



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV « Civilisations, cultures, littératures et société »

Équipe d'accueil REIGENN (EA 3556)

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Études germaniques

Présentée et soutenue par :

Agathe MAREUGE

le 10 octobre 2014

L'Œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp (1886-1966)

Sous la direction de :

M. Bernard BANOUN

Professeur, Université Paris-Sorbonne

JURY :

M. Bernard BANOUN

Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Laurent CASSAGNAU

Maître de Conférences, Ecole Normale Supérieure
de Lyon

Mme Isabelle EWIG

Maître de Conférences, Université Paris-Sorbonne

Mme Françoise LARTILLOT

Professeur, Université de Lorraine

M. Eric ROBERTSON

Professeur, Royal Holloway University of London

M. Sandro ZANETTI

Professeur, Universität Zürich

La présente étude, consacrée à l'œuvre poétique tardive de Jean Hans Arp (1886-1966), cherche à réévaluer sa production des années cinquante et soixante, souvent négligée ou réduite à une continuation affadie de Dada, voire à une poésie à forte connotation spirituelle ou religieuse ayant renoncé au non-sens ; par là, elle entend éclairer sous un jour nouveau l'ensemble de sa poétique. Pour ce faire, elle s'appuie principalement sur un corpus peu pris en compte ou entièrement nouveau : les poèmes publiés après la Seconde Guerre mondiale, qui n'ont pas fait l'objet d'étude générale approfondie à ce jour, ainsi qu'un ensemble de poèmes inédits conservés dans les archives, qui sont ici présentés et analysés pour la première fois dans la recherche consacrée à l'œuvre d'Arp.

La tardiveté (*Spätzeitlichkeit, lateness*) est envisagée doublement, dans sa dimension à la fois individuelle et générationnelle. Elle se fonde d'abord sur une portion spécifique de la poésie arpienne – celle composée dans les vingt dernières années de l'artiste, entre soixante et quatre-vingts ans – en posant la question de son rapport à la production antérieure et de sa capacité d'invention et de renouvellement. Elle pose ensuite, à travers le cas singulier d'Arp, la question plus générale du vieillissement des avant-gardes, à première vue aporétique : comment hériter d'une esthétique négative ? comment poursuivre un geste destructeur sans le trahir par une démarche qui deviendrait positive, ni le renier en se contentant de le répéter – il perdrait alors tout autant son caractère subversif ? Cet enjeu d'ordre formel va de pair avec une difficulté ayant trait au rapport qu'entretient la poésie – une poésie héritière du principe d'autonomie issu de la modernité littéraire – avec la réalité extérieure au langage : comment écrire après 1945 quand on a véritablement commencé à créer pendant et à cause de la Première Guerre mondiale ? Lorsque la catastrophe non seulement se répète, mais s'amplifie démesurément moins d'un quart de siècle plus tard, s'agit-il à nouveau de faire « table rase », ou au contraire de revendiquer une continuité de l'art contre les ruptures historiques ? Ces deux grandes questions, formelle et référentielle, guident la réflexion.

La question de la périodisation constitue un aspect méthodologique essentiel de ce travail. Sans nier l'importance des conditions extérieures de détermination de l'œuvre, il s'agit de les prendre en compte au prisme de leurs conséquences formelles et structurelles. La césure essentielle se situe en 1943-1945, et c'est au cours des années cinquante que se constitue l'œuvre tardive, qui couvre ainsi les quinze dernières années de production d'Arp. Suite à la double tragédie personnelle et collective que constituent la mort accidentelle de Sophie Taeuber-Arp en janvier 1943 et la Seconde Guerre mondiale, Arp cesse de créer pour un temps, et lorsqu'il reprend l'écriture, c'est selon des modalités nouvelles, qui empruntent d'abord la voie de formes provisoires (poèmes à Sophie et poèmes de la guerre) avant la mise

en place de formes proprement tardives. Du milieu des années quarante au milieu des années cinquante, le retour à l'œuvre et la réappropriation poétique s'effectuent en outre par une importante activité éditoriale et anthologique, attestant un travail de reprise de matériaux anciens valant à l'échelle du poème autant qu'à celle du recueil ; cette caractéristique perdurera et sera définitoire de l'œuvre tardive, au côté d'une invention formelle intacte, explorant de nouveaux modes d'expérimentation du matériau verbal. On peut ainsi distinguer, au sein de la production tardive, les années des formes transitoires (1943-1947), puis l'épanouissement de formes et de tendances formelles spécifiquement tardives (années cinquante et début des années soixante), partiellement contradictoires, entre réduction formelle et linéarité narrative, jusqu'à la coexistence de ces traits, dans les toutes dernières années (1961-1966), avec une poésie où la dimension spirituelle est plus perceptible.

Tout en mettant au jour et en analysant le caractère déterminant pour sa poésie de la césure de 1943-1945, la thèse s'attache à démontrer l'unité de l'ensemble de la production poétique en en faisant ressortir les facteurs de continuité – formels, structurels, poétologiques et esthétiques –, et à souligner également l'importance de plusieurs autres jalons dans l'évolution de l'œuvre arpienne de part et d'autre de Dada, depuis les débuts néoromantiques jusqu'à sa phase tardive. Les années trente représentent une étape importante à cet égard, marquant un premier affranchissement par rapport aux formes dada avec l'apparition des « constellations » et des « configurations », premières expressions de la tension entre totalisation et fragmentation qui caractérisera l'œuvre ultérieure. Elles correspondent en outre à la conception organique de l'œuvre chez Arp, qui inclut l'idée de germination, de croissance, de maturation, mais aussi de mort et de renaissance sous une autre forme, ce qui signifie, au plan formel et structurel, extension, altération, décomposition, reprise, variation. Ces caractéristiques se développent pleinement dans les années cinquante, un moment où, par nature, il est possible pour le poète de puiser dans un matériau ancien particulièrement vaste et riche, puisqu'il a alors plus de quarante années de production derrière lui. De façon spécifique chez Arp, le principe de continuité va de pair avec le principe de contradiction. C'est précisément grâce à l'intégration du principe de contradiction que l'œuvre peut se développer de façon relativement continue, puisqu'elle intègre sa propre négation comme principe esthétique.

Le découpage chronologique proposé se fonde prioritairement sur l'analyse de la relationalité interne de l'œuvre et des poèmes, afin de ne pas appliquer indistinctement à Arp des discours généraux ou des schémas de lecture établis à propos d'un groupe, d'une génération. Il s'agit plutôt de partir de l'exemple arpien pour se demander ensuite si ce cas est

ou non représentatif de phénomènes qui excèdent sa propre production poétique et plastique. Caractériser sa production tardive ne signifie pas seulement en dégager les traits définitoires, mais se demander à chaque fois en quoi ils sont spécifiquement tardifs, donc quel est leur « degré de tardiveté ». Cela veut dire, au niveau interne, examiner comment ils se définissent par rapport à l'œuvre antérieure (dada, pré-dada) et par rapport à l'œuvre prise dans son ensemble ; comment ils se distinguent de la production qui précède. Au niveau externe, cela consiste à observer les changements dans la référentialité de l'œuvre poétique, c'est-à-dire à détecter l'apparition d'un nouveau rapport au monde extérieur et de son expression proprement poétique. Etudier la tardiveté de la production tardive revient ainsi à définir la poétique tardive d'Arp : les principes d'écriture, les procédés, le rapport au processus de création, la conception du rôle imparti à l'art et à la poésie qui se font jour dans les années cinquante et soixante.

Afin de rendre compte autant que possible de la poétique paradoxale d'Arp, la thèse s'appuie essentiellement sur la lecture des textes. Le choix de cette méthode vise d'abord à répondre à deux difficultés méthodologiques. La première tient au principe de reprise et de variation, un principe de création et d'écriture fondamental d'Arp, qui prend toute son ampleur dans la production tardive et signifie *a priori* la négation par nature de toute œuvre tardive spécifique, si toute nouvelle création n'est jamais que la recreation à partir de matériaux anciens. Cette pratique exige d'abord d'être détaillée, à la fois sur le plan des formes poétiques qui la mettent en œuvre et sur le plan éditorial. Afin de comprendre ce qui se joue derrière les étiquettes un peu vagues de « réécriture » ou de « variation », il importe de saisir la logique d'ensemble de la poésie d'Arp, particulièrement de la poésie tardive. La seconde difficulté tient au grand écart entre les outils et concepts rationnels de l'analyse scientifique et la poésie, une poésie qui, dans le cas d'Arp, refuse explicitement la raison et les catégories de la pensée occidentale, fondée sur le principe de non-contradiction. Dans une certaine mesure, il s'agit déjà là d'un défi pour Arp lui-même qui, dans sa production tardive, se fait l'un des premiers historiens et, à son corps défendant, « théoriciens » (malgré son rejet de toute théorie) de ce que fut Dada. L'approche est cependant fondée sur la certitude qu'Arp, si son mode d'expression est de nature fondamentalement poétique, n'en a pas moins mis en œuvre des concepts et tenu un discours sur l'art, la poésie et leur rapport au monde – un discours dont les manifestations peuvent être fragmentaires, contradictoires et paradoxales, voire volontairement mystificatrices à l'endroit du lecteur, mais qui demeure sous-tendu, selon nous par une indéniable cohérence.

La méthode adoptée repose ainsi sur un souhait d'explicitation, d'analyse, certes, mais au service de la parole poétique, rétive aux modes de perception et d'expression conventionnels. Il s'agit donc de ne pas ensevelir la poésie sous les discours, mais d'éclairer les textes en les faisant dialoguer avec d'autres textes : dialogue entre langue allemande et langue française pour Arp, mais aussi entre textes publiés et inédits – ces derniers, à l'exception de ceux qui étaient destinés à une publication, n'étant pas considérés pour eux-mêmes, mais dans leur rapport au texte achevé (comprendre : publié, donc momentanément achevé), comme aides à la compréhension du processus d'écriture. En outre, dans le cas d'Arp, ce dialogue s'enrichit de la production plastique et graphique, et des textes de prose poétique, de nature essayistique. Ce dialogue est aussi un dialogue avec la tradition fondatrice de la modernité, tant allemande (romantique) que française (symboliste). Cette dimension essentielle de l'œuvre arpienne, peut-être moins immédiatement perceptible dans la production des années de Dada Zurich, gagne en importance dès les années trente et constitue une caractéristique majeure de la poésie tardive. Une telle démarche ne signifie pas l'exclusion du monde hors du poème, mais la reconnaissance que c'est bien le langage qui cristallise le rapport au monde – fondé sur la critique de la rationalité occidentale – et c'est donc dans le langage, par un travail poétique de la langue, que peut être formulée la réponse du poète.

Avant précisément de se pencher dans la troisième partie sur la question de la référentialité, l'analyse se concentre d'abord, dans les deux premières parties, sur le fonctionnement interne de la production tardive. Il ressort que la poésie tardive se caractérise par une forte cohérence interne qui se situe au plan formel (formes poétiques) et structurel (œuvre), permettant l'expression, au plan sémantique, de contenus qui peuvent toujours donner lieu à des interprétations multiples, voire résistent au sens. La thèse prend de ce fait le contre-pied des recherches réduisant l'innovation formelle d'Arp à sa production dadaïste.

La première partie de l'analyse est consacrée à la définition de ce que nous appelons une œuvre « intégrative » – de manière à la fois diachronique et synchronique – et s'articule autour des questions suivantes : comment constituer sa propre œuvre (ce que la phase tardive invite à faire de façon privilégiée) si l'on a soi-même, en tant qu'acteur des avant-gardes, contribué à ébranler, voire à détruire l'idée d'œuvre ? Qu'est-ce qui « fait œuvre » chez Arp ? Le premier chapitre s'attache à démontrer que la pratique éditoriale et anthologique d'Arp est partie prenante de sa poétique des années cinquante et soixante, et atteste que la spécificité de l'œuvre tardive tient à sa relation tant à la production antérieure qu'à l'œuvre – poétique bilingue et artistique – considérée dans son ensemble. Arp parvient en effet à intégrer aussi

bien l'œuvre de Sophie Taeuber-Arp que celles d'autres artistes, grâce au dialogue entretenu dans ses livres entre poème et image ou, dans les revues, avec les éditeurs parfois eux-mêmes poètes. En outre, sa poésie se fait parfois réflexive, « théorisante », une tendance qui s'exprime également dans la réalisation d'œuvres « complètes », dans lesquels le poète mystifie cependant parfois son lecteur par le jeu des republications et réécritures successives, qui brouille les pistes interprétatives et en ouvre toujours de nouvelles.

Le deuxième chapitre étudie les modes de structuration de l'œuvre tardive, communs à différentes échelles allant de la strophe au recueil, en examinant l'encyclopédisme arpienne, les cycles et suites de poèmes, et les usage et fonctions des titres. Il met ainsi en lumière l'unité du travail poétique d'Arp, qu'il s'agisse de composer une strophe, une poésie ou un livre, ainsi que la transversalité des modes d'organisation et, avec eux, de lecture de l'œuvre, entre totalisation et fragmentation, entre circularité et successivité. Ces deux chapitres attestent qu'Arp, dans sa production tardive, reste fidèle à sa posture dada, qui avait cassé la conception traditionnelle de l'œuvre comprise comme totalité organique : de fait, si Arp développe bien une conception organique de l'œuvre, qui fait son originalité par rapport à ses contemporains des avant-gardes, cette organicité est dirigée contre l'idée de totalité parachevée et définitive, et sa production tardive témoigne d'un effort constant, lors de la constitution de sa propre œuvre, pour déjouer les écueils de l'(auto-)monumentalisation.

La deuxième partie est dévolue à la conception plastique et organique du texte, telle qu'elle ressort de l'étude des formes poétiques arpiennes. Nous proposons une tentative de typologie des formes poétiques et, au-delà, des tendances formelles de la poésie d'Arp, afin de mettre au jour la continuité des principes d'écriture mais aussi la diversité des procédés poétiques, en particulier tardifs. Le chapitre trois se consacre d'abord aux formes anciennes, dont certaines disparaissent après Dada mais d'autres sont continuées et redéfinies après 1943-1945. Les « arpades » et « pompes à nuages » disparaissent ainsi en tant que formes ; toutefois les principes de création qu'elles ont introduits (collage, écriture comme flux, hasard) persisteront. Les « constellations » et les « configurations », qui apparaissent dans les années trente et reposent sur un art combinatoire laissant intervenir le hasard à part égale avec le contrôle conscient du poète, perdurent quant à elles dans la production tardive où elles sont actualisées. Les « constellations » sont alors dotées d'un enjeu existentiel nouveau, tandis que les « configurations » franchissent une nouvelle étape dans l'expérimentation de la matérialité des mots, l'utilisant comme source de narrativité.

Le chapitre quatre considère les formes nouvelles, entre innovation et contradiction : d'une part, les formes « transitoires », propres aux années 1943-1947, qui introduisent des

changements formels majeurs (introduction de la subjectivité et du rêve) mais disparaissent rapidement ; d'autre part, les formes des années cinquante et soixante, diverses et parfois contradictoires. Les « proésies » peuvent être lues comme la forme arpienne spécifique du poème narratif, prenant pour point de départ le jeu avec la langue ; les « mots-flocons » expérimentent de façon radicale la réduction formelle – verbale, syntaxique, typographique – et il apparaît que cette réduction signifie non un amenuisement du sens, mais l'accentuation de la plurivocité. Ces formes et tendances formelles font parfois l'objet de combinaisons originales, ainsi dans les « Anwendungen » qui placent à égalité le son et le sens et inventent sur cette base de nouvelles trames de lecture dans le poème. Enfin, si une partie de la poésie des dernières années revêt une tonalité plus spirituelle, voire religieuse, il convient de souligner que celle-ci est toujours subordonnée au travail poétique de la langue, notamment aux jeux verbaux.

Après avoir établi les particularités formelles et structurelles de la poésie tardive d'Arp, l'analyse reprend dans une troisième partie les catégories de la biographie et de l'époque, traditionnellement utilisées comme critères pour définir le caractère tardif d'une œuvre, et d'abord mises de côté dans la thèse, ainsi que leur croisement, l'histoire littéraire et artistique et l'appartenance à une génération, afin d'éprouver leur validité à l'aune de l'organisation interne du texte et de l'œuvre. Deux notions sont proposées pour penser et renouveler ces catégories : l'expression subjective, et « la cosmogonie de poche » d'Arp. En s'appuyant sur les travaux de Paul Ricœur, l'étude proposée dans cette troisième partie montre que l'œuvre tardive connaît un véritable bouleversement référentiel qui concerne à la fois le rapport au sujet biographique et le rapport à la réalité extérieure au langage. Le chapitre cinq explore d'abord les modalités de l'expression subjective, qui constitue une nouveauté de la production tardive : Dada avait sinon évacué le sujet, du moins mis à l'écart le sujet biographique. La production tardive d'Arp, qui prend acte du besoin d'expression personnelle, est le lieu d'une renégociation du lien entre sujet poétique et biographique, qui entretiennent une relation dynamique et complexe. Ils ne coïncident jamais parfaitement, mais expriment, par la tension qu'ils incarnent entre le personnel et l'impersonnel, une tentative d'universalisation du vécu singulier et de mise au jour, par un langage poétique situé en deçà des conventions humaines, de ce qui est commun à tous les hommes. En ce sens, le rêve en tant que mode de perception et de restitution du monde laissant s'exprimer le subconscient ou l'inconscient collectif se dote d'une fonction à la fois éthique et esthétique. Il atteste que l'enjeu de l'expression subjective tardive consiste aussi à inventer un nouvel équilibre entre hasard et contrôle, accordant une place au sujet sans retomber dans les voies explorées avant Dada ; elle se

caractérise en outre par une forte dimension réflexive, manifestée par la mise en scène du processus de création et du sujet artiste à l'œuvre dans les poèmes.

Enfin, le chapitre six définit ce que nous nommons la « cosmogonie de poche » d'Arp, qui inscrit sa poétique tardive, spécifique, dans son rapport à la réalité historique et dans le contexte générationnel du devenir des avant-gardes après la Seconde Guerre mondiale. L'expression désigne la mise en place, dans les années cinquante, d'un discours poétique sur le monde et sur les capacités du langage. Il s'agit là d'un changement essentiel de la référentialité « poétique » ou de second rang (Ricœur) : la démarche dada principalement destructrice, qui répondait au chaos des hommes par le chaos des mots, s'efface au profit d'une poésie proposant quelque chose comme un contre-modèle de nature poétique, qui dans le même temps maintient intacte la virulence de la critique de la civilisation. Le geste est à la fois humble et démiurgique. Il exprime une confiance inaltérée dans le pouvoir créateur du langage poétique, en posant l'équivalence entre dire le monde et créer un monde. Il va plus loin encore que la seule affirmation de l'autonomie de la sphère poétique, puisque c'est à partir du langage seul qu'il engendre ce que l'on pourrait appeler des « contre-mondes », faisant plus que jamais fi de la référentialité directe.

Cette « modernité radicale » d'Arp signifie donc une modernité exacerbée *car* revendiquée, et non pas comme simple continuation et accentuation des principes antérieurs. Elle le situe de façon originale dans le contexte du devenir des avant-gardes européennes après 1945 et met en lumière la spécificité de son appartenance à une génération de transition : ayant commencé à écrire dans les toutes premières années du vingtième siècle, il a également valeur de figure tutélaire pour un certain nombre d'artistes et de poètes français ou allemands des années cinquante et soixante (poésie concrète, sonore...), qui se réfèrent alors tant à sa production dada qu'à sa production spécifiquement tardive. L'un des paradoxes qui animent la production d'Arp après 1945 est le maintien d'une ambition forte quant aux pouvoirs de l'art et de la poésie, mais qui est systématiquement contrebalancée par diverses manifestations de la posture d'humilité et de sincérité du poète – il s'agit là d'une inflexion notable par rapport à l'emphase dada, mais qui perpétue en même temps le geste des avant-gardes ayant imposé que l'art ne peut plus prétendre à l'universalité, dans le sens où il n'est plus possible, après elles, de poser des normes esthétiques qui seraient valables universellement.