

## Aspects numériques de l'ALMIRAPHÈL

Avant la récente création de [www.raphel.net](http://www.raphel.net), site Internet d'archivage et de recherches consacré à l'édition complète de l'ALMIRAPHÈL, cet ouvrage babélique et multiforme, à la fois texte, chant et œuvre plastique, n'était accessible (et encore bien difficilement) que dans deux ou trois de ses nombreuses versions, pour la plupart inédites, et toutes fort différentes les unes des autres<sup>1</sup>.

La plus ancienne, *Almi-Raphèl collage*, datée de 1922<sup>2</sup>, ne fut qu'une mince plaquette, imprimée sous le *nom de guerre* artistique d'« Elvio

---

<sup>1</sup> L'abondance de brouillons et de versions « abouties mais non définitives » d'ALMIRAPHÈL (cf. *infra* n. 3) rend nécessaire de les numériser. Il n'est pas envisageable de les éditer tous sur papier. Mise à part *Leitmotiv a capella*, New York, Grove Press, 1960, anthologie des textes plurilingues de Elvio Zagghi, qui recueille deux ALMIRAPHÈL, ceux de 1922 et de 1960, aucun des nombreux états successifs de l'œuvre ne fut réellement publié au sens plein du terme, car les « éditions privées » (cf. *infra*, n. 3) imprimées depuis 1922, étaient distribuées hors commerce, en circuit fermé ; Gianfranco-Elvio les destinait à quelques lectrices et lecteurs choisis pour leurs compétences linguistiques et esthétiques. Des publications récentes de fragments d'ALMIRAPHÈL existent, accompagnées de traductions en français (par A. della Schiavetta, in *Ec/arts*, n° 3 (2002), pp. 374-375) ; en anglais et français (par Ian Monk et A. della Schiavetta, in Jan Baetens, *Le Goût de la Forme*, Paris, Noésis, 2004, p. 318-342) ; en espagnol (par Irma Maza Gauthier, à la fin de l'article « *Fragments de un poema babélico* », in *Hablar de Poesía*, 14, janvier 2006, pp. 48-59) ; et en allemand (par Astrid Poier-Bernhardt (2006) sur le site [www.raphel.net](http://www.raphel.net)).

<sup>2</sup> Elvio Zagghi, *Almi-Raphèl, collage*, s.l. s.d. [Zurich (?), circa 1922], non paginé [16 p.]. Il reste un exemplaire original dans les *Archives Zagghi* (en mauvais état), et au moins un autre dans une collection privée. Cette version *princeps* fut reprise dans *Leitmotiv a capella*. Une version abrégée d'*Almi-Raphèl, collage* servira de base aux différentes moutures de la future « *Strophe Zéro* » d'ALMIRAPHÈL à partir de 1993.

Zagghi », par l'antiquaire suisse Gianfranco della Schiavetta (1898-1997)<sup>3</sup>. Tous les exemplaires ou presque du tirage original furent donnés, de la main à la main, aux invités d'une mémorable soirée où « Elvio Zagghi » rompit publiquement avec Dada<sup>4</sup>. Le texte fut alors déclamé, psalmodié et bruité par son auteur et quelques autres dadaïstes de la première heure, eux aussi en froid avec Tzara.

La dernière mouture de l'œuvre, toujours inachevée trois quarts de siècle plus tard, date de septembre 2005 : il s'agit d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, hypertexte conçu par la veuve de Gianfranco della Schiavetta, l'artiste Zélia Zagghi (1937-2005)<sup>5</sup>. Elle y travaillait avec plusieurs collaborateurs au moment de sa disparition.

<sup>3</sup> Gianfranco della Schiavetta (1898-1997) naquit à Locarno, au sein d'une famille de banquiers suisses italiens. Il fit des études de philologie et d'histoire de l'Art avant de se consacrer à l'expertise et au commerce d'antiquités. Il a publié sous son vrai nom des travaux d'érudition (des articles non réunis en livre). Sa production littéraire et artistique, toujours réalisée sous le pseudonyme d'« Elvio Zagghi », quoique assez intense et suivie, demeura longtemps secondaire par rapport à ses activités professionnelles. Elle commença dans diverses revues d'avant-garde, dadaïstes et surréalistes, dès 1917, puis devint de plus en plus confidentielle jusqu'en 1958. À partir de cette date une jeune artiste, sa dernière femme, qui prit le pseudonyme de Zélia Zagghi, le fit plus amplement connaître (cf. *infra*, n. 5). Publications littéraires : *Ersatz & Strass* (1925), *Jardins à la Française* (1929), *Carceri d'invenzione* (1930), *Métamorphoses* (1935), *Symposion* (1935). Tous ces recueils poétiques sont parus comme « éditions privées » c'est-à-dire sous forme de plaquettes imprimées dans l'une des presses de l'atelier que Gianfranco consacrait aux activités artistiques de son double Elvio. Il s'agit de feuilles volantes conditionnées dans d'élégantes chemises en carton ; cette pratique, qui permet de remplacer les poèmes au fur et à mesure qu'ils évoluent, fut utilisée par Constantin Cavafy et imitée par Elvio dès qu'il en eût connaissance (par une conversation avec Giuseppe Ungaretti). Après *Almi-Raphèl*, collage, les minces éditions privées du poème babélique portent une date sur la couverture avec la mention « version aboutie mais non définitive » ; elles sont toutes reliées (sauf la version vaticane, 1935). Les publications commerciales se réduisent à *Leitmotiv a capella* (1960) déjà mentionnée, et à une trilogie de romans en français, *L'Alpha et l'Oméga*, dont seul le premier tome est paru (*Harran des Sabéens*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988). Sur son œuvre plastique voir le livre de Zélia, *Zagghi's Ghosts* (2004).

<sup>4</sup> Soirée de Noël 1922. Hugo Ball et Julius Evola étaient présents.

<sup>5</sup> Zélia Zagghi, de son véritable nom Delia Carnicer i Borda, née en Andorre en 1937, se fit connaître comme artiste conceptuelle à New York, dans les années soixante ; elle rompit rapidement avec *Fluxus* et s'opposa au groupe d'*Art & Language* par la publication d'une revue rivale, *Artifacts*. À partir des années quatre-vingts, Zélia revendiqua pour elle-même l'étiquette contestée d'« artiste post-moderne », développant une théorie originale et positive de la Post-Modernité. Ses idées esthétiques, à la fois proches et très critiques vis-à-vis des positions d'Arthur Danto, ont été vigoureusement contestées par les tenants des lignées plus radicales de l'Art Contemporain, notamment en France, où il est de bon ton de l'ignorer. Dans sa production elle effectua de constants glissements entre pratique et théorie, ainsi qu'entre installations, photographie, vidéo et les techniques plastiques les plus traditionnelles. Sa maîtrise retrouvée du dessin et de la peinture contribua d'ailleurs

Il faut souligner qu'aucune solution de continuité ne sépare cet ultime *ALMIRAPHÈL* de la version *princeps*, car à partir de 1958, dès le début<sup>6</sup> de sa longue union avec Gianfranco, Zélia deviendra le moteur et le *manager* de leurs productions artistiques communes, signées de leurs pseudonymes Elvio et Zélia Zagghi. En se réappropriant avec une touche de *glamour* les œuvres si élitistes d'Elvio, et en les réinterprétant selon les théories alors à la mode, elle les rendit accessibles à un public beaucoup plus large.

Le couple réalisa notamment plusieurs projets à la frontière des Lettres et des Arts. Certains, comme celui des *Miroirs*<sup>7</sup> sont devenus célèbres ; l'*ALMIRAPHÈL*, par contre, reste encore largement inconnu à ce jour.

Le site [www.raphel.net](http://www.raphel.net) a donc été conçu pour remédier à cet état des choses. En donnant bientôt accès aux nombreuses pièces d'archives du fonds Zagghi, il devrait permettre aux chercheurs de mettre au point la future édition critique des textes déjà connus (tant publiés qu'inédits), mais également de ceux qui restent à découvrir. Il s'agit notamment de quelques versions d'*ALMIRAPHÈL* dont on a perdu la trace, soit parce qu'elles ont été envoyées à divers correspondants sans que copie soit gardée (essentiellement avant 1958), soit parce qu'elles ont été délibérément dissimulées par della Schiavetta (à toute époque)<sup>8</sup>.

---

puissamment à son rapprochement avec les tenants de la *Pittura Colta* et des *New Old Masters*, déjà amorcée par son allégeance au postmodernisme à partir de 1982. Une partie de ses travaux sont des continuations des travaux d'Elvio Zagghi. Elle a créé également une série d'auteurs hétéronymes (*Monjas y otras apócrifas*, Madrid, Visor, 1999 ; *Vidas in progress*, Londres et New York, Thames & Hudson, 2005) qui sont l'aboutissement de ses idées sur la fictionnalisation des règles artistiques et littéraires. Elle pratiqua la mise en scène d'opéra à partir de 1993. Parmi ses publications sur l'Esthétique, rappelons *Art is Idea as Fictions* (Londres, Booklets, 1973), *Roses for RRose* (Londres et New York, Thames & Hudson, 1985), *Tutti-frutti's Zeitgeist* (New York, CUP, 2000), *Zagghi's Ghosts* (New York, CUP, 2004) et *Art is Fictions* (Londres et New York, Thames & Hudson, 2005). Nous préparons une monographie sur son abondante œuvre plastique.

<sup>6</sup> La rencontre des futurs époux eut lieu à Paris, lors du vernissage d'une exposition d'Yves Klein, dite « Exposition du Vide », à la Galerie Iris Clerc, le soir du 28 avril 1958. Ils y furent présentés par le critique Pierre Restany. Le couple se maria à New York en juillet 1960, peu avant la naissance de leurs uniques enfants, les jumeaux Angelo et Bernardo della Schiavetta.

<sup>7</sup> Cf. notre article, B. et A. della Schiavetta « Les *Miroirs* des Zagghi », in *Formules* n°9 (2005), pp. 343-354.

<sup>8</sup> En 1999, une édition privée d'*ALMIRAPHÈL* (non reliée et totalement inconnue jusqu'alors) a été trouvée par hasard, intercalée dans un massif in-folio de la Bibliothèque Vaticane. Il s'agit d'une mince copie mi-imprimée, mi-calligraphiée ; elle est proche des versions « circulaires » dont il sera question *infra*. Nous savons que della Schiavetta fut souvent autorisé à travailler dans divers secteurs particulièrement réservés de cette Bibliothèque (parmi ses parents proches il comptait au moins un membre influent de la Curie, Monsignore Guido della Schiavetta et un membre des Gardes Suisses Pontificaux, le Colonel Luigi Hirshbuhl). Lorsque notre informateur (dont nous respecterons l'anonymat)

Par ailleurs, dans nos modestes possibilités d'édition sur support papier, nous pré-publions ici un fragment d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*. Cet hypertexte comprend, en simple format codex, l'*Épigraphie*, la « *Strophe Zéro* » et les dix strophes du *Cycle 1* complet avec leurs *Sources* (les *Cycles* suivants peuvent être consultés sur le site).

Dans cette dernière version, comme d'ailleurs dans la grande majorité des versions connues, *ALMIRAPHÈL* est un texte « babélique », c'est-à-dire plurilingue. Pour cette raison, la plupart des lecteurs ne peuvent y accéder qu'à travers une traduction unilingue.

Elvio Zagghi avait une connaissance réelle et souvent approfondie des langues mortes ou vivantes, naturelles ou artificielles qu'il utilisait, car il n'appartenait pas à la catégorie assez commune des polyglottes mais à celle, bien plus rare, des « grands polyglottes ». Tel n'était nullement cas de Zélia : en dehors de l'anglais, qui fut la langue de la plupart de ses écrits, elle ne possédait convenablement que le catalan (sa langue maternelle), l'espagnol, le français et l'italien ; elle était dépourvue de toute compétence réelle en langues anciennes. Certes, son *ALMIRAPHÈL REMAKE* inclut, dans notre échantillon, environ soixante-dix langues, naturelles ou artificielles, mais cet hypertexte est *entièrement et exclusivement constitué par un collage de citations*<sup>9</sup>.

Elvio, par contre, avait bel et bien écrit directement, en toutes leurs langues, les versions antérieures à la collaboration avec sa femme. Il y incluait parfois des citations, mais il s'agissait en général d'exemples de langues imaginaires ou forgées (comme dans la version *princeps*). Zélia, dès qu'elle s'impliqua dans l'écriture de l'œuvre, systématisa l'usage des citations en toutes les langues jusqu'à transformer *ALMIRAPHÈL* en un pur centon.

### ***Les Archives du fonds Zagghi***

Il est possible de suivre assez précisément la gestation des diverses étapes publiées ou inédites de l'*ALMIRAPHÈL*, grâce notamment aux *Archives Zagghi* qui sont en cours de classement et de numérisation. Le *Journal* et

---

nous fit part de sa découverte vaticane, nous avons presque immédiatement supposé qu'il ne s'agissait pas d'un simple oubli, mais bien d'une *stratégie* très sciemment exécutée par leur auteur (stratégie dont la raison, pour l'instant, nous échappe). Nous avons cherché à confirmer notre hypothèse en enquêtant discrètement dans certaines Bibliothèques où il avait travaillé (grâce aux *fiches de lecture* des Archives Zagghi). Cela nous a permis d'y découvrir d'autres éditions privées diversement dissimulées. Nous n'avons pas jugé utile de réclamer ces pièces pour les Archives Zagghi ; cela aurait déclenché trop de controverses avec les Institutions qui les conservent à leur insu.

<sup>9</sup> L'esprit de système de Zélia lui a dicté d'avoir recours aux citations même pour les cinq langues qu'elle utilisait couramment.

les autres documents de Zélia, déjà triés et catalogués régulièrement par elle-même à New York, seront sans doute les plus faciles à mettre en ligne. Il sera plus ardu de le faire pour les pièces antérieures à 1958. Cette partie du fonds comporte des brouillons, des dessins et des esquisses préparatoires aux œuvres plastiques, des « éditions privées » d'*ALMIRAPHEL* et d'autres textes poétiques, des notes, études, plans et projets divers, ainsi qu'une abondante correspondance, riche en données indispensables pour l'intelligence de l'*ALMIRAPHÈL*<sup>10</sup>. Par exemple, à propos des difficultés linguistiques de son poème, della Schiavetta a écrit à quelques grands polyglottes, comme le letton Pent Nurmekund. Sur des aspects plus littéraires il a correspondu assidûment avec des camarades de sa génération, tels le baron Julius Evola, son compagnon de cordées alpines, ou bien Jorge Luis Borges, son ancien condisciple du Collège Calvin de Genève. En ces matières, il fut aussi en contact avec quelques aînés, Hugo Ball, Ezra Pound et James Joyce, qu'il considérait comme ses maîtres. Sur le thème plus spécifique des *mots magiques*<sup>11</sup>, si central dans *ALMIRAPHÈL*, d'autres données importantes sont éparpillées dans ses échanges avec le professeur Franz Dornseiff, de l'Université de Bâle, alors spécialiste incontesté en ce domaine<sup>12</sup>, ou bien elles se glissent incidemment parmi les avis que della Schiavetta adressait régulièrement à Carl-Gustav Jung pour le guider dans sa quête de manuscrits et livres rares<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> En général, il existe des doubles de la correspondance dactylographiée envoyée aux correspondants ; il y a peu de doubles des envois manuscrits.

<sup>11</sup> Formules magiques, mots magiques, incantations, bref, des *abracadabras*. Sous ces dénominations il faut entendre des séquences verbales servant à *opérer* de la magie : il s'agit donc de prétendus « mots de pouvoir ». Elvio Zagghi s'intéresse surtout à ceux qui, sans avoir de sens proprement dit, signifient quand même *performativement* la pratique magique. Dans cet usage très spécifique, les termes techniques les plus couramment employés par lui (avec diverses nuances de sens) sont tirés du grec et du latin : *arrbeta onomata*, *asemata onomata*, *barbarika onomata*, *Ephesia grammata*, *Ephesiae literae*, *formulae*, *nomina arcana*, *nomina barbara*, *onoma telestikon*, *voces magicae*, *voces mysticae*. Toutefois, en reprenant dans ses notes certains textes anciens (notamment néoplatoniciens) il utilise parfois des termes plus généraux, servant à nommer à la fois les *abracadabras*, les *cercles magiques*, les *pentacles* ou bien les *talismans* (*charakteres*, *symbola*, *sphragis*, *synthemata*).

<sup>12</sup> Dornseiff fut l'auteur de l'incontournable *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig, 1925.

<sup>13</sup> Il guida maintes fois Carl-Gustav Jung dans sa quête de manuscrits et livres rares traitant de mythologie, de démonologie, d'alchimie ou de Gnose, sources majeures des théories jungiennes sur les Archétypes psychologiques, le processus d'individuation et l'Inconscient collectif (auxquelles della Schiavetta n'adhéra pas longtemps). Il trouva chez un confrère berlinois le tout premier livre d'alchimie qui allait servir d'objet de méditation et d'étude à Jung. Il s'agissait de l'*Artis Auriferae* (Bâle, 1593), un compendium en deux volumes contenant de nombreux traités (cf. C.G. Jung, *Erinnerungen, Träume, Gedanken*, Zurich, Rascher, 1961, p. 323). Des années plus tard, della Schiavetta aida le professeur Gilles Quispel à négocier l'achat du célèbre *Codex Jung*, illégalement sorti d'Égypte. Cet apocryphe gnostique de Nag Hammadi fut offert au fondateur de la psychologie des profondeurs, le

Par ailleurs, Gianfranco a souvent débattu des pratiques artistiques et littéraires de son *alter ego* avec des créateurs qui cherchaient auprès de lui — l'amateur d'art moderne et l'antiquaire expert en grimoires — des références savantes utiles à leurs synthèses personnelles entre l'esthétique d'avant-garde et des théories plus ou moins occultes<sup>14</sup>. Parmi ce type très particulier de correspondants, dont la liste serait longue à faire<sup>15</sup>, il faut au moins évoquer les noms prestigieux de Johannes Itten, de Fernando Pessoa (qui le contacta très tôt, par l'entremise d'Aleister Crowley), d'André Breton ou de Wassily Kandinsky.

### Les premières décennies 1920-1960

Nous tenterons maintenant de donner un aperçu des évolutions d'*ALMIRAPHEL*. Il nous est hélas impossible d'offrir aux lecteurs une grande anthologie d'extraits des éditions privées, ni de mettre ces derniers

---

jour de son quatre-vingtième anniversaire. Édité depuis par Quispel (*Evangelium Veritatis*, Zurich et New York, 1956), il a fini par être restitué aux autorités égyptiennes et se trouve actuellement au Musée Copte du Caire avec les treize autres codex.

<sup>14</sup> En donnant son avis sur ces questions abstruses, Gianfranco tenait des propos mesurés et rationalistes, mais il donnait ensuite le point de vue bien plus audacieux de son « cousin » l'artiste Elvio Zagghi. Certains de ses correspondants, dupés par ce jeu de masques, appréciaient particulièrement les opinions de l'évanescant cousin.

<sup>15</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, l'alliance entre modernité et rationalité, qui semblerait aller de soi, se fit certes dans le champ des sciences, mais fort rarement dans celui des arts, où l'irrationnel était une source majeure sinon principale d'inspirations théoriques. Des idées fumeuses sur la Quatrième Dimension influèrent sur le cubisme et le futurisme. Marcel Duchamp (cf. *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p. 67), se référait explicitement au livre de Gaston de Pawlosky, *Voyages au Pays de la quatrième dimension* (Paris, 1911), comme source de son *Grand Verre*. Des peintres avant-gardistes de premier plan (ceux notamment qui s'engagèrent dans les voies de l'abstraction) étaient des adeptes convaincus et zélés de diverses doctrines ésotériques, comme par exemple : Johannes Itten, figure clé du Bauhaus adhérait au Mazdéisme de O. Z. A. Ha'nish ; Wassily Kandinsky, à l'anthroposophie de Rudolf Steiner ; Kasimir Malevitch à la théosophie d'Ouspensky ; Piet Mondrian à la théosophie de Madame Blavatsky, etc., etc. (cf. Jolanda Nigro-Covre, *Astrattismo. Temi e forme dell'astrazione nelle avanguardie europee*, Milan, F. Motta, 2002). Il en allait de même dans le champ de la littérature ; parmi les correspondants de Gianfranco, Fernando Pessoa écrivit de nombreux poèmes ésotériques après sa rencontre avec le mage anglais Crowley ; André Breton resta toute sa vie féru de médiumnité et de sciences occultes (cf. Jean Clair, *Du Surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris, Mille et une nuits, 2003). Cas bien plus extrême, l'ami de jeunesse de Gianfranco, Julius Evola, considéré comme le peintre dadaïste italien par excellence, abandonna peinture et littérature pour se vouer à un ésotérisme fortement teinté de politique ; il devint très proche des fascistes italiens, tout comme Marinetti, mais encore plus des nazis allemands (cf. Pierre-André Taguieff, « Julius Evola penseur de la décadence », in *Politica Hermetica*, 1 (1987), pp. 11-48, ainsi que Philippe Baillet « Les rapports de Julius Evola avec la fascisme et le national-socialisme », idem, pp. 49-71).

en parallèle avec les brouillons correspondants ou d'indispensables documents connexes. Seule une documentation de cette ampleur aurait véritablement permis d'apercevoir comment, dans les avatars de l'œuvre, on ne trouve quasiment jamais d'expériences sans suites. Chaque motif, soit de thème, soit de forme, passe par des combinatoires en puzzle, par des éclipses, des réapparitions en filigrane ou des métamorphoses, sans les régularités attendues d'une évolution linéaire.

Tour à tour abandonné et repris, l'*ALMIRAPHÈL* deviendra ce *Projet d'un texte sans fin*, ainsi désigné par Zagghi dans un résumé assez tardif qu'il envoya à Borges, en octobre 1952<sup>16</sup>.

### L'*ALMIRAPHÈL* de 1922

À Zurich, pendant les vacances scolaires de l'année 1916, la rencontre de Gianfranco della Schiavetta avec Hugo Ball fut déterminante pour l'avenir d'*Elvio Zagghi*, l'artiste qui grandissait et s'épanouissait en lui. Le jeune homme avait composé deux affiches cubo-futuristes, les énigmatiques *OMIM* et *Spiegelein!! Spiegelein!!* que Ball accepta d'exposer au *Cabaret Voltaire*<sup>17</sup>. Dès leur premier entretien, en lisant les « UT OUY OIT » et « OTITUMMA AMOTUA OTAMA » tracés en gros caractères d'imprimerie sur ces affiches<sup>18</sup>, Ball évoqua sa fascination<sup>19</sup> pour d'anciens exemples de paroles dépourvues de sens : *voces mystica* de la magie gréco-égyptienne et de la Gnose, sources et modèle des sonorités abstraites de *O Gadji beri bimba* et des langages factices de *Elephantenkarawane*. En

<sup>16</sup> Copies carbone d'une lettre manuscrite à J. L. Borges (Tanger, le 17 octobre 1952) ; elle comporte le *Projet d'un texte sans fin* en annexe dactylographiée.

<sup>17</sup> *Spiegelein!! Spiegelein!!*, est la toute première œuvre de la plus tard célèbre série des *Miroirs*. Le titre de l'affiche (*Miroir !! petit Miroir !!*) s'inspirait à la fois du conte de Blanche Neige et du nom de la Spiegelgasse où siégeait le Cabaret Voltaire. Des fragments d'*OMIM* (œuvre perdue) ont été repris dans des *Miroirs* postérieurs.

<sup>18</sup> Ces trois éléments « IOT UT UOY », sont-ils des mots d'une langue inconnue ? Le lecteur averti ne les percevra pas longtemps comme tels : lus à l'envers, de droite à gauche, ils nous livrent un TOI plurilingue : « you, tu, toi », la première réponse du miroir magique à la marâtre de Blanche Neige. Le texte de *Spiegelein !! Spiegelein !!* exploite ainsi une caractéristique propre à certaines lettres capitales de l'alphabet latin (AHIMOTUVWXY) : reflétées par un miroir plan, elles restent, *du fait de leur symétrie axiale*, identiques à elles-mêmes. Dans *OMIM*, la ligne énigmatique : OTITUMMA AMOTUA OTAMA se transforme, après « réflexion » en : AMATO AUTOMA AMMUTITO (cher automate muet). Il s'agissait déjà du reflet dans un miroir : le « mime » du titre. Zagghi utilisera beaucoup ce procédé pour produire diverses anamorphoses dans la série des *Miroirs*.

<sup>19</sup> Ball, à propos de ses poèmes dadaïstes, se référerait explicitement aux abracadabras gnostiques publiés par Wolfgang Schultz dans son *Dokumente der Gnosis* (1910) ; cf. Jed Rasula & Steve McCaffery, *Imagining Language. An Anthology*, Londres, MIT Press, 1997, p. 108.

entendant Ball déclamer les ébauches de ces poèmes, bien avant leur solennelle interprétation publique, Gianfranco se rappela un étrange vers de la *Divine Comédie* (Enfer, XXXI, 67) dépourvu de sens :

*Raphèl maj amèch zabì almi*

Il s'agit d'une phrase en langue imaginaire, les *voces Nemrod*. Elles sortent de la « féroce bouche » d'un damné, l'un des géants enchaînés à l'orée du neuvième cercle de l'*Enfer*, le biblique Nemrod<sup>20</sup>.

Selon une ancienne tradition juive recueillie par Dante, Nemrod, arrière-petit-fils de Noé, fut à la fois le premier roi de Babel et le constructeur de la Tour, celui dont l'*hybris* entraîna la confusion des langues et la perte du parfait langage adamique<sup>21</sup>.

À en croire la fiction dantesque, Dieu a condamné le roi de Babel à un châtiment aussi démesuré que son péché : *jamais il ne pourra comprendre aucune langue, jamais personne ne pourra comprendre la sienne*.

La phrase prononcée par la féroce bouche est donc *totalemt, pleinement, absolument incompréhensible*. D'ailleurs, il n'est guère certain que le damné lui-même puisse comprendre ce qu'il dit.

Ces *voces Nemrod*, parangon de l'indéchiffrable, de ce qui nous est interdit d'interpréter, hanteront désormais Elvio Zagghi, jusqu'à devenir le déclencheur de toutes les versions connues de son poème babélique.

L'*Almi-Raphèl* de 1922, exclusivement composé de fragments d'auteurs divers, porte comme sous-titre « collage ». Le poème commence par les cinq mots incompréhensibles du vers 67 et se termine par la reprise de la ligne suivante de la *Divine Comédie* : *Cominciò a gridar la fiera bocca* [commença à crier la féroce bouche] (Enfer, XXXI, 68). Dans leur *interligne*, Zagghi prolonge le discours insensé de Nemrod par une kyrielle de citations interpolées<sup>22</sup> :

<sup>20</sup> Cf. Genèse, 10, 8. Le terme technique « *voces Nemrod* » a été forgé par Zagghi (« Nemrod » n'est pas un nom déclinable en bon latin).

<sup>21</sup> La Bible n'attribue pas explicitement la construction de la Tour de Babel à Nemrod. La source la plus probable de Dante est une notice de St. Augustin (*Cité de Dieu*, XVI, 4). Ce dernier s'inspire probablement de Flavius Josèphe (*Antiquités Judaïques*, I, iv, 2) qui à son tour se faisait l'écho d'anciennes traditions juives. On les a recueillies plus tard (IX<sup>e</sup> siècle après J.C.) dans le Midrash attribué au Rabbi Éliézer ben Hyrcanos (*Pirqé du Rabbi Éliézer*, 24) et dans d'autres commentaires rabbiniques. Gianfranco della Schiavetta a consacré une monographie à Nemrod.

<sup>22</sup> On y trouve, dans l'ordre, après les *voces Nemrod* : des *nomina arcana* provenant du *Livre des Morts* égyptien (chapitre CLXIV de la version thébaine) ; un charabia prophétique d'Isaïe (*Isaïe*, 28, 10 et 28, 13) ; des morceaux en pseudo-perse (Aristophane, *Acharniens*, 100) et en pseudo-phénicien (Plaute, *Pœnulus*, V, 937) ; un fragment des *Ephesia grammata*, c'est-à-dire des inscriptions mystérieuses (peut-être hitittes) autrefois tracées sur la statue de l'Artémis d'Éphèse et conservées par divers auteurs (dont Clément

*Raphèl maj amèch zabì almì*  
*Ka haresa pusarem kakaremet*  
*Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham*  
*I artaman exarxan apiaonai*  
*Ythemaneth ihychir saelichot*  
*Lix tetrax damnameneus aision*  
 (...)

*Manka revania dulce oscorbidulchos*  
*Cabricias arcì thuram catalamus*  
*Maca trúpitem sarasinem*  
 (...)

*Habla horem égiga goramen*  
*Fümms bö wö tää zää Uu pögiff*  
*Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi*  
 Cominciò a gridar la fiera bocca...

Dans cet extrait, deux coupures réduisent la série de brefs morceaux de textes de toute époque, juxtaposés dans un ordre grossièrement chronologique. La version de 1922 propose ainsi au lecteur une sorte d'anthologie de la création de phrases « sans sens »<sup>23</sup> depuis l'Antiquité jusqu'au début du xx<sup>e</sup> siècle.

Cette idée d'interpoler des citations asémantiques entre les deux vers de Dante est en réalité une technique hypertextuelle (un texte qui surgit *entre les lignes* d'un autre texte) ; Zélia et Elvio la reprendront dans les *MIROIRS d'ALMIRAPHÈL* (1993-1997) et dans l'*ALMIRAPHÈL*

---

d'Alexandrie, *Stromata* I, 15, 7 ou Hésychius, *Lexicon*, s.v.). Nous avons reproduit ensuite, après la première coupure, trois pseudo-phrases, l'une en « Chough's language » (William Shakespeare, *All's Well That Ends Well*, IV, 84) ; la deuxième en faux latin (Molière, *Le Médecin malgré lui*, II, iv) ; et une autre en faux argot *caló* tirée d'une *zarzuela* de 1866 (*El Joven Telémaco*, de José Rogel, livret d'Eusebio Blasco y Soler, II, 3). Après la deuxième coupure vient la partie finale du poème, constituée par des extraits d'œuvres avant-gardistes de Hugo Ball (*Karawane*, 2-3), de Raoul Hausmann et Kurt Schwitters (*Ursonate*, 1-2), et enfin un échantillon de *zaum'*, le « langage transmental » futuriste de Vélimir Khlebnikov (*Zanguezi*, II, 29-30). Le vers final en italien est la seule ligne appartenant à un véritable langage.

<sup>23</sup> L'expression « mots sans sens » à propos des abracadabras est discutable (elle fut utilisée pour la première fois de manière polémique par le philosophe Porphyre, dans sa *Lettre à Anébon*) ; il serait plus exact de dire que (dans le cadre d'une lecture sceptique) leur sens de dénotation est indéfini, tandis que leur sens de connotation est précis (d'ordre magique ou théurgique). Pour un homme convaincu de leur efficacité (tel Jamblique, contempteur de la *Lettre à Anébon* dans son *De Mysteriis*, VI, 4-5), la profération rituelle de ces sonorités incompréhensibles est un acte performatif.

*REMAKE* (1993-2005). En effet, réduite à seulement dix vers, la version *princeps* de 1922 deviendra la *Strophe Zéro*, futur point de départ des états les plus tardifs de l'œuvre.

### Vies parallèles

Gianfranco della Schiavetta et son double Elvio Zagghi suivirent des chemins apparemment séparés, l'un sur le devant de la scène publique, l'autre loin des regards, ne se dévoilant qu'à un petit cercle de fidèles. Oui, Gianfranco occupa toujours le premier plan. Après ses études universitaires et sa participation à diverses missions archéologiques et ethnologiques, il devint le directeur de la salle de ventes *Wunderkammer*, fleuron du consortium familial de d'antiquariat et de bibliophilie.

Elvio, pour sa part, écrivait et peignait discrètement, en suivant très attentivement l'évolution de l'art de son temps. Gianfranco, en achetant directement chez leurs auteurs des peintures pour sa collection personnelle, suivait aveuglément les avis d'Elvio.

Car l'artiste *à ses heures* et le marchand partageaient en réalité de nombreuses passions. L'art, sans doute, mais aussi l'attrait de l'étrange ; agnostique et rationaliste impénitent, Gianfranco se plongeait pourtant avec délices dans le monde interlope des illuminés, tandis qu'Elvio jouait à y croire quelque peu. Et ils aimaient encore bien d'autres choses troublantes : la pornographie, l'alpinisme, les paradis artificiels... Elvio continua à apprendre des langues en solitaire (cette tendance autodidacte est une caractéristique des véritables grands polyglottes) ; il acquit ainsi de nouvelles possibilités de création plurilingue, mais ces compétences aidèrent sans doute Gianfranco à mieux se tirer d'affaire dans des situations difficiles. Pendant des campagnes de fouilles plus ou moins clandestines, della Schiavetta fut l'otage de tribus hostiles ou de pilleurs de tombes. Dans ces lointaines contrées, il lui arriva également d'être l'objet d'accusations malveillantes de meurtre, de vol ou de recel, et il dut par deux fois s'évader de prison (et aussi d'une Maison de fous).

Toutes ces aventures et mésaventures, liées à la nature même de sa vie professionnelle et à son caractère intrépide, fournirent à Gianfranco-Elvio le point de départ d'une série de courtes nouvelles qu'il s'amusa à écrire en anglais, sous le pseudonyme de Yzab C. Defghi. Publiées aux États-Unis, dans *Weird Tales* et autres *pulp magazines*, elles traitent de vrais et de faux trésors liés au monde de la magie ancienne et moderne.

En fait, de nombreuses pièces des *Archives Zagghi* prouvent que ces nouvelles étaient des sortes de messages codés. Destinées à marquer des priorités de découverte, elles gardaient ainsi la trace de fouilles ou de

transactions en cours, tout en préservant l'indispensable secret. Mais il n'est pas exclu que certains récits recèlent des informations précieuses concernant l'*ALMIRAPHEL*, comme nous le verrons bientôt.

Elvio Zagghi, pour sa part, imprima de temps à autre, dans les presses de son atelier particulier, plusieurs plaquettes de poèmes ornées de gravures de sa main<sup>24</sup> ; il travailla et retravailla quelques autoportraits (dont *Je est un autre*, 1921-1935 et *Métamorphoses*, 1931-1935) ainsi que des natures mortes (la série des *Vanités aux masques*, 1927-1936), pendant une phase de « retour à l'ordre » néoclassique dans la période de l'entre-deux-guerres, puis abandonna la figuration et ne voulut peindre que des mots<sup>25</sup>, notamment dans la série des *Miroirs*.

Pour notre propos, il est important de souligner que, depuis *Spiegelein !! Spiegelein !!* (1916) les affiches, les tableaux-poèmes et les écrits poétiques d'Elvio ont presque toujours été plurilingues, soit parce qu'ils mélangent des *mots* de plusieurs idiomes, comme dans *Ersatz & Strass* (1925) ; soit parce qu'ils mélangent des *phrases* de plusieurs idiomes, comme la plupart des versions d'*ALMIRAPHEL* ; soit enfin parce qu'un « même » poème est décliné en plusieurs langues, c'est le cas de *Carceri d'invenzione* (1930) et de *Symposion* (1935), qui s'ouvrent sur un curieux *Avertissement* : « Ces quelques paraphrases devraient laisser deviner l'original, que je n'imprime pas ».

Prétendre qu'un original peut être *deviné* à travers la lecture de l'ensemble de ses « paraphrases », c'est-à-dire de ses traductions, sans que l'on puisse savoir si cet original existe concrètement ou non, revient à donner au lecteur un rôle démesurément actif, presque utopique. Elvio réservait ses plaquettes à un cercle très restreint d'amateurs polyglottes ; ils étaient donc censés pouvoir reconstituer dans leurs imaginations le poème manquant.

### Brouillons à foison

Dès 1923 (date qui coïncide avec l'autodissolution du mouvement dadaïste par Tzara), Elvio reprend et refait de fond en comble l'*Almi-Raphèl* (titre qu'il écrira désormais sans tiret et en majuscules). Il élimine toutes les citations. Toutes, sauf celle des *voces Nemrod*, qui revient inlas-

<sup>24</sup> Cf. *supra*, n. 3, pour les titres ainsi imprimés avant 1960. Il sont accompagnés de gravures, notamment les *Métamorphoses*, série de poèmes et de gravures formant des triptyques aux rigoureux parallélismes formels (cf. notre articles « Les Métamorphoses de Zagghi » in *Formules 7* (2003) pp. 181-188).

<sup>25</sup> Sa démarche, certes extrême, s'inscrit toutefois dans un courant typique de l'art moderne (cf. Simon Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, Londres, Thames & Hudson, 2003).

sablement. Ce véritable *refrain* (lui aussi écrit en lettres capitales) sépare des strophes de cinq vers, où désormais un sens clair et distinct apparaît. Ce sens lui-même est répétitif : toutes les strophes disent presque la même chose, mais chaque nouvelle variation se décline dans une langue différente, comme par exemple :

**RAPHÈL MAÏ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

on ne saurait comprendre un tel discours  
se prononçant et s'écoutant tout seul  
comme là haut résonne le tonnerre  
comme en Nemrod les mots confusément  
dressent leurs Tours qui se défont déjà

**RAPHÈL MAÏ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

nadie puede entender esas palabras  
que se dicen y escuchan ellas solas  
como trueno en el cielo tormentoso  
como en Nemrod sin pausa las palabras  
alzan y abaten sus confusas torres

**RAPHÈL MAÏ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

En toute rigueur, une telle prolifération de langues aurait dû lui aliéner ses lecteurs habituels (ce qui ne fut pas le cas). Certes, Elvio aurait pu s'adresser à un cercle encore plus restreint, celui des très grands polyglottes, mais il n'en connaissait aucun personnellement, et n'avait que de lointains rapports épistolaires avec trois ou quatre d'entre eux. Ce fut donc un saut dans le vide.

L'égrenage de traductions aux contenus si légèrement différents, mais différents quand même, évoque forcément « l'original que je n'imprime pas ». Ces multiples strophes renverraient donc *virtuellement* à un archétype non traduit.

Or quelle peut bien être la langue archétypale sinon celle paradisiaque et parfaite d'Adam, oubliée par la faute de Nemrod ? Elvio n'ignorait pas l'inanité de ce mythe cratylien mais il caressa longtemps l'idée tout aussi déraisonnable de créer pour *ALMIRAPHÈL* une langue totalement artificielle, purement poétique. Le langage « babélique » qu'il adoptera par la suite sera sans doute à la fois l'atténuation de ce projet et son aboutissement.

En tout cas, de très abondantes notes sur le thème des langages artificiels sont contemporaines du brouillon que nous venons de citer. Dix années plus tard, Gianfranco s'en est servi pour rédiger « *À propos de l'Alphabet Vatan* », l'une de ses savantes conférences d'Eranos<sup>26</sup>, mais aussi « *Do you understand Vatan ?* », l'une des nouvelles fantastiques de Yzab C. Defghi parues dans *Weird Tales*.

Les lettres de l'alphabet Vatan sont une curieuse création de l'occultisme français *fin de siècle*. Le Marquis Saint-Yves d'Alveydre<sup>27</sup> les place en couronne autour de son *Archéomètre*, un extraordinaire diagramme circulaire aux couleurs de l'arc-en-ciel qui résume toutes les sciences et tous les arts occultes et profanes. Ce diagramme véritablement « pansophique » dérive, par de nombreux intermédiaires<sup>28</sup>, de l'*Ars Magna* de Raymond Lulle. Or tandis que les lettres latines figurant dans les cercles lulliens sont de simples signes arbitraires, celles de Saint-Yves, par contre, prétendent reproduire l'alphabet de la Langue adamique, dont l'*Archéomètre* est la synthèse et le résumé.

Pour sa part, le sujet de « *Do you understand Vatan ?* » est bien l'histoire de la traduction d'un très ancien et très obscur écrit en signes Vatan dont la page blanche centrale est marquée de nombreux points bizar-

<sup>26</sup> Jeune étudiant, participant à une mission d'études, Gianfranco avait recueilli, chez des ethnies africaines, non seulement leurs langues naturelles, mais encore les incantations et les langues secrètes des groupes initiatiques (il leur acheta également des objets rituels qui atteignent actuellement des cotes élevées aux enchères publiques). L'étude d'autres langues artificielles secrètes (comme celle des Dogon, des Yézid, ou des Hurûfi), avec celle des glossolalies et des langues extatiques, fut un thème récurrent des conférences que della Schiavetta fit aux rencontres d'Eranos à Ascona, où il se lia avec de nombreux savants se penchant, comme lui, sur l'étude des phénomènes mystiques anciens et modernes, comme Mircea Eliade, Gershon Scholem, le Swami Yatiswarananda ou Henri Corbin, pour ne citer que quatre des plus connus. La Villa Eranos était la propriété d'une proche parente de Gianfranco.

<sup>27</sup>Alexandre Saint-Yves d'Alveydre (1842-1902). Conseillé par les inspirations astrales de son épouse décédée, la belle comtesse de Keller (dont le portrait par Cabanel se trouve au Musée d'Orsay), le marquis mit lentement au point une clef universelle, instrument de mesure permettant autant de jauger le connu que de sonder l'inconnu. La splendide (et probablement inexacte) édition posthume de *L'Archéomètre* (Paris, 1903) fut assurée non sans mal par un groupe d'occultistes animé par le docteur Papus. Le système de Saint-Yves n'est pas seulement abstrait ; il peut servir à construire de manière ésotériquement correcte des pièces de musique, de poésie, de théâtre, d'architecture, de mobilier, etc.

<sup>28</sup> Comme les divers *Théâtres* et *Amphithéâtres* circulaires de mémoire artificielle magique (ceux de Giordano Bruno, de Giulio Camillo, de Heinrich Khunrath, etc.) qui figurent de temps à autre dans les catalogues de *Wunderkammer*. L'un de ces ouvrages est le *Microcosmus Pansophicus*, manuscrit enluminé attribué à Michel Pantheus (l'auteur de la *Voarchadumia*, Venise 1478), livre à parcours commandés par des coups de dés (comme l'étonnant *Triumpho di Fortuna* de Sigismondo Fanti, Venise 1527). Il a été dénoncé comme faux par Gianfranco et pourrait être de lui (voir *infra* n. 31).

rement disposés. Un savant allemand y reconnaît l'antique dessin de l'*Argo Navis*, grande configuration stellaire décrite par Ptolémée dans l'*Almageste*, mais disparue depuis que l'astronome Lacaille proposa de la diviser en constellations plus petites. Il construit sa monumentale traduction sur cette hypothèse et croit se couvrir de gloire. Malheureusement, l'un de ses rivaux académiques démontre que les points en question sont des chiures de mouche datant tout au plus du début du xx<sup>e</sup> siècle (la vieille mouche Baalزابوبا est la narratrice de l'histoire).

Ces deux textes ne parlent pas de l'*ALMIRAPHÈL*, mais à l'évidence ils en dérivent et y font allusion. Tout en montrant que leur auteur ne se prenait pas trop au sérieux, ils nous éclairent sur des arrière-plans du poème babélique, car, dès la fin des années vingt, les brouillons et les éditions privées nous livrent quelques étranges développements d'une disposition *cyclique* de la phrase de Nemrod :



Sur ces matières, d'ailleurs, les chemins d'Elvio et de Gianfranco semblent s'être croisés secrètement, car aux ventes de *Wunderkammer* à Genève, en 1933, apparaît un petit livre chiffré, qui est censé contenir une « *ænigmatographia balbelica infinita* » (*sic*, selon une annotation en clair au verso de la couverture).

Ce curieux manuscrit, ressemblant de près au manuscrit Voynich<sup>29</sup> et comme lui orné de cercles aux inscriptions sibyllines, est décrit et illustré (par des photographies d'ourobos calligraphiés) dans l'*Enfer* d'un des luxueux catalogues de *Wunderkammer* (saison 1933-1934). L'*Enfer* de ces catalogues (dont presque toutes les notices savantes étaient signées

<sup>29</sup> Cf. l'édition en *fac-simile*, avec une introduction de Pierre Barthélémy : *Le Code Voynich, le manuscrit MS 408 de la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, Paris, J.-C. Gawsewitch, 2005.

par della Schiavetta) répertoriait des objets et des textes expressément dénoncés comme « *faux* ». Non sans paradoxe, ces curiosités douteuses se vendaient souvent très cher<sup>30</sup>.

Il est vraisemblable, et conforme à la personnalité très *tongue-in-cheek* de della Schiavetta, que le pseudo-Voynich ait été une version cryptique de l'*ALMIRAPHÈL*, plaisamment déguisée en grimoire du XVII<sup>e</sup> siècle.

Sans doute un jour les Archives Zagghi livreront-elles quelque document sur cette affaire et sur d'autres zones d'ombre<sup>31</sup>, mais ces supputations nous éloigneraient de notre sujet. Nous ne parlerons pas non plus de la masse de brouillons et d'éditions privées s'étalant jusqu'en 1960, lesquelles explorent pour la plupart des voies autres que les versions circulaires. Ici, il importe plutôt de retenir que ces dernières ne relèvent pas seulement de l'anecdote : la « cyclicité » deviendra une caractéristique stable des *MIROIRS D'ALMIRAPHEL* et d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*.

### Les dernières décennies 1960-2005

En 1960 paraît à New York, chez Grove Press, *Leitmotiv a capella* d'Elvio Zagghi, anthologie augmentée d'inédits. Dans ce recueil de textes sélectionnés, traduits et préfacés en anglais par Zélia Zagghi, figurent, en plus des extraits de *Carceri d'invenzione*, de *Métamorphoses*, d'*Ersatz & Strass*, deux versions du poème babélique. La première, *ALMIRAPHÈL 1922* reprend l'édition *princeps*. La deuxième, *ALMIRAPHÈL 1960*, comporte plusieurs éléments en commun avec le brouillon de 1923 cité

<sup>30</sup> Parmi beaucoup d'autres faux avérés vendus chez *Wunderkammer*, rappelons les papyrus égyptiens du *Livre d'Abraham*, de Joseph Smith (le fondateur du Mormonisme), une *Pasiphaé et le Taureau*, figurine supposée provenir du *Cabinet érotique* de Catherine II de Russie, ou *L'Éducation de Ganymède*, rouleau manuscrit attribué au Marquis de Sade. Le marchand della Schiavetta n'a jamais été soupçonné d'avoir vendu des faux à la place de pièces véritables. Par contre, considérant les prix exorbitants atteints par ces pièces au cours des enchères qui leur étaient spécialement consacrées, il est indubitable que leurs acquéreurs les regardaient, envers et contre tout, comme authentiques (et ce détail psychologique ne pouvait être ignoré de Gianfranco).

<sup>31</sup> Nous sommes convaincus que certains de ses écrits sous nom d'emprunt attendent d'être reconnus comme tels. Il s'agit fort probablement d'une partie des supercheries qu'il dénonçait haut et fort, non sans perversité, dans son rôle officiel d'expert. Parmi les faux avérés vendus à prix d'or chez *Wunderkammer*, nous avons la preuve qu'il était l'auteur d'un manuscrit attribué à Joseph della Reyna (1508-1570), ce cabaliste lourianiste qui, voulant hâter la venue du Messie, invoqua Satan et finit par l'adorer, du moins selon sa légende (cf. G. Scholem « *L'Histoire de R. Joseph della Reyna* » in *Tsion*, V, pp. 123-130). Nous soupçonnons que plusieurs ouvrages faussement anciens de démonologie, de magie très noire ou de pornographie particulièrement scabreuse, ont fait l'objet de manœuvres semblables de sa part.

plus haut<sup>32</sup>, mais dans ce nouvel avatar le sens de chaque strophe n'est plus répétitif : il se renouvelle, tout en se rattachant par de vagues liens logiques aux strophes précédente et suivante ; quant aux langues utilisées dans le poème, elles changent désormais non pas à chaque strophe, mais à *chaque vers* :

**RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

Kenelle soitetaan sinulleko	(finnois)
Manemo yake yamekuelea	(swahili)
Neslysím nic nez bzukot	(tchèque)
Soon o chikaku suru bakari da	(japonais)
Deiadar eta oihuz garrasi eztenka	(basque)

**RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

Ce qui peut être traduit approximativement comme suit :

**RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

— Qui est-ce qu'on appelle, est-ce toi ?  
 As-tu compris le sens de ses paroles ?  
 — Ce que j'entends n'est qu'un bourdonnement,  
 Un bruit et seulement un bruit,  
 Chargé d'appels, de cris et de clameurs :

**RAPHÈL MAÿ AMÈCH ZABÌ ALMÌ**

Un « *Avertissement* » à la fin de *Leitmotiv a capella* indique que les deux *ALMIRAPHÈL* sont des versions « abouties mais non définitives » d'un *mantra* en cours d'écriture<sup>33</sup>. Mais le cours de cette écriture s'interrompt.

<sup>32</sup> Les deux poèmes sont divisés en *strophes de cinq vers* ; les *voces Nemrod*, en capitales, servent de *refrain* ; l'un et l'autre débutent et finissent par *des points de suspension*, comme pour indiquer que leurs strophes et refrain font partie d'une suite sans fin.

<sup>33</sup> En sanskrit, « *mantra* » désigne des courtes formules mystiques, ayant ou non un sens défini, c'est-à-dire que les mantras sont l'équivalent soit des prières jaculatoires, soit des abracadabras (sous forme de « syllabes mystiques »). Tel est donc, selon Zagghi, le *genre littéraire* de son poème (qui pourtant n'est nullement court). Dans une lettre à Evola, il dit avoir songé d'abord à le sous-titrer « *glossa* » ou bien « *ptyx* ». Le vocable « *glossa* » est grec. On désignait ainsi les paroles oraculaires ou extatiques : « *glossa* » de la Pythie, par

Elvio et Zélia travaillèrent sur les *Miroirs* et sur d'autres projets, et il n'y eut plus d'*ALMIRAPHÈL* pendant vingt ans<sup>34</sup>.

### Les apports fondamentaux de Zélia Zagghi

Comme nous l'avons indiqué plus haut, dès les débuts du couple Zagghi, Zélia devint le moteur de leurs productions communes. Et ce fut elle qui relança l'*ALMIRAPHÈL* vers le milieu des années quatre-vingts.

Cette ultime métamorphose s'est opérée en passant par des étapes qui s'entrecroisent et se superposent. La première fut l'élaboration des éphémères *ALMIRAPHÈL* informatiques; la deuxième sera celle des *MIROIRS* d'*ALMIRAPHÈL* peints et de l'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, deux versions très différentes qui se développeront parallèlement dans les années quatre-vingt-dix.

### Les *ALMIRAPHÈL* informatiques

De son propre aveu, jusqu'à la fin des années quatre-vingts (et même un peu au delà) Zélia était « naïvement friande de nouveautés technologiques<sup>35</sup> ». Elle avait ainsi réalisé avec beaucoup de succès mondain et

---

exemple, que les prêtres de l'oracle delphique transcrivaient en paroles humaines. En ce qui concerne « ptyx » (mot en réalité inventé par Victor Hugo), Stéphane Mallarmé l'utilise pour désigner un vague « bibelot d'inanité sonore » (*Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, éd. B. Marchal, t. I, p. 37) ; le terme convient donc parfaitement à un ensemble truffé de mots sans sens. Chez Hugo (*Le Satyre*, 19), « Ptyx », écrit avec majuscule, est censé nommer le mont Janicule dans le « langage des Dieux ». Cette connexion avec un langage supérieur à celui des hommes, selon une tradition qui remonte à Homère (*Iliade*, 1, 403 ; 2, 813 ; 14, 291 ; 20, 74 ; et *Odyssée*, 10, 305 ; 12, 61), avait retenu l'attention d'Elvio. Pourtant, il finit par choisir « mantra », terme déjà largement intégré dans la plupart des langues. Dans un court post-scriptum à la même lettre, Elvio confie à Evola avoir pensé également à *Gesamtenkunstwerk* comme sous-titre, mais que la peur de devenir un autre Saint-Yves d'Alveydre l'avait arrêté. Toutefois, il est incontestable que, si l'on se réfère à l'ensemble de ses versions, l'*ALMIRAPHÈL* peut être perçu comme une « œuvre d'art totale ». En effet, sur au moins deux plans, visuel et sonore, ses strophes se donnent à voir comme des tableaux calligraphiques, tandis qu'en même temps, correctement récités, les textes deviennent un véritable pièce musicale à plusieurs voix, où doivent s'entendre une grande variété de phonèmes et de bruits vocaux, entrecoupés des fragments de chant et de quelques silences.

<sup>34</sup> Du moins nous n'en avons pas trouvé de trace jusqu'à présent.

<sup>35</sup> Zélia vécut vers 1995, une crise existentielle très douloureuse, qu'elle a fort bien racontée dans ses interviews avec Larry Wool, *Fashion Victim* (1996, incluses ensuite en annexe à *Art is Fictions*). Voyant une rétrospective de ses propres hologrammes et vidéos, qui avaient si rapidement vieilli, elle se rendit compte que dépendre d'une technologie très évolutive ne pouvait à terme que rendre les œuvres résultantes « datées, primitives, obsolètes » ; comme « les machines volantes si admirées des futuristes sont devenues de ridicules coucous », dit-elle, « l'éblouissante nouveauté d'aujourd'hui devient l'antiquaille de demain ». Zélia se détourna ainsi des projets utilisant les médias de pointe, qu'elle réserva désormais aux seuls spectacles, à ses mises en scène de théâtre et d'opéra, liées par nature à la pure actualité de leur effectuation.

marchand des hologrammes, des vidéos, des mises en scène multimédia. Sur cette lancée, elle voulut donner une version cybernétique du *collage* de 1922. Il en résulta *ALMIRAPHÈL Storyspace* (1986) puis *ALMIRAPHÈL Hypercard* (1988), d'après les noms des logiciels utilisés. Ces œuvres furent réélabores en clips vidéo (avec imagerie numérisée), et exposées au *Montague 93* (New York 1993), pour être finalement détruites par Zélia, mécontente des résultats. Ce bref avatar informatique fut donc, à certains égards, un appauvrissement et une impasse, mais ce fut pourtant grâce à lui que Zélia prit conscience de la nature éminemment hypertextuelle d'*Almi-Raphèl collage*. Et d'ailleurs elle y reconnut non pas un mais deux types d'hypertexte : l'un « interlinéaire » et l'autre « linéaire<sup>36</sup> ».

Dans *Zagghi's Ghosts* (2003) Zélia soutient avec force arguments qu'un *ALMIRAPHÈL* virtuel, c'est-à-dire la *résultante synthétique* des multiples versions antérieures à 1960, était et avait toujours été le véritable *ALMIRAPHÈL* : « l'original que je n'imprime pas ». Elle fixa cette virtualité sous forme d'une *Strophe Zéro*, « partition hypertextuelle abstraite » dont la première ébauche concrète fut cette réduction à dix vers d'*Almi-Raphèl collage* :

*Raphèl maj amèch zabì almi*  
*Ka haresa pusarem kakaremet*  
*Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham*  
*Lix tetrax damnameneus aision*  
*Ythemaneth ihychir saelichot*  
*Manka revania dulce oscorbidulchos*  
*Habla horem égiga goramen*  
*Fümms bö wö tää zää Uu pögiff*  
*Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi*  
 Cominciò a gridar la fiera bocca...

La « partition hypertextuelle » de Zélia prévoit le déploiement indéfini de la *Strophe Zéro* : il suffit d'interpoler à chaque fois huit nouvelles citations dans ses dix successives interlignes. On formera ainsi une première *Strophe dérivée* :

<sup>36</sup> En effet, d'une part, le procédé par lequel Elvio introduit des citations asémantiques entre les deux vers de Dante est une « interpolation », c'est-à-dire un hypertexte qui se déploie *entre les lignes* d'un premier texte, par une *arborescence interlinéaire*. D'autre part, puisque tous les vers d'*Almi-Raphèl collage* sont strictement des *citations*, il est logique et même *nécessaire* que chaque vers soit pourvu d'une note qui donne des informations sur sa source. Or la forme « note » est elle aussi un hypertexte qui se déploie *à partir d'un fragment (ligne)* d'un premier texte, par une *arborescence linéaire*. Si le texte est mis sur un support informatique, il suffit d'ajouter des liens électroniques à la ligne ou à l'interligne concernées, comme nous l'avons fait dans la version numérique d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* consultable sur le site [www.raphel.net](http://www.raphel.net) (voir *infra* n. 46).

*Raphèl maj amèch zabi almi*

+ 8 citations

*Ka haresa pusarem kakaremet*

puis une deuxième :

*Ka haresa pusarem kakaremet*

+ 8 citations

*Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham*

et ainsi de suite, jusqu'à la dixième strophe

*Cominciò a gridar la fiera bocca*

+ 8 citations

*Raphèl maj amèch zabi almi*

qui boucle la boucle d'un Premier Cycle. Le processus d'interpolation de vers-citations étant indéfiniment reproductible, chacune des strophes du *Premier Cycle* de dix strophes de dix vers peut donner naissance à dix nouveaux Cycles, et ainsi de suite, *ad infinitum*<sup>37</sup>.

Elvio, assez âgé à cette époque, ne s'intéressait pas directement aux avancées techniques (qui lui échappaient), mais il approuva entièrement l'utilisation systématique des citations préconisée par Zélia. À ses yeux, le procédé du centon présentait l'avantage de permettre aux non-polyglottes de produire des versions alternatives d'*ALMIRAPHÈL*.

L'ébauche de *Strophe Zéro* que Zélia avait donnée comme première concrétisation de sa « partition » connut bien des changements, et donna lieu en fin de compte à deux nouvelles versions très différentes du poème babélique. Celle de Zélia devait aboutir au *libretto* d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* que nous reproduisons plus loin, tandis que celle d'Elvio fut l'éclosion d'une série de tableaux, les énigmatiques *MIROIRS D'ALMIRAPHEL*.

### **Les deux derniers *ALMIRAPHÈL***

La transformation d'*Almi-Raphèl collage* en une première *Strophe Zéro* concrète permit à Elvio de faire un retour salutaire à ses propres commencements, de reprendre les voies de son œuvre dans une direction désormais évidente. Il connut un dernier sursaut d'inspiration toute visuelle,

<sup>37</sup> En résumé, l'ensemble des strophes constitue ce que Zélia appelle une « arborescence hypertextuelle interlinéaire » (ordonné par une progression mathématique de base 10), tandis que l'ensemble des Notes (et éventuellement des notes aux Notes, *ad infinitum*) forme ce qu'elle nomme une « arborescence hypertextuelle linéaire » (rhizomatique, sans ordre prédéfini).

picturale, dans un rêve éveillé<sup>38</sup> qu'il compara lui-même à l'apparition des *Manè Thecèl Pharès* au festin de Balthazar<sup>39</sup>.

Une autre, une tout autre *Strophe Zéro* se révéla à lui en traits de flamme : les *voces Nemrod* surgirent à l'envers, comme dans un reflet, tracées de droite à gauche par une main invisible, doublement incompréhensibles :

**IMIAIBASHCHBIAIEMAYAMJEHAPAR**

D'autres lignes brûlèrent ensuite dans son esprit, s'inscrivant alternativement de gauche à droite et de droite à gauche, en boustrophédon. La deuxième ligne fut quelque *nomen arcanum* en hiéroglyphes égyptiens. La troisième, peut-être le babil prophétique d'Isaïe, en hébreu carré. La quatrième, des *voces mysticae* en capitales grecques, et ainsi de suite, jusqu'à la dixième ligne, le vers en italien, le seul à être tracé de manière à peu près compréhensible, en capitales romaines, mais à demi effacées :

**INCIOAGRIDARLAFIERABOC**

Or l'épiphanie ne s'arrêta point là. Les dix lignes dissemblables et bigarrées s'écartèrent majestueusement, laissant sourdre de leurs interlignes la splendeur de dix nouveaux *MIROIRS*, l'un en hiéroglyphes égyptiens, le deuxième en hébreu, le troisième en grec et ainsi de suite,

<sup>38</sup> On a prétendu (pendant les deux procès successoraux gagnés par Zélia contre les héritiers de la première femme de Gianfranco) que cet épisode inaugurerait une période de troubles mentaux ; il n'en est rien, car la complexité même de la série des *MIROIRS d'ALMI-RAPHÈL* prouve qu'il disposait de tous ses moyens intellectuels. Gianfranco ne connut qu'une brève période de confusion peu avant sa mort. Il ne parla alors que par citations ; par exemple, revoyant l'un de ses fils qui avait oublié de lui téléphoner, il l'accueillit tristement d'un : « *lama sabachtani* ? (Marc, 15, 34) ; à l'heure du trépas ses derniers mots furent néroniens : *Qualis artifex pereo* ! (Suétone, Nero, 49, 1).

<sup>39</sup> Cf. Daniel, 5, 26 (Balthazar, dernier roi chaldéen de Babylone, profana les vases d'or du temple de Jérusalem, butin de Nabuchodonosor, en les utilisant pour le service d'un festin. Une main invisible traça aussitôt devant ses yeux, en lettres de flamme, ces mots mystérieux : *Manè, Thecèl, Pharès*. Consulté, le prophète Daniel les interpréta ainsi : *Ton temps est compté ; ton poids est trop léger dans la balance ; ton royaume sera partagé*. Dans la même nuit, en effet, Cyrus prit la ville par surprise et Balthazar fut mis à mort). Selon le *Journal* de Zélia (en date du 24.12.1993), Elvio, pendant le déroulement de sa vision songea à ce passage de Daniel et entendit un voix lui dire : « *Maintenant pense à ce que tu fais, car Babel est déjà en flammes, et elle brûle et il n'y a plus rien qui l'éteigne* » ; il s'agit sans doute d'un texte de Jakob Böhme, *Mysterium Pansophicum* (1620), IX, 6.

tous composés de citations ambiguës, mystérieuses<sup>40</sup>. Les dernières (et très heureuses) années de l'existence d'Elvio furent consacrées à la peinture des *MIROIRS d'ALMIRAPHÈL*, où il approfondit cette vision inaugurale.

À partir de là les deux époux prendront des chemins divergents, car Zélia avait désormais un projet précis pour réaliser son propre *ALMIRAPHÈL*. D'abord, pour toute langue, Zélia préféra donc se servir uniquement de transcriptions en caractères romains ; ensuite, elle adopta comme modèle l'*ALMIRAPHEL* à strophes multilingues de 1960, interpolant ainsi huit citations en huit langues différentes dans chaque interligne de sa nouvelle *Strophe Zéro*<sup>41</sup>.

Dans des recueils de dictons et de chansons des peuples sans écriture, parmi des phrases données comme exemples dans des dictionnaires ou des grammaires, au hasard de mille lectures d'écrits célèbres ou quelconques, Zélia glana longtemps de nouveaux vers-citations, aidée de son fils Angelo, lui-même grand polyglotte<sup>42</sup>. Elle reprit beaucoup de citations de langues imaginaires ou forgées déjà utilisées ici et là par Elvio, comme « *La lavolvola dramme pagloni* », dans la langue d'Utopie imaginée par Pierre Gilles, l'éditeur de Thomas More, ou « *É vi ti bounié seïmiré* », phrase en « martien » empruntée à la médium genevoise Hélène Smith.

Tant qu'il fut en vie, Elvio participa de manière active mais intermittente à la construction d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*. Il facilita souvent la tâche de Zélia en lui suggérant quelques citations clés, comme le verset seminal de *Genèse* 10,8, « *Nimrod hou ehel liyot gibor ba aretz* », ou ce fragment hugolien de *La Fin de Satan* : « *Nemrod comme sous la tempête* », ou bien cette ligne de *Leaves of Grass* : « *I am myself a word with them* ».

<sup>40</sup> Ambiguës et mystérieuses, oui, mais nullement asémantiques. Exceptées, bien entendu, les *phrases sans sens* qui ouvrent et ferment huit strophes-miroir sur dix. En suivant sa « vision » initiale, Elvio décida que, dès le premier Cycle, chaque strophe-miroir serait unilingue : la première en égyptien, la deuxième en hébreu, etc. En cours de route l'ordre des langues utilisées changea plus d'une fois, et Elvio y inclut même quelques unes dont il se réserva la traduction.

<sup>41</sup> Zélia, grâce à l'aide d'Angelo della Schiavetta et de divers correspondants et documentalistes, fournit dans ses *Notes* la traduction mot à mot de chaque vers-citation. De cette manière, chaque lecteur peut s'essayer à traduire et produire sa propre version. Il resterait à préciser le « niveau de langue » propre à chaque vers-citation (langue parlée, soutenue, précieuse, etc.). Ce travail délicat était en cours lors de la disparition de Zélia. Sans ajouter pour l'instant des précisions aux *Notes*, nous avons tenté d'introduire ces nuances de niveau dans notre traduction en vers.

<sup>42</sup> Angelo della Schiavetta souffre (ou plutôt souffrait) d'un autisme d'Asperger ; cette variante légère de l'autisme se caractérise souvent par l'hypertrophie de certaines facultés intellectuelles au détriment d'une harmonie psychique globale, mais sans les troubles grossiers de l'autisme proprement dit. Angelo, malgré son mutisme invétéré, a développé par écrit des dons linguistiques de grand polyglotte et un goût très prononcé pour l'érudition [Note de Bernardo della Schiavetta révisée par Angelo della Schiavetta].

### Une cybernétique non machinique

Il n'est pas possible de comparer ici les *MIROIRS D'ALMIRAPHEL* et *ALMIRAPHÈL REMAKE*, ouvrages dont les divergences de forme et de contenu sont considérables. Nous ne parlerons donc que de ce dernier, et des choix très réfléchis que Zélia y mit en œuvre, et encore pas de tous. Esthétiquement, ils sont en rapport avec ses idées : la « construction à partir de la déconstruction » qu'elle considère comme la caractéristique postmoderne essentielle de l'Art après l'Art<sup>43</sup>. Toutefois, dans le cadre étroit d'un dossier consacré aux littératures numériques, nous ne retiendrons que les aspects « cybernétiques non machiniques » revendiqués par Zélia<sup>44</sup>.

Selon elle, parmi les possibilités mises à jour par les technologies émergentes, qui sont en perpétuel progrès (donc non achevées et vouées à l'obsolescence) il faut distinguer ce qui relève du dispositif (la machine) et ce qui relève du principe non machinique. Pour en donner un exemple élémentaire, dans un hypertexte électronique, les *liens* qui permettent le saut d'un texte à l'autre sont machiniques, mais le principe du saut (ou de la bifurcation) ne l'est pas. Pour cette raison, des équivalents techniques non machiniques de l'hypertexte existent depuis longtemps : les index, les notes, scholies et concordances, les interpolations, les appendices et annexes, etc., jusqu'aux paperoles proustiennes...

Zélia prétendait ne concevoir désormais ses créations artistiques ou littéraires que comme des « partitions » ou des « programmes », pour ne pas identifier telle ou telle réalisation concrète et machinique avec l'œuvre même, comme l'on n'identifie pas une fugue de Bach avec l'une de ses interprétations en concert, fût-elle géniale (en cela elle est resté « conceptuelle » jusqu'à la fin).

Selon son auteur, *ALMIRAPHÈL REMAKE* a beau être un hypertexte réalisable sur ordinateur<sup>45</sup>, il peut néanmoins se passer de la machine, car il incorporerait inextricablement en lui ce que l'on considère comme la spécificité des créations cybernétiques machiniques : l'interactivité<sup>46</sup>.

<sup>43</sup> Cf. Zagghi's *Ghosts*, p. 50

<sup>44</sup> *Op. cit.*, p. 57.

<sup>45</sup> Cf. les versions numériques d'*ALMIRAPHÈL REMAKE* réalisées à titre d'exemple (en versions flash et html) pour le site [www.raphel.net](http://www.raphel.net) ; il ne s'agit en aucun cas d'une œuvre originale de Zélia Zagghi, mais d'une interprétation simplement didactique de sa partition inachevée.

<sup>46</sup> Pour une position opposée à celle (sans doute trop simpliste) de Zélia, cf. l'article de Philippe Bootz, « La littérature déplacée », *ici même pp. xx*.

<sup>47</sup> Nous ne reproduisons pas ici les strophes du *Deuxième Cycle* d'*ALMIRAPHÈL REMAKE*, mais la partie déjà réalisée peut être consultée sur le site. À partir du *Deuxième Cycle* inclus, *ALMIRAPHÈL REMAKE* a été conçu pour produire majoritairement des poèmes

Zélia affirme que son *ALMIRAPHÈL REMAKE* produit de l'interactivité au moyen de stratégies d'écriture non machiniques, à la fois simples et riches, d'une grande économie de moyens : le plurilinguisme, l'absence de ponctuation, l'ambiguïté.

Premièrement, dit-elle, le plurilinguisme de l'original intègre le lecteur virtuel dans le fonctionnement du texte. Or étant donné qu'un texte babélique ne peut être appréhendé dans sa totalité autrement que par une traduction unilingue, et puisque aucune traduction ne saurait être définitive, il est évident que de nouvelles nuances de sens, de style, de niveau de langue, doivent forcément s'actualiser à chaque nouvelle lecture-traduction. Et n'importe quel lecteur-traducteur peut en faire autant, pourvu qu'il prenne la peine d'utiliser les mot à mot juxtaposés fournis dans les *Notes*.

Deuxièmement, les virtualités de sens abonderaient encore plus en raison de l'absence de ponctuation de l'original babélique. Ce procédé multiplie les alternatives, les possibilités de conjonction ou de disjonction des mots et des phrases, les nuances et les divergences entre deux lectures.

Enfin, la troisième multiplication virtuelle du sens naîtrait de l'ambiguïté foncière de certains vers-citations. Par exemple, celui en hébreu (*Genèse* 10, 8), pourrait signifier diversement : « *le premier héros qui fut sur Terre* » ; ou « *le potentat qui exerça pour la première fois une domination universelle* » ; voire « *le plus puissant de tous les géants* » et encore « *le premier Roi du Monde* » etc.

Quoi qu'il en soit, il nous semble qu'*ALMIRAPHÈL REMAKE* peut véritablement se décrire, tel que le proposait Zélia Zagghi, comme un objet textuel dont l'instabilité est bel et bien organique, structurelle, d'autant plus qu'il est construit sur un principe d'amplification de la forme et du contenu qui le voue à la création indéfinie de nouveaux Cycles<sup>47</sup>. En cela l'œuvre de Zélia cumule la plupart des virtualités déjà explorées séparément par les anciennes versions d'Elvio, qu'elle remploie d'ailleurs abondamment.

---

unilingues. Ainsi, le premier interligne de la première strophe du *Premier Cycle* donne naissance à une série sans fin de strophes en français ; le deuxième interligne, à une série sans fin de strophes en anglais, et ainsi de suite.

## ALMIRAPHÈL REMAKE

*Divina Commedia, Inferno, XXXI, 67-69, 76-81*

« *Raphèl may amèch zabì almi* »  
Cominciò a gridar la fiera bocca  
Cui non si convenia più dolci salmi.  
E il duca mio ver lui : « *Anima sciocca* »...  
Poi disse a me : « *Elli stesso s'accusa* ;  
« *Questi è Nembrotto, per lo cui mal cotto*  
« *Pur un linguaggio nel mondo non si usa.*  
« *Lasciamlo stare et non parliamo a voto* ;  
« *Che così è a lui ciascun linguaggio*  
« *Comme 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto* ».

*Divine Comédie, Enfer, XXXI, 67-69, 76-81*

« *Raphèl may amèch zabì almi* »  
Ainsi cria l'épouvantable bouche  
Qui n'aurait rien su chanter de plus doux.  
Et mon guide lui dit : « *Âme stupide* »  
Et puis à moi : « *Il s'accuse lui-même* :  
« *Voici Nemrod, à cause de sa faute*  
« *Sur Terre on n'use plus d'un seul langage.*  
« *Mais laissons-le, ne parlons plus à vide,*  
« *Puisqu'il ne peut comprendre aucune langue*  
« *Et que nul ne comprend ce qu'il nous dit* ».

0

Raphèl may amèch zabi almi  
Ka haresa pusarem kakaremet  
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham  
Raraël abra bracha merphegar  
Ythemaneth ihychir saelichot  
Ta ta ta ta tatatatata  
Babariol babariol barbarian  
Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi  
A ouou a ouou êê  
Cominciò a gridar la fiera bocca

0

« *Raphèl may amèch zabi almi*  
« *Ka-haresa pusarem kakaremet*  
« *Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham*  
« *Rafaël abra cadabra merfegar*  
« *Yte manet ihychir saelichot*  
« *Ta da ba ta tatatatata*  
« *Babariolbabariolbarbarian*  
« *Rou-rou-rou sitzi litzi tzi-tzi-tzi*  
« *A-ouou a-ouou êê !!!* »  
Commença à crier l'atroce bouche...

**Strophe 0****Vers n° 0, 1 : Raphel may amech zabi almi**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *pseudo-langue*. **Auteur :** Dante Alighieri. **Texte :** *Divine Comédie*, Enfer XXXI, 67. **Édition :** G. Vandelli & alii (éd.), *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, Milano, Hoepli, 1989, p. 260. Le vers est cité d'après cette édition critique, qui retient la graphie des plus anciens manuscrits.

**Vers n° 0, 2 : Ka-haresa-pusarem-kakaremet**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *nomina arcana*. **Auteur :** anonyme **Texte :** « *Livre des Morts* » égyptien (*Per em hru*), chapitre CLXIV de la version thébaine. **Excursus :** les abracadabras du *Livre des Morts* sont des *noms secrets* des dieux. Ils sont souvent composés artificiellement avec des sons sans aucune signification en égyptien.

**Vers n° 0, 3 : Tsaw latsaw... qaw laqaw... zir sham**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *babillage*. **Auteur :** Isaïe. **Texte :** Isaïe 28, 10 (fragments). **Excursus :** On reproche au prophète de parler sans sens ; en reprenant les mêmes mots bégayés deux versets plus loin (28, 13) il prédit que ceux qui ne le comprennent pas seront châtiés par un peuple qui parle une langue barbare (les Assyriens). Certaines Bibles, en suivant la LXXX, donnent une pseudo-traduction : « précepte sur précepte, précepte sur précepte, règle sur règle, règle sur règle, un peu ici un peu là ».

**Vers n° 0, 4 : Rarael abra bracha merphergar**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *voces mysticae*. **Auteur :** anonyme **Texte :** *Grand Papyrus magique de Paris*, §1565 (fragment). Bibliothèque Nationale de Paris, Manuscrits, Supplément grec, 574.

**Vers n° 0, 5 : Ythemaneth ihychir saelichot**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *faux punique* ou *phénicien*. **Auteur :** Plaute. **Texte :** *Pœnulus*, vers n° 937. **Excursus :** l'usage dramaturgique de langages forgés commence chez Aristophane, avec du pseudo-perses (*Acharniens*, vers n° 100) ; la tradition continue chez Plaute, se prolonge pendant le Moyen Âge (par ex. Rutebeuf, *Miracle de Théophile*, vers n° 161 et ss.), ainsi que chez Shakespeare (*All's Well That Ends Well*, IV,i) ou Molière (par ex., *Le Médecin malgré lui*, II, iv), jusqu'à nos jours (par ex. le langage des martiens dans le film de Tim Burton, *Mars attacks*, 1996)

**Vers n° 0, 6a : Ta ta ta ta**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *Onomatopée*. **Auteur :** Lorenzo da Ponte. **Texte :** *Il Disoluto punito* ossia il *Don Giovanni*, dramma giocoso, II, xiv. **Excursus :** livret de l'opéra de W. A. Mozart de même titre, K 527).

**Vers n° 0, 6b : tatatatata**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *Onomatopée*. **Auteur :** Filippo Tommaso Marinetti. **Texte :** *Zong Toomb Toomb*, parole in libertà.

**Vers n° 0, 7 : Babariol babariol barbarian**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** Babil de sourd-muet. **Auteur :** Guillaume IX d'Aquitaine, **Texte :** Chanson *Farai un vers pos mi sonelh*, v. n° 29 et n° 30.

**Vers n° 0, 8 : Kikikou ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *Zaum'* (*pseudo-langue*). **Auteur :** Vélimir Khlebnikov. **Texte :** *Zanguenzi*, Plan II, vers n° 29 (fragment) et n° 30 (fragment). **Excursus :** le *zaum'* est un « langage transmental » futuriste russe.

**Vers n° 0, 9 : A ouou a ouou êê**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *phonétismes vides*. **Auteur :** Pierre Albert-Birot. **Texte :** *Poème à crier et à danser*, Chant III, lignes 2 et 3.

**Vers n° 0, 10 : Comincio a gridar la fiera bocca**

**Traduction :** [Comença / à / crier / la / féroce / bouche]. **Langue :** *italien*. **Auteur :** Dante Alighieri. **Texte :** *Divine Comédie*, Enfer, XXXI, 68.

1.1

Raphèl maÿ amèch zabì almi  
Nemrod comme sous la tempête  
Engenders thunder in his breast  
Y toda la discordia de Babel  
Per la sua bocca parla  
Pe youh pe yez  
Kithlūn mūmŭqchăqchēū ūnă  
Fümms bö wö tää zää Uu pögiff  
Yadi vā  
Ka haresa pusarem kakaremet

1.1

« *Raphèl maÿ amèch zabì almi* »  
Nemrod, comme s'il était sous la tempête,  
Engendre le tonnerre en sa poitrine  
Et toute la discorde de Babel  
Parle par sa bouche.  
Est-ce un cri ? Ou est-ce un langage ?  
Comment pourrais-tu traduire cela ?  
« *Fümms bö wö tää zää Uu pögiff* »  
Ou bien, peut-être,  
« *Ka-Haresa-Pusarem-Kakaremet* » ?

**Strophe 1.1**

**Vers n° 1.1, 1 :** répétition du vers n° 0, 1.

**Vers n° 1.1, 2 : Nemrod comme sous la tempête**

**Langue :** français. **Auteur :** Victor Hugo, **Texte :** *La Fin de Satan. Le Glaive, Nemrod*, 4, v. n° 25 (fragment). **Excursus :** Texte du vers entier : *Les hommes sous Nemrod comme sous la tempête*.

**Vers n° 1.1, 3 : Engenders thunder in his breast**

**Traduction :** [engendre / tonnerre / dans / sa / poitrine]. **Langue :** anglais. **Auteur :** William Shakespeare. **Texte :** *King Henry VI*, part I, III, i (fragment).

**Vers n° 1.1, 4: Y toda la discordia de Babel**

**Traduction :** [et / toute / la / discorde / de / Babel]. **Langue :** espagnol. **Auteur :** Jorge Luis Borges. **Texte :** sonnet *Una brújula*, v. n° 8.

**Vers n° 1.1, 5 : Per la sua bocca parla**

**Traduction :** [par / la / sienne / bouche / parle]. **Langue :** italien. **Auteur :** Michel-Ange (Michelangelo Buonarroti). **Texte :** *Rime*, 235, v. n° 2.

**Vers n° 1.1, 6 : Pe youh pe yez**

**Traduction :** [ou / cri / ou / langage]. **Langue :** breton. **Auteur :** Pierre-Jakez Hélias. **Texte :** poème *Ar Hambrer*, v. n° 5.

**Vers n° 1.1, 7 : Kithlun mumiqchaqcheu una**

**Traduction :** [comment / pourrais-tu traduire / cela]. **Langue :** inuit. **Auteur :** Francis Barnum, S.J. **Texte :** Exemple didactique de phrase en inuit. **Édition :** *Grammatical Fundamentals of the Inuit language*, New York, The Athenaeum Press, 1901, p. 179.

**Vers n° 1.1, 8 : Fümms bö wö tää zää Uu / pögiff**

**Traduction :** sans traduction. **Langue :** *Phonétismes vides*. **Auteur :** Kurt Schwitters. **Texte :** *Ursonate* (1922-1932), lignes 1 et 2. **Excursus :** Dans son *Ursonate* dadaïste, Schwitters a utilisé une notation de sa propre lecture à haute voix (selon une prononciation allemande avec accent de Bohême) des suites de lettres figurant dans le poème-affiche de Raoul Hausmann « fmsbw » (cf. Schwitters, K., *Meine Sonate in Urlauten*, 1927).

**Vers n° 1.1, 9 : Yadi va**

**Traduction :** [ou / si (peut-être)]. **Langue :** sanskrit védique. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** *Rig-Véda*, Hymne X, 129, 7 (fragment). **Excursus :** Texte du vers entier : « *yo asyadyaksah parame vyoman so anaga veda yadi va naveda* » (Celui-là le sait, ou bien peut être ne le sait-il pas).

**Vers n° 1.1, 10 :** répétition du v. n° 0, 2.

1.2

Ka haresa pusarem kakaremet  
Z nevidno nitjo nove govorice  
Erfüllt von leiser Antwort  
Farai un vers de dreyt nien  
Thokathokaḡḡ khəḡ khəḡ  
W' illan d lfahem yezra t  
É vi ti bounié seïmiré  
'Isma' mənni w-la tšadde'ni  
Ka-ta dug<sub>4</sub> -ḡa-gu ḡé-en silim-ma-ab  
Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham

1.2

« *Ka-Haresa, pusarem Kakaremet...* »  
Avec ce fil ténu de langue neuve  
Plein de murmures de réponses  
Je sortirai un poème du néant ;  
Peu à peu, pas à pas,  
L'esprit sagace y trouvera du sens.  
C'est à toi d'essayer de le comprendre.  
Écoute-moi donc, mais ne me crois pas,  
Rends opportun ce que ma bouche énonce :  
*Tsaw latsaw ! qaw laqaw ! zir sham !*

**Strophe 1.2**

**Vers n° 1.2, 1** : répétition du v. n° 0, 2.

**Vers n° 1.2, 2** : **Z nevidno nitjo nove govoric**

**Traduction** : [avec / l'invisible / fil / du nouveau / langage]. **Langue** : *slovène*. **Auteur** : Boris A. Novak. **Texte** : *Kronanje*, Sonnet V, v. n° 4.

**Vers n° 1.2, 3** : **Erfüllt von leiser Antwort**

**Traduction** : [rempli / de / dite à voix basse / réponse]. **Langue** : *allemand*. **Auteur** : Georg Trakl. **Texte** : Poème *Der Herbst des Einsamen*, v. n° 6. **Excursus** : Texte du vers entier : «Erfüllt von leiser Antwort dunkler Fragen» (rempli / de / dite à voix basse / réponse / à d'obscures / questions).

**Vers n° 1.2, 4** : **Farai un vers de dreyt rien**

**Traduction** : [je composerai / une / chanson (un vers) / de (sur)/ droit (pur) / néant] **Langue** : *occitan*. **Auteur** : Guillaume IX duc d'Aquitaine. **Texte** : chanson *Farai un vers de dreyt rien*, v. n° 1.

**Vers n° 1.2, 5** : **Thokathokam khane khane**

**Traduction** : [Peu à peu / de temps / en temps]. **Langue** : *pali*. **Auteur** : Anonyme. **Texte** : *Dhamapada*, 18, 5, 2. **Édition** : Narada Thera (éd.), *Dhamapada*, Colombo, Vajirarama, 2515-1972, p. 198.

**Vers n° 1.2, 6** : **W' illan d lfahem yezra t**

**Traduction** : [le savant / comprendra / sens]. **Langue** : *kabyle*. **Auteur** : Si Mohand. **Texte** : Poème *Bismilleh*, v. n° 6.

**Vers n° 1.2, 7** : **E vi ti bounié seimiré**

**Traduction** : [À / toi / de / chercher / comprendre]. **Langue** : « *martien* » (*langue forgée*). **Auteur** : Hélène Smith (pseudonyme de Catherine-Élise Müller). **Texte** : Écrit médiumnique. **Édition** : Cité par Théodore Flournoy, *Des Indes à la planète Mars*, Paris, Seuil, 1983 (réédition), p. 190, note 8. **Excursus** : Traduction littérale de la médium C.-E. Müller recueillie par Th. Flournoy.

**Vers n° 1.2, 8** : **'Isma' menni w-la tsadde'ni**

**Traduction** : [écoute / (de la part de) moi / et ne / crois pas moi] **Langue** : *arabe*. **Auteur** : anonyme **Texte** : proverbe. **Édition** : Recueilli par Ferdinand-Joseph Abela, *Proverbes populaires du Liban Sud*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1981-1985, tome II, p. 380, proverbe numéro 1510.

**Vers n° 1.2, 9** : **Ka-ta dug<sub>4</sub>-ga-gu ge-en silim-ma-ab**

**Traduction** : [les déclarations de ma bouche, rends-les favorables]. **Langue** : *sumérien*. **Auteur** : anonyme **Texte** : sans titre. **Édition** : *Cuneiform Texts from Babilonian tablets*, XVI, 3, planche 7, ligne 272 (autographies de R.C. Thompson), London, British Museum, 1903. **Excursus** : Certaines sonorités sumériennes sont rendues par plusieurs graphies ; le chiffre 4 indique que l'on transcrit ici une quatrième graphie cunéiforme de la syllabe *dug*

**Vers n° 1.2, 10** : répétition du v. n° 0, 3.

1.3

Tsaw latsaw qaw laqaw zir sham  
Tamá-nna-h eḏḏé hoḏsa-wáy  
Ernatzeko zorian loratzeko zain  
Ett spår av en stämman sig lik överallt  
Ékhei mpeĩ stò drómo pou axoloutheĩ he anása mou  
Stąd ciemne miejsca i tekstu zawiałość  
Ñuqaqchá ninkichis kay qhilqasqayta  
Não meu não meu é quanto escrevo  
Kirjoitin kirjoitukselle  
Raraêl abra bracha merphegar

1.3

« *Tsaw latsaw, qaw laqaw, zir sham* »...  
Ainsi ai-je parlé, en me trompant, sans doute.  
Sur le point de germer, prête à grandir,  
La trace d'une voix fidèle à elle-même  
A emprunté le chemin de mon souffle,  
D'où ce passage obscur, ce texte absurde.  
Ce sont là mes écrits, me direz-vous ?  
Non. Non, ce que j'écris n'est pas à moi,  
Je n'ai écrit que pour écrire :  
« *Raraêl abra bracha merphegar* ».

**Strophe 1.3**

**Vers n° 1.3, 2 :** répétition du v. n° 0, 3.

**Vers n° 1.3, 2 : Tamá-nna-h edhé hodsa-wáy**

**Traduction :** [cette-manière-à / j'ai-dit / je manque-même si]. **Langue :** afar. **Auteur :** Anonyme, **Texte :** Rituel du *Ginnili, I, Abána*, v. n° 290. **Édition :** Didier Morin (éd.), *Le Ginnili*, Paris / Louvain, Peeters, 1991, p. 90. **Excursus :** Traduction française de D. Morin : « Ainsi ai-je parlé, même si je me trompe ».

**Vers n° 1.3, 3 : Ernatzeko zorian loratzeko zain**

**Traduction :** [germer / être sur le point de / pousser / être à l'affût de]. **Langue :** basque. **Auteur :** José A. Artze Aguirre. **Texte :** Poème *Kantu guztiak isiltzean dantzugun kantua*, v. n° 11.

**Vers n° 1.3, 4 : Ett spar av en stamma, sig lik overallt**

**Traduction :** [une / trace / de / une / voix / soi / même / partout]. **Langue :** suédois. **Auteur :** Katarine Frostenson. **Texte :** Poème *Färdväg*, v. n° 19.

**Vers n° 1.3, 5 : Ekhei mpei sto dromo pou axolouthei he anasa mou**

**Traduction :** [a / pénétré / dans / chemin / qui / suit / le / souffle / mien]. **Langue :** grec (moderne). **Auteur :** Olga Votsi, **Texte :** Poème *Orestes*, v. n° 16.

**Vers n° 1.3, 6 : Stad ciemne miejsca i tekstu zawilosc**

**Traduction :** [de là / lieu / obscur / et / du texte / complication]. **Langue :** polonais. **Auteur :** Julian Tuwim. **Texte :** Poème *Erratum*, v. n° 2.

**Vers n° 1.3, 7 : Nuqaqcha ninkichis kay qhilqasqayta**

**Traduction :** [à moi seul / direz-vous / ceux-ci / écrits]. **Langue :** quechua. **Auteur :** Anonyme **Texte :** Poème *Tikayachiyqa*, v. n° 1. **Édition :** recueilli par Inge Sichra in *Poesie Quechua*, Genève, Patiño, 1990, pp. 84 et 85.

**Vers n° 1.3, 8 : Nao meu nao meu e quanto escrevo**

**Traduction :** [non / mien / non / mien / il est / tout ce que / j'écris]. **Langue :** portugais. **Auteur :** Fernando Pessoa, **Texte :** Poème « *'Nao meu, nao meu e quanto escrevo* », v. n° 1.

**Vers n° 1.3, 9 : Kirjoitin kirjoitukselle**

**Traduction :** [J'ai écrit / pour l'écriture]. **Langue :** finnois. **Auteur :** Eeva-Liisa Manner. **Texte :** Poème *Kromaattiset tasot*, v. n° 30.

**Vers n° 1.3, 10 :** répétition du v. n° 0, 4.

1.4

Raraël abra bracha merphegar  
Ænigmati praelegendoli sæpiculi  
Nějaká zaklínací formule  
Jejin djurlurumig ba wuru ŋalugig  
Supercalifragilisticexpialidocious  
Sphingòs kelainês gêryn ekmimouménê  
Miresa-poana aho  
Bāz tavānam ki sukhanrān shavam  
Bu ndžeena-nə naa kəlen i i  
Ythemaneth ihychir saelichot

1.4

« *Rafaël abracadabra merfegar* » ?  
Énigmes ! En les lisant maintes fois  
La formule d'un sortilège  
Chante dans ma poitrine et sur mes lèvres :  
*Supercalifragilisticexpialidocious !*  
(J'imité les Accents de l'Obscur Sphinx  
Pour dir' n'import' quoi...)  
C'est ainsi qu'à nouveau peut jaillir ma parole  
En ce moment où je me dis :  
*Ythemaneth ihychir saelichot ...*

**Strophe 1.4**

**Vers n° 1.4, 1 :** répétition du v. n° 0, 4.

**Vers n° 1.4, 2 : Aenigmatæ praelegendoli sæpiculi**

**Traduction :** [énigmes / re-lisant-les / à plusieurs reprises]. **Langue :** langue artificielle hybride. **Auteur :** Francesco Colonna. **Texte :** *Hypnoerotomachia Poliphilii*. **Édition :** Giovanni Pozzi et Lucia A. Ciapponi (éd.), Padova, Antenore, 1980, t. I, p. 32.

**Vers n° 1.4, 3 : Nejaka zaklinaci formule**

**Traduction :** [une / incantatoire / formule]. **Langue :** tchègue. **Auteur :** Ivan Blatny. **Texte :** Poème *Pátá*, v. n° 9.

**Vers n° 1.4, 4 : Jenin djurlurumig ba wuru nalugig**

**Traduction :** [chante / (dans) poitrine mienne / et / (sur) lèvres / miennes]. **Langue :** *Wouroundjéris*. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** Chanson chamannique aborigène. **Édition :** Recueilli par A. W. Howitt, *The native tribes of South-West Australia*, Londres, 1904.

**Vers n° 1.4, 5 : Supercalifragilisticexpialidocious**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** pseudo-mot. **Auteur :** Richard and Robert Sherman. **Texte :** chanson *Supercalifragilisticexpialidocious* in Walt Disney, *Mary Poppins*, film, 1964,

**Vers n° 1.4, 6 : Sphingòs kelainès gèryn ekmimouménè**

**Traduction :** [du Sphinx / obscur / l'accent / en imitant]. **Langue :** grec ancien. **Auteur :** Lycophron. **Texte :** *Alexandra*, v. n° 7.

**Vers n° 1.4, 7 : Miresa-poana aho**

**Traduction :** [parler-vide / moi]. **Langue :** malgache. **Auteur :** Anonyme. **Texte :** Poème n° I, iii, v. n° 5 du recueil indiqué *infra*. **Édition :** Bakoly Domenichini-Ramiara Manana, *Hainteny d'autrefois, poèmes traditionnels malgaches recueillis au début du règne de Ranavalona I (1820-1861)*, Tananarive, Librairie Mixte, 1968, pp. 16 et 17. **Excursus :** Traduction de B. Domenichini-R. M.: « Je ne fais que dire des paroles creuses ».

**Vers n° 1.4, 8 : Baz tavanam ki sukhanran shavam**

**Traduction :** [Je peux ainsi une fois de plus faire jaillir ma parole]. **Langue :** persan. **Auteur :** Sarfi (Sheik Ya'qub Ghana't Sarfi). **Texte :** *Khamsa*, strophe I, v. n° 3. **Édition :** manuscrit inédit conservé à la Bibliothèque de Srinagar (*Srinagar Research Library Manuscripts*), folio 52a. **Excursus :** Cité par G. L. Tikku, *Persian Poetry in Kashmir (1339-1846)*, Berkeley, University of California Press, 1971, p. 55.

**Vers n° 1.4, 9 : Bu ndzeenaa-ne naa kelen i i**

**Traduction :** [je / même-de / disant / suis / (...)]. **Langue :** mongour. **Auteur :** Maurice Coyaud. **Texte :** Exemple didactique de phrase en mongour. **Édition :** *Les langues altaïques de Chine*, Paris, P.O.F. 2000, p. 77. **Excursus :** Traduction française de M. Coyaud : « Je suis en train de me dire à moi-même ».

**Vers n° 1.4, 10 :** répétition du v. n° 0, 5.

1.5

Ythemaneth ihychir saelichot  
Kama umeme kung'aa  
Abigil miraclar tenebras  
Trong ho'i ta trong ho'i ngu'ò'i nghe  
Orðanna hljóðan og innri raddir  
Stung-po-bkod-pahi zhing-khams  
Szavaidat az emberi beszédet  
I otgovarivaetcja grom  
Em khu re-s àn uh en meṭu  
Ta ta ta ta tatatatata

1.5

*Ite ? Manet ? Ihychir ? Saelichot ?*  
Comme l'éclair, soudain, s'allume,  
Je vois dans les ténèbres  
Tes propres mots et le parler humain  
Où les germes de tout sont résumés ;  
J'entends en nos deux souffles  
Le sens exact et les voix intérieures  
Mais aussi le tonnerre, qui répond  
Par le pouvoir de sa bouche sans faille :  
*Ta ! ta ! ta ! ta ! tatatatata !*

**Strophe 1.5**

**Vers n° 1.5, 1 :** répétition du v. n° 0, 5.

**Vers n° 1.5, 2 : Kama umeme kung'aa**

**Traduction :** [comme / éclair / fulgure]. **Langue :** *swahili*. **Auteur :** Hemed bin Abdallah bin Saïdy el-Buhry. **Texte :** Poème *Utenzi wa Kiyama*. **Édition :** Cité par Jan Knappert, *Traditional Swahili Poetry*, Leiden, Brill, 1967, p. 257.

**Vers n° 1.5, 3 : Abigil miraclar tenebras**

**Traduction :** [réveil (?) / miracle (?) / (aux) ténèbres]. **Langue :** (?). **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Aube de Fleury*, strophe I, vers 5. **Excursus :** L' *Aube de Fleury* est un texte rédigé en strophes dont les premiers vers sont en latin clair, tandis que les derniers défont la traduction. On a longtemps admis qu'ils gardaient le souvenir d'une langue romane archaïque, inconnue par ailleurs. Paul Zumthor(\*) interprète d'une autre manière cet étrange poème. Il s'agirait d'un chant comique entièrement écrit en latin. Les vers peu compréhensibles correspondraient aux marmonnements des moines qui répondent à l'appel, alors qu'il ne sont réveillés qu'à moitié(\*\*). **Notes à la note :** (\*) cf. « *Archaïsme et fiction* », in Sylvain Aroux et al., *La Linguistique fantastique*, Paris, Joseph Clims / Denoël, 1985, p. 295. (\*\*) L'*Aube* est un chant matinal.

**Vers n° 1.5, 4 : Trong hoi ta trong hoi nguoi // (...) nghe**

**Traduction :** [dans / souffle / mien / dans / souffle / tien // entendre] **Langue :** *vietnamien*. **Auteur :** Cù Huy Càn. **Texte :** Poème *Nam nghe nguoi tho*, v. n° 5 (fragment) et v. n° 6 (fragment).

**Vers n° 1.5, 5 : Ordanna hljodan og innri raddir**

**Traduction :** [Le sens littéral et les voix intérieures]. **Langue :** *islandais*. **Auteur :** Sigurd Palsson. **Texte :** Poème *Nocturne handa Merkur*, v. n° 12.

**Vers n° 1.5, 6 : Stug-po-bkod-pahi zhing-khams**

**Traduction :** [domaine de l'état germinal de tous les êtres / sous forme dense]. **Langue :** *tibétain*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Bardo Thödol*, I, ii. **Excursus :** Prononciation : *Tung-po-kod-pai shing-kham*.

**Vers n° 1.5, 7 : Szavaïdat az emberi beszédet**

**Traduction :** [tes mots / le / humain / langage]. **Langue :** *hongrois*. **Auteur :** János Pilinszky. **Texte :** Poème *Apocrif*, 2, v. n° 27.

**Vers n° 1.5, 8 : I otgovarivaetcja grom**

**Traduction :** [et / il répond / le tonnerre]. **Langue :** *russe*. **Auteur :** Vassili Kazine. **Texte :** Poème *Rabocij maj*, v. n° 3.

**Vers n° 1.5, 9 : Em khu re-s [aqert nes] an uh en metu**

**Traduction :** [avec le pouvoir de sa bouche (...) juste de voix]. **Langue :** *égyptien*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Hymne à Osiris*. **Édition :** Édité et traduit en anglais par E. A. Wallis Budge, *The Gods of the Egyptians*, Chicago, Open Court, 1904 t. II, p. 169. **Excursus :** Texte daté du XVI<sup>e</sup> siècle av. J. C. Le fragment cité se réfère à la bouche de la déesse Isis.

**Vers n° 1.5, 10 :** répétition du v. n° 0, 6 (a et b).

1.6

Ta ta ta ta tatatatata  
Múlélá wá nkuba ne nzájí wá múléngó  
Sakebi ga kikoete kuru  
Da da da iti damam danam dayam iti  
N'úhigimye aba avúze  
Kaki bà kpemà tɛ kpéké  
Bababadalgharaghtakamminar  
Ronkonbronntonnerrontuonnthunntrovar  
Rhounawnskawntoohooordenenthurnuk  
Babariol babariol barbarian

1.6

*Ta da ba ? Ta ? Tatatatata ?*  
Né de la foudre et de l'éclair  
Un cri parvient à nos oreilles :  
« *Da ! da ! da !* » c'est-à-dire « *dam d'Adam* » ?  
Même celui qui gronde parle  
Et le tonnerre gronde avec fracas :  
« *Ba! Ba! Ba! Dalgharaghtakamminar-*  
« *ronkonbronntonnerrontuonnthunntrovar-*  
« *rhounawnskawntoohooordenenthurnuk-*  
« *babariolbabariolbarbarian !!!* »

**Strophe 1.6**

**Vers n° 1.6, 1 :** répétition du v. n° 0, 6 (a et b).

**Vers n° 1.6, 2 : Mulela wa nkuba ne nzaji wa mulengo**

**Traduction :** [Né du tonnerre et de la foudre-éclair]. **Langue :** *luba*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Tusala*, kasala I, 39. **Édition :** Clémentine Faïk-Nzujji (éd.), *Kasala, chant héroïque Luba*, Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre, 1974, pp. 94 et 95.

**Vers n° 1.6, 3 : Sakebi ga kikoete kuru**

**Traduction :** [cri(s) / [marqueur du sujet grammatical] / entendre / venant de loin]. **Langue :** *japonais*. **Auteur :** Ryuichi Tamura, **Texte :** Poème *Mabo roshi omiru hito*, v. n° 11 (fragment).

**Vers n° 1.6, 4 : Da da da iti damam danam dayam iti.**

**Traduction :** [da / da / da / ainsi / maîtrise de soi / aumône / pitié / ainsi]. **Langue :** *sanskrit*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Brad-aranyaka-upanishad*, V, ii, 3. **Excursus :** Il s'agit d'un fragment du texte suivant, qui donne un sens mystique au bruit du tonnerre : « *Tad etad eva esa daivi vag anuvadati stanayitnuh : da da da, iti ; damyata, datta, dayadbhvam iti. Tad etad trayam cikset, dammam, danam, datyam iti* » (c'est cela même que répète dans le tonnerre la voix divine : da da da, c'est à dire : domptez-vous, donnez, soyez compatissants. Ce sont les trois préceptes qu'il faut enseigner : maîtrise de soi, aumône, pitié).

**Vers n° 1.6, 5 : N'uhigimye aba avuze**

**Traduction :** [Même celui qui bougonne parle]. **Langue :** *rwandais*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** proverbe. **Édition :** Recueilli par Pierre Crépeau et Simon Bizimana, *Proverbes du Rwanda*, Tervuren, Annales du Musée de l'Afrique Centrale, n° 97, 1976, p. 372.

**Vers n° 1.6, 6 : Kaki ba kpema te kpeke**

**Traduction :** [Le tonnerre / [son aspiré] / gronder / avec / force]. **Langue :** *baka*. **Auteur :** Robert Brisson et Daniel Boursier. **Texte :** Exemple didactique de phrase en *baka*. **Édition :** *Dictionnaire Baka-Français*, Douala, BP. 1855, 1979, p. 176.

**Vers n° 1.6, 7 ; 1.6, 8 ; 1.6, 9 :**

Bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnska wntoohooordenenthurnuk

**Traduction :** Onomatopée + tonnerre, tonnerre, tonnerre... **Langue :** Mot composite (*polyglossie*). **Auteur :** James Joyce. **Texte :** *Finnegans Wake*, I, 1.

**Édition :** James Joyce, *Finnegans Wake*, I, 1. London, Minerva, 1992, p. 3. **Excursus :** Le premier des dix « coups de tonnerre » en 100 lettres du *Finnegans Wake*. Il s'agit d'onomatopées mélangées avec des mots (plus ou moins télescopés et déformés) qui désignent le tonnerre en plusieurs langues, à savoir : *kaminari* (japonais), *brontaô* (grec), *tonnerre* (français), *tuonno* (italien), *trovaô* (portugais), *aska* (suédois), *tun* (vieux roumain), *tordenen* (danois). D'après les commentaires de Roland McHugh, *Annotations to Finnegans Wake*, London, Routledge & Kegan, 1980, p. 3.

**Vers n° 1.6, 10 :** répétition du v. n° 0, 7.

1.7

Babariol babariol barbarian  
Malia paha o lohe aku  
Nan daru n̄n̄n̄ weʸ baʹaʹ n̄n̄it̄uʹhut  
Zal egaxa  
De la kaosʹ de čiuʹj linguoj homaj  
La lauoluola dramme pagloni  
Brékékékèx coaque coéque  
M̄n̄n̄ngé áhangwela mpela  
È bwō cihê ā-li mēnī  
Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi

1.7

*Barbariolbarbariol ? Barbarian !*  
On entendra, peut-être,  
Que le ciel *crie*, que le tonnerre *appelle*.  
Ce sont les rudiments  
Du chaos des langues humaines  
Dont je retiens, sans gêne, le meilleur.  
*Brékékékèx, coèque, coèque !...*  
La grenouille salue les eaux montantes  
Et l'oiseau commence à parler :  
*Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi...*

**Strophe 1.7**

**Vers n° 1.7, 1 :** répétition du v. n° 0, 7.

**Vers n° 1.7, 2 : Malia paha o lohe aku**

**Traduction :** [Peut-être/ peut-être / peut-être/ (ils) vont / entendre]. **Langue :** hawaïen. **Auteur :** Mary K. Pukui, Samuel H. Elbert. **Texte :** Exemple didactique de phrase en hawaïen. **Édition :** *Hawaiian Dictionary*, Honolulu, UPH, 1971, *sub verbo* « malia », p. 214 : « Perhaps (they) will hear ».

**Vers n° 1.7, 3a : Nan daru non we'**

**Traduction :** [le / ciel / il / crie]. **Langue :** langue secrète initiatique. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Chant rituel dogon. **Édition :** Recueilli par Michel Leiris in *La langue secrète des Dogons de Sanga (Soudan français)*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1948, p. 133.

**Vers n° 1.7, 3b : Ba'a' nanitu'hut**

**Traduction :** [le tonnerre / appelle]. **Langue :** arapaho. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Exemple d'expression idiomatique en arapaho. **Édition :** Cité par James Mooney, *The Ghost Dance Religion and Wounded Knee*, New York, Dover, 1973, p. 969. **Excursus :** Traduction anglaise de J. Mooney : « the thunder calls ».

**Vers n° 1.7, 4 : Zal [2lugae] agaxa**

**Traduction :** [ceci est / [d'un langage] / le rudiment]. **Langue :** langue universelle artificielle. **Auteur :** Sébastien Herpin. **Texte :** exemple didactique de phrase dans la langue inventée par S. Herpin.. **Édition :** Sébastien Herpin, *Première épître d'Usamer à ses contemporains* (...), Nivelles, Presses de Despret, s.d. (circa 1850). **Excursus :** Cité par André Blavier, *Les Fous Littéraires*, Paris, Veyrier, 1982, p. 181.

**Vers n° 1.7, 5 : De la kaos' de ciuj linguoj homaj**

**Traduction :** [de / le / chaos / de / toutes / langues / humaines]. **Langue :** espéranto. **Auteur :** Nicolaj Vladimirovich Nekrasov. **Texte :** *Krono de sonetos pri esperanto*, VIII, vers n° 11. **Excursus :** Couronne de sonnets.

**Vers n° 1.7, 6 : La lauoluola dramme pagloni**

**Traduction :** [sans / gêne / j'accepte / le meilleur]. **Langue :** "utopien" (pseudo-langue). **Auteur :** Thomas More ou Peter Gilles (?). **Texte :** *Tetrastichon vernacula Utopiensium lingua*. **Édition :** Thomas More, *De Optimo* (...) *deque nova Insula Utopia*, Bâle, 1518, p. 13. **Excursus :** Poème probablement ajouté par Peter Gilles au livre de More, dès la première édition de Louvain (1516) ; il disparaît des éditions de l'*Utopia* après 1565. Une traduction latine accompagne le *Tetrastichon* : « (...) non grauatim accipio meliora ».

**Vers n° 1.7, 7a : Brekekekex [koax koax]**

**Traduction :** sans traduction. **Langue :** Onomatopées non lexicalisées. **Auteur :** Aristophane. **Texte :** *Grenouilles*, v. n° 268 (fragment).

**Vers n° 1.7, 7b : coaque coéque**

**Traduction :** sans traduction. **Langue :** onomatopée. **Auteur :** Jean-Pierre Brisset. **Texte :** *Les Origines humaines*. **Excursus :** Texte entier : « Nos grenouilles parlent notre langue, nous avons noté les cris : coaque, coéque, quéquète, que re r'ai haut, cara, cara, cate, cate, et aussi couique. On leur attribue : ololo, brekekex que nous n'avons pas entendus ».

**Vers n° 1.7, 8 : Mononge ahangwela mpela**

**Traduction :** [La grenouille / accueille avec joie / la crue]. **Langue :** ntomba. **Auteur :** anonyme. **Texte :** proverbe. **Édition :** Recueilli par M. Mamet, *La Langue Ntomba*, Tervuren, Annales du Musée Royal du Congo Belge, 1955, p. 364.

**Vers n° 1.7, 9 : E bwo cihe a-li meni**

**Traduction :** [il / alors / parler / l' / oiseau]. **Langue :** cèmuhî.. **Auteur :** Auguste Céu Démwo. **Texte :** Chant Pwèi de la Nouvelle Calédonie (improvisé), v. n° 4. **Édition :** Recueilli par Alban Bensa et Jean-Claude Rivierre, *Les Chemins de l'Alliance*, Paris, SELAF, 1982, p. 215.

**Vers n° 1.7, 10 :** répétition du v. n° 0, 8.

1.8

Rou rou rou sitzi litzi tzi tzi tzi  
Ia ia ia aia ui uiu ui ui  
Iò iò íto íto íto tis hôdê  
Wen t'i-niao tan wen jen-yü hsiang  
Connectunt componunt vincula verbis  
Àbé yiyí siwò lḡà àvò  
Zacar ca od zamran  
Gi ord bevedede stemmer gi ord  
Ao mercúrio inconstante do pasado  
A ouou a ouou êê

1.8

« *Rou-rou-rou, sitzi, litzi, tzi-tzi-tzi,*  
« *Ia, ia, ia, aïa, ui, uïu, ui, ui,*  
« *Īo, issi, ici, vous tous, venez ici... »*  
On entend un ramage et des échos,  
Des voix qui nouent des liens entre les mots  
Comme les araignées tissent leurs toiles.  
Allez-y ! montrez-vous !  
Vous, voix émues, donnez votre faconde  
Au mercure inconstant du temps passé :  
« *A ouou a ouou êê ! »*

**Strophe 1.8**

**Vers n° 1.8, 1** : répétition du v. n° 08.

**Vers n° 1.8, 2a ; 1.8, 2b** : **la ia ia aia ui / Uiu ui ui**

**Traduction** : sans traduction. **Langue** : *vocalismes*. **Auteur** : Vicente Huidobro.. **Texte** : Poème *Aliazor*, Canto VII, v. n° 2 ; Canto IV, v. n° 337.

**Vers n° 1.8, 3** : **Io, io, ito, ito tis hode**

**Traduction** : [ïo / ïo / ito / venez / vous / tous] **Langue** : *grec (ancien)*. **Auteur** : Aristophane. **Texte** : *Oiseaux*, v. n° 228 et 229. **Excursus** : Onomatopées qui se transforment en paroles.

**Vers n° 1.8, 4a** : **wen t'i-niao**

**Traduction** : [entendre / chanter-oiseaux]. **Langue** : *chinois*. **Auteur** : Meng Hao-Jan. **Texte** : Poème *Matin de printemps*, v. n° 2,

**Vers n° 1.8, 4b** : **wen jen-yu hsiang**

**Traduction** : [entendre / voix-humaine (échos) / résonner]. **Langue** : *chinois*. **Auteur** : Wang Wei. **Texte** : Poème *Clos aux Cerfs*, v. n° 3.

**Excursus** : Traductions littérales de François Cheng (poèmes recueillis in *L'Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, 1998).

**Vers n° 1.8, 5** : **Connectum componunt vincula verbis**

**Traduction** : [relient / composent / des liens / entre les mots]. **Langue** : *latin*. **Auteur** : Porfyrius Optatianus, **Texte** : *Carmen XXV*, v. n°14 (fragment). **Édition** : Giovanni Polara, *Publilius Optatianus Porfyrii Carmina*, Torino, Paravia, 1973, p. 102. [**Excursus** : Polara attribue ce vers à Porfyre Optatien lui-même, mais il est probable que les développements combinatoires du quatrain initial du *Carmen XXV* remontent seulement à l'époque carolingienne (cf. Dominique Buisset, « *Le Poème inexistant* », *Formules* n°10 (2006), p. 173). Note à la note de A. della Schiavetta].

**Vers n° 1.8, 6** : **Abe yiwi siwo loa avo**

**Traduction** : [comme / araignée / qui / tisse / toile]. **Langue** : *éwé*. **Auteur** : Jacques Rougier. **Texte** : Exemple didactique de phrase en *éwé*. **Édition** : *Miásró evègbè, parlons éwé*, L'Harmattan, 1991, vol. 4, pp. 90 et 91. **Excursus** : Traduction de J. Rougier : « Comme les araignées tissent des toiles ».

**Vers n° 1.8, 7** : **Zacar ca od zamran**

**Traduction** : [allez / donc / et / montrez-vous]. **Langue** : « *énochien* » (langue forgée). **Auteur** : Edward Kelley (?) ; John Dee pour la traduction anglaise. **Texte** : *First Angelic Call*. **Édition** : Recueilli par Meric Casaubon, *A true and faithfull Relation of what passed for many years between Dr. John Dee (...) and some spirits, out of the Original Copy written with Dr. Dees own Hand (...)*. London, 1659, p. 103. Réédition en *fac-simile* : Magical Child Publishing, Inc., New York, 1992, p. 103. **Excursus** : *L'énochien* était la langue utilisée par John Dee pour communiquer, par l'entremise de son médium Edward Kelley, avec les anges. La langue énochienne a été probablement créée par Kelley.

**Vers n° 1.8, 8** : **Gi ord bevede stemmer gi ord**

**Traduction** : [donnez / paroles / émouvantes / voix / donnez / paroles]. **Langue** : *norvégien*. **Auteur** : Claes Gill. **Texte** : Poème *Skjønne bevede stemmer*, v. n° 6.

**Vers n° 1.8, 9** : **Ao mercúrio inconstante do pasado**

**Traduction** : [au / mercure / inconstant / du / temps passé]. **Langue** : *galicien*. **Auteur** : Lois S. Pereiro. **Texte** : Poème « *Verschwende deine Jugend* », v. n° 2.

**Vers n° 1.8, 10** : répétition du v. n° 0, 9.

1.9

A ouou a ouou êê  
Ud homānāg ud nīśānag  
Gese'e palle kawti saṃi leppol  
Pallaksch pallaksch  
Èdè ò gbòhùn ẹ̀lẹ̀yọ̀  
Jagat tesusun dari kata  
I myself am a word with them  
Sebarang nyanyi kita nyanyikan  
Zoui zoui zukorobashi  
Cominciò a gridar la fiera bocca

1.9

Aouou ! aouou !! êêêêêêêêêê !!!  
Grâce à la ressemblance et grâce aux signes  
Chaîne et trame, nouées, ont fait l'étoffe...  
Oui et non. Oui et non.  
La langue dérobe à ceux qui l'interprètent.  
Le monde est fait de mots,  
Je suis moi-même un mot parmi les mots ;  
Nous allons en chantant n'importe quoi :  
« *Am stram gram, pic et pic et colégram* »  
Cominciò a gridar la fiera bocca... ».

**Strophe 1.9**

**Vers n° 1.9, 1 :** répétition du v. n° 0, 9.

**Vers n° 1.9, 2 : Ud homanag ud nisanag**

**Traduction :** [au moyen / de la ressemblance / au moyen / des signes]. **Langue :** *pehlevi*.

**Auteur :** Zadspram. **Texte :** *Wizidagiba i Zadspram*, 29, 10.

**Vers n° 1.9, 3 : Gese'e palle kawti sami leppol**

**Traduction :** [Trame et chaîne unies ont tissé l'étoffe]. **Langue :** *peul*. **Auteur :** Buuba mallum Jariida (Bouba l'Historiographe). **Texte :** Poème aulique *Sur le laamiido Abdu llahi de Garoua*, v. n° 45, **Édition :** Recueilli par Pierre Francis Lacroix, *Poésie peule de l'Adamawa*, Paris, Juillard, 1965, tome I, pp. 208 et 209. **Excursus :** Traduction française de P. Lacroix.

**Vers n° 1.9, 4 : Pallaksch Pallaksch.**

**Traduction :** [oui-non / oui-non]. **Langue :** *néologisme schizophrénique*. **Auteur :** Friedrich Hölderlin et Paul Celan. **Texte :** Poème *Tübingen, Jänner*, v. n° 23. **Excursus :** Paul Celan cite dans son poème un néologisme de Hölderlin ; celui-ci, atteint de schizophrénie, avait forgé le mot « pallaksch » pour signifier à la fois « oui » et « non ».

**Vers n° 1.9, 5 : Ede o gbohun eleyo**

**Traduction :** [le langage / ne (pas) / comprend / son propre interprète]. **Langue :** *yoruba*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Exemple de figure de rhétorique (adynaton) dans la poésie traditionnelle yoruba. **Édition :** Cité par Olatunde O. Olatunji, *Features of Yoruba Oral Poetry*, Ibadan, University Press Ltd, 1984, p. 28.

**Vers n° 1.9, 6 : Jagat tesusun dari kata**

**Traduction :** [univers / est composé / de / mot(s)] **Langue :** *indonésien*. **Auteur :** Subagio Sastrowardjo. **Texte :** Poème *Kata*, v. n° 2.

**Vers n° 1.9, 7 : I myself am a word with them**

**Traduction :** [je / moi-même / suis / un / mot / avec / eux]. **Langue :** *anglais*. **Auteur :** Walt Whitman. **Texte :** Poème *A Song of the Rolling Earth*, verset n° 11 (fragment).

**Vers n° 1.9, 8 : Sebarang nyanyi kita nyanyikan**

**Traduction :** [n'importe laquelle / chanson / nous / chantons]. **Langue :** *malais*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Pantoun traditionnel. **Édition :** Recueilli par Georges Voisset, *Pantouns malais*, Paris, Orphée / La Différence, 1993, pp. 28 et 29, v. n° 8.

**Vers n° 1.9, 9 : Zoui zoui zukorobashi**

**Traduction :** Sans traduction. **Langue :** *mots vides*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** Comptine japonaise (chantée) *Zoui, zoui, zukorobashi*, v. n° 1. **Édition :** Citée par Pierre Lartigue, *Une Cantine de comptines*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 384.

**Vers n° 1.9, 10 :** répétition du v. n° 0, 10.

1.10

Cominciò a gridar la fiera bocca  
Yn ayectli quihtohuaya Nemrod  
Interrogant ànimes infernades  
I dteanga nár airíos-sa  
Din care nimeni nimic nu înțelege  
Hou echel lyiyot guibor ba aretz  
Mu ngay waxtu  
Oširguē ugīg hêlêdēh  
Yarım kalan bir şîir belki  
Raphèl maÿ amèch zabi almi

1.10

« ...commença à crier l'atroce bouche  
« De ce damné que l'on nomme Nemrod »  
En questionnant les âmes de l'Enfer  
Dans une langue jamais entendue  
Qui reste indéchiffrable pour quiconque,  
Lui, le Titan, le premier Roi du Monde,  
Parle tout seul.  
Insensées / paroles / il dit /  
Inachevé / encore / est / poème / peut-être /  
*Raphèl maÿ amèch zabi almi...*

**Strophe 1.10**

**Vers n° 1.10, 1 :** répétition du v. n° 0, 10.

**Vers n° 1.10, 2 : Yn ayectli quihtohuaya Nemrod**

**Traduction :** [du (le) / vicieux / qu'on appelle / Nemrod] **Langue :** *nahuatl*. **Auteur :** anonyme. **Texte :** *Anales de Chimal Pahin*, Séptima Relación. **Édition :** Recueilli par Raoul de la Grasserie, *Le nahuatl*, Paris, E. Guilmoto, 1903 (t. I, pp. 398 et 399).

**Vers n° 1.10, 3 : Interrogant animes infernades**

**Traduction :** [en questionnant / les âmes / qui sont en Enfer] **Langue :** *catalan*. **Auteur :** Ausiàs March, **Texte :** Poème *Llir entre cards*, 13, 6.

**Vers n° 1.10, 4 : I dteanga nar airios-sa**

**Traduction :** [Dans / une langue / jamais / entendue par moi]. **Langue :** *gaélique*. **Auteur :** Sean Ó Riordáin. **Texte :** Poème *Sos*, v. n° 13.

**Vers n° 1.10, 5 : Din care nimeni nimic nu intelege.**

**Traduction :** [au- / -quel / personne / rien / ne / comprend]. **Langue :** *roumain*. **Auteur :** Alexandru Philippide. **Texte :** Poème *Incomunicabilul*, v. n° 29 (fragment).

**Vers n° 1.10, 6 : Hou hechel lyiyot guibor ba aretz**

**Traduction :** [lui / a commencé / être / héros puissant / dans (sur) / la terre]. **Langue :** *hébreu*. **Auteur :** Moïse (auteur pseudo-épigraphique). **Texte :** *Genèse*, 10, 8.

**Vers n° 1.10, 7 : Mu ngay waxtu**

**Traduction :** [il est en train de parler tout seul]. **Langue :** *wolof*. **Auteur :** Arame Fal, Rosine Santos, et Jean Léonce Doneux. **Texte :** Exemple didactique de phrase en *wolof* **Édition :** *Dictionnaire Wolof-Français*, Paris, Karthala, 1990, p. 238, *sub verbo* « waxtu », p. 238. **Excursus :** texte de la phrase entière : « *Foo ko fekk, mu ngay waxtu* » (où qu'on le trouve, il est en train de parler tout seul).

**Vers n° 1.10, 8 : Osirgue ugig heledeh**

**Traduction :** [insensées / paroles / il dit]. **Langue :** *mongol* (dialecte *jarut*). **Auteur :** Anonyme. **Texte :** *Éloge de l'eau de vie et chanson sur l'ivresse*, v. n° 25. **Édition :** G. Kara, *Chants d'un Barde Mongol*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970. Collection : Bibliotheca Orientalis Hungarica XII, p. 93 (transcription) et p. 155 (traduction française). **Excursus :** version chantée par le barde Pajai, recueillie par G. Kara.

**Vers n° 1.10, 9 : Yarim kalan bir siir belki**

**Traduction :** [à moitié / qui reste / est / poème / peut-être]. **Langue :** *turc*. **Auteur :** Ahmet Telli. **Texte :** Poème *Gülüsün eklenir kimligime*, v. n° 4.

**Vers n° 1.10, 10 :** répétition du v. n° 0, 1.

