

Rainer Maria RILKE

Les Sonnets à Orphée



The Sonnets to Orpheus

Traduction en vers ~ *Verse Translation*

Claude NEUMAN

Deutsch ~ Français ~ English Polychrome 18

Ressouvenances

Les cinquante-cinq *Sonnets à Orphée* furent écrits par Rilke en février 1922, en moins de quinze jours.

Leurs thèmes centraux sont Orphée et son chant de louange ; ce qui est chanté est le « *Dasein* », l'« être-ici », la présence au monde.

Rilke tenait pour une trahison de sa poésie toute traduction qui ne restituerait pas, en même temps que sa pensée, son mouvement intérieur, son rythme, ses rimes, sa musique.

L'objectif du traducteur a été de faire « entendre » autant que possible cette orchestration en essayant de reproduire la structure, rime et rythme, des *Sonnets* de Rilke, pour faire de ces traductions françaises et anglaises des échos sonores des originaux.

The fifty-five Sonnets to Orpheus were written by Rilke in February 1922, in less than two weeks.

Their central themes are Orpheus and his song of praise; what is sung is "Dasein", "being- here", the presence in the world.

Rilke considered as a betrayal of his poetry any translation that would not reproduce, together with his thinking, his internal movement, his rhythm, his rhymes, his music.

The goal of the translator has been to make that orchestration "heard" as much as possible, to try and reproduce the structure, rhyme and rhythm, of Rilke's Sonnets, in order for these translations to sound as echoes of the originals.

Couverture / Cover: Odilon Redon, *Orphée / Orpheus* (1903)



www.ressouvenances.fr

I.S.B.N. 978-2-84505-225-3

SEPTEMBRE 2017 - 20 €

Les Sonnets à Orphée

The Sonnets to Orpheus

DU MÊME TRADUCTEUR ~ BY THE SAME TRANSLATOR

Friedrich HÖLDERLIN, *Poèmes à la Fenêtre*
Édition bilingue, Ressouvenances, 2016

Friedrich HÖLDERLIN,
Poèmes à la Fenêtre / Poems at the Window
Édition trilingue / *trilingual edition*, Ressouvenances, 2017

William SHAKESPEARE, *Sonnets*
Traduction rythmée et rimée,
édition bilingue, Ressouvenances, 2016

À paraître / Upcoming :
Rilke, rythme, rime / Rilke, rhythm, rhyme
Édition trilingue / *trilingual edition*, Ressouvenances

Toutes illustrations : D.R.

© Ressouvenances, 2017.

I.S.B.N. 978-2-84505-225-3 ~ DÉPÔT LÉGAL : SEPTEMBRE 2017.

Ressouvenances
02600 ~ CŒUVRES-&-VALSERY

Rainer Maria RILKE

Les Sonnets à Orphée

The Sonnets to Orpheus

Traduction ~ *Translation*
Claude NEUMAN

DEUTSCH ~ FRANÇAIS ~ ENGLISH

Polychrome 18

Ressouvenances

À Louis DEBOURCIEU,
mon ami disparu
qui m'a fait découvrir Rilke il y a bien longtemps

*To Louis DEBOURCIEU,
my departed friend
who made me discover Rilke a long time ago*

TABLE

Présentation, 11
Première Partie, 29
Seconde Partie, 83
Notes du poète, 145
Postface, 149

Presentation, 10
First Part, 28
Second Part, 82
Notes by the Poet, 144
Postscript, 148



Odilon Redon, *Femme parmi les fleurs*
Woman in flowers (1904)

The fifty-five Sonnets to Orpheus were written by Rilke in February 1922 in the solitude of the medieval tower of Muzot, in the Swiss Valais. Werner Reinhart, a patron of the arts, had purchased the tower to provide a place where Rilke could focus in peace upon his work, and the result was a poetic « eruption » perhaps without equivalent.

Rilke had been waiting for ten years for the inspiration that would enable him to finish his other masterpiece, the Duino Elegies, and hoped that the propitious conditions of his retreat in Muzot would allow him the necessary concentration. His hope was fulfilled.

He moved in at Muzot in July 1921, joined by his lover Baladine Klossowska (the mother of the painter Balthus). He soon asked her to leave him to his solitude, which he deemed necessary to his work (cf the “Sonnet of the adieu”, II-13, of which Rilke wrote that it was “the closest to me and the most valid”). Upon her departure in November 1921, Baladine left him, pinned on the wall facing his desk, a postcard reproduction of an Italian Renaissance drawing representing Orpheus playing music, and the animals of the forest listening to him. (cf. the title page of the present volume).

Waiting for the Elegies to come to him, Rilke at Muzot was translating Paul Valéry (The Maritime Cemetery, Eupalinos, a first draft of The Soul and the Dance), and Michelangelo’s Sonnets, of which he completed a version at the end of 1921.

On February, 2 1922 at last came... not the rest of the Elegies, but Sonnets which were unexpected by their author.

Les cinquante-cinq *Sonnets à Orphée* furent écrits par Rilke en février 1922 dans la solitude de la tour médiévale de Muzot, dans le Valais Suisse, qu’avait achetée le mécène Werner Reinhart pour lui mettre à disposition un endroit où se focaliser en paix sur son travail, et qui fut le lieu d’une « éruption » poétique peut-être sans équivalent.

Rilke attendait depuis dix ans l’inspiration qui lui permettrait d’achever son autre chef d’œuvre, les *Élégies de Duino*, et espérait que les conditions propices de sa retraite à Muzot lui apporteraient la concentration nécessaire, ce qui fut le cas.

Il emménagea à Muzot en juillet 1921, rejoint par son amante Baladine Klossowska (la mère du peintre Balthus). Il lui demanda bientôt de le laisser à la solitude qu’il estimait nécessaire à son travail (cf. le « Sonnet de l’adieu », II-13, dont Rilke a écrit qu’il était « *le plus proche de moi et le plus valide* »). Lors de son départ en novembre 1921, Baladine lui laissa, épinglée au mur face à sa table de travail, la reproduction sur carte postale d’un dessin de la Renaissance italienne représentant Orphée musicien et les animaux de la forêt qui l’écoutent (et qui figure en frontispice du présent volume).

En attendant la venue des *Élégies*, Rilke à Muzot traduisait Valéry (*le Cimetière marin*, *Eupalinos*, une première ébauche de *l’Âme et la Danse*) et les *Sonnets* de Michel-Ange, dont il termina une version à la fin de 1921.

Le 2 février 1922 arrivèrent enfin... non pas la suite des *Élégies*, mais des sonnets, inattendus pour leur auteur.

The first twenty-six Sonnets to Orpheus, (of which only one, the seventh one, was later modified, as Rilke thought the first version “embarrassing by its pathos”), were written in four days, except for Sonnet I-21; the thirty other ones from February 15 to February 23, and between February 7 and February 14 Rilke finished at last the sixth, ninth and tenth and last Elegies (the latter one in two versions) and wrote the fifth, seventh and eighth ones, as well as seven other sonnets not included in the Orpheus cycle. One thinks of course of the famous words of Pablo Picasso (whose Saltimbanques inspired Rilke’s fifth Elegy): “still more are coming!”

The first part of the Sonnets (I-1 to 26) was essentially written in the order of publication. The second part (II-1 to 29) was reordered by Rilke, who for instance placed his last Sonnet as the opening of this second sequence.

If one considers the various components of this three-week-long poetical avalanche, one can notice that what “came” first and triggered it were sonnets, rhymed, and many of them carefully metered, like his translations of Michelangelo’s Sonnets which he had just completed, rhymed and metered in iambic pentameters as were so many of Rilke’s poems in the preceding years, including some fifty in the sonnet form among them; and as opposed to the Duino Elegies that are unrhymed and of which only the fourth and the eighth (written at Muzot) have a regular meter (once more the pentameter, mostly iambic).

Rilke described his Sonnets to Orpheus as “perhaps the most mysterious in the way in which they came into being and confided in me, the most enigmatic dictation I received and accomplished; the whole first part was written in a single act of breathless obedience, between February 2 and February 5,

Les vingt-six premiers *Sonnets à Orphée* (dont un seul, le septième, fut par la suite modifié, Rilke estimant la première version «*embarrassante par son pathos*»), furent écrits en quatre jours, excepté le Sonnet I-21; les trente autres du 15 au 23 février, et entre le 7 et le 14 février Rilke acheva enfin les sixième, neuvième et dixième et dernière *Élégies* (celle-ci en deux versions) et écrivit les cinquième, septième et huitième, ainsi que sept autres sonnets non retenus dans le cycle d’Orphée. On pense bien sûr au fameux mot de Pablo Picasso (dont *les Saltimbanques* lui ont inspiré la cinquième *Élégie*): «Il en arrive encore!»

La première partie des *Sonnets* (I-1 à 26) fut essentiellement écrite dans l’ordre de publication. La seconde partie (II-1 à 29) fit l’objet d’un ordonnancement par Rilke, qui plaça notamment son dernier Sonnet en ouverture de cette seconde séquence.

Si l’on considère les différentes composantes de cette avalanche poétique de trois semaines, on peut remarquer que ce qui «arriva» en premier et la déclencha furent des sonnets rimés et soigneusement métrés pour beaucoup d’entre eux. Comme ses traductions des Sonnets de Michel-Ange qu’il venait juste de terminer, rimées et métrées en pentamètres iambiques comme tant des poèmes – dont une cinquantaine sous forme de sonnets – de Rilke durant les années précédentes. Et contrairement aux *Élégies de Duino*, non rimées, et dont seules la quatrième et la huitième (écrite à Muzot) ont une métrique régulière (encore une fois le pentamètre, principalement iambique).

Rilke a décrit ses *Sonnets à Orphée* comme «*peut-être les plus mystérieux de par la manière par laquelle ils advinrent et se*

without a word that was uncertain or had to be changed”; “All that within me was fiber, fabric, frame, cracked and bended. There was no question of eating”.

I would conjecture that after the training that the writing of the sonnets translated from Michelangelo constituted, speech, called by form, rhyme and rhythm, continued to pour into Sonnets to the surprise of the author himself, before opening the door for the Elegies, so different in their form, and for so long lying fallow.

THEMES

In November 1921 Rilke wrote to Gertrud, the mother of Vera Ouckama Knoop, a young dancer who had been his daughter Ruth’s playmate, and who died of leukemia in 1919, aged nineteen. Gertrud sent him Vera’s diary, in which he learned how, deprived from dancing by her illness, she expressed herself through music, and then through drawing, before she died.

Rilke named his Sonnets to Orpheus a “grave-monument” to Vera. She is evoked in Sonnet I-2, and as a dancer in Sonnets I-25, II-18 and II-28.

The central themes of these Sonnets are of course Orpheus and his song of praise.

What is sung (after Hölderlin and before Heidegger stained its reputation), is “Dasein”, “being-here”, the presence in the world, or the bemoaning of its loss.

The onslaught of modern technology against that “Dasein” is evoked in Sonnets I-18, 23, 24 and II-10.

Sonnets II-5, 6, 7 and 14 are “Sonnets to the Flowers”.

Let us conclude by quoting Rilke: “It is in the nature of these poems, in their condensed and shortened character (...) to be

confièrent à moi, la plus énigmatique dictée que j’aie reçue et accomplie; toute la première partie fut écrite en un seul acte d’obéissance haletante, entre de 2 et le 5 février, sans un mot incertain ou qui dut être changé»; « Tout ce qui était en moi fibre, tissu, bâti, a craqué, plié. Pas question de manger. »

On peut conjecturer, c’est mon cas, qu’au sortir de l’« entraînement » qu’a constitué l’écriture des sonnets traduits de Michel-Ange, la parole, « appelée » par la forme, la rime et le rythme, a continué à se déverser en sonnets à la surprise de son auteur même, pour ensuite ouvrir à leur devenir les *Élégies* si différentes dans leur forme et depuis si longtemps en jachère.

LA THÉMATIQUE

En novembre 1921 Rilke écrivit à Gertud, la mère de Vera Ouckama Knoop, jeune danseuse qui fut la compagne de jeu de sa fille Ruth, et qui décéda de leucémie en 1919 à l’âge de dix-neuf ans. Gertud lui envoya le journal tenu par Vera, et il y apprit comment celle-ci, privée de la danse par la maladie, s’exprima par la musique, puis par le dessin, avant de mourir.

Rilke désigna ses *Sonnets à Orphée* comme « monument funéraire » à Vera. Elle est évoquée dans le Sonnet I-2, et en tant que danseuse dans les Sonnets I-25, II-18 et II-28.

Les thèmes centraux de ces *Sonnets* sont bien sûr Orphée et son chant de louange.

Ce qui est chanté (après Hölderlin et avant qu’Heidegger lui fasse mauvaise réputation) est le « Dasein », l’« être-ici », la présence au monde, ou le regret de sa perte.

L’assaut mené par la technologie moderne contre ce *Dasein* est évoqué (encore une fois avant Heidegger) dans les Sonnets I-18, 23, 24 et II-10.

more likely grasped by intuition and affinity than by what one calls “understanding”.

Yet, Rilke wrote a few notes in order to specify the meaning of certain Sonnets. Those are reproduced at the end of this book. (especially helpful to the comprehension of the poem are the notes concerning Sonnets I-16, II-8 and II-11).

Though it is possible, and the critics have not refrained from it, to discourse endlessly and sentimentally upon Rilke’s themes in these Sonnets, they are not in themselves of a radical originality: what gives them their power is obviously the way in which they are brought to incandescence.

FORM

“Who is the fool (...) who treats the sonnet so lightly that he does not see its Pythagorean beauty? Because the form is constraining, the idea springs out more intense.” (Charles Baudelaire)

“Poetry is like music in more ways than one. If you’re not listening, going with the flow, why are you reading it??” (Donald Clarke)

One can read numerous analyses of the Sonnets to Orpheus, including by their translators and in comparison with the Duino Elegies, without ever finding a mention, or just in passing, of the fact that contrary to the Elegies the Sonnets are, as they should be, rhymed and for the most part metered.

To my knowledge the only English translation that is really rhymed (as opposed to a few that are “sort of” rhymed) is the one by J.B Leishman (Hogarth Press, 1936, revised in 1946), who also

Les Sonnets II-5, 6, 7 et 14 sont des « Sonnets aux Fleurs ».

Concluons en citant Rilke: « *Il est dans la nature de ces poèmes, dans leur caractère condensé et raccourci [...] d’être plus propres à être saisis par l’intuition et l’affinité que par ce que l’on appelle “comprendre”.* »

Rilke a écrit pourtant quelques notes destinées à préciser le sens de certains Sonnets. Celles-ci sont reproduites en fin du présent volume (particulièrement utiles à la compréhension du poème sont les notes concernant les Sonnets I-16, II-8 et 11).

Il est possible, et la critique littéraire ne s’en est pas privée, de gloser sentimentalement à l’infini sur la thématique de Rilke dans ces Sonnets; elle n’est pas en soi d’une radicale originalité: ce qui lui donne son pouvoir est évidemment la *manière* dont elle est portée à incandescence.

LA FORME

« *Quel est donc l’imbécile [...] qui traite si légèrement le sonnet et n’en voit pas la beauté pythagorique? Parce que la forme est contraignante, l’idée jaillit plus intense.* » (Charles Baudelaire)

« *La poésie est pareille à la musique de plus d’une façon. Si vous n’écoutez pas, si vous n’allez pas avec le courant, pourquoi la lisez-vous??* » (Donald Clarke)

Les anglophones ont une expression qui nous manque en français pour désigner ce que personne ne peut ignorer de par son évidence et dont pourtant personne ne parle: « *the elephant in the room* » (« l’éléphant dans la pièce »). On peut lire de nombreuses analyses des *Sonnets à Orphée*, y compris par leurs traducteurs et notamment en comparaison avec les *Élégies de*

reproduces the rhyme scheme (though not in the case of repeated rhymes) and the only French rhymed translation is by Charles Dobzynski (*La Différence*, 1997), who doesn't reproduce the rhyme scheme.

None has endeavored to reproduce their rhythm, nor to analyze it.

Why is their meter and prosody the “elephant in the room”, that nobody speaks about?

One reason is well formulated by Charles Dobzynski: “One has denigrated the sonnet a lot, as well as other fixed or regular forms, today rather generally disparaged, put aside and declared obsolescent by the absolutism of the wardens of modernity, the policemen of language and meter, ready to fine you for rhyming or infraction to the rules of irregularity”.

To those zealous wardens I would say: if you don't like it, keep out and don't turn others off from it!

Another reason is that translating in rhymes is reputed to be impossible, if not in bad taste; hence since one doesn't try, one doesn't manage it, QED, and one ends up forgetting the very existence and function of the rhymes. On this subject Efim Etkind (*Un Art en Crise*, essai de poétique de la traduction poétique, L'Âge d'Homme, 1982) and Douglas Hofstadter (*Le Ton beau de Marot*, In Praise of the Music of Language, Basic Books, 1997) have remained isolated voices in the desert of “translatology”.

When it comes to produce an echo of a poem's rhythm in another language, there is even less mention of that. Yet I shall quote one of the few translators who set out to do it, the French poet Jean Tardieu (in his translation of Hölderlin's “The Archipelago” - Hölderlin, *Cahier de l'Herne*, 1989-):

“It would be absurd, it would be useless to want to carry into

Duino, sans qu'il soit jamais fait mention, ou alors en passant, de cet « éléphant » : les *Sonnets*, contrairement aux *Élégies* sont comme il se doit *rimés*, et pour l'essentiel « mesurés » ou plus exactement *rythmés*.

À ma connaissance, seul Charles Dobzynski (*La Différence*, 1997) a donné une traduction française rimée de ces Sonnets (sans s'attacher à reproduire leurs schémas de rimes), ce que seul a réalisé en anglais J. B. Leishman (Hogarth Press, 1936, révisée en 1946), qui est également le seul à en reproduire les schémas de rimes (sauf dans les cas de rimes répétées). Quelques autres traducteurs anglophones ont établi des traductions « presque » rimées.

Aucun ne s'est préoccupé de rendre leur rythme, ni de l'analyser.

Quelles sont les raisons de l'invisibilité de notre éléphant ?

Une première est fort bien décrite par Charles Dobzynski : « On a beaucoup crié haro sur le sonnet, comme sur d'autres formes fixes ou régulières, aujourd'hui assez généralement décriées, mises au rancart, frappées d'obsolescence par l'absolutisme des gardiens du sérail de la modernité, des gendarmes du langage et de la métrique, prêts à vous infliger une amende pour rime de droit commun ou infraction aux règles de l'irrégularité... »

À ces gardiens zélés je serais tenté de répondre : « si vous n'aimez pas cela, n'en dégoûtez pas les autres, et abstenez-vous d'y toucher... »

Une seconde est que traduire en rimes est réputé impossible, si ce n'est de mauvais goût : donc n'essayant pas l'on n'y arrive pas en effet, CQFD, et l'on finit par oublier l'existence même des rimes et leur fonction. Sur ce sujet Efim Etkind (*Un art en crise*, essai de poétique de la traduction poétique, L'Âge d'Homme,

the French language such a poem, where music plays the role of an indispensable, a primordial element, if one would limit oneself to translating only what is conventionally called the “meaning”, if one would not try to simultaneously give a French equivalent to the rhythm and the melody”.

A few translators in the language of Shakespeare have tried to give an English equivalent to a German rhythm, but almost only when the rhythm happens to be the pentameter, which they recognize.

To ignore the sound aspects of a work like the Sonnets to Orpheus, and to ignore their song quality is particularly damaging, for the latter is inseparable from the sacrosanct meaning, and gives it its luster.

The rhyme schemes used by Rilke are variable, but it is interesting to notice them (and to maintain them in the translation), first simply because they are what they are and not something else: they are part of the aural object that the Sonnets constitute, and also because they often produce echoes, transitions, contrasts, from one Sonnet to the next, as do the repetitions or changes of rhythm from one Sonnet to the next.

As for the rhythms of the Sonnets, let us first state that the poetical meter of German, like that of English, both strongly accentuated languages, is determined by the number of accents, of feet (groups of syllables around an accentuated syllable), and not by the number of syllables in the line, as it is the case in French poetical tradition.

Hence, for example, a pentameter (a line with five tonic accents) can have a number of syllables varying from nine (for example in a line starting with an accentuated syllable, followed by four iambic

1982) et Douglas Hofstadter (*Le Ton beau de Marot, In Praise of the Music of Language*, Basic Books, 1997) sont restés des voix isolées dans le désert de la traductologie.

Quant à se faire l'écho du rythme d'un poème dans une autre langue, il en est encore moins question. Je citerai pourtant l'un des rares traducteurs qui s'y soit appliqué, le poète Jean Tardieu (dans sa traduction de «L'Archipel» d'Hölderlin in *Hölderlin*, Cahier de l'Herne, 1989):

«Il serait absurde, il serait inutile de vouloir faire passer dans la langue française un tel poème, où la musique joue le rôle d'un indispensable, d'un primordial élément, si l'on se bornait à traduire uniquement ce qu'il est convenu d'appeler le “sens”, si l'on n'essayait pas de donner simultanément un équivalent français du rythme et de la mélodie.»

Quelques traducteurs dans la langue de Shakespeare s'emploient parfois à donner un équivalent anglais d'un rythme allemand, mais presque seulement quand le rythme se trouve être le pentamètre, qu'ils reconnaissent.

Ignorer les aspects *sonores* d'une œuvre comme les *Sonnets à Orphée*, et oublier leur caractère de *chansons* est particulièrement dommageable, car ce dernier est ici inséparable du sacrosaint sens et lui donne son relief.

Les schémas de rimes employés par Rilke sont variables, mais il est intéressant de les repérer (et de les conserver dans la traduction), d'une part simplement parce qu'ils sont ce qu'ils sont et non pas autre chose, font partie de l'objet sonore que constituent les *Sonnets*, et aussi car ils produisent souvent d'un Sonnet à l'autre des échos, transitions, contrastes, comme c'est aussi le cas des répétitions ou changements de rythme d'un Sonnet à l'autre.

pairs of syllables; cf. Sonnet II-29) to fifteen (five rhythmic cells of three syllables, anapests or dactyls). The iambic pentameter in decasyllable, or in hendecasyllable with a non-accentuated final syllable, dear to English- and also German- poetry, is but one form of it, historically preferred.

To be fully appreciated in their original text, these poems demand, like so many others, not only a good comprehension of their meaning – often anything but obvious, and which gave rise to many misinterpretations - but also a careful recitation. The latter can be subject to debate; particularly in the case of the Sonnets of irregular rhythm; sometimes different accentuations would be possible, in which cases diction is carried by the surrounding rhythm. My analysis is obviously based on what I personally hear in them. If another translator comes to concern himself with their rhythm it is quite possible that we differ in places, and I would be delighted to discuss it with him.

The rhythm of each Sonnet (as heard by this translator) is noted at the bottom of the page presenting the German text, stanza by stanza (xxxx, xxxx, xxx, xxx).

To my ear, nineteen Sonnets have a constant rhythm from the first to the last line: one in trimeters, three in tetrameters, fourteen in pentameters (eight among them in the first thirteen Sonnets), one in hexameters.

Seventeen others alternate two rhythms (seven of them pentameter and tetrameter – of which three are in pentameters except for one line in tetrameter; five of them pentameter and hexameter; five of them trimeter and dimeter).

Six others alternate tetrameter, pentameter and hexameter. One alternates trimeter, tetrameter and pentameter.

Concernant les rythmes des *Sonnets*, précisons tout d'abord que la métrique poétique de l'allemand, comme de l'anglais, langues fortement accentuées, est déterminée par le nombre d'accents, de pieds (groupe de syllabes autour d'une syllabe accentuée), et non pas par le nombre de syllabes par vers comme c'est le cas dans la tradition poétique française.

Ainsi, par exemple, un pentamètre (vers à cinq accents toniques) peut avoir un nombre de syllabes variant de neuf (par exemple dans un vers débutant par une syllabe accentuée, suivie de quatre paires iambiques de syllabes; cf. Sonnet II-29) à quinze (cinq cellules rythmiques de trois syllabes, anapestes ou dactyles). Le pentamètre iambique en décasyllabe, ou hendécasyllabe à syllabe finale non accentuée, cher à la poésie anglo-saxonne, mais aussi allemande, n'en est qu'une forme, historiquement préférée.

Ces poèmes demandent, comme tant d'autres, pour être pleinement appréciés dans leur texte original, non seulement une bonne compréhension de leur sens – souvent rien moins qu'évident et qui a donné lieu à de nombreux contre-sens – mais aussi une récitation attentive. Cette dernière peut être sujette à débat, particulièrement dans le cas des Sonnets au rythme irrégulier; parfois différentes accentuations seraient possibles, auxquels cas la diction est emportée par le rythme environnant. Mon analyse correspond bien entendu à ce que j'en entends. Si un autre traducteur vient à se préoccuper un jour d'analyser leur rythme il est fort possible que nous différions par endroit et je serai ravi d'en discuter avec lui.

Le rythme de chaque Sonnet (tel qu'entendu par le présent traducteur) est indiqué en bas de page du texte allemand de cette édition, strophe par strophe (xxxx, xxxx, xxx, xxx).

The Sonnets to Orpheus. – Presentation

Finally, twelve Sonnets include some lines of seven, eight or nine feet (ten of them in the second part).

Thus two thirds of the Sonnets are based, according to me, on one or two rhythms (twenty-three of them in the first part, the first eruption, the more regular one, thirteen of them in the second part, written after the completion of the Elegies which are much less so).

To the reader who would deem my analysis of the rhythm of these Sonnets irrelevant or too weighty I shall offer the second stanza of Sonnet II-14:

“Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt.”

“All wants to waft. We wander ‘round and weightily
lay ourselves on all, as our weight we treasure;
Oh, to all things, what wearisome teachers are we,
for endless childhood is their pleasure.”

While noting that we here have three hexameters followed by a tetrameter, which reproduces the rhythm of the previous stanza.

“Breathing, unseen poem [...] in which I happen rhythmically.” (II-1).

Claude NEUMAN

Les Sonnets à Orphée. – Présentation

Pour mon oreille, dix-neuf Sonnets présentent un rythme constant du premier au dernier vers : un en trimètres, trois en tétramètres, quatorze en pentamètres (dont huit parmi les treize premiers Sonnets), un en hexamètres.

Dix-sept autres alternent deux rythmes (sept le pentamètre et le tétramètre – dont trois sont en pentamètres à l’exception d’un seul vers en tétramètre – ; cinq le pentamètre et l’hexamètre ; cinq le trimètre et le dimètre).

Six autres alternent tétramètre, pentamètre et hexamètre. Un le trimètre, le tétramètre et le pentamètre.

Enfin, douze Sonnets comportent certains vers de sept, huit ou neuf pieds (dix d’entre eux dans la seconde partie)

Les deux tiers des Sonnets sont donc basés, selon moi, sur un ou deux rythmes (vingt-trois dans la première partie, la première éruption, plus régulière, treize dans la seconde, écrite après l’achèvement des *Élégies* qui le sont beaucoup moins).

J’offrirai au lecteur qui estimerait sans objet ou trop pesante mon analyse du rythme de ces Sonnets la seconde strophe du Sonnet II-14 :

“Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt.”

« Tout veut planer. Mais nous allons ça et là, pesants, nous étalant sur tout, ravis de notre poids ; pour les choses, oh ! que nous sommes des maîtres consumants, car l’éternelle enfance est leur joie. »

En remarquant qu’il s’agit ici de trois hexamètres suivis d’un tétramètre, ce qui reproduit le rythme de la strophe précédente.

« Souffle, toi invisible poème [...] dans lequel à moi-même c’est par le rythme que j’advieus. » (II-1).

Claude NEUMAN

LES SONNETS À ORPHÉE
THE SONNETS TO ORPHEUS



ÉCRITS COMME UN MONUMENT FUNÉRAIRE
À VÉRA OUCKAMA KNOOP

Cima da Conegliano : Orphée ~ *Orpheus*
(fin du xv^e siècle ~ *late XVth century*)

WRITTEN AS A GRAVE-MONUMENT TO VERA OUCKAMA KNOOP

PREMIÈRE PARTIE

FIRST PART



Odilon Redon, *Arbres dans le ciel bleu*
Trees in the blue sky (circa 1883)

Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
 O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!
 Und alles schwieg. Doch selbst in der Verschweigung
 ging neuer Anfang, Wink und Wandlung vor.

Tiere aus Stille drangen aus dem klaren
 gelösten Wald von Lager und Genist;
 und da ergab sich, daß sie nicht aus List
 und nicht aus Angst in sich so leise waren,
 sondern aus Hören. Brüllen, Schrei, Geröhr
 schien klein in ihren Herzen. Und wo eben
 kaum eine Hütte war, dies zu empfangen,
 ein Unterschlupf aus dunkelstem Verlangen
 mit einem Zugang, dessen Pfoßen beben, –
 da schufst du ihnen Tempel im Gehör.

pentamètres / pentameters

Là crût un arbre. Ô pur surcroît de croissance!
 Oh! Orphée chante! Oh! le haut arbre en l'oreille!
 Et tout fut silencieux. Dans tel silence
 pourtant, nouvelle aube, signe et chang'ment s'éveillent.

Des animaux de paix sortirent des claires
 forêts libérées, quittant leurs gîtes et nids;
 et là se fit que ni par ruse et ni
 non plus par peur, si doux ils s'approchèrent,
 mais pour ouïr. Bramer, rugir, hurler,
 semblait petit à leurs cœurs. Et où n'était
 que hutte tout cela pour recevoir,
 à peine abri en le désir le plus noir,
 avec un seuil dont les piliers tremblaient, –
 là, un temple en l'ouïe tu leur as créé.

I, I

*There a tree ascended. O pure transcendence!
 Oh! Orpheus sings! Oh! in the ear, tree high!
 And all grew silent. Yet even in that silence
 new beginning, sign and change came by.*

*The animals of quiet left the clear
 and freed forest, from out of nest and lair;
 and there it showed that without ruse they were,
 and without fear, so gently drawing near,
 but wished to hear. Wailing, screaming, roaring
 seemed little to their hearts. And where barely
 a hut there was in which to receive this,
 a shelter in the darkest lust there is,
 with an entrance whose pillars trembled, shaky, –
 there, you built a temple in their hearing.*

Und faßt ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie haßt
du sie vollendet, daß sie nicht begehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? –
Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen faßt...

pentamètres / pentameters

Et presque elle était une enfant, et a jailli
de ce bonheur de chant et lyre accordés
et brilla claire à travers ses voil's printaniers
et là se fit en mon oreille un lit.

Et en moi sommeilla. Et tout fut son sommeil.
Tout arbre qui m'éblouissait naguère,
lointains sensibles, prairies ressenties hier,
et tout ce qui m'avait frappé de merveille.

Le monde elle mit en sommeil. Ô dieu chantant,
comment l'as-tu parfaite, qu'ell' n'eût désir
d'éveil d'abord? Vois-la, en sommeil qui se lève.

Où est sa mort? Oh! avant que s'achève
ton hymne, vas-tu ce motif encor découvrir? –
Vers où, me quittant, sombre-t-elle?... Presque une enfant...

I, 2

*And 'twas nearly a child, and did appear
out of this song and lyre's single delight
and through her springtime veils she sparkled bright
and made herself a bed inside my ear.*

*And slept in me. And all became her sleep.
Each tree I ever had admired, those
feelable far horizons, the felt meadows
and each wonder that had in me struck deep.*

*She slept the world. O! singing deity
how perfect did you make her, who no desire
had first to wake? See, she arose sleeping.*

*Where is her death? Will you this motif bring
to light, before your lyric odes expire? –
Where sinks she out of me?... A child nearly...*

Ein Gott vermags. Wie aber, sag mir, soll
ein Mann ihm folgen durch die schmale Leier?
Sein Sinn ist Zwiespalt. An der Kreuzung zweier
Herzwege steht kein Tempel für Apoll.

Gesang, wie du ihn lehrst, ist nicht Begehrt,
nicht Werbung um ein endlich noch Erreichtes;
Gesang ist Dasein. Für den Gott ein Leichtes.
Wann aber *sind* wir? Und wann wendet er

an unser Sein die Erde und die Sterne?
Dies *ists* nicht, Jüngling, Daß du liebst, wenn auch
die Stimme dann den Mund dir aufstößt, – lerne

vergessen, daß du aufsangst. Das verrinnt.
In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch.
Ein Hauch um nichts. Ein Wehn im Gott. Ein Wind.

pentamètres / pentameters

Un dieu le peut. Mais dis-moi comment donc
un homme le suivrait-il sur la lyre étriquée?
Son âme est désaccord. À la croisée
de deux chemins de cœur n'a temple Apollon.

Le chant, tel qu'enseigné par toi, n'est désir,
ni quête encor d'un but à atteindre enfin;
Le chant est Être. C'est pour le dieu enfantin.
Mais quand *somm's*-nous? Et quand fait-il servir
la terre et les étoiles à notre Étant?
Ce n'est *ceci* que tu aimes, jeune homme, en fait,
quand force ainsi la voix ta bouche; apprends
l'oubli de ton chant d'hier. Cela s'épuise.
Oh! c'est un autre souffle que chanter vrai.
Un souffle pour rien. Un vent en le dieu. Une brise.

I, 3

*A god can do it. But how, tell me, shall follow
him a mere man that the small lyre plays?
His soul is discord. Where crossing are two ways
of the heart, there stands no temple for Apollo.*

*Singing as you teach it is not yearning,
nor a quest still, something to reach finally;
Singing's Being. 'Tis for the god easy.
But when are we? And when is he willing,*

*t'ward our being, the earth and stars to turn?
It is not this you love, young man, whenever
the voice yet forces your mouth open; learn*

*to forget that you sang out. That fades, like a dream.
In Verity to sing is a breath quite other.
A breath for nothing. A breeze in the god. An air stream.*

35

O ihr zärtlichen, tretet zuweilen
in den Atem, der euch nicht meint,
laßt ihn an euren Wangen sich teilen,
hinter euch zittert er, wieder vereint.

O ihr Seligen, o ihr Heilen,
die ihr der Anfang der Herzen scheint.
Bogen der Pfeile und Ziele von Pfeilen,
ewiger glänzt euer Lächeln verweint.

Fürchtet euch nicht zu leiden, die Schwere,
gebt sie zurück an der Erde Gewicht;
schwer sind die Berge, schwer sind die Meere.

Selbst die als Kinder ihr pflanztet, die Bäume,
wurden zu schwer längst; ihr trüget sie nicht.
Aber die Lüfte... aber die Räume....

5444 / 5444 / 544 / 544

Ô vous, les tendres, de temps en temps entrez
en cette halein' qui vous ignore,
laissez-la, sur vos joues, se partager,
après vous, elle tremble et s'unit encore.

Ô vous, les bienheureux, ô vous, les sauvés,
qui paraissez du cœur l'aurore.
Arcs des fléch's, par les flèches ciblés,
vos sourires, en pleurs, d'éternel se redorent.

Souffrir, ne le redoutez point: le pesant,
rendez-le donc au terrestre poids;
pesants sont les monts, pesant l'océan.

Ces arbres, plantés par vous dans votre enfance,
trop pesants à porter sont devenus là.
Mais les airs... mais les espaces immenses...

*O you, the tender, from time to time enter
the breath to which you mean nothing,
and on your cheeks let it splinter;
behind you, it trembles, again uniting.*

*O you, the saved, o you, blest forever,
who seem the heart's new beginning.
The arrow's bow, what hunts the archer,
your smile shines more eternal, crying.*

*Don't be afraid to suffer: what is heavy,
give back to the weight of the earth, as its due;
heavy the mountains, heavy the sea.*

*Those trees that you planted when children you were,
too heavy to bear have become for you.
But the airs... ah, but the spaces out there...*

Errichtet keinen Denkstein. Laßt die Rose
 nur jedes Jahr zu seinen Gunsten blühen.
 Denn Orpheus ist. Seine Metamorphose
 in dem und dem. Wir sollen uns nicht mühen

um andre Namen. Ein für alle Male
 ist Orpheus, wenn es singt. Er kommt und geht.
 Ist nicht schon viel, wenn er die Rosenschale
 um ein paar Tage manchmal übersteht?

O wie er schwinden muß, daß ihrs begriff!
 Und wenn ihm selbst auch bangte, daß er schwände.
 Indem sein Wort das Hiersein übertrifft,

ist er schon dort, wohin ihrs nicht begleitet.
 Der Leier Gitter zwangt ihm nicht die Hände.
 Und er gehorcht, indem er überschreitet.

pentamètres / pentameters

N'érigez point de stèle. Laissez la rose
 seule en son honneur chaque année fleurir.
 Car cela, c'est Orphée, et sa métamorphose
 en ceci et cela. N'allons nous enquérir

de noms différents. Un' fois pour toutes, cela
 c'est Orphée, quand cela chante. Il vient et s'encourt.
 N'est-ce déjà beaucoup, quand quelquefois
 sur la coupe de roses il passe un ou deux jours?

Qu'il doit décroître, pour être par vous compris!
 Et quand bien même, pourtant, décroître est sa crainte.
 Alors que son verbe surpasse encor l'être-ici,

déjà, il est là où vous ne l'escortez.
 Ses mains ne sont à la grill' de la lyre astringentes.
 Et pour lui c'est encor obéir qu'outrepasser.

I, 5

*Erect no memorial. Just let the roses
 each year in his honor show their blooming.
 For Orpheus 't is. His metamorphosis
 in this and that. We shouldn't be searching
 for other names. Orpheus once and for all
 it is, when it sings. He comes and goes away.
 Is it not much already, when over the bowl
 of roses, a couple of days, sometimes he does stay?*

*How he must wane, for you to understand!
 And even though he's yet afraid to wane.
 As still his words above being-here stand,
 he's there, already, where him you don't follow.
 The lyre's grid does not his hands constrain.
 And as he oversteps, he obeys also.*

Ist er ein Hiesiger? Nein, aus beiden
Reichen erwuchs seine weite Natur.
Kundiger böge die Zweige der Weiden,
wer die Wurzeln der Weiden erfuhr.

Geht ihr zu Bette, so laßt auf dem Tische
Brot nicht und Milch nicht; die Toten ziehts –.
Aber er, der Beschwörende, mische
unter der Milde des Augenglids

ihre Erscheinung in alles Geschaute;
und der Zauber von Erdrauch und Raute
sei ihm so wahr wie der klarste Bezug.

Nichts kann das gültige Bild ihm verschlimmern;
sei es aus Gräbern, sei es aus Zimmern,
rühme er Fingerring, Spange und Krug.

pentamètres / pentameters

Est-il quelqu'un d'ici? Non, dans les deux
règnes a sa large nature grandi.
Il courbera les branches des saules bien mieux,
celui qui des racines des saules apprit.

Là sur la table, allant au lit, ne laissez
ni pain ni lait, car ils attirent les morts –.
Mais lui, le conjurateur, qu'il vienne mêler
sous la douceur de la paupière encore,
à tout ce qui est vu, leur apparition;
le charme des fumeterres et péganions
soit aussi vrai pour lui que l'accord le plus clair.

Rien ne saurait lui gêner l'image fondée;
qu'ell' soit de chambres, qu'ell' soit de mausolées,
qu'il loue l'anneau, la broche ou la jarre de terre.

1, 6

*Is he someone from here? No, in both
of the kingdoms his wide nature has grown.
Better will flex the branches of the willows,
he who the roots of the willows has known.*

*Going to bed, there on the table leave
not bread nor milk, for they attract the buried –.
But he, the conjurer, may he yet weave
under the gentleness of the eyelid*

*their apparition into every view;
and be the charm of fumit'ry and rue
as true to him as the most clear rapport.*

*Nothing can spoil for him the valid picture;
be it of graves or be it of a chamber,
might he the ring, the brooch, the jug adore.*

Rühmen, das ist! Ein zum Rühmen Besteller,
ging er hervor wie das Erz aus des Steins
Schweigen. Sein Herz, o vergängliche Kelter
eines den Menschen unendlichen Weins.

Nie versagt ihm die Stimme am Staube,
wenn ihn das göttliche Beispiel ergreift.
Alles wird Weinberg, alles wird Traube,
in seinem fühlenden Süden gereift.

Nicht in den Grüften der Könige Moder
straft ihm die Rühmung lügen, oder
daß von den Göttern ein Schatten fällt.

Er ist einer der bleibenden Boten,
der noch weit in die Türen der Toten
Schalen mit rühmlichen Früchten hält.

5565 / 5565 / 544 / 554

Louanger, c'est cela! Choisi pour louanger,
ainsi que de la pierre muette l'airain,
il a surgi. Son cœur, oh! le pressoir passager
d'un vin coulant sans fin pour les humains!

Jamais, devant la poussière, il ne manque de voix
quand le divin exemple s'empare de lui.
Tout devient vigne, tout devient raisin, qu'on voit
mûrir au sein de son sensible Midi.

Sa louang', des corps pourris des rois en tombe,
ne craint un démenti, ni que tombe
sur elle une ombre venant des dieux.

Il est de ces messagers restants, qui encore
maintiennent larges ouvertes les portes des morts,
tenant les coupes aux fruits élogieux.

*To adore, that is it! Chosen for adoring,
like metal from the stone's silence did he
spring out. His heart, oh! transitory press yielding
a wine that for mankind flows endlessly!*

*Facing the dust, the voice never fails him,
when by the gods' example he is smitten.
And all becomes vineyard, all becomes grape through him,
as in his sensuous South it does ripen.*

*Neither can in the tombs the kings' decay
his pure adoration gainsay,
nor shadows that from gods might fall.*

*He's one of those heralds that still abide,
the doors of the buried opening wide,
holding adoring fruits in a bowl.*

Nur im Raum der Rühmung darf die Klage
gehn, die Nymphe des geweinten Quells,
wachend über unserm Niederschlage,
daß er klar sei an demselben Fels,

der die Tore trägt und die Altäre. –
Sieh, um ihre stillen Schultern früh
das Gefühl, daß sie die jüngste wäre
unter den Geschwistern im Gemüt.

Jubel *weiß*, und Sehnsucht ist geständig, –
nur die Klage lernt noch; mädchenhändig
zählt sie nächtelang das alte Schlimme.

Aber plötzlich, schräg und ungeübt,
hält sie doch ein Sternbild unsrer Stimme
in den Himmel, den ihr Hauch nicht trübt.

pentamètres / pentameters

L'éloge est le seul espace où peut entrer
la plainte, elle la nymphe des sources en pleurs,
venant sur notre sédiment veiller,
que clair il soit sur ce roc même, porteur

de ce portique et puis de cet autel. –
Vois sur ses calmes épaules le sentiment
se lever là, qui la cadette fait d'elle
parmi ses sœurs de même tempérament.

La nostalgie avoue, si la joie *sait*;
la plainte apprend seule, enfant qui sur ses doigts fait
le compte, au long des nuits, des maux anciens.

Mais soudain, inexercée et de guingois,
sans la troubler de son souffle, au ciel elle tient
pourtant un' constellation de notre voix.

I, 8

*Only within the space of adoration
may lament come, the nymph of the sources in tears,
watching over our precipitation,
hoping that clear on that same rock it appears,*

*that is supporting altar and doorway. –
Look, on her impassible shoulders
the feeling is dawning that makes her stay
the youngest among her like-minded sisters.*

*Longing avows, if jubilation knows;
only lament still learns, who old sorrows
counts on her fingers like a child all night.*

*But suddenly, though ill prepared and awkward,
in heaven where her breath dims not its light,
she holds our voice's constellation forward.*

Nur wer die Leier schon hob
auch unter Schatten,
darf das unendliche Lob
ahnend erstatten.

Nur wer mit Toten vom Mohn
aß, von dem ihren,
wird nicht den leisesten Ton
wieder verlieren.

Mag auch die Spiegung im Teich
oft uns verschwimmen:
Wisse das Bild.

Erst in dem Doppelbereich
werden die Stimmen
ewig und mild.

3232 / 3232 / 322 / 322

Seul qui la lyre parmi
les ombres tint
a le droit de chanter l'infini
éloge en devin.

Seul qui avec les morts
mangea leur pavot
du son ne va perdre encore,
si léger, l'écho.

Au miroir de l'étang si se trouble
souvent ce qu'on voit:
connais l'image.

Là seul, dans le règne double,
se font les voix
éternelles et sages.

Only he, who the lyre did raise
among the shadows,
the never-ending praise
how to sing knows.

Only he, who did with the dead
their poppy chew,
the faintest sound shouldn't dread
to loose anew.

Though pond-reflections become
oft blurred for us,
know the likeness.

Only there, in the double kingdom,
the voices come thus:
mild and timeless.

Euch, die ihr nie mein Gefühl verlißt,
grüß ich, antikische Sarkophage,
die das fröhliche Wasser römischer Tage
als ein wandelndes Lied durchfließt.

Oder jene so offenen, wie das Aug
eines frohen erwachenden Hirten,
– innen voll Stille und Bienensaug –
denen entzückte Falter entschwirrten;

alle, die man dem Zweifel entreißt,
grüß ich, die wiedergeöffneten Munde,
die schon wußten, was schweigen heißt.

Wissen wirs, Freunde, wissen wirs nicht?
Beides bildet die zögernde Stunde
in dem menschlichen Angesicht.

4444 / 4444 / 454 / 454

Vous que jamais mon cœur n'a quittés,
je vous salue, sarcophages anciens,
par l'eau joyeuse des jours romains
comm' par un chant en balade arrosés.

Ou ceux-là, si ouverts, tel l'œil d'enfant
d'un berger s'éveillant, de joie rempli,
– pleins de lamiers et de calme au-dedans –
d'où furent des papillons ravis;

Vous toutes, qu'au doute on arrache là,
je vous salue, bouches rouvertes encore,
qui savent ce qu'est se taire déjà.

Le sait-on, amis, ne le sait-on?
Sur le visage humain construit alors
l'heure hésitante les deux options.

*You that never left my feeling,
I salute, antique sarcophaguses,
that flood like wand'ring choruses
the waters of roman days, rejoicing.*

*Or those, so open, who looked quite
like joyous waking shepherds'eyes,
– full of stillness and nettle white –
from which flew merry butterflies;*

*All who one wrests from uncertainty
I salute, the mouths once again open,
who know what silence means already.*

*Friends, this do we know or not know?
It shapes both answers, the hour uncertain,
upon the human face to show.*

Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild «Reiter»?
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,
der ihn treibt und hält und den er trägt.

Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,
diese sehnige Natur des Seins?
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.
Neue Weite. Und die zwei sind eins.

Aber *sind* sie's? Oder meinen beide
nicht den Weg, den sie zusammen tun?
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternische Verbindung trägt.
Doch uns freue eine Weile nun
der Figur zu glauben. Das genügt.

pentamètres / pentameters

Vois le ciel. Point de constellation qui ait nom
«Le Cavalier»? Car ceci est en nous étrang'ement
imprimé: cet orgueil de la terre. Et un second,
qui le pousse et le retient et qu'il va portant.

N'est-elle ainsi, fouettée et puis domptée,
cette nature combien nerveuse de l'Être?
Voie et volte – pourtant, par pression accordées.
Nouvelle étendue. Et un, les deux de paraître.

Mais le *sont*-ils? Ou ne s'entendent-ils pas
quant à la voie ensemble à parcourir?
Sans nom, table et prairie les séparent déjà.

La conjonction stellaire est trompeuse, elle aussi.
Pourtant, puisse un moment nous réjouir
de croire en cette image. Cela suffit.

*Look at the sky. No constellation «The Rider»
called? For strangely stamped in us this is:
this earthly pride. And there are two, the other
pushing and reining him and whom he carries.*

*Isn't the nervous nature of Being
so too, which first we spur and then subdue?
Path and pivot. Yet at a touch: attuning.
New expanses. And like as one are the two.*

*But are they, really? Or aren't these two able.
to set upon a common path to follow?
They're cleaved, already, by nameless heath and table.*

*The stellar conjunction, it also lies.
Yet for a while may it rejoice us though
to trust in this image. That will suffice.*

Heil dem Geist, der uns verbinden mag;
denn wir leben wahrhaft in Figuren.
Und mit kleinen Schritten gehn die Uhren
neben unserm eigentlichen Tag.

Ohne unsern wahren Platz zu kennen,
handeln wir aus wirklichem Bezug.
Die Antennen fühlen die Antennen,
und die leere Ferne trug...

Reine Spannung. O Musik der Kräfte!
Ist nicht durch die läßlichen Geschäfte
jede Störung von dir abgelenkt?

Selbst wenn sich der Bauer sorgt und handelt,
wo die Saat in Sommer sich verwandelt,
reicht er niemals hin. Die Erde *schenkt*.

5555 / 5554 / 555 / 555

Gloire à l'esprit, qu'il nous relie toujours!
car nous vivons, au vrai, dans les images.
Et de leur petit pas les horloges voyagent
tout à côté du propre de notre jour.

Sans que notre vraie place nous connaissions,
nous travaillons, fondant un réel rapport.
L'antenne prend à l'antenne ses sensations,
et vide fut le lointain un support...

Ô tension pure! Ô toi, musique des forces!
N'ont-ils, les soins véniels auxquels tu t'efforces,
le moindre trouble détourné de toi?

Tant bien le paysan veille et travaille,
ce lieu où en été se muent les semailles
jamais il ne l'atteint. La terre *octroie*.

*Hail the spirit, that connect us he may;
For it's in images we live truly.
And at a petty pace the clocks slowly
creep at the side of our essential day.*

*Without knowing our true place, we still
are working hard, building a real alliance.
The antennae do the antennae feel,
and we were borne by empty distance.*

*O pure tension! O music of the powers!
Are not from you, by your venial labors,
deflected all disorders and all woes?*

*However much worries and works the farmer,
the land where turns the seed into summer
he never ever reaches. The earth bestows.*

Voller Apfel, Birne und Banane,
 Stachelbeere... Alles dieses spricht
 Tod und Leben in den Mund... Ich ahne...
 Lest es einem Kind vom Angesicht,

wenn es sie erschmeckt. Dies kommt von weit.
 Wird euch langsam namenlos im Munde?
 Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
 aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit.

Wagt zu sagen, was ihr Apfel nennt.
 Diese Süße, die sich erst verdichtet,
 um, im Schmecken leise aufgerichtet,

klar zu werden, wach und transparent,
 doppeldeutig, sonnig, erdig, hiesig –:
 O Erfahrung, Fühlung, Freude –, riesig!

pentamètres / pentameters

Pomme en plénitude, banane et poire,
 verte groseille... Que parle tout cela
 de mort et vie dans la bouche, je peux le croire...
 Lisez-le donc au visage qu'un enfant a

quand il y goûte. De loin cela surgit.
 Vous viendrait-il lentement en bouche un sans-nom?
 Au lieu de mots affluent les révélations,
 qu'a libérées, surprises, la chair du fruit.

Ce que vous nommez pomme, osez le dire.
 Cette douceur, qui tout d'abord se condense,
 pour, en votre goût se levant en silence,

claire, éveillée et limpide devenir,
 à double sens, solaire, d'ici, de ce monde –:
 Ô expérience des sens, joie qui abonde!

I, 13

*Full-ripe apple, pear, gooseberry green
 and banana... That is all this speaking
 of death and life in the mouth, I can imagine...
 Read it upon the face a child is showing*

*when he tastes it. This comes from far indeed.
 Does namelessness come in your mouth slowly?
 Where were but words, now flows discovery
 that is, astonished, by the fruit's flesh freed.*

*What you're naming apple, dare to say here.
 All this sweetness that first seems to condense,
 while in your taste arising in silence,*

*to then become awake, limpid and clear,
 from here, earthy, solar, ambiguous,
 O experience, feeling, joy, – tremendous!*

Wir gehen um mit Blume, Weinblatt, Frucht.
 Sie sprechen nicht die Sprache nur des Jahres.
 Aus Dunkel steigt ein buntes Offenbares
 und hat vielleicht den Glanz der Eifersucht

der Toten an sich, die die Erde stärken.
 Was wissen wir von ihrem Teil an dem?
 Es ist seit lange ihre Art, den Lehm
 mit ihrem freien Marke zu durchmärken.

Nun fragt sich nur: tun sie es gern?...
 Drängt diese Frucht, ein Werk von schweren Sklaven,
 geballt zu uns empor, zu ihren Herrn?

Sind *sie* die Herrn, die bei den Wurzeln schlafen,
 und gönnen uns aus ihren Überflüssen
 dies Zwischending aus stummer Kraft und Küssen?

5555 / 5555 / 455 / 555

Nous pratiquons la fleur, le pampre, le fruit.
 Il n'est pas, leur parler, que des saisons la parlance.
 Du sombre monte diaprée une évidence
 qui a peut-être l'éclat de la jalousie

des morts, par qui la terre est fortifiée.
 À cela, que savons-nous de la part qu'ils ont?
 Depuis longtemps ils ont leur façon, au limon,
 de mélanger leur moelle libérée.

Reste à savoir s'ils le font de bon gré...
 Ce fruit court-il, œuvre d'esclaves pesants,
 jusques à nous, leurs maîtres, le poing levé?

Sont-ce *eux* les maîtres, auprès des racines dormant,
 et nous accordent-ils, par l'afflux qui est leur,
 cet entrelacs de baisers et muette vigueur?

*Of flower, vine leaf, fruit, we're cognizant.
 They do not speak the seasons'speech only.
 From darkness rises a mottled clarity,
 and it may have the glow of the resentment*

*of the dead ones, they who the earth are bracing.
 What do we know of the part in this they take still?
 It's been for long their fashion, with the argil
 their free-flowing marrow to go mixing.*

*Willingly done? The only question...
 Does this fruit rush, the work of heavy toilers,
 to us, their masters, fist raised, in rebellion?*

*Are they, who sleep among the roots, the masters,
 and do they grant us from their flowing riches
 this hybrid of mute force and of kisses?*

Wartet..., das schmeckt... Schon ist's auf der Flucht.
 ... Wenig Musik nur, ein Stampfen, ein Summen –:
 Mädchen, ihr warmen, Mädchen, ihr stummen,
 tanzt den Geschmack der erfahrenen Frucht!

Tanzt die Orange. Wer kann sie vergessen,
 wie sie, ertrinkend in sich, sich wehrt
 wider ihr Süßsein. Ihr habt sie besessen.
 Sie hat sich köstlich zu euch bekehrt.

Tanzt die Orange. Die wärmere Landschaft,
 werft sie aus euch, daß die reife erstrahle
 in Lüften der Heimat! Erglühte, enthüllt

Düfte um Düfte. Schafft die Verwandtschaft
 mit der reinen, sich weigernden Schale,
 mit dem Saft, der die Glückliche füllt!

5565 / 5565 / 555 / 655

Attendez..., ce goût!... Déjà il s'est enfuit.
 ... Que peu de musique, un heurt, un vibrato –:
 Filles, vous chaudes, filles, vous qui ne dites mot,
 dansez le goût de l'expérience du fruit!

Dancez l'orange. Par qui peut-elle être oubliée,
 elle, noyée en soi, qui se défend
 contre son être-douce. Oh! vous l'avez possédée.
 Elle s'est, à vous, convertie exquisément.

Dancez l'orange. Lancez le plus chaud paysage
 hors de vous-mêmes, que mûre ell' se diffuse
 aux vents du pays natal! Dévoilez, lumineuses,
 parfums après parfums. Créez le cousinage
 avec l'écorce pure qui se refuse,
 avec le suc qui la remplit, l'heureuse!

Wait..., that taste!... It flies away, already.
 ... A little music only, a stamping, a hum –:
 O, you maidens warm, O, you maidens mum,
 dance the taste of the fruit you know fully!

Dance the orange. Oh! who can forget her,
 and how, drowned in herself, she is fighting
 against her sweet-being. Oh! you have possessed her.
 She's been, to you, deliciously converting.

Dance the orange. Thrust the warmer landscape
 out of yourselves, that ripe she may diffuse
 in native winds! Glowing, reconstitute

perfumes upon perfumes. Thereby, the kinship shape
 with the pure rind that tends itself to refuse,
 with the pure juice that fills the happy fruit!

Du, mein Freund, bist einsam, weil...
Wir machen mit Worten und Fingerzeigen
 uns allmählich die Welt zu eigen,
 vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil.

Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? –
 Doch von den Kräften, die uns bedrohten,
 fühlst du viele... Du kennst die Toten,
 und du erschrickst vor dem Zauberspruch.

Sieh, nun heißt es zusammen ertragen
 Stückwerk und Teile, als sei es das Ganze.
 Dir helfen, wird schwer sein. Vor allem: pflanze

mich nicht in dein Herz. Ich wüchse zu schnell.
 Doch *meines* Herrn Hand will ich führen und sagen:
 Hier. Das ist Esau in seinem Fell.

4545 / 5545 / 555 / 555

Toi, mon ami, tu es seul, car...
Nous, peu à peu, par nos mots, et montrant du doigt,
 nôtre le monde nous faisons là,
 peut-être sa plus faible et dang'reuse part.

Qui donc pourrait montrer du doigt une odeur? –
 Pourtant, des forces qui nous menaçaient,
 tu en sens beaucoup... Les morts tu connais,
 et la formule magique t'emplit de peur.

Vois-tu, ensemble il s'agit pour nous maintenant
 pièces et morceaux de porter comme un tout,
 T'aider sera dur. Point ne me plante surtout

dans ton cœur. Trop vite je m'accroîtrais tant et plus.
Mon maître, je veux guider sa main pourtant,
 et dire: voici, en sa toison, Esau.

*Thou, my friend, lonely thou art,
 For we, with words and our fingers pointing,
 the world our own we're slowly making,
 perhaps its weakest and most dangerous part.*

*Who can point a finger at a smell?
 Yet, of all the forces that we dread,
 you feel many... You know the dead,
 and you are frightened by the magic spell.*

*You see, now we have to bear together
 parts and pieces as if they were the whole.
 To help you will be difficult. Above all,*

*don't plant me in your heart. Too fast would I grow.
 Yet, I'll guide my master's hand, and utter:
 Here. Dressed in his pelt, this is Esau.*

Zu unterst der Alte, verworn,
all der Erbauten
Wurzel, verborgener Born,
den sie nie schauten.

Sturmhelm und Jägerhorn,
Spruch von Ergrauten,
Männer im Bruderzorn,
Frauen wie Lauten...

Drängender Zweig an Zweig,
nirgends ein freier...
Einer! o steig... o steig...

Aber sie brechen noch.
Dieser erst oben doch
biegt sich zur Leier.

3232 / 3232 / 323 / 332

Au tréfonds, l'aïeul, égaré,
d'eux tous, bâtis là,
racine et source, celé,
que jamais ils ne voient.

Cor de chasse, et casque guerrier,
des chenus, la voix,
hommes et frères fâchés,
femmes-luths là-bas...

Serrés, rameau sur rameau,
nul libre, ici...
Un! monte haut... monte haut...

Mais ils rompent encore, et pourtant,
celui-ci, au point culminant,
s'est en lyre infléchi.

I, 17

*At bottom, the ancient, rambling,
of every stem
the root and hidden spring,
unseen by them.*

*War helmet, and horn for hunting,
the grey-haired's anthem,
Men with brothers squabbling,
lute-girls who chide them...*

*All branches with branches have ties,
none free, nowhere...
One! Oh! rise... Oh! rise...*

*However, they break once more.
Arced like a lyre does soar
one yet, up there.*

Hörst du das Neue, Herr,
dröhnen und beben?
Kommen Verkündiger,
die es erheben.

Zwar ist kein Hören heil
in dem Durchtobtsein,
doch der Maschinenteil
will jetzt gelobt sein.

Sieh, die Maschine:
wie sie sich wälzt und rächt
und uns entstellt und schwächt.

Hat sie aus uns auch Kraft,
sie, ohne Leidenschaft,
treibe und diene.

3232 / 3232 / 233 / 332

Seigneur, entends-tu le Nouveau
gronder et trembler?
S'avancent ses hérauts,
pour l'exalter.

Il n'est d'ouïe sauve pourtant
en ce tumulte,
mais la machine à présent
pour son temps veut un culte.

La machine, vois donc
comme ell' se venge et tourne
et nous réduit et détourne.

Si mêm' vient de nous sa force,
que là elle serve et s'efforce
sans fureur ni passion.

*Lord, do you hear the New
rumbling and trembling?
Heralds are coming through,
its praise singing.*

*In truth, no hearing is keen
in this tumult,
yet, for its reign the machine
now wants a cult.*

*The machine, see how
it rolls in revenge, and thus
deforms and weakens us.*

*Though comes from us its power,
may it without fervor
serve and plow.*

Wandelt sich rasch auch die Welt
wie Wolkengestalten,
alles Vollendete fällt
heim zum Uralten.

Über dem Wandel und Gang,
weiter und freier,
währt noch dein Vor-Gesang,
Gott mit der Leier.

Nicht sind die Leiden erkannt,
nicht ist die Liebe gelernt,
und was im Tod uns entfernt,

ist nicht entschleiert.
Einzig das Lied überm Land
heiligt und feiert.

3232 / 3232 / 333 / 232

Quand le monde aussi vit' changerait
que l'état des nuages,
tout ce qui s'y parfait
retourne aux vieux âges.

Sur ce qui change et va fuir,
plus libre et plus grand,
perdure, dieu à la lyre,
ton premier chant.

Point n'est compris le chagrin,
point n'est l'amour appris,
et ce qui, dans la mort, nous bannit

n'est point dévoilé.
Sur terre, seul ton refrain
peut sacrer et fêter.

*The world may as fast be changing
as clouds unfold,
yet every perfect thing
comes home to the Old.*

*Over what changes and wanes,
greater and freer,
stil your prime song remains,
god with the lyre.*

*We understand no sorrow,
we learn about love in no way,
and that which takes us away
into death is not known.
Over earth can fete and hallow
the hymn alone.*

Dir aber, Herr, o was weih ich dir, sag,
 der das Ohr den Geschöpfen gelehrt? –
 Mein Erinnern an einen Frühlingstag,
 seinen Abend, in Rußland –, ein Pferd...

Herüber vom Dorf kam der Schimmel allein,
 an der vorderen Fessel den Pflock,
 um die Nacht auf den Wiesen allein zu sein;
 wie schlug seiner Mähne Gelock

an den Hals im Takte des Übermuts,
 bei dem grob gehemmtten Galopp.
 Wie sprangen die Quellen des Rossebluts!

Der fühlte die Weiten, und ob!
 Der sang und der horte –, dein Sagenkreis
 war in ihm geschlossen.

Sein Bild: ich weih's.

5454 / 5454 / 545 / 455

Mais toi, seigneur, dis-moi, que te vouer,
 toi qui aux êtres appris l'ouïe? –
 Le souvenir que j'ai d'un jour printanier,
 son soir, et un cheval, en Russie...

Là venait seul, du village, l'étaalon blanc,
 ses jambes avant d'un billot entravées,
 pour, tout seul, passer la nuit dans les champs;
 comment battait sa crinière bouclée

son encolure au rythme de son entrain!
 Que les sources du sang du coursier bondissaient,
 dans son galop pourtant rudement contraint!

Lui, et comment, l'espace il sentait!
 Lui, il chantait, entendait, ta légende sans âge
 en lui enfermée.

Je te la voue, son image.

I, 20

But tell me, lord, what to devote to you,
 you who to creatures taught hearing? –
 My memories of a spring day so new,
 its eve, in Russia –, a horse... Descending

alone from the village came the steed white,
 a stake hobbling his fore fetlocks,
 alone in the meadows to spend the night;
 and how were beating his mane locks

against his neck in rhythm with his passion,
 in his gallop hampered rudely!
 How leapt the springs of blood of the stallion!

He felt the space, and how keenly!
 He sang and heard, the legends'cycle you wrote
 enclosed in him.

His image to you I devote.

Frühling ist wiedergekommen. Die Erde
ist wie ein Kind, das Gedichte weiß;
viele, o viele.... Für die Beschwerde
langen Lernens bekommt sie den Preis.

Streng war ihr Lehrer. Wir mochten das Weiße
an dem Barte des alten Manns.
Nun, wie das Grüne, das Blaue heiße,
dürfen wir fragen: sie kanns, sie kanns!

Erde, die frei hat, du glückliche, spiele
nun mit den Kindern. Wir wollen dich fangen,
fröhliche Erde. Dem Frohsten gelingt's.

O, was der Lehrer sie lehrte, das Viele,
und was gedruckt steht in Wurzeln und langen
schwierigen Stämmen: sie singts, sie singts!

tétramètres / tetrameters

Revoilà le printemps. Comme un petit
qui sait des poésies est la terre;
oh! tant et tant... Elle gagne le prix
pour cette étude longue et austère.

Son maître était strict. Nous aimions le blanc
à la barbe du vieux. Comment nommer
le vert et le bleu, nous pouvons maintenant
le demander: elle sait, elle sait!

Terre en congé, toi l'heureuse, joue
maintenant avec les petits. Nous voulons
t'attraper, gaie terre. Le plus gai y parvient.

Ce qu'elle apprit du maître, le tout,
et les dessins des racines et longs
troncs tors, elle chante, elle chante si bien!

I, 21

*The earth resembles, as spring returns,
a child who knows poems, and many,
oh! so many... A prize she earns
for her effort, her long study.*

*Her teacher was stern. We liked that hue,
there in the old man's beard, that white.
Now we can ask what green and blue
are called: she knows, she knows all right!*

*Earth, set free and happy, you ought
now play with the children. We long
to catch you, gay earth. The gayest will.*

*All that the teacher to her taught,
and what's imprinted in roots and long
tortuous stems, she sings, sings still!*

Wir sind die Treibenden.
Aber den Schritt der Zeit,
nehmt ihn als Kleinigkeit
im immer Bleibenden.

Alles das Eilende
wird schon vorüber sein;
denn das Verweilende
erst weiht uns ein.

Knaben, o werft den Mut
nicht in die Schnelligkeit,
nicht in den Flugversuch.

Alles ist ausgeruht:
Dunkel und Helligkeit,
Blume und Buch.

3333 / 333² / 333 / 33²

Nous sommes les trépidants.
Mais l'amble du temps qui se presse,
tenez pour petitesse
au sein du permanent.

Tout ce qui court si vite
sera bientôt enfoui;
Car seul ce qui reste au gîte
nous initie.

Garçons, ne jetez votre cœur
ni là, dans la vitesse,
ni là, dans le vol ivre.

Tout est repos pour l'heure:
l'obscur et la claire allégresse,
la fleur et le livre.

*We are restless beings.
But as the hours progress,
consider their briefness
among permanent things.*

*All that which is rushing
will soon enough succumb;
For only the abiding
gives us wisdom.*

*Young boys, your bravery
throw not in the fleetness,
nor in the flight too eager.*

*All is repose, you see:
obscurity and brightness,
book and flower.*

O erst *dann*, wenn der Flug
nicht mehr um seinetwillen
wird in die Himmelstillen
steigen, sich selber genug,

um in lichten Profilen,
als das Gerät, das gelang,
Liebling der Winde zu spielen,
sicher, schwenkend und schlank, –

erst, wenn ein reines Wohin
wachsener Apparate
Knabenstolz überwiegt,

wird, überstürzt von Gewinn,
jener den Fernen Genachte
sein, was er einsam erfliegt.

trimètres / trimeters

Quand le vol – et *alors* seulement –
ne sera plus fin en soi,
et au calme du ciel n'ira
plus monter, autosuffisant,

en tant qu'engin qui conquiert,
chéri des vents, pour jouer
parmi les profils de lumière,
sûr, tournoyant, élançé, –

seulement quand l'orgueil enfantin
des appareils en croissance
se pliera à un pur projet,

sera, submergé par le gain,
ce voisin des lointains immenses
ce dans quoi, solitaire, il volait.

I, 23

Oh! *only* then, when flight
for its own sake no more
in heaven's calms will soar
all too self-satisfied,

in order, the winds'lover,
a winning tool, to dally
with the daylight's figure,
whirling, slim and cocky, –

only when pure design
outweighs the childish pride
of the thriving device,

submerged by gain will shine
who neared the far and wide,
to be, what alone he flies.

Sollen wir unsere uralte Freundschaft, die großen
niemals werbenden Götter, weil sie der harte
Stahl, den wir streng erzogen, nicht kennt, verstoßen
oder sie plötzlich suchen auf einer Karte?

Diese gewaltigen Freunde, die uns die Toten
nehmen, rühren nirgends an unsere Räder.
Unsere Gastmähler haben wir weit –, unsere Bäder,
fortgerückt, und ihre uns lang schon zu langsamen Boten

überholen wir immer. Einsamer nun auf einander
ganz angewiesen, ohne einander zu kennen,
führen wir nicht mehr die Pfade als schöne Mäander,

sondern als Grade. Nur noch in Dampfkesseln brennen
die einstigen Feuer und heben die Hämmer, die immer
größern. Wir aber nehmen an Kraft ab, wie Schwimmer.

6666 / 6678 / 867 / 676

Devons-nous donc répudier notre antique amitié, les grands dieux
jamais en demande, du seul fait que le dur acier
forgé par nous avec sévérité ne veut
les connaître? Ou sur un' carte tout soudain les chercher?

Eux, ces tout-puissants amis qui nous prennent les morts,
ne touchent à nos rouages au grand jamais, nulle part.
Nos banquets, nous les tenons loin d'eux –, nous prenons nos bains à
l'écart,
et tous leurs messagers depuis longtemps trop lents pour nous, encor
et toujours nous les dépassons. Plus seuls les uns des autres en tout de
dépendre
à présent, sans nous connaître les uns les autres pourtant,
nous n'allons plus par les chemins traçant de beaux méandres,
mais bien tout droit. Dans les chaudières encor seulement
brûlent les feux de jadis qui lèvent, toujours avec plus de vigueur,
les marteaux. Mais nous, nous perdons force, tels des nageurs.

I, 24

*Should we forsake our old friends, the never demanding
great gods, because what we have been forging sternly,
that steel that is so hard, is not really willing
to know them? Or should we search for them on a map suddenly?*

*Those all-powerful friends of ours, the ones who take
the dead from us, they nowhere touch our wheels ever.
We dine and feast quite far away from them -, we bath farther
still, and their heralds long since too slow for us we overtake
time and again. Lonelier now, fully dependant on one another
and yet without being of one another aware,
we no longer along the paths sweetly meander,*

*but march straight on. In furnaces only, they flare,
the fires of yesterday, and they are heaving up hammers
ever bigger. But we, we're losing strength, like swimmers.*

77

Dich aber will ich nun, *Dich*, die ich kannte
wie eine Blume, von der ich den Namen nicht weiß,
noch *ein* Mal erinnern und ihnen zeigen, Entwandte,
schöne Gespielin des unüberwindlichen Schrei's.

Tänzerin erst, die plötzlich, den Körper voll Zögern,
anhielt, als göß man ihr Jungsein in Erz;
trauernd und lauschend-. Da, von den hohen Vermögern
fiel ihr Musik in das veränderte Herz.

Nah war die Krankheit. Schon von den Schatten bemächtigt,
drängte verdunkelt das Blut, doch, wie flüchtig verdächtigt,
trieb es in seinen natürlichen Frühling hervor.

Wieder und wieder, von Dunkel und Sturz unterbrochen,
glänzte es irdisch. Bis es nach schrecklichen Pochen
trat in das trostlos offene Tor.

6666 / 6565 / 666 / 665

Mais toi, je veux maintenant, ô *toi* que j'ai connue
ainsi qu'une fleur dont je ne saurais dire le nom,
encore *une* fois t'évoquer et à eux te montrer, disparue,
jolie compagne de jeu du cri sans rémission.

Danseuse d'abord, qui soudain, le corps tout hésitant,
s'arrêta, son jeune être comme en l'airain coulé;
en deuil et à l'écoute -. Alors, d'en haut, des puissants,
lui est tombée la musique en son cœur transformé.

La maladie était proche. Le sang, obscurci, battait,
déjà la proie des ombres. Mais comme trop tôt suspect,
en son printemps naturel on le voyait reflourir.

Par l'ombre et la chute interrompu, encore et encore,
terrestre, il brillait. Jusqu'au jour de l'horrible frisson, alors
la porte ouverte sinistre il dut franchir.

*But you I would now like, you whom I have known
as a flower the name of which I cannot tell,
once more to remember and show to them, withdrawn,
pretty playmate of the invincible howl from hell.*

*First a dancer, who suddenly, her body halting,
stopped, as if in bronze her youth was cast;
mourning, and list'ning -. Then from high powers came falling
music into her heart altering fast.*

*Sickness was near. The blood, already the shadows' subject,
was throbbing, darkened, yet, as if too soon suspect,
it surged in all its natural spring just as before*

*Again and again, darkness and fall suspending its flow,
it glowed, earthly. Until, after a horrible blow,
it stepped inside the hopeless open door.*

Du aber, Göttlicher, du, bis zuletzt noch Ertöner,
da ihn der Schwarm der verschmähten Mänaden befiel,
haßt ihr Geschrei übertönt mit Ordnung, du Schöner,
aus den Zerstörenden stieg dein erbauendes Spiel.

Keine war da, daß sie Haupt dir und Leier zerstör.
Wie sie auch rangen und raßten, und alle die scharfen
Steine, die sie nach deinem Herzen warfen,
wurden zu Sanftem an dir und begabt mit Gehör.

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

7555 / 6555 / 555 / 555

Mais toi, le divin, toi, jusqu'à la fin encor résonnant,
par l'essaim des Ménades dédaignées assailli,
tu couvris leurs cris d'harmonie, toi l'éclatant,
des destructrices ton jeu bâtisseur a jailli.

Aucune ne pouvait détruire ta tête et ta lyre
malgré leur lutte et leur rage, et toutes les pierres
tranchantes qu'en direction de ton cœur ell's jettèrent
s'adoucirent en toi et devinrent capables d'ouïr.

Pour finir, elles t'ont démembré, de vengeance bouillantes,
mais encor en le lion et le roc ton écho s'attardait,
et en l'arbre et l'oiseau. Là encor aujourd'hui tu chantes.

Ô toi, dieu perdu! Ô toi, trace infinie!
Le fiel seul, déchirant, qui enfin t'émietta, nous a faits
aujourd'hui une bouche de la nature et son ouïe.

*But you, the divine, you, until the end still resounding,
by swarms of unrequited Maenads assailed,
you drowned their howls in concord, you sweet Being,
from the destroyers soared the high song you played.*

*There wasn't one that could destroy your head and lyre
though they waged war and raged, and all the many
sharp stones they hurled toward your heart could only
sweetness and pow'r to hear from you acquire.*

*At last they dislimbed you, their revenge to fulfill,
while your echo still lingered in birds and trees
and lions and rocks. There you now sing still.*

*O you, lost god! o you, track without end!
If now we're nature's ears and mouth, it just is
that rending hatred dispersed you in the end.*

SECONDE PARTIE

SECOND PART



Odilon Redon, *Flours en vase vert*
Flowers in green vase (circa 1905)

Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren
allmähliches Meer ich bin;
sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –
Raumgewinn.

Wieviele von diesen Stellen der Raume waren schon
innen in mir. Manche Winde
sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger Orte?
Du, einmal glatte Rinde,
Rundung und Blatt meiner Worte.

4464 / 4462 / 642 / 844

Souffle, toi invisible poème!
Pur espace'-monde d'échange sans fin
pour l'Être-en-soi, et contre-poids dans lequel à moi-même
c'est par le rythme que j'advies.

Ô vague unique, toi dont la mer
toujours recommencée je suis;
toi, de toutes les mers possibles, la moins dépensière, –
Espace conquis.

Combien d'entre ces lieux de l'espace ont été au-dedans
de moi déjà! Comme mon fils
sont bien des vents.

Air, me reconnais-tu, toi plein encore d'endroits qui fur'nt
Toi, jadis écorce lisse, [miens un jour?
galbe et feuille de mon discours.

*Breathing, unseen poem, o great
and pure world-space continually
exchanging, pursuing true Being. O counter-weight
in which I happen rhythmically.*

*O unique wave, that on the tidal
flow of my own sea does race;
you, of all possible seas the most frugal, –
O conquered space!*

*How many of those realms of space have by now gone
deep inside me. Many a wind
is like my son.*

*Do you recognize me, air, you, still full of my old places?
You, who once have been smooth rind,
roundure and leaf of my phrases.*

So wie dem Meister manchmal das eilig
nähere Blatt den *wirklichen* Strich
abnimmt: so nehmen oft Spiegel das heilig
einzige Lächeln der Mädchen in sich,

wenn sie den Morgen erproben, allein, –
oder im Glanze der dienenden Lichter.
Und in das Atmen der echten Gesichter,
später, fällt nur ein Widerschein.

Was haben Augen einst ins umrußte
lange Verglühn der Kamine geschaut:
Blicke des Lebens, für immer verlorne.

Ach, der Erde, wer kennt die Verluste?
Nur, wer mit dennoch preisendem Laut
sänge das Herz, das ins Ganze geborne.

tétramètres / tetrameters

Ainsi qu'un feuillet disponible à l'instant
prend au maître parfois le trait *véridique*,
ainsi prend en lui le miroir souvent
à l'enfant son saint sourire unique,

quand seule elle éprouve le matin frais, –
ou sous les feux des serviables bougeoirs.
Et seul tombe un reflet, plus tard,
dedans le souffle du visag' vrai;

C'est là ce qu'ont vu les yeux naguère
dans l'éclat, languissant sous la suie, des foyers:
regards de la vie, à jamais enfuis.

Ah, qui connaît les deuils de la terre?
Lui seul, qui d'un ton louangeur vient chanter
pourtant le cœur qui au Tout naquit.



*Just as the leaves at hand sometimes
catch the true stroke of the master,
oft are the holy, unique smiles
of maidens caught by the mirror,*

*when alone the dawn they experience, –
or under helpful candle-lighting.
And in the genuine face's breathing,
later, falls only a semblance.*

*This the eyes saw in the last sooty glow
of fireplaces once ablaze:
glimpses of life, forever forlorn.*

*Ah earth, who can your losses know?
Only who yet, with a tone of praise
does sing the heart to the Whole born.*

Spiegel: noch nie hat man wissend beschrieben,
was ihr in euerem Wesen seid.

Ihr, wie mit lauter Löchern von Sieben
erfüllten Zwischenräume der Zeit.

Ihr, noch des leeren Saales Verschwender –,
wenn es dämmt, wie Wälder weit...
Und der Lüster geht wie ein Sechzehn-ender
durch eure Unbetretbarkeit.

Manchmal seid ihr voll Malerei.
Einige scheinen *in* euch gegangen –,
andere schicktet ihr scheu vorbei.

Aber die Schönste wird bleiben, bis
drüben in ihre enthaltenen Wangen
eindrang der klare gelöste Narziß.

tétramètres / tetrameters

Miroirs: jamais l'on n'a bien décrit
encore ce que vous êtes vraiment.
Vous, comme emplis de trous de tamis,
espaces intermédiaires du temps.

Vous, de sal's vides prodigues encore –,
profonds comm' les bois, quand le soir descend...
Et le lustre passe comme un seiz'-cors
dans votre impénétrable champ.

Parfois vous êtes de tableaux pleins.
D'aucuns sont en vous, semble-t-il, passés –,
d'autres, peureux, vous tenez au loin.

Mais le plus beau restera, jusqu'à
ce que Narcisse, clair, libéré,
pénètre en ses joues chastes, là-bas.



*Mirrors: no one has yet ever
aptly described your true Being.
You, time spaces that waver,
which only sieve holes are filling.*

*You, yet spendthrifts of empty ballrooms –,
deep as forests, when falls evening...
And through your riddle the chandelier looms,
like a sixteen-pointer trotting.*

*Sometimes you're full of bright pictures.
Some, it seems, passed into you –,
you shyly sent away some others.*

*But the finest will stay with us
till clear and freed enters into
her virgin cheeks out there, Narcissus.*

O dieses ist das Tier, das es nicht gibt.
 Sie wußtens nicht und habens jeden Falls
 – sein Wandeln, seine Haltung, seinen Hals,
 bis in des stillen Blickes Licht – geliebt.

Zwar *war* es nicht. Doch weil sie's liebten, ward
 ein reines Tier. Sie ließen immer Raum.
 Und in der Raume, klar und ausgepart,
 erhob es leicht sein haupt und brauchte kaum

zu sein. Sie nährten es mit keinem Korn,
 nur immer mit der Möglichkeit, es sei.
 Und die gab solche Stärke an das Tier,

daß es aus sich ein Stirnhorn tried. Ein Horn.
 Zu einer Jungfrau kam es weiß herbei –
 und war im Silber-Spiegel und in ihr.

pentamètres / pentameters

Oh! voici l'animal qui n'existe pas.
 Ils ne le savaient pas, et n'importe, ils l'aimèrent
 – son allure, son port, son col, jusqu'à la lumière
 qui dans son regard calme brillait là.

Bien sûr, il n'*était*. Mais eux l'aimant, lui laissant
 toujours espace, animal pur il fut.
 Et dans ce clair espace épargné, doucement
 sa tête il leva, et d'être n'eut presque plus
 besoin. C'est d'un potentiel d'être sans borne
 qu'ils le nourrèrent toujours, et non de grain.
 Et l'animal y prit une force telle

qu'au front lui poussa une corne. Unique corne.
 Alors, auprès d'une vierge, tout blanc, il s'en vint –
 et fut dans le miroir d'argent et en elle.

II, 4

Oh! *this is the beast that was never.*
They didn't know, and have in any case
loved it, – its gait, its neck, even the trace
of light in its calm gaze ; its demeanour –.

Of course, it wasn't. Yet they loved it, and so,
beast pure it was. They left it space, always.
And in that space so clear and freed of woe,
it scarcely needed to be and did just raise

its head slightly. They fed it not with corn,
but always with the possibility
to be. It gave the beast such might that grew

a horn upon its brow. A unique horn.
All white, it came toward a virgin lady –
and was in silver mirrors, and in her too.

Blumenmuskel, der der Anemone
Wiesenmorgen nach und nach erschließt,
bis in ihren Schooß das polyphone
Licht der lauten Himmel sich ergießt,

in den stillen Blütenstern gespannter
Muskel des unendlichen Empfangs,
manchmal *so* von Fülle übermannter,
daß der Ruhewink des Untergangs

kaum vermag die weitzurückgeschnellten
Blätterränder dir zurückzugeben:
du, Entschluß und Kraft von *wieviel* Welten!

Wir Gewaltsamen, wir währen länger.
Aber *wann*, in welchem aller Leben,
sind wir endlich offen und Empfänger?

pentamètres / pentameters

Muscle de fleur, toi qui à l'anémone
ouvre peu à peu les matins des prairies,
jusqu'à ce qu'en son sein la polyphone
lumière des cieux carillonnants irradie,

ô toi, muscle de l'accueil sans fin,
dedans la calme fleur-étoile tendu,
parfois *si* écrasé par le trop-plein
qu'un signe de repos du soir venu

à peine peut replier, trop grands ouverts,
les bords de ces pétales en ton giron:
toi, vouloir et vigueur de *tant* d'univers!

Nous autres les violents durons plus longtemps.
Mais dans laquelle de toutes les vies, *quand* donc,
somm's-nous enfin ouverts et accueillants?



*Flower muscle, to the anemone
the meadows'morns you gradually open,
till in its womb pours the polyphony
of light falling from the resounding heaven.*

*Muscle of the infinite welcome,
inside the quiet flower-star bound tight,
at times so overwhelmed by wealth you become
that the call to rest of the twilight*

*seems scarcely able to give you back ever
the rims of the petals outstretched too far:
you, of so many worlds the will and power!*

*We violent ones, we are longer-lasting.
But in which one of all the lives, when are
we at long last open and welcoming?*

Rose, du thronende, denen im Altertume
warst du ein Kelch mit einfachem Rand.
Uns aber bist du die volle zahllose Blume,
der unerschöpfliche Gegenstand.

In deinem Reichtum scheinst du wie Kleidung um Kleidung
um einen Leib aus nichts als Glanz;
aber dein einzelnes Blatt ist zugleich die Vermeidung
und die Verleugnung jedes Gewands.

Seit Jahrhunderten ruft uns dein Duft
seine süßesten Namen herüber;
plötzlich liegt er wie Ruhm in der Luft.

Dennoch, wir wissen ihn nicht zu nennen, wir raten...
Und Erinnerung geht zu ihm über,
die wir von rufbaren Stunden erbat.

6464 / 6464 / 554 / 555

Rose, ô toi trônante, pour eux, aux anciens temps,
calice au bord banal tu étais.
Pour nous tu es la pleine innombrable fleur pourtant,
tu es l'inépuisable objet.

Dans ta richesse, tu nous parais comme habit sur habit
autour d'un corps fait d'éclat pur;
pourtant ton moindre pétale est à la fois le déni
et le mépris de toute parure.

Depuis des siècles a pour nous ton parfum
ses noms les plus suaves fait retentir;
dans l'air, comme en gloire, il repose soudain.

Cependant, nous ne savons le nommer, nous cherchons...
Et puis vers lui retourne le souvenir
qu'aux heures mémorables nous demandions.

Rose, you enthroned, to them, in ancient times, you were
a calyx with a rim quite plain.
To us, you're yet the full uncounted flower fair,
the inexhaustible domain.

In your richness you look like clothing on clothing
around a body of pure fire;
yet each of your petals at once is the shunning
and disowning of all attire.

To us, century after century,
did your perfume its sweetest names proclaim;
suddenly, it hangs in the air like glory.

We still don't know how to name it, we guess...
And memory returns to it, as a claim
to the rememberable hours we press.

Blumen, ihr schließlich den ordnenden Händen verwandte,
 (Händen der Mädchen von einst und jetzt),
 die auf dem Gartentisch oft von Kante zu Kante
 lagen, ermattet und sanft verletzt,

wartend des Wassers, das sie noch einmal erhole
 aus dem begonnenen Tod-, und nun
 wieder erhobene zwischen die strömenden Pole
 fühlend Finger, die wohlzutun

mehr noch vermögen, als ihr ahntet, ihr leichten,
 wenn ihr euch wiederfandet im Krug,
 langsam erkühlend und Warmes der Mädchen, wie Beichten,

von euch gebend, wie trübe ermüdende Sünden,
 die das Gepflücktsein beging, als Bezug
 wieder zu ihnen, die sich euch blühend verbünden.

6464 / 6464 / 545 / 646

Fleurs, vous sœurs enfin des mains qui vous ont arrangées,
 (les mains des fill's d'autrefois, d'aujourd'hui),
 qui souvent, sur toute la table de jardin étalées,
 gisez, épuisées et douc'ment meurtries,

en attendant que l'eau vous arrache encor une fois
 à la mort qui commence –, et à présent
 levées à nouveau entre les pôl's ruisselants des doigts
 sensibles et vous soulageant

plus encor que vous n'espériez, vous légères, à l'heure
 où à nouveau vous rassemble le vase,
 fraîchissant lentement et comme si la chaleur

des filles vous confessiez, tels de pesants péchés troubles
 que leur cueillette commit, comme en phase
 à nouveau avec elles, qui fleurissantes se font vos doubles.

II, 7

*Flowers, you sisters at long last of the ordering hand,
 (girl's hand of once and of today)
 who often cover the garden table from end to end,
 tired and softly injured you lay,*

*waiting for the water, that it once more delivers
 you from death setting in-, and now
 you rise again between the streaming poles of fingers
 feeling for you and knowing how*

*to soothe you more than you had hoped, you weightless,
 again in the jug reunited,
 cooling slowly and seeming to confess*

*the warmth of the young girls, like shady heavy sins
 that picking you they had committed,
 bonding with them again, who flower like your twins.*

Wenige ihr, der einstigen Kindheit Gespielen
in den zerstreuten Gärten der Stadt:
wie wir uns fanden und uns zögernd gefielen
und, wie das Lamm mit dem redenden Blatt,

sprachen als schweigende. Wenn wir uns einmal freuten,
keinem gehörte es. Wessen wars?
Und wie zergings unter allen den gehenden Leuten
und im Bangen des langen Jahrs.

Wagen umrollten uns fremd, vorübergezogen,
Häuser umstanden uns stark, aber unwahr, – und keines
kannte uns je. *Was* war wirklich im All?

Nichts. Nur die Bälle. Ihre herrlichen Bogen.
Auch nicht die Kinder... Aber manchmal trat eines,
ach ein vergehendes, unter den fallenden Ball.

In memoriam Egon von Rilke

6464 / 6464 / 565 / 666

Vous peu nombreux, autrefois, dans l'enfance, mes compagnons
de jeu aux jardins épars du bourg:
comme nous nous trouvions, et hésitants, nous plaisions,
et, comme en phylactères discourt

l'agneau, devisions silencieux. Si parfois la joie nous venait,
aucun ne la possédait. Ou qui donc?
Et comme elle s'estompait parmi tous les gens qui passaient
et dans l'angoisse de l'an si long!

Les voitures roulaient près de nous, s'éloignaient, étrangères,
les maisons se dressaient, solides mais fausses et aucune
jamais ne nous connut. *Quoi* de vrai, dans tout ça?

Rien. Seuls les ballons. Leurs arcs dans la lumière.
Les enfants non plus... Mais quelquefois s'avancait l'un ou l'une,
hélas, un être éphémère, sous le ballon tombant là.

In memoriam Egon von Rilke

II, 8

You few, out in the scattered gardens of the city
once my playmates, back in childhood:
oh! how we found and liked each other hesitantly,
and how we silently talked, as would

the lamb through the speaking scroll. If joy we had now and then,
it belonged to no one. Who owned it there?
And how it melted among all the passing men
and in the anguish of the long year!

Strange cars rolled around us and went away,
houses stood around us, solid but false, – and not one
ever knew us. What was real in it all?

Nothing. Only the balls. Their arcs, glorious and gay.
And not the children either... But then sometimes came one,
alack, a fleeting one, under the falling ball.

In memoriam Egon von Rilke

99

Rühmt euch, ihr Richtenden, nicht der entbehrlichen Folter
und daß das Eisen nicht länger an Hälsen sperrt.
Keins ist gesteigert, kein Herz –, weil ein gewollter
Krampf der Milde euch zarter verzerrt.

Was es durch Zeiten bekam, das schenkt das Schafott
wieder zurück, wie Kinder ihr Spielzeug vom vorig
alten Geburtstag. Ins reine, ins hohe, ins thorig
offene Herz träte er anders, der Gott

wirklicher Milde. Er käme gewaltig und griffe
strahlender um sich, wie Göttliche sind.
Mebr als ein Wind für die großen gesicherten Schiffe.

Weniger nicht, als die heimliche leise Gewahrung,
die uns im Innern schweigend gewinnt
wie ein still spielendes Kind aus unendlicher Paarung.

7555 / 5555 / 656 / 647

Ne vous vantez, vous juges, de vous passer de torturer
ni de ne plus serrer les cous de carcans
de fer. Aucun ne se lève, aucun coeur, au forcé
riçtus de douceur qui vous dépeint plus cléments.

Il rend ce qu'à travers temps il reçut, le gibet,
tel l'enfant, son jouet du vieil anniversaire
d'hier. Dans le cœur, haut et pur, aux battants grands ouverts,
il entrerait autrement, le dieu de vraie

douceur. Il viendrait, imposant, et émettrait de plus chauds
rayons autour de soi. Tels sont les dieux.
Bien plus qu'un vent pour les puissants et sûrs vaisseaux.

Pas moins non plus que la secrète et douce intuition
qui gagne notre âme à pas silencieux
tel un tranquille enfant joueur de l'infinie union.

*Boast not, you judges, that torture has become superfluous,
nor that the yokes the necks no more oppress.
It lifts no one, no heart, the forced grimace
of mercy that tries to lend you more mildness.*

*The scaffold gives back what through the ages it got,
as their old toys of past birthdays the children
discard. Into the lofty wide open
pure heart would enter differently the god*

*of real mercy. He would come strong, and more brightly,
as gods are wont to do, shine on us all.
More than a wind for the big ships sailing safely.*

*Not less than the secret and still intuition
winning in silence our soul
as would a quiet, playing child of infinite union.*

Alles Erworbtne bedroht die Maschine, solange
 sie sich erdreistet, im Geist, statt im Gehorchen, zu sein.
 Daß nicht der herrlichen Hand schöneres Zögern mehr prange,
 zu dem entschlossenern Bau schneidet sie steifer den Stein.

Nirgends bleibt sie zurück, daß wir *ein* Mal entrönnen
 und sie in stiller Fabrik ölend sich selber gehört.
 Sie ist das Leben, – sie meint es am besten zu können,
 die mit dem gleichen Entschluß ordnet und schafft und zerstört.

Aber noch ist uns das Dasein verzaubert; an hundert
 Stellen ist es noch Ursprung. Ein Spielen von reinen
 Kräften, die keiner berührt, der nicht kniet und bewundert.

Worte gehen noch zart am Unsäglichen aus...
 Und die Musik, immer neu, aus den bebendsten Steinen,
 baut im unbrauchbaren Raum ihr vergöttliches Haus.

hexamètres / hexameters

À tout ce qui est notre acquis la machine fait guerre
 tant qu'elle ose, plutôt qu'en l'obéissance, être en l'esprit.
 Que plus ne brille, plus belle, l'hésitation des mains fières,
 plus net elle taille la pierre, afin de bâtir plus hardi.

Nulle part en retrait, qu'*une fois* nous puissions lui échapper
 et elle, huilée, en l'usine tranquille, s'appartenir.
 Elle est la vie, et pense le mieux s'en acquitter,
 résolue à la fois à ordonner, créer et détruire.

Mais l'être-là est pour nous encore enchanté; en cent
 endroits encore origine. Un jeu de forces libres
 qu'aucun ne touche, sinon à genoux et s'extasiant.

Des mots s'en vont encore, tout doux, vers l'ineffable...
 Et la musiqu', toujours neuve, des pierres qui le plus vibrent,
 bâtit sa maison divine en l'espace inutilisable.

*All our gains, the fierce machine is menacing
 as long as it obeys not, but dares rule our minds.
 It cuts the stone starker, to raise a bolder building,
 so that the glorious hand's fair scruple no more shines.*

*Nowhere does it hold back, that once we may flee it,
 and that, well oiled, in quiet workshops, on its own, it may spin.
 It is now life, and feels best able to be it,
 equally bent on order, creation and ruin.*

*But being-here is still magic to us; in scores
 of places still wellspring. A play of pure power
 that none of us touches, unless he kneels and adores.*

*Words drift gently still t'ward the unsayable...
 And music ever new, from stones that most quiver,
 builds its godly house in space unusable.*

II

Manche, des Todes, entstand ruhig geordnete Regel,
weiterbezwingender Mensch, seit du im Jagen beharrst;
mehr doch als Falle und Netz, weiß ich dich, Streifen von Segel,
den man hinuntergehängt in den höhligen Karst.

Leise ließ man dich ein, als wärst du ein Zeichen,
Frieden zu feiern. Doch dann: rang dich am Rande der Knecht,
– und, aus den Höhlen, die Nacht warf eine Handvoll von blei-
taumelnden Tauben ins Licht... [chen
Aber auch *das* ist im Recht.

Fern von dem Schauenden sei jeglicher Hauch des Bedauerns,
nicht nur vom Jäger allein, der, was sich zeitig erweist,
wachsam und handelnd vollzieht.

Töten ist eine Gestalt unseres wandernden Trauerns...
Rein ist im heiteren Geist,
was an uns selber geschieht.

7666 / 6666 / 663 / 733

Calmement ordonnées, ont été édictées bien des règles de mort fatales,
homme toujours oppresseur, depuis que la chasse te tient;
mais je te sais plus que piège et filet, toi pan de voile
que l'on pendait dans le Karst cavernoux, aux temps anciens.

On t'y introduisait doucement, comme un emblème
des paix à fêter. Mais alors le valet t'empoignait par les bords,
– et la nuit, hors des cavernes, jetais des poignées de blêmes
pigeons titubants dans le jour...

Mais juste est *cela* encore.

Soit loin du contemplateur tout souffle de regret,
et non du seul chasseur, qui l'heure en étant arrivée,
vigilant et actif, accomplit.

De notre deuil qui va errant, tuer est un aspect...
Pur est en l'âme apaisée
ce qui pour nous se produit.

II, II

*A lot of calmly ordered death rules arose that still prevail,
ever-enslaving man, since hunting seized you so;
yet more than trap and net I count you, strip of sail
they hung as a drape inside the cavernous Carso.*

*Gently they let you in, as if you were a sign of
peaces to fete. Yet then, by your hem, the servant yanked you,
– and from the caverns, many a pale tottering dove
did night hurl in the light...*

But that is rightful too.

*May any breath of regret far from the gazer remain,
not just from the hunter, who when the time has come,
fulfills, watchful and keen.*

*Killing is one aspect of our wandering grief and pain...
Pure is what we become
inside the spririt serene.*

Wolle die Wandlung. O sei die Flamme begeistert,
 drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
 jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
 liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden
 [Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon *ists* das Erstarre;
 wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
 Warte, ein Härteſtes warnt aus der Ferne das Harte.
 Wehe –: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
 und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
 das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum iſt Kind oder Enkel von Trennung,
 den sie ſtaunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
 will, ſeit ſie lorbeern fühlt, daß du dich wandelſt in Wind.

6666 / 6665 / 666 / 777

Veuille être transformé. Oh! que la flamme te grise
 par quoi une chose t'échappe, qui luit de transformations;
 car tout esprit fécond, qui le terrestre maîtrise,
 n'aime, en l'élan de l'image, rien tant que son point d'inflexion.

Ce qui s'enclôt dans l'immobile est *déjà* pétrifié;
 croit-il qu'est sûr pour lui l'abri du morne gris?
 Attends: le plus dur avertit depuis le lointain la dur'té.
 Malheur! –: voici le marteau absent brandi!

Qui en source s'épanche, la connaissance reconnaît mieux,
 et mène, extasié, à travers la création apaisée
 qui se clôt au début et à la fin commence, souvent.

Tout bienheureux espace est fils ou petit-fils de l'adieu,
 ils le traversent en s'en étonnant. Et Daphné transformée
 veut, depuis qu'ell' se sent laurier, que tu te transformes en vent.

*Wish to be transformed. Oh! be enthralled by the flame
 wherein a thing eludes you, that glows with transformation;
 every fertile spirit that does the earthly tame
 loves above all, when soars the image, its inflection.*

*Already is petrified what encloses itself in stillness;
 does it believe it's safe in the dull grey's shelter?
 Wait, from far away, the hardest warns the hardness.
 Alas –: upraised is the absent hammer!*

*Cognizance recognizes who pours forth like a spring;
 and leads him, ecstatic, through the creation serene,
 which oft closes at start and with the end begins.*

*Every happy space is child or grandchild of parting,
 through it they wander amazed. And transformed Daphne is keen,
 since feeling laurel-like, that you transform yourself into winds.*

Sei allem Abschied voran, als wäre es hinter
dir, wie der Winter, der eben geht.
Denn unter Wintern ist einer so endlos Winter,
daß, überwinternd, dein Herz überhaupt übersteht.

Sei immer tot in Eurydike-, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier, unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.

Sei – und wisse zugleich des Nicht-Seins Bedingung,
den unendlichen Grund deiner innigen Schwingung,
daß du sie völlig vollziehst dieses einzige Mal.

Zu dem gebrauchten sowohl, wie zum dumpfen und stummen
Vorrat der vollen Natur, den unsäglichen Summen,
zähle dich jubelnd hinzu und vernichte die Zahl.

6565 / 6666 / 666 / 665

Sois en avant de tout adieu, comm' si derrière
toi il était, tel l'hiver, qui juste s'en va.
Car il est, parmi les hivers, si infini hiver,
qu'à tout, surmonté cet hiver, ton cœur survivra.

Sois toujours mort en Eurydice –, monte en chantant,
plus louangeur, remonte dans le rapport pur.
Ici, parmi les mortels, dans le royaum' du couchant,
sois verre qui tinte, et en tintant déjà se fissure.

Sois – et puis l'état de non-être connais aussi,
de ton intime palpitation le ressort infini,
afin de l'accomplir pleinement cette unique fois.

Au stock obtus et muet de la pleine nature, comme
au nombre des biens usés, aux indicibles sommes,
jubilant et niant leur nombre, ajoute-toi.

*Be ahead of all adieu, as if behind you it
was, as is the winter just now leaving.
For is, among winters, a winter so infinite,
your heart, out-wintering it, outlives everything.*

*Be ever dead in Eurydice – singing, rise ;
and praising more, rise back into pure harmony.
Among mortals, here in the kingdom of demise,
be ringing glass that ringing shatters already.*

*Be – and yet the state of non-being know too,
the infinite cause of that vibration inside you,
so that, this single time, you fulfill it in full.*

*To what's been used, as well as to the dull and mum
stock of full nature, to the unspeakable sum,
do add yourself and end additions, joyful.*

Siehe die Blumen, diese dem Irdischen treuen,
denen wir Schicksal vom Rande des Schicksals leihn, –
aber wer weiss es! Wenn sie ihr Welken bereuen,
ist es an uns, ihre Reue zu sein.

Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
legen auf alles uns selbst, vom Gewichte entzückt;
o was sind wir den Dingen für zehrende Lehrer,
weil ihnen ewige Kindheit glückt.

Nähme sie einer ins innige Schlafen und schlief
tief mit den Dingen – : o wie käme er leicht,
anders zum anderen Tag, aus der gemeinsamen Tiefe.

Oder er bliebe vielleicht; und sie blühten und priesen
ihn, den Bekehrten, der nun den Ihrigen gleicht,
allen den stillen Geschwißtern im Winde der Wiesen.

6664 / 6664 / 667 / 666

Regarde les fleurs, au terrestre fidèles, à qui un destin
nous prétons là, depuis le bord du destin, – mais qui sait!
peut-être regrettent-elles d'être sur leur déclin,
alors c'est à nous d'être leur regret.

Tout veut planer. Mais nous allons ça et là, pesants,
nous étalant sur tout, ravis de notre poids;
pour les choses, oh! que nous sommes des maîtres consumants,
car l'éternelle enfance est leur joie.

Qui les prendrait en son intime sommeil et profond
avec les choses sommeillerait, oh! que léger
il sortirait, autre en un autre jour, des communs tréfonds.

Ou peut-être y resterait-il et ell's fleuriraient et puis
le loueraient, le converti, alors comme adopté
par toutes ces sœurs paisibles dans le vent des prairies.

II, 14

*Look at the flowers there, those faithful of the earthly,
to whom a fate from the far edge of fate we're lending, –
but who knows! If they bemoan their wilting it's really
on us to then be their moaning.*

*All wants to waft. We wander 'round and weightily
lay ourselves on all, as our weight we treasure;
oh! to all things, what wearisome teachers are we,
for endless childhood is their pleasure.*

*Would one take them inside his inner sleep and sleep
deep with the things – : oh! how he would emerge lighter,
another, into another day, out of the common deep.*

*Or he might stay, and they would flower and it would please
them to praise the convert, who then would seem a brother
to all those quiet sisters in the meadows' breeze.*

O Brunnen-Mund, du gebender, du Mund,
der unerschöpflich Eines, Reines, spricht, –
du, vor des Wassers fließendem Gesicht,
marmorne Maske. Und im Hintergrund

der Aquädukte Herkunft. Weither an
Gräbern vorbei, vom Hang des Apennins
tragen sie dir dein Sagen zu, das dann
am schwarzen Altern deines Kinns

vorüberfällt in das Gefäß davor.
Dies ist das schlafend hingelegte Ohr,
das Marmor-Ohr, in das du immer sprichst.

Ein Ohr der Erde. Nur mit sich allein
redet sie also. Schiebt ein Krug sich ein,
so scheint es ihr, daß du sie unterbrichst.

5555 / 5554 / 555 / 565

Ô bouche-fontaine, toi donatrice, ô toi
bouche inlassable qui parles de l'Un, du Pur, –
Ô toi, masque de marbre appliqué sur
le fluide visage de l'eau. Et des hauts, là-bas,

descendent les aqueducs. De loin, du flanc
de l'Apennin, longeant les tombes, ils font
venir à toi ton verbe, qui submergeant
le noir vieilli de ton menton,

dans le bassin devant toi se déverse alors.
Cela, c'est une oreille couchée qui dort,
l'oreille de marbre en laquelle tu parles toujours.

Une oreill' de la terre. La terre qui là ne cause
donc qu'avec soi seule. Si un cruchon s'interpose,
tu lui parais interrompre son discours.

*O fountain-mouth, you ever giving and
unquenchable mouth that speaks of one pure thing,
you, on the water's flowing face putting
a marble mask. And from the hinterland*

*the aqueducts descend. Past tombs, again,
from yonder where the Apennines begin,
they are bringing to you your words which then,
over the black old age of your chin,*

*pour into the basin waiting near.
This is, you see, lying asleep, the ear,
the marble ear in which you speak forever.*

*An ear of the earth. The earth therefore only
talks to herself. If interferes a jug boldly,
she feels that you are interrupting her.*

Immer wieder von uns ausgerissen,
ist der Gott die Stelle, welche heilt.
Wir sind Scharfe, denn wir wollen wissen,
aber er ist heiter und verteilt.

Selbst die reine, die geweihte Spende
nimmt er anders nicht in seine Welt,
als indem er sich dem freien Ende
unbewegt entgegenstellt.

Nur der Tote trinkt
aus der hier von uns *gehörten* Quelle,
wenn der Gott ihm schweigend winkt, dem Toten.

Uns wird nur das Lärmen angeboten.
Und das Lamm erbittet seine Schelle
aus dem stilleren Instinkt.

5555 / 5554 / 355 / 554

Par nous encore et toujours redéchiré,
le dieu n'en est pas moins le lieu qui guérit.
Nous sommes, voulant savoir, les acérés,
mais lui, il est serein et répartit.

Même la pure et consacrée offrande,
il ne l'accepte dans son monde autrement
qu'en opposant à la fin ouverte sa grande
impassibilité pourtant.

Le mort est seul à boire
à la source, ici qui ne nous est qu'*audible*,
quand lui fait signe en silence le dieu, au mort.

À *nous* est seul le bruit offert pour lors.
Et l'agneau, poussé par un instinct plus paisible,
sa cloch' demande à recevoir.

*Time and again, apart we tear it so,
the god, the place where injuries are healing.
We are the sharp, because we want to know,
whereas he is serene and is sharing.*

*Even the pure and hallowed alms we spend,
he takes into his world one way only:
by then opposing to the open end
his own impassibility.*

*Only the dead drink it,
the water we only hear, there in the well,
when silently the god calls them, the dead.*

*To us is offered only noise instead.
And yet the lamb is begging for its bell
from out of quieter instinct.*

Wo, in welcher immer selig bewässerten Gärten, an welchen Bäumen, aus welchen zärtlich entblätterten Blüten-Kelchen reifen die fremdartigen Früchte der Tröstung? Diese köstlichen, deren du eine vielleicht in der zertretenen Wiese

deiner Armut findest. Von einem zum anderen Male wunderst du dich über die Größe der Frucht, über ihr Heilsein, über die Sanftheit der Schale, und daß sie der Leichtsinns des Vogels dir nicht vorwegnahm
[und nicht die Eifersucht

unten des Wurms. *Gibt* es den Bäume, von Engeln befliegen, und von verborgenen langsamen Gärtnern so seltsam gezogen, daß sie uns tragen, ohne uns zu gehören?

Haben wir niemals vermocht, wir Schatten und Schemen, durch unser voreilig reifes und wieder welches Benehmen jener gelassenen Sommer Gleichmut zu stören?

8779 / 7569 / 686 / 676

Où, dans quels jardins toujours arrosés de félicité, et dans quels arbres, au cœur de quels calices de fleurs effeuillés tendrement mûrissent les fruits singuliers de la consolation? Ces fruits si délicieux, dont il se peut que tu découvres l'un dans la prairie

piétinée de ta pauvreté. D'un jour à l'autre tu t'étonnes de la taill' du fruit, de son intégrité, de la douceur aussi que son écorce lui donne, et que pas plus l'oiseau insouciant que le vers de terre jaloux ne *Existe-t'il* des arbres survolés par les anges [te l'aient volé. et cultivés par de secrets et lents jardiniers de façon si étrange, qu'ils portent fruit pour nous, quand nôtres ils ne sont point?

N'avons-nous pu jamais, nous ombres et chimères, par tous nos actes trop tôt mûrs et qui se refanèrent, troubler l'égalité de ces étés sereins?

II, 17

Where, in what forever blissfully watered gardens, on trees of what sort, out of what gently plucked flower calyx, tell please, do the singular fruits of consolation ripen? Those delights, of which you may discover one perhaps, out in the trampled of your destitution. Time and again, without recess, [meadows you marvel at the fruit's integrity; at its full size as well as at its rind's smoothness, and that they didn't steal it from you, the careless bird or the earth- [worm's envy. Are there indeed such trees, by angels flown over, and so strangely tended by some secret and leisurely gardener, that they bear fruit for us, though we are not their owners?

Have we not ever been able, we shadows and shades, by our act that ripens too early and again fades, to trouble the evenness of those serene summers?

Tänzerin: o du Verlegung
 alles Vergehens in Gang: wie brachtest du's dar.
 Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
 nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin um schwärme,
 plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
 war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
 diese unzählige Wärme aus dir?

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
 Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
 reifend gestreift, und die gereifere Vase?

Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
 die deine Braue dunkler Zug
 rasch an die Wandung der eigenen Wendung geschrieben?

4666 / 6675 / 666 / 647

Danseuse: ô toi transposition
 de tout cela qui passe en pas: quel don fut le tien!
 Et n'a-t-il, l'arbre du mouvement, ce tourbillon,
 pas fait, pour finir, l'envol de l'année entièrement sien?

Soudain, pour qu'en essaim l'entourât ton envol antérieur,
 ne s'est-il pas, son sommet, fleuri de silence? Et sur lui,
 ne fut-ell' pas soleil, ne fut-ell' pas été, la chaleur,
 cette innombrable chaleur que tu émis?

Mais il portait aussi, il portait, ton arbre d'extase.
 Ne sont-ils pas ses fruits paisibles: le pichet,
 strié de maturité, et plus mûri, le vase?

Et dans les images: n'est-t-il, le dessin de ton sourcil,
 pas demeuré, ce sombre trait
 esquissé en vitesse sur le mur de ta propre volte agile?

*Dancer, o you transposition
 of all that passes into steps: how giving you were!
 And at the close, the swirl, that tree grown of motion,
 did it not make fully its own the flying year?*

*Did not its crown suddenly bloom with silence, by swarms
 of your past flights to be circled? And upon it,
 oh! was it not bright sun, oh! was it not summer, the warmth,
 that warmth innumerable you did emit?*

*But it bore too, oh! how it bore, your tree of wonder.
 For are they not its calm and quiet fruits: the jar,
 streaked with ripening, and the vase, even riper?*

*And in the pictures: did it not there remain, the drawing,
 the somber line, as dark as char,
 of your eyebrow, rapidly sketched on the wall of your own whirling.*

Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank,
und mit Tausenden tut es vertraulich. Doch jener
Blinde, der Bettler, ist selbst dem kupfernen Zehner
wie ein verlorener Ort, wie das staubige Eck unterm Schrank.

In den Geschäften entlang ist das Geld wie zu Hause
und verkleidet sich scheinbar in Seide, Nelken und Pelz.
Er, der Schweigende, steht in der Atempause
alles des wach oder schlafend atmenden Gelds.

O wie mag sie sich schließen bei Nacht, diese immer offene
Morgen holt sie das Schicksal wieder, und täglich [Hand.
hält es sie hin: hell, elend, unendlich zerstörbar.

Daß doch einer, ein Schauender, endlich ihren langen Bestand
staunend begriffe und rümte. Nur dem Aufsingenden säglich.
Nur dem Göttlichen hörbar.

6666 / 6666 / 766 / 774

L'or en la banque qui le choie est logé quelque part,
et fait le familier avec des milliers. Pourtant,
pour même un sou de cuivre est cet aveugle mendiant
comme un endroit perdu, un coin poussiéreux sous l'amoire.

L'argent est dans les boutiques comme chez soi tout du long
et semble de fourrure et de soie et d'œillets se vêtir.
Lui, le muet, se tient dans la pause du souffle profond
de tout l'argent, veillant ou sommeillant, qui respire.

Oh! comment peut cett' main toujours ouverte la nuit se fermer?
Demain le destin viendra la reprendre, et tous les jours
la tendre: claire, pauvre, infiniment destructible.

Qu'enfin pourtant quelqu'un, un voyant, par sa longue endurance étonné,
la comprenne et la loue. Dicable par lui seul qui chante toujours.
Pour le divin, et lui seul, audible.

II, 19

*Somewhere in the indulgent bank has gold its abode,
and it is intimate with thousands. Yet this beggar,
the blind, is even to a coin of mere copper
a lost place, a dusty corner under the old commode.*

*Money has all along felt right at home in the shops
and seems to clad itself in silk, carnations and furs.
He, the silent, stands in the breath, that briefly stops,
of all the breathing money that is asleep or stirs.*

*Oh! how can close itself this ever-open hand, at night?
Tomorrow will fate take it back and hold it out daily,
clear, wretched, and endlessly destructible.*

*May yet one, in the end, a clairvoyant, staggered by its long plight,
grasp and praise it. Describable by the singer only.
Only by the divine audible.*

121

Zwischen den Sternen, wie weit; und doch, um wievieles noch
was man am Hiesigen lernt. [weiter,
Einer, zum Beispiel, ein Kind... und ein Nächster, ein Zweiter-,
o wie unfäßlich entfernt.

Schicksal, es mißt uns vielleicht mit des Seienden Spanne,
daß es uns fremd erscheint;
denk, wieviel Spannen allein vom Mädchen zum Manne,
wenn es ihn meidet und meint.

Alles ist weit-, und nirgends schließt sich der Kreis.
Sieh in der Schüssel, auf heiter bereitetem Tische,
seltsam der Fische Gesicht.

Fische sind stumm..., meinte man einmal. Wer weiß?
Aber ist nicht am ende ein Ort, wo man das, was der Fische
Sprache wäre, *ohne* sie spricht?

7373 / 7373 / 673 / 674

Entre les astres, que de distance; et pourtant, qu'est encore, ô combien!
l'appris d'ici-bas plus distant.
Celui-ci, par exemple, un enfant... et cet autre, un second, un tout
lointains insondablement. [prochain –,

Le destin: il nous mesure peut-être à l'empan de ce qui a vie,
si bien qu'il nous semble étranger;
songe, combien d'empans rien que de l'homme à la jeune fille
qui l'évite, sauf en pensers.

Tout est distant, et le cercle ne se ferme null' part.
Vois sur la table allègrement dressée, là dans le plat,
les poissons au visage insolite.

Les poissons sont muets..., pensa-t-on un jour. Qui peut savoir?
Mais les parol's que diraient les poissons, n'est-il enfin un endroit
où *sans* eux, elles puissent par nous être dites?

*Between the stars, how far; and yet, still, how much farther,
what one on earth can study.
Him, for example, a child... and then a second one, his neighbour –,
distant, inscrutably.*

*Fate, it measures us perhaps according to life's span,
we find it strange therefore;
think, how many spans, just from the maiden to the man
whom she avoids and cares for.*

*All is so far –, and nowhere does the circle close.
See upon the table cheerfully laid, there in the dish,
the fish of stange visage.*

*The fish are mute..., at least one thought so once. Who knows?
But is there not in the end a place where without them, what fish
would say, one says in their language?*

Singe die Gärten, mein Herz, die du nicht kennst; wie in Glas
eingegossene Gärten, klar, unerreichbar.
Wasser und Rosen von Ispahan oder Schiras,
singe sie selig, preise sie, keinem vergleichbar.

Zeige, mein Herz, daß du sie niemals entbehrest.
Daß sie dich meinen, ihre reifenden Feigen.
Daß du mit ihnen, zwischen den blühenden Zweigen
wie zum Gesicht gesteigerten Lüften verkehrst.

Meide den Irrtum, daß es Entbehrungen gebe
für den geschehnen Entschluß, diesen: zu sein!
Seidener Faden, kamst du hinein ins Gewebe.

Welchem der Bilder du auch im Innern geeint bist
(sei es selbst ein Moment aus dem Leben der Pein),
fühl, daß der ganze, der rühmliche Teppich gemeint ist.

6666 / 6666 / 655 / 556

Chante, mon cœur, les jardins que tu ne connais, comme dans
le cristal coulés, ces jardins clairs, inatteignables.
Les roses et les eaux de Chiraz ou d'Ispahan,
chant'-les en joie, célèbre-les, à rien comparables.

Montre, mon cœur, que d'eux jamais tu n'es privé.
Que c'est à toi qu'elles pensent, leurs figues qui mûrissent.
Que tu commences entre les rameaux qui fleurissent
avec leurs airs qui sont comme en visag's transcendés.

Évite l'erreur de croire que privations il soit
pour qui a pris la résolution d'être!
Tu t'inséras dans la trame, en fil de soie.

À quelque image, au dedans, que tu sois uni
(si même c'est un moment d'une vie de mal-être),
sens que c'est là de l'entier, du glorieux tapis qu'il s'agit.

*Sing, my heart, the gardens that seem poured in glass,
the gardens you don't know, clear, unreachable.
The waters and the roses of Isfahan or Shiraz,
sing them with bliss, praise them, to nothing comparable.*

*Show, my heart, that you're from them never deprived.
That they do care for you, their sweet ripening figs.
That you are consorting, amid the blossoming twigs,
with their breezes that seem like visages revived.*

*Avoid the mistake of thinking deprivation's ahead
for him who took that firm resolve: to be!
You fit into the fabric like a silk thread.*

*No matter with what image your soul is blended
(even if it's a moment in life's mis'ry),
feel how the whole, the glorious carpet, is intended.*

O trotz Schicksal: die herrlichen Überflüsse
unseres Daseins, in Parken übergeschäumt,-
oder als steinerne Männer neben die Schlüsse
hoher Portale, unter Balkone gebäumt!

O die eherne Glocke, die ihre Keule
täglich wider den stumpfen Alltag hebt.
Oder die *eine*, in Karnak, die Säule, die Säule,
die fast ewige Tempel überlebt.

Heute stürzen die Überschüsse, dieselben,
nur noch als Eile vorbei, aus dem waagrechten gelben
Tag in die blendend mit Licht übertriebene Nacht.

Aber das Rasen zergeht und läßt keine Spuren.
Kurven des Flugs durch die Luft und die, die sie fuhren,
keine vielleicht ist umsonst. Doch nur wie gedacht.

6665 / 6555 / 666 / 666

Oh! en dépit du destin les débordements fiers
de notre être, déversés en écume dans les jardins, –
ou bien dressés sous les balcons comme hommes de pierre
aux clefs de voûte des portails hautains!

Oh! la cloche d'airain, qui tous les jours vient lever
sa masse contre le morne cours des jours.
Ou, à Karnak, l'*unique* pilier, le pilier,
au temples presque éternels survivant pour toujours.

Ces surcroîts, les mêmes, ne se déversent plus guère aujourd'hui
qu'en hâte de l'horizontal jour jaune en la nuit
qui nous aveugle tant de lumière elle est surchargée.

Mais la frénésie passe et point ne laisse de trace,
Les voltes du vol dans l'air, et eux, ceux qui les tracent,
aucun peut-être n'est vain. Mais rien qu'en tant que pensée.

Oh! *the splendid overflows, in spite of fate,*
of our being-here, in parks overfoaming, –
or like stone men by the keystones of a high gate,
under the balconies proudly standing!

Oh! the brazen bell that daily lifts its stick
against the everyday mediocrity.
Or, in Karnak, the column, the column unique,
outliving the temples' near eternity.

Those selfsame overmuches only pour today
as haste out of the horizontal yellow day
into the blinding night with light so overwrought.

But frenzy vanishes and doesn't leave a trace.
The curves of flight through the air and those who drew them in space,
perhaps none are in vain. But then, only as thought.

Rufe mich zu jener deiner Stunden,
die dir unaufhörlich widersteht:
flehend nah wie das Gesicht von Hunden,
aber immer wieder weggedreht,

wenn du meinst, sie endlich zu erfassen.
So Entzogenes ist am meisten dein.
Wir sind frei. Wir wurden dort erlassen,
wo wir meinten, erst begrüßt zu sein.

Bang verlangen wir nach einem Halte,
wir zu Jungen manchmal für das Alte,
und zu alt für das, was niemals war.

Wir, gerecht nur, wo wir dennoch preisen,
weil wir, ach, der Ast sind und das Eisen
und das Süße reifender Gefahr.

pentamètres / pentameters

Appelle-moi donc à celle parmi tes heures
qui te résiste sans cesse : proche, implorante
tel le visage des chiens, mais qui demeure
encore et toujours détournée, indifférente,
quand là tu crois enfin l'avoir saisie.
C'est le plus tien, ce qui ainsi est perdu.
Nous sommes donc libres. De là nous fûmes bannis,
où nous nous étions crus d'abord bienvenus.
Nous demandons un point d'appui, anxieux,
nous qui sommes trop jeunes parfois pour le vieux,
et trop vieux, pour ce qui n'a jamais été.
Nous, justes encore en nos seuls péans,
car hélas, nous sommes la branche et l'acier tranchant
et la douceur du mûrissant danger.

II, 23

*Call me to the one among your hours
that is incessantly resisting you :
so near, like a dog's face craving favours,
but ever and again escaping you*

*just when you think you caught it finally.
What is lost thus is what is most your own ;
We're free. From where we thought originally
we were welcome, out we have been thrown.*

*Anxious, we are longing for a handhold,
we, too young sometimes for what is old,
and yet too old for that which was never.*

*We, in the right only when we praise still,
because, alas, we are the bough and the steel
and the sweetness of ripening danger.*

O diese Lust, immer neu, aus gelockertem Lehm!
Niemand beinah hat den frühesten Wagnern geholfen.
Städte entstanden trotzdem an beseligten Golfen,
Wasser und Öl füllten die Krüge trotzdem.

Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen,
die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.
Aber sie sind die Unsterblichen. Sehet, wir dürfen
jenen erhorchen, der uns am Ende erhört.

Wir, ein Geschlecht durch Jahrtausende: Mütter und Väter,
immer erfüllter von dem künftigen Kind,
daß es uns einst, übersteigend, erschütterte, später.

Wir, wir unendlich Gewagten, was haben wir Zeit!
Und nur der schweigsame Tod, der weiß, was wir sind,
und was er immer gewinnt, wenn er uns leiht.

6665 / 6665 / 757 / 665

Oh! ce plaisir, toujours nouveau, de souple argile!
Presque personne n'aïda les aventuriers d'hier.
Dans les bienheureux golfes pourtant des cités s'érigèrent,
pourtant ont rempli les jarres et l'eau et l'huile.

Les dieux, d'abord en projets hardis nous les esquissons,
que nous détruit en retour l'atrabilaire destin.
Mais eux, ce sont les Immortels. Voyez, nous pouvons
l'écouter, celui qui nous entend à la fin.

Nous, race une à travers millénaires: mères et pères, toujours
remplis davantage par le futur petit d'homme,
pour que plus tard, nous surpassant, il nous ébranle un jour.

Nous avons, nous, aventurés sans fin, tant de temps!
Et seule la mort silencieuse sait ce que nous sommes,
et cela que toujours elle gagne, en nous prêtant.

II, 24

*Oh! ever new, this pleasure out of loosened soil!
Almost no one helped the darers of the old days.
Yet were cities erected in the blissful bays,
Yet filled the jars the water and the oil.*

*The gods, we plot them first in projects quite gutsy
which wrecks again for us fate cantankerous.
But them, they are the Immortals. We may, you see,
hearken to him, who'll in the end hear us.*

*We, one race through millenia: mothers and fathers, ever
more filled with him, the child of tomorrow,
so that one day, surpassing us, he may jolt us, later.*

*We, we endlessly daring, have so much time!
And what we are, only silent grim Death does know,
and what, as our lender, he wins every time.*

Schon, horch, hörst du der ersten Harken
Arbeit; wieder den menschlichen Takt
in der verhaltenen Stille der starken
Vorfrühlingserde. Unabgeschmackt

scheint dir das Kommende. Jenes so oft
dir schon Gekommene scheint dir zu kommen
wieder wie Neues. Immer erhofft,
nahmst du es niemals. Es hat dich genommen.

Selbst die Blätter durchwinterter Eichen
scheinen im Abend ein künftiges Braun.
Manchmal geben sich Lüfte ein Zeichen.

Schwarz sind die Sträucher. Doch Haufen von Dünger
lagern als satteres Schwarz in den Aun.
Jede Stunde, die hingeht, wird jünger.

pentamètres / pentameters

Écoute, déjà les premiers râteaux tu entends
au travail; et à nouveau, le rythme humain
dans la retenue calme, en l'avant-printemps,
de la puissante terre. Cela qui vient

te semble non sans goût. Ce qui déjà
vint à toi si souvent te semble venir à toi
à nouveau, comme neuf. Toujours tu l'espéras
prendre et jamais ne le pris. Tu fus sa proie.

Même les feuilles du chêne après l'hiver
semblent un brun des temps futurs, dans le soir.
Et quelquefois se font un signe les airs.

Noirs sont les buissons. Mais en tas gît
le fumier dans les prés, comme un plus profond noir.
Chaque heure, en s'en allant, se rajeunit.

*Already, hark, you hear the hoes working,
the first of them; again, the human beat
in the restrained stillness, in early spring,
of the strong earth. What comes seems to you sweet,*

*not stale. What already so often came
to you, it seems to you to come as new
again. Though it's forever been your aim,
you never captured it. It captured you.*

*Even the leaves of oaks after winter
seem in the dusk a brown of tomorrow.
Sometimes breezes salute one another.*

*Black are the shrubs. Yet lay dung heaps in rows
of richer black out there in the meadow.
Every hour that passes younger grows.*

Wie ergreift uns der Vogelschrei...
Irgendein einmal erschaffenes Schreien.
Aber die Kinder schon, spielend im Freien,
schreien an wirklichen Schreien vorbei.

Schreien den Zufall. In Zwischenräume
dieses, des Weltraums, (in welchen der heile
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Wehe, wo sind wir? Immer noch freier,
wie die losgerissenen Drachen
jagen wir halbhoch, mit Rändern von Lachen,

windig zerfetzten. – Ordne die Schreier,
singender Gott! daß sie rauschend erwachen,
tragend als Strömung das Haupt und die Leier.

4555 / 5555 / 555 / 555

Comme le cri de l'oiseau nous saisit...
Un' fois créé, un cri, oh! quel qu'il soit.
Mais les enfants, jouant à l'air libre, déjà
crient tout en passant à côté du vrai cri.

Crient le hasard. Et dans les entre-espaces
de cet espace du monde (où le cri préservé
de l'oiseau, tout comme en rêve les hommes, passe),
les coins de leur crieries ils viennent clouer.

Malheur, où donc sommes-nous? Toujours encore
plus libres, nous nous ruons, comm' cerfs-volants
échappés, à mi-hauteur, déchirés par le vent,

frangés de rire. – Ordonne, ô dieu cantor,
les crieurs! Que bruissants, portant tel le courant
ta tête et ta lyre, ils se réveillent alors.

*By the bird's cry, how gripped we are...
Once created, any one cry there be.
But children playing in free air, already
are crying cries that aren't true ones, by far.*

*They cry out chance. In the spaced out crevasses
of this world space (in which, like men in dreams,
out of harm's way the cry of birds passes –),
they are driving the wedges of their screams.*

*Alas, oh! where are we? Ever freer
still, like kites ripped loose from their mooring
we rush half up, all tattered from laughing,*

*torn by the wind. – O singing god, order
the criers! So that they wake up murmuring,
bearing, like the current, your head and lyre.*

Gibt es wirklich die Zeit, die zerstörende?
 Wann, auf dem ruhenden Berg, zerbricht sie die Burg?
 Dieses Herz, das unendlich den Göttern gehörende,
 wann vergewaltigt der Demiurg?

Sind wir wirklich so ängstlich Zerbrechliche,
 wie das Schicksal uns wahr machen will?
 Ist die Kindheit, die tiefe, versprechliche,
 in den Wurzeln – später – still?

Ach, das Gespenst des Vergänglichen,
 durch den arglos Empfänglichen
 geht es, als wär es ein Rauch.

Als die, die wir sind, als die Treibenden,
 gelten wir doch bei bleibenden
 Kräften als göttlicher Brauch.

6664 / 6554 / 544 / 544

Existe-t-il vraiment, le temps, le décimeur?
 Quand le château, sur le mont calme, détruira-t-il?
 Appartenant aux dieux infiniment, ce cœur,
 quand le demiurge le violera-t-il?

Somm's-nous vraiment si destructibles âmes anxieuses
 que le destin veut nous le faire accroire?
 Est-elle, l'enfance profonde et prometteuse,
 muette dans les racines, plus tard?

Ah! mais hélas, le spectre de l'éphémère
 traverse le candide ouvert,
 pareil à un' fumée fragile.

Comme nous sommes, nous les trépidants,
 jugent pourtant les pouvoirs permanents
 que nous pouvons aux dieux être utiles.

II, 27

*Does it truly exist, the time, the destroyer?
 When will it crush the castle on the peaceful mountain?
 This heart, that is belonging to the gods for ever,
 when by the seer will it be slain?*

*Are we truly as destructible and anxious
 as fate would like to make us think is blatant?
 Is then childhood, profound and auspicious,
 among the roots, later silent?*

*Alas, the specter of the transit'ry,
 through what is open candidly,
 is wafting like a plume of smoke.*

*Yet we, we who are such restless beings,
 permanent forces view us as things
 that for the gods have been bespoke.*

O komm und geh. Du, fast noch Kind, ergänze
für einen Augenblick die Tanzfigur
zum reinen Sternbild eines jener Tänze,
darin wir die dumpf ordnend Natur

vergänglich übertreffen. Denn sie regte
sich völlig hörend nur, da Orpheus sang.
Du warst noch die von damals her Bewegte
und leicht befremdet, wenn ein Baum sich lang

besann, mit dir nach dem Gehör zu gehn.
Du wußtest noch die Stelle, wo die Leier
sich tönend hob –; die unerhörte Mitte.

Für sie versuchtest du die schönen Schritte
und hofftest, einmal zu der heilen Feier
des Freundes Gang und Antlitz hinzudrehn.

pentamètres / pentameters

Oh! viens et vas. Toi presque encor enfant,
complète, un instant, la figure de danse en la pure
constellation de l'un de ces mouvements
de danse par quoi l'obtuse ordonneuse nature

nous surpassons, éphémères. Elle, en effet,
ne s'émut, toute ouïe, que lorsque Orphée chanta.
Encor tu étais comme hier et ici te mouvais
et un peu t'étonnais, quand à aller avec toi

à l'oreille, pouvait un arbre longtemps hésiter.
Tu connaissais encor le lieu où sonnante
la lyre s'était levée –; le centre inouï.

Tu as tenté pour elle des pas exquis
et espéré, une fois, vers la fête apaisante,
la face et la marche de l'ami tourner.

II, 28

*Oh! come and go. You still a child nearly,
complete for a moment the dance figure
in pure constellations of dance where we
are surpassing the dull ordered nature,*

*we, the transit'ry. Because who moved
nature to hear fully, but Orpheus singing?
You were still here the one of yore, you moved
and slightly wondered at a tree dith'ring*

*so long before going with you by ear.
The place where ringing rose the lyre, that place
you still knew well – the yet unheard center.*

*You tried exquisite steps for that lyre
and hoped thereby your friend's own walk and face
just once toward the sheltered feast to steer.*

Stiller Freund der vielen Fernen, fühle,
wie dein Atem noch den Raum vermehrt.
Im Gebälk der finstern Glockenstühle
laß dich läuten. Das, was an dir zehrt,

wird ein Starkes über dieser Nahrung.
Geh in der Verwandlung aus und ein.
Was ist deine leidenste Erfahrung?
Ist dir Trinken bitter, werde Wein.

Sei in dieser Nacht aus Übermaß
Zauberkraft am Kreuzweg deiner Sinne,
ihrer seltsamen Begegnung Sinn.

Und wenn dich das Irdische vergaß,
zu der stillen Erde sag: Ich rinne.
Zu dem raschen Wasser sprich: Ich bin.

pentamètres / pentameters

Sens, ami silencieux des lointains nombreux,
comme ton souffle accroît l'espace encore.
Dans la charpente des clochers ténébreux
fais-toi tinter. Cela qui te dévore

grâce à cet aliment devient puissance.
Dans la métamorphose, oh! vas et viens.
Quelle est ta plus intolérable expérience?
S'il t'est amer de boire, deviens le vin.

Dans cette nuit de démesure, oh! sois
au carr'four de tes sens force surnaturelle,
le sens de leur rencontre étrange aussi.

Et quand serait le terrestre oublié de toi,
à la terre, la silencieuse, dis: je ruisselle.
à l'eau torrentueuse, déclare: je suis.

II, 29

*Still friend of far-flung lands without number,
feel how is space yet widened by your breathing.
Let yourself toll inside the somber timber
of the belfries. That which on you is feeding*

*becomes a force out of this sustenance.
Go in and out of transmutation divine.
What is your most excruciating experience?
If drinking is bitter, become the wine.*

*In this immeasurable night, oh! be,
where merge your senses, magic strength, and also
their strange meeting's true sense and its program.*

*And if you've been forgotten by the earthly,
to the still earth then do declare: I flow.
to the rushing water then say: I am.*



Odilon Redon, *La Mort d'Orphée*
The Death of Orpheus (circa 1905-1910)



FIRST PART

Sonnet 10. – *The second stanza refers to the graves of the cemetery of the Alyscamps near Arles, which are also mentioned in Malte Laurids Brigge.*

Sonnet 16. – *This Sonnet is addressed to a dog. “My master’s hand” refers to Orpheus pointed out as the poet’s “master”. The poet wants to guide that hand so that it also blesses the dog’s infinite trust and devotion. Somewhat as Esau did (Jacob 1, Moses 27), that dog only dressed in his pelt in order to share in his heart mankind’s happy and suffering lot, which in fact doesn’t belong to him. (It seems that Rilke, at least in his commentary, got confused between Esau and Jacob who donned a pelt in order to pass for his brother Esau, the hairy –Note of the translator.)*

Sonnet 21. – *This spring song appeared to me as the “interpretation” of an admirable dance music that I had heard sung by the children at the matins of Ronda (south of Spain), in the church of the convent. Accompanied by tambourine and triangle, the children were singing, while dancing, a tune unknown to me.*

Sonnet 25. – *To Vera.*



PREMIÈRE PARTIE

Sonnet 10. – Dans la seconde strophe il est fait allusion aux tombes du cimetière des Alyscamps près d’Arles, qui sont également évoquées dans *Malte Laurids Brigge*.

Sonnet 16 – Ce sonnet s’adresse à un chien. «La main de mon maître» est en rapport avec Orphée désigné comme «maître» du poète. Le poète veut guider cette main afin qu’elle bénisse également la confiance infinie et la dévotion du chien. Un peu comme Esau (Jacob 1, Moïse 27), il ne s’est revêtu de sa peau qu’afin de partager, dans son cœur, le lot d’une humanité heureuse et souffrante qui, en fait, ne lui revient pas.» (Il semblerait que Rilke ait confondu, du moins dans son commentaire, Esau avec Jacob qui se couvrit d’une toison pour se faire passer pour son frère Esau le velu. – *N.d.T.*)

Sonnet 21. – Cette chanson de printemps m’apparut comme l’«interprétation» d’une admirable musique de danse que j’avais entendue chantée par des enfants aux matines de Ronda (Espagne du Sud), dans l’église du couvent. Accompagnés du tambourin et du triangle, les enfants chantaient, en dansant, un air qui m’était inconnu.

Sonnet 25. – *À Vera.*

SECOND PART

Sonnet 4. – In the Middle-Ages the unicorn is always associated with virginity. This chimera, which doesn't exist for the layman, accedes to being as soon as it appears in the "silver mirror" that the virgin holds out to it (cf. the XVth century tapestries) or as soon as it appears "in her" as a second mirror, as pure and welcoming as the first one.

Sonnet 6. – The antique rose is simply a red and yellow wild rose, with the colors of the flame. It still flowers here sometimes, in a few gardens of the Valais.

Sonnet 8. – Fourth line: the lamb which, in medieval paintings, speaks by means of a scroll coming out of its mouth.

Sonnet 11. – This refers to an old hunting custom: in some regions of the Karst, in order to kill the white doves nesting in the grottos, one hung large pieces of white cloth which one then suddenly shook in a special way to frighten the birds, to drive them out of their subterranean abodes and shoot them as they were flying out of the cavern.

Sonnet 23. – To the reader.

Sonnet 25. – Companion of the children's spring song (Sonnet 21 of the first part).

Sonnet 28. – To Vera.

Sonnet 29. – To a friend of Vera's.

SECONDE PARTIE

Sonnet 4. – Au Moyen-Âge la licorne est toujours associée à la virginité. Cette chimère, qui n'existe pas pour le profane, accède à l'être dès qu'elle apparaît dans le « miroir d'argent » que la vierge lui tend (voir les tapisseries du xv^e siècle) ou dès qu'elle apparaît « en elle », comme un second miroir, aussi pur et accueillant que le premier.

Sonnet 6. – La rose antique est simplement une églantine rouge et jaune, aux couleurs de la flamme. Elle fleurit encore ici parfois, dans quelques jardins du Valais.

Sonnet 8. – Quatrième vers: l'agneau, dans les tableaux médiévaux, qui s'exprime au moyen d'une légende sur une banderole sortant de sa bouche.

Sonnet 11. – Il s'agit d'une ancienne coutume de chasse: dans certaines régions du Karst, pour tirer les pigeons blancs nichés dans les grottes, on suspendait soigneusement dans les cavernes de grandes bandes de toile blanche que l'on agitait ensuite brusquement d'une certaine façon, afin d'effrayer les oiseaux, de les chasser hors de leurs abris souterrains, de les abattre lorsqu'ils s'envolaient hors de la caverne.

Sonnet 23. – Au lecteur.

Sonnet 25. – Compagnon de la chanson de printemps des enfants (Sonnet 21 de la première partie).

Sonnet 28. – À Véra.»

Sonnet 29. – À un ami de Véra.

TRANSLATION

I wish to thank my cyberfriend Donald Clarke, who proofread my translations and pointed out to me the instances where my English was not really English, which lead me to make numerous changes. Without his watchful eye and suggestions, French being my mother tongue, they could never have been completed.

Donald is an American writer, author of “Wishing On The Moon: The Life and Times of Billie Holiday “ (1994), “The Rise And Fall Of Popular Music” (1995), “All Or Nothing At All: A Life Of Frank Sinatra” (1997) and “The Penguin Encyclopedia of Popular Music” (1989, 1998) which is also freely available online on his website www.donaldclarkemusicbox.com

“Rilke considered as a betrayal of his poetry any translation that would not reproduce, together with his thinking, the internal movement, the rhythm, the rhyme, the music of the original. To limit oneself to a word for word translation, as meticulous as it might be, was in his eyes to rob the work of an essential part of its identity by lowering it to the secondary realm of analysis, of explanation, which he always deliberately shunned, was to replace a living body by a wax figure, a frozen corpse”. (Maurice Betz, Rilke vivant.)

My goal as a translator has been to make that music “heard” as much as possible, to try and reproduce the structure of Rilke’s

LA TRADUCTION

«Rilke tenait pour une trahison de sa poésie toute traduction qui ne restituerait pas en même temps que sa pensée, le mouvement intérieur, le rythme, la rime, la musique de l’original. Se contenter d’un mot à mot, si minutieux fût-il, c’était à ses yeux dépouiller l’œuvre d’une partie essentielle d’elle-même en la ramenant au plan secondaire de l’analyse, de l’explication, dont il s’est toujours détourné délibérément, c’était substituer à un corps vivant une figure de cire, un cadavre glacé.»
(Maurice Betz, Rilke vivant.)

Mon objectif en tant que traducteur a été de faire «entendre» autant que possible cette musique en essayant de reproduire la structure des *Sonnets* de Rilke, pour faire de ces traductions des échos sonores des originaux, et par là aider peut-être aussi le lecteur à mieux entendre les textes allemands, en reproduisant en français et en anglais, tout en restant au plus près possible du sens :

- le nombre d’accents toniques (ou groupes phoniques, unités de souffle) par vers
- la rime et l’ordonnement des rimes, y compris lorsque des rimes sont répétées dans un Sonnet, parfois d’un Sonnet à un autre (I-22, vers 1, 4; II-27, vers 12, 13)
- autant que possible les répétitions et échos de mots, dans

Sonnets, in order for these translations to sound as echoes of the originals and perhaps also help the reader to better hear the German texts, by reproducing, while remaining as close as possible to the meaning:

- *the number of tonic accents per line*
- *the rhyme and the rhyme scheme, also when rhymes are repeated within a Sonnet, sometimes from one Sonnet to another (I-22, lines 1, 4; II-27, lines 12, 13)*
- *as much as possible, the repetitions and word echoes, within one Sonnet and from one Sonnet to the next, and when I figured a way, some assonances and alliterations*

The latter are particularly rich in the Sonnets to Orpheus, and are probably the most difficult to echo in translation. Sometimes the common roots of the German and English words help.

Though the totally or partially regular Sonnets are the more numerous, the question may be asked: why wish to translate the rhythmical irregularities by conforming to the rhythm of the original? I shall answer it in two ways: first, again, because they are what they are and not something else; and in order to keep the same proportions between regularity and irregularity. So that, for example, Sonnet II-17, the most irregular of all with its lines of five to nine feet, stands out against its neighbors in the same proportions as in German.

Jean Tardieu again: “the only way to translate a hexameter (...) seems to be to produce a line that has six main accents”.

In my view, translating these Sonnets without concerning oneself with their rhymes and rhythms would be like reproducing the works of a painter in black and white and pretend to give thereby an account of his qualities as a colorist.

And if by trying to give them their aural colors one takes a few

un Sonnet et d’un Sonnet à l’autre, et quand j’ai pu en trouver le moyen, certaines assonances et allitérations.

Ces dernières sont particulièrement riches dans les *Sonnets à Orphée*, et sont sans doute ce qui est le plus difficile à évoquer en traduction. La parenté des langues fait que la traduction anglaise s’y prête davantage que la française.

Si les Sonnets totalement ou partiellement réguliers sur le plan rythmique sont les plus nombreux, la question peut se poser: pourquoi vouloir traduire les irrégularités rythmiques en se conformant au rythme de l’original? Je donnerai deux réponses: tout d’abord, encore une fois, parce qu’elles sont ce qu’elles sont et pas autre chose, et surtout pour garder les mêmes proportions entre la régularité et l’irrégularité. De façon à ce que, par exemple, le Sonnet II-17, le plus rythmiquement irrégulier de tous avec ses vers de cinq à neuf pieds, se singularise par rapport à ses voisins dans les mêmes proportions en allemand, français et en anglais.

De mon point de vue, traduire ces Sonnets sans se préoccuper de leur rimes et de leur rythmes équivaldrait à reproduire en noir et blanc les œuvres d’un peintre et prétendre donner par là un aperçu de ses qualités de coloriste.

Et si en essayant de leur donner leurs couleurs sonores l’on prend quelques libertés, pour trouver la rime par exemple, avec le «sens littéral» tout en restant fidèle au sens général, n’oublions pas que souvent les mots que choisit Rilke plutôt que d’autres lui sont également «dictés» par l’appel de la rime – ou du rythme, ou de l’allitération.

Ainsi, au premier vers du Sonnet II-22, si notre être connaît des débordements (*Überflusse*) pluriels, c’est aussi parce qu’au singulier *Überfluss* ne rimerait pas avec *Schlüsse*, deux vers plus

liberties with the “literal meaning” while remaining true to the general meaning, in order to find a rhyme for example, let us not forget that the words Rilke chooses rather than others are also “dictated” to him by the call of the rhyme-or the rhythm, or the alliteration.

Thus, in the first line of Sonnet II-22, if the overflows (Überflusse) of our being-here are plural, it is also because the singular “Überfluss” would not rhyme with “Schlüsse”, two lines further down. In Sonnet II-16 if it is in German the dead (singular) that drinks and not the dead (plural), it is also because “trinken” would rhyme neither with “winkt (internal rhyme) nor with “instinct”.

And if Rilke’s meaning in these Sonnets sometimes seems obscure at first reading, it is also because its formulation is often dictated by rhyme and rhythm.

Concerning rhythm, let us note Rilke’s frequent use of apocopes (contractions by apostrophe), italics, punctuation, and additional words ((O, da, doch...) to produce it. For example, in Sonnet II - 4, line 5: “Zwar war es nicht. Doch weil sie’s liebten, ward”, without the italics on the word “war” and the contraction “sie’s”, the rhythm of the line would not be the pentameter that runs through the whole Sonnet. These are tools available to the translator as well.

Since translations can always be improved, the possible evolutions of the present ones, as well as my other translations from German into French and English, and from English into French, will be found on my website www.traduirelefondetlaforme.com.

loin. Au Sonnet II-16 si c’est le mort qui boit à la source et non les morts qui boivent, c’est aussi parce que *trinken* ne rimerait ni avec *winkt* (rime interne) ni avec *instinct*.

Et si le sens énoncé par Rilke dans ces Sonnets paraît parfois obscur à la première lecture, c’est aussi parce que sa formulation y est souvent dictée par la rime et le rythme.

Concernant la reproduction du rythme, autant cette volonté ne devrait guère faire débat lorsqu’il s’agit de ma traduction anglaise, passant d’une langue accentuée et à tradition poétique syllabo-tonique à une autre, autant elle peut surprendre en français, réputé langue non-accentuée.

Le français n’est pas inaccentué, ses accents sont seulement moins marqués, et les coupes du vers sont aussi données par les pauses dans la respiration. Ce qui distingue le français c’est que sa tradition poétique, certainement à partir de la fin du XVI^e siècle, a opté pour une métrique syllabique, basée sur la comptabilité des syllabes et ne se préoccupant guère d’ordonner le nombre de pieds au sein des vers.

Les théoriciens contemporains du rythme du vers français (Henri Meschonnic, Jacques Roubaud, Pierre Lusson, Valérie Beaudouin) analysent encore aujourd’hui le vers en termes de nombre de syllabes et de retours de formulations, jamais en termes phonologiques, jamais en ce qu’il a d’audible, mais bien de comptable.

Ceci n’est pas dû principalement à la nature de la langue française mais à sa tradition poétique.

Je donnerai ici encore une fois la parole à Jean Tardieu : « *Le seul moyen de traduire l’hexamètre [...] paraît être d’employer un vers français [...] qui aurait six accents principaux. [...] Peu importe le préjugé admis qui veut que l’accent dans la langue*

française soit ou semble être peu prononcé [...] l'accent tonique français est cependant nettement perceptible.»

Plutôt que de soumettre la métrique rilkéenne à la tradition française, il m'a semblé nécessaire que la traduction effectuée sur le plan rythmique ce qu'Antoine Berman a appelé l'« accueil de l'étranger ».

Une autre convention de la poésie française classique est la prononciation du *ε* muet y compris là où l'on ne le prononcerait pas, ou plus, dans une diction naturelle, ce qui contribue à ce que le récitant ne sache plus sur quel « pied » danser. J'y reviendrai.

La diction « naturelle » (c'est-à-dire *ε* muet élidé sauf en cas de choc de consonnes dentales ou chuintantes ou identiques, ou d'accumulation de plus de deux consonnes en cas d'élision) doit être celle de ces traductions, et lorsque la prononciation d'un *ε* muet qui devrait rester muet changerait le nombre de pieds dans le vers je l'ai apocopé par apostrophe, pratique qu'ont utilisée les poètes de la Pléiade avant la codification de la poésie classique, ainsi que les paroliers de chanson française qui contrairement à leurs collègues officiellement poètes doivent s'assurer que leurs mots « tombent » bien sur le rythme d'une musique, et qu'utilisent couramment, pour retomber sur leurs « pieds », les poètes anglophones et allemands. Rilke lui-même y recourt pour produire le rythme, le nombre de pieds voulu. Par exemple : Sonnet I-11, vers 9 : « *Aber sind sie's* » ; Sonnet II-4, vers 5 : « *Zwar war es nicht. Doch weil sie's liebten, ward* ». Dans ce dernier, comme ailleurs, Rilke utilise également l'italique pour imposer le rythme – ici le pentamètre de l'ensemble de ce Sonnet –, qui sans le mot *war* en italique et la contraction *sie's* pourrait aussi bien être de sept pieds.

FROM GERMAN TO FRENCH,
FROM GERMAN TO ENGLISH

“It always is a very risky endeavor to reproduce in a Romance idiom a metrical oeuvre that belongs to a language of Germanic root. The intimate thinking of the original easily evaporates in the translation and what is left is but stuffed moonlight...” (Heinrich Heine)

That is why, from a rhythmical point of view, I am often less dissatisfied by my translations from German to English than from German to French.

The common roots of German and English also sometimes allow to better render the assonances and alliterations so dear to Rilke.

For instance, the alliterations in w and f in Sonnets I-13:

“Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit”
“Where were but words, now flows discovery
that is, astonished, by the fruit’s flesh freed.”

and II-14 :

“Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,”
“All wants to waft. We wander ‘round and weightily”
or in h in Sonnet II-25 :

“Schon, horch, hörst du der ersten Harken”
“Already, hark, you hear the hoes working, “
which I didn’t find a way to echo in my French translation.

English often offers more ways to say the same thing, which is quite useful in order to obtain the desired rhythm: “tu chantes”: “you sing”, “you do sing”, “you’re singing”, “you are singing”.

L’attention de Rilke au rythme lui fait enfin souvent utiliser la ponctuation ainsi que des « mots-chevilles » (O, da, doch...), pour ajouter un pied à son vers, pratiques que le traducteur a repris à son compte quand de besoin et dans le même but, en français comme en anglais.

Le propre d’une traduction étant d’être toujours perfectible, les éventuelles évolutions de celles-ci, ainsi que mes autres traductions de l’allemand au français et à l’anglais et de l’anglais au français, pourront être consultées sur le site internet que je construis à cet effet : www.traduirelafondetlaforme.com

DE L’ALLEMAND EN FRANÇAIS,
DE L’ALLEMAND EN ANGLAIS

« C’est toujours une entreprise très hasardée que de reproduire dans la prose d’un idiome roman une œuvre métrique qui appartient à une langue de souche germanique. La pensée intime de l’original s’évapore facilement dans la traduction et il ne reste que du clair de lune empaillé... » (Heinrich Heine.)

C’est pourquoi, du point de vue rythmique, je suis souvent moins insatisfait de mes traductions de l’allemand à l’anglais que de l’allemand au français.

En outre, les racines communes de l’allemand et de l’anglais permettent parfois de mieux rendre compte des assonances et allitérations dont Rilke était friand.

Par exemple les allitérations en w et en f des Sonnets I-13 :
*Wo sonst Worte waren, fließen Funde,
aus dem Fruchtfleisch überrascht befreit*

On the other hand, as far as rhyming is concerned, French presents more opportunities than English, where many words offer very few rhymes, starting with “love” which has but four and a half rhymes: *above, dove, glove, shove* (not very useful) and *of*. But the common origin of certain German and English words makes them rhyme in English the same way Rilke makes them rhyme in German.

French is my mother tongue, and yet translating these poems into English has often proved to be less problematic than translating them into French.

Several reasons for this (on top of Donald Clarke’s back-up): the German and English languages are cousins, and are both strongly accentuated languages, which, given my goal to render the German rhythm, is a great help.

Even more importantly, the French poetic tradition focuses on the number of syllables per line, which is not meant to be heard but to be counted, rather than on the number of feet, of beats, as do the German and English ones.

The French poets tend to count on their fingers, whereas the German and English ones count their feet...

In order to guide the reader toward the correct rhythm the German and English poets make use of apocopes and orthographic contractions. The rhythm of the French language being more hesitant, one would have expected the French poets to make even more use of them.

Instead (with the exceptions of the songwriters, who do need their words to fit the music, and of a few attempts, that remained without posterity, in the sixteenth century, like the ones of Jean-Antoine de Baïf with his “measured verses” that were apocoped when needed) the French classical and romantic poets preferred to

*Where were but words, now flows discovery
that is, astonished, by the fruit’s flesh freed.*

et II-14:

*Alles will schweben. Da gehn wir umher wie Beschwerer,
All wants to waft. We wander ‘round and weightily*

ou en H du Sonnet II-25:

Schon, horch, hörst du der ersten Harken

Already, hark, you hear the hoes working,

dont je n’ai pu trouver d’évocation en traduction française.

L’anglais offre souvent davantage de manières de dire la même chose, ce qui est bien utile pour obtenir en traduction le rythme désiré: « tu chantes » et « *you sing* », « *you do sing* », « *you’re singing* », « *you are singing* ».

En revanche, pour ce qui concerne la recherche de rimes, le français présente davantage d’opportunités que l’anglais, qui comprend beaucoup de mots offrant peu de rimes, à commencer par *love* qui n’a que quatre rimes et demi: *above, dove, glove, shove* (peu utile), et *of*. Mais l’origine commune de certains mots allemands et anglais fait que quelques-uns riment en anglais comme les fait rimer Rilke en allemand.

Le français est ma langue maternelle, et pourtant la traduction de ces poèmes en anglais a souvent été moins problématique que la traduction française.

Plusieurs raisons à cela (en plus du renfort de Donald Clarke): l’allemand et l’anglais sont deux langues fortement accentuées, ce qui, compte tenu de mon objectif de rendre le rythme allemand, est d’une grande aide.

Et surtout, la tradition poétique française se préoccupe du nombre de syllabes par vers, qui n’est pas fait pour être entendu

rule the pronunciation of the language by imposing the voicing of the “silent e”, against the way it is naturally pronounced, making the supple French language rigid, which simplifies the problem, but by definition pronouncing what is silent indicates that one does not produce a poetry made foremost for the ear. Reacting against this artificial rigidity, the “modern” French poets have, and more systematically than in Germany or the English speaking countries, adopted “free verse”, rhyming becoming obsolete as well: after all, rhyming too is only for the ear...

Therefore it very rarely comes to the mind of French translators to try and reproduce a rhythmic regularity which is foreign to their own poetic tradition, whereas, for instance, the Anglo-Saxon translators of German poetry do it in certain cases, generally when they recognize the iambic pentameter which is their tradition.

When translating in French I was therefore starting with a cultural handicap.

It is instructive to read the prefaces of 99 % of the French – and also, but to a lesser extent, of the Anglo-Saxon - editions of foreign poetry, and to take note of how much is said about the meter and prosody that characterizes this foreign poetry: just about nothing... number one, metrical and prosodic constraints are not “modern” – and one has to be modern –, and number two, when one ignores the music all that is left is the “meaning”, and so we are told that what is paramount is to say “exactly” the same thing as the translated poet; one forgets that what he says is largely determined by the search for rhyme and rhythm that he imposes on himself, and that if he had been constrained by the rhymes and rhythms of the words of another language he would have said the same thing slightly differently.

mais compté, à l'inverse du nombre de pieds dont se préoccupent les traditions poétiques allemande et anglaise.

Les poètes français ont tendance à compter sur leurs doigts, les poètes allemands et anglais comptent leurs pieds...

Les poètes allemands et anglais, pour guider le lecteur vers le rythme idoine, pratiquent l'apocope et la contraction orthographique. Le rythme du français étant plus incertain, on aurait pu s'attendre à ce que les poètes français les utilisent encore d'avantage.

Au lieu de cela (à l'exception de quelques tentatives sans postérité au xvi^e siècle, comme celles de Jean-Antoine de Baïf, de « vers mesurés » et apocopés quand de besoin), les poètes classiques et romantiques français ont préféré régenter la diction poétique en instaurant la convention du *e* muet prononcé à l'encontre de la prononciation naturelle, rendant la souple langue française rigide, ce qui simplifie le problème, mais par définition le fait de prononcer ce qui est muet indique que l'on ne produit pas une poésie d'abord destinée à l'oreille. Réagissant contre cette rigidité artificielle, les poètes français « modernes », eux, et plus systématiquement qu'en Allemagne ou en pays anglo-saxons, sont passés au « vers libre », la rime elle aussi tombant en désuétude : après tout elle aussi est n'est faite que pour l'oreille...

Il vient donc très rarement à l'esprit des traducteurs français d'essayer de reproduire une régularité rythmique étrangère à leur propre tradition poétique, alors que, par exemple, les traducteurs anglo-saxons de la poésie allemande le font dans certains cas, généralement quand ils reconnaissent le pentamètre iambique qui est leur tradition. Traduisant en français je partais donc avec un handicap culturel.

criticism: if a musical or plastic arts critic would limit himself in his analysis of a work to a discourse about the ideas and sentiments that he perceives in them, he would make music and painting amateurs laugh out loud.

As a translator, if one deems the rhyme to be a meaningless leftover of the past and if one is not conscious of the foreign rhythms, one cannot find what one is not looking for, nor what one does not hear.

It is hence generally “forbidden” by the French “translatologists”, and to a lesser degree by their Anglo-Saxon counterparts, to poetically translate poetry, i.e. as a literary object in which meaning and music are inseparable.

“Let no such man be trusted. Mark the music.” (Shakespeare, The Merchant of Venice.)

Claude NEUMAN

Il est instructif de lire les préfaces de 99 % des éditions françaises – et aussi, mais tout de même dans une moindre mesure, anglo-saxonnes – de poésie étrangère, et de noter ce qui s’y dit de la métrique et prosodie propre à cette poésie étrangère : à peu près rien... d’une part les contraintes métriques et prosodiques ne sont pas « modernes » – et il faut être moderne –, et d’autre part quand on ignore la musique il ne reste que le « sens », et donc il serait paraît-il primordial de dire « exactement » la même chose que le poète qu’on traduit ; on oublie ainsi que ce qu’il dit est largement déterminé par la rime et le rythme qu’il s’impose, et que s’il avait été contraint par les rimes et rythmes des mots d’une autre langue, il aurait dit la même chose de façon légèrement différente.

Ce mépris de la technique artistique est particulier à la critique littéraire : si un critique musical ou d’art plastique se bornait pour analyser une œuvre à parler des idées et des sentiments qu’il y perçoit, il ferait bien rire les amateurs de musique ou de peinture.

En tant que traducteur, si l’on estime que la rime est une survivance sans intérêt et qu’on n’est pas conscient de la rythmique étrangère, on ne peut pas trouver ce qu’on ne cherche pas, ni ce qu’on n’entend pas.

Il est donc généralement « interdit » par les « traductologues » français, et à un moindre degré par leurs homologues anglo-saxons, de traduire poétiquement la poésie, c’est-à-dire en tant qu’objet littéraire dont le sens et la musique sont indissociables.

“Let no such man be trusted. Mark the music.” (Shakespeare, Le Marchand de Venise.)

Claude NEUMAN

Les Sonnets à Orphée

CE LIVRE, DIX-HUITIÈME DE LA COLLECTION POLYCHROME, A ÉTÉ
COMPOSÉ EN CARACTÈRES CASLON ET CHAPARRAL, MIS EN PAGES
ET ACHEVÉ D'IMPRIMER EN SEPTEMBRE 2017 PAR RESSOUVENANCES.

