moindre vigilance, à l'écoute desquels il convient de se placer pour trouver le sens de son existence. Il suffit de se livrer à sa propre spontanéité et de ne jamais reprendre ou corriger.

On le voit, il n'y a pas de solution de continuité, à ses yeux, entre la spontanéité dadaïste prônée par Tzara dans ses *Manifestes dada* et l'« Automatisme psychique par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée» que Breton désigne dans le *Manifeste du surréalisme*. De là qu'il considère, sans abus de langage et sans détournement opportuniste, les poèmes collectifs et ses collages verbaux dadaïstes comme des exemples, avant la lettre, de poèmes automatiques.

Je rencontrais Tzara et Serner à l'Odéon et au café de la Terrasse à Zurich où nous écrivîmes un cycle de poèmes: Hyperbole du crocodile-coiffeur et de la canne à main. Ce genre de poésies fut plus tard baptisé: « Poésie automatique » par les surréalistes. La poésie automatique sort en droite ligne des entrailles du poète ou de tout autre de ses organes qui a emmagasiné des réserves... (JE 309).

On ne saurait plus brutalement désigner l'inconscient, le

désir et la sexualité! De fait, Arp ne théorise pas. Il ne se réfère à aucun des maîtres à penser du surréalisme. Il n'explique pas non plus. Il lui suffit d'une intime conviction.

On sera d'autant plus enclin à le suivre qu'aucun critère objectif ne permet de garantir l'authenticité de l'écriture automatique. Forcé est donc de tabler sur la bonne foi du poète. Et je pense que nul ne songera à mettre en doute celle d'Arp quand il affirme que certains poèmes de *la Pompe de nuages* « présentent des affinités avec les poèmes automatiques du surréalisme: comme ceux-ci, ils ont été transcrits directement, sans réflexions ni reprises... [ils] préparent déjà mes papiers déchirés, dans lesquels j'ai laissé jouer librement la « réalité » et le « hasard »... (JE 437).

Ces papiers collés sont l'équivalent du poème, « de la poésie faite avec les moyens plastiques » (JE 433).

Je n'ai pas le temps de vous lire ces poèmes automatiques ou, dirions-nous, spontanés, traduits de l'allemand par Tzara, Breton, Aragon ou Arp lui-même. Je signalerai cependant un exemple de collage aidé, comme Duchamp disait ready-made aidé, recueilli dans *Jours effeuillés*. C'est « Isabelle et les assiettes » (JE 368), qui s'empare des phrases d'*Isabelle*, le roman d'André Gide, comme faisait *l'Antitête* de *Manon Lescaut*.

*

**

Dans *l'Anthologie de l'humour noir*, André Breton propose de faire une coupe dans la pensée poétique contemporaine pour en découvrir les racines, au plus profond du moi, et voir de quelles couches géologiques elle s'alimente. Il considère qu'Arp est celui qui l'a le mieux pratiquée:

et toute sa poésie, tant plastique que verbale, semble en avoir disposé pour nous rendre sensible le monde en faible part aérien, en grande partie souterrain, que l'esprit explore comme la plante au moyen d'antennes.

A l'appui il allègue deux poèmes que j'ai déjà cités, « L'air est une racine » (JE 133) et « Bestiaire sans prénom » (JE 159) attestant les différents niveaux, en profondeur mais aussi en altitude, où puise l'inconscient pour se sublimer.

Arp résume ce processus en une formule brillante qu'il faut prendre à la lettre:

*L'humour
c'est l'eau de l'au-delà
mêlée au vin d'ici bas* (JE 362).

nuits» (JE 518) bien plus adéquat que « jamais » ! A propos de clavecin, je ne puis manquer de citer cette gamme de la Nuit recachetée :

*des do minas
des ré giments
des mi notaures
des fa cétieux
des sol liciteurs
des la pins
des si ciliens
des do minas (JE 583, cf 577).*

On pense aux chaînes de mots de nos jeux d'enfants, de la même façon que les bois symétriques de la période de 1916-1917 rappellent les papiers pliés découpés, ces gars du monde se tenant par la main en une fresque presque infinie, limitée seulement par la force de l'enfant pesant sur les branches des ciseaux.

Fidélité à l'esprit d'enfance dont on a pu entrevoir l'importance dans le thème du monde à l'envers, et que Leonard Forster avait finement pistée à travers les réapparitions verbales ou plastiques de Kaspar le lutin, maintenant érigé à l'Université de Caracas comme Berger des nuages'.

*

**

*Un jour nous disparaissions avec un frôlement
comme des feuilles mortes
et nous nous transformons en poussière
et redevons des étincelles des étoiles
et chantons et flottons
bienheureux dans des manteaux de feu (JE 114).*

chante le poète des *Jours effeuillés* au souvenir de sa jeunesse à Zurich, revenant sur l'unité de la matière. De fait, sa conception n'a jamais variée, et à plusieurs reprises ses écrits rassemblent les motifs unitaires que je n'ai distingués, au cours de cette communication, que pour les besoins de la démonstration. Mais il est clair que le cercle se referme, parce qu'en vérité il n'a jamais été brisé et que l'expérience artistique a consisté à en explorer toute la surface pour constater, à la fin comme au début que « ce qui est supérieur est comme ce qui est inférieur, et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, pour former les merveilles de la chose unique », comme l'indique la Table d'Emeraude". Les familiers d'André Breton auront entrevu la définition

du point sublime, ce point de l'esprit où les choses cessent d'être perçues contradictoirement. Arp évoquait Héraclite à ce propos (JE 296). Quel que soit le philosophe pré-cartésien auquel on se réfère, il s'agit toujours d'une même conception moniste de la vie.

Peut-être accepterez-vous, dès lors, que je m'abstienne d'énumérer les rencontres précises d'Arp avec Péret, Tzara, Eluard, Breton et leurs amis, que je ne feigne pas de m'étonner de leurs très grandes divergences de vues sur le plan de l'action, tant sont évidentes leurs convergences sur le fond, c'est-à-dire sur leur conception de la vie et de l'art comme expression du « modèle intérieur ». Même s'il a peu participé aux activités du groupe, Arp était présent pour l'essentiel, indissolublement lié au mouvement par une admiration réciproque".

Université de
Paris-III Sorbonne-Nouvelle

NOTES

1. Je me réfère à: Jean Arp, *Jours effeuillés*, poèmes, essais, souvenirs, 1920-1925, préface de Marcel Jean, Gallimard 1966, 672 p., par le sigle JE suivi de la pagination.
2. T. Tzara, « Note sur quelques peintres », 1918, dans les *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, 1975, t. 1, p. 559.
3. G. Buffet-Picabia, *Aires abstraites*, Genève, P. Cailler, 1957, p. 119.
4. André Breton, *le Surréalisme et la Peinture* (1928), Gallimard, 1965, pp. 4748.
5. Cf. Henri Béhar: « Le collage ou le pagure de la modernité », *Cahiers du XX^e s.*, n° S, 1975, pp. 43-68.
6. André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Pauvert, Le Livre de Poche, 1970, p. 363.
7. Voir Léonard Forster, « Dnser Guter Kaspar ist Tot », *Cahiers dada-surréalisme* n° 2, Minard, 1968, pp. 25-29.
8. Eliphaz Levi, *Histoire de la magie*, Alcan, 1892, p. 71. Cf. JE, p. 38 :
va en haut et pousse en bas
va en bas et pousse en haut...
9. « Mon admiration pour la poésie de Breton, de Péret, d'Eluard et d'autres est ce qui me lie indissolublement au surréalisme. » (JE 406.)

Pour chacun d'entre nous, 1945 représente le moment de la grande rupture dans la culture européenne, et plus particulièrement encore dans l'art et la littérature d'expression allemande. Quant à la poésie elle-même, c'est devenu une idée reçue qu'elle y est non seulement bouleversée en profondeur dans ses formes, mais plus encore, menacée dans sa survie même.

Mais Jean Arp, mais Dada, auquel nous l'associons spontanément? Dada qui se moque de l'histoire et de ses courants, et qui pratique avec la chronologie les jeux souverains qui font le désespoir des chercheurs? Pour Arp aussi, ce moment est une grande cassure, mais c'est celle de sa vie personnelle, qui voit Sophie Taeuber, sa compagne de toujours, lui être enlevée par une mort brutale en 1943. A ce déchirement viennent s'ajouter, comme conséquences immédiates, le fait de se trouver exposé soudainement à la réalité, ainsi que le constat de sa propre fragilité, de son propre vieillissement.

De quelle manière ces données, avec toute leur sécheresse, affectent-elles la production du dernier quart de la vie d'Arp? Si l'on excepte une assez courte période de silence, d'hébétude, il se remet rapidement à l'ouvrage; ses compositions dans le domaine plastique ne semblent pas - du moins pour un œil profane - subir de grand changement. Et de même, une comparaison première de son œuvre poétique antérieure avec celle de la dernière période ne révèle pas de tournant brutal. La rupture

soudaine, c'est dans la tonalité, dans le climat de sa poésie d'après-guerre, qu'elle réside: mélancolie, nostalgie, sensation de fugitivité des choses et des êtres, d'absorption par le néant, et, dans le sillage de ces évocations, un certain penchant au pathétique, voire parfois au ton prophétique, occupent une place grandissante dans sa production. Des traces, éparses, de cette nouvelle tendance, étaient déjà présentes, notamment dans le cycle *Muscheln und Schirme* (1939), où le poème « das lied des roten » effleure en souriant l'idée de notre caducité et de la mort:

*wir trinken und singen
und die zeit vergeht.
es singt und weht
und wandert im licht.
eines tages rascheln wir wie welke blätter fort
zerfallen zu staub
und werden wieder funken und sterne
und singen und trinken
und wandern selig in feurigen miinteln",*

Mais semblable motif avait été traité, dès 1930, en des VISIONS autrement saisissantes, dans le cycle « Das Tagesgerippe » (Squelette des jours) :

*Die flammen füttern den tod
ach wie schrecklich gurrts der tag
zunge liegt bei zunge
die luft ist voller wunden
und in den wunden nisten schatten',*

Pourtant ce sont des aperçus auxquels Arp ne s'attarde pas encore; ils ne vont véritablement envahir son espace qu'avec la disparition de Sophie: les cycles « Sophie », « Westostliche Rosen », « Die ungewisse Welt », pour ne citer que ceux-là, nous font découvrir un poète sombre, renouant avec les grandes visions tragiques de l'expressionnisme, voire du baroque. Arp aurait-il donc définitivement rompu avec l'esprit Dada? ne saurait-il plus jouer de l'instrument souverain, de l'antidote à l'« intériorisation » - cet « unangenehmer prozess der verinnerlichung », je reprends sa propre formule - qu'est l'humour? Plus édifiante encore, la seconde version, en 1945, d'un poème de 1917 intitulé « Weltwunder », où, selon une méthode familière au groupe Dada, Arp avait composé un montage à partir de formules découpées dans des journaux; il étoffe à présent considérablement ce texte

en y insérant des compositions nouvelles, le poème original ne devenant plus qu'une mince trame. Dans sa version de 1945, « Weltwunder » me paraît donc témoigner d'une part, de la volonté de rester fidèle à un procédé, celui de la libre association, de se soumettre au seul principe de la surprise, selon une conception toute ludique; mais d'un autre côté, les nouvelles insertions - que Jean Arp nomme « interpolations » - à dominante sombre, parfois inquiétante, marquent le poème d'une causalité psychologique, dans le moment-même où son auteur entend distancier et relativiser, par l'opération le soumettant à l'écriture aléatoire, ce matériau affectif. La composition manifeste dès lors une tension, rendant éclatante la *distance* entre les deux périodes, révélant, sous la continuité du procédé, la cassure profonde.

La tentation est grande de considérer les forces contraires qui animent ce texte comme un résumé de ce qui va désormais dominer son écriture; d'y voir le signe d'une *tension* dont il ne se libèrera plus. Comme si, Sophie disparue, plus rien ne le protégeait désormais des assauts des puissances hostiles et des conflits internes. Mais mon propos voudrait être de montrer, s'il se peut, que ces contradictions, loin de nuire, font la richesse de l'œuvre d'Arp, et lui confèrent en définitive sa véritable portée: celle d'une lutte sans relâche pour rétablir, dans un environnement d'où le bonheur réel s'est enfui, les conditions d'un bonheur imaginaire.

J. DES NUAGES A LA REALITE HIDEUSE

Les nombreux poèmes dédiés à Sophie, soit explicitement comme les deux groupes qui portent son nom, soit de façon à peine moins directe comme « Die Engelsschrift », de 1948, ou « Die Schwebende Blume » (1945-47), donnent la mesure de ce qui, pour Jean Arp, disparaît avec elle. Il est lui-même, selon ses propres paroles, frappé par la foudre, par un « schwarzer blitz » (GG II, 10), menacé, non seulement dans son équilibre-moral, mais jusque dans sa survie:

*dich aber kann ich nicht vergessen
ich kann ohne dich nicht sein* a.

Suivra une période de désorientation et d'hébétéude, qu'il surmontera à force de volonté, s'arrachant à la douleur, réapprenant à parler comme un convalescent retrouve l'usage de ses membres:

*Ich spreche kleine, alltägliche Sätze
leise für mich hin...
Ich spreche kleine, einfältige Sätze
leise für mich hin
immerfort für mich hin •...*

Ses forces une fois recouvrées, il se plaint d'avoir perdu de sa spontanéité créatrice; son innocence se serait enfuie, faisant place à des sensations de vanité, de vide, qui se traduisent en métaphores d'errance dans une durée et un espace sans repères:

Wie ein Falter taumelte er im Lichte hin und her, schwankte noch •...

Ou encore:

*Verloren wie der alte Mond,
der schon viele tausend Jahre stirbt,
ist dieser alte Triinenmensch
der um die tote Rose wirbt".*

Sa seule raison d'écrire, et peut-être d'exister, est d'évoquer inlassablement la disparue, d'en tracer un portrait poétique. N'est-ce pas le moyen de défier le temps, en la rendant à nouveau magiquement présente? C'est ainsi que des évocations, entamées sur le mode élégiaque du souvenir et de l'absence, peuvent déboucher sur des accords pleins, affirmant l'actualité, la présence de Sophie:

*Ich stehe da und dort umher
wie in einem dunklen schlaf
ohne dich sind die tage und nächte zäher nebel
die atmenden wunder gleiten an mir vorüber
wie an einem blinden
erde und himmel sprechen nicht mehr zu mir
ich messe nur und vergleiche
die welt die ich liebte mit dir*

*es blüht im himmelsgrund
zwischen dunkelheit und licht
strahlend wie ein stern
dein gütiges gesicht •...*

Ou, plus radicalement encore, ces simples définitions:

*Sophie ist ein Himmel.
Sophie ist ein Stern.
Sophie ist eine Blume.*

Mais ce portrait peut aussi s'esquisser à partir d'un fait plus prosaïque, invention ou souvenir du temps de la communion intellectuelle:

*Sophie mahnt mich eindringlich, das Licht im Körperlichen
aufleuchten zu lassen,
denn die Sehnsucht und das Ziel aller Körper sei ihre
Verklärung....*

Le rappel de cette conversation atteint, dans sa simplicité, à l'évidence d'une hallucination.

Ce n'est plus un portrait, mais bien une *transfiguration* de Sophie que nous contemplons; le personnage s'efface progressivement, en effet, derrière sa signification symbolique, sinon mythique: se confondent désormais la compagne et la mère en celle qui offre à la fois douceur, paix et protection:

*Für dich
war die welt
nie dunkel
und zerklüftet
du schrittest mir voran
mit frohem glanz
und frohem schein
dein mut
zog hilfreich
in mich ein
du schirmtest
unseren traum
und jede stunde
hatte einen sinn
und einen sauberen saum ^{10.}*

Le rayonnement et la plénitude dont elle le baignait, le poète ne craint pas d'en situer la source lointaine en une foi mystique:

*Sophie schrieb die Engelsschrift.
Sie schrieb sie still und bescheiden wie die
Monche des Mittelalters ^{11.}*

Dans cet amour transfiguré de Sophie, se confondent à la fois le mysticisme qu'ils partagèrent tous deux au début de leur

rencontre, et la confiance créatrice; Sophie, c'est à présent la poésie elle-même - au même titre que le fut, pour un Novalis, sa fiancée mythique. Sophie était la vie, celle qui détenait le secret d'une cohérence quasi musicale du monde:

unbeweglich und still

*schauest du in die tiefe
sie spiegelte dir dein leben*

*es blühte wuchs und stieg tonend empor*¹⁰.

Perdre Sophie, c'est donc se trouver chassé violemment du paradis, être arraché au royaume des songes - que Jean Arp nomme aussi «nuages» - mais en même temps, coupé des sources vives de toute poésie. Cette perte le précipite dans un état plus grave qu'un deuil: elle brise un cercle sacré, une enveloppe protectrice; ce n'est pas un hasard si les métaphores du cocon et de l'œuf, extensions des formes ovales qu'il affectionne, sont le plus souvent désormais percées, éclatées, expulsant l'embryon qu'elles contenaient, et exposant celui-ci, sans recours, à un monde de cauchemar - les métaphores gravitant autour de la notion d'un univers matriciel, secourable, se renversant à présent en leur antithèse, cavernes sombres, «dunkle hohlen» où il cherche en vain le visage de Sophie, ou encore «coquille monstrueuse» formée par l'immense reflux de l'océan; on multiplierait aisément les exemples. Mauvaise naissance donc, que résume le poème «ich erwache» :

*Ich bin unbefiedert und nackt
wie ein vogel, der aus dem ei schlüpft*¹¹.

Une sculpture un peu plus tardive, le *Squelette d'oiseau* (1947), traduit de manière moins naïve, mais d'autant plus forte, cette sensation d'abandon dans un univers en proie à la barbarie.

Celle-ci est, en 1943, une réalité; le «squelette d'oiseau», pathétiquement ouvert à toutes les agressions, en est traversé, et la revit, des années durant, sous forme d'angoisses, de terreurs, de phobies: rêves de persécutions et de chasses à l'homme, chutes dans le vide, sensations d'être englouti par des monstres, voilà ce qui peuple son imaginaire; celui que l'on croit indifférent à l'actualité, parce qu'il s'exprime peu, revit dans ses rêves, en des transpositions où l'humour n'a guère de place, les horreurs récentes en ressuscitant celles que l'Histoire a osé glorifier; mais nous serons plus attentifs encore à celles qu'il a, en visionnaire,

anticipées, identifiant dans l'essor industriel des années 50, les monstres de demain, dans la religion du progrès, l'inhumanité et la violence prochaines.

Cette réaction de rejet de notre réalité contemporaine dans son ensemble, telle qu'elle s'exprime tout au long de cycles poétiques comme « Zeitgemasse Fabeln » (1951), ou « Marchen » (1951), *Dunkler wird das Dunkle* (1955), et bien d'autres, repose certes, sur les principes chers à Dada dénonçant - non sans que le lecteur trouve, au passage, d'irrésistibles formules - pêle-mêle le machinisme, la guerre et la philosophie occidentale au nom d'une religion de la nature et d'une représentation idyllique du monde médiéval. Mais c'est tout le mérite d'Arp d'avoir su renouveler ceux-ci, d'avoir démasqué à sa naissance le mirage de la société de consommation (par ex., dans son poème « Dinge », en 1965) et condamné l'argent, cet autre ennemi de toute création comme de toute humanité, dans son recueil *Sinnende Flammen* (1961). C'est dans ce dernier cycle, probablement le plus véhément, qu'il dresse le tableau d'une humanité dérisoire, dont le néant spirituel ne fait que préparer la destruction matérielle.

Ce monde où, dit-il, il n'a pu trouver de cachette, il se prépare à le quitter; ce mouvement de retraite peut coïncider, pour une part, avec une impulsion toute physique, née de la lassitude et du désir, maintes fois exprimé, de rejoindre Sophie au royaume des « anges ». Mais il traduit aussi l'impression poignante de sa marginalisation, de la solitude forcée du vieillard qui n'a plus de territoire commun avec les hommes: « immer unverständlicher wird mir die sprache der menschen ».

Il y a pourtant quelque temps déjà qu'il les a quittés, ses contemporains et leur « Staubsprache » : bien avant d'avoir tiré cette conclusion tardive, en 1965, dans « von seinen langen langen grauen wegen », poème du bilan amer:

*Nun ist er alt
aber langsam langsam beginnt er zu fühlen
dass er den Ausgang aus diesem grauen Tal
in sich suchen müsse*¹⁴.

Il n'a pas cessé en effet durant ces années, d'opposer aux agressions du monde extérieur ses ressources propres ; dédaignant les concessions, indifférent aussi aux succès qui lui viennent depuis les Etats-Unis, au prix, reçu à Venise, il s'est borné, face à un curieux avide d'une initiation aux secrets de son langage, de sa « Fingelsprache », à réciter un flot d'onomatopées: il n'y a pas de traduction de son idiome vers la « Staubsprache » (langue de poussière) des humains, pas de passerelle entre lui et la

société contemporaine. Accomplir «à l'envers le chemin des hommes» en se dépouillant des oripeaux prêtés par eux - c'est ce qu'il entreprend patiemment dans le cycle «Blatt um Feder um Blatt» -, telle est son orientation, avec pour objectif la reconstruction de l'abri détruit par la mort de Sophie, la reconquête de son espace intérieur, de ce qu'il nomme, précisément, le « langage intérieur ».

II. A LA RECONQUETE DE L'ESPACE INTERIEUR

Quelle signification revêt pour nous cette entrée en «soi-même»? Est-ce un repli, un exil volontaire dans une citadelle intime? Arp sait pourtant demeurer l'être le plus sociable et le plus accueillant. C'est dans ce paradoxe d'une retraite se conciliant avec une sensibilité suraiguë à son environnement que réside la poétique d'Arp et, en fin de compte, son message.

Lui-même ne pénètre pas dans cet espace par simple décret: il n'y accède qu'en franchissant les obstacles du doute sur soi-même et d'une répulsion devant le langage - «unsere Worte sind Abfalle» (nos mots sont des déchets) - mais, une fois la confiance revenue avec la «saison des rêves» - «wenn die traumzeit anbricht» - s'ouvre dès lors à lui un paysage de liberté illimitée, d'où ont disparu toutes frontières, dans lequel il n'a besoin pour se guider que du hasard; «je vous affirme que le hasard est un rêve»: ce postulat lui permet de voyager à l'aventure, sachant que «le départ d'une œuvre... peut être provoqué par la rencontre avec un être humain, un animal, une plante, une pierre, une vieille planche sur laquelle on a tracé en passant quelques lignes" ». Mais Arp ne se suffit pas de la rencontre: cette aventure est une «traversée des choses, des êtres et des mondes» selon ses propres termes. Elle suppose une intensité incompatible avec les notions d'un espace et d'une durée informes; hasard n'est pas ici synonyme d'arbitraire; l'espace social, Arp le définit justement par sa platitude et son uniformité; c'est celui de la «vallée grise» dont on s'applique à éliminer tout relief; les poèmes de Jean Arp au contraire, sont riches d'explorations, sont autant d'efforts pour identifier des altitudes et des profondeurs, ils représentent, très concrètement, une reconnaissance physique, tactile autant qu'auditive ou intellectuelle, un apprentissage s'appuyant sur des oppositions avant de dégager des similitudes. Pas de rencontre, par conséquent, qui ne soit d'abord un choc des contraires; et le verbe «wandern» (voyager) dont Arp désigne cette exploration serait inadéquat s'il ne renfermait, grâce à ce léger «glissement» évoqué par lui dans ce même

propos, la virtualité d'un « wunder » (miracle), opération à laquelle nous sommes conviés dans ce vers: « Worte sind Wunderwanderungen » et dont bien sûr il ne resterait plus rien dans une traduction telle que « les mots sont de miraculeux voyages ».

Ce monde sans frontières, loin d'être inorganisé, doit permettre qu'à travers la variété infinie des jeux, associations et démembrements, effets d'échos, voire rapprochements par homophonie, entre le français et l'allemand, se rencontrent les contraires, se résolvent les oppositions par la révélation d'une parenté secrète; ainsi se créent, dans cet univers, des réseaux, à partir d'attirances polaires, sans que jamais pourtant ceux-ci se figent en un système; pour définir cet organisme en perpétuelle mouvance, sans doute la lecture des philosophes présocratiques vient-elle apporter une caution au poète, qui cite Héraclite pour fonder sa méthode de composition:

c'est toujours la même substance qui est en toute chose; la vie et la mort, la veille et le sommeil, la jeunesse et la vieillesse... Car en se transformant, ceci devient cela, et cela, en se transformant, devient de nouveau ceci. (JE, 17.)

Mais le recours à la philosophie ne saurait être qu'une coïncidence, nullement une influence: Arp n'a cure d'appliquer une théorie, il ne fait qu'obéir à une loi intérieure qui lui permet de deviner, au-delà des codes et des images superficielles, les similitudes essentielles, ce qu'il va jusqu'à nommer « la source originaire de l'univers » dans son poème « Elemente » (GG II, 79), qui appartient à une longue chaîne d'extases mystiques. Que ces expériences doivent beaucoup à la lecture de Maître Eckhart par l'intermédiaire des romantiques allemands, n'est certes pas sans importance; mais l'essentiel est qu'elles éclairent son aptitude à se débarrasser de son individualité, pour atteindre à ce degré d'impersonnalité qui l'autorise à parler de lui-même à la troisième personne, voire à s'identifier à des animaux ou à l'astre lunaire. Le plus souvent, la substitution de la troisième personne à la première témoigne chez lui de l'isolement et de l'angoisse surmontées, de retrouvailles réussies, d'une pleine participation au cycle universel. C'est alors que peuvent naître chez lui les mythes et les fables, la fonction du poète étant de donner la parole à tous les êtres, y compris ceux du règne minéral, comme l'exigeait Novalis.

Cette capacité d'oubli, d'absorption dans les profondeurs du « es », du « soi » où André Breton avait situé l'énergie propre à Jean Arp en même temps que le secret de son humour, explique en effet sa double veine créatrice, et la complémentarité néces-

saire de l'expression plastique - essentiellement, en cette dernière période, de la sculpture - et de la poésie. C'est par la poésie que les pierres accèdent au langage; c'est elle qui explique l'abondance des formes ovales, des quasi-sphères, mais aussi des noyaux évidés - surgissant souvent dans les poèmes sous le terme de «Nabel» (« nombrils ») - qui résultent de germinations, de croissances, et qui concentrent et diffusent les énergies. Mais la matière ne fait pas que recevoir: Arp ne manque pas de souligner combien elle peut être apaisante; comme elle peut, par exemple, conjurer des angoisses de chute dans le vide par la vertu de la seule main du sculpteur épousant la verticale d'un torse: la main impose à l'espace sa *cadence*, par une «anticipation» sur l'esprit, comme le souligne Arp le plasticien, relayant pour une fois la poésie chargée de donner signification, d'assurer la fécondation et les échanges (« circulons tout de même », commente Jean Arp à propos d'une exposition d'œuvres sculptées d'un ami) ; chargée enfin d'apporter respiration et rythme, enrichissant ainsi la sculpture d'une dimension nouvelle; opérations que retient et résume le poème « Pousses» (1953) :

*Colonnes vivantes, sveltes.
Cadences de tiges.*

*Dentelles de veines.
Parfum d'Adam.*

*Des masses de filaments ténus, déliés,
enfin des consonnes fines,
sortent de leurs gaines de lune embaumée. (JE, 304.)*

Dans leur mutuelle fécondation, sculpture et poésie réaliseraient alors l'équilibre, toujours à refaire, du matériel et de l'immatériel, ce «flottement», Arp dit «ce flottage dans l'Infini du rêve ▽.

N'accompliraient-elles pas en même temps l'ambition de rentrer dans ce paradis qu'un poète de l'époque romantique, consigné depuis longtemps dans le journal d'Arp, espérait investir « durch die Hintertür », en en faisant le tour?

*

**

*Unter meiner Türe
fand ich folgende Worte
auf der Schwelle:
heute öffnen sich die himmlischen Fenster:la.*

Qu'il eût accès ou non, à ce paradis, la trajectoire accomplie est bien un cercle, qu'il affirme, ailleurs, avoir refermé¹⁷. Chassé des nuages, expulsé de la sphère bienheureuse qu'il occupait avec Sophie, Arp n'avait d'autre voie que de tenter de rebâtir autour de soi un espace magique apprivoisant jusqu'aux spectres de la vieillesse et de la mort. C'est ainsi que le vieillard peut rejoindre l'adolescent, qui, dès ses premiers vers, se déclarait chassé, par la violence, de la communauté humaine, faisant d'emblée l'expérience de la relation intime entre la destinée poétique, l'exil et le bannissement¹⁸.

Cependant Jean Arp, si nous en croyons les dernières lignes qu'il a laissées, ne nous a quittés ni maudit, ni maudissant:

*toren
und
tote
bleiben immer jung
wie die
ewigen
traumblumen*¹⁹.

S'il est contemporain, en effet, d'un mouvement où la poésie se sent écartée, exclue - «verworfen» selon le verdict de Paul Celan - au point d'être réduite au laconisme, au silence, si lui-même a connu les heures de sécheresse - «die euter sind verdorrt» (les pis sont desséchés) - il reste pour nous celui qui a su retourner en affirmation le courant de négation, en fécondité la menace de stérilité. André Breton ne disait-il pas de son humour qu'il était cette force capable d'atteindre «l'humus» des énergies profondes? Jean Arp n'en fournit-il pas la meilleure preuve dans cette définition qu'il donne de son ami Magritte, mais où il se résume lui-même tout entier?

Je suis certain que Magritte ne prendra pas un canapé pour y trouver l'ayant coupé en deux une canne et un pé. Magritte arrosera le canapé afin qu'y pousse un oranger.
(JE, 532.)

Université de Paris-VIII

NOTES

1. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte I*, Arche/Zurich; Limes Wiesbaden, 1963. Dorénavant indiqué pour les trois volumes par: GG I, GG II, GG III suivi de la page.

GG I, 248. Traduction: Nous buvons et chantons / et le temps s'écoule. / Quelque chose chante et souffle et voyage dans la lumière. / Un jour nous partirons comme feuilles fanées / dans un froissement tomberons en poussière / et redeviendrons étincelles et étoiles / et chanterons et boirons et voyagerons / bienheureux, en manteaux de feu.

2. GG II, 231: Les flammes nourrissent la mort / qu'il est terrible le roucoulement du jour / la langue gît près de la langue / l'air est plein de blessures / et dans les blessures nichent des ombres.

3. GG II, 16: Mais toi je ne puis t'oublier / je ne puis être sans toi.

4. GG II, 49-50: Je prononce de petites phrases banales / tout doucement... / Je prononce de petites phrases toutes simples / tout doucement / toujours tout doucement.

5. GG II, 127 : Comme un papillon dans la lumière, il titubait en tous sens, / chancela encore...

6. *Worttriume und schwarze Sterne*, Limes, Wiesbaden, 1953, p. 74: Comme le vieil astre lunaire / qui se meurt depuis tant de milliers d'années / il est perdu, ce vieillard en larmes / qui courtise la rose morte.

7. GG II, 16: Je reste planté debout, ici ou là / comme en un sombre sommeil / sans toi les jours et les nuits ne sont que brouillard épais / la respiration des miracles glisse devant moi / comme devant un aveugle / la terre et le ciel ne me parlent plus / je ne fais que mesurer et comparer / le monde que j'aimais avec toi... au fond du ciel/entre obscurité et lumière / respandit rayonnant comme une étoile / ton visage plein de bonté.

8. GG II, 50: Sophie est un ciel. / Sophie est une étoile. / Sophie est une fleur.

9. GG II, 21 : Sophie me recommande instamment de faire resplendir la lumière dans le monde matériel, car tout corps tend et aspire à sa propre métamorphose.

10. GG II, 15: Pour toi / le monde n'était jamais / sombre et creusé d'abîmes / tu me précédais / de ta joie éclatante / de ta joie lumineuse / ton courage me secourait et me pénétrait / tu protégeais notre rêve / et chacune de nos heures / avait son sens / et son juste contour.

11. GG II, 61: Sophie traçait l'écriture des anges. / Elle la traçait dans le silence et l'humilité comme / les moines du Moyen Age.

12. GG II, 17: Immobile et silencieuse / tu regardais les profondeurs / elles te renvoyaient le reflet de ta vie... / qui s'épanouissait, croissait et s'élevait en des accents sonores.

13. GG II, 32: Je suis nu et dépouillé / comme un oiseau sortant de son œuf.

14. GG III, 248: Le voilà vieux maintenant / mais lentement lentement il commence à sentir / qu'il lui faut chercher en lui-même la sortie de cette vallée grise.

15. Jean Arp, *Jours effeuillés*, préface Marcel Jean, Gallimard, 1966. Dorénavant indiqué par: JE, suivi de la page.

16. GG III, 131 : Sous ma porte / j'ai trouvé ces mots / sur le seuil: / aujourd'hui s'ouvrent les fenêtres du ciel.

17. "Ainsi se referma le cercle", JE, 329.

18. «Im Wald» in Reihard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps*, Stuttgart, 1967, p. 93.

19. GG III, 259 : Les fous / et / les morts / resteront toujours jeunes / comme les / éternelles / fleurs de rêve.

LE GESTE CRÉATEUR

UN ARP POÉTIQUE

Michel DEGUY

Titre? Le nom propre, Arp, en ses anagrammes - eux-mêmes autorisés, si je peux dire, par la biographie de Hans/Jean Arp qui eut trois langues maternelles et écrivit son œuvre poétique dans deux d'icelles - ce nom propre nous inciterait à quelque formule du genre *L'art pour l'Arp*, ou *Art par Arp...*

En exergue ce propos d'Arp à Marcel Jean 1: «Si je devais abandonner soit la sculpture soit les poèmes, je choiserais d'écrire des poèmes» (JE, 25) - propos surprenant et choix qui heureusement n'eut pas lieu d'être, puisqu'Arp est connu, mondialement et à jamais, par une œuvre sculpturale, et de plasticien en général où l'écriture poétique correspond et s'entrelace au reste, d'une manière que je veux interroger, et qui nous incite à méditer ce qu'est un rapport poétique en général et en profondeur aux choses et au monde, et en quoi, donc, *poésie* et *art* s'échangent en synonymie.

L'œuvre d'Arp offre à une vue synoptique une mémoire de l'art au xx^e siècle; une mémoire de ce que nous appelons l'art moderne, mais dans sa lutte avec le moderne. J'imagine une perspective spatiale, d'exposition de ses œuvres qui nous permettrait de remonter la perspective temporelle, la juxtaposition projetant la succession, où nous pourrions aller et venir, monter et descendre et remonter, pareille à quelques Propylées, ou à l'Allée des Lions de Delos, en défilé, portique, du siècle, conduits en quelques façons jusqu'à aujourd'hui, au seuil de son dernier tiers. Que

nous donne-t-il à voir et à entendre, que sa « commémoration » ici nous fasse remémorer?

Les lions de Délos étaient des aspects de choses divines: des « monstres », des démoniques. Or nous n'avons plus de dieux! Comment refaire des choses qui ne pourront être des dieux et qui ne devront pas être de l'humain; surtout pas de l'anthropomorphisme humaniste exalté, ce qui serait l'impasse pour Arp, voire l'horreur. Il faut « réétranger l'humain », replonger l'humain dans le non-familier, le remettre à distance, le perdre parmi les choses.

Je commence par ces choses difficiles, ces formules bizarres, pour essayer de comprendre ce qui me paraît être un des textes les plus obscurs, c'est-à-dire la pensée la plus difficile, d'Arp dans « Le langage intérieur » (JE, 380), qui se clot ainsi: « Nous ne pouvons nous entendre dans le *langage intérieur* qu'avec les hommes que nous rencontrons *aux confins des choses* ». A ce texte je revenais de temps à autres, parce qu'il condense la pensée, l'art poétique, de Jean Arp. Il dit: « L'homme doit prendre de la distance [...] », et fait état d'une étrange descente à la fois infernale et lumineuse qui parle de « l'au-delà », de « l'intérieur », et qui résonne « dans le temps-espace qui est en général hermétiquement clos à la raison du jour... » (JE, 381) ; ajoutant: « l'aspiration à un monde immatériel peut être également le contenu d'une sculpture ». Quelle est cette distance, cette descente, où l'homme reprend distance par rapport à l'humain et peut se rencontrer aux confins des choses? Le drame, je dirais par litote, c'est que la spiritualité n'est pas la religion; que la sculpture « spirituelle » ne refait pas les dieux, et qu'ainsi elle se retrouve peut-être dans cet état d'abandon que Baudelaire énigmatiquement, dans un singulier petit texte de 1846: (« Pourquoi la sculpture est ennuyeuse »), prophétisait: « Sortie de l'époque sauvage (= religieuse ?), la sculpture, dans son plus magnifique développement, n'est autre chose qu'un art complémentaire [...] A toutes les grandes époques (= « classiques ») le sculpteur est un complément; au commencement et à la fin, c'est un art isolé. » Je me demande, en considérant Arp, quelle est cette *fin* et quel est cet *isolement* ?

Antihumanisme

Le développement de l'œuvre (de la pensée-œuvre) d'Arp est ponctué avec constance par de violentes déclarations antihumanistes. *Homme* est le nom de l'ennemi avec lequel lutte Arp, et cette horreur-de-soi, c'est ce qu'il a dû surmonter. Comment

échapper à l'anthropomorphisme, cette dangereuse multiplication pullulante aux miroirs, reflets, échos, de l'humain... ?

Avec la mesure de toute chose, avec lui-même, [l'homme] a donné la mesure de la démesure. Il a taillé dans la beauté, et cet outrecoiffant tailleur a gâché son ouvrage. De grand tailleur, il est devenu confectionneur, et le magasin de confection est devenu une présentation des modèles de la folie (JE, 303).

C'est à la raison démesurément développée que l'homme doit d'être un personnage grotesque et laid. Il s'est séparé de la nature. Il doit dominer la nature. Il croit être à la mesure de toute chose. L'homme engendrant contre les lois de la nature crée des monstres (JE, 315).

Il ne faut plus que ces créations démentes continuent à souiller la nature (JE, 322). A moi l'homme antiprogrès qui refuse l'obéissance au progrès [...] (JE, 618), etc.

Ce sont des déclarations très violentes •- et qui incluent en prémisses, nous le dirons, une sorte d'incompréhension du grec, en particulier ici du *pantôn anthropos métron* de Protagoras.

Comment échapper à l'anthropomorphisme au profit d'une « anthropomorphose », ni humaniste, ni religieuse puisqu'un artiste ne peut refaire des dieux; mais « spirituelle », c'est-à-dire reposant sur l'intérieur, recreusant « l'intérieur » ; mais quel est cet intérieur? Et comment ce programme, qui est celui d'un échec fatal, n'aboutit-il pas à un échec (qu'est-ce que cela voudrait dire?) mais à une œuvre, dont l'affirmation, le « fruit », est là devant nous...

L'équivoque du moderne

Le rapport d'Arp au moderne est pour nous équivoque. Autrement dit: « pour soi », il est sans doute paradoxal, voire contradictoire, mais assurément « pour nous » il est équivoque, voire confus. L'artiste appartient aux Temps modernes, dans une relation qui ne peut pas ne pas avoir partie liée avec le « progrès » ; ainsi de Baudelaire: à la fois qui donne une formule du « moderne » (« au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau ») et qui hait son époque.

Mais écoutons Arp. Dès la définition de Dada « Dada est pour la nature et contre l'art » (JE, 76), sa querelle remonte aussi loin que les racines de notre culture, et il s'en prendra volontiers (à tort et à travers) aux Grecs, à la Renaissance, etc. La relation

d'Arp à ses pairs, au contemporain, est ambiguë. L'équivoque du moderne pour Arp, je l'entends par exemple dans cette déclaration de 1953: « Il me serait impossible de donner en quelques lignes une interprétation de la phrase de Rimbaud: il faut être absolument moderne» (JE, 399); et Arp s'en tire en tentant un tri : « Ce n'est certes pas l'effrayant, le menaçant, l'horrible de notre monde machiniste dans lequel la plupart des vivants se croient à l'abri! » Ce qu'il dit de Jean Dewasne - en l'occurrence - ne consiste qu'en le refus de cette interprétation menaçante du moderne. Ailleurs, plus souvent, et plus clairement, c'est-à-dire de façon plus équivoque encore, c'est la relation avec les grands de l'Art contemporain qui flotte, si j'ose dire; avec Picasso, Mondrian, Ernst, Van Doesburg, et *alii*. Car s'il vénère Picasso comme la nature, souvent ce qu'il dit des monstres - « la mesure de toutes choses» (JE, 303) - décrirait des Picasso, des Ernst; ou plus nettement (*On my way*, JE, 307) :

Des artistes russes et hollandais qui produisirent à cette époque des œuvres assez proches des nôtres en apparence, obéissaient à de tout autres intentions. Elles sont en effet un hommage à la vie moderne, une profession de foi à la machine, et à la technique. Bien que traitées par l'abstraction, il reste toujours en elles un fond de naturalisme et de trompe l'œil.

Ou, dans le texte cité de 1953, cet usage de l'imparfait, et ce silence qui tombe:

«Mondrian, Van Doesburg et Lissitzky, ces trois peintres abstraits que je voyais souvent, voulaient être et croyaient être absolument modernes. [point à la ligne...] ».

D'autre part du côté du public convoqué à idolâtrer l'art moderne, la «réception» de cette modernité tourne à la confusion; car les différences (Mondrian, Picasso, Arp...) sont indifférentes (indifférenciées) à l'intérieur de «ce qui ne ressemble à rien », tandis que cette formule même de «l'anti-mimésis », cette formule qui résume assez bien l'art poétique d'Arp lui-même pour lui-même est entendue négativement par le public en augmentation vertigineuse (touristique, culturelle), qui cherche à tâtons, violemment et de plus en plus décidément, la «figurativité» au sens de la ressemblance et de l'anthropomorphisme en général. De même que (c'est en effet la même chose) dans l'affaire du différent *abstrait-concret*, cette différence essentielle à laquelle j'en viens maintenant, le public ne perçoit ni ne reçoit

la contradiction, la problématique difficile où nous allons voir revirer l'artiste.

La différence abstrait-concret

Nous ne voulons pas copier la nature. Nous ne voulons pas reproduire, nous voulons produire. [...] directement et non par truchement. Comme il n'y a pas la moindre trace d'abstraction dans cet art nous le nommons art concret [...] J'écrivais en 1915: ces œuvres sont construites avec des lignes, des surfaces, des formes et des couleurs qui cherchent à atteindre, par delà l'humain l'infini et l'éternel [] L'art concret veut identifier l'homme avec la nature. [] Kandisky, Sonia et Robert Delaunay, Magnelli, Léger furent parmi les premiers maîtres de l'art concret [...] 1944. « Art concret » (JE, 183-4).

Je fis la connaissance de Sophie Taeuber à Zurich en 1915. A cette époque-là, elle savait donner une forme directe et sensible à sa réalité intérieure. On nommait alors cet art « art abstrait ». On le nomme depuis « art concret », car rien n'est plus concret que la réalité psychique qu'il exprime (JE, 288).

Peut-être le texte de 1952, « Le langage intérieur », nous tend-il une précision terminologique secourable, parlant de « ces années où s'accomplissait le grand changement de l'art de la *figuration* en celui de la *configuration* » (JE, 380). Car Arp donne en allemand *Abbildung* pour « figuration » et *Bildung* pour « configuration ». Nous comprenons donc que *l'abstrait* est du côté de *Ab-Bildung*, ce dont l'art « doit s'écarter »: s'écarter du *ab*, du *d'après*, de la figurativité qui reproduit (mimésis), au profit du *concret*, qui est une figuration, une formation, un *donner-figure* essentiel (*Bilden*); un donner-figure au « spirituel et non à la matière; ce pourquoi nous nous bornions à nous servir uniquement des plans dressés verticalement et horizontalement, [car] le vertical et l'horizontal sont les signes extrêmes dont l'homme dispose pour toucher à l'au-delà, à l'intériorité » !

Le *concret* des « concrets » vient du *concretere* latin: le *concretum* est le résultat d'une croissance-ensemble, d'une croissance-avec, croissance figurante; le concret loin d'être l'immédiat, le donné à première vue, est le résultat, l'achèvement, d'une croissance où d'un ensemble, une « configuration » (*Bildung*), une venue à la forme et à la visibilité; l'achèvement d'un processus

de *con-création*, où «l'intérieur» («au-delà», etc.) est amené à l'apparition.

La question phusis-têchnê

Le mot *bourgeois* est souvent employé; l'affirmation que *l'art est un fruit* revient souvent. Il s'agit de «s'identifier avec la nature» (JE, 183). Mesurer à quelle distance Arp entraîne ainsi l'Art loin de sa provenance grecque, est important. Il dit de l'Art (têchne) ce que les Grecs disaient de la Nature, *phusis*, *ça pousse* (phuein). «Erreur? ; oubli? », seraient des manières de juger rapides. Disons qu'il s'agit d'un malentendu résolu qui porte sur la *mimêsis*, c'est-à-dire sur l'interprétation tardive, dérivée, de la *mimêsis*. Les Grecs, nous le savons, pensaient de l'Art qu'il était *mimêsis* de la nature. Rê Têkhnê mimeitaï ten phusin (Aristote). La *mimêsis* est devenue *imitatio*, et «imitation». L'opération humaine, appelée récemment *création*, n'est pas la nature. Mais l'homme fait *comme* la nature. Qu'à cause de siècles d'esthétique où *l'imitation* souvent fut réduite au rang de copie, de reproduction fidèle, etc., la pensée de l'Art moderne, ici par la bouche d'Arp, en vienne à rejeter en bloc la *mimêsis*, en minimisant son sens plus originel, lui-même grec, est-il lourd de conséquences? sans doute.

A la fois oui, et non. Oui, parce que la méconnaissance, le refus sommaire de la *mimêsis* se paie en clichés sur la spontanéité, en naïvetés diverses (telle celle qui consiste à dater de Kandinsky, par exemple (JE, 296) : «la découverte de la réalité spirituelle», alors que...); peut être en indétermination de la pensée qui remplace par le vague d'une *entité* la difficulté de discerner le travail de la *mimêsis*: en 1955 (JE, 437) Arp dit des *Wolkenpumpe*:

Mais ces « pompes à nuages » ne sont pas seulement des écritures automatiques, elles préparent mes papiers déchirés, dans lesquels j'ai laissé jouer librement la « réalité » et le « hasard ». En déchirant un papier ou un dessin, on y fait entrer ce qui est l'essence même de la vie et de la mort. Dès 1917 les poèmes de la Wolkenpumpe répondaient à ce souci.

Ainsi «l'inconscient», le *hasard* deviennent-ils ces médiations constamment alléguées que la «liberté laisse jouer»; qui doivent remplacer la *mimêsis*; dans l'obscurité desquelles retombe la difficulté de la *mimêsis*. On replonge l'homme au sein de la

Nature « de loin », « en gros », un peu comme Caillois dans son *Esthétique généralisée*, rapprochant des œuvres modernes et des formations (concrétions) minérales, végétales et organiques (grâce aux moyens technologiques de la photographie, des agrandissements, etc., notons-le) réengloutit l'homme au sein de la nature, comme une dérivation, un détour et un relais - l'élévation de la réflexion à la puissance de l'Évolution permet à l'esthétique généralisée de « remettre les choses en place », c'est-à-dire de dissoudre les apories et les contradictions - par exemple l'opposition d'un « optimisme » de la création et d'un « pessimisme » de l'entropie...

Oui et *non*, ai-je suggéré; pourquoi « non » ? Parce qu'il me semble qu'il ne serait pas impossible de reporter au compte de la *mimêsis*, plus originellement *entendue*, la pensée de la *Bi/dung*, de la formation et configuration, ou « production » non servile, dont ne cesse de parler Arp. Si on ne peut faire l'économie de la *mimêsis*, on montrerait que son art poétique implique la *mimêsis*, appartient à la *mimêsis* « originelle » ou partage de la nature et de l'art au pli du *comme*, tout de même qu'elle lui appartient, mais cette fois par l'autre côté, le côté moderne, je veux dire le côté terrible, final, apocalyptique de la *mimêsis* devenue « confection » (Arp) : son œuvre, comme toute œuvre est reprise, arrachée et repossédée, par la technique, « le progrès », ou, si l'on préfère, par le culturel, c'est-à-dire par le musée, tant il est vrai que la sculpture ne peut plus rouvrir un espace; que les œuvres sont des objets-valeurs en dollars; que *le Berger des nuages*, à Beaubourg, est enclos par un rectangle d'acier hérissé *contre* le visiteur...

Il fait « des choses qui ne ressemblent à rien » ? par phusis et non *mimêsis* ? Il voudrait que ce soient des choses et non des objets ? Or, les choses qui devraient déplacer, et replacer, les autres, rouvrir des « seuils » à l'existence volumineuse alentour, « rayonner » un autre espace... les voilà au musée, dans leur parc-culturel, le *Berger* est enclos et réticent, avec sa prothèse d'acier, oui, ce cadre ajouté à l'œuvre ! Un masque ou une marque de fer qui n'ont rien à voir, à faire, avec la pensée-œuvre du sculpteur, l'isolent, le disloquent de son « lieu naturel »...

Mais de cela je ne veux pas parler davantage, maintenant, car il s'agit de considérer positivement, selon sa puissance d'affirmation, cet art, cet art poétique en ses œuvres; après cette longue approche inquiète des paradoxes, des équivoques et confusions, des apories de la pensée/croyance qui y est à l'œuvre.

Analytiquement considéré, et selon l'ordre des raisons si l'on ose ici, le processus de création se laisserait décomposer (reconstituer) en trois moments essentiels: 1. d'épuration (destruction et simplification) ; 2. de fixation des éléments, ou noyaux, de la figuration, premiers alliages forme-matière-symbole; 3. de concrétion, ou finition, ou production de la métamorphose mise en œuvre. Soit: le fond des choses; les premières choses ou *formes*; les polymétamorphoses des réalisations.

Reprenons:

1. Il y a un premier (et incessant) mouvement de quête du fondamental en tant que simple (ce que j'exemplifie par telle phrase relative à Sophie: «Vers 1933 elle élimine les lignes droites, les triangles, les carrés, et n'utilise plus que le cercle. La composition procède toujours d'une ordonnance fondamentale très stricte qui, après un long travail, se relâche en 2 ou 3 points. » Est-ce le mouvement de la descente, dont il parle, de retour vers le « Chaos » eussent dit les Grecs, qui impliquent nécessairement destruction, élimination, regressus vers le simple; qui va par exemple aux dimensions, aux grands axes; aux éléments-primordiaux, à ce que les Grecs appelaient *diastèmes*, grandes différences haut/bas - avant/arrière - droite/gauche.

2. Puis le moment démiurgique de composition des formes, de décision et d'intensification des formes, que j'exemplifie ici par la citation de *Formes* (JE, 360) :

Les formes que j'ai créées dans les années 1927 à 1948 et que j'ai nommées des formes cosmiques / étaient des formes vastes / qui devaient englober une multitude de formes telles que: / l'œuf / l'orbite planétaire / le cours des planètes / le bourgeon / la tête humaine / les seins / la coquille / les ondes / la cloche /. Je constellais ces formes « Selon les lois du hasard » / j'obéissais inconsciemment à une loi qui aujourd'hui est devenue / une loi suprême / etc.

Noyaux de figuration, archi-concrétion, qui sont des composés primitifs, des complémentarités d'opposés pareils à des figures de danse fondamentales qui sont à chaque fois une certaine fixation-synthèse sur le « trièdre » du volume des diastèmes.

3. Moment de la production des alliances ou métamorphoses (figures-symboles, comme les nombrils, les trous, les visages-heaumes, les roues-forêts, qu'on appellerait volontiers moment empédocéen à cause des allusions d'Arp lui-même à la différence

philia-echtra, amour-haine, en tant que force de synthèse qui unifie, fait l'alliance, soit par amour qui donne des formes belles en métamorphoses, soit par haine qui fait des monstres), et moment des alliages, de la mise en scène, de la réalisation technique et de l'installation et de la multiplication.

Palingénésie aux dimensions du fondamental (descente, cependant dans l'existence aux enfers de la vie-mort, descente selon la pesanteur) ; simplification qui s'arrête à l'expérience des tensions primordiales et en fixe la symbolisation: «bourgeons, œufs, seins... » ; compositions, opérations plastiques par diversification des matières".

Application des quatre causes aristotéliennes

- *En quoi?* Distinguer les matières arpiennes ; par exemple: en papier (voir la remarque suivante sur les papiers déchirés).

- *A quoi ça ressemble?* ou de *l'eidos*. La réponse est guidée par le titre, l'intitulé, qui est bref poème - un dire poétique est à l'œuvre ici, hylémorphique, *unifiant* forme et matière. Ça « ne ressemble à rien » mimétiquement, mais cela donne à voir ce que disent les titres.

- *Pour quoi?* (en deça des finalités secondes de la «commande », et au-delà d'elles): pour re-céder à la Nature, à la finalité de la nature qui doit (l')emporter (sur) les « fins » propres, réduites, voir abjectes, de « l'homme ».

- *Par quoi?* Ici prendrait place la «vie» de Jean Arp, *vis productiva*. Longévitité, fidélité, non-inimitié, peu de changement (« je n'aimais jamais la guerre / j'évitais toujours les champs d'honneur [...] » (JE, 616).

Remarques sur les papiers déchirés

... qui sont un médium, intermédiaire et médiation, entre la plastique de l'espace où le papier, ordinairement support de signes, est pris comme matière, et la poétique des poèmes où les mots de la langue et la langue sont traités plastiquement comme matière signifiante, pour aller du sans-sens au sens de la vie renaturée.

On y remarque les trois temps du rythme ternaire de la «création» : déchirure qui défait; dis-position où joue le hasard; recomposition fixée dans un cadre, et multiplication.

L'humilité du changement, «à pas de colombes» disait Nietzsche. Non, ce n'est rien, presque rien... des papiers collés;

dans l'inapparence paraît un nouveau coup de dés de l'apparition, qui n'abolit pas le hasard (tels Braque et Picasso collant des journaux déchirés en 1912...).

La ductilité de l'opération «en petit»: expérimentation de genèse, sur maquette, en réduction; favorisant la position «utopique» de l'œil, maître de l'échelle, qui considère en effet «à volonté» les morceaux soit comme des agrandissements de microscopie soit comme des éloignements de choses infiniment grandes (étoiles).

La traversée des apparences, maintenant mises-en-pièces, replonge au «chaos» les significations acquises, confiées au hasard de leur destruction: papiers déchirés. L'abandon à un autre principe (que celui de Raison), ici désigné volontiers par le terme d'inconscient mis en vogue, tente d'échapper à la rationalité de la volonté. Quelques clichés antioccidentaux soutiennent le pari optimiste que le spirituel recouvert par la Raison pourrait dans l'art trouver accès d'apparition, laisser opérer une autre finalité que celle du progrès (peut-être une relecture de certains passages de Bergson qui fut le grand philosophe contemporain des années françaises de Arp nous aiderait à comprendre certains développements de sa pensée).

Puis les «pièces» vont se redresser, se réorganiser. Les petits diabolins décoratifs (ce ne sont certes pas des dieux) obéissent aux procédés synthétiques du poème: le cadre les empagine.

Les poèmes

L'humour

C'est l'eau de l'au-delà

mêlée au vin d'ici-bas (JE, 12)

Dada est pour le sans-sens, ce qui n'est pas le non sens,

dada est sans sens comme la nature et la vie (JE, 76).

En poésie la métamorphose est aisée; parfois trop aisée puisqu'il suffit de la dire. Exemple page 208: «La cathédrale blanche se transforme en gants blancs.» La déclaration est simple. Nous connaissons sans doute trop bien les procédés, ce qui est devenu pour nous «procédé», surréalistes. Il y a moins de surprise, pour nous. L'engendrement du texte se fait de multiples manières; «l'initiative cédée aux mots», selon la formule de Mallarmé, devient récréation; les mots jouent avec les mots, et si nous nous aidons un instant de la terminologie linguistique du signe nous pouvons observer: le jeu dans le *signifiant* qui

néologise, ou associe selon la paronomase, ou emmêle par chiasmes, ou autrement, des «locutions toute faites», des syntagmes lexicalisés.

«Motus Motus»
une morue
ne trouve plus sa rue
une morue humaine bien
entendu
(JE, 563)

le «mo» passe à *morue*
qui va dicter la *rue* à la
rime, puis, reprise par
proximité avec la « marée
humaine », devient «mo-
rue humaine », etc.

Le poème passe à gué de mot en mot, de phonème en phonème, de *Sa* en *Sa*; par petites modifications, métastases, méta-thèses, méta-plasmes glissant ses pseudopodes... Plus loin:

Un hibou chante si longtemps hi
qu'il ne lui reste plus qu'un tout petit bou du hi [etc.]

Des incantations, « abracadabra », des répétitions de continens, on dit des « anaphores », des « litanies », jusqu'à ce que ça s'ouvre, la porte; quelle porte ?

La grammaticalité de la phrase est très souvent respectée; les séquences de « l'analyse *logique* » s'empilent en « vers », par alinéas; la syntaxe procède par apposition, par asyndète, etc. Une analyse élastique d'expressions lexicalisées défait le tout-fait, entrebaillant des possibilités, induisant à jouer au « faites en autant ».

Selon le *signifié*, on constate que souvent le poème est une espèce de fable, un récit féerique « d'actants » inattendus (mais on s'y fait vite), qui raconte une « histoire impossible » (qu'on appelle un « adunaton »).

Selon le *réfèrent*, à quoi se « rapportent » ces poèmes, ces textes?

Deux remarques:

a. dans l'abondance des pages écrites et publiées par Arp où alternent les fragments autobiographiques, les interviews, les amorces de réflexion de la pensée, les passages philosophiques, les fragments d'art poétique, les manifestes... et les poèmes, qui vont du jeu à la méditation, peut-être le plus intéressant tient-il aux moments autobiographiques (*d'autobiopoièse*) dont voici un exemple:

J'aime calculer lentement lentement
mais faux
j'aime les calculs faux

*car ils donnent
des résultats justes
j'aime également calculer avec beaucoup de peine
sans obtenir le moindre résultat»* (JE, 626)

et ceux où se chiffre plus ou moins secrètement (« à son insu » même) le rapport des deux arts (poème et sculpture), et où la fable dite semble une figuration de la sculpture.

b. Il est à observer que le surréalisme produit ses référents - entraîne, fait paraître, un « monde » en décor qui ressemble à son imagerie, qui contrefait son imaginaire; tendance fatale! On prend les « images » pour des images objectivables, pareilles à des rêves réalisables, dont la réalisation fait passer du jeu-des-mots (« Sur un char/en plumes de nuages blancs/un faucon à faux col/allait sa lyre... » (JE, 627) aux objets réalisables sur ce ((mode d'emploi », en « plastique » dans la vitrine de l'époque (de luxe !). Il est souvent aisé de « toucher aux mots », et de croire alors par là avoir « magiquement » touché aux choses, à l'être du monde... Pente où Breton pousse volontiers ses lecteurs...

Peut-être la référence la plus remarquable serait celle de la relation entre poésie et sculpture, jouant le rôle d'une poétique. Exemple de « La commode » (JE, 617), où on peut entendre « l'étymologie » (« avec mesure; conforme à la mesure; aisé, juste ») et le jeu des mots *mode* et *comme* (*comme... ode*) qui dit le rapport de comparaison, la comparution du poème et du volume sculptural, ici meuble.

*J'aime les commodes
j'aime surtout les commodes en granit
qu'on ouvre à la dynamite [...]*

Autres exemples: les *titres*, les *noms* des œuvres, des sculptures qui disent la circonstance de la métamorphose et ce qu'il ya à voir pour le spectateur, qui « orientent » le regard de l'esprit sur une métamorphose en cours et un monde en métamorphose. Les poèmes seraient-ils des recherches de tels « titres »? Les récits de genèse, innombrables, des circonstances où des éléments-aspects se détachent du « tout fait, du donné » pour se simplifier et se figurer, se prêtant à une autre composition, à un autre modèle et modelé. Il faut un laboratoire de langues et de paroles poétiques, une grammaire et des exercices, pour « voir », c'est-à-dire prélever dans les choses les signes, les éléments de figures à composer « pour la circonstance », et son poème.

Ce qui organise, façonne (*plassei*) le « concret » est, en tant que « principe », posé à part par la pensée réfléchissant, « abstrait » - son *Idée*, comme on l'appelle. Mais en tant que force (*aïtia*, cause responsable) le plus concret du concret, le ressort de la concrétion, cela est appelé *l'Intérieur* par Arp, ou le *spirituel*, et toujours questionné toujours recherché (p. 437: « l'Inconcevable qui résonne »... « Quelle réalité est vraie? Quelle réalité est réelle? Quelle réalité engendre les rêves? Quel rêve est vrai? » (Et, Cf. JE, 296, la référence à Héraclite à travers Kandinsky.)

C'est à la fois « cause des représentations », si l'on veut, et la chose à « représenter » ; « extérieur », parce que je ne le saisis qu'à l'œuvre dans ses œuvres, « dans la Nature », et « intérieur » parce qu'à travers la vie psychique, si je sais le ressaisir comme expression, il est un principe, philosophique, à portée de mon expérience à condition que je prête attention à « l'inconcevable qui résonne ». Le dedans est au dehors, le dedans du dehors.

Il y a en « l'homme » un principe mais qui n'est pas séparé, même s'il s'en est détaché, « réservé à lui » pour son originalité absolue (dissolue) mais par où il appartient à la Nature et dont il peut reconnaître autour de lui les « productions » comme belles et bonnes. L'artiste l'appelle *amour*, en même temps qu'il en cherche une « image originale », qu'il appelle « image originelle de la beauté » (JE, 304).

Est-ce l'amour dont Empédocle a dit: « Ici deux bras ne partent pas d'un dos, ni ne sont là des pieds ou des genoux agiles, ou des organes générateurs, mais c'était un sphairos, de tous côtés identique à lui-même! » La beauté n'est-elle pas la réalité nue, la réalité intérieure, le sphairos intérieur?

Je dois donc, pense l'artiste, représenter l'amour; force ou principe qui unit les opposés complémentaires, en rond, en ronde bosse; et qui les fait tenir ensemble contre et malgré la « haine », en faisant entrer à ce service la décomposition elle-même, la « haine », la « mort ».

La sculpture a un rapport singulier à l'amour en ceci que l'intimité du « faire-l'amour » n'y serait pas irreprésentable; ce qu'il y a de plus difficile à représenter, *secretum et pudendum*, y est transposable, métamorphosable, abstrait et refiguré concrètement. S'aimant, les deux qui s'aiment font du volume, « sculptent ». Il y a à prendre ensemble (« sym-boliser ») la façon dont l'amour fait des corps, s'incorpore (le deux en un, le un en deux,

l'hendiadyn divin du pluriel) *et* la genèse, le mouvement d'engendrement de l'Idée, cette « abstraction » qui cherche à ressaisir la réalité du réel, le « principe » du concret.

A propos de quoi le philosophe et poète Max Loreau, remontant à Platon pour le réinterpréter, parce qu'il s'agit de notre origine, lit que le retournement même vers l'Idée, cette anthropomorphose décisive, implique l'espace volumineux, les dimensions fondatrices (diastèmes), en plusieurs façons: impliquant la voluminosité ombreuse et trouée de la Caverne, et la différence dehors-dedans, et le renversement de cette différence à la fois inchangée comme différence absolue mais *changée en elle-même*, tellement que le dedans devient le mauvais intérieur de la caverne, et le dehors la sortie dans l'espace solaire, dans la lumière, dont les figurants vont prendre alors la valeur symbolique, et métaphorique, de la véritable intériorité: conversion complexe (*metanoïa*). Et cette *sortie* (comme dirait Don Quichotte !) implique le mouvement de la torsion, le *torse* du corps, si je puis dire, et le *trou* pour passer à ce dehors qui va figurer lumineusement le dedans, et où les corps s'entr'aimant vont « sculpter » le volume complexe de l'amour.

Le poème de l'amour, volontiers appelé *Torse* par Arp, engendre le volume sculptural; l'idée, non géométrique, mais à l'origine de la géométrie, engendre la voluminosité « sphérique » et trouée de la sculpture, la métamorphose incorporant les corps. L'ouvrier de l'espace se demande avec les mains quelle « plastique » figurera (*Bildung*, dit Arp) cette incorporation, ou, pour citer Rodin, ce baiser, pour citer Michel-Ange, cette *pietà*...

Maintenant, la « sculpture » ne peut à elle seule faire sa place. La relation des arts entre eux est à reprendre en charge de pensée incessamment; et les deux « premiers » selon Hegel (architecture, sculpture), leur relation, c'est-à-dire leur comparaison, attend les soins.

Aux architectes: qu'est-ce qu'une place? Il s'agit de la donner, de la *mettre-entre*, entre des hommes horriblement divers, capables d'estimer cette diversité, et la place à lui faire; de mettre quelque chose - une « place », un « palais » - où ils puissent se croiser, être ensemble, se détourner les uns des autres, s'assembler; quelque chose d'indifférent à leur haine réciproque, à leurs idées, à leurs raisons de se fuir ou de se tuer; un lien d'afflux et de confluence de la beauté: pareil à une crue, un lieu favorisant l'inondation de l'espace.

Université de Paris-VIII

NOTES

1. Les références sont faites à *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, dorénavant indiquées par JE suivi de la page.

2. JE. 305: «L'homme n'a plus rien d'essentiel à faire, mais ce rien il veut le faire vite et avec un bruit surhumain [...] le robot qui tient les rênes mène à la catastrophe et au néant. [...] son vide inhumain se déploie monstrueusement comme un chancre, une plante effrayante et grise. »

3. Cette triplicité se rappelle, me semble-t-il, à nous selon le rythme ternaire qu'on peut compter souvent sur sa sculpture.

JEAN ARP: ART ET HASARD

Marc LE BOT

L'art du xx^e siècle a utilisé des procédures de hasard dès les années 1910. Il n'a pas cessé depuis et, certainement, il continuera. Cet emploi du hasard dans l'art est parfois dérisoire, mais l'œuvre plastique de Jean Arp est une de celles qui en révèlent l'enjeu réel. Cet enjeu concerne quelque chose d'essentiel à la pensée artistique.

L'œuvre de Jean Arp fait appel à des manipulations de hasard, depuis Dada jusqu'aux papiers froissés des années 1950 et 1960. Elle se caractérise d'autre part par des formes abstraites: formes contournées et creusées de vides, qui ne font référence ni à des objets matériels ni à des objets conceptuels au sens d'une géométrie.

Je fais l'hypothèse que ces formes contournées-évidées mettent en œuvre une gestuelle déterminée par des impulsions corporelles répétitives et, en cela, insensées puisque sans finalité pratique. Ces formes abstraites aussi relèveraient donc d'une manipulation hasardeuse et il y aurait là, dans l'exercice d'une gestuelle de hasard, un élément d'unité de l'œuvre de Jean Arp.

L'introduction d'une pensée du hasard est un événement majeur dans l'histoire de la pensée artistique. Elle marque une « crise », mais cette crise n'est pas un effondrement de la pensée; elle est au contraire la position positive d'une nouvelle problématique de l'art. L'art du xx^e siècle est le contemporain, en cela,

du déterminisme relativiste et de l'indéterminisme dans les sciences.

Il est vrai que cette crise est destructrice de la pensée artistique de l'humanisme classique. La crise est celle de la représentation. L'artiste actuel ne se croit plus destiné à transmettre des idées et des affects conçus en dehors de l'œuvre, avant le travail de l'œuvre. Il croit au contraire que c'est le travail de l'œuvre qui produit idées et affects. C'est cet événement des idées et des affects, événement imprévisible, que visent à provoquer les procédures du travail de l'art.

Cette remarque générale en implique plusieurs autres. D'une part la pensée artistique du xx^e siècle met en cause bien autre chose que les valeurs religieuses, morales, politiques véhiculées par la représentation classique: elle met en cause l'idée même d'une transcendance du Beau. D'autre part, elle donne à concevoir que l'événement imprévisible des pensées et affects sous l'effet du travail de l'art est la fin poursuivie par l'art, partout et toujours, depuis les grottes de Lascaux. Enfin elle donne à penser qu'une des propres tâches historiques de l'art du xx^e siècle est de manifester cette particularité de la pensée artistique universelle: or cette pensée-là apparaît d'une extraordinaire intelligence maintenant qu'on peut voir, dans ces années 1980, que l'idéologie politique actuelle voudrait persuader, au contraire, que l'art a partie liée avec la communication informatisée de toutes les « données » de l'activité mentale.

A suivre les artistes de ce siècle dont la pensée est la plus aiguë, il m'apparaît que jamais l'art n'exprime rien, que jamais il ne communique rien à personne, qui ait été préconçu. Ou plutôt, il communique et exprime mais communication et expression ne sont pas sa fin propre. Au contraire sa fin propre serait de ruiner le cours de la communication et de l'expression de quoi que ce soit de préconçu, afin que l'événement artistique advienne. Il advient. Un événement qui advient, ne relève ni de l'expression ni de la communication au sens de ces termes dans une société qui se dit elle-même de « communication de masse ». Mais cette remarque concernant l'effet artistique comme événement imprévu, m'est aussi bien suggérée par les réflexions les plus anciennes sur l'art, par les mythes de Dédale ou d'Apelle entre autres, que par l'art actuel.

Vers 1916, au moment où s'invente Dada à Zurich, on voit Jean Arp user de manipulations hasardeuses. On peut trouver quatre catégories de ces manipulations.

La première est celle des *Collages* de 1916 et 1917, intitulés *Selon les lois du hasard*: des fragments de papier coloré y sont

disposés au hasard. Mais le hasard ne désigne pas ici un chaos. Un certain ordre se manifeste, en forme de damier. Ce qui fait hasard est le choix des fragments de couleur. Quant à l'ordre en damier, il est rigoureux mais il n'a pas de sens. Il faut comprendre que l'événement artistique désiré ne se produira que dans un cadre formel réglé. Freud le dit aussi à propos du mot d'esprit. Klee multiplie les damiers dans son œuvre. Bref, le hasard dans l'art est comparable à celui des jeux de hasard: une règle stricte et un aléa sont donnés ensemble. Et on n'a pas à chaque coup la chance qui fait juger « beau » le résultat de l'opération.

La règle de la mise en damier est moins évidente dans les éparpillements des *Papiers déchirés* (1930) et *Dessins déchirés* (1940). Elle y est réelle, ne fût-ce que sous cette forme essentielle du cadre rectangulaire de la feuille de papier à laquelle Jean Arp n'a jamais renoncé. Arp n'a jamais usé de supports quelconques. Il en va de même pour les *Papiers froissés* des années 1950 et 1960.

Quant au quatrième procédé hasardeux de Jean Arp, il obéit à une autre régulation. Celle-ci entraîne du côté des formes contournées-évidées et elles mettent en jeu la gestuelle du corps de façon explicite: la *Composition Dada* de 1919 ou le *Dessin avec les doigts* de 1941 procèdent à un détournement de l'outillage pictural. Le hasard est celui de la main nue qui se substitue au pinceau ou à la plume.

J'ai avancé l'idée que les formes contournées-évidées de Jean Arp renvoient à une impulsivité répétitive du corps et que c'est cela, dans l'art, qui serait nommé hasard. Comme toutes les hypothèses, celle-ci est contestable. Elle demande qu'on accepte de nommer « hasard » une dynamique du corps pensant qui peut échapper, volontairement, au contrôle de tout autre projet volontaire que celui de se laisser aller impulsivement. Toutefois cette conception du hasard artistique entrerait bien dans la définition scientifique de l'événement de hasard: il est l'effet du recouplement et de l'interaction de plusieurs chaînes causales hétérogènes.

La considération d'une œuvre comme la *Sculpture* monumentale réalisée par Jean Arp en 1958, peut faire avancer la réflexion. Elle est une réalisation, parmi bien d'autres, de la forme contournée-évidée qui caractérise l'œuvre de Jean Arp. Cette forme est, dans tous les cas, marquée par trois traits formels qui sont cohérents entre eux: elle a des limites courbes, contournées; elle est fermée sur soi; elle est creusée par un vide.

Par opposition aux lignes droites, les courbes sont perçues comme des limites flottantes, floues, incertaines. Ces limites

referment donc les formes sur elles-mêmes comme des organismes, mais leur caractère incertain ouvre ces organismes sur leur dehors. Enfin, parce que cette sculpture de 1958 est monumentale; il apparaît que le vide creusé dans la forme enchérit sur ce désir d'ouverture du dedans de l'œuvre à son dehors puisque ce dehors se voit dans l'interstice du vide de l'œuvre.

La pensée artistique contemporaine renie la fonction de représentation que lui attribuait l'âge classique. Elle ne présente pas en effigie ce qui existe ailleurs. Elle pense des relations. Par exemple, elle établit une relation entre dedans et dehors.

Quelle relation, précisément? Celle-ci: l'œuvre de Jean Arp est comme la trace de l'impulsivité d'un corps aux prises avec les données matérielles contraignantes de l'art du sculpteur. Cela donne ces formes contournées-évidées qui sont, non seulement inusuelles, mais, dans l'art abstrait, inédites. Mise en relation avec un dehors quel qu'il soit, l'œuvre aura pour effet de faire apparaître ce dehors lui-même comme inusuel.

L'œuvre est transfiguration, elle est, si on peut dire, transfigurante.

Ces deux dernières propositions ouvriraient de larges débats. Arp aide encore, ici, à avancer de quelques pas. Le travail de son œuvre porte sur la gestuelle de l'artiste; sur les effets de matériau, papier, bois, métal; sur les ruptures de continuité que sont les vides internes à l'œuvre. Bref, ce travail porte sur le corps même de la « langue » artistique. Au lieu de viser à transmettre des significations et des affects, l'artiste exalte le corps de la « langue » qui est la sienne. Il transfigure ce corps en attirant l'attention sur lui, il fait de lui un corps de gloire parce qu'inusuel. Et puisque c'est la « langue » qui pense le réel, l'usage inusuel que l'art fait de sa « langue » transfigure tout réel qui est désigné par l'art.

Ce travail de l'œuvre produit des effets imprévisibles, inattendus. Le travail sur la langue, dans l'art, provoque à apparaître des Figures: elles renvoient à des pensées du peintre, souvent obsédantes, répétitives dans son œuvre, mais qui peuvent être reprises en compte par chacun.

On trouve dans l'œuvre de Jean Arp des figures humanoïdes comme la *Tête* de 1936 et *l'Homme-tour* de 1964; des rêveries de *Rencontres*, comme celles de 1934 et 1965; l'hybride monstrueux qu'est la *Fleur-marteau* de 1916; et l'angoisse devant le *Danger de mort* évoquée en 1954.

Des figures dénommables ne surgissent pas dans toutes les œuvres de Jean Arp, pas plus que dans toutes les œuvres de Paul Klee qui a décrit les modalités de ce surgissement dans ses textes. Les figures se tiennent dans ces œuvres comme à l'état effervescent et l'effervescence de leur forme est un autre phénomène de l'art actuel qui pourrait être à son tour interrogé tant en poésie qu'en peinture.

L'essentiel de ces conduites artistiques est bien que l'artiste semble interroger la langue même et lui demander, à elle, de parler. Paul Valéry, qui n'était pas un poète d'avant-garde, disait: on ne fait pas un poème avec des idées mais avec des mots. Il ajoutait: le premier vers nous est toujours donné, attestant la réalité de l'événement artistique, de l'art comme événement. C'est dire qu'à manipuler les mots, on finit par trouver la pensée qu'on cherchait sans savoir que c'était elle qu'on cherchait: une obsession de la mort, celle d'une fleur dans un contexte d'objets manufacturés, l'obsession souvent du corps de l'homme.

Ceci achève de caractériser ce qu'on peut entendre par le mot (« figure ». Une figure artistique est toujours une donnée perceptible composite qui en appelle au recoupement de pensées multiples, souvent contradictoires, jamais articulées entre elles. En cela l'interprétation des Figures n'est jamais univoque, elle est interminable, irréductible à l'unité que cherche la pensée causale. Une Figure manifeste que tout réel qu'elle désigne est une énigme pour la pensée du seul fait qu'il est là, au lieu qu'il pourrait ne pas être.

Le vide qui rompt la continuité de l'œuvre, celle de Jean Arp et celle de bien d'autres artistes, est un autre élément capital de la pensée artistique contemporaine. Un de ses effets est de provoquer précisément le surgissement des Figures.

Cette action du vide dans l'œuvre plastique doit être rapprochée d'une action analogue du vide dans l'art verbal, dans la poésie. Depuis le *Coup de dés* de Stéphane Mallarmé, les blancs typographiques manifestent explicitement la réalité d'une pensée du vide dans l'art poétique. Mais il faudrait en vérité remonter jusqu'à la théorie de la césure et de la catastrophe chez Hölderlin. L'art, tout art occasionne des ruptures dans son propre discours où le sens voudrait établir sa continuité. L'art brise le cours du sens. Il le ruine. Il tue le sens par une mise à mort symbolique dont la présence du vide atteste l'effectuation mais dont les modalités demandent à être minutieusement analysées et ce ne sont pas toutes des procédures qu'on pourrait dire de hasard.

Mais si le sens est détruit, qu'est-ce qui reste? Reste la présence énigmatique du réel, qui excède toujours le sens qu'on

lui donne. Reste cette expérience, la plus humaine des expériences, celle de l'altérité de l'autre. Comment s'étonner de voir apparaître, dans l'œuvre de Jean Arp, des figures de monstres ou la face de la mort? L'expérience artistique n'est pas toujours rassurante. Je crois qu'elle est une expérience irréligieuse du sacré.

Université de Paris-I

JEAN ARP ET LE "PLAISIR DE DÉTRUIRE"

Eric MICHAUD

Pour expliquer la disparition d'un grand nombre des œuvres qu'il avait réalisées à Zurich en 1915, Jean Arp écrivait quelque quarante ans plus tard: « Où se trouvent ces collages? Le plaisir de détruire, dont l'explication me mènerait trop loin, n'en a laissé échapper que peu'. » C'est ce « trop loin » que je voudrais interroger, car je crois que le plaisir de détruire occupe une place essentielle dans l'activité artistique de Jean Arp. C'est donc cette place que je tenterai de circonscrire - la place de cette fureur destructrice qui pouvait s'exercer sur des œuvres qui déjà, brisant l'image illusionniste, étaient iconoclastes.

Dans la préface qui accompagnait l'exposition de ces œuvres, il proclamait sa « haine envers les images » et la volonté de s'approcher d'une « réalité mystique ». En 1916, il remerciait Kahnweiler pour son envoi de l'ouvrage de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* ; il disait regretter l'indétermination dans laquelle Worringer avait laissé la notion kantienne de « chose en soi », cette « inconnue x ». Le sentiment qu'il faudrait préciser « l'endroit où elle se situe » le mène à cet aveu:

A l'inverse de Worringer qui situe la force principale dans l'individu, je perçois « la chose en soi » dans certains paysages, certains objets, dans les jours et les nuits et je pense que certaines relations de formes, de surfaces, de lignes, de couleurs sont moins le résultat d'un individu doué

qu'elles ne proviennent de « la chose en soi » qu'on devrait vénérer. Je parle de cela en particulier car voilà ce qui me préoccupe continuellement ».

On connaît les plaintes que Cézanne répétait sans cesse à la fin de sa vie: « Tout fout le camp » - « le contour me fuit » - « c'est effrayant la vie ». Il disait ainsi l'angoisse où le jetait l'absence d'aucun appui qui pût lui permettre de finir une image, c'est-à-dire d'assigner à l'objet des limites stables et d'en figer le sens.

Ce qu'il disait, c'est qu'au plus intime de ce monde se tient un dieu qui dit non, une puissance dissolvante et répulsive contre laquelle il s'efforçait de lutter. Cette lutte, il la nommait « réalisation ». Il faisait aussi du verbe « réaliser » un usage intransitif, comme s'il était seul, sans le secours d'aucun objet, pour repousser cette force de néantisation qu'il éprouvait en lui-même autant qu'au cœur des choses. « Réaliser », c'était donc pour lui repousser cet *effrayant* que la vie manifeste à chaque instant comme sa propre négation.

Au contraire de Cézanne, l'art abstrait - ou concret, comme le nommèrent plus tard van Doesburg, puis Arp, Kandinsky ou Max Bill - choisit au début du siècle d'affirmer cette puissance de néantisation, de s'identifier à elle en dissolvant lui-même les corps dans le fond sans objet.

Ainsi, l'absence d'appui sur lequel fonder la représentation - ce centre introuvable qui effrayait Cézanne - devenait le fondement de l'art nouveau où s'engageait Jean Arp. Ce retournement est le mouvement propre des mystiques.

Pour tous les pionniers de l'abstraction, la destruction de l'image icônique ou de la figure est restauration de la fonction sacrée de l'art; et l'espace qu'elle ouvre se charge en effet de tous les signes de cette ambiguïté fondamentale que Caillois et Bataille reconnaîtront bientôt au sacré. C'est pourquoi l'espace de l'abstraction est tout à la fois celui du chaos et celui de l'âge d'or; il est simultanément répulsif et attractif parce que, récusant la copie de la nature visible, il présente l'énergie insaisissable et inconnaissable de la nature naturante ou créatrice tantôt comme la puissance négative qui annonce et propage la dissolution, tantôt comme la force positive de régénérescence qui est promesse d'un monde nouveau.

Cette volonté de réinscrire la transcendance dans le champ de la réalité concrète par la destruction de toute image, Mondrian par exemple en laisse une des traces les plus marquantes dans ses *Carnets* de 1914: « Lorsqu'on ne représente pas les choses, il reste de la place pour le divin'. » Et sans doute rappelle-t-elle

cette phrase de Maître Eckhart: «Là, où l'image de quelque créature entre en toi, Dieu doit s'en aller. Là, où cette image s'en va, Dieu entre s.» Si la destruction de l'image est pensée comme restauration du sacré, c'est que par elle l'œuvre peut devenir ouverture à *l'Ungrund* d'un Jakob Böhme dont se réclame Arp, ouverture au sans fond des mystiques - condition de la venue du dieu.

Et Jean Arp, sans aucun doute, est fidèle à lui-même lorsqu'il écrit à la fin de sa vie:

L'art de notre époque est-il religieux? / Je le crois. Je ne veux dire avec cela que nous allons peindre Dieu à la façon de Michel-Ange, mais que nous allons suivre le commandement: « Tu ne feras pas d'images... »".

Dans sa préface de 1915, il dénonçait la représentation qui est « falsification, théâtre, acrobatie' », tandis qu'il s'écartait par ses collages des dernières illusions que maintenait le cubisme. C'est donc tout naturellement qu'il s'engage dans l'expérience Dada qui s'ouvre l'année suivante à Zurich: elle est d'abord la critique d'une rationalité qui croit en la solidité de son fondement, et qui veut ignorer - jusqu'à l'auto-destruction de la guerre - le sans fond sur lequel elle repose.

« Tout ce qu'on regarde est faux », proclame Tzara dans son manifeste de 1918. A quoi Walter Semer répond quelques mois plus tard, dans l'organe dada *Der Zeltweg*: « La dernière déception? Quand l'illusion d'être sans illusion s'avère comme telle. [...] La dernière insécurité goûtée absolument comme telle: l'assurance [...]. Tout n'est donc que simulation, puisque tout est incertain. [...] comme il n'y a ni apparence ni assurance, le seul remède pour ne pas perdre pied c'est de ne pas même vouloir être sûr s. »

Et pourtant, cette critique de la rationalité, Dada ne peut s'y tenir qu'en occupant cette position déjà bien encombrée par toutes les avant-gardes: l'affirmation de la vie. L'exigence d'un Ribemont-Dessaignes pour qui « la vie même [doit l'emporter] sur toute expression de la vie, sur l'art et la pensée », on la retrouve chez Tzara qui achève son manifeste par ces deux mots imprimés en capitales grasses: LA VIE; ou dans l'introduction de Huelsenbeck à *l'Almanach dada*: « Dada ne s'explique pas, il faut le vivre 0. »

Cette contradiction majeure de Dada, qui tout à la fois affirme la prééminence de la vie sur toutes choses et maintient la volonté de faire œuvre malgré tout, Jean Arp semble la surmonter en renonçant partiellement à la volonté dans l'œuvre,

c'est-à-dire en s'en remettant à une exécution automatique - ce qu'il nomme « travailler selon la loi du hasard »: une loi qui nous échappe, dit-il, et qu'il identifie à « la cause première qui fait jaillir toute vie ».

Le hasard est pour lui cette « partie restreinte d'une raison d'être insaisissable¹⁹ » et sa loi ne s'explique pas plus que ne s'explique Dada: elle « ne peut être éprouvée que par un total abandon à l'inconscient ». Et Arp ajoute: « j'affirmais que celui qui suivait cette loi créait la vie à l'état pur. »

Que ces lignes écrites après coup se ressentent de la traversée du surréalisme ne change rien: l'identification de l'œuvre à la vie *pure* ne se justifie pour Arp que par ce désaisissement de soi, cet abandon à la loi où vient se dissoudre l'image mensongère qui voilait *la vie à l'état pur*.

« Pour son créateur, disait Tzara, l'œuvre est sans cause et sans théorie²⁰. » Mais pour Jean Arp, travailler selon la loi du hasard, c'est non seulement renoncer à donner à l'œuvre sa raison, à en faire la théorie, mais c'est encore renoncer à la paternité de l'œuvre. C'est faire cette expérience radicale de la passivité, où peut se satisfaire son exigence d'anonymat de l'art puisqu'à la neutralité de la découpe au massicot vient s'ajouter la neutralité de l'ordre du hasard. C'est s'exposer à la loi du hasard comme à la transcendance dont il veut témoigner, dont il manifeste la puissance ambivalente, mais dont il veut aussi répondre comme de sa plus grande altérité.

Rapporté à l'iconoclasme de cette période dadaïste, « le plaisir de détruire » serait donc celui de l'abandon mystique où simultanément se dissolvent les figures icôniques et la figure de l'artiste. Il serait ce plaisir de l'instant, hors réflexion, c'est-à-dire aussi bien hors de toute théorie, où se tente la capture d'une pure présence, sans « sujet », et comprise par Arp comme « la vie à l'état pur ».

La seconde période où s'affirme le plaisir de détruire est celle qui commence au début des années 30 avec les papiers déchirés et qui ne s'achève qu'avec la mort de l'artiste.

D'autres ont déjà souligné la coïncidence entre la mort de sa mère et la découverte qu'il fait d'œuvres anciennes, d'anciens collages décomposés par le temps. Et l'on sait qu'il commença par déchirer en 1930 d'anciens dessins avant de généraliser le procédé, deux ans plus tard, avec les « papiers déchirés ». La différence entre papiers et dessins déchirés paraît essentielle en ce que la violence s'exerce dans un cas sur une œuvre faite, tandis que dans l'autre elle n'est que la condition de formation d'une œuvre encore à venir.

Sur les papiers déchirés, Arp lui-même s'est maintes fois expliqué; je rappellerai ces lignes connues :

La lumière fane les couleurs. Le soleil, la chaleur provoquent des boursoflures, décollent le papier, craquellent la couleur, la décomposent. L'humidité engendre la moisissure. L'œuvre se désagrège, périt. La mort de l'image ne me mettait plus au désespoir. En créant l'image je tentais alors d'y incorporer sa disparition et sa mort, de composer avec elles. La mort se propageait et dévorait l'image et la vie¹⁴.

Sans doute s'agit-il ici d'un retour aux fondements de l'expérience dada, mais c'est un retour réfléchi sur cette expérience qui avait été vécue dans l'aveuglement de l'instant présent.

Il reconnaît que c'est encore le hasard qui guide sa main lorsqu'il déchire le papier¹⁵, mais s'abandonner à sa loi, ce n'est plus désormais seulement « créer la vie à l'état pur », c'est faire entrer dans l'œuvre « ce qui est l'essence même de la vie et de la mort¹⁶ ». c'est donc une importante mutation qui s'opère dans la pensée plastique de Jean Arp : contrairement aux productions de la période dada, les papiers déchirés ne se confondent pas avec la vie, ils sont essentiellement *passage*, et passage *simultané* de la vie et de la mort. Ils ne tentent pas de fixer un instant la présence d'un dieu sans visage, ils n'ont pas non plus la vie pour but, comme Arp le disait encore de l'art en 1929¹⁷.

« Le "papier déchiré", écrira-t-il plus tard, est un passage de l'art à la nature. [...] Naissance et disparition lui sont naturelles et sans tragique¹⁸. » Je crois qu'ici se fait jour une pensée importante en ce qu'elle offre peut-être la seule véritable alternative à l'auto-destruction de l'art qui fait le fond ou le moteur du système de Mondrian.

Pour reprendre les propres termes de ce dernier, l'art a pour tâche d'en finir avec la séparation de l'individuel et de l'universel - séparation marquée par ce voile de l'apparence naturelle que l'art abstrait du néo-plasticisme se devait de réduire peu à peu. Mais Mondrian faisait de l'art lui-même ce voile qui sépare l'individuel de l'universel comme de son extrême Autre, et les maintient dans une tension où s'alimente le tragique de l'homme dans la séparation.

Il fallait donc, dans ce système, que l'art menât la purification de l'apparence jusqu'à sa propre dissolution, pour trouver enfin son assomption dans la vie.

Se souvenant des discussions qu'il avait avec Mondrian, Arp rappelle ses divergences avec cette conception qui opposait le

caractère artificiel de l'art à la « nature naturelle ». Et sa réponse se fonde autant sur le souvenir de Dada que sur l'expressionnisme d'un Franz Marc pour lequel la nature n'est pas qu'en dehors de l'homme, comme objet séparé, mais aussi en lui . : Arp affirme l'origine naturelle de l'art, comme il affirme naturelle aussi sa fin. C'est parce que le papier déchiré est passage que « naissance et disparition lui sont naturelles et sans tragique ». Ce qui, chez Mondrian, est moment ultime et auto-destruction de l'art *en général*, est pour Jean Arp présent dès le surgissement même de l'œuvre, de chaque œuvre *singulière*.

Chacun des papiers déchirés est donc cet événement chaque fois singulier d'une venue en présence de ce que l'expérience dada nommait *l'apeiron*, l'illimité - mot avec lequel jouait Arp pour en faire « l'arpeiron »²⁰. Dans *l'Almanach dada* de 1920, Doehmann, faisant sous le pseudonyme de Daïmonides la « théorie du dadaïsme », parlait de cette « présence toujours sous-jacente » de l'apeiron ou de l'illimité²¹. Déchirer, c'est pour Arp faire sortir l'apeiron de cette sous-jacence, déployer sa présence par une illimitation de la forme, ou, comme il le dit encore, libérer un sens infini.

En 1955, à Meudon, Arp confiait à Camille Bryen quel plaisir il prenait alors à détruire: « Quand je fais des papiers déchirés, je suis heureux » ; mais il avouait aussi que ce plaisir était celui d'une perte:

*Ce qui me détourne de nouveau de ces procédés, c'est parce qu'il n'y a plus en moi la personne qui forme. Je gagne en quiétude, mais je perds comme créateur [...] à l'état de détente, je ne suis plus capable de former*²².

Il disait ainsi comment le plaisir de libérer l'infini du sens se fait au risque de la perte d'une identité. Lui qui avait présenté ses œuvres de 1915 comme s'éloignant « avec aversion de l'égoïsme »²³, il montrait maintenant, non sans une certaine fidélité à lui-même, les limites mêmes du dévoilement de l'apeiron, de la venue en présence de l'illimité.

Et je crois que c'est encore cette fidélité à soi qui le pousse, jusqu'à ses derniers jours, à détruire ses œuvres anciennes pour en faire de nouvelles. Sans doute peut-on voir dans cette façon de rouvrir des plaies anciennes l'affirmation qu'il « produit comme la nature produit », selon le cycle éternel de la destruction et de la génération. C'est ce que fait Harriett Watts dans sa contribution au catalogue du centenaire. Mais on peut aussi voir dans ces dessins déchirés la visée de quelque chose comme

un excès de la représentation, la visée de ce qu'il nomme « l'inconcevable qui résonne ».

Déchirer ses dessins anciens, c'est détruire des œuvres qui avaient eu la prétention de capter « la vie à l'état pur ». Pour celui qui affirme avoir toujours interprété ses œuvres²⁶, déchirer et recomposer est cette interprétation réflexive de qui sait à présent que ni la vie ni la mort ne se laissent enfermer dans aucune forme, sont cela même qui excède toute forme - l'irreprésentable ou l'inconcevable.

Laissant paraître leur déchirure dans leur recombinaison même, les dessins déchirés de Jean Arp sont peut-être celles de ses œuvres qui approchent le mieux cet inconcevable qu'il identifiait au divin. Elles sont comme une présentation de l'infini d'où s'engendre le sentiment du sublime, ce que Kant nommait « une présentation négative, qui cependant élargit l'âme²⁸ ».

Ces dessins déchirés ne désignent pas un dieu au-delà de toute représentation. Ils montrent bien plutôt la limite sur laquelle nous nous tenons: « Au moment où nous concevons le concevable, écrivait Arp, il commence à résonner en nous et devient inconcevable²⁷ ».

Le plaisir de détruire était peut-être ici dans ce double mouvement d'obéissance et de désobéissance à l'injonction: « Tu ne feras pas d'image... » ; dans la déchirure et, simultanément, dans cette transgression de la loi où il rendait sensible l'inconcevable - c'est-à-dire la loi même - pour les faire résonner en nous.

Université de Strasbourg-II

NOTES

1. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, 1985 (2), p. 420.
2. R. Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps, 1903-1930*, Stuttgart, 1967, p. 35.
3. Catalogue de l'exposition *Donation Louise et Michel Leiris*, Paris, Centre G.-Pompidou, M.N.A.M., 1984, p. 11.
4. Cité par M. Seuphor, *Mondrian*, Paris, 1956, p. 118.
5. Cité par Adrien Peperzak in « Devenir autre », *Textes pour Emmanuel Levinas*, Paris, J.-M. Place, 1980, p. 102.
6. *Jours effeuillés*, p. 461.
7. In R. Döhl, *op. cit.*, p. 35.
8. Walter Semer, « Der ScWuck um die Achse, manifest », in *Der Zeltweg*, nov. 1919, reprint Paris, J.-M. Place, 1981, p. 73, et traduction Sabine Wolf, p. 240.
9. G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà jadis*, UGE, Paris 1973, p. 59.
10. R. Huelsenbeck, *Almanach dada*, éd. bilingue, Paris, Champ Libre, 1980, p. 165 (traduction Sabine Wolf).
11. *Jours effeuillés*, p. 328.

12. *Ibid.*, p. 307.
13. In *Dada* 3 (déc. 1918), reprint J.-M. Place, *a.c.*, p. 143.
14. *Jours effeuillés*, p. 329.
15. *Ibid.*, pp. 419 et 435.
16. *Ibid.*, p. 437.
17. *Ibid.*, p. 63.
18. *Ibid.*, p. 350.
19. Franz Marc, prospectus joint au catalogue de la première exposition du *Blaue Reiter*, in *Pan*, 7 mars 1912.
20. *Jours effeuillés*, p. 405.
21. *Almanach dada*, pp. 216-217 (trad. Sabine Wolf).
22. *Jours effeuillés*, p. 432.
23. R. Döhl, *op. cit.*, p. 35.
24. *Jours effeuillés*, p. 487.
25. *Ibid.*, p. 406.
26. *Critique de la faculté de juger*, trad. M. Philonenko, Paris, Vrin, 1974, p. 110.
27. *Jours effeuillés*, p. 488.

ARP: UN ART POÉTIQUE L'ESPACE D'UN GESTE

Alfred KERN

Hans Arp intégré au patrimoine strasbourgeois après un périple planétaire, souvent difficile. La célébrité le consacre mort, ni vu ni reconnu de son vivant, comme si nos compatriotes avaient tenu à le maintenir dans l'innocence première, si importante pour l'enfant qui fait corps par lui-même, le natif et premier contre un milieu, contre une parenté, dans la troublante indifférence d'un cri, d'une parole incompréhensibles, un premier temps. Ils peuvent le rester d'une certaine façon, étranges, étrangers sur cette peau, la future ligne de démarcation du moi et d'un entourage, lorsque la pluralité des langues, l'incertitude des parents, une autorité hésitante ou lointaine, différente de l'usage quotidien, aggrave, approfondit le trouble devant le langage perçu comme tel', c'est-à-dire perçu comme un écran sonore et fictif, en quelque sorte surréel, moins probant que l'ensemble des gestes éprouvés qui précisent, qui élargissent les contours et les mouvements du corps.

Le langage, geste et image du corps". C'est la nécessité pour l'enfant de se situer dans l'espace, de se marquer, de se démarquer. Il assiste, avec le double apprentissage de la parole et du geste, à sa propre apparition. Sous la couture des mots, il découvre la peau nue, la sienne, la peau des autres, l'échange possible des vêtements et des masques, la beauté, la séduction d'une image, d'une étendue bientôt sublime. Peau nue, il est le mime prévenant et tributaire de l'adulte et de l'enfant, si différents de l'animal

,qui, malgré la mue, ne peut changer d'espèce, choisir telle ou telle apparence. Apprentissage ludique et contraignant, parfois malaisé, sporadique ou rapide en ce mimétisme des modes qui, dépareillant l'espèce, colorient le monde, le chargent de nouvelles valeurs, d'indices voyants. Ces indices vont se fixer et se modifier, constants et variables comme l'image même du corps.

C'est, entre le non-moi et le moi à protéger, à découvrir, à poursuivre, l'alternance du souffle, d'un départ et d'une arrivée. Peau sensible et passante par toute l'étendue des organes, la peau se trouve prise entre l'attrait et la crainte, entre le désir déjà éprouvé et une réalité découvriante, elle-même réversible dans l'intimité et le monde extérieur. Bonheur et malchance, ce peut être la fortune déjà ou la faillite d'un premier apprentissage, la césure entre une vie familiale, rurale, urbaine dans la chaleur d'un nid et la découverte, dans l'espace ouvert, des risques et des différences. Elles obligent l'enfant de se constituer une identité autonome, particulière, parfois marginale, toujours exemplaire au sens où lui-même, il se cherche et s'attend.

C'est la future griffe et signature d'œuvre. Dès l'ouverture sur l'espace libre, il s'engage unique, singulier. La contrainte présumée du langage, obligation familiale, civique et religieuse, est bien présente dans la scolarité et la correction grammaticale. Mais celle-ci, se relâchant sous la spontanéité des jeux, dans un espace d'origine plus propice aux mouvements profonds du corps et propice aux naissantes formes, les mots ont ce pouvoir - mots trouvés, mots surprenants - d'attirer par la contagion et l'ampleur mythique une réalité pressentie comme redoutable, attendue cependant comme une ferveur, comme une grâce.

Double et distance, entendement à la fois phonique et imagé en cette appréhension qui rapproche la mimique et le mot, le geste et le regard, c'est la concordance d'un plaisir attendu - ou différé - et le plaisir de la trouvaille. Elle bouleverse l'enfant comme le chercheur, le poète, le plasticien. La trouvaille est l'ébauche même d'une suite, d'un geste second qui semble émerger à l'extérieur du corps. Réserve dynamique, imagée, prescience physique et mentale, l'acteur-témoin se sent doublé comme l'athlète ou le danseur, confirmé, surpris par une attente qui associe naître et connaître, le désir initial et troublant d'une peau qui cherche consistance, privée de l'objet du sevrage; la mère, le corps d'origine supplanté par cet autre: le jouet, l'écran; le texte, support auditif, cutané, musical.

L'enfant-roi naît et renaît à l'écran du langage comme la fleur éclatée du poète, étalée sur une peau qui l'habille, s'ajuste tissu ou tatouage avec ses lacunes, ses manques, ses dentelles, ses parties gravées ou jointes. Un même geste les commande, les

révèle, partition, enjeu, parole inachevée, geste à reprendre. C'est ce lieu trouvé, toujours retrouvé dans la relation du corps à l'espace qui régit l'apparition commune des espèces et des genres où d'autorité l'enfant comme l'adulte auront été admis ou relégués. Lieu d'un plaisir immédiat et lieu d'un désir différé qui tendent, tous deux, à s'exprimer, en exclusion de la totalité perdue, dans l'unicité d'un corps. Il en remonte les vecteurs:

*la cloche parle avec la tête
et les doigts nous conduisent
à travers les champs de l'air vers les nids des yeux
là se donnent les noms⁶*

Les noms. La poésie de Hans Arp sera plus nominale que verbale, plus insistante et plastique que narrative ou simplement descriptive. A ce jeu des appellations multiples, la quête nutritive et logique, le justificatif de l'identité menacée débordera toujours l'histoire-événement ou le roman familial. L'auteur comme le plasticien et peintre, se situe hors le temps dans un espace libre qui n'aura de durée, de tension gestuelle que pour l'amorce des formes à dessiner sous la tutelle d'une nomenclature emblématique".

Amorce et reprise, la maintenance emblématique intègre l'espace ouvert, encore aléatoire et ludique, au principe fruste, mais bien limité de l'identité dans la constance du lieu et la constance d'un change admis comme tel, apparent, fictif ou réel. C'est le jeu des mots, des combinaisons inattendues, mais sous-tendues en ce même lieu comme l'amorce du naître et du connaître en ce champ unique, visuel, auditif, marqué par le démonstratif allemand: « da... da... ». C'est le résultat qui compte, douteux, incertain, parfois surprenant, exemplaire sitôt que la maîtrise des moyens aboutit à l'autonomie comparable des noms, des bornes, des traces présentes sur le terrain, sur le papier, sur la toile. L'occasion pour Arp de s'exposer à la généralité des risques en ce lieu commun de la perception et de l'art. Arp y représente l'intégralité des sens, en s'appuyant sur la partie d'un tout suggéré par une amorce elle-même totalisante. Il ne s'agit point de reconstituer un univers, mais de le désigner à cette distance qui le double, réel et irréel, teinté d'ironie, d'humour. Les poèmes comme certaines de ses œuvres plastiques sont des patrons de peintre, des patrons de couturier qui laissent transparaître dans le creux et la transparence du patron le réel et l'artifice, le jeu des mots et ce fond qu'ils visent tel l'enjeu d'un geste transgressif, double, doublé comme la réussite par le risque et la menace de l'échec.

C'est le paradoxe du fini dans la limite qui suggère elle-même

un infini et le suspens d'un au-delà à suivre, à poursuivre. Arp poète et plasticien est le même homme qui ne cesse de nous replacer entre une parole surprenante, inachevée et l'instance du geste, d'un geste encore premier qui exige la jetée du corps, la jetée des mots et la jetée d'une matière à risques dans l'espace. Ce peut être un torse dans la naissante configuration du corps, des éléments qui le dégagent et le prolongent. Ce peut être, dans la rigueur géométrique des vecteurs, une coque superbe ou, mollesse de l'enveloppe charnelle, un mollusque surpris au pas de la danse, ou encore la couronne de bourgeons préfigurant la chute de l'eau résolue en rosée ou en nuage. Tous procèdent du geste libre, premier qui dénoue et déjoue la plénitude comme il grâcie la fuite et l'enlèvement. Palpable, il s'appuie; mais aéré, aérien, il s'enlève telle berger - *der Wolkenhirt* - compris dans la symbiose du mot à garder, à surveiller, et du nuage qui part à la dérive.

Du début jusqu'à la fin d'une même œuvre, il s'agit - geste réversible - d'un émoi vécu du dedans et vécu du dehors sur la marge liminaire de la peau et du corps qui est lui-même le limitrophe des langues dans l'alternance du dedans et du dehors. Inspiration des premiers poèmes, du yin et du yang chinois, œuvre ultime, le dernier texte de *Jours effeuillés* revient à l'amorce du geste premier:

*Des vivants
dans le sombre.
Des morts
dans le clair.
Des poupées de terre.
Des repaires d'air.
Des mains nues. (JE, 627.)*

La parole précédant le geste ou le commentant, le qualifiant après la saisie éclairante, l'approche répétée du poète et de l'artiste restera aléatoire, mais elle est encore ludique à cette distance de la réalité qui préserve l'enfant et le témoin marginal doublé par la conscience ironique et critique qui lui permet de rester le maître de son propre jeu. Une fois dominé, celui-ci fonde, comme Arp le souligne, une poétique des noms, une poétique plus libre dans l'espace qu'une poétique verbale, marquée par la succession d'actes, ou une chronologie des faits. La poésie de Jean Arp comme l'œuvre plastique soustend, dans la concordance du réel et de l'imaginaire, cet écran esthétique qui sera un intermédiaire entre la présence réelle et l'absence possible. D'où la surprise d'exister, de renaître à tout moment dans l'espace même du

geste. Habillant le corps, habitant l'espace, l'écran est à la fois le support et l'argument matériel du livre, du tableau, de la sculpture. Partant inachevé, l'artiste se reprend, les mains nues, il recherche et retrouve cet étrange contact, à la fois cutané, auditif et visuel, qui parti de la mère, du corps des origines, dessine la forme à quérir entre l'absence possible et l'apparition surprenante. Cette forme transitive importe le nuage et l'éclaircie: le nuage porte le ciel qui lui-même précipite le nuage. Il est le passé et le passant de la lueur, d'un silence fervent, de la goutte de rosée qui nous ramène à la métaphore totalisante.

C'est pour l'artiste comme pour le philosophe la condition même d'une œuvre appelée à seconder les sens dans l'unicité d'une perception critique, contestée, mais éclairée, reconstruite à partir de données matérielles et linguistiques, logiques tout en restant palpables. Notre époque se présente et s'explique paradoxalement à travers des exemples singuliers constants dans la répétition et le renouvellement. Ouvert et fidèle à lui-même, renaissant au geste pictural comme au jeu des mots, Arp est le témoin archaïque de la modernité. Il double la réalité dans la constance d'origine et la mobilité du change. C'est le geste suivi des apparences sur le trouble même qui commande la recherche, la mimique découvriante et représentative. Toute son œuvre est là pour le montrer: il joue avec les mots, sans les faire entrer dans un système préétabli. Récusant le régime des castes, la contrainte sociale, il est à Zurich, en pleine guerre, le douteux comparse qui se donne toutes les libertés à la seule gratitude de l'insolence. Il s'intéresse moins aux textes qu'à l'espace même des langues. Le dadaïsme comme le surréalisme accrédite non sans paradoxe la crise du langage et s'y complaît pour reprendre les jeux de l'enfant, ceux d'un formalisme logique, d'une incertitude elle-même éclairante qui va réguler la stratégie des sciences, lieu de perception aléatoire, mais dominé par une esthétique de la connaissance'. Jean Hans Arp cumule le risque et les surprises du change: lui-même, il s'affranchit dans la nécessité déterminante du jeu, la décision finale remettant en évidence l'espace ouvert des aléas et des chances. Celles-ci comme la configuration finale nous permettent de distinguer parmi des exemples voisins ou semblables les différences qui comptent. Avec un même nombre d'éléments, de couleurs, Arp nous propose des tableaux différents, la constellation restant unique, exemplaire dans la franchise d'un espace sensible. Balisant la multiplicité, ces exemples la rendent plus discrète d'évidence mais transparente à elle-même dans l'humour et l'ironie du jeu.

Arp ne vise point le texte fondamental ou sacré ni l'œuvre qui serait la réplique symbolique des lieux qui nous portent. Il

s'agit plutôt d'emporter la décision sur la pointe des pieds, à l'index d'une main qui s'ouvre et qui se reprend. Décision momentanée, index et emblème de liberté. Arp ne soumet point sa vie à l'application servile, à la fidélité aveugle qui caractérise les croyants ou les naïfs, près de se faire tailler en pièces pour un ordre reçu, une parole donnée. Le change reste ouvert, à Zurich comme à Paris, au hasard des mots, des rencontres et de l'amitié. Et n'est-ce point le hasard également qui blanchit la marge des livres, cette page imprimée déjà suivie d'une autre qui relance la quête, le hasard, la nécessité de frapper à d'autres portes.

*et frappe et frappe et frappe
et frappe encore et encore une fois
et ainsi de suite [...]
et frappe les douze mois
et les quatre saisons
et les sept jours de la semaine
et les sept tons de la gamme
et les six pieds des iambes
et les nombres pairs des maisons
et frappe le tout ensemble
et le compte y est
et fait un. (JE, 37.)*

c'est un art de vie, d'aménager l'espace dans l'immédiat des gestes et à l'écoute des sens. Habité et contourné par la nomenclature des emblèmes, grec par le sens de la place publique et la régulation du calendrier, hanté par l'idéogramme compact d'un corps allègre qui s'enlèverait comme le nuage compris entre le ciel limpide et un couvert uniforme, Arp s'exprime, scansion gestuelle, incantatoire sans s'arrêter au réalisme de la ressemblance. Rapide, allusif, il est à la fois l'ébauche et l'épure, le geste initial et l'achèvement. Classique, mais ouvert à la dérive de l'infini, il s'en tient à l'espace des gestes sans s'encombrer de chartes, d'un texte canonique ou sacré. La nomenclature emblématique lui suffit, archipel attaché au fond de mer, ciel constellé d'étoiles. Les constellations nous signalent le nid des yeux, le champ de l'air, cet écran toujours intermédiaire qui se gonfle, manteau d'origine, enveloppe du songe, étoile funèbre sur cet accueil étrange qui a pu couler parole et air dans la bulle d'un souffle. C'est le paradoxe d'un geste prenant et donateur, dans la ferveur ironique une limite irisée comme l'arc-en-ciel entre le rideau de pluie et un solaire éclat.

J'ai connu Arp à Meudon, dans la maîtrise et dans la grandeur de ses moyens, solide et doux, pacifique dans ses traits, solide

et constant, fragile à l'intérieur des distances qui s'ordonnent et convergent au souffle, puis divergent et se reforment, plus fortes et prégnantes comme la coulée et la lueur du métal dans le battant des heures. Couronne de sons, couronne de pétales, à peine éclos, la rose du vent et celle des sables. Je l'ai entendu dire qu'il n'a jamais été à l'école vraiment, que son enfance, il l'a passée à l'ombre du château du Guirbaden, assisté, parfois, par un précepteur, mais le plus souvent porté par lui-même. Affirmation un peu forcée, mais elle confirme Arp dans la vision qu'il a de lui-même: être marginal et qui s'obstine à s'exprimer avec ses moyens propres. Il aura la chance de voir l'époque le rejoindre dans la force et la singularité d'un art personnel et urbain, artisanal dans l'acceptation renforcée de la matière et de la finition d'une œuvre.

Arp nous a parlé avec ironie et un peu d'indulgence des édiles de la Ville de Strasbourg, venus le voir pour acheter quelque beau galet à placer sur la pelouse auprès d'une Athéna aux mains trop lourdes pour accompagner la pensée nocturne, le geste d'envol de la chouette. Mais Arp nous a parlé avec une vénération bien ressentie des artisans du Tessin, des tailleurs de pierre qui, partant d'une maquette, d'un modèle réduit, ont pu lui donner la dimension désirée, la forme, la signature d'œuvre.

Aujourd'hui même, l'ubiquité des médias, leur rapidité dans l'éphémère, la sensation d'un vide qui menace à terme de rendre irréaliste la proximité des sens, irréaliste la perception directe des phénomènes naturels nous reporte au travail, à la patience du plasticien, à la constance surprenante d'un geste transporté dans l'espace comme à sa belle étoile. Il est là comme le jour qui la frôle, puis l'efface, nuage, parole, fille de l'air si détachée de l'interdit d'origine que la part chimérique de l'enfant pourra déchirer l'écran qui le sépare de lui-même. Se découvrir à tout instant, bel âge, geste souverain dans l'immanence des traits qui osent s'affirmer, sensibles, palpables.

Le monde de Jean Arp est l'évidence filtrée dans la gracilité et la transparence de l'air. Elle est cette eau, elle est ce ciel qui courent nos rues, odeur humide et cœur de l'arbre, sa fleur. Elle est aussi cette venue dont la flèche apportera au grès la rose du couchant, puis, jour revenu, il est ce bruissement étrange que nous-mêmes, nous avons suscité dans la crypte des songes, sous nos pas, sur nos yeux, ces chapiteaux et figures que Jean Arp ordonne dans l'espace comme lui-même, il se place, enfant, en marge des langues, des inscriptions, limite d'un désir qui les accueille, pierre de taille, verset biblique, échancrure du ciel et d'un nuage. La Nuée bleue fera corps avec l'éclaircie comme le geste organique au battant des mains, le marteau, le ciseau d'un

éveil, le son clair de la matinée et le deuil sur la fin d'un jour. Est-ce le magnificat, la portée des mots ou la couronne des arbres en fleurs, la portée du songe revient à ces vides interposés, à ces silences, les propres de l'émerveillement à la seule discrétion du regard. Loin de l'enfance, loin d'une parole allemande, loin du poème français, c'est le souffle même qui habite le geste, le croque, le sculpte.

Annulant la prétention littérale des textes, retenant dans l'espace des emblèmes quelques bornes archaïques et cette mouvante poursuite de l'homme pourchassé par lui-même, parti du trait minéral pour frôler au pastel un visage qui tremble, Arp se tient comme la feuille éprise d'une fleur portée ainsi au large et au vide, à cette page et plage blanche où la lueur des vagues se fâne, ourlée par le saillant creux, le moule et relief du songe. Arp est l'attrape-feu de la lueur, l'allusif d'un rien comme le suivi et le suivant d'une courbe. Naissante, souple elle est le geste d'une vague sous l'arête qui coupe et qui tranche. Usant des mots au lasso du geste, de la forte étreinte à la grande route, Arp retrouve sous la coupe des mots l'œil, la couronne, la lucarne d'un amour. Galet découvert, plage ou porte de pierre placée entre ciel et rivage, Arp revenant, visitant Strasbourg, nous rappelle la rivière et les quais, le bord de l'Ill et ce magnolia en fleurs. Buisson ardent, ferveur froide, il est le fuseau mauve et blanc qu'un sculpteur poète aurait posé là, sur la branche d'un arbre, en hommage à l'indicible beauté. Il faut le voir, le revoir pour comprendre aussi le paradoxe d'un amour qui se gèle et qui flambe. En-deça, au-delà de nos paroles, le geste de la nature et le geste d'un peintre.

NOTES

1. C'est une date dans la vie d'un enfant lorsqu'il découvre le mensonge ou le cabotinage, cette faille entre lui-même et une apparence, mais la découverte se répartit d'elle-même en plusieurs possibilités équivoques, déjà proches du jeu des masques, de l'humour, de la comédie, la langue véhiculaire se trouvant déportée vers un espace scénique ou un espace sacré quand une autre langue, d'autres textes - le latin, par exemple - nous donnent l'au-delà d'un apprentissage plus ou moins forcé avec ses promesses de salut, de gloire, de bonheur à conquérir de haute lutte, à l'image des adultes ou - de viris illistibus - à l'image des héros.

2. Les gestes éprouvés ne s'enseignent point: ils dérivent du jeu, de la gratuité d'un geste qui se révèle payant, agréable, utile, éclairant. Et l'artiste pris entre la représentation projective et l'expression que lui-même il sollicite dans le trouble ou le manque, le doute finit par s'éclairer dans l'unicité du geste et la singularité du signataire. Il participe de l'ouverture des sens sur un monde lui-même inachevé dans les conditions précaires et climatiques du change.

3. Mimétisme. Notion importante qui régit, il me semble, la commu-

nication et l'interdépendance d'un monde sensoriel commun à tous les règnes, du végétal à l'animal sans solution de continuité pour ce qui est humain dans la physionomie, source et thème de connaissance. Entre deux extrêmes, le camouflage, la rigidité cadavérique et l'intimidation, le gonflement des surfaces ou la panique mouvementée, amorce de fuite avant les joutes amoureuses ou mortelles, il est des intermédiaires comme dans la répartition des genres littéraires entre l'inscription brève, proverbiale, commémorative, et le développement épique d'un suspens qui diffère l'échéance mortelle. L'unité minimale de toute expression littéraire est la relation d'un nom de personne - le propre de l'auteur ou du héros - et d'un nom de lieu sur une topographie à la fois universelle et singulière. De là vient également la prédilection, chez Arp, pour l'espace des jeux - des jeux de mots, des jeux de signes - au détriment d'une histoire bien conduite ou raisonnée.

Cette théorie de la physionomie a été fortement marginalisée par les courants idéologiques portés vers l'abstraction au détriment de l'image, elle-même contestée par les iconoclastes byzantins et les interdits sémites. Toute l'histoire de l'art en Occident est une sorte de ruse: partie de l'initiale des manuscrits et du chapiteau roman, elle allège et transperce les murs, du gothique flamboyant au baroque avec le triomphe théâtral de l'allégorie au XVIII^e siècle. Un dictionnaire de mythologie y était aussi courant qu'un Petit Larousse de nos jours. Et c'est autour du nu, modèle féminin et masculin, que la science a pu lever les interdits, découvrir la circulation sanguine, pratiquer l'autopsie, etc. S'y ajoute le libertinage, l'aube de la liberté d'opinion et de la liberté de la presse. Quant à l'image reléguée dans le subconscient par la civilité bourgeoise, elle retentit aussi sur les différentes formes de la psychanalyse. Notons également que le réduit alémanique-alpin est de longue date une terre de prédilection pour une conception animiste de la nature et une théorie physionomiste de la connaissance. Il suffit de citer Paracelse, Lavater, Bachofen, Burckhardt, Klages, C.G. Jung, Grodeck, Bleuler, les débuts de la psychiatrie à Bâle.

4. C'est autour du thème Narcisse et le miroir que l'enfant s'identifie à sa propre image dans la descendance paternelle et maternelle et c'est à ce stade des premiers questionnements que l'enfant s'écoute, philosophe ou idéaliste dans la prospective du langage-discours, mais l'animisme poétique le porte également aux images et métaphores qu'il tente d'organiser autour de lui en conformité ou en rupture avec le monde. C'est le lieu d'un corps littéraire ou esthétique toujours marqué par la singularité de la personne dans la réduction critique comme dans l'amplification sensorielle qui nous permet de parler, au niveau de la perception, d'une syntaxe des sens.

S. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Gallimard, 1966, p. 67. Dorénavant indiqué par l'abréviation JE suivie de la page.

6. Nomenclature emblématique: c'est par le nom propre, le blason d'un corps et tous les signes secondaires de la sexualité qu'une image se dessine, aussi constante, apparemment, que le lieu, le pays et paysage que nous tentons de nous approprier en saluant les signes et insignes qui - différences de pays, différences de tribus, de familles, de clans et de langues - débordent la pure information quotidienne et génétique: le luxe comme l'économie des moyens déterminent une stratégie de la séduction, de la défense elle-même voyante ou discrète dont les ressources ne sont plus les mots et les codes de convenance, mais une fluctuation sensorielle caractérisée par le style et les modes. L'emblème associe la figure animale comme toute forme végétale ou physique découverte sur le relief à la représentation exemplaire d'une espèce comprise dans une lutte de terrain et une dispute d'identité qui est aussi une compénétration des formes, des différents règnes en un lieu commun qui régularise les apparitions, les restreint ou les amplifie dans une sorte de rhétorique multiforme, à la fois réelle et fictive quand la marge à défendre, ou à conquérir, exige l'invention des moyens et des formes, l'invention de nouvelles formes, techniques, esthétiques, morales et urbaines.

7. Une esthétique non point normative, mais comparative dans une théorie du jeu, avec ses configurations inédites, ses combinaisons variables quand bien même - comme dans le jeu des nuages - le nombre des éléments est limité.

"PAOLO" ARP AND "FRANCESCA" TAEUBER: UN COUPLE D'ARTISTES INDISSOCIABLES

Christian DEROUET

Il Y eut, dans les années 60, de nombreuses et importantes expositions Arp; il Y eut plus tardivement de moins nombreuses mais non moins importantes expositions Taeuber. Il n'y a pas eu encore de véritables expositions Hans Arp et Sophie Taeuber. Le temps semble mûr pour une manifestation d'hommage aux Arp de Meudon quand les musées se mettent à découvrir les couples d'artistes du passé, « Camille Claudel et Auguste Rodin », « Catherine Cathelin et Léon Cogniet », quand on parle tout naturellement des Lalanne et des Poirier. En 1986, on célèbre le centenaire de la naissance d'Arp; les commémorations manquent d'humour et rétablissent des vérités sans importance en forçant notamment le poète Arp à naître, selon l'état civil, en 1886 et non plus à des dates fantaisistes 1887, 1888 quand ce n'était pas en 1889, l'année de la naissance de sa femme. Mais ces cérémonies donnent l'occasion de réunir à nouveau deux aspects d'une même œuvre, celle de Hans et de Sophie, disjointes simplement pour des raisons circonstanciées.

L'existence de Sophie Taeuber en tant qu'artiste a été établie par Arp et par lui seul. Sans son acharnement, Sophie Taeuber ne serait qu'un nom à la périphérie des mouvements artistiques des années 30. C'est lui qui a donné consistance à une œuvre peu abondante et limitée dans la durée à quinze ans, de 1927 à 1942. Il a édité en 1948 la première monographie consacrée à Sophie Taeuber-Arp'. Il l'a diffusée auprès des amateurs et des

musées d'avant-garde". Il a imposé des rétrospectives et a fait entrer ses œuvres dans les collections les plus prestigieuses". On aurait tort de voir dans cet hommage posthume d'un veuf à sa femme disparue la mauvaise conscience d'un mari qui se serait aperçu trop tard des mérites de sa compagne. Arp n'avait pas attendu la tragique disparition de Sophie le 13 janvier 1943 pour défendre son travail. Elle était pour lui la plus vivante des « Concrétions ». Il lui a créé une carrière.

Jusqu'en 1927 les rares œuvres de Sophie se confondirent ou furent confondues avec celles de son mari. Il semble que ce fût à l'exposition du groupe *Cercle et Carré* en 1930 qu'elle présenta ses premières peintures sur toiles comme des œuvres autonomes indépendantes de projets décoratifs ou encore des reliefs de son mari avec lesquels les critiques continuèrent de confondre son travail. Les journalistes avaient beaucoup d'excuses de considérer les œuvres de Taeuber comme de simples variations de Arp puisque dans la vie quotidienne Sophie se présentait toujours sous le nom de Madame Arp",

C'est ce que fit Jacques Bonjean dans un compte rendu d'exposition publié dans la revue hebdomadaire *Beaux-Arts* en 1938⁶. Sous le titre pochette surprise « Arp, Benno, Vantongerloo », il écrivait: « Parmi les sculptures et les tissus nègres, dans la calme rue Peronnet, la Galerie Delcourt expose actuellement des peintures de Benno et de Vantongerloo, des objets de Taeuber-Arp... Les objets sculptés, peints et collés d'Arp nous avaient surpris autrefois. On les aimait parce qu'ils faisaient peur... Nous nous amusons des sujets de pendule 1830 sans penser que ces enlèvements à l'échelle de corde, ces baisers ou ces duels au petit clair de lune artificiel de la veilleuse à l'huile ont fait frissonner nos grands-mères. 1930... un autre romantisme. C'est dans l'arsenal de notre inquiétude et de nos terreurs poétiques que nos petites filles choisirent leurs bibelots de boudoir, »

La confusion des noms, le boudoir, la bibeloterie durent déplaire particulièrement à Hans et à Sophie qui obtinrent la publication d'un correctif dans la livraison suivante: « Dans le compte rendu de l'exposition de Hans Arp et de quelques-uns de ses camarades que nous avons publié dernièrement, une fâcheuse confusion s'était, paraît-il, établie entre les œuvres propres de Hans Arp et celles de sa femme, Sophie Taeuber (sic). Les panneaux que nous reproduisons ci-dessus prouvent surabondamment qu'il n'y a aucune analogie dans l'inspiration des deux artistes. L'expression de Mme Arp se rattache à l'écriture cunéiforme, aux décors géométriques primitifs, à l'esprit synthétique, aux hiérarchies de l'ordre classique. Sur les panneaux de Hans Arp palpitent dans l'œuf, toutes les possibilités morphologiques de la

biologie naissante. Là, les formes sont ordonnées selon les lois rigoureuses de l'intelligence consciente d'elle-même, ici, le hasard laisse flotter des formes qui hésitent, se frôlent, et poursuivent leur ronde. »

Ce petit texte n'est pas signé. Il est publié sous le titre «L'intelligence et la vie», Il oppose une Sophie intellectuelle quasi masculine à un Hans, intuitif, plus féminin.

Est-ce pour échapper aux reproches faciles de féminité, d'art de boudoir auquel chacun voulait réduire son travail que Sophie se contraignit à un vocabulaire rigide, géométrique, qu'elle renonça à l'argenterie et à la dorure qui éclairaient les collages qu'elle avait réalisés avec Arp vers 1916, qu'elle réduisit sa gamme aux couleurs élémentaires bleu, vert, jaune, soutenues et utilisées sans nuance ?

En dépit de ces affirmations volontaristes, les critiques les moins suspects, les amis de Hans Arp, Seuphor, Jakovsky, Georg Schmidt ont dans leurs textes des expressions, des lapsus qui renvoient Sophie à la cuisine et à l'art décoratif. Michel Seuphor a écrit le premier vrai texte critique sur le travail de Sophie Taeuber-Arp : vingt-sept petites lignes publiées dans *Abstraction-Création'* dont dix sont consacrées exclusivement à Hans Arp. Il souligne que «Sophie tisse (jamais ne triche) sa peinture ». De même Anatole Jakovsky insiste dans le long essai • qu'il lui consacra sur «cette tendance vers l'objectivité totale, qui efface parfois jusqu'au nom de l'auteur... ne gêne pas et même affine la féminité de son art ». Même Georg Schmidt dans son introduction hagiographique à la monographie *Sophie Taeuber-Arp* commet une métaphore malencontreuse: «Chacune des œuvres de Sophie Taeuber apparaît dans l'ensemble de son œuvre dans le rythme d'une vie véritablement féconde, comme un tapis, les multiples figures qui se forment, s'amplifient, s'atténuent et se fondent en d'autres motifs. » Arp, pour sa part, renvoyait Sophie à l'enluminure, elle lui apparaissait «tel que dans un livre d'heures ».

Tout concourt, en effet, à réduire l'œuvre de Sophie à l'art décoratif. On souligne toujours dans sa biographie les longues années de formation et d'enseignement dans les écoles d'arts appliqués de Saint-Gall et de Zurich. Quand elle apparut discrètement dans les revues d'actualités artistiques, ce fut par la reproduction d'un de ses tapis, juxtaposé à une composition typographique de El Lissitzky en 1926 dans *Die Neue WeZt* ou par une vue du Salon de Thé-Pâtisserie à l'Aubette reproduit en 1927 dans *Transition* ¹⁰. Ce fut elle qui dessina avec l'architecte les ateliers superposés de Meudon, qui aménagea les locaux de la galerie Gœmans en 1929 à Paris, qui fit les maquettes de

catalogues et de *Plastique* ». Elle était une « petite main » parfaite et chacun lui en savait gré. Il lui était bien difficile de se constituer comme Virginia Woolf *A Room of One's Own*, tant la misogynie sévissait dans les milieux artistiques comme partout ailleurs. La femme cubiste n'existe pas. L'École de Paris, conventionnelle, se contentait de déshabiller des modèles. La femme surréaliste était la belle muette des réunions ésotériques. Seuls l'art non-figuratif, l'abstraction, acceptait les cotisations d'artistes des deux sexes. Mais c'était une tendance artistique métèque, peu prise au sérieux par des critiques qui souriaient devant l'intrusion des ouvrages de dames dans les expositions du groupe ou aux salons des Surindépendants.

On est surpris devant le manque d'ouverture et de générosité que manifestaient les écrivains d'art les plus avertis, lorsqu'ils devaient rendre compte des expositions d'artistes femmes. Ils ne toléraient que les « têtes galantes » affadies que Marie Laurencin et ses émules parvenaient à imposer au marché de l'art parisien. Christian Zervos, le directeur des *Cahiers d'Art*, n'avait pas ouvert sa revue à la reproduction des travaux de femme. Il bâclait des comptes rendus microscopiques et ridicules pour signaler les expositions particulières des amazones de la peinture: « Greta Knutson » (Galerie Percier) semble s'acheminer lentement mais avec sûreté, vers la conquête de ses propres moyens qui fixeront la personnalité de l'artiste toute de finesse et de force » ou « Paule Vezelay, fait preuve de qualités, de goût et de sensibilité exquise, malheureusement ses dons sont altérés par l'influence de l'œuvre de Masson ». L'arrivée de femmes dans un quelconque mouvement artistique provoquait des réactions de désaffection qu'on a peine à imaginer maintenant. C'est Jean Hélion qui en 1934 annonçait dans une lettre adressée à Georges L.K. Morris: « •• Arp, moi et quelques autres tels que Mondrian, Gonzalez, Kandinsky (sic), Fernandez, etc..., nous avons abandonné le groupe *Abstraction-Création*, où triomphent maintenant, entre Herbin et Valmier, toute une série de peintres abstraits du dimanche. Savez-vous qu'il y a de petites jeunes filles qui font, entre deux bonbons, de petits tableaux abstraits? Que le diable les emporte au lupanar". »

C'est dans de telles conditions qu'Arp s'est efforcé d'imposer le travail de sa femme. Sophie souffrait d'un double handicap: elle était une femme artiste et elle était mariée à un autre artiste. Car pour ne pas être taxée de féminisme et de non-professionnalisme, on vit les femmes énergiques²⁴ qui dirigeaient les galeries ensommeillées de cette période de crise refuser les travaux de leurs consœurs. Quant aux femmes artistes mariées, elles por-

taient concurrence aux travaux de leur mari et rencontraient des difficultés insurmontables pour exposer.

Arp, que Nelly van Doesburg qualifiait sans aménité de Narcisse, lui, a pris des risques. Il a imposé les tableaux et les reliefs de Sophie à ses marchands. Le témoignage de Kandinsky est sur ce point sans ambiguïté. Il écrivait en 1936 à Madame Nicolette Gray¹⁶ : «Arp est un ancien ami de moi et nous nous parlons très franchement. Il m'a dit qu'il était désagréablement touché par des faits suivants. Vous l'avez invité à prendre part à votre exposition sans avoir aussi Mme Taeuber-Arp invitée, les autres faits qui l'ont touché d'une manière un peu douloureuse venaient de *Axis* qui a montré trop peu d'intérêt pour lui et surtout pour Mme Taeuber-Arp. » Ces informations corroborent les propos de Peggy Guggenheim. La croqueuse d'artistes aimait Arp et son travail et ne pouvait naturellement s'intéresser à Sophie, sa femme: «Sophie a swiss-ex-school-teacher, edited an interesting magazine called *Plastique*. Arp was always trying to further Sophie's career and, since her work was dull, it often became painful to be bothered about nothing. They have done one good sculpture called *Sculpture conjugale*. Sophie was a wonderful wife. She did everything possible for Arp besides doing her own work and running the magazine ... »

En agissant de la sorte, Arp ne militait pas pour une quelconque cause féministe¹⁷. Il avait simplement conscience de la qualité du travail de Sophie, de l'influence discrète mais essentielle qu'elle exerçait sur lui-même. Dans beaucoup d'œuvres d'Arp il est difficile d'évaluer ce qui relève de la critique constructive ou même de la participation active de Sophie. Cette interdépendance conjugale lui importait plus que les mots d'ordre lancés par les groupes antagonistes abstraits et surréalistes. Quand la monographie *Sophie Taeuber-Arp* fut prête, il l'adressa en 1948 à un de ses collectionneurs, E.A. Gallatin avec cet envoi: «Je crois vous faire plaisir avec cet envoi, et j'espère que l'examen calme et réfléchi de l'œuvre tel qu'il se présente dans ce livre vous persuadera de la nécessité d'ajouter à votre collection de musée une ou plusieurs œuvres de Sophie Taeuber. Son travail bien qu'entièrement différent comme expression est si intimement mêlé au mien qu'il serait très important pour bien connaître mon travail de pouvoir étudier aussi le sien¹⁸. »

Les différences qui existent entre l'œuvre de Sophie et celle de Hans Arp sont moins profondes que tactiques. Elles relèvent de la trop facile opposition de *l'intelligence et la vie*: Sophie serait le prolongement de l'activité formelle néo-plastique de De *Stijl* et Hans dans son prétendu « art concret » magnifierait simplement la survivance de *Dada*.

Il est certain que la collaboration des Arp et de Van Doesburg pour décorer l'Aubette fut tumultueuse et que Sophie, particulièrement, refusa par la suite de cohabiter avec les Doesburg à Meudon. Mais longtemps après la mort de Doesburg¹⁹, elle prolongea son minimalisme formel. Elle utilisa comme lui la ligne diagonale pour installer ses compositions en équilibre précaire. Les « pavés de ronds et de demi-ronds » peuvent danser sur les panneaux de Sophie selon les notations chorégraphiques de sa jeunesse, ils n'en sont pas moins les épigones des carrés et des rectangles du répertoire formel hollandais.

A ces constructions rigoureuses, impersonnelles, constituées de plages de couleurs soigneusement positionnées et cernées de contours nets, Arp éprouva le besoin d'opposer²⁰ les jeux du hasard et créa ses premiers papiers déchirés: « Vers 1930 naquirent les images du papier déchiré à la main. L'œuvre humaine me semblait moins encore qu'un décousu... Quelle prétention ne se cache pas dans la perfection. A quoi bon s'évertuer à l'exactitude, à la pureté, puisqu'on ne peut jamais y atteindre... la mort de l'image ne me mettait plus au désespoir en créant l'image je tentais alors d'y incorporer sa disparition et sa mort, de composer avec elles. La forme devenait l'informe, le fini l'infini, le particulier devenait le tout. C'est Sophie, par l'exemple de son travail et de sa vie baignée de clarté, qui me montra le juste chemin, le chemin de la beauté. Dans ce monde, le haut et le bas, le clair et l'obscur, l'éternel et l'éphémère ont les mêmes droits et se tiennent dans un équilibre parfait. Ainsi se ferma le cercle²¹ ».

L'autre maître à créer que révérait Sophie Taeuber était El Lissitzky avec qui Arp avait édité *les Ismes de l'art*. Dans une lettre qu'elle adressait à Gallatin en 1936, Sophie rendait compte de son dernier voyage en Allemagne où il semble qu'elle soit allée avec entre autres missions celle de chercher des chefs-d'œuvre allemands et russes pour le Museum of Living Art à New York: « Nos voyages en Allemagne qui étaient d'ailleurs très intéressants ont été au point de vue art une déception. La situation de l'art et des artistes modernes est absolument désespérante. Comme je vous l'avais dit, je me suis renseignée à propos des tableaux et des dessins de Lissitzky. J'aurais tant voulu posséder un dessin de lui, moi-même, mais je n'en ai trouvé aucun... Par contre nous avons vu dans une collection dont le propriétaire est mort un très beau tableau de Lissitzky... La femme du collectionneur demande seulement 300 marks... Elle vend ces tableaux très bon marché, parce qu'elle ne peut même pas les accrocher dans sa maison, et les tableaux souffrent à la longue d'être au grenier... Au Musée de Hanovre, j'ai vu la petite salle d'exposition que Lissitzky avait arrangée pour les tableaux « abstraits ». Elle est

très belle et je suis très contente de l'avoir vue, parce qu'elle peut être détruite d'un jour à l'autre"».

On pourrait accuser les contrastes négatifs positifs entre les deux artistes de Meudon et jouer avec Sophie et Hans Arp comme avec les figurines des baromètres populaires qui apparaissent alternativement dans l'embrasement d'un chalet suisse miniaturisé pour signaler les changements météorologiques: la Dame Taeuber indiquant qu'il va faire « abstrait » et le Monsieur Arp, que le temps se fixe au surréalisme. Mais ce serait oublier que ce serait toujours de la même maison qu'ils sortiraient l'un et l'autre, le double atelier de la rue des Châtaigniers à Meudon. En fait leurs recherches ne divergeaient que pour mieux se rencontrer dans des œuvres communes.

«A différentes époques de notre vie, nous avons, Sophie Taeuber et moi, entrepris des travaux en commun. D'abord à Zurich de 1917 à 1919, ensuite à Strasbourg, avec Théo van Doesburg, à l'occasion de la transformation du Palais de l'Aubette, plus tard, dans la première année de la guerre à Meudon en 1939 - j'ai d'ailleurs reproduit en 1946 certains de ces travaux dans mon recueil de poèmes *le Siège de l'air* - et finalement à Grasse en 1941 avec Sonia Delaunay et Alberto Magnelli²⁸. » Arp qualifiait de « duo » ces œuvres réalisées à deux, sans prénoms; certains de ces duos furent réalisés après la mort de Sophie quand Arp soumettait un dessin de Sophie à la loi du hasard: c'est-à-dire qu'il le déchirait et le collait dans un autre agencement. Dans cette énumération, Arp a oublié de citer la *Sculpture conjugale* exposée sous leurs deux noms à la galerie des *Beaux-Arts*²⁹ lors de la grande rétrospective surréaliste. Est-on si certain que Arp ait participé au découpage et au polissage de cette forme en bois, une technique récurrente dans l'œuvre de Sophie? Ne serait-ce là qu'un artifice adopté par Arp pour contraindre les organisateurs de la manifestation, Breton, Eluard, Duchamp à exposer une œuvre de sa femme ?

MNAM . Centre Georges-Pompidou

NOTES

* Qu'on nous pardonne ce titre que nous empruntons à plusieurs reliefs de Hans Arp.

1. Georg Schmidt, *Sophie Taeuber-Arp*, catalogue des œuvres par Hugo Weber, Bâle, éditions Holbein, 1948.

2. Extrait d'une lettre de Jean Arp en date du 8-8-1948 adressée à son

ami et collectionneur G.L.K. Morris (Smithsonian Institution Archives of American Art): « J'ai appris avec grand plaisir par votre lettre du 27 juillet que vous avez commencé la critique sur le livre Sophie Taeuber-Arp. Depuis la publication du livre, il y a différentes collections importantes qui ont acquis un tableau de Sophie. Le Musée de Berne va organiser prochainement une exposition commémorative de son œuvre qui va en partie probablement également être montrée à Chicago. »

3. Extrait d'une lettre de Jean Arp en date du 22-9-1949 adressée à GLK. Morris (Smithsonian Institution Archives of American Art): « Je vais envoyer prochainement le relief de Sophie Taeuber-Arp pour la collection Gallatin au Musée de Philadelphia. » Dans la collection de E.A. Gallatin, on trouve une peinture à l'huile de Sophie Taeuber: « *Pointe sur pointe* », 1931.

4. « Cercle et carré », exposition de groupe du 18 avril au 1^{er} mai 1930 : S.H. Taeuber-Arp: n° 103, *Personnages*,. n° 104, *Personnages*,. n° 105, *Composition*.

5. Dans la page de rédaction de la revue *Plastique*, Sophie Taeuber-Arp, qui en était le factotum, avertit le lecteur que « la correspondance est à adresser à Madame Arp, 21, rue des Châtaigniers à Meudon, que les co-auteurs de ce numéro sont M. Domela et S.H. Taeuber-Arp et que le gérant de la revue est S.H. Taeuber. »

6. *Beaux-Arts*, 14 janvier 1938, chronique des expositions « Arp, Benno, Vantongerloo » par Jacques Bonjean, *Beaux-Arts*, 23 janvier 1938, « L'intelligence et la vie ».

7. Michel Seuphor, « Sophie Taeuber-Arp », *Abstraction-Création-Art non figuratif*, n° 1, 1932; texte repris dans *Moderne Malerei*, Gstaad, 1943.

8. Anatole Jakovsky, H. Erni, H. Schiess, K. Seligmann, S.B. Taeuber-Arp, G. Vulliamy, édition *Abstraction-Création*, achevé d'imprimer le 31-5-1934.

9. *Die Neue Welt*, juillet 1926, « Angewandte kunst », p. 215.

10. *Transition*, n° 7, 1927.

11. Cinq livraisons d'un petit fascicule consacré à la défense de l'art abstrait et concret, publié entre 1937 et 1939, financé par E.A. Gallatin et GLK. Morris, dont la parution est interrompue par la guerre.

12. *Cahiers d'Art*, n° 9/10, 1931, « Greta Knutson »; *Cahiers d'Art*, n° 7, 1937, « Paule Vézelay ».

13. Lettre en date du 23 août 1934, GLK. Morris (Smithsonian Institution Archives of American Art).

14. Madame Zak, Jeanne Castel, Jeanne Bucher, Yvonne Zervos, Mme Cuttoli furent les vestales de cette vie artistique assoupie.

15. Lettre en date du 5-1-1936 publiée dans le catalogue *Hans/Jean Arp - Le temps des papiers déchirés*, Salle d'art graphique, 26-1 • 28-3-1983, Musée national d'art moderne, p. 72.

16. Peggy Guggenheim, *Out of this century . Confessions of an art addict*, N.Y., Edition Double Day, 1980, p. 189. « Arp s'attachait toujours à promouvoir la carrière de Sophie et comme son œuvre était sans intérêt, il était souvent pénible d'être ennuyé à propos de ce rien. Ils ont réalisé ensemble une belle sculpture nommée *Sculpture conjugale*. Sophie était une femme merveilleuse. Elle faisait tout ce qu'elle pouvait pour Arp en plus de sa propre œuvre et la direction de la revue [il s'agit de la revue *Plastique*]. » La Peggy Guggenheim collection à Venise comprend 7 œuvres de Arp et aucune de Taeuber. Sophie avait été invitée ou imposée à plusieurs des expositions organisées à la Gallery Guggenheim jeune à Londres: en 1938, *Exhibition of collages, Papiers collés and Photo-montages*,. en 1939, *Exhibition of Abstract Concrete Art*; en 1939, *Contemporary Sculpture Brancusi, Laurens, Pevsner, Henry Moore, Duchamp-Villon, Hans Arp, Calder, Taeuber-Arp*.

17. *Lea Vergine, l'Autre Moitié de l'avant-garde 1910/1940*, Editions des Femmes, 1981, article consacré à Sophie Taeuber-Arp, pp. 219 à 221.

18. Lettre du 6 avril 1948, archives A.E. Gallatin, New York Historical Society Library.

19. Van Doesburg meurt à Davos en 1931.

20. Arp partage là les idées de quelques critiques qui voyaient dans l'abstraction géométrique l'impasse de la peinture: Carl Einstein avait rendu un verdict sans appel dans le compte rendu qu'il écrivit pour *Documents* de l'exposition d'art abstrait qui s'était tenue à Zurich en 1929. « ...L'abstraction est au fond, comme tous les après-coup, une chose posthume, identique au repentir des actes manqués... Ces tableaux géométriques ne font que donner une illustration à des doctrines. D'étranges pythagoriciens fabriquent des bibelots puritains qui avant tout sont des objets moraux. Ces ascètes du ripolin, par leur clarté à bon marché, sont en contradiction avec la complexité des processus psychiques. »

21. Texte écrit *a posteriori* en 1948, «Ainsi se fera le cercle" pour *On my Way*.

22. Lettre écrite le 15 janvier 1936, archives A.E. Gallatin, New York Historical Society Library. Après les Jeux Olympiques de Berlin en juin 1936, les nazis retirent des musées allemands les œuvres de l'avant-garde. La salle accrochée par Lissitzky est supprimée et, en 1939, Gallatin achète deux œuvres, une de Mondrian, une autre de Lissitzky qui y étaient présentées. *New York Sun*, october 29, 1939: «Two works of modern art which were removed from the walls of German museums by the Nazis have been acquired by the Museum of Living Art: *Composition with blue* by Piet Mondrian 1926 and *Proun* a collage by El Lissitzky 1920 from the Hannover Museum." »

23. « Ainsi se ferme le cercle" pour *On my Way*.

24. Bois tourné et découpé, 38 X 38 X 25 cm, Succession Arp, Clamart.

25. Exposition du Surréalisme, janvier-février 1938, Galerie des Beaux-Arts, 140, rue du Faubourg-Saint-Honoré, Paris. Arp: entrées de 5 à 10 (2 reliefs, 2 objets, 2 sculptures); Arp et Sophie Taeuber: 11. *Sculpture Conjugale* (1937); Arp et Georges Hugnet: 12. *Le prisonnier* (1937).

ARP ET BRANCUSI

Ionel JIANOU

Constantin Brancusi et Jean Arp sont les deux grands artistes qui ont ouvert la voie à la sculpture contemporaine.

Ce sont eux qui ont donné à notre siècle la conscience de la forme pure, qui ont refusé la représentation figurative de la réalité, qui ont libéré la sculpture de l'emprise de la statuaire. Ils ont cherché à exprimer dans leurs œuvres l'essence des choses, la vitalité organique de la forme, l'unité du spirituel et du sensible. L'aspiration à l'équilibre, à l'harmonie, la sérénité et la joie de la création ont animé leur art d'un vrai bonheur d'être. Ils ont aimé la vie, ils ont aimé la part d'humanité qu'il y a dans l'homme, ils ont voulu donner, par leur art, de la joie aux hommes.

Brancusi disait: « La vie, quelle merveille! » et il ajoutait: « Ne cherchez pas des formules obscures ou du mystère dans mes œuvres. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez mes sculptures jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vus ! »

Jean Arp, à son tour, écrivait: « Comme il est difficile de faire comprendre qu'aimer l'homme n'est pas nécessairement reproduire son image en sculpture ou en peinture comme on l'a fait depuis des siècles. Mais permettre à l'homme de réaliser son rêve tel qu'une plante sa fleur, n'est-ce pas aimer l'homme' ? » Ou bien: « L'art concret est un art élémentaire, sain, naturel, qui fait pousser dans la tête et le cœur les étoiles de la paix, de l'amour et de la poésie'. »

Il Y a, évidemment, des confluences entre l'art et la pensée de Brancusi et ceux de Jean Arp et souvent leurs voies se sont rencontrées. Mais il y a, aussi, des différences fondamentales qui assurent leur propre originalité et leur propre identité artistique.

Le sculpteur Etienne Hajdu a très bien su établir les éléments qui les unissent et les séparent, en écrivant: « J'ai connu Brancusi, j'ai connu Arp et j'ai le sentiment de faire partie de la même famille spirituelle. Brancusi a créé la forme la plus pure pour signifier l'unité du spirituel et du sensible. L'œuf de Brancusi, c'est vraiment la naissance de la première unité cellulaire de la sculpture moderne, le UN indivisible, la forme parfaite, la force en puissance, indomptable et explosive, une charge émotionnelle subtile et une immense promesse. Mais on ne pouvait pas s'arrêter là. Pour aller plus loin, il fallait entamer la perfection de l'ovale. Arp a été le premier qui a osé enfoncer son pouce dans l'œuf de Brancusi, pour disloquer son volume parfait'. »

Nés tous les deux au dernier quart du XIX^e siècle - Brancusi en 1876, Arp en 1886 - ils faisaient partie de deux mondes différents. Brancusi était un paysan roumain qui avait gardé le sentiment du sacré, malgré son séjour de plus d'un demi-siècle à Paris. Il exprimait dans sa sculpture la manière de penser le monde du paysan roumain, sa solidarité avec l'univers spirituel de la préhistoire, sa conception organique du temps et de l'espace, sa parfaite intégration aux forces élémentaires de la nature.

Arp, au contraire, était issu d'une vieille famille de la bourgeoisie aisée alsacienne. Il a eu trois langues maternelles: le français, l'allemand et le dialecte alsacien. Par son éducation, par sa formation il s'est trouvé au point de rencontre de la culture méditerranéenne et de la culture germanique. Il a écrit des poèmes aussi bien en français, qu'en allemand. Il a réuni l'élan poétique du romantisme allemand à la claire harmonie de l'esprit français et au caractère ludique, espiègle et un peu follet de l'esprit populaire alsacien.

Sa révolte contre la société de son temps, sa contestation de l'art académique officiel, sa nostalgie de la liberté créatrice n'avaient pas les mêmes motivations que celles de Brancusi.

Les sculptures de Brancusi, attachées aux mythes et aux traditions populaires de son pays, devaient révéler la dimension sacrée de la réalité; celles de Jean Arp qui proclamaient la primauté du rêve, de la contemplation et de la poésie, devaient révéler la dimension humaine de la réalité.

Les sculptures de Brancusi ne s'accordaient pas aux ondulations voluptueuses des *Torses* d'Arp, ni au fluide vital qui animait ses *Croissances* ou aux formes «qui se tortillent et serpentent dans une ronde végétale blanche, molle et annelée».

Le mouvement, dans les sculptures de Brancusi, est un élan, une poussée ascensionnelle qui revendique l'espace, inscrite dans une ellipse parfaite comme, par exemple, dans ses *Oiseaux* qui sont les premières formes aérodynamiques de l'art du xx^e siècle. Le mouvement, dans les sculptures de Jean Arp c'est la métamorphose en action, la mutation du végétal en humain, la fascination des courbes lentes qui descendent dans un rythme léger. Chez Arp, c'est le rêve qui prédomine; chez Brancusi, c'est l'action.

Brancusi affrontait la matière par la taille directe. «C'est en taillant la pierre que l'on découvre l'esprit de la matière. »

Arp concevait ses sculptures en plâtre et les faisait transposer en marbre par ses praticiens, se réservant d'intervenir pour le finissage.

L'un avait la sagesse et l'intransigeance du paysan; l'autre la souplesse, la subtilité et l'esprit ludique, les incursions dans l'imaginaire d'un poète qui cherchait l'équilibre entre l'éphémère et l'éternel.

Comment Arp et Brancusi se sont-ils rencontrés?

A la fin de la Première Guerre mondiale, après un court séjour à Cologne où il a voulu lancer en 1919 le mouvement dada par une exposition à grand éclat organisée avec Max Ernst et Johannes Baargeld, Jean Arp s'est rendu en 1920 à Paris où il a retrouvé son ami Tristan Tzara, le poète d'origine roumaine qui avait été en 1916 l'un des fondateurs du mouvement dada à Zurich.

C'est Tristan Tzara qui a amené Arp à l'atelier de l'impasse Ronsin et lui a fait connaître les sculptures de Brancusi.

Ils ont pris part, tous les trois, aux différentes manifestations tapageuses de Dada à Paris dans les années 1920 à 1923. Ainsi, ont-ils assisté à la représentation de *la Symphonie à vaseline*, la pièce de théâtre de Tzara, ou bien au vernissage de l'exposition de Max Ernst où, dans le noir, Philippe Soupault jouait à cache-cache avec Tristan Tzara *, Louis Aragon miaulait, Ribemont-Dessaignes criait sans arrêt « Il pleut sur mon crâne », tandis que les autres membres du groupe, cachés derrière des panneaux adressaient des insultes aux invités et André Breton croquait des allumettes.

Ils ont assisté aussi au spectacle du *Cœur à Gaz* à la salle Gaveau qui s'est terminé par un chahut monstre et une bagarre générale.

* On sait que Tzara n'a jamais écrit ni fait représenter une pièce de ce titre. Peut-être l'auteur fait-il référence à une composition musicale de Georges Ribemont-Dessaignes? (N.D.L.R.).

Avec Marcel Duchamp, Man Ray, Erik Satie, Jean Cocteau, Raymond Radiguet et tant d'autres, Brancusi et Arp ont signé le manifeste *le Cœur à barbe* pour défendre Tristan Tzara contre les attaques xénophobes d'André Breton.

Mais une brouille est intervenue entre Brancusi et Arp et ils ont cessé de se voir jusqu'à la fin de leur vie.

Ils ont participé néanmoins à plusieurs expositions de groupe comme, par exemple, celle organisée à Bucarest en 1924 par la revue *Contimporanul* et leur ami Marcel Janco, ou bien à l'exposition *Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik* au Kunsthhaus de Zurich en 1929.

Un poème émouvant, écrit par Jean Arp en 1955, évoque cette rupture tout en exprimant l'admiration qu'il portait à l'œuvre de Brancusi.

La Colonne sans fin

Qui est cette belle?

*C'est Mademoiselle Pogany, une parente de Lady Shut-ad
la belle Sumérienne de Nefertiti*

*Mademoiselle Pogany est la féerique grand-mère de la
sculpture abstraite*

*Elle est constituée de voûtes, de courbes, d'emboîtages
nacrés, de coquillages purs*

Elle pond des lunes blanches par les yeux.

*En quittant hier l'atelier de la Colonne sans fin - **Le** calen-
drier dirait qu'il y a environ trente-cinq ans - j'attrapai
avec ma main un peu du ciel incandescent du soir*

Il grinçait et il rigolait de moi, mais je le dévorai.

C'était ma première et ma dernière visite chez Brancusi.

Ce sous-entendu est-il à comprendre?

*Je n'expliquerai pas plus amplement pourquoi je ne suis
pas retourné chez lui et je ne dirai aujourd'hui que mon
admiration profonde pour Brancusi.*

*Le jour tombait, mais l'espace autour d'un oiseau rêvait
d'un éclair empenné et ne s'apercevait pas que l'oiseau
s'était envolé et prenait le chemin vers l'atelier de la
Colonne sans fin*

*Le coq chantait co-co-rico - et chaque son faisait un zig
ou un zag dans son cou*

Le coq de Brancusi est une scie de joie

Ce coq scie le jour de l'arbre de la lumière

Toutes ces sculptures sortent d'une fontaine humaine

Le coq

Le phoque

*Son portrait par lui-même: la colonne sans fin
Le poisson, roi-géant des silex nageant dans un nuage
Le fils prodigue qui monte l'escalier en descendant
Les pingouins qui pondent l'œuf du nouveau-né
Une fontaine raconte ces fables plastiques'.*

Jean Arp

La lecture de ce poème nous montre le don de Jean Arp de traduire en images poétiques les œuvres d'art plastique et nous offre aussi des indications sur sa brouille avec Brancusi.

Jean Arp a parfaitement saisi les trois éléments fondamentaux de l'œuvre de Brancusi: l'attachement aux mythes de la préhistoire, exprimé surtout dans *la Colonne sans fin*; la soif d'absolu et la volonté d'atteindre l'essence des choses qui anime le cycle des *Oiseaux dans l'Espace*; l'aspiration à la pureté de la forme concrétisée dans l'ovale de l'œuf illustrée par l'archétype de *Mademoiselle Pogany*.

Nul n'a mieux défini en si peu de mots *la Colonne sans fin*: le portrait de l'artiste par lui-même! En effet, *la Colonne sans fin* est une synthèse de l'art de Brancusi. Dans le catalogue de son exposition de 1933 à la Brummer Gallery, il avait écrit: «une colonne qui, agrandie, devrait soutenir la voûte du ciel». Chez toutes les peuplades primitives, dans toutes les croyances religieuses on retrouve ces arbres célestes qui relient le ciel à la terre. C'est l'Irminsul des anciennes tribus germaniques, c'est l'Axis Mundi des mythes de la préhistoire. Par cette *Colonne sans fin*, Brancusi a affirmé sa solidarité avec la présence au monde de l'homme primitif, sa volonté de ressusciter les mythes et le sentiment du sacré dans un monde profane qui proclamait la mort de Dieu (*la Colonne sans fin*, *la Table du Silence* et *la Porte du Baiser* constituent le Monument aux Morts de la Première Guerre mondiale de Targu-Jiu 8.)

Le deuxième chef-d'œuvre caractéristique de l'art de Brancusi c'est *l'Oiseau dans l'Espace*. Arp en a fait l'élément central de son poème en montrant que c'est vers l'atelier de Brancusi que l'Oiseau se dirigeait pour y vivre dans son espace naturel. Brancusi disait: «Le vol, quel bonheur!» Il voulait exprimer l'essence des choses et c'est le vol qui caractérise tous les Oiseaux du monde. Il avait commencé le cycle des Oiseaux par *Maiastra*, l'Oiseau miraculeux des contes populaires qui avait le don de parler et de protéger les amoureux. Il avait continué par *l'Oiseau dans l'Espace* qu'il avait intitulé en roumain *Pasarea in vazduh*. Or, *vazduh* est composé de deux mots, *vaz* = la vue et *duh* = l'esprit, ce qui veut dire l'Oiseau dans le monde où les esprits deviennent visibles, le monde légendaire, le monde de l'imaginaire.

Arp a très bien présenté Mademoiselle Pogany : « la féerique grand-mère de la sculpture abstraite, constituée de courbes, d'emboîtages nacrés, de coquillages purs, elle pond des lunes blanches par ses yeux ». En parlant de Mlle Pogany, Brancusi disait à Malvina Hoffmann en 1939: «La tête, les bras et les cheveux ondulent à l'unisson. Les courbes prennent leur essor de la base, comme une plante qui pousse, elles se déroulent le long de la nuque et laissent leur empreinte sur toute la composition". »

Quant au Fils Prodigue, Arp a trouvé le mot juste: « il monte l'escalier en descendant », ce qui nous transporte dans un monde imaginaire où la logique ne trouve plus sa place.

Pour illustrer les confluences et les différences entre l'œuvre de Brancusi et celle de Jean Arp nous prenons deux exemples: un *Torse* de Brancusi et un *Torse* d'Arp et ensuite la *Princesse X* de Brancusi et le *Torse gerbe* de Jean Arp. Les confluences sont évidentes: le refus de la statuaire et de la représentation figurative, la recherche de la forme pure, la préférence pour le volume clos. Mais tandis que le *Torse* taillé sur pierre de Brancusi a une tension et une force d'ascension évidente, celui de Jean Arp serpente dans une ronde végétale molle et blanche avec une certaine volupté.

La comparaison entre la *Princesse X* et le *Torse gerbe* est encore plus instructive. La première monte d'une seule poussée et se penche avec une grâce féminine tandis que l'autre est plus sensuelle, plus lente, poursuivant un rêve concrétisé dans la matière. La différence de rythme et de vision est évidente.

Les autres sculptures de Jean Arp que nous allons montrer: *La Poupée de Demeter*, *la Venus de Meudon*, *Fruit de rêve* et *Animal de nuage* nous font pénétrer dans le monde poétique de Jean Arp (ces sculptures ont été projetées au cours de la communication de Ione! Jianou lors du colloque).

Pour conclure, voici un texte de Jean Arp qui se réfère à la dernière sculpture présentée: *Un animal de nuage*.

Celui qui veut abattre un nuage avec des flèches épuisera en vain ses flèches. Beaucoup de sculpteurs ressemblent à ces étranges chasseurs. Voici ce qu'il faut faire: on charme un nuage avec un air de violon sur un tambour ou avec un air de tambour sur un violon. Alors, il n'y a pas long que le nuage descende, qu'il se prélassse de bonheur par terre et qu'enfin, rempli de complaisance, il se pétrifie. C'est ainsi qu'en un tourne-main, le sculpteur réalise la plus belle des sculptures¹.

Enfin, voici un appel de Jean Arp qui est encore valable de nos jours et restera toujours valable:

Musique, poésie, peinture et sculpture sont le monde réel dans lequel [...] les hommes [...] ont encore le droit à l'existence. Jamais on ne fera trop de poésie, trop de peinture et de sculpture. Jamais on ne rêve trop.

NOTES

1. Propos de Brancusi dans le catalogue de son exposition personnelle à la Brummer Gallery, New York, 1926. Voir I. Jianou, *Brancusi*, Paris, Arted, 1963, p. 12.
2. Ionel Jianou, *Jean Arp*, Paris, Arted, 1973, p. 14.
3. *Ibid.*, p. 33.
4. Ionel Jianou, *Etienne Hajdu*, Paris, Arted, 1972, pp. 7-9.
5. Ionel Jianou, *Brancusi, op. cit.*, p. 67.
6. Hans Richter, *Dada - art et anti-art*, Bruxelles, éd. de la Connaissance, 1965.
7. Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 422-423.
8. Targu-Jiu est la capitale du département Gorj (Roumanie). Hobitza, le village natal de Brancusi, se trouve dans ce département. Le Monument a été érigé à la mémoire des soldats du département de Gorj morts pendant la Première Guerre mondiale. Voir le chapitre « L'Ensemble Monumental de Targu-Jiu » dans I. Jianou, *Brancusi, op. cit.*, 2^e édition mise à jour et complétée, 1982, pp. 72-81.
9. Malvina Hoffman, *Sculpture Inside and Out*, New York, 1939, p. 51 et I. Jianou, *Brancusi, op. cit.*, p. 49.
10. Jean Arp, *Jours effeuillés, op. cit.*, p. 447.
11. *Ibid.*, p. 454.

JEAN ARP ET HANS PRINZHORN: EXPRESSION, "BILDNEREI", "GESTALTUNG"

Victor HELL

Du 31 juillet au 14 septembre 1986, le « Württembergische Kunstverein Stuttgart » a présenté, pour la première fois, un choix de « Textbilder » provenant de la collection Prinzhorn; en même temps a eu lieu, également à Stuttgart, la rétrospective Hans Arp. La simultanéité des deux événements n'a pas été fortuite, ainsi que le remarque la notice accompagnant le catalogue de l'exposition Prinzhorn, intitulé: « Leb wohl sagt mein Genie-Ordugele muss sein ». Je cite un bref extrait de l'introduction de l'opuscule: « Die Ausstellung der Prinzhorn-Textbilder läuft zeitparallel mit der Hans Arp Retrospektive im Württembergischen Kunstverein. In bezug auf das dichterische Werk von Arp, sowie seine Dada-Periode, werden sich interessante Gegenüberstellungen ergeben¹. » Le rapprochement des deux expositions se justifie; toutefois l'étude des rapports entre la collection Prinzhorn, d'une part, l'œuvre poétique et la période dada de Hans Arp, d'autre part, est considérée comme une recherche encore à entreprendre. Je remarquerai dès à présent que ces rapports ne se limitent ni à l'œuvre poétique, ni à la période dada, mais qu'ils concernent quelques-uns des principes essentiels de l'activité créatrice de l'artiste.

L'œuvre fondamentale de Hans Prinzhorn *Bildnerlei der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung, parue en 1922 au « Springer-Verlag-Heidelberg », n'a été traduite en français qu'en 1984, avec un titre qui pose

problème: *Expressions de la folie*. Dessins, peintures et sculptures d'asile". Mais l'ouvrage a été connu en France l'année même de sa parution; des indications précieuses sur les conditions de la première réception de l'œuvre allemande se trouvent dans l'étude de Marielène Weber, « Prinzhorn-L'homme, la collection, le livre » qui précède la traduction du texte allemand. Je cite brièvement les passages essentiels:

Annoncé comme devant paraître en 1921, le livre de Prinzhorn était très attendu. Ainsi une lettre de Sophie Taeuber à Hans Arp, du début de l'année 1922, demande s'il est enfin publié. Une fois paru, cette année même de 1922, le livre connut un tel succès que dès l'année suivante paraissait une seconde édition. Le rédacteur de la lettre adressée à d'éventuels donateurs considérait que Bildnerie der Geisteskranken réaliserait des tâches scientifiques en majeure partie théoriques, mais des milliers de lecteurs, parmi lesquels des psychiatres et des artistes, y virent le musée de l'art des fous de Heidelberg. Tous les comptes rendus connus soulignent l'importance des « documents » ou du « matériel » publiés'.

Une note en bas de page précise que la lettre de Sophie Taeuber se trouve dans la correspondance inédite et qu'elle est citée d'après Stefanie Poley, « ... und nicht mehr lassen mich diese Dinge los » (... et ces choses sans cesse m'obsèdent), *Die Prinzhorn-Sammlung, op. cit.*, p. 58.

Le passage suivant témoigne du rôle de pionnier qui revient à Max Ernst, ami de Hans Arp:

A quel point Prinzhorn a joué un rôle de « découvreur » d'un art déjà pressenti se vérifie dans le cas du Max Ernst dadaïste de 1922. Les « Notes pour une biographie » du recueil de textes de Max Ernst, Ecritures, révèlent qu'il n'était pas sans connaître l'inventivité des aliénés pour avoir assisté entre 1910 et 1914, à des cours et à des travaux pratiques à la clinique psychiatrique de Bonn, qui étaient ouverts aux étudiants de toutes les disciplines: « Dans un des bâtiments il y avait une étonnante collection de sculptures et des peintures exécutées par les pensionnaires malgré eux de cet horrible endroit (...). Elles touchent si vif le jeune homme qui est tenté d'y reconnaître des lueurs de génie et prend la décision d'explorer à fond les terrains vagues et dangereux situés aux confins de la folie ». Selon l'historien d'art Werner Spies, spécialiste de Max Ernst,

celui-ci avait le projet de mener cette exploration, entre autres, sous la forme d'un ouvrage sur les œuvres plastiques des fous, projet auquel la publication du livre de Prinzhorn le fit renoncer. Pour l'avoir entendu de sa bouche, Werner Spiess rapporte en outre que, lorsqu'à l'automne de 1922 il quitta l'Allemagne pour s'installer à Paris, Max Ernst avait dans ses bagages Bildneri der Geisteskranken comme cadeau pour Paul Eluard qui lui avait facilité l'entrée en France. Affirmer que le livre a servi non seulement comme stimulant et de caution au surréalisme naissant mais qu'il a influencé jusqu'à la théorie de l'objet trouvé nous paraît aventuré. A notre connaissance, aucune enquête n'a été faite •...

Dans le paragraphe suivant, il est de nouveau fait mention de Hans Arp:

La présence de Bildneri der Geisteskranken au sein du mouvement surréaliste a été durable. La mention du nom de Prinzhorn sous la plume d'André Breton, aux côtés de ceux de Réja et de Lacan, date de 1948. En janvier 1955, la revue Médium publia de larges extraits de la monographie consacrée à August Neter. «Aujourd'hui encore, rapporte Wolfgang Rothe, en se fondant sur un entretien de 1965 avec cet artiste éminemment expert en inquiétante étrangeté, Hans Bellmer considère le livre de Prinzhorn comme un des événements spirituels les plus importants de notre siècle. || Quant à Hans Arp, il avait Bildneri der Geisteskranken dans sa bibliothèque probablement depuis 1922 ».

Dans une note en bas de page il est fait une nouvelle fois référence à Stefanie Poley à ce sujet. Dans la lettre qu'elle vient de m'adresser, à la date du 10-9-1986, Stefanie Poley, du «Kunsthistorisches Institut der Universität Bonn» m'indique qu'elle travaille actuellement sur un sujet qui touche l'œuvre *Bildneri der Geisteskranken* de Prinzhorn.

On conçoit aisément le rôle prééminent que Hans Arp a pu jouer, grâce à son bilinguisme, dans la première étape de la réception de l'œuvre de Prinzhorn en France. Je viens d'employer le mot de réception, un terme devenu usuel qui, dans les études comparatives, a supplanté la traditionnelle notion d'influences. Mais le néologisme est trop vague pour caractériser l'action qu'un ouvrage important a exercée sur la vie psychique et spirituelle d'un artiste tel que Hans Arp. Je reviendrai sur ce que j'appelle

le pouvoir énergétique des œuvres, se manifestant essentiellement dans les rapports dynamiques qui les unissent dans l'espace et dans le temps. Un premier souhait: il importe que des témoignages divers puissent être réunis sur les rapports de Hans Arp, Max Ernst, Paul Eluard entre autres, avec *Bildneri der Geisteskranken*, et, de façon plus générale, avec la collection Hans Prinzhorn. Car l'ouvrage publié en 1922 - l'exposition de Stuttgart dont je viens de parler nous le rappelle opportunément - ne contient qu'une petite partie des documents et des témoignages rassemblés par le psychanalyste et historien d'art de Heidelberg. Je précise que cette collection qu'on commence à répertorier, à déchiffrer, à analyser et à présenter au public depuis peu, comprend près de 6000 objets - des dessins, des tableaux, des collages, des tissus, des cahiers - faits par des malades mentaux entre 1880 et 1933. C'est en 1919 que Prinzhorn fit part de son projet aux directeurs d'asiles, principalement de l'espace culturel allemand: il voulait constituer un musée psychopathologique pour la recherche scientifique.

Dès sa parution, l'ouvrage de Hans Prinzhorn, qui comprend une introduction, une partie théorique, intitulée « Les fondements psychologiques de la "Gestaltung" plastique, les œuvres (c'est-à-dire les formes d'expression plastique exécutées par dix malades mentaux), une dernière partie, Résultats et problèmes, intéressa non seulement médecins, psychologues et psychanalystes, mais aussi poètes et penseurs, artistes et écrivains. Dans un texte qui figure dans le catalogue de Stuttgart, *Leb wohl mein Genie-Ordugele muss sein*, Ferenc Jádi, psychiatre et poète d'origine hongroise, actuellement assistant à la « Psychiatrische Universitätsklinik » de Heidelberg fait ressortir les nombreux rapports de convergence entre la collection Prinzhorn et l'art et la littérature des débuts du xx^e siècle, et en particulier avec le surréalisme, qui « découvrit la libre association des mots », avec la poésie concrète, les « parole in liberta » des futuristes, *Finnegans Wake* de James Joyce, les premiers écrits de Gertrud Stein, etc. L'auteur emploie un terme à la mode, « créativité », pour distinguer les multiples formes d'expression des malades mentaux. La banalisation du mot « créateur », que nous observons actuellement, facilite encore l'amalgame entre les œuvres artistiques et les productions des malades mentaux, entre art et folie. Etablir une distinction ne consiste pas à nier les rapports; c'est au contraire reconnaître l'importance des zones de flou dont parle Abraham Moles et que la pensée catégorielle ignore mais qui sont propres au vivant, c'est-à-dire aussi aux sciences dites humaines. André Breton parlait de « l'art des fous », peut-être pour choquer le bourgeois cynocéphale; Prinzhorn, quant à lui, était plus

prudent; il n'avait recours, tout d'abord, ni au mot « art », ni surtout au terme « fou », devenu à « l'âge classique », selon Michel Foucault, assez vague pour englober, non seulement les malades mentaux et les aliénés, mais aussi les marginaux et les excentriques que la société des gens qui se croient raisonnables n'hésite pas à enfermer".

Je dois me contenter d'esquisser dans cette brève communication quelques-uns des nombreux thèmes d'études comparatives que suscite la confrontation entre les conceptions de Hans Prinzhorn et les œuvres de Hans Arp. Il s'agit aussi bien des rapports de fait, sur quoi se fonde toute recherche scientifique, que des phénomènes de convergence que le comparatisme, qui est aussi un art d'interprétation, doit percevoir et élucider.

Le problème concerne d'abord le processus psychique, qui constitue l'origine commune du besoin d'expression et de communication et de l'activité artistique et poétique. Les produits, les formes, les signes, les expressions, les œuvres par quoi se manifeste ce processus psychique sont multiples, extrêmement divers; la confusion et l'amalgame faussent le problème des rapports entre ce processus psychique et ses manifestations sensibles que les notions intraduisibles de « Bildnerei » et de « Gestaltung » permettent de mieux saisir.

Un article publié dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, le 7 juin 1986, à l'occasion du centenaire de la naissance de Hans Prinzhorn, sous le titre de « Die fließenden Grenzen zwischen Kunst und Krankheit » (Les frontières mouvantes entre art et maladie), précise que le malentendu s'est produit très tôt mais qu'il s'est surtout imposé en France, pour des raisons multiples, tant artistiques que sociales et politiques. Je cite les deux passages qui me paraissent les plus explicites:

Prinzhorn désigna sciemment son matériel pictural, non comme art, mais comme « Bildnerei ». La modernité, en employant le concept d'art en un sens très large, n'a pas fait preuve de la même réserve. Déjà, lors de la première grande exposition de « Dessins et peinture de malades mentaux » au Conservatoire des arts et métiers de Bâle, en 1929, le catalogue a intégré à son vocabulaire scientifique de termes artistiques ce que le langage commun circonscrit en parlant de « l'art des fous » et on a justifié la grande valeur artistique de la collection de Prinzhorn, ou du moins la richesse en signification artistique... La réception en France offre le meilleur exemple de la déformation que subit, dans les domaines de l'art et de

l'histoire de l'art, l'action de Prinzhorn pour qui l'apport psychologique de la Bildnerie der Geisteskranken concerne le problème de la « Gestaltung » et qui ne l'a jamais généralisé et simplifié pour le réduire à un problème de caractère artistique, Qu'ils soient exclus du processus de création dans l'art et dans la culture, ou qu'on les y tienne pour des isolés, ou qu'on applique l'uniformisation et le nivellement aux formes d'art expressives, qui transcendent les frontières, les malades mentaux sont victimes de la même fausse estimation et de la même discrimination',

L'abus de termes abstraits se terminant en « ung » porte préjudice à l'expression d'une pensée qui s'efforce de faire apparaître la zone de flou entre folie et art, entre expressions et formes imprécises, balbutiantes et œuvres fortement structurées à la fois concrètes et abstraites. La pensée de Prinzhorn s'articule autour des notions d'expression, de « Bildnerie » et de « Gestaltung »; pour saisir les rapports et les différences entre ces termes, il faut renoncer à l'esprit de géométrie. A l'origine il y a le besoin de dire, de se dire, de communiquer; puis, ou plutôt simultanément, il **y a** le besoin de faire, de s'extérioriser, de produire des choses visibles, concrètes que désigne le terme de « Bildnerie » et puis se manifeste en même temps aussi, le besoin de faire de ces choses visibles, extérieures au moi, des entités cohérentes qui résistent au mouvement du temps et qui, inconsciemment, expriment autre chose que des sentiments subjectifs.

Ni les malades mentaux, ni les hommes normaux, ne sont tous des artistes; ils ont cependant en commun des tendances ou des pulsions qui sont à l'origine de la création artistique et poétique. Le terme de « Gestaltung » englobe le tout, l'expression, la « Bildnerie » et la forme définitive, qui, grâce au pouvoir d'abstraction et de réduction, est à la fois stable et vivante. Les traducteurs français de *Bildnerie der Geisteskranken* ont renoncé à proposer un équivalent à « Bildnerie » et « Gestaltung ».

Dans sa préface, Jean Starobinski, en termes concis et expressifs caractérise quelques aspects de la « Gestaltung » :

L'intervention de Prinzhorn, pour l'essentiel, invitait à confronter la production de certains malades, et les œuvres marquantes de la modernité dans les beaux-arts, à consacrer aux images des fous l'attention stylistique la plus intuitive, à mettre ainsi de plain-pied ce qui provenait de la recherche formelle consciente, et ce qu'on aurait trop facilement récusé du fait d'une provenance pathologique s'.

Prinzhorn, parlant du principe de la «Gestaltung» fait de lui un universel: une émanation directe d'un absolu biologique, indépendante de la personnalité de l'artiste. Dans un langage qui n'est pas celui de Freud, le principe de «Gestaltung» est distingué comme «processus primaire» ou «nucléaire». Il véhiculerait des «idées universellement humaines». Prinzhorn énonce une théorie où les archétypes de C.G. Jung pourraient trouver leur place: mais il s'en tient, plus prudemment, au conditionnel de l'hypothèse:

En chaque individu il y aurait, à l'état latent, une série de fonctions qui dans certaines conditions aboutiraient nécessairement, partout et toujours, à des processus de même nature °.

Cette dernière phrase me permet de faire ressortir une des convergences entre Prinzhorn et Arp. L'artiste partage la conviction, à laquelle il restera fidèle malgré ses changements de style, que l'art selon sa propre expression est «un fruit qui pousse dans l'homme comme un fruit sur une plante ou l'enfant dans le sein de sa mère¹⁰». Roland Recht, dans sa contribution très brève, mais très dense, au catalogue de l'exposition Arp à Strasbourg, cite cette phrase de Hans Arp de 1931 pour la mettre immédiatement en rapport avec la «concrétion humaine» qui est à la fin la forme visible des processus biologique et psychique reliant l'homme à la nature et en même temps rupture, déchirure, ou si l'on veut se contenter d'un euphémisme, autonomie de l'art. L'ambiguïté de la notion de «Gestaltung» sur laquelle insistent les traducteurs français, provient de la double signification en tant que processus psychique, tendance vers, pulsion et en tant que réalisation d'une forme concrète, impliquant tout à la fois réduction et rupture. L'œuvre achevée devient «Gestalt»; la «Gestaltung» est ce qui permet à cette chose singulière qu'est l'œuvre de «tenir debout», toute seule, dans la nature; j'emprunte cette expression à Georges Braque en rappelant que «Gestalt» vient de «stellen» (placer, mettre debout). Mais il y a un mystère de la forme en tant que «Gestalt»: elle est concrétion, autonomie mais aussi non pas «empire», mais lien magique et signes multiples, foyer de symboles.

Une première étude comparative sur ce problème de la matière artistique sous son double rapport avec d'une part, l'ensemble des besoins biologiques et des pulsions et d'autre part, les formes achevées qui sollicitent notre attention, notre compréhension, notre pouvoir d'imagination, consiste à regrouper les témoignages de Hans Arp et à les confronter avec les conceptions de Hans Prinzhorn. Voici quelques exemples:

... immer wieder, sowohl an der Akademie in Weimar als auch in Paris, schien es die Pflicht der Lehrer zu sein, dem Schüler die sichtbare und unsichtbare Welt zu verleiden. Immer wieder wollte man mich zwingen abzubilden, nachzuahmen. Ich liess mich jedoch nicht verwirren, verleiten, und 1915 glückte mir das erste wesentliche Bild. Mir scheint, dass ich damals mit den Steinen eines Kinderbausteinkastens spielte. Aus diesem Spiel und Bauen mit elementaren Formkörpern wuchs mein « erstes geglücktes Bild¹¹ ».

Le deuxième témoignage se trouve dans *On my way. Poetry and Essays*:

Unsere Arbeiten sind Bauten aus Linien, Flächen, Formen, Farben. Sie suchen sich dem Wirklichen zu nähern. Sie hassen das Kunststück, die Eitelkeit, die Nachahmung, die Seiltänzererei. Sicher gibt es Seiltänzer von unterschiedlicher Begabung. Die Kunst aber soll zur Geistigkeit, zur Wirklichkeit führen. Diese Wirklichkeit ist weder die objektive Wirklichkeit oder Realität, noch die subjektive, gedankliche Wirklichkeit, das heisst Idealität, sondern eine mystische Wirklichkeit¹²...

On perçoit des accents nietzschéens dans ce passage avec son refus de la mise en scène de soi, de l'artifice, du « Schauspielhaften ». « Bauen » (construire), « Bauten » (constructions), tout comme « vereinfachen » (simplifier) et « vereinigen » (réunir) - nous trouvons ces expressions dans l'exemple suivant - désignent des actes et des réalités relevant de la « Gestaltung ».

Dans *Die Flucht aus der Zeit*, Hugo BaU rapporte un extrait de son journal de 1916, caractérisant comme suit le processus de la « Gestaltung » chez Arp:

Arp se déclare contre l'emphase des peintres-dieux (Expressionnistes)... Il voudrait que les choses soient mieux ordonnées, moins arbitraires, moins débordantes de couleur et de poésie. (...) Créer c'est pour lui: se délimiter par rapport à l'indéfini, ou nébuleux. Il voudrait purifier l'imagination (...) Il part de l'idée que les images de l'esprit sont déjà des assemblages. L'artiste qui travaille à partir de l'imagination libre, est victime d'une illusion en ce qui concerne l'originalité. Il utilise un matériau qui est préformé et n'entreprend donc que des montages¹³.

Ce passage anticipe les conceptions de Gaston Bachelard. Les deux derniers exemples prouvent que les recherches formelles qu'implique le processus de la « Gestaltung » n'expriment pas la volonté de se singulariser et de faire du nouveau: elles sont conditionnées par des expériences spirituelles, voire mystiques. Car pour Arp, comme pour Kandinski, il y a un « principe spirituel » dans l'art. Je cite Arp:

In Ascona zeichnete ich mit Pinsel und Tusche abgebrochene Aste, Wurzeln, Graser, Steine, die der See an den Strand gespült hatte. Diese Formen vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten Ovalen, Sinnbildern der ewigen Verwandlung und des Werdens der Körper³⁴...
*... 1925 beteiligte ich mich an den ersten Gruppenausstellungen der Surrealisten und arbeitete an ihren Zeitschriften mit. Sie bestärkten mich, dem Traum, dem geistigen Inhalt meiner plastischen Arbeiten nachzuspüren und ihn zu benennen. Während vieler Jahre, etwa von Ende des Jahres 1919 bis 1931 deutete ich die meisten meiner Gestaltungen. Die Deutung war mir oft wichtiger als die Darstellung, die Gestaltung. Oft war der Inhalt schwer in rationalen Worten wiederzugeben, **...

L'étude comparative des œuvres de Hans Prinzhorn et de Hans Arp devrait contribuer à préciser les rapports complexes entre psychanalyse, arts et littérature dans les premières décennies du xx^e siècle. S'il n'y avait que des gens normaux et raisonnables il n'y aurait sans doute ni art, ni poésie. Mais il y a mille façons d'être anormal et déraisonnable. Prinzhorn et Arp s'accordent pour mettre en cause les superstructures rationnelles qui prétendent éduquer et former l'être humain pour qu'il se conforme à des normes. Tous deux reconnaissent la fonction du rêve, de la rêverie, du « daydreaming », de l'inconscient et du hasard. L'étude comparative, en révélant les phénomènes de convergence, ne doit pas céder à la tentation de l'amalgame; au contraire il s'agit de mieux percevoir les différences. En étudiant son matériel, Prinzhorn découvre des affinités entre les produits des schizophrènes et les dessins d'enfants - qui ne sont pas encore contraints d'imiter et de reproduire - et certaines catégories esthétiques, telle que le grotesque; ces types de « Bildneri » expriment le fantastique et l'« Unheimliche » (l'inquiétante étrangeté). Tel dessin dû à un malade mental évoque Jérôme Bosch. Prinzhorn indique aussi les rapports entre la « Bildneri » des malades mentaux et l'art des primitifs. Le dernier chapitre de son ouvrage s'intitule, de façon significative, « Le sentiment schizophrénique

du monde et notre époque » et il tend à concevoir l'expressionnisme comme étant la forme d'art exprimant le mieux son époque.

Hans Arp n'est pas expressionniste. Sa conception de la « Gestaltung » le rapproche de quelques-uns des plus grands romantiques allemands et anglais; son art consiste aussi à exprimer l'infini par le fini, à concilier l'inconscient et le conscient, et à soumettre l'imagination créatrice à la volonté d'organisation sans étouffer sa spontanéité. Le rapprochement avec la pensée de Gaston Bachelard, s'impose:

L'image littéraire, si spontanée qu'elle prétend être, est tout de même une image réfléchie, une image surveillée », nous dit Gaston Bachelard dans la Terre et les Rêveries du repos¹⁶. Et dans l'Air et les Songes: essai sur l'imagination du mouvement, on trouve cette formule: « l'imagination dynamique... est la volonté qui rêve¹⁷... »

Victor Beyer commence ainsi son article sur Jean Arp:

Jean Arp nous met à la recherche de l'innocence¹¹...

Et Roland Recht dans sa contribution que j'ai déjà citée, indique la parenté de Hans Arp avec les romantiques et les mystiques:

Arp est un romantique pour des raisons autres, celles par exemple qui l'apparentent en une proximité parfois troublante à la personnalité de Runge¹⁹.

Les deux citations se complètent, car le romantisme comprend les *Songs of Innocence and Experience* de William Blake et les écrits de Philipp Otto Runge.

Le musée, comme toute institution culturelle, est à la fois indispensable et problématique. Les œuvres, sagement réunies, en un même lieu et sous un même éclairage, risquent d'être coupées de la turbulence psychique qui est à leur origine et de perdre leur pouvoir de contestation et de mise en question, leur force révolutionnaire qui sont toujours actuels.

Université de Strasbourg-II

NOTES ET REFERENCES

1. *Leb wohl sagt mein Genie. Ordugle muss sein*, Vorbemerkung. Stuttgart, 1986. Trad.: L'exposition des textes-images de Hans Prinzhorn a lieu en même temps que la rétrospective Hans Arp au «Kunstverein» wurtembergeois. D'intéressantes confrontations s'établirent avec l'œuvre poétique de Hans Arp et avec sa période dada.
2. Hans Prinzhorn, *Expressions de la folie*, dessins, peintures, sculptures d'asile.... Paris, Gallimard, 1984 (abréviation: H.P.).
3. H.P., *ibid.*, p. 31.
4. H.P. • *ibid.*, p. 34.
5. H.P. • *ibid.*, pp. 34, 35.
6. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
7. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7/6/1986. Trad. française.
8. H.P., *op. cit.*, p. VII.
9. H.P., *ibid.*, p. XIV.
10. Jean Arp, «L'art est un fruit», *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, p.317.
11. Hans Arp. «Betrachten», *Zweiklang*, Zürich, Arche, 1960, p. 97. Trad. :
 ." toujours, aussi bien à l'Académie de Weimar qu'à Paris, la tâche des professeurs semblait être de dégoûter l'élève du monde visible et invisible. Inlassablement on voulait me forcer à copier, imiter. Mais je ne me laissais pas troubler, égarer et en 1915 je réussis ma première œuvre véritable. Il me semble qu'à l'époque je jouais avec les éléments d'un jeu de construction. C'est de ce jeu, de cette construction à l'aide d'éléments formels que naquit « ma première œuvre véritable ».
12. Arp, *On my way*, New York, Wittenborn Schulz, 1948, p. 82. Trad.:
Nos travaux sont des édifices de lignes, de surfaces, de formes et de couleurs. Ils tentent de s'approcher du réel. Ils méprisent le chef-d'œuvre, la vanité, l'imitation, l'équilibrisme. Les dons des équilibristes sont certes divers. Mais l'art doit conduire à l'esprit, à la vérité. Cette vérité n'est ni la vérité objective ou réalité, ni la réalité subjective de la pensée, c'est-à-dire l'idéalité, mais la vérité mystique...
13. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, in: Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Arps, 1903-1930*. Zur poetischen Vorstellung des Dadaismus, Stuttgart (Metzlersche Buchhandlung), 1967, p. 52. Traduction.
14. Hans Arp, *Unsern täglichen Traum*, Erinnerungen. Dichtungen. Beobachtungen aus den Jahren 1914-1954, Zürich, Arche, 1955, p. 12. Trad. :
A Ascona je dessinais au pinceau avec de l'encre de chine des branches cassées, des racines, des herbes, des cailloux que le lac avait rejetés sur le rivage. Je simplifiais et unissais ces formes en ovales mouvants, symboles de l'éternelle métamorphose et du devenir des corps...
15. Hans Arp, *Zweiklang*, *op. cit.*, p. 99. Trad. :
... En 1925 je participai aux premières expositions collectives des Surréalistes et collaborai à leurs revues. Ils m'encouragèrent à rechercher dans mes œuvres plastiques le rêve, le contenu spirituel et à lui donner un nom. Pendant de nombreuses années, à peu près de 1919 à 1931 j'interprétais la plupart de mes créations. L'interprétation était souvent plus importante pour moi que la représentation, la création. Souvent le contenu était difficile à traduire en mots rationnels...
16. Gaston Bachelard, *la Terre et les Rêveries du repos*, Paris. 1948, p.320.
17. Gaston Bachelard. *l'Air et les Songes*, essai sur l'imagination du mouvement. Paris, 1943, p. 110 (Margaret R. Higonnet, dans son étude très subtile «Bachelard and the romantic imagination». in: *Comparative*

Literature, vol. 33, n° 1, 1981, fait ressortir la fonction des romantiques anglais et allemands dans la pensée des philosophes).

18. Victor Beyer, « Jean Arp », *Revue alsacienne de littérature*, n° 13, mars 1986, p. 11.

19. Roland Recht, « Tabula rasa », in *Arp 1886-1966*, Musée d'art moderne de Strasbourg / Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Stuttgart, Gerd Hatje, 1986, p. 11.

LES MOTS DU POÈTE

KASPAR KASPAR KASPAR

Jean-Pierre LEFEBVRE

Je voudrais commencer ces quelques mots sur Arp, non en priant de m'excuser d'être là avec peu de choses à dire, mais en interrogeant le hasard, auquel je dois d'avoir été invité parmi vous. Car je n'avais, en théorie, rien à voir de particulier avec Arp, et encore moins à dire sur lui.

Et pourtant, j'ai immédiatement sauté sur l'occasion de ce que je pensais être un quiproquo, avec une excitation superstitieuse, quand Aimée Bleikasten m'a téléphoné, non seulement parce que je connaissais quand même un seul et unique poème de Hans Arp, mais à cause du personnage dont il est sans doute pour une part question dans ce poème: Kaspar Hauser, unser Kaspar, et que ce Unser, cet espèce de prénom populaire qui chasse Hauser et fait de Kaspar, l'enfant sans père, un patronyme, un nom propre, bourdonne dans ma mémoire depuis quelque temps. Très exactement depuis que, pour écrire une fiction où Hegel rendait visite, vers la fin de sa vie, à l'enfant trouvé de Nüremberg, j'avais lu toute une série de récits sur son conte, en particulier le roman de Jakob Wassermann, que Hans Arp, comme tous ses contemporains, a dû lire au début du siècle.

Si dans tout colloque, il y a un effet de collage, je reprendrai donc volontiers cette métaphore pour rendre compte de mon intervention, avec une seule restriction: c'est qu'il n'y a jamais vraiment de hasard total dans la moisson d'un collage. La lecture attentive de *Berlin Alexanderplatz* m'en a encore convaincu l'an

passé. Tout hasard y est suspect, est un drôle de hasard, un fantôme de hasard. Je dirai même que sans la logique spéciale présumée par le poète à ce partenaire ludique, il n'y aurait jamais eu les aventures dada, lettristes, surréalistes, etc.

Je me suis servi d'un Macintosh pour mettre cet exposé par écrit. On pourrait s'interroger d'ici quelque temps sur les effets que ce genre d'écritoire aura sur les écritures poétiques dérivées de l'expérience dada, et sur l'écriture en général: toute la stratégie de l'écriture est redistribuée, notamment par la présence dans le menu d'édition d'une rubrique couper-coller, mais aussi par la disparition des variantes. Je veux simplement dire ici que j'ai intitulé ce dossier sur ma disquette *Kaspararp*, et que j'ai joué ensuite des caractères pour voir l'effet que ce mot produisait : standard, gras, *italique*, relief, ombré, etc.

Chaque fois la même évidence est apparue sur l'écran: il y a dans Kaspar l'anagramme non seulement de Arp, mais presque de Hans Arp. Kaspar est un bricolage de lettres qui redit le nom de l'auteur: il faut dire qu'un nom pareil, il fallait l'inventer, comme il aurait fallu inventer, s'il n'avait déjà existé, cet autre époustouflant assemblage de lettres parentes devenu célèbre sous le nom de Karl Marx.

J'irai d'emblée un peu plus loin dans ce jeu, pour dire que précisément le jeu avec les lettres, le libre jeu des lettres du nom, ramène toujours dans sa moisson quelques sens fondamentaux du moi profond qui bornent la topique cachée des quadrilles poétiques. Ainsi, dans le premier Arp de l'anthologie de Karl Krolow, il n'est pas surprenant de retrouver, répétée dès le premier quatrain de *Opus Null*, cette sonorité typique: voyelle A - pseudo consonne R - occlusive

*Er zieht aus seinem schwarzen Sarg
um Sarg um Sarg um Sarg hervor.
Er weint mit seinem Vorderteil
und wickelt sich in Trauerflor .*

A ceux qui veulent aller plus loin, au risque de faire des rencontres inopportunes, je conseille la lecture préalable du livre de Peter Rühmkorf: *agar, agar - zaur zaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Suhrkamp Taschenbuch, Nr. 1301. Francfort, 1985.

Dans ses *Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser*, Jochen Hörisch laisse « [unentschieden, die Frage], ob Hans Arp sein Gedicht (*Kaspar ist tot*) im Hinblick auf die Figur Kaspar Hausers schrieb a. »

Et c'est donc ce que je voudrais essayer de démontrer, en analysant, en décollant les morceaux du texte pour les recoller autrement et conclure: c'est bien lui.

1. En premier lieu, le collage poétique présente cette particularité qu'on ne peut pas le tourner dans tous les sens: il faut le lire unilinéairement en partant du début. Les anagrammes sont toujours courtes. Or le premier élément, la première proposition (« weh unser guter Kaspar ist tot ») semble reprendre l'un des vers de la goulante composée par on ne sait qui dès 1834:

*Später stach ein ungenannter
Kerl in Ansbach unsern Kaspar toto
Er starb ais ein Unbekannter,
Sein blaues Blut färbt dort die Erde rot.*

Qui dit « Vnser Kaspar » ? Ou ici « Kaspar Kaspar Kaspar », comme dans une messe on dit *sanctus sanctus sanctus*: la foule en deuil de Kaspar. Celle qui aimait Kaspar, et qui d'une certaine façon est l'humanité souffrante, toujours prête à s'identifier à des figures exemplaires de son malheur, de son abandon. Dans le cas de Kaspar - et la préface de Françoise Dolto aux Mémoires d'Anselm von Feuerbach irait tout à fait dans ce sens -, il y a plus. Ce n'est pas seulement le groupe social des miséreux qui se reconnaît misérabilistement en lui, mais aussi, dans ce groupe et hors de lui, l'individu le plus singulier, singularisé par son nom et, en lui, par la coalition unique du père et de la mère à un moment de l'histoire. Kaspar Hauser occupe dans la mythologie du sujet occidental la place de l'enfant abandonné, privé d'enfance, sacrifié, puis assassiné une seconde fois par le père ou son représentant au moment où il semblait avoir reconquis toute la mémoire indispensable à la vie, à la parole. Et tous les poètes qui l'ont fait parler ou ont parlé de lui, le font autour de cette question.

Trakl l'appelle *der Ungeborene*, Verlaine demande « Qu'est-ce que je fais en ce monde ? » et la foule anonyme du Bankellied achève la chanson en précisant bien que certains hommes paieront cher pour qu'on dise « que personne ne connaît ce Kaspar ».

En d'autres termes, si l'on fait abstraction de quelques brefs éléments (« wer dreht die kaffeemühle », « auf dem meer verwirrte er die schiffe », « die heufische klappern in den glocken », « und schnupftabak für einen totenkopf »), l'ensemble du poème peut se lire comme une reprise quasi expressionniste du thème Kaspar et de la thématique définie par les mémoires de Daumer, Feuerbach, et les autres, sans oublier, bien évidemment Jakob Wasser-

mann: Kaspar était le porte-drapeau d'une humanité brûlante, amie des animaux, du soleil, des arbres, être émerveillé par l'être, une espèce d'ange, capable de lire les illisibles messages de l'Être, de voir sous la terre, de parler avec les astres, etc., disposant de sa propre théorie des couleurs, de toute une cosmologie secrète, une belle âme candide et bonne (unser *guter Kaspar*), ennemie du mensonge, douée de pouvoirs quasi surnaturels, un être magnétique, bien capable (ici j'efface un des éléments, ou plutôt le réintègre dans l'ensemble expressionniste) de perturber les compas et les boussoles, de déboussoler les navires en haute mer.

Ainsi, la mort de Kaspar symbolise-t-elle aussi la mort de l'enfance, l'inquiétant passage à ce qu'on appelle l'âge adulte, la fin de l'idylle (« wer lockt das idyllische reh »), et pourquoi dans l'idylle n'y aurait-il pas l'une de ces tâches par excellence que les adultes d'avant l'électricité domestique confiaient aux enfants, savoir: tourner le moulin à café? (ici j'enlève-réintègre le deuxième élément: « wer dreht die kaffeemühle »). Tout un paradis s'enfuit, celui où l'enfant apprend les mots, y compris les mots étranges comme parapluie, les fées sont sur le bûcher, tout se dessèche comme dans une malédiction biblique: la mort de Kaspar est une des figures de l'apocalypse: le tonnerre gronde derrière le soleil, il n'y a plus d'horloger, plus de grand horloger de l'univers, plus de dieu en quelque sorte (la mort des dieux en a occupé d'autres), s'ouvre l'ère des rats et du diable et des énigmes. De Kaspar il reste bien la statue, son buste, mais cet honneur domestique sur les cheminées n'est ni une consolation, ni une consommation propice à des plaisirs: Kaspar est récupéré (peut-être même à cause des poètes, qui ont figé son histoire dans les beaux livres qui trônent dans les bibliothèques des bourgeois...). Tout ceci pourrait se résumer de la façon suivante: Arp ramasse les principaux morceaux épars de *l'allégorie* Kaspar, en insistant peut-être dans sa sélection, sa lecture, sur l'aspect de la cosmologie mystique. Et ceci suffirait bien à l'identifier.

2. Mais on peut dire qu'il s'agit là d'une identification extérieure: ça ressemble à..., c'est inspiré de, et précisément ça n'est pas Kaspar, Kaspar n'est que le prétexte d'un jeu, une référence, un référent.

Or, et je reviens ici à ce qu'écrit Jochen Horisch dans sa longue postface, ce qui précisément constitue le cœur de l'affaire Kaspar Hauser, c'est cette question de l'identification extérieure. Horisch voit en Kaspar une figure de la crise d'identité du sujet de la culture européenne (Kaspar est, comme Arp, un « enfant de l'Europe », c'est même après *der Findling*, son second épithète homérique), celui qui vient dire, en pleine apothéose occidentale

du sujet absolu hégélien, du sujet qui parle et qui connaît, la crise de cette unité construite, dont la reproduction culturelle se joue dans la tragédie de l'apprentissage du langage chez tous les enfants du monde: pendant les quelques années où il a été sur la scène publique, Kaspar, l'enfant qui a dû apprendre au-delà de l'enfance ce qui en est l'en-deçà silencieux et bavard, met en évidence quelque chose que ses contemporains ne veulent pas voir et ne peuvent comprendre que comme une énigme, au besoin en doublant cette énigmatiçité d'une énigme politico-policière, savoir, ce que Horisch appelle la « présupposition mystique de l'homologie du langage et du monde », l'imposture, ou plutôt le mensonge que dit la vérité adulte. Il suggère, à travers son apprentissage simultané du langage et de la culture, ce que celui-ci a pour fonction de rendre invisible: la puissance du signifiant sur le signifié et la structuration métaphorique du langage. Kaspar annonce Nietzsche, et Foucault, et Wittgenstein et Lacan. Je ne développe pas.

Mais je pense que cette référence identifie de manière plus profonde et sans doute plus intéressante le Kaspar de Arp à Arp et à Kaspar. Je veux dire que ce qui identifie dans ce poème le personnage de Kaspar Hauser, ce sont précisément ces quatre ou cinq restes que le peigne allégorique n'avait pas ramassés dans la première lecture: tout ce qui n'a rien à voir avec, qui ne se collecte pas dans un sens, ne se recollecte pas dans un souvenir culturel, ne se reconstruira jamais dans une exégèse, sauf à signaler des phénomènes comparables: moulins à cafés, tabac à priser, navires perdus en mer, brouettes célestes, tout ce qu'on pourrait appeler le « bimbam », qui émerge dans le texte, crève la trame du signifié, explose, expose sauvagement, infantilement, préfantilement, la matérialité du signifiant.

Bizarrement, Horisch, qui rend pourtant compte de tous les textes qu'il rassemble, ne commente pas le poème de Arp. A l'endroit de sa postface qui devrait, selon son économie, contenir ce commentaire, il évoque le film de Werner Herzog en soulignant ce que le cinéma, en tant qu'« art autre » selon l'expression de Kracauer, peut apporter au discours tenu par Kaspar.

Or, on l'a dit souvent, dada, le lettrisme, le surréalisme sont des moments de l'histoire de la poésie contemporains du cinéma, et plus particulièrement du cinéma muet, d'un art du montage qui permet de couper le soleil en deux avec la lame d'un nuage, de coucher des nonnes dans un piano à queue, de faire voir dans une même continuité des navires sur la mer, un moulin à café abandonné, une brouette, des étoiles, un cheval, une statue, etc. : collage et montage sont deux techniques quasi identiques, c'est littéralement la même technique. Elle est à son tour contempo-

raîne du développement des théories de l'inconscient, qui certes reconstruisent l'unité du sujet éparpillé, mais aussi autorisent l'éparpillement. Autrement dit, on pourrait encadrer historiquement, référer largement, sans risque de trop se tromper, le procédé d'Arp.

Mais je voudrais dire, en guise de dernier mot, que ce procédé, ce collage de l'hétéroclite dans un ensemble qui ne l'est pas, n'est nulle part plus violent que dans l'écriture, dans la poésie: parce que ce qui est agressé, ce avec quoi il est joué, ce qui prend du jeu, c'est tout l'apprentissage enfoui de la parole, du «ne pas dire n'importe quoi». Dans les montages d'images, les enjeux sont très différents, à mon sens, plus faibles. A la limite, je dirais que l'image, l'univers plastique est fait pour être monté: jamais ses productions n'auront l'apparente immédiateté d'une chaîne de signifiants. On pourrait presque en dire autant des montages sonores de Stockhausen. Et la rançon de cette pseudo-immédiateté, c'est bien sûr le reproche (et parfois la tentation) de la facilité: n'importe quoi! comme disent aujourd'hui les enfants quand ils ne sont pas d'accord...

Mais ce que Kaspar aide à comprendre, c'est qu'on ne jette jamais le filet cent fois au hasard dans la mémoire langagière, dans le magasin cérébral, que tendanciellement - et plus on sait lancer ce filet, moins on aura à le faire - il se reconstruira la possibilité d'un sens, d'une histoire, la conviction que le poète a bien quelque chose à dire, qui mérite de rester un instant dans la mémoire des hommes.

Ecole Normale Supérieure

NOTES

1. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte I*, Arche, Zurich, 1963, p. 81.
2. Jochen Horisch, «!ch mochte ein solcher werden wie...», *Materialien zur Sprachlosigkeit des Kaspar Hauser*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, 1979, p. 261.
3. Horisch, *op. cit.*, p. 255.

LE NON-SENS DE L'ART CONTRE LA FOLIE DU TEMPS

Reinhard DOHL

Kurt Schwitters aurait eu cent ans en 1987, Hans Arp et Hugo Ball de même en 1986, et le dadaïsme, si nous le faisons commencer en 1916, aurait tout de même atteint l'âge biblique de 70 ans. Arp est né un 16 septembre, et c'est également un 16 septembre que Ball fut enterré à Sant' Abbondio, 11 ans après la fondation de Dada. C'est une raison suffisante pour organiser de nombreuses expositions commémoratives répondant à des intentions diverses: Zurich, Stuttgart, la gare de Rolandseck, Pirmasens, Munich, actuellement Strasbourg, puis Paris et aussi les Etats-Unis, pour indiquer celles qui ont déjà eu lieu ou auront lieu. Que ces expositions, si mes informations sont bonnes, aient partout bénéficié d'un grand nombre d'entrées, fait en même temps craindre que, présenté comme un objet de musée, le dadaïsme ne soit plus qu'une occasion d'ajouter des expositions à l'éventail existant des loisirs culturels, au lieu d'alimenter le débat sérieux qu'il mérite. Fait partie de ce débat la question de ce qui pousse des artistes à s'armer du non-sens pour partir en guerre contre une époque donnant le sentiment d'une folie pathologique, question qui n'a rien perdu de son actualité aujourd'hui même.

Etant donné son contexte, mon étude, consacrée à Dada comme entreprise fondée sur le non-sens, se limite à quelques digressions près, au dadaïsme zurichois et, avant tout, à l'œuvre de Jean Hans Arp et de Hugo Ball. Ce choix tient aux dimensions

de cet exposé, mais on peut aussi arguer du fait qu'étant particulièrement marqué par l'internationalité de ses acteurs, le dadaïsme zurichois, dans une situation historique précise, a regroupé et associé à ses activités toutes les tendances qui se sont émancipées après la guerre et ont eu des prolongements nationaux et locaux, souvent assortis d'exclusions réciproques'. En la matière, je m'appuie avant tout sur des citations que j'ai choisies parmi les innombrables déclarations des dadaïstes zurichois, telles qu'elles sont provisoirement réunies".

Chez Arp, le mot-clef *Unsinn*, « non-sens », se retrouve avec une régularité frappante:

a) *ich habe vier naturen, ich habe zwei dinge, ich habe fünf sinne, sinn ist ein unding, natur ist unsinn, platz da für die natur da, die natur ist ein weisser adler, platz dada für die natur dada* (Worte, II).

b) 1916 *habe ich in zürich unter freuden dada geboren, dada ist für den unsinn das bedeutet nicht blödsinn, dada ist unsinnig wie die natur und das leben, dada ist für die natur und gegen die kunst, dada will wie die natur jedem ding seinen wesentlichen platz geben* (Worte, 12).

c) *Der Dadaismus hat die schonen Künste überfallen. Er hat die Kunst für einen magischen Stuhlgang erklärt, die Venus von Milo klistiert und « Laokoon & Sohnen » nach tausendjährigem Ringkampf mit der Klapperschlange ermöglicht, endlich auszutreten. Der Dadaismus hat das Bejahen und Verneinen bis zum Nonsens geführt. Um Überheblichkeit und Anmassung zu vernichten, war er destruktiv* (Traum, 49 s.).

d) *Dada ist der Urgrund aller Kunst, Dada ist für den « Ohne-Sinn » der Kunst, was nicht Unsinn bedeutet. Dada ist ohne Sinn wie die Natur und gegen die Kunst. Dada ist unmittelbar wie die Natur und versucht jedem Ding seinen wesentlichen Platz zu geben. Dada ist moralisch wie die Natur. Dada ist für den unbegrenzten Sinn und die begrenzten Mitte!. Das Leben ist für den Dadaisten der Sinn der Kunst* (Traum, 50)".

Ces citations extraites de « Strassburgkonfiguration » (Configuration strasbourgeoise) (a, b) et des « Dadasprüche » (« Dictons dada ») (c, d) ne sont contradictoires qu'à la première lecture. Car ce qui semble s'annuler de l'une à l'autre, s'explique parfaitement à partir du contexte. Côté positif: Dada est pour le « non-sens » (*Unsinn*) au sens de « sans-sens » (*Ohne-Sinn*), ce qui signifie également « anti-sens » (*Gegen-Sinn*) c'est-à-dire dirigé contre le

sens établi. Côté négatif: Dada n'est pas le « non-sens » au sens d'idiotie (*Blödsinn*). A quel point il importait à Arp de lutter contre un malentendu encore très répandu selon lequel Dada est une entreprise absurde et déraisonnable, est démontré par une autre citation tirée de « Dada war kein Rüpelspiel » (Dada n'était pas une goujaterie) ; *Wer von Dada nur seine possenhafte Phantastik beschreibt und nicht sein Wesen, nicht in seine überzeitliche Realität eindringt, wird von Dada nur ein wertloses Bruchstück geben* (Quiconque ne retient de Dada que ses farces délirantes et ne pénètre pas son essence, sa réalité intemporelle, ne donnera de Dada qu'une idée fragmentaire et dérisoire) (Traum, 20). Les déclarations d'Arp ne sont contradictoires qu'en apparence et ne sont donc pas une pirouette postdadaïste, elles ne visent pas à dérouter le lecteur. Elles s'expliquent bien au contraire 1. par l'adoption d'une attitude défensive; 2. par l'ambivalence du mot et du concept de « non-sens » (*Unsinn*), dont on ne peut visiblement pas se passer quand on veut expliciter ce qu'est Dada. Or ce terme autorise un usage positif et négatif.

Dans les quatre premières citations, Arp associe bizarrement le « non-sens » (*Unsinn*) à la « nature » (*Natur*), à laquelle il est supposé correspondre (a, b, c), et à « l'art » (*Kunst*), contre lequel il est supposé dirigé (a, b, c); et dans la citation c, il nomme, de manière paradigmatique, deux des œuvres les plus populaires de la sculpture. Or l'acte dadaïste consistant à administrer un lavement à la « Vénus » et à permettre à « Laokoon » de se rendre aux cabinets, ne doit nullement être compris seulement comme une simple parodie. L'élément parodique était à la rigueur un effet secondaire bienvenu, permettant la vulgarisation des pièces inaccessibles exposées au Louvre et au Vatican¹. Mais l'« agression » (*ÜberfaU*) vise la réception du beau tel qu'il est postulé par les beaux-arts, la « destruction » (*Destruktion*) est rapportée à la « suffisance et l'arrogance » (*Überheblichkeit und Anmassung*) du consommateur bourgeois. Ce n'est pas un hasard si la dernière phrase de ce « Dadaspruch » était la suivante dans la version primitive de 1925: *Um die Indifferenz zu erreichen, war er destruktiv* (C'est pour parvenir à l'indifférence qu'il fut destructeur), (Kunstismen, X). De manière analogue, Duchamp déclarait: « Mon ironie est l'ironie de l'indifférence, est une méta-ironie. » Duchamp et Arp auraient pu tout aussi bien parler de « non-sens » (*Unsinn*), car l'indifférence aux oppositions art/non-art, goût/dégoût, beau/laid annule le sens, met en question l'ordre esthétique traditionnel. C'est donc moins la « Vénus » et le « Laokoon » qui étaient visés par « l'agression » (*ÜberfaU*) Dada, que l'esthétique bourgeoise et son pendant trivial: le bibelot.

Il y avait déjà eu des écrivains pour s'y opposer dans de

nombreuses effusions lyriques: « Comme celle de Médicis autrefois / Te voilà, malheureuse, aujourd'hui à la mode / Et en plâtre, porcelaine ou étain on te voit / Sur les bureaux, les poêles et les commodes, / La soupe fume, on bavarde à loisir, / on se dispute, les enfants crient; / Accoutumé depuis longtemps à ce charivari, / Ton regard paisible de tout cela ne se soucie⁵. » En dépit de sa métamorphose en bibelot soumis aux impératifs de la mode, d'abord « Médicis », puis « Vénus de Milo », la substance de l'Art, *Kunst*, sa grandeur classique demeure finalement intacte. C'est du moins l'interprétation que l'on peut faire de ce poème écrit par Gottfried Keller en 1878. On peut en lire une version plus sceptique treize ans plus tard chez Mereschkowski, dont la méditation, d'un grand pessimisme culturel, aux pieds de la « Vénus de Milo » est brusquement interrompue par des touristes bruyants. A la vulgarisation artisanale déplorée par Keller correspond chez Mereschkowski la critique de la banalisation du chef-d'œuvre en objet de curiosité stupide pour le tourisme de masse. La « croyance à l'idéal » et *l'idéal* lui-même sont menacés par une époque capitaliste qui assimile tout. Le regard aigu jeté par Keller sur le passé est un regard tranquille, qui témoigne encore de la certitude que la beauté de « l'Art » classique est éternelle. Il fait place, chez Mereschkowski, à un regard qui aperçoit « peut-être un siècle nouveau, meilleur », où l'homme retournerait « à la beauté [...] analogue à l'immuable nature⁶ ». C'est contre un optimisme esthétique de ce type, nommément contre le critique esthétisant Polonski, que Maïakowski polémique, lorsqu'en 1927, « habillé en bouffon », lui « le combattant de l'avenir », soi-disant délégué par Polonski, tire sa révérence à la « Vénus de Milo » du Louvre. A ses yeux, ce n'est plus une œuvre d'art dotée d'une valeur actuelle: « De mon propre gré, nonobstant l'auréole de gloire, jamais, / je n'aurais graissé mes bottes pour venir ici, jamais de la vie. » Il est donc logique qu'après s'être acquitté de sa mission, Maïakowski prenne ainsi congé d'un torse: « Madame, adieu / Pas un sourire, pas un signe de vos lèvres. / Et cependant que Cook pousse le troupeau suivant, / séparons-nous sans nous serrer la main pour cause d'absence de main⁷. » Les innombrables effusions lyriques⁸ consacrées à la « Vénus de Milo », dont je ne vais pas maintenant vous citer des extraits, peuvent être considérées comme l'arrière-plan littéraire, les poèmes de Keller, de Mereschkowski et de Maïakowski comme le contexte critique, par rapport auquel et dans lequel s'éclaire la définition qu'Arp donne de Dada en 1925, comme antisens. Sans condamner ni abandonner l'usage et la consommation inconsidérés des beaux-arts, elle remet l'œuvre d'art à disposition. En proposant d'en faire un usage dépourvu de sens, elle annule

dans le non-sens (*Unsinn*) le sens et la fonction reconnus et assignés à l'œuvre d'art par la convention.

Cet affront à l'usage abusif que fait la bourgeoisie des œuvres d'art, est encore plus clair si l'on prend l'exemple d'une autre « agression » (*Überfall*) contre les beaux-arts, qui, cette fois, n'est plus seulement verbale: celui d'un ready-made de Duchamp. Si la définition de Dada donnée par Arp visait concrètement deux sculptures parmi les plus populaires, le *ready-made* de Duchamp vise l'un des tableaux les plus populaires de l'Occident. Il est frappant que la Joconde de Léonard de Vinci ait également suscité d'innombrables réactions littéraires, particulièrement sous forme de poèmes, mais étonnamment peu de réactions critiques¹⁰. Pour la période antérieure à 1919, année où fut créé le *ready-made*, je n'en connais absolument aucune. Le choc fut donc d'autant plus grand, lorsque Duchamp affubla cette Joconde, popularisée par d'innombrables gravures et autres formes artisanales, d'une moustache et d'une barbiche, et plaça comme légende sous le portrait ainsi défiguré le jeu de mots obscène *L.H.O.O.Q.*, qui a manifestement une fonction analogue au lavement imaginé par Arp: Elle (L) a chaud (R+O) au (O) cul (O). Par la suite, Duchamp a lui-même signalé que son ready-made était proche dans le temps du texte de Freud, « Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci » (1910, 1919), et il a fait œuvre de barbier en 1965, date à laquelle est née « L.R.O.O.O. rasée », à l'occasion d'une exposition¹¹. Que le *ready-made* de Duchamp et le « Dadaspruch » d'Arp n'aient eu qu'apparemment en vue le portrait de Vinci et les sculptures de « la Vénus » et du « Laokoon », qu'ils aient finalement visé leur réception, une conception et une production artistiques fondées sur celle-ci, ressort clairement de réflexions ultérieures d'Arp sur « l'art concret » :

Als ich meine ersten konkreten reliefs ausstellte, erklärte ich in einem kleinen Manifest die Kunst des Bürgers für sanktionierten Unsinn. Besonders diese nackten Männer, Frauen und Kinder aus Stein oder Bronze, die auf den Plätzen, in Gärten und an Waldriindern aufgestellt sind unermüdlich tanzen, nach Faltern jagen, Pfeile abschiessen, Apfel anbieten, Flöte blasen, sind der vollkommene Ausdruck einer unsinnigen Welt. Diese irrsinnigen Gebilde dürfen nicht mehr die Natur verunreinigen (Traum, 81) n.

Ce type d'« art insensé » (*irrsinnige Kunst*), doit donc être banni de la « nature » et, partant, d'un domaine dont Arp et Dada¹² se réclament. Il est relativement facile d'expliquer ce qu'Arp n'entend pas par *Natur*. Le roman à clefs de Flake sur

Dada zurichois le spécifie par l'anecdote: « L'absence de référent est une de nos exigences. Les tableaux peints par mon ami [...] ont cessé de se référer à ce qu'il est superflu de copier, puisque cela existe déjà. Si vous accrochez ses peintures au mur, vous chercherez en vain la vache et la nymphe. Considérez-vous comme plus important, parce que vous [00] peignez inlassablement des asperges et des jeunes filles [00.]. Les asperges et les jeunes filles ont une autre destination que celle de ressusciter dans votre huile - on les mange et on couche avec elles¹³. » De manière analogue, Arp n'entend pas par *Natur* une réalité extérieure reproductible et ses attributs. Il ne s'agira pas d'imitation, ni même d'abstraction dans les œuvres d'« art» (*Kunst*) et les œuvres littéraires, mais d'un libre jeu des éléments, par analogie avec les éléments de la nature. Il s'agit de l'« essence» (*Wesen*)¹⁴ de la « nature» et de ses parties, que l'on rencontre sans ordre et sans hiérarchie :

Der Dichter kraht, flucht, seufzt, stottert, jodelt wie es ihm passt. Seine Gedichte gleichen der Natur, Nichtigkeiten, was die Menschen sa nichtig nennen, sind ihm sa kostbar wie eine erhabene Rhetorik,. denn in der Natur ist ein Teilchen sa schön und wichtig, wie ein Stern, und die Menschen erst massen sich an, zu bestimmen, was schön und was hasslich sei (Traum, 54)¹⁵.

Le mot d'Arp, *natur ist unsinn*, « la nature est non-sens », revient donc à affirmer: à l'aune d'un ordre du sens établi par l'homme, qui détermine le haut et le bas, le sublime et le futile, le beau et le laid, la *nature* est un désordre. Trancher en sa faveur, produire immédiatement comme elle, donner à chaque chose, y compris la plus futile, sa place essentielle, choisir ses matériaux sans aucunement considérer leur valeur prétendue, c'est prendre parti contre l'ordre établi, contre un « art» (*Kunst*) qui fonctionne à l'intérieur de ce système d'ordre et de sens, et - vu sous cet angle - pour le « non-sens» (*Unsinn*).

Aux yeux d'Arp et des autres dadaïstes, ce système d'ordre et de sens avait pris une forme quasi pathologique avec le début de la guerre. L'art leur semblait être du « non-sens officiellement reconnu» (*sanktionierter Unsinn*), la guerre de la « folie» (*Wahnsinn*): *Wahnsinn und Mord wetteiferten miteinander, ais Dada 1916 aus dem Urgrund emporstieg* (Folie et meurtre rivalisaient, lorsqu'en 1916, à Zurich, Dada surgit des profondeurs, (Traum, 10). Finalement, Arp est convaincu qu'outre « l'idolâtrie de la machine» (*angebotete Maschine*), c'est avant tout « la faute d'une folie horrible et agissante [00.] si l'homme ne reconnaît plus la

beauté" (*ein grauenhafter und geschichtiger Wahrsinn... schuld daran sei, dass der Mensch die Schjrrzheit nicht mehr erkenne*), (Traum, 10). La cause de cette « folie », Ball la situe dans le fait que le sens du monde s'est perdu, dans le chaos résultant de cette perte. Le dadaïste sait, note-t-il le 12-6-1916 dans son Journal, « que le monde des systèmes est tombé en ruines, et que l'époque exigeant le paiement comptant a inauguré la grande braderie des philosophies privées de dieu" (*Flucht*, 99). « Puisque la banqueroute des idées a effeuillé l'image de l'homme jusque dans ses couches les plus intimes, ce sont les pulsions et les arrière-fonds qui apparaissent de manière pathologique. Puisqu'aucune forme d'art, de politique ou de profession de foi ne semble pouvoir colmater cette rupture de digue, il ne reste plus que la blague et la pose sanguinaire» (*Flucht*, 98).

La faillite, constatée par Ball, des formes et des pouvoirs traditionnels « de l'art, de la politique et des professions de foi », fut un des facteurs déterminants de « l'anti-art », des provocations et des manifestations de Dada, qui oppose l'absence de sens de l'art à la « folie du temps ». Mais il en est aussi résulté, comme cela transparait déjà dans les citations d'Arp, la recherche d'un « art neuf » et différent, « non corrompu » (*Flucht*, 170), « inattaquable » (*Flucht*, 39). Confronté à une image de l'homme qui se présente sous forme de « matière, hasard, conglomerat, animal, produit délirant d'éclairs de pensée abrupts et insuffisants », Ball rejoint Arp dans sa conception d'un artiste en « lutte avec le délire », faisant la tentative éminemment risquée de « trouver pour un instant [00.] la stabilité, l'équilibre, la nécessité et l'harmonie » (*Kunst*, 139)¹⁶. Parce que sa situation et sa fonction sont tout à fait différentes de celles de l'artiste gothique, Renaissance ou rococo, « il se retourne contre lui-même et contre l'art » (*ibid.*). Et dans des formulations à nouveau comparables aux déclarations ultérieures d'Arp, Ball exprime l'assurance que dans sa recherche de « l'essentiel, de l'élément spirituel, non encore profane », dans son effort pour trouver et ordonner des « formes, des surfaces et des valeurs claires, dépourvues d'ambiguïté », l'artiste va créer de « nouvelles entités naturelles, sans équivalent dans le monde connu », qu'il va créer des « images qui ne seront plus des imitations de la nature, mais enrichiront la nature de nouvelles formes et de nouveaux mystères, inconnus à ce jour » (*ibid.*).

Ce que ces nouvelles œuvres d'art gardent de commun avec l'art traditionnel faussé, c'est tout au plus les matériaux utilisés, mais ceux-ci, comme le réclamera Schwitters deux ans plus tard, doivent être enrichis de « tous les matériaux perceptibles à l'œil et tous les instruments requis. Moyennant quoi, il est tout à fait secondaire que les matériaux utilisés aient été façonnés ou non

pour un but quelconque. Une roue de voiture d'enfant, le filet métallique, la ficelle et le coton sont des éléments qui ont la même légitimité que la peinture. L'artiste crée en choisissant, en distribuant et en déformant les matériaux³⁷ ». C'est par la « dé-formation » (*Entformung*) ou la « dé-formulation » (*Entformelung*) autre caractérisation du processus artistique donnée par Schwitters, que le matériau fonctionnel acquiert un sens esthétique, qui - rapporté à la fonction initiale - est évidemment tout aussi dépourvu de sens que comparé à un art soumis à la logique de l'objet. Dans le langage de Schwitters: « plus l'œuvre d'art s'attache à détruire la logique perceptible de l'objet, plus la création artistique a des chances d'aboutir¹⁸ ». Il est donc logique que le sens - postulat central de l'art traditionnel - ne soit tout au plus qu'un élément pour Schwitters: « Je mets en balance sens et non-sens! C'est le non-sens que je préfère, mais il s'agit là d'une affaire strictement personnelle. Le non-sens me fait pitié, parce que jusqu'ici on lui a rarement donné une forme. C'est la raison pour laquelle j'aime le non-sens¹⁰. » Certes, le *non-sens* de Schwitters est doté d'une autre valeur dans l'échelle du *non-sens* dadaïste que le *non-sens* politique du dadaïsme berlinois", que le *non-sens* du dadaïsme zurichois dans sa version cabaret, que le *non-sens* mystique d'Arp ou de Ball. Mais à la racine, tout cela se recoupe, le *non-sens* est une réaction à la folie du temps et laisse en même temps apparaître en filigrane la volonté d'un art neuf. Ce qu'Arp définit comme des « tentatives pour surmonter les formes artistiques acquises, conventionnelles » (*Versuche, die anezogenen, konventionellen Kunstformen zu überwinden (Traum, 7)*, pour créer « quelque chose de neuf, d'inexistant à ce jour » (*etwas Neues, Nichtdagewesenes*²¹), Schwitters en donne une version laconique en 1922: « Au demeurant, nous savons que nous devons nous débarrasser de la notion d' " art " pour accéder à ! " " art " »²². »

Face à la folie du temps, que l'on ressentait comme une névrose sociale, Dada montra aussi de l'intérêt à l'égard de la psychanalyse instituée par Freud. Il est hors de doute que Hausmann et les dadaïstes berlinois ont été influencés par Otto Gross, élève et critique de Freud²⁸. Dès 1914, Wieland Herzfelde avait publié dans la revue *Die Aktion* de Pfemfert un article sur « L'Éthique des malades mentaux » ». La même année, Ball, qui vivait alors à Berlin, notait: « La disparition de Nietzsche est bonne. On ne peut tout de même pas dire qu'il a fini, lui aussi, par devenir raisonnable » (*Flucht, 17*). De la grande époque de Dada à Zurich, deux notes surtout nous intéressent. Tout d'abord, Sade - que Ball qualifie de « pamphlétaire, qui a également commis ses pamphlets dans la réalité » (*Flucht, 33*) - se voit

presque promu au rang de précurseur de Dada. Il a certes qualifié le vice, écrit Ball, de « véritable nature de l'homme, mais il n'a fait que confesser les péchés de l'ancien régime. [...] Le marquis a participé à une campagne militaire! Les phrases vertueuses de son époque le font enrager. Il veut rétablir le texte primitif. Rien ne le retient et il est infantile» (*Flucht*, 104). A elle seule, la formule selon laquelle « il veut rétablir le texte original» permet de discerner où Ball établit un parallèle. Mais aussi les bouffonneries des dadaïstes, dans un monde qui est devenu une maison de fous, trouvent leur correspondance dans la biographie de Sade, sans que Ball ait même besoin de le souligner: «On le met dans une maison de fous. Mais il s'y transforme en prince des fous et met tout l'établissement sens dessus dessous avec ses comédies écrites *ad hoc*» (*ibid.*).

Au début d'août 1916, il semble que Ball ait emprunté l'étude de Césaire Lombroso « Génie et folie ». Dès le 8 août, il s'exprime en tout cas à son sujet, cette fois en se référant explicitement à Dada: « S'agissant des pensionnaires des asiles de fous, j'ai aujourd'hui une opinion différente de celle que j'avais il y a dix ans. Les théories nouvelles que nous élaborons ont une logique qui frôle dangereusement cette sphère. La légèreté enfantine, dont je parle, est aux limites de l'infantilisme, de la démence, de la paranoïa. Elle provient de la croyance à un souvenir primitif, à un monde à ce point refoulé et enseveli qu'il échappe à la perception, un monde qui est libéré dans l'art grâce à l'enthousiasme effréné et dans les maisons de fous par la maladie» (*Flucht*, 111). Cette conception de Ball, selon laquelle seuls l'artiste dans son enthousiasme effréné et le malade mental ont le pouvoir de faire affleurer le « souvenir primitif », les « couches primitives» (*ibid.*), de s'approcher du texte primitif, on peut la retrouver, dans d'autres conditions, des années plus tard chez les surréalistes parisiens, cette fois dans des tentatives concrètes pour créer artificiellement un état mental correspondant à celui qui prévaut dans une véritable maladie mentale. Ce qu'énonce Ball, n'a pas encore cette radicalité. Il n'en reste pas moins que le *non-sens* des dadaïstes, dirigé contre les règles esthétiques et les genres poétiques aussi bien que contre le calcul politique et ses prétendues nécessités, Ball le situe dans les parages du monde alogique de malades se mouvant sans aucune gêne au milieu de contradictions que les gens « normaux » sont les seuls à considérer telles. Il faut au moins noter quelques autres indications de Ball, qui nous intéressent dans ce contexte: « Le Moyen Age ne faisait pas seulement l'éloge de la folie, mais aussi celui de l'idiotie. Les barons envoyaient leurs enfants en pension dans des familles d'idiot, afin qu'ils y apprennent l'humilité» (*Flucht*, 144). Le

19-5-1917, une SOIree «Art ancien et art nouveau» se poursuit avec des «discussions psychanalytiques» (*Flucht*, 169). Il faut enfin signaler l'importance de l'intérêt ultérieurement manifesté par Ball pour le complexe mystique et psychanalyse (*Flucht*, 264 et *passim*).

Vue sous cet angle, une définition de Ball du 12-6-1916 prend une valeur particulière, qu'il consigne avant de revenir pour la troisième fois²⁵ à Sade, le qualifiant de «prince des fous: Ce que nous appelons Dada est une bouffonnerie issue du néant, dans quoi sont impliquées toutes les grandes questions supérieures: [...] un jeu avec les restes minables, une exécution capitale de la pose morale» (*Flucht*, 98). D'autres dadaïstes ont également attiré l'attention sur leur rôle de bouffons. Un poème ultérieur d'Arp se rapporte indubitablement aux années zurichaises de Dada:

Als sei der ewige Schalk / in eigener Person / aus der himmeIblauen Verzweiflung der Unendlichkeit / in uns gefahren / gaben wir uns mit der übertriebensten Possenhaftigkeit / einem schabernakalischen Scheinmanover / von Singen, Harfenschlagen, Fiedeln, Trompeten, Trommeln hin. / Das in uns gesetzte Vertrauen / rechtfertigen wir voll und ganz. / Für den nicht endenwollenden Applaus / verbeugten wir uns bis zum Boden / und gaben alsdann noch ein makabres Stücklein, ein Totentanzlein, / ebenfalls herzlich harfeschlagend, fiedelnd, trompetend, trommelnd / und um keine Missverständnisse über Einzelheiten des ernstesten Themas / aufkommen zu lassen, / mit einer reichen Gebardensprache begleitet, / drein (Worttraume, 79 s.²⁶).

Dans le théâtre absurde du monde, les dadaïstes font donc «comme si le fripon éternel» les «avait visités» (*als sei der ewige Schalk in uns gefahren*) et, à côté de sa dimension pathologique, la «bouffonnerie» (*Narrenspiel*) en revêt une religieuse. Qu'Arp pense ici à une mise en scène désespérée de Dieu, et cela sans blasphème, cette interprétation pourrait s'appuyer sur les adjectifs «éternel» (*ewig*) et «bleu ciel» (*himmelblau*), sur l'«infini» (*Unendlichkeit*) comme lieu de l'origine et sur le tabernacle (*Tabernakel*) qui se cache dans le jeu des mots: (schabernakalischen Scheinmanover) (stratagème abracadabran). Les instruments aussi renvoient au domaine de la musique chrétienne populaire.

Etant donné l'intérêt marqué des dadaïstes zurichois pour le Moyen Age²⁷, il serait tout à fait possible qu'ici Arp ait pensé aux fêtes des fous du Moyen Age, dont les participants prenaient

une fois par an la liberté de persifler la liturgie et les processions^{os}. L'Eglise manifestait une compréhension limitée pour ces *festas stultorum* (ou: *fatuorum*), que l'on a interprétées comme des manifestations d'hygiène spirituelle, de compensation, comme des explosions d'antispiritualisme dyonisiaque^{ps}. Qu'Arp ait pu songer à de tels parallèles, peut être déduit de formulations telles que *übertriebenste Possenhaftigkeit* (comble de la farce), *schabernakalisches Scheinmanöver* (stratagème abracadabran). *Reiche Gebiirdensprache* (riche accompagnement de gestes) pourrait s'appliquer à la danse dans l'église aussi bien qu'aux *turpes gesticulationes*^{po} du cortège qui se formait après la messe. Le public des soirées Dada serait comparable au public des *festas stultorum*, avec participation dans les deux cas. Mais il y a un indice supplémentaire: le vêtement épiscopal, que Ball portait lorsqu'il faisait la lecture de ses « vers sans paroles ». Le caractère religieusement grotesque est confirmé par une photographie conservée, et soulignée par le Journal de Ball: « Mes jambes étaient prises dans des cylindres en carton d'un bleu éclatant, qui m'enserraient jusqu'aux hanches, si bien que du bas je ressemblais à un obélisque. En haut, je portais un gigantesque col de manteau découpé dans du carton, dont l'intérieur était enduit de pourpre et l'extérieur d'or, et qui était attaché au niveau du cou de telle sorte qu'il me suffisait de lever ou de baisser les coudes pour pouvoir le soulever comme des ailes. Le tout couronné d'un haut chapeau cylindrique de chaman, rayé bleu et blanc » (*Flucht*, 105, 112). Ce déguisement, le fait qu'en récitant ses « vers sans paroles » Ball passait à la « cadence primitive du lamento sacré », qu'il adoptait « le style du chant de messe dont la plainte résonne dans les églises catholiques d'Orient et d'Occident » voilà qui aurait pu susciter chez Arp le souvenir des fêtes des fous, en particulier celui du prêtre bouffon qui y célébrait la messe. Dans ce contexte, il n'est pas sans intérêt de signaler que dans un enregistrement discographique d'extraits de « die wolkenpumpe » (la pompe à nuages), Arp choisit le style vocal de la lamentation, du reste pour des textes qui, à la différence des « vers sans paroles » de Ball, contiennent de nombreuses allusions au domaine liturgique dans le contexte du non-sens^u.

Un dernier élément se réfère également aux fêtes des fous du Moyen Age: le déguisement et les masques des dadaïstes. Ball lui-même appelle masque son vêtement épiscopal (*Flucht*, 106), ne cesse de parler de masques utilisés pour les séances et fabriquées avant tout par Janco. Le 24-5-1916, par exemple, Janco apporte pour une soirée une série de masques qui rappellent à Ball « le théâtre japonais ou celui de la Grèce antique: Chacun

s'affubla d'un masque. Il se produisit alors une chose étrange. Le masque non seulement appelait aussitôt le costume, mais il imposait également une gestuelle pathétique très précise, frôlant même la folie» (*Flucht*, 96). En fin de compte, Ball assigne même une importance fondamentale au masque pour le dadaïsme: puisque l'époque poursuit «l'anéantissement de toute générosité comme aucune autre avant elle, le dadaïste accueille favorablement [...] n'importe quelle sorte de masque») (*Flucht*, 98), et Ball est convaincu que les «œuvres» des artistes «ont les plus fortes affinités [...] avec les masques d'anxiété des peuples primitifs, les masques de peste et de crainte des Péruviens, des Australiens et des nègres» (*Kunst*, 139)⁸⁹.

Dans le poème cité plus haut, Arp avait enrichi la fête des fous du contrepoint d'une petite pièce macabre, d'une petite danse des morts (*makabres Stücklein, Totentiinzlein*). «Comble de la farce» (*übertriebenste Possenhaftigkeit*) et «petite danse des morts» (*Totentiinzlein*) témoignent d'une surprenante convergence avec une formule dont Ball se sert pour caractériser les programmes du Cabaret Voltaire: «Ce que nous célébrons est à la fois une bouffonnerie et une messe des morts» (*Flucht*, 84). On peut voir dans de telles formules, par exemple une représentation de la naissance du Christ accompagnée d'un concert bruitiste le 3-6-1916", l'expression de l'indifférence dadaïste et ne pas aller plus loin. Pour ma part, je voudrais proposer une autre interprétation, en référant petite danse des morts et messe des morts à ce que les dadaïstes pensaient être la folie du temps et qu'ils rapprochaient peut-être du versant sombre du Moyen Age. Bouffonnerie et comble de la farce seraient alors des formes de célébration et de chorégraphie dadaïstes. A l'inverse, une mise en scène de la naissance du Christ n'était concevable aux yeux des dadaïstes que dans le cadre d'un concert bruitiste, pendant acoustique d'un monde radicalement discordant. Que cette Nativité au beau milieu de l'année n'ait pas provoqué le moindre rire, Ball en fait la remarque ébahie: «Ces facéties avaient assaini l'air. Personne n'osa rire. Dans un cabaret, et justement dans celui-là, la chose était assez inattendue. Nous saluâmes l'arrivée de l'enfant dans l'art et dans la vie» (*Flucht*, 97).

La question de savoir si Ball fournit la bonne explication de l'absence de rire, ou si c'est ce couplage hybride qui a coupé au public toute envie de rire, cette question doit rester pour l'instant ouverte, puisqu'il n'y a pas d'autres témoignages que celui-là. Il est cependant indubitable, Ball le signale à juste titre, que cette réaction du public du Cabaret Voltaire et d'autres spectacles Dada donnés à Zurich est atypique. Tout compte fait incapable de saisir quelle était la véritable visée de l'entreprise

dadaïste, le public attendait plutôt qu'il y eût provocation, prêt à réagir à celle-ci à la moindre occasion; non pas par le rire habituel du public de cabaret, celui du plaisir malin, de l'assentiment, à la rigueur de l'émotion, mais par des réactions très différentes. Des « ricanements », rapporte Richter dans ses souvenirs, « des exclamations injurieuses », entre autres: « ineptie », « vermine », « cochon », « honteux », des accès de rage qui allaient même jusqu'à la destruction du dispositif scénique^m. L'éclat de rire, qui est normalement du côté du public, était du côté des acteurs à Zurich (et pour les formes ultérieures, nationales et locales, de Dada) : comme tentative pour se libérer de l'impuissance par le rire. « Bien que le déjeuner fût à l'époque une action symbolique pour la plupart d'entre nous, des tonnes de méchanceté et de bêtise indicibles étaient en un instant réduites en poussière par la puissance de notre rire » (*Traum*, 40), se rappelle Arp, et Richter de renchérir: « Ce sont nos éclats de rire, bien plus que ce que nous faisons réellement, qui permettait aux profanes et aux spécialistes de nous identifier. [...] Nous prenions le rire au sérieux: c'est le rire qui garantissait le sérieux avec lequel nous pratiquions notre anti-art sur la voie de la découverte de nous-même^{ss}. » Le Journal de Ball enregistre déjà l'essentiel de cette réaction dadaïste: « Le dadaïsme - un jeu de masques, un éclat de rire » (*Flucht*, 171), et procède à la confrontation suivante: « La où le boutiquier se trouve saisi par la peur et la mauvaise conscience, c'est là que le Dadaïste est saisi d'un grand rire et d'une douceur apaisante » (*Flucht*, 99). Une remarque notée le 14-4-1916 rend parfaitement intelligible en quoi les programmes du Cabaret Voltaire n'étaient pas simplement la plaque tournante des nouvelles conceptions artistiques, mais avant tout un podium de réactions: « Notre cabaret est un geste démonstratif. Chacun des mots qu'on y prononce ou qu'on y chante, prouve au moins ceci, que cette époque avilissante n'est pas parvenue à nous imposer le respect. Car qu'aurait-elle au juste de respectable et d'impressionnant en elle? Ses canons? Le son de notre grosse caisse recouvre le leur. Son idéalisme? Il y a beau temps que sa version populaire et sa version académique sont devenues la risée générale". Les grandioses boucheries et les exploits de cannibales? Notre extravagance délibérée, notre enthousiasme pour l'illusion les réduira à néant » (*Flucht*, 91).

Cela m'amène au dernier point, aux spectacles Dada du Cabaret Voltaire et d'autres lieux de Zurich, avant tout la Galerie Dada. Mon point de départ sera un tableau vraisemblablement disparu de Janco, datant de 1916^{ss}, ainsi que la description qu'en fait Arp dans *Unsern täglichen Traum* (Notre rêve quotidien...) (p. 52 s.). Aussi mauvaise que soit la reproduction photographique

du tableau dans la littérature concernée, elle permet cependant de voir qu'Arp ne décrit pas fidèlement. Sur la photo, il est impossible d'identifier la grosse caisse prêtée par l'orchestre philharmonique de Zurich. Qu'Arp y ait spontanément pensé en évoquant le souvenir du tableau, souligne toutefois, au même titre que la mention fréquente qui en est faite par Ball et d'autres, quel rôle elle jouait, et pas seulement du point de vue acoustique, dans les programmes du Cabaret Voltaire. Son importance est encore sensible, quand Arp formule cette réserve: Dada ne fut pas simplement une grosse caisse, un vacarme et une galéjade (*Traum*, 26).

Même privé de grosse caisse, le tableau de Janco permet cependant un coup d'œil instructif sur une soirée Dada. A l'arrière-plan, on voit Ball au piano. Sur la scène, les bras tendus, en train d'exécuter des flexions du genou, Tzara est reconnaissable à son monocle. Les trois messieurs alignés derrière lui par ordre de taille sont, de bas en haut, Huelsenbeck, Arp et Janco. A côté d'Arp/Janco, au bord droit du tableau, Emmy Hennings est en train de danser. Il est impossible de retrouver qui est le personnage féminin (exécutant des mouvements de gymnastique ?) en bas du podium. Il s'agit vraisemblablement d'une danseuse de l'école de Laban, qui essayait alors de libérer la danse de ses liens traditionnels avec le théâtre et la musique, et d'accorder ses mouvements à la poésie, à ses vers, ses phrases et ses mots. On peut supposer que le personnage féminin non identifié et madame Hennings sont en train d'exécuter une « danse Dada », tandis que Tzara présente un poème gymnastique, qui associe dans le non-sens deux des éléments traditionnels du programme du cabaret, l'art du saltimbanque et la récitation de poèmes. La façon dont Huelsenbeck, Arp et Janco sont disposés laisse supposer qu'ils déclament un poème simultané. Ce procédé élaboré dès 1911-1912 par Barzun et Divoire, consistant à déclamer simultanément plusieurs textes et à les faire s'enchevêtrer les uns les autres, fut pratiqué par les dadaïstes à Zurich et plus tard à Berlin, pour les motifs les plus divers. Pour Zurich trois aspects surtout sont importants: 1. Etant donné l'attitude fondamentalement a-nationale de leur protestation, le poème simultané, la plupart du temps en plusieurs langues, permettait aux dadaïstes non seulement de contrecarrer la tradition des récitations poétiques, mais aussi de le faire « internationalement ». 2. La notation de ces poèmes simultanés permettait aux dadaïstes d'opposer au poème traditionnel, dont ils contestaient le sens et la destination, une sorte d'écriture automatique. C'est surtout cet aspect que souligne Arp, lorsqu'il qualifie les poèmes simultanés de « poésie automatique » (*automatische Dichtung*), suppo-

sée jaillir « sans intermédiaire des tripes ou d'autres organes du poète, qui ont accumulé les réserves nécessaires» (*unmittelbar den Gedarmen oder anderen Organen des Dichters, welche dienliche Reserven aufgespeichert haben*) (*Traum*, 54). 3. Le Journal de Ball fait comprendre que les dadaïstes zurichoïses n'écrivirent pas ces poèmes simultanés par simple plaisir de la provocation, mais qu'ils en comprenaient aussi la récitation comme une expression de leur émotion. « Le poème simultané, note Ball, se préoccupe de la valeur de la voix. L'organe humain est l'expression de l'âme, de l'individualité dans son errance entre ses démoniaques accompagnateurs. Les bruits représentent le fond, l'inarticulé, le fatal, le déterminant. Le poème cherche à rendre sensible la disparition de l'homme englouti dans le processus de la mécanisation. En un raccourci caractéristique, il montre l'antagonisme entre la vox humana et un monde qui la menace, l'enserme et la détruit, un monde dont le rythme et l'enchaînement des sons s'impose inexorablement» (*Flucht*, 86).

Toutefois, le tableau de Janco et la description qu'Arp en fait de mémoire ne couvrent pas l'éventail entier des séances dadaïstes de Zurich. La présence côte à côte d'éléments traditionnels et provocateurs en ressort certes clairement", mais elle n'est pas encore expliquée de façon satisfaisante. Au lieu de parler de *côte à côte*, il serait sans doute préférable - et je ne tiens pas compte des tout premiers spectacles, incontestablement traditionnels, du «Bistrot d'artistes Voltaire» - de parler de cohabitation, peut-être même de brassage des différents éléments. Il y aurait comme premier élément, souvent scotomisé en tant que vraie réussite du dadaïsme zurichoïse, les manifestations gymnastiques, simultanéistes et bruitistes. En font également partie à mes yeux les «vers sans paroles» de Ball, dont on peut faire remonter les lignes de tradition aux «Parole in libertà» de Marinetti, mais aussi aux poèmes phoniques absurdes de Morgenstern. A une importante différence près: leur présentation. Un second élément des manifestations dadaïstes serait la présentation de littérature, de musique et d'art plastique contemporains, surtout d'artistes avec qui les dadaïstes ressentaient des affinités essentielles, ou à qui ils étaient redevables d'incitations majeures. Dans ce contexte, il y aurait lieu de citer avant tout Jarry, Kandinsky, Apollinaire et Marinetti. Le troisième élément est fourni par les innombrables traces mystiques, allant du Moyen Age au baroque, qu'on ne trouve pas seulement dans les programmes du dadaïsme zurichoïse, et qui appellent surtout les noms de Nostradamus, Mechthild von Magdeburg et Jakob Bahme. Cet élément est particulièrement imputable à Ball et à Arp, à propos duquel l'écrivain suisse Glauser atteste qu'il « parlait du même

souffle des mystiques allemands du Moyen Age et de troubles facétieux des organes de la digestion-». Il y a également une citation de Nostradamus, à laquelle BaIl confère un sens particulier dans la folie dadaïste: «C'est un son discordant que donnera la trompe / et du ciel même il cassera la tête. / Du sang à la bouche sanguinaire collera, / du lait et du miel au visage du fou» (*Flucht*, 171).

Rétrospectivement, les dadaïstes se sont quasi tous efforcés de réévaluer ce brassage des éléments compte tenu de leur évolution respective, voire même d'en réduire l'importance. BaIl, par exemple, après *Die Flucht aus der Zeit (la Fuite hors du temps)* dans *Byzantinisches Christentum* (Christianisme byzantin) et chez Denys l'Aréopagite, considérait sa période dada comme une «naissance mystique»: «Lorsque le mot "Dada" se présenta à moi, je reçus par deux fois l'appel de Denys. DA - D.A. » (*Flucht*, 313). A la différence de Huelsenbeck, pour qui l'importance du dadaïsme zurichois était réduite aux « principes du bruitisme, du simultanéisme et à l'utilisation de nouveaux matériaux ». On a une vue tout à fait différente, quand on feuillette le Journal de BaIl et qu'on établit ce que fut la contribution de Huelsenbeck aux programmes du Cabaret Voltaire: «Vessie de porc grosse caisse charivari cru cru / Theosophia pneumatica / le grand art de l'esprit = présentation de poème bruitiste / la première par Richard Huelsenbeck Dada / ou bien ou bien birribum birribum le bœuf tourne en rond ou commandes de forage pour légères mines-grenades crues 7,6 cm Chaucer participation Soda cale. 98/100 % / chien d'arrêt damo birridamo holla di funga qualla di mango damai da dai umbala damo⁴¹ ». Ce que le Journal de BaIl expose dans les années 1916/1917, cet extrait de poème le propose sous forme de sténogramme. L'industrie de guerre et la bourse des valeurs y sont désignées comme les véritables déclencheurs et destinataires de Dada, la grosse caisse en est l'instrument, le poème bruitiste une forme essentielle de ses spectacles, dont l'élément mystique est suggéré, même si c'est ironiquement, par la *theosophia pneumatica*. Pour finir, « le charivari» (*Zinnober*) de la première ligne évoque d'emblée le non-sens, tandis que la vessie de porc - accessoire essentiel du carnaval alémanique et de beaucoup d'autres - évoque la fête des fous.

Toute tentative sérieuse pour apprécier cette fête des fous, outre l'ambivalence du concept de non-sens, doit tenir compte du fait que le non-sens est toujours une réponse à un sens donné. Et que cette réponse a une fonction, ne fût-ce que celle d'articuler un désaccord. Les conceptions bourgeoises du sens et des valeurs - ne masquant même plus le matérialisme le plus cru - , enrôlées dans la propagande de guerre nationaliste au début de la guerre,

avaient perdu alors leur intégrité morale et esthétique. « Pour son Schiller empaillé» (*Für seinen ausgestopften Schiller*), déplore Arp, le bourgeois est « prêt à déclencher à tout instant un bain de sang» (*bereit, jederzeit ein Blutbad zu veranstalten*), (*Traum*, 42) ; et Huelsenbeck traitait les Allemands « d'association culturelle de psychopathes [...] qui, comme dans le "Vaterland" allemand, partaient avec leur Goethe dans le paquetage pour embrocher Français et Russes sur leurs baïonnettes" ».

Il était devenu impossible de sauver la culture de cette exploitation (ce qui valait aussi pour la religion). C'est pourquoi Ball parle de la « banqueroute des idées », de la « grande braderie des philosophies privées de dieu ». Encore convaincu, en 1914, de la nécessité de ne rompre « qu'avec le principe de raison pour des motifs qui relèvent d'une raison supérieure» (*Flucht*, 17), BaH est obligé de constater en 1916 qu'« aucune forme d'art, de politique et de profession de foi» ne semble « pouvoir colmater la rupture des digues culturelles et morales ». Ainsi, pour un art et une littérature qui se voulaient non corrompus et inattaquables, ce qui veut dire aussi: non manipulables, il n'y avait plus d'autre choix que de répondre d'abord par le non-sens et la bouffonnerie à une folie, qui se présentait au nom de la raison. Puisque l'art et la littérature se développent toujours en réagissant à l'histoire de leur temps et en s'opposant à l'art existant, il était tout à fait logique que l'entreprise de non-sens qu'était Dada fût dirigée en second lieu contre un art traditionnel, qui s'était montré si corruptible, et contre une réalité, qui se livrait à cette corruption. C'est également l'explication de ses débuts iconoclastes. La formule aujourd'hui courante pour Dada: «art et anti-art» (Richter entre autres), doit donc être renversée en: «anti-art et art ». Car c'est seulement en accueillant et radicalisant dans sa bouffonnerie certaines tendances artistiques du cubisme, du futurisme et de l'expressionnisme, que le dadaïsme a développé quelques bases originales et indispensables de l'art abstrait et de la littérature concrète", qu'il s'est ouvert des perspectives débouchant à la fois, sur le paradoxe mystique“ et sur le jeu de non-sens de la dénégation et de l'acquiescement.

Université de Stuttgart - R.F.A.
Traduction française de Dominique Tassel

1. Reinhard Döhl: «Dadaïsmus», in Wolfgang Rothe éd., *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien, Berne, Francke, 1969, pp. 719 ss.

2. Pour alléger les notes, les références des citations d'Arp et de Bali seront données sous forme abrégée. Arp: *Worte mit und ohne Anker*. Wiesbaden, Limes, 1957 = *Worte*; *Unsern tigglichen Traum...*, Zürich, Arche, 1955 = *Traum*. *Die Kunstisten*, El Lissitzky et Hans Arp éd., Erlenbach-Zürich, Munich et Leipzig, Rentsch, 1925 = *Kunstisten*; *Worttriume und schwarze Sterne*. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911-1952, Wiesbaden, Limes, 1953 = *Worttriume*. - Ball: *Die Flucht aus der Zeit*, Munich et Leipzig, Dunker & Humblot, 1927 = *Flucht*; *Die Kunst unserer Tage*, in Paul Portner éd., *Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme. 1. Zur Aesthetik und Poetik*, Darmstadt, Neuwied, Berlin, Luchterhand, 1960, pp. 136-140. = *Kunst*.

3. Toutes ces citations figurent dans le disque *Hans Arp liest Hans Arp*, Pfullingen, Neske, n.d.

a) «J'ai quatre natures. j'ai deux choses. j'ai cinq sens. le sens est une chose dépourvue de sens. la nature est non-sens. place là (da) pour la nature là (da). la nature est un aigle blanc. place làlà (dada) pour la nature làlà (dada)" (*Worte* 11). b) en 1916 à Zürich, j'ai mis Dada au monde dans l'allégresse. dada est pour le non-sens, ce qui ne veut pas dire idiotie. dada est sans-sens comme la nature et la vie. dada est pour la nature et contre l'art. dada, comme la nature, veut donner à chaque chose sa place essentielle" (*Worte*, 12). c) «Le dadaïsme a agressé les beaux-arts, il a qualifié les beaux-arts de défécation magique, administré un lavement à la Venus de Milo et enfin permis à «Laokoon & fils", après une lutte millénaire avec le serpent à sonnettes, de se rendre aux cabinets. Le dadaïsme a poussé le oui et non jusqu'au non-sens. Pour anéantir la suffisance et l'arrogance, il a été destructeur" (*Traum*, 49 s.). d) «Dada est la cause ultime de tout art. Dada est pour le «sans-sens" de l'art, ce qui ne signifie pas non-sens. Dada est sans sens comme la nature et contre l'art. Dada est immédiat comme la nature et essaye de donner à chaque chose sa place essentielle. Dada est moral comme la nature. Dada est pour le sens illimité et la limitation des moyens. La vie, pour le dadaïste, est le sens de l'art" (*Traum*, 50).

4. Cf. aussi «Das Mass der Dinge», in *On my Way*. Poetry and Essays 1912...1947, New York, Wittenborn, Schultz, 1948, p. 81.

5. Gottfried Keller, *Werke*, vol. 1, *Gedichte*, Berlin: Propyläen-Verlag, n.d., p. 305. Cf. aussi «Das Sinngedicht», *Werke*, vol. 5, pp. 544 et passim.

6. Cité d'après Hans-Jürgen zum Winkel: «Die Aphrodite von Melos und ihre russischen Verehrer», in *Festschrift für Max Wegner*, Münster, 1962, pp. 139 s.

7. *Ibid.*, pp. 141 s.

8. Cf. Gisbert Kranz éd.: «Gedichte auf Bilder. Anthologie und Galerie», Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976, pp. 50 ss.

9. Cf. Kranz, *op. cit.*, pp. 124 ss. - Le seul poème ironique cité, celui de Tucholsky, «Le sourire de la Joconde», date de 1928.

10. Pour les deux œuvres de Duchamp, cf. le catalogue de l'exposition *Chefs-d'œuvre du cabinet des dessins. Dessins du XIX. et du XX. siècles*, éd. par Ulrike Gauss, Stuttgart, Staatsgalerie, 1984, p. 314.

11. «Lorsque j'exposai mes premiers reliefs concrets, je déclarai dans un petit manifeste que l'art du bourgeois était du non-sens homologué. En particulier ces hommes, ces femmes et ces enfants nus, en bronze ou en pierre, érigés sur les places, dans les jardins et en bordure des forêts, qui ne se lassent pas de danser, de chasser le papillon, de lancer des flèches, d'offrir des pommes ou de jouer de la flûte, sont l'expression parfaite d'un monde dépourvu de sens. Ces créatures insensées ne doivent plus être autorisées à souiller la nature» (*Traum*, 81).

12. Cf. aussi Ball: «Avant que la morale puisse être rétablie, il faut peut-être que la nature le soit dans l'imaginaire» (*Flucht*, 71).

13. Otto Flake: *Nein und la*. Roman des Jabres 1917, Berlin, Die Schmiede, 1923, pp. 78 s.
14. « A Ascona, je dessinai au pinceau et à l'encre des branches cassées, des racines, des herbes, des pierres, que le lac avait jetées sur le bord. Ces formes, je les simplifiai et j'en simplifiai la substance dans des ovales en mouvement, symboles de la métamorphose perpétuelle et du développement du corps » (*Traum*, 12).
15. « Le poète braille, jure, soupire, bredouille, ioule, comme ça lui chante. Ses poèmes sont semblables à la nature. Les futilités, ces choses que les humains nomment futiles, sont à ses yeux aussi précieuses qu'une rhétorique sublime; car dans la nature, une particule est aussi belle et aussi importante qu'une étoile, et ce sont les hommes qui ensuite s'arrogent le droit de décider de ce qui est beau et de ce qui est laid (*Traum*, 54).
16. Cf. aussi Arp: « Nous cherchions un art élémentaire, qui guérirait l'homme de la folie du temps, et un ordre nouveau, qui établirait l'équilibre entre le ciel et l'enfer » (*Traum*, 51).
17. « Die Merzmalerei », in *Der Zweemann*, 1^{re} année, n° 1, p. 18.
18. « Die Merzbühne », in *Der Zweemann*, 1^{re} année, n° 2, p. 18.
19. Cité d'après Döhl, « Kurt Merz Schwitters », in Rothe, *op. cit.*, p. 773.
20. Cf. Raoul Hausmann, « Le dadaïste aime le non-sens et hait la bêtise », cité d'après Karl Riha: « Anmerkungen zu einem Portrait Raoul Hausmanns », in Raoul Hausmann, *Am Anfang war Dada*, Karl Riha et Günter Kämpf éd., Steinbach/Giessen, Anabas Verlag, 1972, p. 167.
21. Dans une interview publiée par la revue *Aktuell*, 2^e année, n° 23, p. 62.
22. *Die Blume Anna. Die neue Anna Blume*, Berlin, Verlag Der Sturm, 1922, p. 16.
23. Raoul Hausmann: « Morphopsychologie Dada's », in Raoul Hausmann, *op. cit.*, pp. 11 ss.
24. *Die Aktion*, année IV, 1914, pp. 298 ss.
25. Voici le texte de la seconde mention de Ball, celle que je laisse de côté: « Toujours revenir à Sade, dit Baudelaire, c'est-à-dire à "l'homme naturel", pour expliquer le mal" (*Flucht*, 69).
26. « Comme si le pitre éternel/ en personnel venu du désespoir bleu ciel de l'infini/ nous avait visités/ voilà que nous usâmes comble de la farce/ d'un stratagème abracadabran/ avec chant harpe crincrin trompette et tambour'; La confiance qu'on avait en nous/ nous la justifiâmes totalement./ Pour répondre aux interminables applaudissements/ Nous nous inclinâmes jusqu'au *sol* et donnâmes ensuite une piècelette macabre, une danselette des morts'; de nouveau avec harpe crincrin trompette et tambour allègrement/ et pour ne pas susciter/ le moindre malentendu sur des détails de ce grave sujet'; avec un riche accompagnement de gestes'; en bis" (*Worttriume*, 79 s.).
27. Pour plus de détails, Cf. une étude sur le point de paraître: « Mittelalter im Dada ».
28. Cf. Flügel's *Geschichte des Grotesk-Komischen*, édition revue et augmentée par Friedrich W. Ebeling, Leipzig, Werl, 1862, pp. 223 ss.; Gerhard Zacharias, *Satanskult und Schwarze Messe. Ein Beitrag zur Phanomenologie der Religion*, Wiesbaden, Limes, 1964, pp. 43 ss. *Ibid.*, figure 10, reproduction d'une miniature représentant des flagellants, des gens en train de danser et de manger dans une église.
29. *Ibid.*, p. 46. Quelques allusions au vocabulaire dionysiaque dans *Die Wolkenpumpe* d'Arp ne manquent pas d'intérêt dans ce contexte, entre autres la formule « gigantisme appelé marsyas ».
30. Cité d'après Zacharias, *op. cit.*, p. 45.
31. Cf. Reinhard Döhl: *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart, Metzler, 1967, pp. 166 ss.
32. Dans le dadaïsme, le masque a une signification très large. Peuvent en témoigner, outre les citations, un « masque » de Janco (1916) représentant

Tzara, un relief en bois d'Arp, «Le masque" (1918), et une photo plus connue de George Grosz déguisé en incarnation de « la mort ».

33. Sous le titre de « Simultan Krippenspiel » avec une contribution de Karl Riha, « "Als Enthusiast wurde ich geboren". Zu Hugo Balls Herkunft », désormais accessible avec le vol. 18 de la série éditée par Franz Joseph Weber et Karl Riha, « Vergessene Autoren der Moderne », Siegen: Universität/Gesamthochschule Siegen, 1986.

34. Hans Richter: *Dada - Kunst und Antikunst*. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Cologne, DuMont Schauberg, 1964, pp. 81 s.

35. *Ibid.*, p. 66.

36. Cf. aussi: « Les idéaux culturels et artistiques en tant que programme de music-hall - ; voilà notre version de "Candide" contre l'époque » (*Flucht*, 101).

37. Reproduit entre autres dans Arp, Huelsenbeck, Tzara: *Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*, Zurich, Arche, 1957, p. 49.

38. José Pierre: *Futurismus und Dadaismus*, Lausanne, Editions Rencontre, 1967, p. 72.

39. « Dada-Erinnerungen », in Arp, Huelsenbeck, Tzara, *op. cit.*, p. 150.

40. « En avant Dada », cité d'après Huelsenbeck éd.: *Dada. Eine literarische Dokumentation*, Reinbeck, Rowohlt, 1964, p. 115.

41. Huelsenbeck, *Phantastische Gebete*, Zurich, Arche, 1960, p. 16.

42. Huelsenbeck, « En avant Dada », *op. cil.*, p. 112.

43. Cf. Döhl, « Konkrete Literatur », in Manfred Durzak éd., *Die deutsche Literatur der Gegenwart*, Stuttgart, Reclam, 1971, pp. 257 ss.

44. Cf. Ball, « Mais tout art vivant sera irrationnel, primitif et complexe, usera d'une langue chiffrée et laissera un héritage non pas édifiant mais paradoxal » (*Flucht*, 74).



Dessin au doigt (1941), (Cal. Hatje)



Fleur-marteau (1916). (FA)

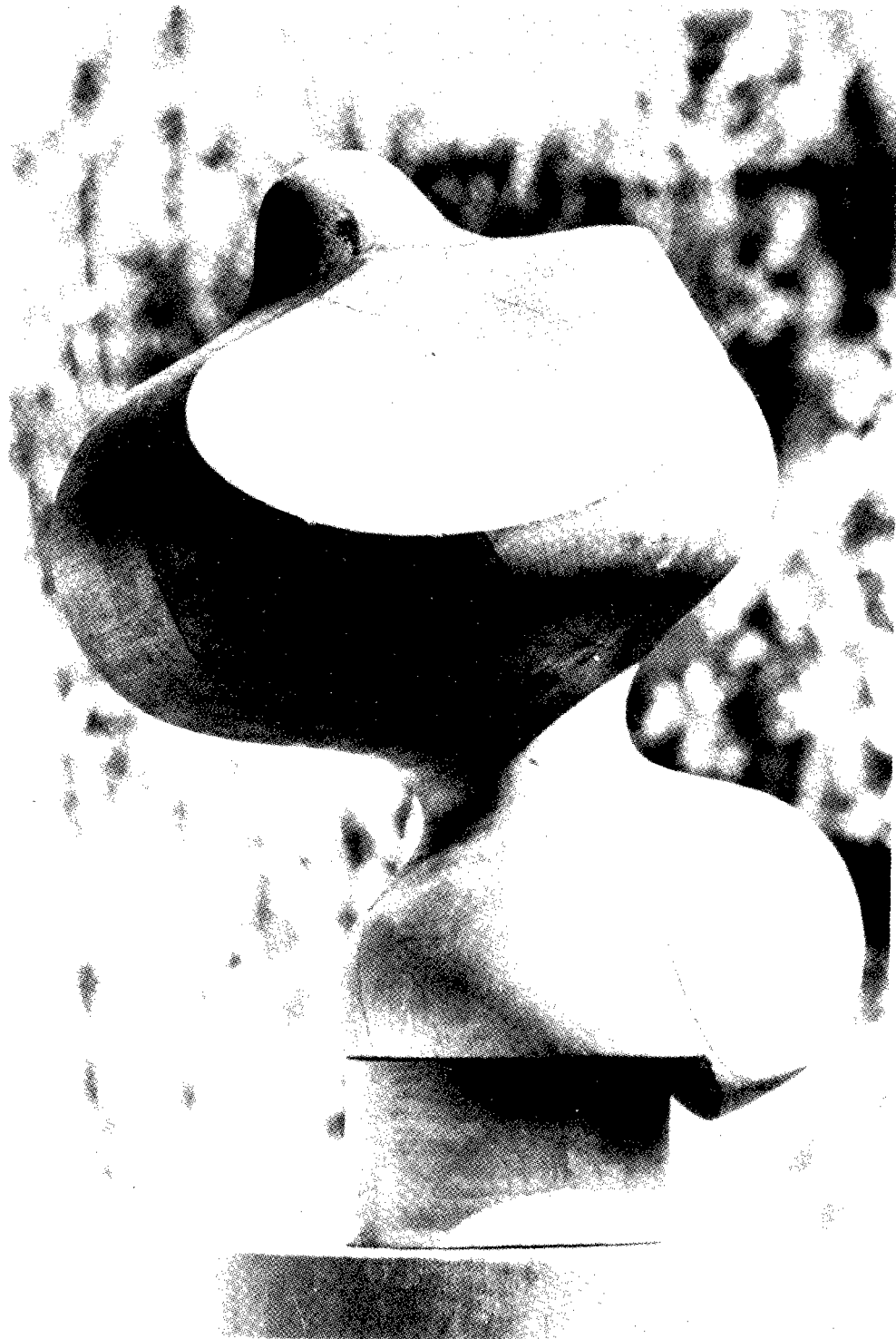


Ptolémée 1 (1953) (Photo E.B. Weill- FA)



Paolo et Francesca II, 1918

Bois verni au tampon
(Photo D. Widmer-FA)



Sculpture conjugale 1937 (FA)



▲
Sophie Taeuber
dans J'atelier de l'Aubette 1927

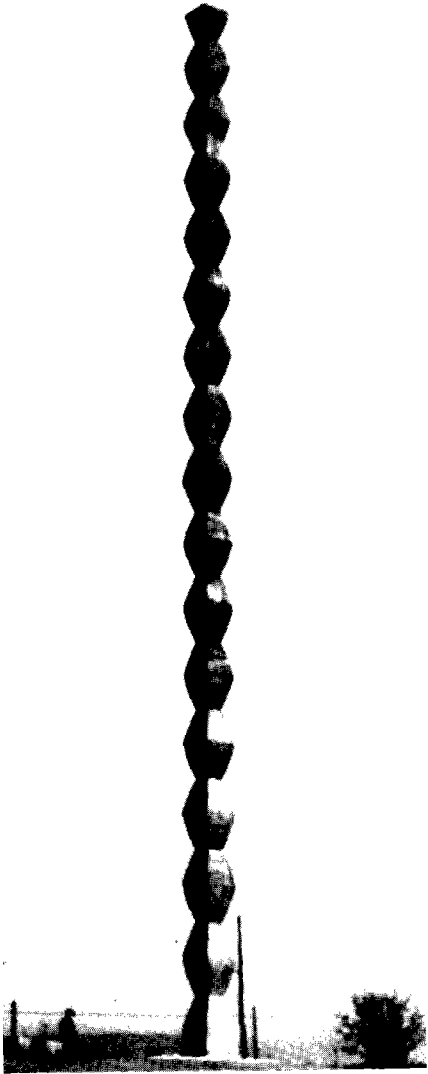
Arp dans J'atelier de l'Aubette 1927
▲
(Cal. Haije)



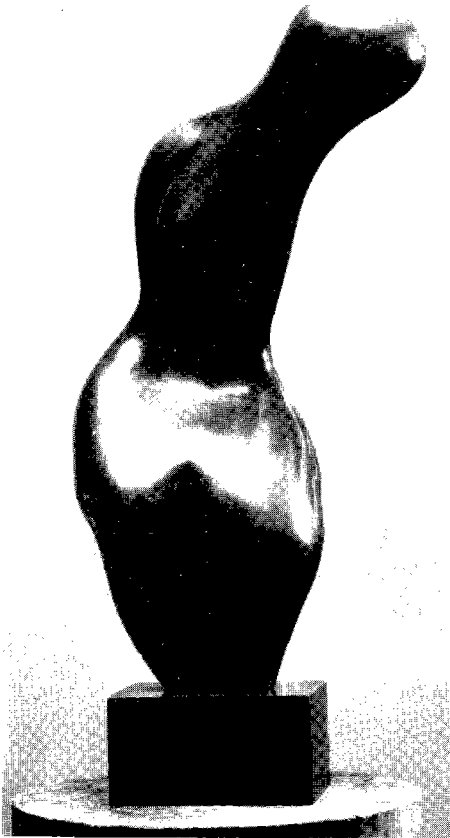


Brancusi, La Princesse X
(Coll. I. Iianou)

◀ Brancusi, La Colonne sans fin
(Coll. I. Iianou)



Animal de nuage (FA)



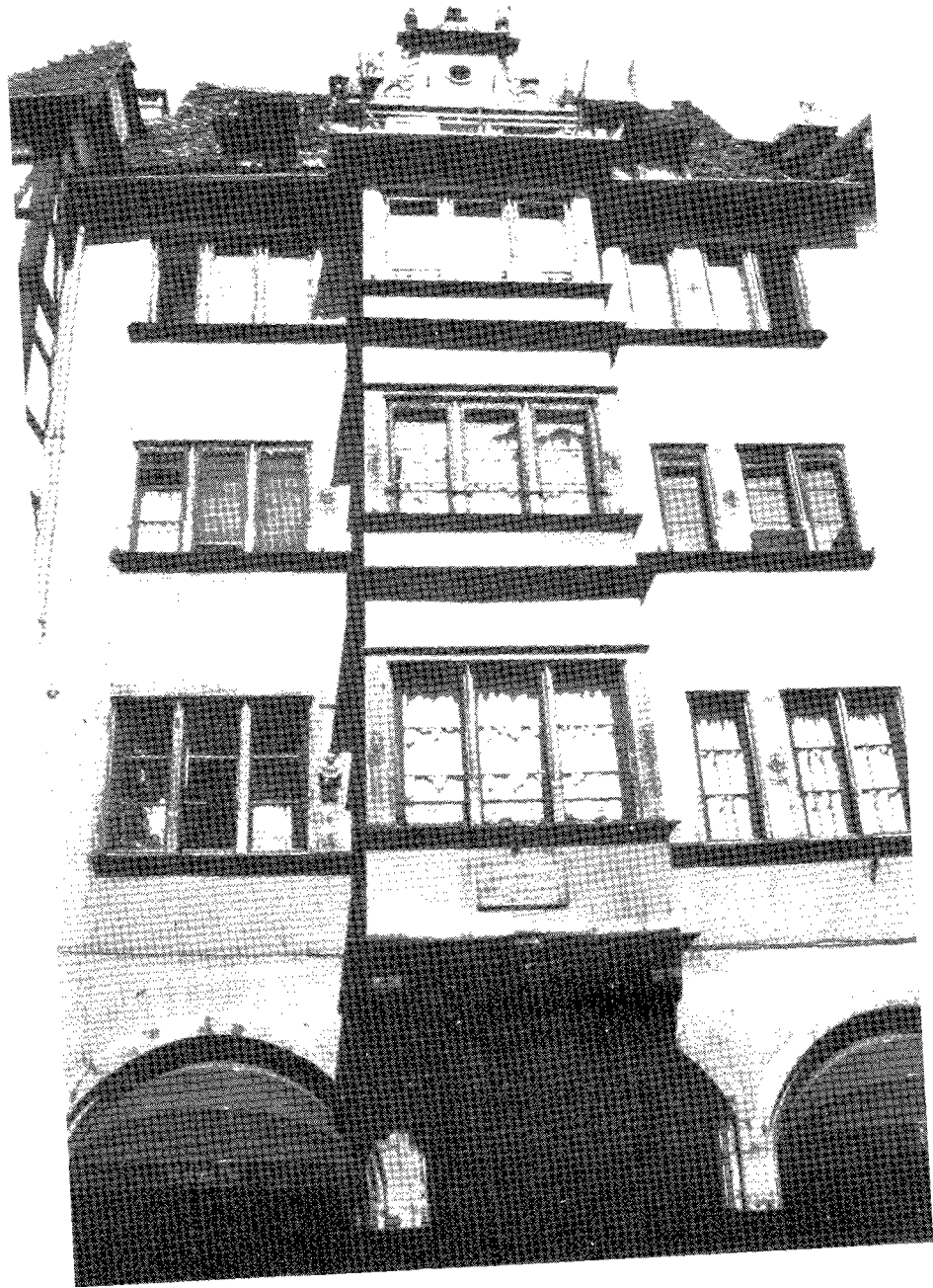
Torse gerbe (FA)



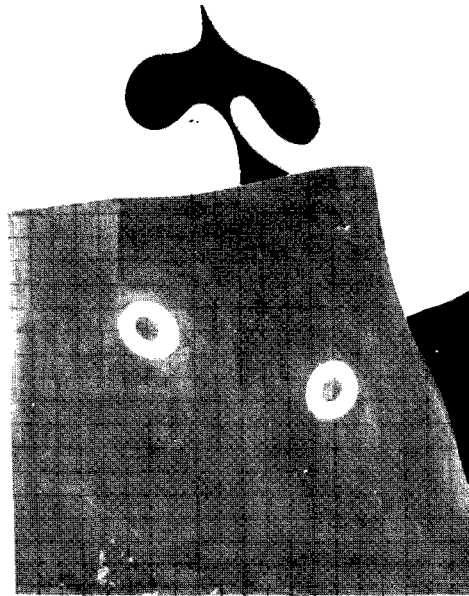
Hugo Bali, Vers sans paroles
en costume cubiste, 1916
(*Cal. Ha/je*)



Cabaret Voltaire, par Marcel Janco
(*Coll. R. Döhl*)



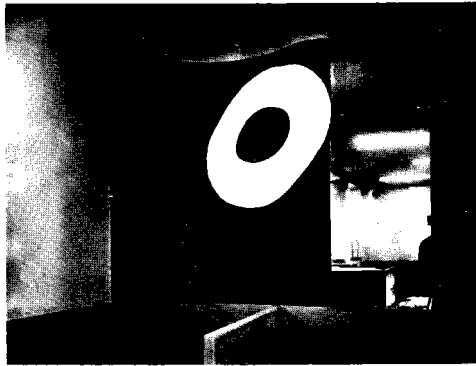
Maison natale de Jean Arp (*Cat. Hatie*)



▲
Sans titre (vers 1928)



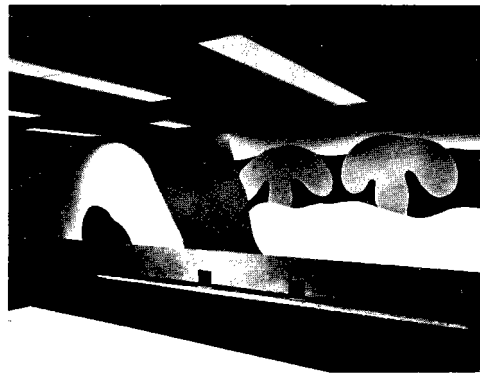
▲ Montagne nombril, ancras,
table (1925). (*Cal. Halje*)



Le caveau-dancing
détail du mur nord, Di 1928

Le caveau-dancing, mur est, 1928

Le caveau-dancing,
détail du mur sud, 1928
(Cat. Hatje)



SECONDES VERSIONS

A propos des modifications de texte dans la poésie d'Arp

Karl RIHA

Les *Gesammelten Gedichte* (Poésies complètes) de Hans Arp, dont le premier volume - « Poèmes 1903-1939 » - fut édité en collaboration avec l'auteur, commencent avec le poème « Im Wald » (Dans la forêt), qu'Arp composa à dix-sept ans, suivi d'autres poèmes datant de 1913. Entre ces vers plutôt traditionnels et d'inspiration nettement expressionniste de ses débuts et l'intrusion brutale de la poésie dada des années 1916-1917, il y a un abîme qu'il convient de combler grâce à l'indication qu'Arp donne dans « Jalon » en avant-propos de son anthologie *Wortträume und schwarze Sterne* (Rêves de mots et noires étoiles) paru en 1953. L'auteur y note que très tôt il avait succombé à la magie des mots :

[ch füUte Seiten um Seiten mit ungewöhnlichen Wortverbindungen. [...] [ch gestaltete bekannte Verse um und deklamierte sie mit Hingebung und gehobenem Herzen ohne Unterlass, fort und fort, als soUte es kein Ende nehmen : Sterne sternem manchen Stern, dass zum Zwecke Wälder walden, Zacke zacke manchen Zack, dass zum Zwecke Zacke zacken. [...] Erst viel später erkannte ich das tiefe Wesen solcher || sinnlosen Spässe » und gestaltete dann bewusst solche Erlebnisse '.

L'étude de la poétique prédadaïste est révélatrice! La pratique poétique suit la tradition de la « poésie comme jeu • » dont on peut trouver des exemples loin dans le passé. La manipulation ludique de modèles existants s'applique - comme Arp le dit lui-même - à des « *bekannten Versen* » (vers connus), mais aussi aux

Wörter, Schlagworte, Sätze, die ich aus Zeitungen und besonders aus ihren Inseraten wählte [...]. Ich nannte diese Gedichte « Arpaden ». Es war die schöne « Dadazeit », in der wir das Zieselieren der Arbeit, die verwirrten Blicke der geistigen Ringkämpfer, die Titanen aus tiefstem Herzensgrund hassten und belachten. Ich schlang und flocht leicht improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewalten Wörter und Sätze. Das Leben ist ein ratselhafter Hauch, und die Folge daraus kann nicht mehr als ein ratselhafter Hauch sein".

Ces déclarations font penser immédiatement à la poétique du hasard» et aux techniques parallèles du « collage » littéraire ou de « l'objet trouvé » poétique, qui se sont imposées avec Dada et qu'Arp a fortement développées. Je ne reviendrai pas sur les qualités novatrices de la poésie d'Arp en ce domaine - on l'a fait amplement - , mais m'attacherai à démontrer la dynamique, et ce faisant l'infatigable souffle créateur qui anime son œuvre littéraire. Seront soumis à une investigation plus précise les transformations, modifications et adjonctions que l'auteur a apportées à ses propres textes. Le premier tome de ses poésies complètes, auquel je viens de faire allusion, offre un vaste champ d'investigation: on y trouve de nombreuses « secondes versions » de poèmes, qui furent primitivement conçus et publiés dans le cadre de Dada Zurich et des années vingt. Les modifications et les re-compositions sont intervenues dans *Worttraume und schwarze Sterne*, *Unsern taglichen Traum* (Notre rêve quotidien), *Behaarte Herzen* (Cœurs velus) ou *On my Way* (Sur mon chemin), c'est-à-dire des publications parues des dizaines d'années plus tard, après la Deuxième Guerre mondiale: on peut se demander de quelle manière s'y reflète cette distance dans le temps, qui pourrait être aussi une distance due aux modifications de la conscience. Si l'on s'en réfère à l'exemple de la « *Zeitungslyrik* » (poésie d'extraits de journaux) dadaïste - ses « Arpaden » (Arpades) - Arp procède en relation avec la citation ci-dessus et dans le contexte que nous venons d'évoquer de la manière suivante:

Das Gedicht «Weltwunder» ist so entstanden. [...]. Wir meinten durch die Dinge hindurch in das Wesen des Lebens

zu sehen, und darum ergriff uns ein Satz aus einer Tageszeitung wenigstens, so sehr wie der eines Dichturfürsten. Viele Jahre später, im Jahre 1945, habe ich durch /nterpolationen dieses Gedicht weiterentwickelt. Ohne an die ursprüngliche Wortfolge zu rühren, habe ich meine Wörter und Sätze behutsam dazwischengestellt. /ch lasse dieses Gedicht nun hier folgen, zuerst das Original aus dem Jahre 1917, darauf die Erweiterung von 1945'.

Pour rendre évident le procédé, il suffit de citer chaque fois les premières lignes des deux versions :

WELTWUNDER sendet sofort karte hier ist ein teil vom schwein alle 12 teile zusammengesetzt flach aufgeklebt sollen die deutliche seitliche form eines ausschneidebogens ergeben staunend billig alles kauft.

WELTWUNDER / sendet sofort die schnellsten boten zu den traumwolken. sendet flugwelle zeugkarte drahthaube brieffather. wer kann in diesem finsternen land ohne eine morgenrote traumwolke leben. hier ist in jedem und allem ein teil undurchdringlicher finsternis. Vom tageslicht bleibt nur ein dürftiger kranz übrig. die finsternis ist eine quallige spinne ein stummes schwein eine widerliche schlange ein gewaltiger blutegel. meine morgenrote traumwolke fiel mir aus der hand und zerbrach. aber alle 12 teile lagen sauber nebeneinandergereiht am boden. zitternd habe ich die morgenrote traumwolke wieder zusammengesetzt. ich erwache. die wolke ist flach wie aufgeklebt. die bruchstellen sind erschreckend. wie sollen diese todeswunden heilen. ich verzweifle. die deutliche seitliche form dieser verzweiflung will sich nicht wenden und mir ihre vorderseite oder rückseite zeigen. traume ich noch immer. ich sitze hilflos vor vielen vielen schlecht zusammengefügtten teilen eines ausschneidebogens auf dem eine morgenrote traumwolke abgebildet ist. ich habe mich in mein geschick ergeben. morgenrote traumwolke gefällig rufe ich aus. staunend billig. kauft morgenrote traumwolken. kauft alles beim traumer. ihr könnt ihn mit steinen zahlen. so wird er wenigstens ein steinreicher mann in einem finsternen land. kauft nur beim traumer.

Les coupures abruptes de la première version sont relativisées dans la seconde version du texte par des « Dazwischenstellungen » (inclusions) et des « Interpolationen » (interpolations) - concepts

qu'Arp propose lui-même pour décrire sa manière de procéder - les deux versions apparaissent l'une comme un « registre de mots clés », l'autre comme la « formulation explicite » de celui-ci. La déstructuration grammaticale est annulée et apparaissent de nouveau des phrases normalement constituées. Cela resterait une manipulation très artificielle si dans l'expansion du texte l'auteur se conformait entièrement à la succession des mots du texte de départ et les suivait comme un « fil conducteur » : la référence au « modèle réduit » et sa diffraction en un « contexte » six à sept fois plus important renvoient l'une à l'autre. Par son contenu le remplissage de l'unité de collage primitif, que l'on peut imaginer comme le résultat du prélèvement hasardeux de suites de mots et de fragments de phrases effectués les yeux fermés dans un journal, aboutit à une sorte de journal intime qui à travers l'opposition de « finsternis » (ténèbres) et de « morgenrote wolke » (nuage d'aurore), évoque l'état d'esprit d'après la Deuxième Guerre mondiale: cette actualisation apparaît comme un recyclage du texte dadaïste auquel il se réfère explicitement. En ce sens le texte amplifié contient aussi un jugement implicite sur les relations de l'auteur avec son passé littéraire: il donne à comprendre que, tributaire avant comme après de la révolte dadaïste, cette impulsion d'écrire révolutionnaire est encore susceptible de nouveaux développements. Dans sa conception des « forces salvatrices » (heilenden Kräfte) de « l'imagination » - « kauft *alles* beim träumer » (achetez *tout* chez le rêveur) et « *kauft* nur beim träumer » (*n'achetez* que chez le rêveur) - Arp rejoint des idées exposées à la même époque par Raoul Hausmann et Kurt Schwitters dans leur revue commune *Pin* - « a thing of phantasia' ». Tous deux étaient conscients du fait que les forces créatrices s'étaient considérablement affaiblies pendant la guerre et nécessitaient des impulsions nouvelles; ce qui donna à leur entreprise un caractère nettement programmatique: quand ils réfléchirent aux autres « forces créatrices » qui pourraient être gagnées à leur projet, le nom d'Arp fut le premier qui leur vint à l'esprit".

Les observations faites à propos de la transformation des collages d'extraits de journaux valent également pour la poésie. Particulièrement pour la modification de la quatrième et dernière strophe du cycle « Opus Null » (Opus nul) qui fut publié pour la première fois sous forme de livre en 1924 dans *der Pyramidenrock* (La Jupe-pyramide) ; dans *Worttraume und schwarze Sterne* la transcription - reproduite également ici - se présente ainsi:

*Mit seiner Dampfmaschine
treibt*

*Mit seiner Dampfmaschine
treibt*

| | |
|--|--|
| <p><i>er Hut um Hut aus seinem Hut und steUt sie auf in Ringelreihn wie man es mit Soldaten tut.</i></p> <p><i>Dann grüsst er sie mit seinem Hut der dreimal grüsst mit einem du. Das traute sie vom Kakasie ersetzt er durch das Kakadu.</i></p> <p><i>Er sieht sie nicht und grüsst sie doch er sie mit sich und läuft um sich. Die Hüte inbegriffen sind und deckt den Deckel ab vom [ch.</i></p> | <p><i>er Hut um Hut aus seinem Hut und steUt sie auf in Ringelreihn wie man es mit Soldaten tut.</i></p> <p><i>Dann füUt er jeden Hut voU Blut und reibt sich ein mit Fahnenfett sagt Kakadu zum Kakasie und steigt Gewehr bei Fuss ins Bett.</i></p> <p><i>Er träumt im Bett von Hut und Blut von einem roten Einerlei. Es walzt es drangt sich um ihn her auf eine böse Melodei '.</i></p> |
|--|--|

Les premières strophes sont identiques, les strophes deux et trois sont en revanche l'objet de transformations lourdes de signification. Tandis que dans la première version les trois strophes de la séquence finale du cycle, qui comprend en tout quatre séquences, se conforme à la pratique du jeu de mots et de concepts adoptée dans les vers d'entrée - « !ch bin der grosse Derdiedas / das rigorose regiment... » (Je suis le grand lelale / le rigoureux régiment...) la deuxième version change considérablement le thème tout en préservant le point de départ prosodique: le mot clé « Soldaten » jouant le rôle de catalyseur. S'y rattachent étroitement des formulations comme « Fahnenfett » (graisse de drapeaux) et « Gewehr bei Fuss » (fusil au pied), qui se rapportent de toute évidence au domaine militaire: dans ce contexte l'image du «Hut voll Blut» (chapeau rempli de sang), qui pourrait également conduire à des associations avec le conte merveilleux - on pourrait penser au « Schuh voll Blut » (soulier rempli de sang) de «Cendrillon» - prend une connotation de forte angoisse. La répétition de cette image dans la dernière strophe - «Er träumt im Bett von Hut und Blut» (il rêve au lit de chapeau et de sang) - renforce cette impression. La strophe finale emprunte à la « Lorelei » de Heinrich Heine sa « gewaltige Melodei » (puissante mélodie) pour la modifier en « böse Melodei » (méchante mélodie), allusion possible au récent « destin de Allemagne » - la Guerre mondiale et le fait que la population ait

pu succomber au fascisme hitlérien; «Es walzt es drängt sich um ihm her» (on danse se presse autour de lui) transforme l'obsession du «Blut» (sang) liée au mystérieux «Er» (il) en événement de masse. Arp montre par là qu'à l'intérieur de son «modèle poétique» reposant de prime abord sur de «purs» jeux de mots et des effets de langage humoristiques, il est parfaitement en mesure de réagir à des problèmes contemporains, de les accueillir, de les incorporer dans ses associations et de faire éclater ainsi l'imaginaire poétique abstrait, de le rendre transparent à l'actualité individuelle et sociale. Dans cette perspective seulement le titre de l'anthologie prend tout son sens – «Worttraume» y témoigne de l'enchantement des «mots» et «schwarze Sterne» de l'expérience traumatisante de l'époque comme les mots clés «schwarze Milch» (lait noir) dans les «Todesfugen» (Fugues de la mort) de Paul Celan.

De même «Weh unser guter kaspar ist tot» (Hélas notre bon kaspar est mort) qui, du point de vue de son importance historique occupe dans son œuvre la même place centrale que l'«Anna Blume» de Kurt Schwitters, présente dans la seconde version de *Worttriiume und schwarze Sterne* des modifications significatives. Sans perturber le mouvement d'ensemble du modèle de l'épigramme, elles ont pour première fonction d'introduire des précisions et laissent deviner en même temps une intention littéraire. C'est ainsi que la simple question «wer trägt nun die brennende Fahne im zopf» (qui portera désormais le drapeau incandescent dans la natte) se transforme en une image complexe «Wer verbirgt nun die brennende fahne im wolkenzopf» (qui cachera désormais le drapeau incandescent dans la natte de nuages) ¹⁰. Le nouveau verbe «verbergen» aussi bien que le composé «wolkenzopf» donnent l'impression, dans ce contexte, de dissoudre au sens de dé-composer encore davantage l'image; en cela «wolkenzopf» obéit au principe des néologismes surréalistes qu'Arp suit volontiers et dont il a fait pour ainsi dire l'emblème de sa modernité. Ailleurs également l'accent est mis sur cette particularité surréaliste. C'est ainsi que «wer isst nun mit der ratte am einsamen tisch» (qui mangera désormais avec le rat à la table solitaire) est complété par des adjectifs: «wer isst nun mit der phosphoreszierenden ratte am einsamen barfüssigen tisch» (qui mangera désormais avec le rat phosphorescent à la table solitaire aux pieds nus), où la juxtaposition paradoxale de «barfüssig» et de «tisch» surprend particulièrement. Et enfin: «auf dem meer verwirrte er die schiffe mit dem wortchen parapluie und die winde nannte er bienenvoter...» (sur la mer il égarait les bateaux avec le petit mot parapluie et nommait les vents père d'abeilles) - tout le passage se transforme en: «wer schneuzt nun die

schiffe parapluies *windeuter* bienenvater *ozonspindel* und *entgratet die pyramiden*) (qui *mouchera* désormais les bateaux parapluies *pis d'air* pères d'abeilles *quenouilles d'ozone* et *écrêtera les pyramides*). Dans la première version le relief des mots « parapluie » et « bienenvater » est estompé, car ils n'apparaissent que comme des figures du discours. Dans la seconde version ils sont soumis à une occultation qui les condense en un échveau syntaxique inextricable: cela s'opère par la permutation des verbes - « verwirren » et « schneuzen » -, par l'intégration de « parapluie » et « bienenvater » dans la chaîne de mots qui se développe autour de « windeuter » et « ozonspindel » et enfin par l'adjonction de « und entgratet die pyramiden »; dans l'acte de la « composition » les mots perdent leur roideur et se mettent à irradier, le « vent » devient « vache », le « pis » devient une « apparition aérienne », les « pyramides » se transforment en « poisson », etc.

Tout cela est dans la droite ligne de la poésie dadaïste-surréaliste qu'Arp a découverte tout seul dès 1916/17 et exploitée à certaines époques de manière systématique. C'est dans une direction un peu différente que vont d'autres adjonctions, résultant plus fortement de la distance dans le temps, qui sépare l'auteur de cette « source », si bien que son deuil de la perte de « kaspar » et de toutes les qualités qu'il personnifie, s'intensifie encore: « [...] wer dreht die kaffeemühle wer lockt das idyllische reh » (qui tournera le moulin à café qui attirera la biche idyllique) se transforme en « wer dreht *nun* die kaffeemühle *im urfass* wer lockt *nun* das idyllische reh *aus der versteinerten tüte* » (qui tournera *désormais* le moulin à café dans *le tonneau primordial* / qui attirera *désormais* la biche idyllique *hors du cornet pétrifié*). Plus le deuil de la mort de « kaspar » s'aggrave et plus se précise l'identification de l'auteur avec sa figure poétique: c'est pourquoi les « heufische klappern *herzzerreissend* vor leid in den glockenscheunen » (les poissons claquent *de douleur* à *fendre l'âme* dans leurs *fenils pleins* de cloches), c'est pourquoi il est aussi question à présent de « kaspar » comme d'un « familiennamen » (nom de famille). Particulièrement révélateur est l'ajout « *warum hast du uns verlassen. in welche gestalt ist nun deine schone grosse seele gewandert* » (*pourquoi nous as-tu abandonnés. dans quelle forme s'est glissée à présent ta grande et belle âme*), qui par sa tonalité correspond exactement à la constatation finale du poème, où la douleur de la perte exprimée dans un chapelet de questions et de négations se mêle à la dérision de tous ceux qui réussissent à se consoler par des substituts:

*seine büste wird die kamine aller wahrhaft edlen menschen
zieren doch das ist kein trost und schnupftabak für einen
totenkopf.*

Par là ce texte - en relation avec la situation d'après guerre, qui est à l'origine de ces modifications entreprises par Arp - prend aussi une signification historique particulière: pour s'ajuster entièrement à l'environnement contemporain le poète éprouva le besoin de mettre en question la pérennité de la « poétique moderne ». Il revérifia d'une part ses propres outils de travail et souligna d'autre part l'abîme, qu'il voyait se creuser entre cette créativité-là et la restauration culturelle bourgeoise qui, après la fin de la guerre gagnait du terrain et laissait les acquis de la modernité avantgardiste dans l'éloignement où les avaient bannis la guerre et l'atavisme culturel du fascisme.

Un autre et dernier exemple: « Schneethlehem », ensemble de textes également répartis en quatre groupes de strophes et comme « Opus Null » imprimé en 1924 dans le *Pyramidenrock*. Des deux premières strophes, qui forment une première unité textuelle, Arp remplace entièrement la deuxième strophe et montre ainsi une volonté très nette de transformation - les deux textes sont présentés ici en regard, y compris la première strophe identique dans les deux versions mais indispensable pour la compréhension des divergences ultérieures.

*Herr Je das Nichts ist
bodenlos.
Frau Je das Nichts ist
unmobliert.
Da nützt euch auch kein
Kreuzbesteck
mit dem ihr fleissig exerziert.*

*Herr Je das Nichts ist
bodenlos.
Frau Je das Nichts ist
unmobliert.
Da nützt euch auch kein
Kreuzbesteck
mit dem ihr fleissig exerziert.*

*Herr Je der Tisch ist
wasserweich.
Frau Je beim ersten
Fingerzeig
fress ich die Wurst mit
Nebenwurst
in einem roten Flammteig.*

*Herr Je Frau Je Frau Je
Herr Je
gleich beisst das Nichts
euch in den Bauch
verschluckt euch samt
dem Kreuzbesteck
und speit euch aus als
Russ und Rauch u.*

« Je transformais des vers existants [...] » - cette indication de « Jalons », s'appliquant d'abord à des textes d'autres puis à ses propres textes, se vérifie également ici; la comparaison dans le

détail aboutit à plus de précision. Le résultat est un important gain « déclamatoire » lorsque les personnages - jeu de mot « Herr Je » et « Frau Je » issus de l'interjection bien connue « herrje » (doux Jésus !), sont répartis dans la première strophe sur les deux premières lignes puis réunis dans le premier vers de la deuxième strophe et répétés en double « figure sonore ». Le lien plus étroit entre les deux strophes se confirme également par la suite: tandis que dans la première version l'articulation des images se fait simplement au travers des associations autour de « essen » (manger), liées au « Kreuzbesteck » (couvert), le groupe « wasserweiche Tisch » (table d'eau douce) pouvant être interprété comme une allusion isolée à la peinture surréaliste, la deuxième strophe de la version ultérieure fait du double « Nichts » (néant) le thème central, le transporte dans le domaine du « manger » - « gleich beisst das Nichts euch in den Bauch » (bientôt le néant va nous mordre au ventre) - et le rattache ainsi au « couvert » déjà cité. Plus ces correspondances sont denses et plus se renforce la cohérence associative du texte. Dans le « Nichts » qui est « bodenlos » (sans fond) et « unmobliert » (sans meubles), on pourrait voir des allusions à des métaphores philosophiques existentialistes comme le « versinkende Seiende » (l'enfoncement de l'étant) ou le « unbehauste » (l'inhabité) ; c'est la parodie qui mettrait particulièrement en lumière le caractère irrémédiable de ce genre de vision du monde: et c'est aussi pourquoi le recours - toujours zélé - au « Kreuzbesteck » n'est d'aucun secours. A cet endroit la première version marque un arrêt puis développe, comme dit, à partir de « Kreuzbesteck » des images liées à l'alimentation; la version plus tardive en revanche reste attachée à l'image du « Nichts » et la pousse plus loin encore: elle prend la forme d'un monstre agressif, d'une sorte de dragon crachant le feu qui va s'acharner sur le couple Herr-Je(dermann) - Frau-Je(dermann) (Monsieur-tout-le-monde - Madame-tout-le-monde), le dévorer et n'en laisser que « Rauch und Russ » (fumée et suie)...

Les modifications qui viennent d'être évoquées, présentent de nombreuses convergences dans les textes du début, c'est pourquoi elles sont davantage que de simples variantes de textes au sens philologique car elles constituent toutes ensemble un genre spécifique, dont l'originalité apparaît clairement quand on les compare entre elles: l'intérêt de la méthode, c'est que l'on découvre d'un même regard les mécanismes de l'œuvre et de l'histoire contemporaine et leur reflet dans le poème. Dans le cas présent il s'agissait des différences spécifiques que l'on peut observer entre les textes de jeunesse nés dans le contexte du dadaïsme de Zurich et leur « ré-écriture » après la Deuxième Guerre mondiale, dans

un paysage littéraire totalement différent. Dans ces manipulations et variantes les événements contemporains se reflètent ou se traduisent même directement - sous forme de (« traurnhafte Anspielungen» (allusions oniriques), qui introduisent dans cet art d'orientation fondamentalement abstraite des éléments de l'ordre du psychique et du vécu¹². Cette conclusion réfute un préjugé courant selon lequel le modernisme expérimental des premières décennies du siècle est resté prisonnier, en ce qui concerne sa résurgence après 1945 et ses perspectives d'avenir, de son formalisme et ne pouvait que rester stérile de ce fait dans son rapport avec le monde actuel. C'est le contraire qui est vrai! - Il s'avère possible par ailleurs de définir grâce aux « modifications» un modèle structurel de base pour l'ensemble de la poésie de Hans Arp. Dans toute son œuvre poétique on rencontre des récurrences de thèmes et de textes avec des variantes et on ne tarde pas à découvrir qu'il s'agit précisément là d'une qualité vraiment constitutive de sa poésie, qui nous permet - c'est une aventure fascinante - de pénétrer au cœur même de la créativité du poète Arp, close en elle-même et pourtant en plein mouvement.

Université de Siegen (RFA)
Traduction française d'Aimée Bleikasten

NOTES

Traduction française des textes de Arp par Aimée Bleikasten

1. Hans Arp, *Worttiume und schwarze Sterne*, Wiesbaden, Limes, 1953, pp. 5 et suivantes. « Je couvrais des pages et des pages d'assemblages inhabituels de mots. Je transformais des vers existants et les déclamaient sans relâche, avec ferveur, le cœur battant, comme si cela ne devait jamais avoir de fin: Des étoiles étoilent mainte étoile, pour qu'étoile l'étoile, des bois boisent maint bois, pour que boisent les bois, des tacs taquent maint tac, pour que taquent les tacs [...] Bien plus tard seulement je pris conscience de la profondeur de ces "plaisanteries absurdes" et me livrai alors de propos délibéré à de telles expériences.»

2. Terme emprunté à Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, Berlin, Walter de Gruyter, 1963.

3. Hans Arp, *Worttiume*, *op. cit.*, p. 6. « Des mots, des clichés, des phrases que je prélevais dans des journaux, surtout dans les annonces [...]. Je nommai ces poèmes des "Arpades". C'était le "bon temps de Dada", où nous n'avions que haine et moquerie au cœur pour le travail figolé, les regards égarés des lutteurs de l'esprit, pour les titans. Improvisant délicatement je tissais et tressais des mots et des phrases entre les mots et les phrases choisis dans le journal. La vie est un souffle énigmatique et ce qui en résulte ne peut être qu'un souffle énigmatique.»

4. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte I. 1903-1939*, Zurich, Arche, 1963, p. 46. La citation suivante se trouve p. 47. «Le poème "Weltwunder" est né ainsi [...] Nous pensions pouvoir déceler à travers les choses l'essence-même de la vie, c'est pourquoi une phrase tirée d'un quotidien provoquait en nous une émotion au moins aussi forte que celle d'un prince-poète. Bien des années plus tard en 1945, j'ai développé ce poème par des interpolations. Sans toucher à la succession primitive des mots, j'ai inter-

calé soigneusement entre eux mes propres mots et mes phrases. Je reproduis ci-dessous d'abord l'original de 1917 puis la version augmentée de 1945.»

I. «Merveille du monde envoie de suite carte voici une partie du cochon toutes les douze parties assemblées à plat collées doivent la forme nette secondaire d'une feuille découpée donner étonnamment bon marché tout achetez.»

II. Merveille du monde envoie de suite *les plus rapides messagers chez les nuages de rêve. envoie escadrille carte témoin coiffé de fil de fer lettre ether. qui peut dans ce sombre pays vivre sans un nuage d'aurore. voici en chacun et en tout une partie de ténèbres infranchissables. Du jour ne reste qu'une pauvre couronne. les ténèbres sont une araignée tourbillonnante un cochon muet un serpent repoussant une énorme sangsue. mon rose nuage d'aurore me tomba des mains et se brisa. mais toutes les douze parties gisaient soigneusement alignées sur le sol. en tremblant j'ai assemblé les parties du rose nuage de rêve. je me réveille. le nuage est plat comme collé. les brisures sont effrayantes. comment peuvent guérir ces plaies mortelles. je désespère.* la forme nette secondaire de ce désespoir ne veut pas se retourner et me montrer sa face ou son dos. est-ce que je rêve encore. je suis assis désemparé devant beaucoup beaucoup de parties mal assemblées d'une feuille découpée sur laquelle est reproduite un rose nuage d'aurore. je me suis donné à mon destin. je crie rose nuage d'aurore s'il vous plaît. étonnamment bon marché. Achetez de roses nuages d'aurore. achetez tout chez le rêveur. vous pouvez le payer avec des millions ainsi il deviendra au moins un homme riche à millions dans un sombre pays. achetez seulement chez le rêveur.»

Remarque de la traductrice: le jeu de mot sur *steine* (pierres) et *steinreich* (riche comme Crésus) n'est traduisible que par une approximation.

5. Cf. Raoul Hausmann und Kurt Schwitters, *Pin*, nouvelle édition par Michael Erloff et Karl Riha, Giessen, 1986.

6. Kurt Schwitters, *Wir spielen, bis uns der Tod abholt. Briefe aus fünf Jahrzehnten*, Francfort sur le Main/Berlin/Vienne, Ernst Nündel éd., 1974, p. 219.

7. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte I, op. cit.*, pp. 80 et suivantes.

Version I:

Avec sa machine à vapeur il tire/force chapeaux de son chapeau/ et les fait mettre en rond/comme des soldats de plomb.

Et leur donne un coup de chapeau/qui trois fois salue d'un tu./ Le fidèle vous du cacavous/devient ainsi le cacatu.

Il ne la voit pas et la salue pourtant/il elle et soi et tourne autour de soi./Les chapeaux sont inclus dedans/et il découvre le couvercle du Moi.

Version II:

Avec sa machine à vapeur il tire/force chapeaux de son chapeau/ et les fait mettre en rond/comme des soldats de plomb.

Puis il remplit chaque chapeau de sang/et s'enduit de graisse de drapeau/dit cacatu au cacavous/et l'arme au pied se met au lit';

Il rêve au lit de chapeau et de sang/et d'une quelconque chose rouge./On danse et se presse autour de lui/sur une méchante mélodie.

8. Heinrich Heine, *Werke I. Gedichte*, Francfort sur le Main, Christoph Siegrist éd., 1968, p. 49.

9. Paul Celan, *Gesammelte Werke I*, Francfort sur le Main, 1983, p. 19.

10. Hans Arp, *Gesammelte Gedichte I, op. cit.*, p. 25 et suivantes pour cette citation et les suivantes. Ce que je dis est je crois valable même si l'on considère les nombreuses modifications de texte que Reinhard Döhl

note déjà pour des publications antérieures dans son étude *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, pp. 115 et suivantes.

Traduction Aimée Bleikasten, parue in *Revue alsacienne de littérature* (Strasbourg), n° 13 (avril 1986), p. 56:

Kaspar est mort

hélas notre bon kaspar est mort.
qui cachera désormais le drapeau incandescent dans la natte
des nuages et jouera chaque jour un noir petit tour.
qui tournera désormais le moulin à café dans le tonneau
primordial.
qui fera désormais sortir la biche idyllique du cornet pétrifié.
qui mouchera désormais les bateaux parapluies pis d'air pères
d'abeilles quenouilles d'ozone et écrètera les pyramides.
hélas hélas hélas notre bon kaspar est mort. misère des misères
kaspar est mort.
les poissons claquent de douleur à fendre l'âme dans leurs fenils
pleins de cloches quand on prononce son prénom. c'est pourquoi
je répète en soupirant son nom de famille kaspar kaspar kaspar.
pourquoi nous as-tu abandonnés. dans quelle forme s'est glissée
à présent ta grande et belle âme. t'es-tu transmuté en étoile ou en
trombe d'eau sur une tornade torride ou en pis de noire lumière
ou en tuile translucide sur le tambour gémissant de l'être rocailleux.
voici que se dessèchent nos têtes et nos semelles et que les fées
à demi calcinées jonchent les bûchers.
voici que derrière le soleil tonne le noir jeu de quilles et que
plus personne ne remonte les montres les compas et les roues des
brouettes.
qui partagera désormais le repas solitaire du rat phosphorescent
à la table aux pieds nus.
qui chassera désormais le démon sirokkoko quand il tentera
d'égarer les chevaux.
qui nous expliquera désormais les monogrammes des étoiles.
son buste ornera la cheminée de tous les gens bien nés mais ce
n'est ni une consolation ni du tabac à priser pour une tête de mort.

11. *Gesammelte Gedichte I*, *op. cit.*, p. 86.

version I et II strophe 1 :

Sieur Ah le néant est sans fond./ Dame Ah le néant est sans
meubles/Le couvert ne sert à rien/que vous maniez avec zèle.

version I strophe 2 :

Sieur Ah la table est d'eau douce./Dame Ah au premier signe du
doigt/je dévore la saucisse et la co-saucisse/dans une rouge pâte
flambée.

Version II strophe 2 :

Sieur Ah Dame Ah Dame Ah Sieur Ah/le néant va vous mordre au
ventre/vous dévorer couvert compris/et vous recracher en fumée
et en suie.

Remarque de la traductrice: Le jeu de mot Herr Je, abréviation
de l'interjection « Herr Jesus! » est impossible à rendre en français.

12. Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, *Zweiklang*, Ernst Scheidegger
éd., Zurich, Arche, 1960, p. 74.

LA PARODIE DANS LA POÉSIE DE HANS ARP

Erwin ROTERMUND

Les termes « parodie » et « parodique » peuvent-ils servir, et jusqu'à quel point, à rendre compte de l'œuvre lyrique de Hans Arp? Cela ne dépend pas seulement de la nature particulière de cette œuvre mais aussi de l'extension que l'on donne à la notion de parodie. Une interprétation trop large - dans le sens par exemple de tout travail intervenant sur un matériau littéraire donné - pourrait inciter à lire tous les textes lyriques d'Arp comme des parodies. Une interprétation trop étroite - assimiler par exemple la parodie à la chanson satirique pastiche - pourrait faire croire que les textes d'Arp ne contiennent que peu d'éléments parodiques.

Afin d'éviter tout malentendu j'exposerai brièvement ce que j'entends par parodie. Je prendrai pour point de départ la définition que Theodor Verweyen et Gunther Witting ont introduite dans la discussion ces dernières années. Verweyen et Witting tentent de résoudre la question souvent débattue d'une définition adéquate de la parodie, en proposant de la restreindre. Dans leur ouvrage intitulé *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur* (1979), (La Parodie dans la littérature allemande récente) et dans diverses autres études, ils limitent « l'emploi de ce terme à la désignation d'un procédé d'écriture intervenant sur un modèle donné en utilisant de façon antithématique les moyens du genre comique ».

Quant aux moyens et aux buts de ce travail, qui est la base

même de la parodie, les deux auteurs - et c'est en cela qu'ils proposent d'en restreindre la définition - fixent clairement les points suivants: 1. Le caractère comique d'une transformation effectuée sur un texte n'est « pas seulement fortuit, mais un élément constitutif de l'écriture parodique² »; 2. l'utilisation du texte étranger avec le recours à des moyens comiques est « anti-thématique », c'est-à-dire qu'elle se tourne « contre le sens et la constitution du sens du texte premier^a », sa « fonction centrale et générale » est « dépréciative • ».

Ces restrictions imposées à l'utilisation de la notion de parodie ont forcément des conséquences. Toute une série de textes importants définis jusqu'à présent comme des parodies se trouvent exclus - en préparant leur anthologie *Deutsche Lyrik-Parodien aus drei Jahrhunderten* (1983), (Trois siècles de poèmes parodiques allemands), Verweyen et Witting prirent conscience de ce fait lorsqu'ils se virent obligés de sacrifier à leurs principes les pastiches du lyrisme baroque d'Arno Holz. Se trouvent éliminés en particulier les pastiches qui ne sont pas tournés contre le texte original lui-même mais l'utilisent comme moyen de critiquer un autre destinataire. Afin de ne pas exiler de telles productions dans quelque *no man's land* conceptuel, Verweyen et Witting compensent la « restriction de sens de "parodie" par une extension du sens de "contrefaçon" ». Par « contrefaçon » ils ne désignent pas seulement, comme ce fut la coutume jusqu'à présent, le « transfert d'un texte du domaine profane au domaine religieux » et inversement, mais aussi toute « utilisation visible des potentialités de communication d'un texte pour un message personnel ne pouvant se référer antithématiquement au texte premier^b ».

Verweyen et Witting, qui sont bien obligés de reconnaître qu'en élargissant ainsi le sens de « contrefaçon » ils « maltraitent quelque peu l'histoire du concept » , tentent de s'appuyer sur l'étymologie et l'histoire du terme pour étayer leur définition de la parodie. Or, cette dernière permet tout aussi bien de justifier la notion de parodie dans un sens moins étroit. Mais c'est surtout « l'abondance et la diversité de l'écriture parodique », pour paraphraser un titre connu de Brecht, dans la littérature moderne qui nous incite à éviter de fixer des définitions restrictives. Les remarques suivantes à propos des caractéristiques les plus importantes de la parodie s'opposent à la fois à une utilisation inflationniste et à une utilisation restrictive de la notion de parodie^b.

1. La référence intégrale à un texte déterminé - ce peut être un texte précis ou un genre précis - est un élément constitutif de la parodie. La référence à l'« original » consiste à reprendre des éléments structurels, linguistiques, stylistiques et thémati-

ques, et à les transformer. A l'aide des quatre catégories de la rhétorique de Quintilien - *adjectio*, *detractio*, *transmutatio*, *immutatio* (ajout, réduction, inversion, remplacement ou substitution) - et des modifications qu'elles permettent, les procédés de transformation peuvent être décrits en détail.

2. La relation établie entre les différents niveaux du pastiche à l'aide de la reprise et de la transformation doit être considérée comme disharmonieuse, discordante, etc. Elle se veut souvent comique, mais ne l'est pas nécessairement: le texte premier ne devient pas « comique » du fait des opérations de transformation (VerweyenjWitting), mais il prend souvent une tonalité grotesque ou absurde. (Citons par exemple les parodies liturgiques de Walter Mehring.)

3. Il convient de noter différentes intentions de l'imitation parodique. Outre le simple divertissement du destinataire tel qu'on le trouve dans les parodies facétieuses des philistins au XIX^e siècle, il y a la critique satirique à l'égard du texte premier, de son auteur ou de l'histoire de sa réception. Dans ce cas, le texte original peut être l'objet ou l'instrument de la critique. Par ailleurs, la parodie peut avoir pour but une surenchère créative de l'imitation qui entre ainsi en concurrence avec l'original et tend à le surclasser.

J'aimerais ajouter quelques remarques à ce dernier point. Le fait que, depuis le XVIII^e siècle, la parodie ait essentiellement été appréciée négativement dans l'esthétique et dans la poétique est lié à la prédominance de la parodie facétieuse et de l'imitation satirique critique. On déniait souvent toute originalité à la parodie; ce qu'on lui reprochait généralement, c'était l'absence d'« invention ». Mais c'est cette notion même d'« invention » qui fut à l'origine d'une revalorisation effective de la démarche parodique. Elle devient classique dans la rétrospective littéraire de la seconde partie de *Dichtung und Wahrheit* (Fiction et vérité). Evoquant là les « récits comiques » de Wieland, Gœthe estime qu'il faut « avant toutes choses - lorsqu'il s'agit d'apprécier cette sorte d'œuvres parodiques - avoir sous les yeux l'objet original, noble, beau », « pour voir si le parodiste y a vraiment décelé un aspect faible et comique, s'il lui a emprunté quelque chose ou, en se donnant l'air de procéder à une telle imitation, s'il n'a pas réalisé lui-même une remarquable invention. » L'étude d'œuvres de cette sorte nécessite, selon Gœthe, un examen du travail critique du parodiste; l'imitation lui paraît d'autre part offrir des possibilités créatrices. Frédéric Nietzsche associe lui aussi l'invention et la parodie lorsqu'en 1886, dans *Au-delà du bien et du mal*, constatant les « mascarades stylistiques » des épigones sévissant au XIX^e siècle, il présume que « c'est peut-être

là que nous découvrirons encore le royaume de notre invention, ce royaume où nous pourrions nous aussi faire encore preuve d'originalité, peut-être en tant que parodistes de l'histoire universelle et clowns de Dieu [...] ».

Chez Thomas Mann enfin, la parodie devient, comme on sait, dans la théorie comme dans la pratique, un médium ambivalent de la conservation - ironique et critique - des traditions, et Friedrich Dürrenmatt va même jusqu'à voir dans la parodie un moyen de reconquérir la liberté à notre époque où tout finit au musée, et de lever le mépris où l'on tenait traditionnellement ce procédé: «toute parodie présuppose une invention ». Il me semble que la recherche moderne sur la parodie ne peut ignorer ces témoignages, brièvement évoqués ici, d'une appréciation positive de la parodie, si elle ne veut passer à côté des exemples les plus intéressants de ce mode d'écriture.

Mais venons-en à notre sujet. Dans le poème le plus connu d'Arp, «weh unser guter kaspar ist tot » (hélas notre bon kaspar est mort) du recueil *Der Vogel selbdritt* de 1920 (GG 1, 25-26), nous sommes en présence d'un exemple frappant de parodie revalorisée par l'invention artistique. On admet généralement que, dans ce texte, Arp a recours au genre de la lamentation funèbre ou de l'épigramme. Aussi bien dans la première version brève que dans la version ultérieure enrichie, sont présents les éléments constitutifs de la lamentation funèbre: l'éloge des vertus, des actions et des mérites du disparu, la lamentation à son sujet et le réconfort pour ceux qui restent, ainsi qu'une apostrophe à «l'esprit du défunt ». La disposition claire, presque symétrique du texte ainsi que l'utilisation éminemment rhétorique de tournures anaphoriques et de parallélismes dans l'expression correspondent aussi au genre de texte imité.

Certains motifs de ce poème rappellent la « Schone Rede über die Verdienste und die grossmütige Seele des verstorbenen [Hahns] Alektryo » dans le « Marchen von Gockel und Hinkel » (Conte du coq et de la poule) de Clemens Brentano, qu'Arp connaissait bien (Expulsion du diable, savoir astrologique, métépsychose). Le caractère parodique du texte de Brentano est évident: dans cette oraison funèbre à la mémoire d'un coq, il s'agit de la substitution d'un objet non adéquat à ce genre. Pour Arp, ce problème de la non-adéquation de l'objet, important pour la parodie, est plus difficile à résoudre; l'interprétation que l'on fait de la figure principale permettra d'apprécier son degré d'adéquation aux éléments formels empruntés.

Citons un exemple. Rex W. Last, qui relève la possibilité d'associations telles que «Kasperletheater, Kaspar Hauser, Kasperl (« Kasperl und Annerl ») ainsi que «Hans-Kaspar»

(= clown), interprète le poème comme une lamentation funèbre d'Arp sur la fugacité de sa propre enfance. En définissant aussi l'enfance de l'artiste comme un état dans lequel les mystères du cosmos sont transparents¹⁰, Last confère à l'objet une dignité qui empêche de considérer le texte comme une parodie intégrale; aussi n'a-t-il recours qu'accessoirement à la notion de parodie, dans le sens d'une exagération et d'une distanciation critique¹¹. L'interprétation de Last, riche de conséquences quant à la spécification de l'imitation parodique, se fonde toutefois sur l'hypothèse suivante, qui n'est pas sans poser quelques questions: les énonciations d'Arp seraient totalement métaphoriques ou symboliques et pourraient être ramenées à leur signification première dans la langue normale. Partant de l'antithèse nature-civilisation, c'est-à-dire société, une telle hypothèse conduit à des décodages arbitraires qui incitent à douter de ce qu'entend Last lorsqu'il parle de l'objet du texte.

Le problème de la parodie se pose tout autrement lorsqu'on comprend le poème sur Kaspar comme un « texte de non-sens », ce que fait Reinhard Döhl. Selon lui, on reste dans le « flou » en ce qui concerne l'identité de Kaspar, même le lien entre les « qualités et les actes » de la figure principale reste « incompréhensible »; « flou et incompréhensible, en un mot, absurde »: telle est aussi la situation provoquée par la mort de Kaspar¹². En conclusion, il s'agirait « d'un univers textuel tout à la fois constitué et anéanti par les débris et accessoires qui y sont combinés, d'« un univers linguistique à l'envers, qui n'a pas de sens ». L'intention d'Arp est donc interprétée comme la « banalisation et la parodie » de la « forme d'expression littéraire qu'est l'oraison funèbre ou l'élégie, . ».

Peut-on réellement voir dans ce texte une parodie facétieuse antithématique s'attaquant à un genre précis? Une telle définition se fonde sur l'idée que l'interprétation selon laquelle l'œuvre dadaïste d'Arp est de la « poésie de non-sens », s'applique déjà parfaitement au poème « Kaspar ». « Kaspar ist tot » (Kaspar est mort) me semble occuper plutôt une position intermédiaire entre les premiers poèmes et les textes dadaïstes, la datation « Weggis 1912 » confirme cette hypothèse : « Kaspar » contient sans aucun doute des phrases qui n'ont pas de sens. Mais le poème présente également des énonciations ayant un sens, telle cette information de base: « Kaspar est mort », une appréciation négative du présent après sa disparition (« jetzt vertrocknen unsere scheitel und sohlen [...] » (voici que se dessèchent nos têtes et nos semelles...), de même le questionnement sur la vie de Kaspar (« warum bist du ein stern geworden [...] ») (pourquoi es-tu devenu une étoile ?) qui, il est vrai, perd de son ambiguïté dans la seconde version.

Sans ces passages le texte n'aurait pas pu se constituer en lamentation funèbre ou en élégie sous quelque forme que ce soit; l'imitation d'un tel genre implique des énonciations précises. Dans la « première approche » faite par Döhl de ce texte, on lit d'ailleurs ceci : « La situation créée par la mort de Kaspar est considérée comme déplorable¹⁵. »

Ces observations nous inciteront peut-être à nuancer et à aboutir à une conception quelque peu différente de la parodie chez Arp. Le mélange discordant d'énonciations qui ne font pas sens et d'autres faisant sens apparaît, après un examen plus précis, comme un éclatement de la description et de l'évaluation des actes méritoires de Kaspar. Ces activités qui constituent la partie la plus importante du texte sont qualifiées de « bonus », leur absence après la mort, de « malus », sans que ni l'un ni l'autre ne soit cependant concrètement défini: ce sont précisément les actes et les mérites qui apparaissent dans des énonciations fantastiques et grotesques. La tristesse qui domine tout le texte et fait référence au « bien » passé et au « mal » présent est donc largement sans objet. La représentation du « temps, du lieu et des circonstances » dont la théorie ancienne de l'élégie recommandait la description pour intensifier l' « intérêt élégiaque », n'est pas réalisée dans « Kaspar ist tot ». La formulation très rhétorique du sentiment de tristesse contraste nettement avec le faible contenu de réalité du poème. La fonction d'expression et la fonction de représentation du texte sont dans un rapport de divergence.

La parodie d'Arp ne doit donc pas être vue comme produite par l'intention antithématique de discréditer le genre imité, mais à partir de l'intention de surenchérir. L' « invention parfaite, pour reprendre la remarque de Goethe à propos de la parodie créatrice, consiste à dématérialiser l'élégie, à réduire cette forme au « pur » genre expressif. Le modèle pur de la lamentation funèbre, ou de l'élégie est le produit des opérations parodiques effectuées par Arp, et dans cette mesure « Kaspar ist tot », en dépit de sa modernité, se rattache encore totalement au lyrisme traditionnel.

Notre exemple suivant est tout différent. Il s'agit d'un texte de publicité fictive, du recueil *Die Wolkenpumpe* de 1920. Arp ne semble plus y avoir attaché de l'importance plus tard; dans les tirages ultérieurs de *Die Wolkenpumpe* il ne figure plus.

achtung achtung achtung
sensation position halluzination
qualitatsdada
by steegemann hannover
ARP

*ARP ist einer der fünf grossen dadaistischen piipste
begründer des dadaismus
originaldada
echter spiegelgassedada nicht zu verwechseln mit den
spiegelberger das
jedermann weiss es
jedes kind kennt ihn
jeder greis grüsst ihn ehrfürchtig und raunt dazu ah
da kommt der ARP
ich steegemann habe das copyright für die wolkenpumpe
(GG 1, 54)*

*attention attention attention
sensation position hallucination
dada de qualité
chez steegemann hanovre
ARP
ARP est l'un des grands papes dadaïstes
fondateurs du dadaïsme
dada d'origine
authentique dada de la spiegelgasse à ne pas confondre
avec les das du spiegelberg
chacun le sait
chaque enfant le connaît
chaque vieillard le salue avec respect et murmure ah
voici ARP
moi steegemann j'ai le copyright pour la wolkenpumpe*

Le début du texte tente - conformément à la structure de l'annonce publicitaire - d'attirer l'« attention » sur l'objet à vendre en « agissant sur les sens », exagérant encore la pratique publicitaire antérieure, pourtant déjà assez appuyée. Vient l'accent mis comme toujours sur la qualité (« qualitätsdada » / dada de qualité) ainsi que l'indication de la firme (« by steegemann hannover » / chez steegemann hanovre), qui est reprise dans la dernière ligne (« ich steegemann habe das copyright für die wolkenpumpe » / moi steegemann j'ai le copyright pour la pompe des nuages). La marchandise ainsi que son propriétaire sont également mentionnés une seconde fois: « A R P » (ligne 5) est répété dans la même typographie particulière qui fait à la fois ressortir le nom et le précise: « ARP ist einer der grossen dadaistischen papste » (A R P est l'un des grands papes dadaïstes). Les lignes suivantes doivent attirer l'attention du destinataire en faisant valoir l'originalité du produit recommandé: « begründer des dadaismus » (fondateurs du dadaïsme), « originaldada » (dada

d'origine), « echter spiegelgassedada nicht zu verwechseln mit den spiegelbergerdadas » (authentique dada de la spiegelgasse à ne pas confondre avec les dadas du spiegelberg) - on pense à des slogans publicitaires courants comme: « la marque la plus ancienne et la plus prestigieuse », « Exigez la marque d'origine... ». La mise en garde contre les imitations est reprise sous sa forme consacrée dans un autre texte de même nature « an allen enden... » (de tous côtés...), (GG 1, 57) : « man hüte sich vor nachahmungen » (se méfier des imitations). Puis vient la référence à la renommée du produit recommandé, typique dans ce genre de texte: « jedermann weiss es/jedes kind kennt ihn/jeder greis grüsst ihn ehrfürchtig und raunt dazu ah/da kommt der ARP » (chacun le sait/chaque enfant le connaît/chaque vieillard le salue avec respect et murmure ah/voici l'ARP).

Les caractéristiques du genre de l'annonce publicitaire apparaissent clairement, mais ceux aussi qui s'en écartent: je ne mentionnerai que l'appel caricatural à l'attention au début du texte qui est nettement en contradiction avec l'affirmation tout aussi caricaturale de la réputation de la marchandise.

Cette manipulation ainsi que d'autres, pratiquées sur le genre de texte qui sert de modèle, montrent qu'il s'agit d'une composition qui joue avec la parodie. A quelle fin? Dans la dernière ligne Paul Steegemann, qui a été le premier à éditer la *Wolkenpumpe* en 1920, est mentionné comme auteur fictif. On serait tenté de penser que ce texte d'Arp est une parodie humoristique et satirique des pratiques publicitaires de son éditeur. Steegemann n'était pas seulement très ouvert aux expériences de l'avant-garde, mais il avait également un sens aigu des affaires, il savait très habilement faire la publicité de ses productions. Je rappellerai seulement sa campagne d'affiches, célèbre et controversée, de juillet 1920, qui valut au poème « Anna Blume » de Kurt Schwitters une popularité inattendue¹⁷.

Une autre interprétation du texte est peut-être encore plus plausible. On peut aussi le lire comme une « banale propagande personnelle » surtout si l'on tient aussi compte du texte « an allen enden... » et le mettre en relation avec les manifestations bruyantes et cocasses des dadaïstes¹⁸. De ce point de vue ces deux textes se présentent plutôt comme des masques, des déguisements comiques de l'autoreprésentation de l'artiste. A la « belle époque de Dada », on détestait et raillait, comme Arp l'écrit dans « Wegweiser/Jalons » à propos de son recueil *Worttriumme und schwarze Sterne* (Rêves de mots et noires étoiles), (1953): « le figinage du travail, les regards égarés des lutteurs de l'esprit, les titans du fond du cœur » (« das Ziselieren der Arbeit, die verwirrten Blicke der geistigen Ringkämpfer, die Titanen aus

tiefstem Herzensgrund ») et «une phrase tirée d'un quotidien» (« ein Satz aus einer Tageszeitung ») suscitait « au moins autant d'émotion que celle qui émanait d'un prince-poète» (« mindestens ebenso starke emotionale Wirkung wie der eines Dichturfürsten »). Les deux textes correspondent à cette même disposition d'esprit. A la pompe et au pathos d'une représentation de l'artiste-esthète, aux antipodes de la vie - il suffit de penser au cercle de George - Arp oppose une nouvelle forme de mise en scène de l'artiste qui associe exigence égocentrique et auto-ironie et se sert de moyens publicitaires «modernes» pour souligner sa proximité à la vie vécue.

Examinons encore quelques textes du recueil *Der Pyramidenrock* (1924), des compositions parodiques qui se rapprochent de l'imitation satirique littéraire. Presque tous les poèmes du *Pyramidenrock* sont caractérisés par la rigueur de leur agencement en vers et en strophes, ce qui les différencie nettement des poèmes des autres recueils d'Arp. Les éléments du discours poétique cèdent la place à des tournures du langage parlé qui, prises à la lettre, sont «démasquées et parodiées en tant que langue de bois, . ». Comparant le contenu de ces textes et leur agencement traditionnel en vers et en strophes, Reinhard Döhl remarque: « les meilleurs poèmes du *Pyramidenrock* " se présentent" comme des parodies d'une tradition poétique qui va de Goethe, en passant par le romantisme, à ce qu'il est convenu d'appeler le néo-romantisme; ils maintiennent dans leur forme les caractères de la poésie en vers, mais remplacent en réalité l'expression symbolique par un discours qui a l'allure du langage parlé et qui est en fait en deça de ce langage parlé, un discours qui n'a pas de sens".

Ainsi que le montre l'emploi répété de la conjonction «comme» et la constatation qu'Arp, contrairement à Ludwig Eichrodt, ne parodie « pas des modèles» mais «plutôt une tradition littéraire²¹ » Döhl reste très prudent dans son interprétation de l'intention et de la fonction des poèmes du *Pyramidenrock*. Il me semble que l'on pourrait saisir avec encore plus de précision la référence parodique à la tradition littéraire dans certains des autres poèmes de ce recueil. Le recours à la métrique et aux strophes mis à part, elle apparaît également dans les distorsions provoquées par l'imitation de certains éléments de la stylisation lyrique traditionnelle, dans la parenté avec certains sous-genres lyriques, enfin dans l'imitation de certains styles personnels ou d'une époque.

Viennent ensuite des exemples pris dans ces trois groupes. Des éléments de composition lyrique traditionnelle qui dépassent la disposition régulière des vers et des strophes se trouvent dans

les textes intitulés « die schwalbenhode » (la couille d'hirondelle), et « Sankt Ziegenzack/Sankt Fassanbass ». Il s'agit de répétitions systématiques de lignes ou de strophes qui, étant donné le contenu grotesque et dénaturé, confèrent à ces poèmes une note fortement parodique. La parenté avec certains sous-genres lyriques apparaît dans « Opus Null » (« Ich bin der grosse Derdiedas »), qui prend pour modèle la rengaine populaire, commençant souvent par « Je suis » (« Je suis le chanteur bien connu » ; « Je suis de la montagne le jeune berger » ; « Je suis un Prussien, connaissez-vous mes couleurs », etc.). Cette autodéfinition caractéristique du chant populaire, Arp la parodie en donnant onze définitions plus absurdes les unes que les autres du « grand Derdiedas ». On peut également ranger dans cette catégorie des imitations de genres lyriques secondaires « Pupillennüsse » 1 et 2 où sont développées jusqu'à l'absurde des constructions syntaxiques qu'on rencontre dans la poésie gnomique et sententieuse.

La référence parodique à la tradition est encore plus nette dans certains textes imitant le style personnel de poètes connus. On a déjà mentionné la parodie de Stefan George au début de l' « arabische sanduhr », sans donner pourtant de justification²².

| | |
|--|--|
| <i>so wie der panikvogel sich brüstet mit den brüsten im chor vokalkabalen aus portriitierten büsten</i> | comme l'oiseau panique se rengorge de ses gorges en chœur cabale de vocables de poitrines en portraits |
| <i>und wie wie sie sie laden blitzt ab der leiter frieden entwed und od und ader ais doppeltes hienieden (GG 1, 109)</i> | et comme ils les les chargent para bas tonnerre la paix ou et l'un et l'artère comme double ici-bas [...] |

On peut vérifier le rapprochement avec George en partant du mètre et de la forme des strophes: le type utilisé (quatrain iambique à trois syllabes accentuées et une syllabe supplémentaire) ne se trouve pas si souvent dans la poésie allemande". On en trouve deux exemples dans le recueil *Das Jahr der Seele* (1897) de Stefan George, et Arp semble faire également référence au vocabulaire choisi et au sens musical du poète (« im chor vokalkabalen/aus portriatierten büsten" »). Deux autres poèmes du *Pyramidenrock* : (« Der gebadete Urtext » 1 et 2 ainsi que (« Das Fibelmeer » rappellent en revanche les visions apocalyptiques de Georg Heym; ce vers: « Den Schornstein hält er in der Rand./ An beiden Backen trägt er Flossen » (La cheminée, il la tient dans

la main/Sur les deux joues, il porte des nageoires) extrait de «Der gebadete Urtext » caricature des tournures de «Der Krieg » (« Und den Mond zerdrückt er in der schwarzen Hand »/Et la lune, il l'écrase dans sa main noire) et «Der Gott der Stadt» (« Die Winde lagern schwarz um seine Stirn »/Les vents entourent noirs son front). La référence à Heym est également étayée par l'utilisation de la strophe iambique à cinq syllabes accentuées dans « Das Fibelmeer », car ce mètre n'apparaît qu'une fois dans les recueils de poèmes d'Arp.

Mais la référence parodique à la tradition lyrique est peut-être la plus évidente dans les deux strophes de « Pupillennüsse 4 »:

| | |
|------------------------------------|----------------------------|
| <i>wie dunkel ist das Dunkel</i> | comme sombre est l'ombre |
| <i>ich weiss es lange nicht</i> | longtemps ne le sais |
| <i>dann ziehe ich die Zapfen</i> | puis de ma sombre |
| <i>aus meinem dunklen Licht</i> | lumière |
| | je retire les bouchons |
| | |
| <i>und aus den schwarzen</i> | et des trous noirs |
| <i>Löchern</i> | s'échappe |
| <i>rinnt es noch dunkler aus</i> | une ombre plus sombre |
| <i>und dunkler wird das Dunkel</i> | encore |
| <i>in meinem dunklen Haus.</i> | et plus sombre est l'ombre |
| (GG 1, 114.) | dans ma sombre maison. |

D'après Alfred Liede, « ce poème semble être une parodie du chant populaire et de la poésie populaire romantique ²⁵ ». Et en effet, le type des strophes et le mètre confirment cette assertion. Arp prend ici un type particulier de la strophe de la chanson populaire (Volksliedstrophe) que les romantiques utilisèrent souvent, en particulier Brentano, Einchendorff, Heine, Kerner et Rückert". Le crépuscule, le soir et la nuit comptent d'ailleurs parmi les thèmes préférés des romantiques. La parodie du nocturne romantique s'effectue en particulier dans la surcharge ²⁷ : « dunkel » (sombre), l'un des adjectifs préférés de Novalis, revient sept fois dans le texte de huit lignes d'Arp, ce qui réalise une caricature de l'atmosphère propre au type de chanson imitée. Il est très significatif qu'Arp soit pour ainsi dire revenu sur cette parodie dans les années quarante. Dans le premier poème intitulé « Sophie » (GG II, 10), le texte est transformé en lamentation sur la mort de la bien-aimée: « wie dunkel ist das dunkelf ich suche dein gesicht/verglommen sind die sterne/in unserm kleinen Hcht » (comme sombre est l'ombrefje cherche ton visage/éteintes sont les étoiles/de notre faible lumière).

J'arrête ici mes considérations sur les parodies arpiennes.

Les quelques exemples présentés ont, j'espère, montré que le procédé parodique présente chez Arp des traits et des aspects très différents en ce qui concerne les contenus et les structures. La « richesse et la diversité de l'écriture parodique » dans la poésie d'Arp justifient la notion de parodie telle que nous l'avons présentée au départ, évitant à la fois les restrictions et les définitions trop vastes.

Le trait commun de textes structurellement différents est leur référence critique à la tradition littéraire. « Kaspar ist tot » est une tentative de la dépasser, ce texte se présentant comme une réduction parodique de la lamentation funèbre ou de l'élégie à la « pureté » de ce genre expressif. De ce point de vue, ce poème, le plus célèbre d'Arp, reste encore sous l'emprise de la tradition qui est pour ainsi dire poussée à ses limites. Les textes de publicité fictive de *Die Wolkenpumpe* (1920) marquent en revanche une nette rupture avec la tradition en imitant le langage banalement commercial: ce sont des travestissements provocateurs de l'auto-mise en scène pratiquée traditionnellement par les artistes, qui se poursuit jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale - citons Franz von Stuck qui tenta en 1913 de fixer dans des tableaux éloquentes la retraite aux flambeaux et le dîner grandiose qu'il donna dans sa ville de Munich pour son cinquantième anniversaire. Le débat critique avec la tradition apparaît plus nettement encore dans des textes entièrement parodiques du *Pyramidenrock* (1924), où Arp se rapproche parfois des formes de la parodie satirique littéraire d'un Hanns von Gumppenberg et d'un Hans Heinrich von Twardowski.

Le panorama de la parodie chez Arp présenté ici n'est nullement complet. On pourrait, par exemple, passer des textes de publicité fictive aux « Arpades » où l'auteur, ainsi qu'il le dit lui-même, a tissé « leicht und improvisierend Wörter und Sätze um die aus der Zeitung gewählten Wörter und Sätze » (en jouant et en improvisant des mots et des phrases autour de mots et de phrases extraits du journal). On pourrait également procéder à des comparaisons avec des textes parodiques d'autres dadaïstes, par exemple les textes publicitaires politiques de Walter Mehring ou certaines parodies de genres de Huelsenbeck et de Schwitters. Et enfin, une analyse minutieuse de la parodie partielle, de la transformation de citations et d'allusions, apporterait sûrement des éléments nouveaux pour l'exploration de la « poésie synthétique^{*} » de Jean Arp.

Université de Mayence - R.F.A.
Traduction française d'Eliane Kaufholz

NOTES

Traduction Aimée Bleikasten des poèmes d'Arp cités.

Les références pour les citations de Hans Arp, *Gesammelte Gedichte*, Zurich, Arche/Wiesbaden, Limes, vol. I, 1963 et II, 1974, sont indiquées dans le texte par les initiales GG, suivies du volume et de la page.

1. Theodor Verweyen et Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*. Eine systematische Einführung, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979, p. 125.

2. *Ibid.*, p. 89.

3. *Ibid.*, p. 129.

4. *Ibid.*, p. 151.

5. *Ibid.*, p. 151.

6. *Ibid.*, p. 152.

7. *Ibid.*, p. 151.

8. Voir pour ce qui suit, ma thèse *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, Munich, Wilhelm Fink, 1963, «Introduction», pp. 7 et suivantes et «Le concept de Parodie», pp. 9-28 ainsi que l'introduction à mon anthologie *Gegengesänge. Lyrische Parodien vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Munich, Wilhelm Fink, 1964, pp. 11-36.

9. Rex W. Last, «In Defence of Meaning: A Study of Hans Arp's "Kaspar ist tot"» *German Literature and Letters*, 22, 1969, pp. 337, 340.

10. *Ibid.*, p. 340.

11. *Ibid.*, pp. 338-339.

12. Reinhard Döhl, *Das literarische Werk Hans Arps 1903-1930. Zur poetischen Vorstellungswelt des Dadaismus*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967, p. 126.

13. *Ibid.*, p. 129.

14. *Ibid.*, p. 120.

15. *Ibid.*, p. 122.

16. Johann Joachim Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur der schonen Redekünste*, troisième édition modifiée et complétée, Berlin et Stettin, 1805, p. 163.

17. Voir Ernst NÜDdel, *Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbeck/Hamburg, Rohwolts Monographien 296, 1981, pp. 37 et suivantes.

18. R. Döhl, *op. cit.*, p. 151.

19. *Ibid.*, p. 183.

20. *Ibid.*, p. 184.

21. *Ibid.*, p. 188.

22. Alfred Liede, *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an der Grenze der Sprache*, vol. 1, Berlin, Walter de Gruyter, p. 375.

23. Voir Fritz Schlawe, *Die deutschen Strophenformen. Systematisch-chronologisches Register zur deutschen Lyrik 1600-1950*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1972, p. 316.

24. Stefan George, «Entflieht auf leichten kähnen», «Die jagd hat sich verzogen» in *Das Jahr der Seele*, Berlin, Georg Bondin, 1913, 6^e édition.

25. A. Liede, *Dichtung als Spiel*, vol. 1, *op. cit.*, p. 376.

26. Voir F. Schlawe, *Die deutschen Strophenformen*, *op. cit.*, p. 307-313.

27. T. Verweyen/G. Witting, *op. cit.*, pp. 69, 92, 100.

28. Hans Arp, «Wegweiser», in *Worttriumme und schwarze Sterne*, Wiesbaden, Limes, 1953, p. 9.

" ALTER FISCHMARKT"
ET L'ÉVEIL DE L'ESPRIT CRÉATEUR
CHEZ HANS ARP

Leonard FORSTER

Je voudrais vous offrir quelques considérations sur un texte de Hans Arp peu connu et peu caractéristique. Peu connu parce que presque introuvable: il parut dans le cahier de la revue *Saisons d'Alsace* consacré à Arp en 1967 et n'a jamais été réimprimé; peu caractéristique pour des raisons que j'expliquerai. Il s'agit du texte «Alter Fischmarkt'». Je dis texte parce que, comme dans bien des textes arpiens, il est difficile de déterminer si c'est en prose ou en vers. On l'a imprimé, certes non pas sans raison, comme un poème en vers libres, mais le contenu est plutôt prosaïque. Sur l'origine de ce texte, on ne nous a rien dit, sur sa date non plus.

A la différence de la plupart des textes arpiens on n'y trouve pas de jeux linguistiques; pas de concrétions issues du maniement et remaniement des données linguistiques dont surgit à la fin un résultat inattendu; pas de visions, pas de rêves. Au contraire, il s'agit d'un récit sec d'un événement, d'une expérience vécue, mais d'une expérience si bizarre qu'elle se range sans difficulté parmi les rêves surréalistes si fréquents dans l'œuvre de Hans Arp. La phrase initiale révèle d'emblée une certaine parenté avec eux :

*an stelle eines goldenen nabels
und einer goldenen uhrkette
hing eine gewaltige riesennabelschnur*

*von der dicke eines schifftaues
aus dem bodenlosen
in das bodenlose.*

Nous voilà dans l'ambiance arpienne telle qu'on la connaît, pense le lecteur. C'est tout comme les poèmes du recueil *Auf einem Bein*, par exemple, dont l'un commence ainsi:

*Nun steigen sie
einen grauverschleierten Turm empor
zu einer stummen Glocke
mit schön gezeichneter Wellenhaut.*

On retrouve également les savantes répétitions qui confèrent au texte un rythme subtil - «die mittelalterliche wunderwendeltreppe des mittelalterlichen hauses » - et les néologismes frappants - «wendelte sich ». On semble respirer l'air d'un monde d'images, d'une forêt de symboles. Mais il y a tout de même une différence. Le monde des images se trouve hors du temps comme hors de l'espace, le passé n'y existe pas; c'est un temps présent en permanence - «nun steigen sie ». Notre texte en revanche se situe dans le passé - «hing, wendelte, führte », etc. Nous nous trouvons donc dans le monde réel, le monde de tous les jours. La «riesennabelschnur von der dicke eines schifftaues », tout bizarre que ce soit, est un véritable objet qui existe ou plutôt qui existait; il faut la prendre au sérieux, la question « qu'est-ce que c'est? » n'est pas superflue, pas hors de propos. Nous apprenons ensuite que ce cordon ombilical est en chanvre (« die gewaltige nabelschnur aus hanf ») et nous commençons à soupçonner qu'il s'agit effectivement de cordage. Autour de ce cordon se dispose un escalier en colimaçon et il paraît que nous nous trouvons dans une maison du Moyen Age (« mittelalterliche wendeltreppe... des mittelalterlichen hauses »). L'escalier conduit au premier étage de cette maison, la maison natale de Hans Arp, (« alter fischmarkt in strassburg ». Il est né dans cette maison et son frère y est né également, il vient d'y naître. Il est question jusqu'ici de l'espace; maintenant survient la dimension du temps, il s'agit d'un moment donné, « die ersten stunden nach der geburt meines bruders ». L'image du gigantesque cordon ombilical évoquait déjà la naissance; maintenant nous savons qu'une naissance s'est produite et que Hans est curieux de voir le nouveau-né, il s'y fait même conduire sur la pointe des pieds - « ich wurde auf zehenspitzen zu ihm geführt ». Mais le nouveau-né n'est pas visible, il est caché dans le giron de la robuste nourrice qui est en train de l'allaiter. C'est elle qui domine, qui fait oublier le

bébé; elle est un personnage impressionnant, presque mythique, « als sei sie die mutter Gää ». Il nous reste l'impression de cette personne gigantesque et des immenses coupoles de ses seins d'où vient un jet de lait qui atteint le petit Hans. Lui est épouvanté et fuit la chambre avec des cris de détresse.

Nous avons assisté à une scène mythique, où figure une incarnation du terroir alsacien, apparentée à la Terre-Mère, à la déesse tellurique; c'est en même temps un morceau de folklore d'Alsace. Il vaut la peine de le regarder d'un peu plus près.

D'abord le cordon ombilical de chanvre. Les vieilles maisons d'Alsace et de Suisse alémanique ont souvent des escaliers en colimaçon; le pilier central de l'escalier a parfois une rainure qui reçoit une corde à laquelle on se tient pour monter et descendre l'escalier. Cette corde va de haut en bas « aus dem bodenlosen in das bodenlose»; elle est devenue ici la corde ombilicale de notre texte, où il s'agit bien d'une maison du Moyen Age. La maison natale de Hans Arp, 52, Vieux-Marché-aux-Poissons à Strasbourg, était effectivement « une belle demeure Renaissance' », donc probablement du xv^e ou xvi^e siècle. A l'appartement on accédait par un escalier en colimaçon. Dans la maison natale se trouvait donc le cordon ombilical qui réunit le sans-fond au sans-fond, « das bodenlose mit dem bodenlosen ». En allemand, c'est un calembour: « Boden» veut dire en même temps « sol» et « grenier ». Il s'agit donc du sol sans fond et du grenier qui communique avec le ciel sans fond. Il ne faut pas oublier que « die Tiefe unaufhorlich in die Höhe und die Höhe unaufhorlich in die Tiefe stürzt », comme le dit Arp dans *Auf einem Bein*. Le cordon ombilical réunit la terre et le ciel, c'est une espèce d' « aurea catena Homeri »; on comprend maintenant l'association avec la chaîne de montre en or. Cette maison n'est pas une maison banale, une maison comme les autres; elle renferme un cordon qui réunit le ciel à la terre et une « wunderwendeltreppe », un escalier en colimaçon magique, et par surcroît l'incarnation d'une déesse chthonienne. Elle occupe le centre du poème; le texte comporte 34 lignes et droit au milieu, à la ligne 17 les mots « meines geburtshauses ». C'est par là que l'on comprend qu'il s'agit effectivement de poésie et non de prose; la structure est révélatrice.

Un cordon ombilical présuppose un nombril; à la première ligne du texte il est question d'un nombril en or. On sait l'importance du nombril dans l'œuvre artistique de Hans Arp: il y en a un peu partout dans ses dessins comme dans ses reliefs. Il s'agit d'un élément décoratif indépendant, qui n'a pas besoin d'un corps ou d'un ventre pour justifier son existence. C'est comme les moustaches et les œufs qui mènent, eux aussi, une existence

magique dans le monde artistique arpien. Cette fois c'est un ombilic en or. L'or ne se rencontre que rarement dans l'œuvre d'Arp; sculpteur, il ne s'en servait pas, et dans ses écrits il n'en parle pas. Je crois pouvoir dire sans me voir démenti qu'ici seulement il est question d'or. Evidemment cela lui donne une certaine importance.

*an stelle eines goldenen nabels
und einer goldenen uhrkette
hing eine gewaltige riesennabelschnur.*

A l'endroit où l'on se serait attendu à une chaîne de montre en or et à un ombilic en or se trouve le cordon ombilical. Ou bien, comme le traduit Roland Recht, « à l'endroit d'un ombilic en or et d'une chaîne de montre en or pendait un gigantesque cordon ombilical », ce qui suppose que les objets en or sont véritablement présents. Je ne crois pas que le texte allemand puisse comporter cette interprétation, tout séduisante qu'elle puisse être. « An stelle eines goldenen nabels » veut dire qu'au lieu d'un ombilic en or se trouve autre chose; « à l'endroit d'un ombilic en or » traduirait l'allemand « an *der* stelle eines goldenen nabels », c'est-à-dire « à l'endroit où se trouve l'ombilic ».

Je crois plutôt que la chose s'explique autrement. La chaîne de montre en or est un atour masculin qui présuppose la présence d'un homme. Et le nombril en or? Chez Arp les nombrils sont de petits ronds tout simples; alors il faut penser à un objet rond en or : la médaille qui pendait généralement de la chaîne de montre. La chaîne se portait verticalement, elle pendait de la boutonnière au revers du veston; la montre se trouvait dans la poche. Il existe une photo du jeune Arp en veston avec une chaîne de montre portée de cette façon; c'était à la mode il y a cent ans.

Il faut se figurer le petit Hans qui monte l'escalier en colimaçon pour voir son frère nouveau-né. Il s'attend à y voir aussi son père, avec sa chaîne de montre en or, mais il n'est pas là. Au lieu de la chaîne verticale, il y a la corde verticale dont il s'est servi pour monter. Et à ce moment important, le moment de la découverte du nouveau membre de la famille, la scène entière est empreinte de solennité; la corde prend une importance inattendue, elle devient le trait d'union entre le ciel et la terre.

« Meine wenigkeit » : une formule de politesse et d'humilité hiérarchique, adaptée du latin *mea parvitas* = ma petitesse, ce qui signifie « moi-même ». Elle correspond au latin *vestra amplitudo* = votre grandeur. L'expression allemande s'emploie aujourd'hui avec une certaine ironie. Arp l'emploie ici dans le sens

littéral; il s'agit effectivement de la petitesse des deux enfants, des deux petits êtres humains, devant l'ampleur de la nourrice en tant qu'incarnation des puissances mythiques.

Maintenant la nourrice. Elle est « alsacienne », ce qui n'est pas sans importance. Nous avons déjà noté sa parenté mythologique; les mots « gewaltig, ungeheuer » la soulignent. Elle n'appartenait jusqu'ici pas au ménage familial, elle est survenue avec le nouveau-né, elle est donc inconnue et étrangère. Et elle fait quelque chose d'inouï: elle gicle son lait au visage de l'enfant. C'est cette action bouleversante qui forme le point culminant du poème.

Dans le domaine du folklore le lait a une importance capitale, il est le fluide vital par excellence à côté du sang'. Le petit Hans, sans le savoir, se trouve mêlé à l'un des rites de passage qui ont la fonction de protéger le nouveau-né, « les divers rites de préservation contre le mauvais œil, les contagions, les maladies, les démons de tout ordre » ». C'est le devoir de la nourrice de protéger le nourrisson; elle le fait en giclant son lait, avec toute la puissance magique qu'il comporte, dans le visage du nouveau-venu, qui se sauve de la chambre en poussant des cris de détresse. Mais, également sans le savoir, elle fait plus que cela. Depuis l'antiquité et aujourd'hui encore dans le folklore on attribue au lait de femme des propriétés bénéfiques contre les maux des yeux, surtout, comme dit Pline dans *l'Histoire naturelle* 28.72/73, « si immulgeatur plurimum prodest ». La nourrice, tout en protégeant le nouveau-né, « ouvre les yeux » pour ainsi dire à son frère aîné, qui en retient une forte impression visuelle et se sauve de la chambre « entsetzt ». Roland Recht traduit: « dégoûté je fuyais la chambre ». Je crois qu'il a mal compris le mot « Entsetzen », qui ne veut pas dire « dégoût » mais « épouvante » ou « horreur ». Il n'est pas question du dégoût, de la répugnance *physique* provoquée par le lait, mais d'un choc *psychique* qui est à l'origine même du poème et, comme on verra, de bien d'autres choses encore. Par le moyen de ce choc la nourrice ouvre les yeux au petit qui, en ce moment, renaît comme artiste visuel, qui vivra par ses yeux, lié au terroir alsacien. Pour lui aussi, c'est un rite de passage. De ce moment, il retient une impression visuelle inoubliable - « ich sah nur die gewaltigen kuppeln ihrer brüste » (les énormes coupes de ses seins). Cette impression n'est pas seulement visuelle, elle est sculpturale; elle présage la fascination qu'avaient pour Arp les formes arrondies qui dominent son œuvre de sculpteur - inutile d'en dresser la liste. Il y a des photos d'Arp dans son atelier, entouré de sculptures dont les galbes, les rondeurs féminines dérivent en fin de compte de ces seins-coupes'.

Ce poème fixe l'éveil de l'esprit créateur de Hans Arp, la poussée motrice de son œuvre si consistante. « Pendant que les monstres sacrés du siècle évoluaient par "périodes" successives, dit Théo Wolters¹⁰, Jean Arp restait invariablement lui-même, se renouvelant sans cesse, sans jamais renier la moindre parcelle de ses préoccupations de la première heure ». Cette première heure, c'est dans ce poème qu'elle se documente pour nous¹¹.

Selwyn College
Cambridge, G.B.

NOTES

1. Aimée Bleikasten, *Arp Bibliographie*, Londres 1981, t. 1, p. 71.
2. Hans Arp, *Auf einem Bein*, Wiesbaden, 1955, p. 16.
*Voici qu'ils escaladent
une tour voilée de gris
vers une cloche muette
à la peau d'onde joliment ciselée*
3. Théodore Vetter, «Jean Arp et Georges Ritleng ou la permanence de l'amitié », *Saisons d'Alsace*, n° 22, 1967, p. 213.
4. *Auf einem Bein*, p. 9.
5. Photo, *Saisons d'Alsace*, n° 22, p. 217.
6. A. Götze, «Meine Wenigkeit », *Zeitschrift für deutsche Wortforschung* 9 (1907), p. 87; G. Büchmann, *Geflügelte Worte*, 34. Aufl., Berlin, 1981, p. 289; Otto Prinz et J. Schneider, *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, t. 1, Munich 1967, art. «amplitudo»; Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berne, 1948, p. 91.
7. E. Hoffmann-Krayer et H. Bachtold-Staubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin 1927/43, t. VI, art. «Milch»; O. von Hovorka et A. Kronfeld, *Vergleichende Volksmedizin*, Stuttgart 1908, t. 1, p. 160; t. II, p. 601.
8. A. van Gennep, *Les rites de passage*, Paris 1909, p. 71 ; *Manuel de folklore français contemporain*, Paris 1943, t. 1, p. 121.
9. Photo *Saisons d'Alsace*, n° 22, p. 185. «Il sculpte des formes sensuelles et pures, ses jeunes sorcières nues se dressent au grand jour, les Vénus de Meudon étendent leurs corps immaculés, se juchent sur des socles et se "bronzent" au soleil, formes d'amour devant lesquelles ont hésité parfois de prudes municipalités désireuses d'accueillir ces nouvelles dames sur des places publiques, mais que leur "érotisme" inquiétaient! Car c'est, en effet, une chair vivante qui est née.» Marcel Jean, dans la préface à Jean Arp, *Jours effeuillés*, Paris, 1966, p. 19.
10. Théo Wolters, «Hans Arp et la création artistique », *Saisons d'Alsace*, n° 22, p. 206.
11. J'écrivis cette communication au mois d'août 1986. Lors du colloque même j'ai pu voir l'escalier au Vieux-Marché-aux-Poissons et acheter le n° 93 de *Saisons d'Alsace* qui venait de paraître. On jugera de mon plaisir à la découverte que mon identification du cordon ombilical avec la corde de l'escalier était partagée et devancée par Aimée Bleikasten (p. 50), et que ma conclusion que l'événement bizarre décrit dans le poème fut l'éveil de l'esprit créateur chez Arp se trouvait appuyée par les souvenirs de Maxime Alexandre (p. 56):

Comment ai-je pu avoir l'idée de l'interroger sur son penchant pour l'art plastique? Et qu'est-ce qui lui plaisait dans la sculpture? Sa réponse fut imprévue.

- J'en connaissais très peu. Je ne me souviens que de certaines émotions qui me poussaient dans telle ou telle direction. Par exemple, à la naissance de mon frère, quand j'avais quatre ans. Un jour, on vient m'annoncer qu'on va me le montrer. On me fait entrer dans une pièce où il y avait une nourrice (« e Saïamm », en alsacien) qui riait comme une folle, comme une espèce de sorcière, et je voyais là un petit bonhomme qu'elle voulait nourrir, mais il criait comme un forcené, comme tout un chœur de forcenés. Me voyant rire, elle a pris un sein et - qu'est-ce qu'elle fait? - on dira que je l'invente - elle presse sur son sein et m'envoie un jet épouvantable en pleine figure.

- C'est à cette époque là, à quatre, cinq ans, que j'ai commencé à dessiner, avec des crayons de couleur.

ALTER FISCHMARKT

Hans ARP

an stelle eines goldenen nabels
und einer goldenen uhrkette
hing eine gewaltige riesennabelschnur
von der dicke eine schifftau
aus dem bodenlosen in das bodenlose.
eine mittelalterliche
wunderwendeltreppe
wendelte sich um die gewaltige
nabelschnur aus hanf.
die mittelalterliche
wunderwendeltreppe
des mittelalterlichen hauses
führte vor allen dingen
zum ersten stock
in das erkerzimmer
meines geburtshauses
alter fischmarkt in strassburg.
in diesem geburtshaus
meiner wenigkeit und der wenigkeit
meines bruders verlebte ich
die ersten stunden
nach der geburt meines bruders.
ich wurde auf zehenspitzen ru ihm geführt.
vergeblich forschte ich nach ihm.

eine gewaltige eisassische amme
mit noch gewaltigeren ungeheueren brüsten
sass mitten im zimmer als sei sie die mutter gää.
ich sah nichts von meinem bruder.
ich sah nur die gewaltigen kuppein ihrer brüste.
sie lachte und schrie
nahm eine brust in die hand und spritzte mir
einen strahi ihrer milch ins gesicht.
ich floh entsetzt aus dem zimmer unter jammergeschrei.

VIEUX-MARCHÉ-AUX-POISSONS

Jean ARP

au lieu d'un nombril en or
et d'une chaîne de montre en or
un énorme cordon ombilical géant
de l'épaisseur d'un câble d'amarre
pendait de l'abîme sans fond
dans l'abîme sans fond.
un fabuleux escalier médiéval
en colimaçon
s'enroulait autour de l'énorme
cordon ombilical en chanvre.
le fabuleux escalier
en colimaçon
de la maison médiévale
menait tout d'abord
au premier étage
à la pièce d'encorbellement
de ma maison natale
vieux-marché-aux-poissons à strasbourg.
dans cette maison natale
de ma modeste personne et de celle
de mon frère je vécus
les premières heures
après la naissance de mon frère.
on me conduisit à lui sur la pointe des pieds.

en vain je cherchai à le voir.
une énorme nourrice alsacienne
avec des seins plus énormes encore monstrueux
trônait au centre de la pièce comme la déesse gaïa.
je ne vis rien de mon frère.
je ne vis que les énormes dômes de ses seins.
elle s'esclaffa et m'interpella
prit un sein dans sa main et m'envoya
une giclée de son lait en plein visage.
Epouvanté je m'enfuis de la pièce avec des cris plaintifs.

Traduction Aimée Bleikasten

ARP AUTOBIOGRAPHE

Le jeu de l'ancre et de la flèche

Aimée BLEIKASTEN

*Ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse,
la gravité de mes années d'expérience
attristant mes années légères, les rayons
de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à
son couchant, se croisant et se confon-
dant, ont traduit dans mes récits une
sorte de confusion, si l'on veut, une sorte
d'unité indéfinissable.*

Chateaubriand'

WEGWEISER/JALONS

Si l'on s'en réfère à la définition de Jean Starobinski selon laquelle « l'autobiographie est la biographie d'une personne faite par elle-même », Arp n'a pas eu de projet autobiographique et n'a pas à proprement parler écrit d'autobiographie. Il n'a pas non plus tenu, comme ses amis dadaïstes Hugo Ball et Richard Huelsenbeck", un journal intime (aucun du moins n'a été découvert jusqu'à présent) qui permettrait de suivre au jour le jour le déroulement de ses pensées, de ses sentiments et de ses actes. Arrivé au seuil de la vieillesse, il ne ressentit pas davantage le besoin d'écrire des mémoires qui auraient retracé toute sa vie à l'intention de la postérité, comme le fit son ami de jeunesse Otto Flake".

Robert Valançay, qui fut son ami pendant de longues années et qui traduisit nombre de ses textes, le trouvait «secret». Il est bien vrai que ce dadaïste de la première heure, qui dans ses textes de Zurich se montrait si débridé, si impertinent et parfois grossier, fut pendant longtemps d'une étonnante discrétion sur lui-même et tout ce qui le touchait au plus près.

S'il se mit à écrire quelques courts textes d'ordre autobiographique dans les années cinquante, alors qu'il avait déjà dépassé la soixantaine, traversé les douloureuses épreuves des deux guerres mondiales et affronté la cruelle déchirure que fut pour lui en 1943 la perte accidentelle de sa femme Sophie, c'est moins pour se raconter lui-même que pour témoigner, comprendre, expliquer, pour parler de ses amis et surtout de Sophie. Ce sont des proses rédigées à la première personne et dont la longueur ne dépasse guère les sept à huit pages comme *Wegweiser/Jalons*, d'abord publié en 1951 sous forme de plaquette bilingue à compte d'auteur, puis repris en 1955 dans *Unsern täglichen Traum* (Notre rêve quotidien) sous le titre «Sophie Taeuber», ce qui montre à l'évidence qu'il y était plus question d'elle que de lui. Le titre «Wegweiser» sera utilisé par ailleurs en 1953 pour un autre texte autobiographique, publié dans *Worttriumme und schwarze Sterne* (Rêves de mots et noires étoiles) et repris ensuite dans *Zweiklang*⁷ (Double accord), recueil lui aussi consacré en grande partie à Sophie.

Quand ces textes sont introduits dans des recueils ou dans l'édition complète de l'œuvre française *Jours effeuillés*, ils sont présentés soit au début du livre comme des sortes de préfaces ou mêlés selon l'ordre chronologique à d'autres textes, considérations, réflexions, témoignages et à des poèmes en prose ou en vers. Tout se passe alors comme si Arp voulait les *intégrer* à ses autres écrits, effacer leur différence.

Les textes autobiographiques d'Arp sont en effet *partie intégrante* de son œuvre poétique. Le poète ne s'y décrit du reste guère lui-même. Le titre de son récit le plus authentiquement autobiographique est révélateur. «Wegweiser» (guide, panneau indicateur - Arp le traduit plutôt librement par «jalons») n'est pas en effet un titre clairement autobiographique comme par exemple «Confessions» (Saint Augustin, Rousseau), «Mémoires...» (Chateaubriand) ou *Rückblicke* (Regards sur le passé) (Kandinsky). Le «Wegweiser» ne donne pas à voir rétrospectivement un moi autobiographique, il montre, au «futur antérieur», la voie à suivre. C'est la *flèche* qui indique la direction. «Unsere Wegweiser sollten in die Weite, in die Tiefe, in die Unendlichkeit zeigen •»/«Nos jalons de lumière devaient indiquer les chemins vers l'espace, la profondeur, l'infini» (JE, 359). Dans cette phrase

Arp emploie le mot « Wegweiserjalons » pour désigner les collages géométriques que Sophie et lui avaient réalisés au temps de Dada. Il aurait pu l'employer de la même manière pour ses poèmes. Chez Arp vie et œuvre se mêlent étroitement et renvoient sans cesse l'une à l'autre. Les récits autobiographiques sont *intégrés* à l'œuvre, mais l'œuvre plastique et poétique devient à son tour autobiographie. Paradoxalement Arp s'y livre même davantage que dans ses récits clairement autobiographiques. C'est là qu'il convient donc d'aller le chercher. C'est peut-être là qu'il est le plus vrai.

Parmi les textes les plus révélateurs de ce point de vue, j'en retiendrai trois, écrits dans les années soixante, dix ans après les « Wegweiser » et qui en disent à mon sens infiniment plus sur la vie profonde d'Arp que ces derniers. Ce sont les deux poèmes « La cathédrale est un cœur » (JE, 515), « Alter Fischmarkt »¹⁰ et un texte de prose poétique sans titre, se rapportant à l'Aubette et que j'appellerai « Ankertau » (Câble d'ancre) pour plus de commodité. Il vient d'être publié en allemand et j'en donne ici la traduction française". Tous trois évoquent la vie d'Arp à Strasbourg, sa ville natale. De l'enfance à la vieillesse le *je* autobiographique s'y reflète en un *jeu* complexe de métaphores, de métamorphoses et de dédoublements pour trouver en définitive une certaine unité, «une unité indéfinissable» dirait Chateaubriand.

UNE AFFAIRE DE CŒUR

Arp passa à Strasbourg toute son enfance et une partie de l'adolescence. Il y revint après la première guerre mondiale pour y attendre son intégration dans la nationalité française et y travailler entre 1925 et 1928 avec sa femme Sophie Taeuber et son ami Theo van Doesburg à la décoration de l'Aubette, un grand restaurant situé place Kléber au centre de la ville. La cathédrale et la place Kléber sont à Strasbourg les deux pôles d'attraction vers lesquels la famille d'Arp et Arp lui-même reviendront toujours comme attirés par un aimant invisible.

En 1877, le premier domicile de son père Wilhelm Arp, venu de Kiel au nord de l'Allemagne pour s'établir à Strasbourg, se trouvait 31, place Kléber. Marié en 1880 avec la Strasbourgeoise Joséphine Koeberlé, il s'installa ensuite 8, place Kléber puis, en 1884, le couple emménagea dans une vieille maison médiévale 52, rue du Vieux-Marché-aux-Poissons, presque au coin de la rue Mercière, tout près de la cathédrale. C'est là, au cœur même du vieux Strasbourg, que Hans, leur premier fils, vit le jour le

16 septembre 1886. C'est là aussi qu'à peine âgé de cinq ans il vécut, à en croire son témoignage autobiographique dans le poème «Alter Fischmarkt» le premier grand émoi de sa vie lors de la naissance de son frère.

Empreintes de tendresse dans ses jeunes années - «Des souvenirs heureux de l'enfance et de l'adolescence me lient étroitement à ma ville natale Strasbourg, cette "ville magnifique" ²²...» - les relations d'Arp avec son lieu de naissance ne furent pourtant pas toujours sans nuages. Son histoire avec Strasbourg est une histoire d'amour, une affaire de cœur. Amour, déceptions, ruptures et réconciliations y ont leur part, et au soir de la vie ce furent des retrouvailles émues et apaisées.

LA CATHEDRALE EST UN CŒUR

Quel effet fabuleux la masse de grès rose de la cathédrale a-t-elle dû produire sur le jeune enfant, quand, après avoir dévalé les marches de l'escalier en colimaçon de la maison paternelle, il courait vers l'école toute proche de cet impressionnant édifice ? Toute son enfance s'est déroulée à son ombre. On imagine le petit Hans, levant la tête vers sa tour et découvrant en contre-plongée l'élan vertigineux de sa flèche. Dans son poème «La cathédrale est un cœur ²³», écrit trois ans avant sa mort, Arp revit ce vertige, cette plongée aérienne:

*La cathédrale est un cœur.
La tour est un bourgeon...
La tour tourne
et tourne autour d'elle.
Elle tourne elle pousse
elle danse avec ses saintes
et ses saints
avec ses cœurs.*

*La cathédrale de Strasbourg
est une hirondelle.
Elle se laisse tomber dans le ciel ailé
dans l'air des anges.*

Le cœur est l'image qui spontanément vient à l'esprit et sous la plume d'Arp. La cathédrale est là, cœur de pierre rose, blotti au cœur même de la ville natale, présence familière, tutélaire. «Comme enfant je prétendais/faire de grandes promenades/avec la cathédrale» (JE, 619). Arp enfant et adolescent vit au

rythme de ses pulsations, elle l'accompagne dans ses rêves, elle tourne autour de lui, il tourne autour d'elle, monte les marches qui mènent en spirale jusque dans les nuages. Confiant, il s'élance avec elle dans l'espace infini. La *flèche* (« Wegweiser »?) de la cathédrale, c'est à la fois l'ascension et la chute sans fin, deux composantes majeures de toute l'œuvre poétique et plastique d'Arp.

Cette verticalité tendue entre deux infinis se retrouve symboliquement dans le poème « Alter Fischmarkt/Vieux-Marché-aux-Poissons ». La maison natale est devenue un espace originel recréé par l'imaginaire plutôt que remémoré, espace réversible, théâtre imprévisible de métamorphoses baroques, où le dehors et le dedans ne cessent de s'échanger et où les valeurs d'intimité et d'immensité sont magiquement confondues. Comme la cathédrale, la maison de la rue du Vieux-Marché-aux-Poissons se transforme à son tour en organisme vivant. Comme celui de la cathédrale, son escalier en colimaçon devient spirale cosmique. La corde de chanvre qui y pend se change en gigantesque cordon ombilical. La maison natale devient à la lettre lieu de gestation et de naissance, matrice du monde. Le cordon ombilical devient l'axe vertical qui relie les deux extrémités du monde.

*Au lieu d'un nombril en or
et d'une chaîne de montre en or
un gigantesque cordon ombilical
de l'épaisseur d'un câble d'amarre
pendait de l'abîme sans fond
dans l'abîme sans fond.*

On retrouve ce thème dans certains dessins et reliefs datant du temps de l'Aubette. Dans « Forme reliée à l'infini » de 1923 ou « Amphore infinie » de 1929, une « forme/amphore », d'un rose soutenu sur fond bleu, évoque irrésistiblement la cathédrale-cœur et la flèche-cordon ombilical qui se trouvent ainsi installées à la lettre au cœur même de la création arpienne, deviennent les lieux où s'opèrent la gestation et l'éclosion de son œuvre. Dans un certain nombre de créations sans titre des années 30, la *flèche* reparaît sous forme d'as de pique, juchée verticalement ou pointant latéralement sur des sortes d'édifices à nombrils. Nul doute que ne revivent dans ces œuvres destinées à de duveteuses tapisseries des réminiscences de la cathédrale, de sa rosace-nombril, de sa flèche. Renversée, la forme de ces flèches évoque cependant aussi celle d'une ancre de bateau. Arp ne compare-t-il pas la corde de chanvre pendant dans l'escalier de la maison natale à un « câble d'amarre » ? Si la flèche nous invite à l'élan vertical dans

les airs, l'ancre en revanche plonge dans les profondeurs abyssales pour s'accrocher au fond aquatique et immobiliser le navire. Autant la flèche est rapide envol aérien, autant l'ancre est pesant, enfouissement.

LES ANCRES DE L'AUBETTE

Dans « Ankertau » (Câble d'ancre), le texte énigmatique des années 60, qui vient de paraître, Arp revient longuement sur les sentiments contradictoires que lui inspire Strasbourg. Nous sommes transportés place Kléber à l'Aubette. C'est un de ces textes de poésie autobiographique, à mi-chemin entre le vécu et l'imaginaire, entre le « monde du souvenir » et celui du « rêve », comme le poème « Place Blanche » où Arp se souvient des réunions du groupe surréaliste à Paris. Dans « Ankertau » il évoque le temps où Sophie Taeuber, Theo van Doesburg et lui-même décoraient les salles du grand restaurant-dancing de l'Aubette. C'était entre 1925 et 1928.

Les reliefs polychromes, les peintures dont nous avons décoré cet édifice, étaient des œuvres qui intégraient pour la première fois des formes libres, purement plastiques dans une architecture intérieure de même nature. Notre travail avait été l'une des clarifications formelles les plus significatives des débuts de l'art de notre temps, dont la portée ne fut reconnue qu'après la destruction de nos travaux.

Il convient de compléter maintenant la belle et si touchante citation où Arp parlait de son attachement pour Strasbourg et qui s'achevait sur des points de suspension.

Des souvenirs heureux de l'enfance et de l'adolescence me lient étroitement à ma ville natale Strasbourg, cette « ville magnifique ») mais aussi la destruction de nos œuvres à l'« Aubette ». Je suis comme ancré dans cette terrible expérience. Je ne puis me libérer de cette lourde amarre (Tau).

Strasbourg est à la fois le tendre berceau de son enfance, le lieu magique où, à l'ombre de la cathédrale-cœur, s'originent sa vie et son œuvre, et le lieu maudit de la destruction imbécile ou criminelle de cette même œuvre et de celle de Sophie Taeuber. Souvenirs lumineux de l'enfance et ruminations ténébreuses de la vieillesse se condensent autour d'un même

câble d'ancrage (*Ankertau*). Par une étrange coïncidence le mot allemand *Tau* signifie câble, amarre, mais aussi rosée. Et Arp de phantasmer un instant sur la rosée légère de l'aube d'une nuit de la Saint-Jean passée avec le poète expressionniste Ernst Stadler, avec Lickteig, Koch et d'autres amis strasbourgeois, avant de sombrer dans les tristes réminiscences de l'occupation nazie en Alsace.

A Strasbourg les merveilleuses peintures murales que Sophie Taeuber avait réalisées dans la maison du Docteur Heimendinger furent détruites par les Nazis. Cela fut probablement pour les forbans nazis un véritable régal.

En 1925 Arp réalisa une œuvre nommée « Montagne, nombril, ancre, table¹⁴ », probablement conçue à Strasbourg et qui nous paraît très révélatrice. Deux petites ancres claires flottent sur un fond plus sombre de montagnes au doux profil vosgien. Elles pourraient figurer l'ancrage enfin intervenu dans la patrie alsacienne retrouvée du déraciné, du « polyglotte blessé » (JE, 94), du « mutilé et apatride¹⁵ ». Si elles sont deux, ces ancres, comme des mamelles, qu'elles suggèrent d'ailleurs vaguement, c'est pour mieux s'accrocher aux fonds rhénans où coule mêlé le lait nourricier d'Allemagne et de France. Mais si Arp, ce « Hans-Jean sans Terre » reprend possession des Vosges de son enfance, c'est paradoxalement pour mieux s'en libérer (Ces ancres ne flottent-elles pas sans amarres ?). Nous retrouvons ces mêmes ancres jumelles, mais la tête haute cette fois, rondes et opulentes dans la fresque peinte par Arp à la même période dans le caveau-dancing de l'Aubette. Comme d'énormes champignons surgissant d'une onde mouvante, elles se détachent mollement de la paroi obscure.

Dans les salles souterraines de l'« Aubette », dans le dancing et le bar dont les peintures murales étaient de moi, j'avais eu en rêve, des conversations avec de nombreux interlocuteurs, qui tous me ressemblaient comme des frères, à propos de mes peintures, ces formes primitives des premières catacombes des temps modernes. C'est en Italie que la conversation s'achevait enfin avec d'anxieuses questions sur le sort d'un garçon nommé « Ankertau » (Câble d'ancre). « Se peut-il que le jeune "Ankertau" ait été pris dans les filets des oiseleurs? Depuis longtemps déjà ils le traquent parce qu'il sait égaler en beauté le chant du rossignol et qu'on leur a promis des monceaux d'or s'ils arrivent à prendre "Ankertau" vivant » déclara l'une des nombreuses personnes qui me ressemblaient et

me donnaient le sentiment que par leur bouche c'était moi qui parlais.

Texte mystérieux en effet où alternent *Dichtung* et *Wahrheit*, pourrait-on dire après Goethe, la vérité de faits tristement réels comme la tragique disparition dans un camp d'extermination nazi du propriétaire de l'une des maisons décorées à Strasbourg par Sophie Taeuber ou la « dévastation » des œuvres créées à l'Aubette, et la poésie des rêveries légères et douces qui s'ouvrent toutes grandes sur la féerie de l'imaginaire où Arp retrouve finalement son double, le jeune garçon « Ankertau ».

LE CAPITAINE DES REVES

A la lecture de ce texte on devine pourquoi les rêveries d'Arp à propos de Strasbourg le ramènent irrésistiblement dans les « salles souterraines » du caveau de l'Aubette. Elles sont les grottes profondes où durant les longues heures de travail solitaire il a vu s'épanouir sur les parois ces larges formes ondoyantes ou ovales qu'il nomme « formes primitives des premières catacombes des temps modernes ». Comme la maison de la rue du Vieux-Marché-aux-Poissons, plus encore peut-être, le caveau de l'Aubette devient abri secret, lieu organique de gestation où naissent, d'où émergent des formes immémoriales. Pris dans le jeu des miroirs qui renvoient d'une paroi à l'autre les courbes mouvantes de ces « formes primitives », on a l'impression d'être immergé dans les eaux glauques d'une grotte sous-marine. Le bleu sur lequel flotte l'énorme bulle molle d'un nombril-soleil, est celui de la mer. Le torse-bouteille sur une autre paroi est sinueux, incertain, étiré, comme déformé par la propagation d'ondes aquatiques. Liquide amniotique et mer cosmique se confondent dans ce décor fascinant, unique, qu'Arp avait créé à Strasbourg pour cette salle souterraine, à l'écart des rutilants décors géométriques de Theo van Doesburg et des petits carrés et rectangles raffinés de Sophie Taeuber.

Aucune de ses créations ultérieures n'évoquera avec une telle intensité la plongée dans les profondeurs des eaux primordiales, le retour aux eaux-mères. Les immenses reliefs de bois réalisés plus tard pour l'Université Harvard et ceux qu'il construisit pour le Palais de l'Unesco à Paris sont des constellations cosmiques ouvertes, créées pour des lieux de grand passage. Le caveau de l'Aubette est en revanche la grotte secrète, le lieu clos et intime où l'artiste se dédouble, se démultiplie en « nageurs énigmatiques »³⁷ qui se livrent à d'étranges conciliabules, évoquant irrésis-

tiblement les voix de l'inconscient et du rêve. A la suite de Saint Augustin, Arp aurait pu dire: «Tout cela se passe à l'intérieur de moi-même dans l'ample palais de ma mémoire... ; c'est là que je me rencontre moi-même, que je me ressouviens de moi-même, des choses que j'ai faites, des sentiments que j'éprouvais en les faisant¹⁸... »

Au bord de la vieillesse Arp se souvient en effet. Se remémorant la salle souterraine de l'Aubette, il retrouve celui qu'il avait été quand il y peignait les fresques, et au-delà, remontant plus loin encore dans «le palais de sa mémoire», il renoue avec le tout jeune garçon qu'il avait été bien avant de devenir un artiste. Il tente de capter ces reflets multiples de lui-même pour reconstruire son unicité.

Arp avait tant investi de sa vie la plus secrète dans les salles souterraines de l'Aubette que la destruction de son œuvre ne pouvait être ressentie plus tard que comme un véritable traumatisme. C'est précisément ce traumatisme qui va en quelque sorte déclencher la quête autobiographique.

Selon certains témoignages, c'est lors d'un voyage qu'il fit à Strasbourg en 1958, qu'Arp retourna à l'Aubette. C'est alors qu'il semble avoir ressenti le choc qui l'incita probablement à écrire ce texte. Le cœur ulcéré, il reconnut par-ci par-là un cendrier ou une chaise datant de 1928 et qui avaient échoué, dérisoires épaves, dans une cuisine ou un entrepôt du restaurant qui occupait désormais les lieux. Tout le reste avait disparu.

Je ne peux m'empêcher de penser et de repenser à ces dévastations et je me demande quel sens peut avoir un tel malheur. La destination de telles épreuves serait-elle d'aider les hommes à se détacher des réalités terrestres?

Il croyait ne jamais pouvoir se libérer de ces pénibles pensées. Mais voici qu'en écrivant, Arp est entraîné dans une rêverie à la fois douloureuse et réparatrice. Le vieux «capitaine des rêves¹⁹ », replonge dans l'antre-ventre imaginaire de l'Aubette et comme par enchantement le lourd souvenir de l'œuvre détruite s'estompe.

Mais que s'approchent les rêves, que le souffle d'un rêve naissant nous effleure et déjà le souvenir des ancres et des amarres se dissipe. Ce qui est ancré se libère et s'élève dans les espaces infinis. Le blanc et le noir se transforment en une réalité autre, comme débarrassée de son corps rigide.

Le poète retrouve les années magiques de son enfance strasbourgeoise, devient lui-même le jeune garçon nommé *Ankertau* dont le chant est aussi beau que celui du rossignol et que les oiseleurs ne prendront jamais dans leurs filets car il est à la fois l'ancre d'un vaisseau enfin rentré au port et la flèche qui, comme le rossignol ou l'hirondelle, fuse dans l'espace infini.

Dans l'imaginaire et l'œuvre d'Arp, l'ancre et la flèche ne cessent de renvoyer l'une à l'autre, l'une étant de l'autre l'image inversée et complémentaire. Vers le haut, vers le bas, elles plongent toutes deux dans l'espace sans fond. Elles se retrouvent confondues dans *Ankertau*, figure symbolique à valeur emblématique où se superposent et se condensent la pesanteur, l'enracinement de l'ancre (*Anker*), l'élan libéré de la flèche et la transparence aérienne de la goutte de rosée (*Tau*). Dans *Ankertau* son double, Arp reconstruit son unité à partir de la « vérité » et de la « poésie », de la réalité et du rêve.

Université Strasbourg II, 1986

NOTES

1. François-René de Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, M. Levaillant et G. Moulinier éd., Gallimard, "Pléiade", tome 1, 1951, p. 2.
2. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, préface Emmy Ball-Hennings, Luzern, Josef Stocker, 1946; Richard Huelsenbeck, *Reise bis ans Ende der Freiheit*, Ulrich Karthaus et Horst Krueger éd., Heidelberg, Lambert Schneider, 1984.
3. Otto Flake, *Es wird Abend, Eine Autobiographie*, Gütersloh, Sigbert Mohn, 1960 et *Die Verurteilung des Sokrates, Biographische Essays aus sechs Jahrzehnten*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1970. Flake fut l'un des collaborateurs de *Der Stürmer* à Strasbourg. Voir à cet égard, dans ce même numéro, mon article « Premières publications d'Arp en Alsace ».
4. Jean Arp, *Wegweiser-Jalons*, Meudon, chez l'auteur, 1951. Textes allemands et leur trad. française par Robert Valançay et l'auteur.
5. Hans Arp, *Unsern täglichen Traum, Erinnerungen, Dichtungen und Betrachtungen aus den Jahren 1914-1954*, Zurich, Arche, 1955, pp. 9-19.
6. Hans Arp, *Worttriume und schwarze Sterne*, Wiesbaden, Limes, 1953, « Wegweiser », pp. 5-11.
7. Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, *Zweiklang*, Zurich, Arche, 1960, « Wegweiser », pp. 78-82.
8. Jean Arp, *Jours effeuillés, poèmes, essais, souvenirs*, Gallimard, 1966, « Jalons », pp. 355-359. Pour *Jours effeuillés* on trouvera dorénavant, dans mon texte et dans les notes, l'abréviation JE suivie de la page.
9. *Unsern täglichen Traum, op. cit.*, p. 19.
10. Jean Arp, « Alter Fischmarkt » in *Saisons d'Alsace*, n° 22 (printemps 1967), p. 200. Une excellente exégèse de ce poème reproduite dans ces actes a été présentée au colloque Arp Poète Plasticien par le professeur Leonard Forster de l'Université de Cambridge (G.B.).
11. « Sophie Taeuber, Theo van Doesburg und ich... » in *Arp, Revue alsacienne de Littérature* (Strasbourg), n° 13 (mars 1986), pp. 99-100. Voir ma traduction p. 266.

12. *Ibid.*, p. 99. Voir ma traduction p. 268.
13. Jean Arp, «La cathédrale est un cœur», *Saisons d'Alsace*, n° 8 (automne 1963), p. 436. JE, 515.
14. Œuvre reproduite in *Hans Arp, Die Reliefs*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1983, p. 40.
15. «Mutilé et apatride», collection Peggy Guggenheim, relief de Jean Arp en papier journal reproduit in *Hans/Jean Arp. Le Temps des papiers déchirés*, cat. d'expo; Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris, 1983, p. 40.
16. L'Association Jean Hans Arp, 22, rue Descartes, 67000 Strasbourg, a fait construire en 1985, en collaboration avec l'École d'architecture de Strasbourg, une maquette des décors de l'Aubette tels que Theo van Doesburg, Jean Arp et Sophie Taeuber-Arp les avaient réalisés en 1928. Cette maquette propose une reconstitution des fresques du caveau-dancing d'Arp. Un film de 13 minutes *Splendeur et Misère de l'Aubette* a été réalisé en 1987 pour FR3 Strasbourg, réalisation Bernard Kurt, production Aimée Bleikasten, qui fait revivre ces décors reconstitués.
17. Jean Arp, «Nos actes sont des actes de rêveurs, de nageurs énigmatiques», JE, 497.
18. Saint Augustin, *Confessions*, trad. P. de Labriolle, Paris, Belles Lettres, 2 vol., 1925-1926, vol. II, p. 250.
19. Hans Arp, *Logbuch des Traumkapitlins*, Zurich, Arche, 1965 (Livre de bord du capitaine des rêves), dernier recueil de poèmes allemands publié du vivant d'Arp.

**SOPHIE TAEUBER,
THÉO VAN DOESBURG ET MOI...**

Jean ARP

Deux années durant Sophie Taeuber, Theo van Doesburg et moi avons travaillé à l'aménagement de l'« Aubette » à Strasbourg. Tous les reliefs de Sophie Taeuber, toutes les « compositions » de Doesburg, toutes mes peintures murales ont été anéantis. Non par la guerre mais par un débile mental avide d'exercer ses talents. L'un des reliefs de Sophie Taeuber sera probablement reconstitué mais cette fois-ci dans un pays où ne se promènent pas des iconoclastes déments, très loin d'ici dans le paisible Venezuela. Les reliefs polychromes, les peintures dont nous avons décoré cet édifice, étaient des œuvres qui intégraient pour la première fois des formes libres, purement plastiques dans une architecture intérieure de même nature. Notre travail avait été l'une des clarifications formelles les plus significatives des débuts de l'art de notre temps, dont la portée ne fut reconnue qu'après la destruction de nos travaux. Des souvenirs heureux de l'enfance et de l'adolescence me lient étroitement à ma ville natale Strasbourg, cette « ville magnifique », mais aussi la destruction de nos œuvres à l'« Aubette ». Je suis comme ancré dans cette terrible expérience. Je ne puis me libérer de cette lourde amarre (Tau). Pendant de nombreuses années j'évitai pour cette raison de retourner à Strasbourg. Lorsqu'on évoquait Strasbourg devant moi, je cherchais à m'éloigner par le rêve, par la parole car souvent parler c'est aussi rêver. Le mot « Tau » me revient sans cesse aux lèvres. Parfois ce mot « Tau », comme par enchantement,

évoque pour moi la rosée du matin [en allemand « Tau » signifie également rosée] et la fin d'une nuit de la Saint-Jean, qu'adolescent j'ai passée avec Stadler, Lickteig, Koch et d'autres amis strasbourgeois. A Strasbourg les superbes peintures murales que Sophie Taeuber avait réalisées dans la maison du Docteur Heimendinger furent détruites par les Nazis. Cela avait dû être pour les forbans nazis un véritable régal. Ces œuvres de Sophie Taeuber avaient été réalisées au cours des années 1925-1927, en même temps que ses décors à l'« Aubette ». Je ne peux m'empêcher de penser et de repenser à ces dévastations et me demande quel sens peut avoir un tel malheur. La destination de telles épreuves serait-elle d'aider les hommes à se détacher des réalités terrestres? Notre ami Heimendinger fut en tous cas contraint de se séparer totalement de cette terre et de son corps. Il fut déporté et brûlé dans un camp de concentration. Mais que s'approchent les rêves, que le souffle d'un rêve naissant nous effleure et déjà le souvenir des ancres et des amarres se dissipe. Ce qui est ancré se libère et s'échappe dans les espaces infinis. Le blanc et le noir se transforment en une réalité autre, comme débarrassée de son corps rigide. Dans les salles souterraines de l'« Aubette », dans le dancing et le bar dont les peintures murales étaient de moi, j'avais eu en rêve des conversations avec de nombreux interlocuteurs qui tous me ressemblaient comme des frères, à propos de mes peintures, ces formes primitives des premières catacombes des temps modernes. C'est en Italie que la conversation s'achevait enfin avec d'anxieuses questions sur le sort d'un garçon nommé « Ankertau » [Câble d'ancre]. « Se peut-il que le jeune "Ankertau" ait été pris dans les filets des oiseleurs? Depuis longtemps déjà ils le traquent parce qu'il sait égaler en beauté le chant du rossignol et qu'on leur a promis des monceaux d'or s'ils parviennent à prendre "Ankertau" vivant », déclara l'une des nombreuses personnes qui me ressemblaient et me donnaient le sentiment que c'était moi qui parlais par leur bouche.

Hans Arp (1958?)
Traduction Aimée Bleikasten

- 1886 Hans Peter Wilhelm Arp naît à Strasbourg le 16 septembre. Depuis quinze ans l'Alsace est annexée à l'Empire allemand. Son père, Jürgen Peter Wilhelm Arp, né en 1853 à Kiel dans le Schleswig-Holstein, est le douzième et dernier enfant d'un brasseur de cette ville. En 1877 il quitte l'Allemagne pour venir s'établir à Strasbourg. En 1880 il épouse l'Alsacienne Marie Joséphine Koeberlé, cadette de huit enfants, née à Strasbourg en 1857. Son père, Georges Koeberlé, est originaire du bourg alsacien d'Oberschaffolsheim. Sa mère, Cécile Carraut, descend d'une famille française dont la présence à Tournus en Saône et Loire remonte au début du XVIII^e siècle. Le double prénom «Jean Hans» qu'Arp aimait à se donner vers la fin de sa vie, illustre ce double héritage familial, linguistique et culturel. La langue et la culture allemandes furent transmises au jeune Arp par son père élevé dans une famille protestante. Par sa mère et sa grand-mère maternelle, Cécile Carraut, lui arrive l'héritage français et catholique de son arrière grand-père, François Carraut, fabricant de chaises à Tournus.
- 1891 Naissance de son frère Wilhelm Franz Philipp dit Willie. Hans Arp a cinq ans lorsque se produit cet événement et il fait lui-même remonter sa vocation artistique à cette époque. C'est alors qu'il commence à dessiner avec passion.
- 1893 La famille quitte la maison de la rue du Vieux-Marché-aux-Poissons pour une demeure Louis XV de la rue des Bouchers qui abrite au rez-de-chaussée la fabrique de cigares fondée et dirigée par le père, Wilhelm Arp.
- 1900 Inscription à l'Ecole des arts et métiers de Strasbourg dont il suit irrégulièrement les cours

pendant quelques mois. Mais il supporte mal la discipline que l'école impose aux élèves.

- 1901 Dès l'automne son père le met en apprentissage chez le jeune peintre strasbourgeois Georges Ritleng. Dans son atelier il rencontre les peintres E. Schneider et M. Achener, les poètes alsaciens Adolphe et Albert Matthis et les frères Gustave et René Schickele. Chez Ritleng ou dans les cafés de la vieille ville il côtoie les poètes Ernst Stadler, Otto Flake, René Prévôt, tous membres de l'équipe qui collaborera à *Der Stürmer*, revue pour la renaissance artistique et culturelle de l'Alsace, fondée par René Schickele en juillet 1902.
- 1903 Collaboration d'Arp au numéro de mars-avril du journal satirique strasbourgeois *Hazweiss*. Il y publie les deux premières œuvres connues, signées de son nom: une gravure représentant un paysage et, en regard, un poème en dialecte strasbourgeois. En avril de la même année il publie en allemand dans le triple numéro du *Stiinkerer* un fragment de drame intitulé *Die letzten Sonnenkiimpfer* et le poème « Der Frühling ». Dans les revues *Das Magazin tür Literatur* et *Das Neue Magazin* dont René Schickele prend la direction à Berlin en 1904, Arp fait paraître des textes présentés comme extraits d'un premier recueil de poèmes: *Das Logbuch*, dont le manuscrit, envoyé à un éditeur berlinois, ne sera pas publié.
- 1904 Premier voyage d'Arp à Paris. Il séjourne chez son oncle maternel Charles Koeberlé, installé comme tapissier à Paris. Contact avec Fénéon, Bonnard et Maillol. Cette même année son père construit une maison de vacances à Grendelbruch. Georges Ritleng y séjourne à plusieurs reprises et initie le jeune Arp à la technique de la fresque en peignant avec lui une scène d'inspiration égyptienne sur un mur abrité par une véranda.
- 1905 Séjour en Allemagne à l'Académie des Beaux Arts de Weimar. Arp y étudiera assez irrégulièrement jusqu'en 1908. Ludwig von Hofmann est l'un de ses professeurs. Il y est condisciple d'un cousin allemand Carl Arp mais se lie surtout d'amitié avec Ivo Hauptmann qui l'admire pour sa connaissance de la poésie et de l'art modernes et fera son portrait.
- 1907 Collaboration au quotidien strasbourgeois *Der Elsiisser* comme critique d'art.
- 1908 A Paris, Arp étudie la peinture à l'Académie Julian. Il y retrouve Ivo Hauptmann qui suit les cours de l'Académie Ranson.
- 1909 Arp rejoint ses parents qui, dès 1907, s'étaient établis à Weggis en Suisse. Il y travaille seul et traverse alors une longue période de doute et de réflexion. « C'est à Weggis, écrira-t-il, que j'ai découvert pour moi, en 1910 ou 11 déjà, ce qu'on appelle aujourd'hui l'art abstrait. » Il y compose aussi son célèbre poème « Kaspar ist tot » et y réalise ses premiers essais de sculpture en plâtre guidé par Fritz Huf.
- 1910 Voyages en France et en Allemagne. A Paris il fait la connaissance des Delaunay, de Herbin, de Modigliani qui fera son portrait, de Picasso, de Max Jacob et d'Apollinaire. Il s'enthousiasme pour leurs recherches. Il y rencontre aussi le collectionneur et marchand de tableaux Henri Kahnweiler.

- 1911 Avec les peintres suisses Gimmi, Helbig et Lüthy il fonde le « Moderne Bund » à Lucerne et participe à l'exposition que le groupe organise à l'Hôtel du Lac. La même année il séjourne à Munich au moment de la création et de l'établissement du programme du groupe « Der Blaue Reiter ». Il fait la connaissance de Kandinsky, de Marc, de Macke ainsi que de Klee.
- 1911/12 Participe aux deux expositions organisées par « Der Blaue Reiter ».
- 1913 Collabore à la revue berlinoise *Der Sturm* de Herwarth Walden et expose au « Premier Salon d'Automne allemand » de la Galerie « Der Sturm » à Berlin.
- 1914 Rencontre Max Ernst à Cologne. Présente des œuvres à l'Exposition du « Werkbund ». Lorsque la Guerre de 1914 éclate, il se trouve à Strasbourg. Après un bref passage à Paris il regagne la Suisse et s'établit à Zurich où d'autres écrivains et artistes d'Europe ont trouvé refuge.
- 1915 Expose ses premiers collages à la Galerie Tanner de Zurich. Il y rencontre sa future femme Sophie Taeuber, enseignante à l'École des arts et métiers de Zurich, qui a déjà entamé des recherches menant vers l'abstraction géométrique et exercera une profonde influence sur Arp. Dès cette époque ils réalisent des collages et autres travaux en commun.
- 1916 Hugo Ball, Hans Arp, Marcel Janco, Tristan Tzara et Richard Huelsenbeck fondent le mouvement Dada qui tiendra ses soirées mouvementées au Cabaret Voltaire loué par Hugo Ball et sa compagne Emmy Hennings au coin de la Spiegelgasse dans le vieux Zurich et inauguré le 5 février.
- 1918 A la fin de la guerre le Dadaïsme de Zurich gagne l'Allemagne, Berlin, Cologne et Hanovre où Arp rencontre Raoul Hausmann, Hannah Höch, Kurt Schwitters et retrouve Max Ernst, puis la France.
- 1919 Tzara est à Paris où il répand les idées dadaïstes. Arp collabore avec le groupe de la revue *Littérature* dirigée par Aragon, Breton et Soupault.
- 1920 Arp publie ses recueils de poèmes allemands *Die Wolkenpumpe* et *Der Vogel Selbdritt*. A Berlin il participe à la première « Grande foire exposition internationale Dada ».
- 1921 Arp présente des œuvres au « Salon Dada, Exposition internationale » de la Galerie Montaigne à Paris.
- 1922 Mariage avec Sophie Taeuber à Pura dans le Tessin.
- 1923 Il est à Hanovre chez Kurt Schwitters et participe aux manifestations et publications organisées dans cette ville.
- 1924 Le 4 février, il demande la nationalité suisse qui ne lui est pas accordée par les autorités helvétiques à cause de son appartenance au scandaleux mouvement Dada de Zurich. Le 18 novembre 1924 sa mère, rentrée à Strasbourg après la mort de son mari survenue en janvier 1921, est « réintégrée » dans la nationalité française qui avait été la sienne avant 1871. Arp, revenu également en Alsace, « réclame » à son tour la citoyenneté française. Le recueil *Der Pyramidenrock* paraît à Zurich.
- 1925 A la galerie Pierre Loeb, pour la première exposition du groupe surréaliste, Arp présente ses œuvres avec celles de Chirico, Ernst, Klee, Masson, Miro, Picasso et Man Ray. Sous

- l'influence du surréalisme naissant, Arp développe ses expériences d'écriture automatique.
- 1926 Le 20 juillet 1926 Arp et sa femme Sophie obtiennent le passeport français. A Strasbourg ils travaillent avec le peintre architecte hollandais Theo van Doesburg à l'aménagement dans l'aile droite du Palais de l'Aubette d'un grand centre de loisirs et de restauration. Les salles aux décors révolutionnaires pour l'époque sont ouvertes au public le 17 février 1928 et suscitent les réactions les plus diverses. Dès 1939, lors de la cession du fonds à un nouveau gérant, les décors d'Arp, de Sophie Taeuber-Arp et de Theo van Doesburg sont remplacés par un aménagement plus conforme au goût dominant.
- 1927 La Galerie Surréaliste organise la première exposition personnelle d'Arp. Breton préface le catalogue. Début de la construction de leur maison à Meudon dont Sophie Taeuber a établi elle-même les plans. Arp et Sophie travaillent dans un atelier rue Tourlaque à Montmartre.
- 1929 Vacances à Carnac en Bretagne avec Robert et Sonia Delaunay. Installation dans la maison et les ateliers de Meudon. Arp et Sophie Taeuber soutiennent Michel Seuphor dans l'élaboration des projets du mouvement Cercle et Carré.
Le 9 mai, mort de la mère d'Arp. En novembre, exposition «Arp Reliefs» à la Galerie Goemans.
- 1930 Arp réalise ses premières sculptures en ronde bosse et ses premiers «Papiers déchirés». Publie le recueil *Weisst du schwarz du*, illustré par Max Ernst.
A Paris il retrouve ses amis surréalistes et collabore à leurs publications. Il fait également paraître des textes français dans *Plastique*, la revue créée par Sophie Taeuber pour la défense et le rayonnement de l'art abstrait. Le prénom «Jean» remplace progressivement «Hans» dans sa signature.
Les grandes expositions consacrées à l'art moderne en Europe et aux Etats-Unis montrent à présent ses sculptures, ses reliefs et ses peintures. Des collectionneurs suisses et français achètent des œuvres.
- 1937 Parution de son premier recueil de poèmes français *Des taches dans le vide*.
- 1939 Vacances à Laval en Mayenne. En septembre éclate la Deuxième Guerre mondiale. Publication d'un recueil de poèmes allemands *Muscheln und Schirme*.
- 1940 **Après** des séjours en Dordogne puis chez Peggy Guggenheim en Savoie, Arp et sa femme se réfugient à Grasse dans le midi de la France où ils retrouvent leurs amis Sonia Delaunay, Alberto et Susy Magnelli.
- 1941 Parution de *Poèmes sans prénoms*.
Comme la plupart des surréalistes, Arp et Sophie Taeuber-Arp font des démarches pour émigrer aux Etats-Unis. Avant de quitter l'Europe ils décident de retourner en Suisse pour un bref séjour auprès de leurs amis de Bâle et de Zürich.
- 1943 Mort le 13 janvier à Zurich de Sophie Taeuber-Arp, asphyxiée par les émanations d'un poêle défectueux. Cette disparition soudaine affecte profondément Jean Arp. Il renonce à partir en Amérique et rentre à Meudon.
- 1946 Il publie le recueil français *le*

- Siège de l'Air*, dédié à Sophie.
- 1948 Parution de sa première monographie *On my Way* avec des traductions anglaises de textes français et allemands.
- 1949 Il se rend enfin aux Etats-Unis pour assister à l'exposition que lui consacre la Galerie Curt Valentin.
- 1950 Il y retourne, invité par Walter Gropius, pour réaliser des reliefs monumentaux à la Harvard University de Cambridge.
- 1953 Arp vient de subir un premier infarctus. Avec l'aide d'Antoine Poncet il façonne sa première sculpture monumentale *le Berger des nuages* pour l'Université de Caracas au Venezuela.
- 1954 Il obtient le Grand Prix international de sculpture de la Biennale de Venise.
- 1956 Relief monumental pour la Cité universitaire de Caracas.
- 1957 Il construit un autre relief monumental pour le siège de l'Unesco à Paris.
- 1959 Mariage avec Marguerite Hagenbach. Voyages en Grèce, au Mexique, en Egypte, en Israël et aux Etats-Unis. Le couple achète une maison à Solduno près de Locarno et séjourne désormais alternativement à Clamart, Bâle et Solduno. Tous deux viennent à plusieurs reprises à Strasbourg, notamment à l'occasion des expositions «Du cubisme à l'art abstrait» et «La grande aventure du xx^e siècle» qui y sont organisées en 1958 et en 1963.
- 1962 Première grande rétrospective française organisée au Musée national d'art moderne de Paris par Jean Cassou.
- 1963 Parution du premier volume de l'édition complète des poèmes allemands *Gesammelte Gedichte*. Cette même année Arp obtient en France le Grand Prix National des Arts.
- 1964 Prix Carnegie de Pittsburg.
- 1965 Prix Goethe de l'université de Hambourg. Arp et sa deuxième femme deviennent citoyens d'honneur de la ville de Locarno.
- 1966 Arp réalise les fonds baptismaux et décore l'autel de l'église d'Oberwill en Suisse. Le 7 juin, il meurt dans sa 80^e année, à l'hôpital cantonal de Bâle au cours du bref séjour qu'il faisait dans cette ville avant de se rendre à Clamart. Peu après sa mort paraît *Jours effeuillés*, poèmes, essais et souvenirs en langue française.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Aimée BLEIKASTEN

Cette bibliographie présente une sélection des textes écrits par Arp et sur Arp. Pour plus d'information on se reportera aux monographies et catalogues consacrés à l'œuvre plastique et poétique d'Arp indiqués ci-après et à :

Bleikasten, Aimée, *Arp. Bibliographie*, 2 vol., Londres, Grant & Cutler Ltd, Research bibliographies and checklists, vol. I, *Ecrits/Dichtung*, 1981 ; vol. II, *Critique/Kritik*, 1983.

LIVRES DE JEAN ARP

En langue allemande

Der Vogel Selboritt, Berlin, Otto von Holten, 1920.

Die Wolkenpumpe, Hanovre, Paul Steegemann, 1920.

Der Pyramidenrock, Erlenbach, Zurich, Eugen Rentsch (1924).

Weisst du Schwarz? du, Zurich, Pra, 1930.

Konfiguration, Paris, Poésie & Co., 1930.

Muscheln und Schirme, Meudon-Val-Fleury, chez l'auteur, 1939.

1924 1925 1926/1943, Bem-Bümlitz, Benteli, 1944.

On my Way, New York, Wittenbom Schultz, 1948, édition trilingue allemand, français, anglais.

Auch Das ist Nur Eine Wolke, Basel, Vineta, 1951, réédition Bâle, Neske, 1960.

Wegweiser-Jalons, Meudon-Val-Fleuri, chez l'auteur, 1951, édition bilingue allemand, français.

Dreams and Projects, New York, Curt Valentin, 1951.

Die Engelsschrift, Tübingen, chez l'auteur, 1952.

Worttraume und Schwarze Sterne, Wiesbaden, Limes, 1953.

Behaarte Herzen 1923-1926, *Könige vor der Sint/lut* 1952-1953, Francfort sur le Main, Meta, 1953.
Auf Einem Bein, Wiesbaden, Limes, 1955.
Unsern Täglichen Traum, Zurich, Arche, 1955.
Worte mit und Ohne Anker, Wiesbaden, Limes, 1953.
Mondsand, Pfullingen, Neske, 1960.
Zweiklang, Zurich, Arche, 1960.
Sinnende Flammen, Zurich, Arche, 1961.
Logbuch des Traumkapitiins, Zurich, Arche, 1965.

Edition complète

Gesammelte Gedichte I, Peter Schifferli ed., Zürich, Arche/Wiesbaden, Limes, 1963.
Gesammelte Gedichte II, Peter Schifferli ed., Zürich, Arche/Wiesbaden, Limes, 1974.
Gesammelte Gedichte III, Aimée Bleikasten ed., Zürich, Arche/Munich, Limes, 1984.
(Le volume IV est en préparation.)

En langue française

Des taches dans le vide, Paris, Librairie Tschann (1937).
Sciure de gammes, Paris, Parisot, 1938.
Poèmes sans prénoms, Grasse, chez l'auteur, 1941.
Rire de Coquille, Amsterdam, Vordemberge-Guildewart, 1944.
Le Blanc aux pieds de nègre, Paris, Fontaine, 1945.
Le Siège de l'air, Paris, Vville, 1946.
Le Voilier dans la forêt, Paris, Louis Broder, 1957.
Vers le blanc infini, Lausanne/Paris, La Rose des vents, 1960.
L'Ange et la Rose, Forcalquier, Robert Morel, 1965.
Le Soleil recerclé, Paris, Louis Broder, 1966.
Logbuch, Paris, Arfuyen, 1983, édition bilingue allemand, français.
Edition complète
Jours effeuillés, Paris, Gallimard, 1966.
Arp on Arp, New York, The Viking Press, 1972 (trad. anglaise de *Jours effeuillés*).

LIVRES ET ARTICLES SUR JEAN ARP

Monographies et catalogues de l'œuvre

Arntz, Wilhelm F., *Hans Arp. Das graphische Werk 1912-1966*, Haag (überbayern): Verlag Gertrud Arntz-Winter, 1980.
Arp 1886-1966 (Cat. expo. Stuttgart, édition allemande), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986. Poèmes et textes de Hans Arp. Textes de Aimée Bleikasten, Jean-Louis Faure, Patrick Frey, Jane Hancock, Nadine Lehni, Gabriele Mahn, Eric Michaud, Stefanie Poley, Greta Stroh, Aline Vidal, Harriett Watts.
Arp 1886-1966 (Cat. expo. Strasbourg, Paris, édition française), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986. Poèmes et textes de Jean Arp. Textes de Aimée Bleikasten, Jean-Louis Faure, Jane Hancock, Nadine Lehni, Gabriele Mahn, Eric Michaud, Tilman üsterwold, Stefanie Poley, Roland Recht, Greta Stroh, Aline Vidal, Harriett Watts.
Arp 1886-1966 (Cat. expo., Minneapolis, Boston, San Francisco, édition anglaise), Stuttgart, Gerd Hatje, 1987. Poèmes et textes de Jean Arp. Textes de Aimée Bleikasten, Jean-Louis Faure, Patrick Frey, Jane

- Hancock, Nadine Lehni, Gabriele Mahn, Stefanie Poley, Greta Ströh, Aline Vidal, Harriett Watts.
 Buffet Picabia, Gabrielle, *Jean Arp*, Paris, Les Presses littéraires de France, 1952.
 Cathelin, Jean, *Jean Arp*, Paris, Georges Fall, 1959.
 Döhl, Reinhard, *Das Literarische Werk Hans Arps 1903-1930*, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1963.
 Giedion Welcker, Carola, *Hans Arp*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1957, biblio. Marguerite Hagenbach.
 Hancock, Jane, « Form and Content in the Early Work of Jean Arp », thèse de doctorat, Harvard, Cambridge, Mass. USA, 1980.
In Memoriam Jean Arp, Locarno, 1966.
 Jianou, Ionel, *Jean Arp*, Paris, Arted, 1973.
 Last, R.W., *Hans Arp the Poet of Dadaism*, Londres, Oswald Wolff, Chester Springs, Dufour, 1969.
 Marchiori, Giuseppe, *Arp. Cinquante ans d'activité*, Milan, Bruno Alfieri, 1964.
 Poley, Stefanie, *Hans Arp. Die Formensprache im Plastischen Werk*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1978.
 Puel, Gaston, *Arp*, Veilhes, Gaston Puel, 1966.
 Rau, Bernd, *Hans Arp. Die Reliefs, Œuvre-Katalog*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1981.
 Read, Herbert, *The Art of Jean Arp*, Londres, Thames & Hudson, 1958, New York, Harry Abrams Inc., 1968.
 Seuphor, Michel, *Arp. Sculpture*, Paris, Fernand Hazan, 1964.
 Soby, James Thrall, ed., *Arp*, New York, The Museum of Modern Art, 1958, biblio. Bernard Karpel.
 Trier, Eduard, *Hans Arp. Skulpturen*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1968, biblio. Marguerite Arp.
 Usinger, Fritz, *Huldigung für Hans Arp*, Merzhausen, Uhu-Presse, 1981.

Articles et ouvrages généraux

- Alexandrian, Sarane, *l'Art Surréaliste*, Paris, Hazan, 1969; édition anglaise, Londres, Thames & Hudson, 1969.
 Aragon, Louis, « La peinture au défi » in Cat. expo., *Collages*, Galerie Goemans, 1930.
 Arntz, Wilhelm, « Arp », *Arntz Bulletin, Dokumentation der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Haag (Oberbayern), Verlag Gertrud Arntz-Winter, 1, 1974.
 Ball, Hugo, *Die Flucht Aus Der Zeit*, Munich, Duncker & Humbolt-Verlag, 1927; réédition Josef Stocker, 1946.
 Ball, Hugo, *Briefe 1911-1927*, Einsiedeln, Zurich/Cologne, 1957.
 Barr, Alfred ed., *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, New York, The Museum of Modern Art, 1936, repr. 1974.
 Billeter Fritz, « Im Reich des sanften Magiers. Ein Besuch bei Jean Arp in Solduno », *Artist*, n° 1, janv. 1966.
 Bleikasten, Aimée, « Arp en Alsace », *Recherches germaniques (Strasbourg)*, n° 2, 1972.
 Bleikasten, Aimée, « Jean Hans Arp. Poèmes des années 1930-1945 » in Cat. expo., *Arp. Le Temps des papiers déchirés*, Centre Georges-Pompidou, 1983.
 Bleikasten, Aimée, « Kaspar ist tot: Lamento pour un lutin défunt », *Revue alsacienne de littérature*, n° 13, mars 1986.
 Bleikasten, Aimée, « Hans Arp, Portrait des Dichters als junger Mann und als griiner Greis », *Drehpunkt (Basel)*, 18, n° 65, août 1986.

- Bleikasten, Aimée, «Arp: jalons alsaciens », *Saisons d'Alsace*, 30, n° 93, sept. 1986.
- Bleikasten, Aimée, «Arp en ses forêts », *Saisons d'Alsace*, 30, n° 83, sept. 1986.
- Bleikasten, Aimée, «Arp poète ou la voix des origines» in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Bleikasten, Aimée, «Jean/Hans Arp. La voix du poète », *Poesie* 86, Pierre Seghers éd. (Paris), n° 15, novembre-décembre 1986.
- Bolliger, Hans et al., *Dada in Zürich*, Zurich, Kunsthaus/Arche, 1985.
- Bordier, Roger, «L'Art et la Manière, une Enquête sur la technique. Arp, les Reliefs et le plâtre », *Art d'aujourd'hui* (Paris), 5^e série, n° 4/5, mai-juin 1954.
- Breton, André, « Arp » in Cat. d'Expo., *Arp*, Galerie surréaliste, Paris, 21 nov. - 9 déc. 1927.
- Breton, André, *le Surréalisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1928.
- Breton, André, «Langue des pierres », *le Surréalisme même* (Paris), n° 3, 1953.
- Bruguière, «Importance des papiers déchirés» in Cat. expo., *Arp. Le Temps des papiers déchirés*, Centre Georges-Pompidou, 1983.
- Buffet Picabia, Gabrielle, *Aires abstraites*, Genève, Cailler, 1957.
- Chevalier, Denys, «Aspects de la sculpture moderne: Entretien avec Jean Arp », *Pour l'Art* (Paris), n° 84, mai-juin 1962.
- Clay, Jean, «La singulière ascension de Jean Arp », *Réalités* (Paris), n° 180, janv. 1961.
- Croxley, Hubert, « Hans Arp », *Cahiers d'Art* (Paris), 3, n° 5/6, 1928.
- Derouet, Christian, « Reliefs de Papiers déchirés », Cat. d'Expo., *Arp. Le Temps des papiers déchirés* Centre Georges-Pompidou, 1983.
- Döhl, Reinhard, «Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?» in *Gestaltungsgeschichte und GeseUschaftsgeschichte*, Stuttgart, Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1969.
- Doesburg, Theo, « Notices sur l'Aubette à Strasbourg », *De Stijl* (Paris), XV, n° 87-89, 1928.
- Einstein, Carl, « L'enfance néolithique », *Documents* (Paris), n° 8, 1930.
- Eisen, Albert E. *The Partial Figure in Modern Sculpture: From Rodin to 1969*, Baltimore, Baltimore Museum of Modern Art, 1969.
- Faure, Jean-Louis, « L'Aubette et ses créateurs », *Plaisir de France*, XXXVIII, n° 394, nov. 1971.
- Faure, Jean-Louis, « Les décorations de Jean Arp à l'Aubette et leur place dans l'évolution de son œuvre » in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Finke, Günter, « Hans Arp und seine Abnen », *Genealogie* (Neustadt/Aischl, VII, n° 12, 1965.
- Flake, Otto, *Nein und Ja*, Berlin/Frankfurt, Fischer, 1920.
- Flake, Otto, *Es Wird Abend*, Gütersloh, Siegbert Mon, 1960.
- Frey, Alexander M., *Kleine Menagerie* (avec 10 illustrations d'Arp), Wiesbaden, Limes, 1955.
- Giedion Welcker, Carola, «Contemporary sculptors », *Horizon* (Londres), XIV, n° 82, oct. 1946.
- Giedion Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zurich, H. Girsberg, 1937.
- Giedion Welcker, Carola, *Trunken von Gedichten*, Zurich, Arche, 1953.
- Giedion Welcker, Carola, *Plastik des Zwanzigsten Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1955.
- Giedion Welcker, Carola, *Schriften 1926-1971*, Reinhard Hoh! ed., Cologne, DuMont Schauberg, 1973.

- Hammacher, AM., *The Evolution. Of Modern Sculpture. Tradition and Innovation*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1969, édition française : *L'Evolution de la sculpture moderne*, Paris, Cercle d'art, 1971.
- Hancock, Jane, «Arp's Chance Collages », *Dada/Dimensions*, Ann Arbor, 1985.
- Hancock, Jane, «Travaux de jeunesse», «Horizontale-Verticale-Diagonale, Arp et le sens philosophique de son langage des formes: vers une interprétation», «Nature et Dada», «La représentation de l'homme et de ses attributs: Dada est la période surréaliste », in *Arp 1886-1966* (Cat. d'Expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Hancock, Jane et Nadine Lehni, «Les années d'avant-guerre», in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Hausmann, Raoul, «Nechwirkungen des Dadaismus in der deutschen Literatur», *German Life and Letters* (Oxford), XXI, n° 1, oct. 1967.
- Huelsenbech, Richard, *Mit Licht Witz und Grütze*, Wiesbaden, Limes, 1957.
- Huelsenbeck, Richard, *Reise bis zum Ende der Freiheit*, Heidelberg, Lambert Schneider, 1984.
- Hugnet, Georges, «L'esprit Dada dans la peinture », *Cahiers d'Art*, VII, 1932.
- Hugnet, Georges, «Jean Arp», *Preuves* (Paris), IV, n° 44, oct. 1954.
- Jean, Marcel et Arpad Mezei, *Histoire de la peinture surréaliste*, Paris, Seuil, 1959.
- Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1969.
- Kern, Walter, «Der Moderne Bund (1910-1913) », *Werk* (Winterthur), n° 52, 1965.
- Klee, Felix, ed., *Tagebücher von Paul Klee 1898-1918*, Cologne, DuMont Schauberg, 1957.
- Kuenzli, Rudolf, « Hans Arp's Poetics: The Sense of Dada Nonsense" in *New Studies in Dada*, Hutton, Hutton Press Ltd., 1981.
- Last, R.W.. «Arp and Surrealism", *Symposium* (Syracuse), XXIV, n° 4, hiver 1970.
- Mahn, Gabriele, «Jean Arp et Sophie Taeuber", in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Malet, Marian, «Hans Arp and the Aesthetics of the Workshop" in *New Studies in Dada*, Hutton, Hutton Press Ltd., 1981.
- Marchiori, «Sculptura moderna", *Biennale di Venezia*, n° 23, janv. 1955.
- Meyer, Franz, «Die Schenkung Hans und Marguerite Arp von 1966" *Jahrbuch öffentlicher Kunstsammlungen Basel, 1964-1966*.
- Michaud, Eric, «Hans Arp "entre le ciel et l'enfer": le langage de l'art est une éthique", in *Arp 1886-1966* (Cat. d'Expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Neitzel, L.H., «Hans Arp-Sophie Taeuber-Arp, Erinnerungen eines Freundes" *Das Kunstwerk* (Baden-Baden), IX, fév. 1955.
- Passeron, René, *Histoire de la peinture surréaliste française*, Paris, Librairie Générale Française, 1968.
- Poley, Stefanie, «Concrétions humaines", «Formes de la nature dans les années 30 à 40", «Travaux automatiques", «Géométrie-agéométrique", «La figure humaine dans l'œuvre tardive", in *Arp 1886-1966* (Cat. d'Expo. Version française) Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Read, Herbert, *A Concise History of Modern Sculpture*, Londres, Thames & Hudson, 1964.
- Recht, Roland, «Tabula rasa?", in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Ribemont-Dessaigne, Georges, «Dada Painting or the Oil-eye », automne-hiver 1923/24.

- Richter, Hans, *Dada Art et Anti-Art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.
- Richter, Hans, *Begegnungen von Dada bis Heute. Briefe Dokumente*, Riha, Karl et Günter Kampf ed., Steinbach/Giessen, Anabas, 1972. *Erinnerungen*, Cologne, DuMont Schauberg, 1973.
- Rotermund, Erwin, *Die Parodie in der Modernen Deutschen Lyrik*, Munich, Wilhelm Fink, 1963.
- Rubin, William, *Dada and Surrealism*, New York, Harry N. Abrams, 1968.
- " Hans Arp ^D, *Saisons d'Alsace*, (Strasbourg), n.s., VIII, n° 8, automne 1963.
- c Hommage à Hans Jean Arp », *Saisons d'Alsace*, n.s., XXI, n° 22, printemps 1967.
- Sanouillet, Michel, *Dada à Paris*, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- Schmalenbach, Werner, « Hans Arp ^D. *Das Kunstwerk*, XIII, n° 7, janv. 1960.
- Schneider, Pierre, "Arp speaks for the laws of chance », *Art News* (New York), nov. 1957.
- Schwitters, Kurt, *Wir Spielen bis uns der Tod abholt*, Ernst Nündel ed., Berlin, Ullstein, 1975.
- Seuphor, Michel, *le Style et le Cri*, Paris, Seuil, 1965.
- Seuphor, Michel, *Cercle et Carré*, Paris, Belfond, 1971.
- Sheppard, Richard, (ed.), *Dada Studies of a Movement*, Chalfont St. Giles, Buckinghamshire, Alpha Academie, 1980.
- Spies, Werner, *Das Auge Am Tatort*, Munich, Prestel, 1979.
- Stroh, Greta, « Biographie ^D in Arp 1886-1966 (Cat. expo. Version française), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Trier, Eduard, *Figur und Raum: Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Gebrüder Mann, 1960.
- Trier, Eduard, « Ein Skizzenbuch von Hans Arp ^{IO}. *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* (Cologne), XXXVI, 1974.
- Tzara, Tristan, « Chronique zurichoise 1915-1919 ^{IO}. in *Dada Almanach*, Berlin, Erich Reiss, 1920.
- Usinger, Fritz, « Hans Arp, der Bildner und Dichter ^{IO}. *Deutsche Rundschau* (Baden-Baden), LXXXVI, fév. 1960.
- Vidal, Aline, « Deux mouvements d'avant-garde à Paris au début des années 30 ^{IO}. entretiens avec Michel Seuphor et Jean Hélion, in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Waldberg, Patrick, « Arp et ses jardins suspendus ^{IO}. *XX^e Siècle* (Paris), n° 11, 1958.
- Watts, Harriett, « Chance: a Perspective on Dada ^{IO}. thèse de doctorat, Ann Arbor, 1980.
- Watts, Harriette, « Hans Arp et le principe des .. Constellations" », in *Arp 1886-1966* (Cat. expo. Version française), Stuttgart, Gerd Hatje, 1986.
- Wescher, Herta, « Les collages cubistes ^{IO}. *Art d'aujourd'hui*, série 4, n° 3/4, avril-mai 1953.
- Wescher, Herta, « Le Cosmos de Arp ^{IO}. *Cimaise* (Paris), n° 4, mars-avril 1957.
- Wescher, Herta, « Die Hochreliefs in Bronze von Hans Arp », *Quadrum* (Bruxelles), n° 6, 1959.
- Zervos, Christian, « Arp », *Cahiers d'Art*, II, n° 25, 1950.

LES AUTEURS DES COMMUNICATIONS

Henri Béhar

né à Paris. Professeur de littérature française à l'Université de Paris III. Éditeur des œuvres de Vitrac et de Tzara. Directeur de *Mélusine*. Principales publications: *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, Nathan/Labor, 1980 ; *le Théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, 1979; *le Surréalisme, textes et débats* (avec M. Carassou), Le Livre de Poche, 1984.

Aimée Bleikasten

née à Strasbourg. Etudes d'allemand, de philosophie, de psychologie et d'histoire de l'art à Dijon, Tübingen (RFA), Bâle (Suisse), Paris-Sorbonne. Agrégée d'Allemand. Maître de conférences à l'Université de Strasbourg II. Recherches sur le lyrisme et l'art allemands du xx^e siècle. Travaux sur Arp: *Arp, Bibliographie*, Londres, vol. 1, 1981; vol. 2, 1983; traductions dans *Arp, Logbuch*, Arfuyen, 1983 et dans des catalogues et revues. Articles publiés en France, en Allemagne, en Suisse et aux USA. Production de trois films sur Arp. Biographe de Jean Arp. Responsable de ses archives littéraires et de l'édition complète de ses écrits. Membre du bureau et du conseil d'administration de la Fondation Arp de Clamart. Présidente de l'Association Jean Hans Arp de Strasbourg.

Georges Bloess

né à Salagnac (Dordogne) de parents alsaciens. Etudes à Colmar puis élève de l'Ecole normale supérieure de Saint-Cloud. Agrégé d'Allemand. Enseigne à l'Université de Paris VIII depuis 1969 conjointement aux départements d'Etudes **germaniques** et d'Arts plastiques. Articles sur le cinéma en RFA, sur l'architecture et les arts appliqués en Allemagne au début du xx^e siècle, sur le langage poétique en Allemagne depuis 1945, sur la relation du langage plastique et musical dans le romantisme allemand. Correspondant de la revue *Esprit* dans le domaine du roman allemand contemporain.

Michel Deguy

né à Paris. Agrégé de philosophie. Maître de conférences à l'Université de Paris VIII où il enseigne la littérature française depuis 1968. Son œuvre poétique, publiée depuis 1960 chez Gallimard comprend douze titres dont on trouve des choix dans *Poèmes 1960-1970 et Poèmes II, 1970-1980*, Poésie/Gallimard. Publications récentes: *Gisants*, Gallimard; *la Machine matrimoniale ou Marivaux*, Collection Tel; *Brevets*, Champ-Vallon. *Choses de la poésie & affaires culturelles*, Hachette. Dirige la revue *Poésie*, Belin, depuis dix ans.

Christian Derouet

né à la Jaille Yvon (Maine-et-Loire). Historien, conservateur des Musées nationaux en 1969, au Musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou depuis 1974. Auteur de publications et commissaire d'expositions sur Léger, Arp, Giacometti, De Chirico, les Réalistes, Kandinsky. Recherches fondamentales: reconstitution des archives d'un marchand de tableaux: Leonce Rosenberg et la galerie de l'Effort moderne.

Reinhard Döhl

né à Wattenscheid/Westphalie (RFA). Etudes d'allemand, d'histoire et de sciences politiques à Göttingen à partir de 1957 puis à Stuttgart après 1960. Doctorat en 1965. En 1979, habilitation pour la littérature allemande moderne (surtout en ce qui concerne les médias). Professeur à l'Institut d'histoire et de littérature modernes de l'Université de Stuttgart. Principales publications: *Des literarische Werk Hans Arps 1903-1939*, Stuttgart, 1967. Nombreux travaux sur la poésie expérimentale avec Eugen Gomringer et Felix Andreas Baumann, sur le théâtre radiophonique et sur la littérature et les arts plastiques du xx^e siècle.

Adrien Finck

né à Hagenbach (Haut-Rhin). Etudes d'allemand à Strasbourg et à Paris. Agrégé d'allemand, docteur es Lettres, professeur à l'Université de Strasbourg II. Principales publications critiques: *Georg Trakl, essai d'interprétation*, Strasbourg, 1973; *Introduction à l'œuvre de René Schickele*, Strasbourg, 1982; *Studien zu René Schickele* (éd. en collaboration avec M. Staiber), Strasbourg, 1984. Traductions de l'œuvre de Claude Vigée. Auteur de: *Mülmusik*, poésies dialectales, 1980; *Handschrift*, 1982; *Fremdsprache*, poèmes et récits en allemand, 1981; *Der Sprachlose*, 1985.

Leonard Forster

né à Londres (Grande-Bretagne). Etudes en Angleterre, Allemagne et Suisse. Carrière universitaire à Cambridge et à Londres. Recherches et nombreuses publications sur la poésie de la Renaissance, les poésies baroque et contemporaine en Allemagne et en Europe. Publication sur Arp dans *The Poets Tongues*, Cambridge University Press, 1970 et dans différentes revues françaises. Docteur Honoris Causa de l'Université des sciences humaines de Strasbourg (Strasbourg II).

Alain Gheerbrant

né à Paris. Etudes de philosophie, d'histoire de l'art et d'ethnologie interrompues par la Deuxième Guerre mondiale. Entre dans la résistance. Poète, ethnologue, cinéaste. Fondateur de « K Editeur ». Publia à ce titre *le Siège de l'Air* de Jean Arp ainsi que de nombreux ouvrages de Péret, Artaud, G. Bataille, A. Césaire. Publications: *l'Homme ouvert*, poèmes, Paris, 1945 ; *Anthologie de la poésie naturelle* (en collaboration avec Camille Bryen), K Editeur, 1948; *l'Expédition Orénoque-Amazone*, Gallimard, 1952; *Congo noir et blanc*, Gallimard, 1955; *l'Eglise rebelle d'Amérique Latine*, Le Seuil, 1970; le *Dictionnaire des symboles* (en collaboration avec Jean Chevalier), Laffont, 1970, 1981. Nombreuses publications sur l'art moderne ainsi que des films documentaires et de grands reportages.

Victor Hell

né à Oberdorf (Haut-Rhin). Etudes à Altkirch interrompues par la Deuxième Guerre mondiale. « Rééducation » en Allemagne en 1940. Évadé, résistant. Agrégé d'allemand, docteur es Lettres. Professeur de littérature générale et comparée à l'Université des Sciences humaines (Strasbourg II). Principales publications: *Schiller*, Seghers, 1960, 1965; *Rainer Maria Rilke*, Plon, 1965; *Nathan Katz*, Itinéraire spirituel d'un poète alsacien, 1979; *l'Idée de culture*, PUF, Que sais-je ?, 1981 ; *Pour une culture sans frontières. L'Alsace, une autre histoire franco-allemande*, Strasbourg, 1986.

Ionel Jianou

né à Bucarest (Roumanie). Etudes et diplômes universitaires à Paris. Professeur honoraire d'histoire de l'art de l'Institut d'arts plastiques Grigorescu de Bucarest (1954-1961). Spécialiste internationalement reconnu de sculpture contemporaine. Editeur de monographies et catalogues raisonnés sur Rodin, Brancusi, Arp, Moore, Bourdelle, Zadkine, Lardera, Hajdu, Couturier, Pan, Poncet. Editeur des anthologies: *la Sculpture moderne en France depuis 1950* et *les Artistes roumains en Occident*. Vit et travaille à Paris depuis 1961.

Alfred Kem

né à Hastingen (RFA). Etudes de théologie, philosophie et histoire à Strasbourg, Clermont-Ferrand, Heidelberg, Leipzig, Paris. Auteur et lecteur d'allemand chez Gallimard. Romancier, essayiste, auteur multimedia. Principaux romans: *le Jardin perdu*, Ed. de Minuit, 1950; *les Voleurs de cendres*, Ed. de Minuit, 1951; *le Mystère de Sainte Dorothee*, Gallimard, 1952; *le Clown*, Gallimard, 1957; *le Bonheur fragile*, Gallimard, 1960. Auteur de nombreux articles, pièces radiophoniques et téléfilms entre 1963 et 1985.

Marc Le Bot

docteur de troisième cycle en histoire, docteur es Lettres et Sciences humaines, professeur à l'Université de Nanterre (Paris X), actuellement titulaire de la chaire d'histoire de l'art contemporain à la Sorbonne (Paris 1). Principales publications: *Francis Picabia et la crise des valeurs figuratives*, Klincksieck, 1968; *Peinture et machinisme*, Klincksieck, 1973;

Valerio Adami, Paris, Galilée, 1975; *Figures de l'art contemporain*, Paris, UGE, 10 x 18, 1976; Vladimir Velickovic, Galilée, 1978; *les Parenthèses du regard* (coll. Crémonini), Fayard, 1979; *l'Œil du peintre*, Gallimard, 1982; Francis Limerat, SMS, 1986, *Images du corps*, Aix en Provence, 1986. Membre du comité de rédaction de *Traverses*, la *Revue esthétique*, la *Quinzaine littéraire*.

Jean-Pierre Lefèbvre

né à Boulogne-sur-Mer. Etudes à Boulogne-sur-Mer, Lille, Paris (Ecole normale supérieure). Agrégation d'allemand et doctorat es lettres. Maître de conférences à l'Ecole normale supérieure depuis 1971. Publications: *Der gute Trommler*, Hambourg, 1986. Nombreuses traductions de textes philosophiques et poétiques (Hegel, Kant, Marx: Le Capital, livre I, Büchner, Heine, Holderlin, Brecht, Celan, Expressionnistes allemands). Nombreux articles sur Heine, Hegel, Marx dans les revues *la Pensée*, *Critique*, *les Nouvelles littéraires*.

Vasile Maruta

né à Micesti (Roumanie). Etudes de philosophie, langue et littérature roumaines à l'Université de Bucarest et de littérature française et comparée à l'Université de Strasbourg II. Lecteur de langue et littérature roumaines à cette université de 1981 à 1984. Actuellement maître auxiliaire au Rectorat de Nancy-Metz. Recherches sur l'œuvre des écrivains d'origine roumaine établis à l'étranger. Articles sur Tristan Tzara et l'avant-garde roumaine.

Mady Ménier

conservateur des Musées nationaux. Ancien conservateur au Musée national d'art moderne. Docteur es lettres. Thèse de doctorat: *l'Œuvre sculptée d'Henri Laurens*. Professeur d'histoire de l'art contemporain à l'Université de Lyon II. Auteur d'articles, de catalogues sur la sculpture et l'art contemporains.

Eric Michaud

né à Grenoble. Etudes de lettres modernes et d'histoire de l'art à Nanterre (Paris X). Maître-assistant à l'Université de Strasbourg II. Publications: *Théâtre au Bauhaus*, L'Age d'Homme, 1978. Traduction et édition critique d'Oskar Schlemmer: *Théâtre et Abstraction*, L'Age d'Homme, 1978; *Hypnoses* (en collaboration avec M. Borch-Jacobsen et J.-L. Nancy), Galilée, 1983. Articles dans des revues et catalogues. Collabore à *Critique*.

Antoine Poncet

né à Paris. Sculpteur, fils du peintre-verrier Marcel Poncet, petit-fils de Maurice Denis. Etudes à l'Ecole des Beaux-arts de Lausanne, puis à l'atelier de Germaine Richier. Practicien de Jean Arp de 1953 à 1954. Participe à la Biennale de Venise en 1956. A réalisé des sculptures monumentales qui se trouvent à la Stanford University, au New London College, à la Chicago University, à la Gallery of Fine Arts de Washington, au Musée de Montréal, au Art Institut de Chicago. Membre du jury du Prix Bourdelle

et du Salon de Mai. Prix Henry Moore du Musée de Hakone (Japon) en 1983. Nombreuses expositions personnelles entre 1946 et 1985. Article sur Arp: "Jusqu'au dernier jour. Jean Arp et ses amis,,", *Gazette de Lausanne*, 20-8-1966.

Karl Riha

né à Krummaw/Moldau (RFA). Historien de la littérature, critique, auteur. Après Frankfort-sur-le-Main et Berlin, vit aujourd'hui à Siegen/Westphalie du Nord où il est professeur. Publications sur la " Moritatenlyrik » (Récits rimés de meurtres), le lyrisme et la littérature des grandes villes, le crossreading, les comic-strips, la Commedia dell'arte, Dada. Nombreuses éditions parmi lesquelles: *Raoul Hausmann, Oberdada Baader, Kurt Schwitters*, 113 *Poèmes Dada*,. *Dada Berlin* (en collaboration avec Hannes Bergius), Reclam, 1977. Contributions dans de nombreux ouvrages collectifs, des revues, des publications littéraires.

Erwin Rotermund

né à Munster/Westphalie (RFA). Etudes d'allemand, d'histoire, de philosophie, de musique à Munster et à Munich. De 1961 à 1968, assistant à l'Université de Giessen où il obtient l'habilitation. Professeur à l'Université de Mayence depuis 1973. Recherches sur la littérature allemande des XVIII, XIX et XX siècles. Publication: *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*, 1963. Travaux sur la littérature allemande de l'exil (1933-1945) et la littérature sous le Troisième Reich. Nombreux articles sur la nouvelle allemande des années 30 et 40, le théâtre de l'exil. Travaille actuellement en collaboration avec Heidrun Ehrke-Rotermund à une documentation sur la résistance littéraire sous le Troisième Reich.

Bernard Vogler

né à Obermodern (Haut-Rhin). Etudes d'histoire à Lyon. Agrégé d'histoire en 1960. Docteur es lettres en Sorbonne en 1972. Thèse de doctorat: *la Vie religieuse dans les pays rhénans de 1555 à 1619*, 3 vol., 1974. Professeur à l'Université des Sciences humaines (Strasbourg II). Publications: *le Clergé protestant rhénan au XVI. siècle*, 1977; *l'Alsace au siècle d'or*, 1977. Nombreux articles sur l'histoire du protestantisme et l'histoire de l'Alsace de 1500 à 1945. Recherches en cours sur l'histoire de Strasbourg et de l'Alsace.

Origine des illustrations

AJHA: Association Jean Hans Arp de Strasbourg.

FA: Fondation Arp de Clamart.

Cat. Hatje : Catalogue Arp, Stuttgart, Gert Hatje, 1986.

L'ASSOCIATION JEAN HANS ARP

Créée en janvier 1984 afin de promouvoir la création contemporaine à Strasbourg et en Alsace, l'Association Jean Hans Arp (AJHA) s'est attachée d'abord, le centenaire de la naissance de Jean Arp à Strasbourg étant proche, à lancer, à encourager et à aider tout ce qui pouvait mettre en valeur son œuvre tant plastique que poétique.

En 1984 et en 1985 des animations portant sur l'œuvre d'Arp se sont déroulées en des lieux divers de la Ville (Librairie Kléber, Centre Ville, Forum de la FNAC, CRDP, Musées...), comportant notamment des lectures de poèmes, des présentations de films et de diapositives. En 1985 l'AJHA a présenté à la galerie alsacienne du Musée une maquette des décors réalisés en 1928 à l'Aubette par van Doesburg, Arp et Sophie Taeuber-Arp. Cette maquette a pu être construite grâce à la collaboration de l'Ecole d'Architecture de Strasbourg. Au début de l'année du centenaire, l'AJHA a largement contribué au financement et à la rédaction du numéro spécial Arp de la *Revue alsacienne de littérature* publié en avril. Elle s'est associée fin avril au Concert des 26 Journées de chant choral, organisé par Geneviève Honegger, et où furent présentées sous la direction d'Erwin List deux cantates composées sur des poèmes d'Arp par Paul Arma et Jean-Paul Baumgartner. En collaboration avec les sociétés philatéliques de Strasbourg, l'AJHA a fait éditer une flamme d'oblitération avec un auto-portrait d'Arp. En accord avec ces mêmes sociétés et les Musées de Strasbourg, l'AJHA a co-organisé le 8 novembre 1986 la manifestation de l'émission en premier jour du timbre-poste du centenaire représentant «la Danseuse» d'Arp. Des membres de l'AJHA ont par ailleurs apporté leur collaboration à la grande exposition Arp qui s'est tenue au Musée d'art moderne du 16 septembre au 16 novembre et ont prêté leur concours pour la rédaction du catalogue. Ils ont également contribué à la rédaction du numéro spécial Arp de *Saisons d'Alsace* publié en septembre. Avec l'Université des sciences humaines de Strasbourg l'AJHA fut l'organisatrice du colloque international et interdisciplinaire «Arp, poète, plasticien» qui se déroula fin septembre sous le patronage et avec la collaboration du Conseil de l'Europe.

Un concert « En hommage à Arp », organisé en étroite collaboration avec les Percussions de Strasbourg pour la clôture de l'exposition Arp, est la dernière manifestation présentée par l'AJHA dans le cadre du centenaire. L'AJHA n'arrêtera pas pour autant ses activités pour lesquelles le centenaire d'Arp ne fut qu'une prestigieuse introduction. Elle a bien d'autres projets et poursuivra son action soutenue par ses adhérents qu'elle souhaite de plus en plus nombreux et les partenaires qui lui feront confiance.

Association Jean Hans Arp, 22, rue Descartes 67084 Strasbourg

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|---|
| Aimée BLEIKASTEN: Arp, poète plasticien..... | 7 |
|--|---|

TEMOIGNAGES

| | |
|--|----|
| Alain GHEERBRANT: Du matérialisme de Jean Arp | 15 |
| Antoine PONCET: Témoignage d'un collaborateur et d'un ami... | 17 |

L'ITINÉRAIRE D'ARP

| | |
|--|-----|
| Bernard VOGLER: L'Alsace au temps d'Arp de 1900 à 1914 | 21 |
| Adrien FINCK : Arp et Schickele. Esquisse d'une comparaison. . . | 27 |
| Aimée BLEIKASTEN: Premières publications d'Arp en Alsace. . | 33 |
| Mady MENIER: Arp et Dada | 65 |
| Vasile MARUTA: Arp et Tzara..... | 85 |
| Henri BEHAR : Arp surréaliste | 99 |
| Georges BLOESS: L'œuvre d'Arp après 1945 | 113 |
| | 297 |

LE GESTE CREATEUR

| | |
|--|-----|
| Michel DEGUY: Un Arp poétique. | 127 |
| Marc LE BOT: Jean Arp: art et hasard | 143 |
| Eric MICHAUD : Jean Arp et le « plaisir de détruire» | 149 |
| Alfred KERN: Arp: un art poétique, l'espace d'un geste | 157 |
| Christian DEROUET: « Paolo» Arp and « Francesca» Taeuber | 167 |
| lone! HANaU: Arp et Brancusi | 177 |
| Victor HELL: Jean Arp et Hans Prinzhom: Expression, « Bild-Nerei », « Gestaltung» | 185 |

LES MOTS DU POETE

| | |
|---|-----|
| Jean-Pierre LEFEBVRE: Kaspar, Kaspar, Kaspar... | 199 |
| Reinhard DOHL: Le non-sens de l'art contre la folie du temps. | 205 |
| Karl RIHA : Secondes versions | 225 |
| Erwin ROTERMUND: La parodie dans la poésie de Hans Arp... | 237 |
| Leonard FORSTER: « Alter Fischmarkt» | 251 |
| Hans Jean ARP: Alter Fischmarkt / Vieux-Marché-aux-Pois- sons. | 259 |
| Aimée BLEIKASTEN : Arp autobiographe | 263 |
| Jean ARP: Sophie Taeuber, Théo van Doesburg et moi.. | 275 |
| Aimée BLEIKASTEN : Arp - repères biographiques | 277 |
| Aimée BLEIKASTEN : Bibliographie sélective | 283 |
| Les auteurs des communications | 289 |
| L'Association Jean Hans Arp de Strasbourg. | 295 |

MÉLUSINE

Cahiers du Centre de Recherches sur le Surréalisme
(paris-III)

Rappel des précédents numéros:

- I. Emission-réception
- II. Occulte-occultation
- III.** Marges-non frontières
- IV. Le Livre surréaliste
Acte du colloque en Sorbonne, juin 1981
- V. Politique-polémique
- VI. Raymond Roussel en gloire
Acte du colloque de Nice, juin 1983
- VII. L'âge d'or-l'âge d'homme
- VIII. L'âge ingrat

A paraître:

- X. Amour-humour (1988)

Dans la «Bibliothèque Mélusine » :

- *Jacques Vaché et le groupe de Nantes*, par Michel Carassou (éditions J.-M. Place)
- *De la chimère à la merveille*, par Pascaline Mourier-Casile (l'Age d'Homme)

ACHEVÉ D'IMPRIMER
LE 9 DÉCEMBRE 1987
SUR LES PRESSES DE
DOMINIQUE GUÉNIOT
IMPRIMEUR A LANGRES

DÉPÔT LÉGAL : DÉCEMBRE 1987
N° D'IMPRIMEUR: 1631

KASPAR EST MORT

hélas notre bon kaspar est mort.
qui cachera désormais le drapeau incandescent dans la natte
des nuages et jouera chaque jour un noir petit tour.
qui tournera désormais le moulin café dans le tonneau
primordial.
qui fera désormais sortir la biche idyllique du cornet pétrifié.
qui mouchera désormais les bateaux parapluies pis d'air pères
d'abeilles quenouilles d'ozone et écrêtera les pyramides.
hélas hélas hélas notre bon kaspar est mort. misère des misères
kaspar est mort.
les poissons claquent de douleur à fendre l'âme dans leurs
fenils pleins de cloches quand on prononce son prénom. c'est
pourquoi je répète en soupirant son nom de famille kaspar
kaspar kaspar.
pourquoi nous as-tu abandonnés. dans quelle forme s'est
glissée à présent ta grande et belle âme. t'es-tu transmuté en
étoile ou en trombe d'eau sur une tornade torride ou en pis
de noire lumière ou en tuile translucide sur le tambour gémissant
de l'être rocailleux.
voici que se dessèchent nos têtes et nos semelles et que les
fées à demi calcinées jonchent les bûchers.
voici que derrière le soleil tonne le noir jeu de quilles et
que plus personne ne remonte les montres les compas et les
roues des brouettes.
qui partagera désormais le repas solitaire du rat phosphorescent
à la table aux pieds nus.
qui chassera désormais le démon sirokkoko quand il tentera
d'égarer les chevaux.
qui nous expliquera désormais les monogrammes des étoiles.
son buste ornera la cheminée de tous les gens bien nés mais
ce n'est ni une consolation ni du tabac priser pour une tête
de mort.

Jean Arp

Contributions : H. BÉHAR, A. BLEIKASTEN, G. BLOESS, M. DEGUY,
C. DEROUET, R. DOHL, A. FINCK, L. FORSTER, A. GHEERBRANT, V.
HELL, I. JIANOU, A. KERN, M. LE BOT, J.-P. LEFÈVRE, V. MARUTA,
M. MÉNIER, E. MICHAUD, K. RIHA, E. ROTERMUND, B. VOGLER.

Dessin de couverture : Jean Arp, 1929.