

Véronique Perriol

« La poésie concrète du groupe brésilien Noigandres : une expérimentation continue »,

Partie 1

Au Brésil, la naissance du groupe Noigandres a marqué un profond renouvellement de la poésie. Ce groupe est fondé en 1952 par trois poètes Haroldo de Campos (1929-2003), son frère Augusto de Campos (1931-) et Décio Pignatari (1927-) qui se sont rencontrés quatre ans auparavant. Il est conçu tel un atelier d'expérimentation sur la base d'un travail critique et créatif, tout aussi bien collectif qu'individuel. Nommer leur groupe Noigandres, tout comme leur revue, rappelle Ezra Pound (1885-1972) à la mémoire, en faisant une référence directe à ses « Cantos ».1 Selon Jacques Donguy, ce mot a été choisi par le groupe brésilien en 1952 pour devenir le symbole de la recherche poétique, car « noi » veut dire l'ennui et « gandres », éloigner, ce qui donnerait à la poésie la faculté de repousser, chasser l'ennui.2 L'épigraphe du numéro 3 de la revue brésilienne mentionne « Noigandres, Poesia concreta » et se donne comme une réponse adressée à Pound avec qui, par ailleurs, ils entretenaient une correspondance depuis 1953. La recherche brésilienne est donc celle d'une poésie « concrète », c'est-à-dire qui travaille la matérialité textuelle dans un rejet d'une rhétorique sentimentale ou émotionnelle et qui se place dans une certaine filiation poétique. On retrouve, en effet, sous les mots d'Oswald de Andrade (1890-1954) une phrase du reste assez connue : « Somos concretistas » [« Nous sommes concrétistes »] écrite dans son Manifeste Anthropophage de 1928, publié dans la Revista de antropogagia.

1 Cf. Canto XX, Ezra Pound, Les Cantos, traduction par Jacques Darras, Yves Di Manno, Philippe Mikriammos, Denis Roche, Paris, Flammarion, collection « Mille & une pages », (1986), 2002, p.108.

2 Jacques Donguy, Une génération, 1960-1985, Paris, Henry Vernier, 1985, p.11. Dans un autre ouvrage, Jacques Donguy fournit une série d'interprétations fortes intéressantes sur ce mot. Notons l'une d'elles, pour son originalité, qui vient de Julien Blaine à partir de l'interprétation de Raynouard pour qui « Noigandres » : « Ce serait la châtaigne de "muscade", piquante à l'extérieur, soyeuse à l'intérieur, châtaigne que l'on mange crue. Le mot est encore employé dans le massif central des Maures à Collobrières. Soit une métaphore à l'extérieur des couilles, et à l'intérieur du sexe de la femme. » Jacques Donguy, « Préface », dans Augusto de Campos, Anthologie des poesia, Paris, Al Dante, 2002, p.7, note 1.

2

Oswald de Andrade anime le mouvement moderne brésilien en particulier par sa participation à l'organisation de la semaine d'art moderne de São Paulo en février 1922, avec entre autres Mário de Andrade (1893-1945) et Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Afin de combattre le colonialisme brésilien, ils font appel au modernisme européen replacé dans la tradition brésilienne. D'autre part, Mário de Andrade fait ressurgir Ezra Pound en 1944 dans un livre intitulé Pequena História da Música, qui ne parle pas de littérature mais de musique ; Pound ayant composé deux opéras : l'un « Le Testament » basé sur le poème éponyme de François Villon (exécuté en 1926 à la salle Pleyel à Paris) et le second « Cavalcanti » à partir de onze poèmes de Guido Cavalcanti. Durant les années 1950, le terme « concret » rappelle ainsi les origines du modernisme au Brésil mais aussi une perspective internationale de la création, permise par le renoncement à l'expression subjective en faveur d'une objectivité poétique. C'est aussi la poésie de João Cabral de Melo Neto (1920-1999) que retiennent les poètes concrets, en raison de la pureté et du minimalisme de son expression poétique. Plus largement, Inês Oseki-Dépré signale qu'Haroldo de Campos fait « remonter l'origine de la culture brésilienne au baroque et aux auteurs de cette époque ... les plus illustres représentants luso-brésiliens sont Antônio Vieira (1608-1697) et Gregório de Mattos (1636-1695) ».

3

La poésie concrète brésilienne fait date dans l'histoire de la poésie, en participant au vaste mouvement d'expérimentation poétique qui s'est produit après la seconde guerre mondiale. En effet, la poésie concrète s'est manifestée simultanément par des foyers de production multiples qui s'ignoraient les uns les autres. Elle s'est développée dans quatre endroits différents avec Eugen Gomringer (1925-) en Suisse, le groupe Noigandres au Brésil, Oyvind Fahlström (1928-1976) en Suède et Carlo Belloli (1922-) en Italie.

4 Très vite, de multiples rapports vont être entretenus par les poètes de différents pays et nous renvoyons à ce sujet au livre de Jacques Donguy qui les retrace.

5 Notons tout de même que Décio Pignatari a réalisé plusieurs voyages en Europe, entre 1954 et 1956 et c'est, lors d'une de ses visites en 1955, à la Hochschule für Gestaltung d'Ulm, (c'est-à-dire l'Ecole Supérieure de la Forme qui se faisait volontiers appeler l'Ecole du Nouveau Bauhaus) qu'il rencontre le poète suisse, Inês Oseki-Dépré, « La poésie contemporaine brésilienne : l'héritage du concrétisme », http://www.sitec.fr/users/akenatondocks/DOCKSdatas_f/collect_f/collect_f/O_f/OSEKI_F/TEXT_F/Synopsis.htm

6 Carlo Belloli est considéré comme le précurseur de la poésie concrète par la publication, en 1943, d'un poème intitulé « Bimba Bomba ». Oyvind Fahlström, qui est né au Brésil, écrit en 1953 Hipy Papy Bthuthdth Thuthda Bthuthdy : manifeste pour une poésie concrète et le publie l'année suivante. Eugen Gomringer publie son recueil Konstellationen à Berne en 1953, chez Spiral Press, puis son manifeste Vom vers zur concrete poesie dans le numéro 2 d'Augenblick, en 1954, à Baden-Baden.

7 Jacques Donguy, Poésies expérimentales. Zones numériques (1953-2007), Dijon, Les presses du réel, 2007.

8 Eugen Gomringer.

9 Lorsque Pignatari retourne au Brésil en 1956, il projette avec Gomringer de produire une anthologie internationale de poésie qui n'a jamais été publiée. Le titre proposé par les brésiliens est « Poésie Concrète », et fut adopté par Gomringer. Le rapprochement entre Eugen Gomringer et les poètes brésiliens sous l'appellation de poésie concrète, montre une communauté de préoccupations même si Gomringer tenait au terme de « Constellations » en référence à Mallarmé, car il le considérait comme une forme typique de son travail.

7 Dès le début des années 1950, les poètes brésiliens sont préoccupés par une poésie dont la matérialisation relève du multimédia, c'est-à-dire une poésie où le visuel et le sonore agissent avec les mots. On retrouve un tel souci dans un recueil de poèmes d'Augusto de Campos, intitulé *Poetamenos* (janvier-juillet 1953), et publié tout d'abord sous la forme de feuillets dactylographiés, puis dans le numéro 2 de la revue *Noigandres* en février 1955.

Augusto de Campos dit s'être inspiré de James Joyce (1882-1941) pour « les mots portemanteaux », de Stéphane Mallarmé (1842-1898) pour la spatialisation des mots et de la *Klangfarbenmelodie* d'Anton Webern (1883-1945) pour leur coloration.⁸ Dans *Poetamenos*, le troisième poème intitulé « *Lygia Fingers* » use, par exemple, de cinq couleurs différentes : le rouge, le bleu, le violet, le vert et le jaune. Lorsque le poème est interprété oralement, comme ce fut le cas en 1956 au théâtre de l'Arena de São Paulo par le groupe *Ars Nova*, les couleurs signifient la présence de différentes voix.

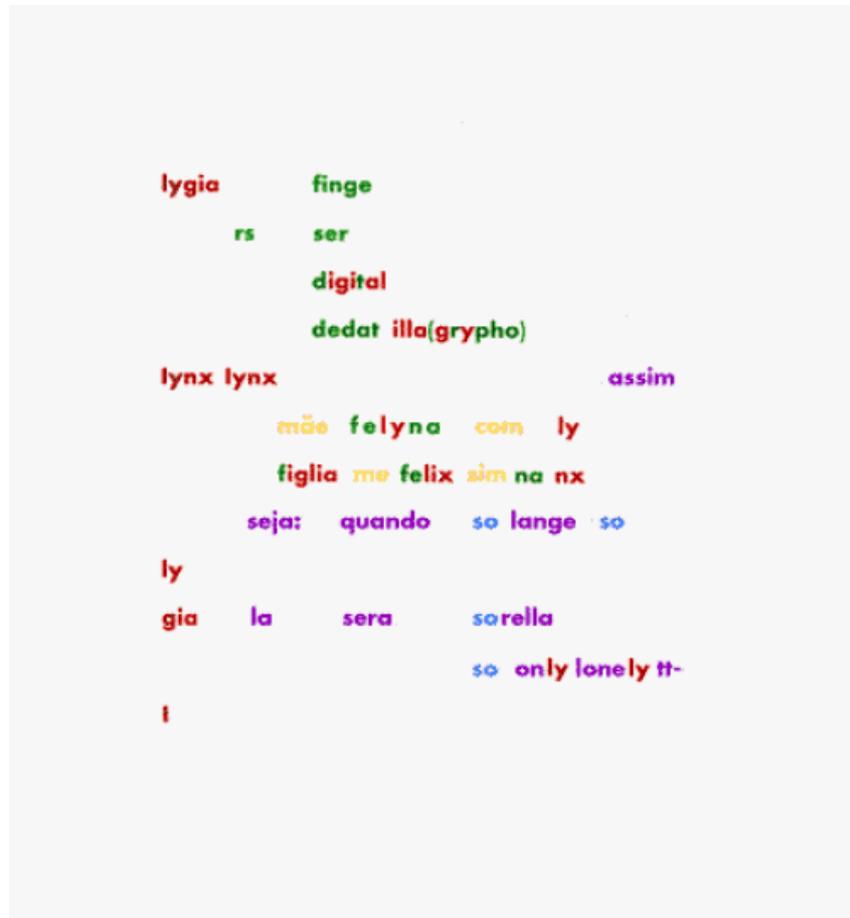
9 Ce poème est écrit en plusieurs langues : le portugais, l'allemand, le latin, l'anglais et l'italien, ce qui crée une texture à la fois visuelle et sonore mais aussi une multiplicité sémantique jusqu'à parfois une confusion de sens. Dès l'incipit, on identifie le mot « *finge* » qui veut dire en portugais « feint », mais à la fois on peut considérer qu'il s'agit du mot anglais « *fingers* » (« doigts ») coupé en deux puisqu'en dessous il reste les lettres « *rs* ».

6 A partir de 1953, Eugen Gomringer est secrétaire de Max Bill qui est le directeur de la *Hochschule für Gestaltung* de 1951 à 1955.

7 Eugen Gomringer, « *The first years of Concrete Poetry* », traduction Stephen Bann, *Form*, n°4, 15 avril 1967, p.18. Adriano Spatola note que « toutefois, la constellation repose sur la distribution linéaire des éléments et sur un contrôle extrêmement strict de la composition, alors que les textes des poètes concrets brésiliens sont souvent caractérisés par un ordonnancement pluridimensionnel des signes dans l'espace de la page, avec des résultats qui font songer à une sorte de "baroque visuel" ». Adriano Spatola, *Vers la poésie totale, présentation, traduction et notes de Philippe Castellin*, (Turin, Milan, Genève, G.B. Paravia, 1978), Marseille, Edition Via Valeriano, 1993, p.151.

8 Cf. Claus Clüver, « *Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos* », dans *Comparative Literature Studies* 18 (1981), pp.386-398.

9 Ce poème a été aussi présenté à Teresopolis, en février 1954, par Décio Pignatari et le musicien Damiano Cozzela.



Le poète joue sur les mots et le sens, inventant dès lors une nouvelle écriture pour Lygia, cette femme qui, selon une lecture verticale, « feint » [« finge »] d'« être » [« ser »] « numérique » [« digital »]. Par ailleurs, la coupure du mot « fingers » accolé à « Lygia » permet d'insister par le toucher sur la matérialité de cette femme. Ce mode d'écriture est redevable à E.E. Cummings (1894-1962) pour la dissociation des éléments constitutifs de l'écriture, parfois jusqu'à la lettre, et pour l'adoption d'une disposition verticale des éléments.¹⁰ On peut s'arrêter sur la proposition « dedat illa(grypho) » qui, pour Antonio Sergio Bessa, trouve sa source dans la déconstruction du verbe portugais « datilografar » [« dactylographie »] afin d'introduire par la couleur rouge le nom de Lygia.¹¹ « Illa » correspond aussi au démonstratif « celle-là » en latin, et vient donc clairement la désigner. Le poème joue sur les allitérations du nom Lygia, renforcées par la couleur rouge des lettres qui se répartissent dans l'espace. L'écriture se fait par et grâce à la femme. Selon Marjorie Perloff, la proposition en allemand, « so lange so » [« aussi longtemps que »] est un jeu de mots sur le nom de Solange Sohl qu'Augusto de Campos a découvert en 1949 en lisant un de ses très beaux poèmes dans un 10 Augusto de Campos a entretenu, vers le mois d'octobre 1956, une correspondance avec Cummings. ¹¹ Antonio Sergio Bessa, « The "image of voice" in Augusto de Campos' Poetamenos », <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/bessa.htm>

5journal.

12 Le nom de Solange Sohl apparaît aussi dans un poème antérieur d'Augusto de Campos intitulé « O SOL POR NATURAL » [« LE SOLEIL AU NATUREL »] et paru dans le numéro 1 de la revue Noigandres de 1952. En voici la première partie :

<p>Ao meu forçoso amigo — o ar — às vezes peço A voz de Solange Sohl, serena de ouro. E o ar, douto rei sem amor, Se escuta o meu pedido, Morre como um rei sem sentido. Olhando para além do ar e vendo O céu azul, a ele também me estendo Doloroso e unido. Porém o sol — assim aprendo — É ar e ar reunido. Esta amiga segura — a sombra — enfim Ela me disse, a esfinge: A voz de Solange SOhl, senhora De ouro, a voz De Solange Sohl, pomba sonora, O ar — rei amável — a devora.</p>	<p>A mon inévitable ami — l'air — je demande La voix de Solange Sohl, sereine d'or. Et l'air, docte roi sans amour, S'il entend ma demande Meurt tel un roi déchu. Regardant par delà l'air et voyant Le ciel tout bleu, à lui aussi j'appelle Douloureux et uni, Mais le ciel — je l'apprends — Est l'air à l'air réuni Cette amie sûre — l'ombre — enfin, Le sphinx — consent à dire — La voix de Solange Sohl, souveraine D'or, la voix de Sol Ange Sohl, colombe sonore, L'air — aimable roi — la dévore. (Traduction de Maryvonne Lapouge-Pettorelli)¹³</p>
---	---

Solange Sohl est l'un des pseudonymes de Patricia Galvão (1910-1962, dit Pagu, alias Ariel), écrivain et activiste communiste recherchée par la police. Quand Augusto de Campos a écrit le poème, il ne savait pas qu'il s'agissait du pseudonyme de Patricia Galvão et il l'apprendra dix ans après publication du poème.¹⁴ On voit clairement l'évolution scripturale qui se produit de « O SOL POR NATURAL », considéré par les poètes comme préconcret, au Poetamenos tant au niveau de la forme qu'au niveau du sens.

Dans Poetamenos, l'écriture poétique n'est plus linéaire, mais littéralement éclatée pour se développer dans l'espace. Cette nouvelle expression poétique n'implique pas le rejet de la précédente, mais souligne une forme de continuité avec un nouveau regard critique. Dans « O SOL POR NATURAL », Solange Sohl est un sphinx [« esfinge »], puis se transforme dans « Lygia Fingers » en féline par l'évocation du lynx symbole de la connaissance et de la clairvoyance. Lygia et le lynx fusionnent au sein du poème par leurs lettres communes [« ly »] et la couleur rouge. Lygia est

12 Marjorie Perloff, "Writing as Re-Writing: Concrete Poetry as Arrière-Garde", <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/perloff.htm>

13 Je remercie Augusto de Campos de m'avoir transmis cette traduction en français réalisée par Maryvonne Lapouge-Pettorelli.

14 Lettre d'Augusto de Campos à Véronique Perriol, du 4 août 2010.

6 aussi la « mère féline » [« mãe felyna »] « inventive » [« coim »]¹⁵ et la fille [« figlia »] qui le rend « fécond » [« me felix »].¹⁶ Puis elle devient une soeur « déjà le soir, soeur/si seulement solitaire » [« gia la sera sorella/so only lonely »]. La femme est multiple et accompagne le poète dans sa création.

Au sujet de son recueil Poetamenos, Augusto de Campos dit qu'« il a le sens d'une anti-poésie. Un poète qui ne voulait pas participer au système politique de l'époque, et qui essayait de proposer autre chose qui n'avait pas de nom ».¹⁷ Le titre, par l'association de « poeta » [« poète »] et de « menos », [« moins »] exprime d'ailleurs une négation à la recherche d'une écriture poétique autre. C'est une recherche infinie ainsi que le montre la fin du poème avec les lettres et le tiret « tt- » qui évoque une suite manquante, puis enfin la lettre « l » évocatrice du nom de Lygia qui est un véritable générateur poétique.

C'est dans le « Plano-piloto para poesia concreta » [« Plan Pilote pour une poésie concrète »] de 1958, que les poètes brésiliens proposent une théorie de leur pratique poétique.

Ils retiennent la conception triadique du signe définie par Charles Sanders Peirce et la fonction poétique selon Roman Jakobson. Cette dernière thèse est majeure car elle comprend l'énoncé dans sa matérialité, comme détenant une valeur intrinsèque et étant une fin en soi.

Cette conception formelle aborde le signifiant dans sa capacité à produire de la signification,

que certains nommeront signifiante, et qui est directement en rapport avec celle de « concrétion » développée par les poètes concrets brésiliens

du groupe Noigandres.

L'un d'eux, Haroldo de Campos a d'ailleurs entretenu une correspondance avec Jakobson où apparaît un partage d'idées certain.¹⁸ Les poètes brésiliens souhaitent agir sur la matérialité du signe linguistique et prétendent produire une évolution critique des formes. Ils le font à la suite de Jakobson qui, parlant de la poésie, dit que « Le mot est ressenti comme mot et non comme simple substitut de l'objet nommé, ni comme explosion d'émotion.

En ceci, que les mots et leur syntaxe, leur signification, leur forme externe et interne ne sont pas des indices ¹⁵ Le terme anglais « coin » peut renvoyer à la fois au nom désignant une « pièce de monnaie » ou au verbe, « frapper de la monnaie », « inventer ». Ce terme trouve une forme adverbiale inusitée dans le poème avec l'adjonction du suffixe « ly » qui donne donc « coinly ».

¹⁶ Le terme latin « felix » admet comme signification à la fois « fécond », « fertile » mais aussi « heureux » et « chanceux ».

¹⁷ Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », São Paulo, 12 mai 1992, dans Poésure et Peintrie, « d'un art, l'autre », catalogue d'exposition, Marseille, Centre de la vieille Charité, 12 février - 23 mai 1993, Marseille, Musées de Marseille, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1998, p.374.

¹⁸ Lorsque les poètes concrets brésiliens ont réédité une anthologie de Vladimir Maïakovski, ils l'ont dédiée à Jakobson, qui avait été l'ami de Maïakovski, en ces termes : « pour Jakobson, le poète de la linguistique ». Cité par Jacques Donguy, Une génération, 1960-1985, op.cit., p.28.

⁷ indifférents de la réalité, mais possèdent leur propre poids et leur propre valeur. » ¹⁹ De même, les poètes concrets brésiliens définissent la poésie concrète comme « un art général du mot » conçu non pas comme un simple substitut du référent, mais en lui-même comme entité autonome.²⁰ Cette écriture poétique minimale privilégie la parataxe, c'est-à-dire la disposition de propositions côté à côté en l'absence de rapport de dépendance qui les unit, et non l'hypotaxe traditionnellement adoptée en poésie. Cette réduction de l'expression poétique est très claire dans un poème de 1957 de Décio Pignatari :

Le choix des trois mots en espagnol « hombre » [« homme »], « hembra » [« femme »] et « hambre » [« faim »] crée une paronomase qui ne fonctionne pas dans une autre langue. Ce rythme sonore est rendu d'autant plus évident par l'effacement sémantique assuré par la parataxe, volontiers appelée « paramorphisme » par Décio Pignatari dans son essai « A Ilusão da Contigüidade » [« L'illusion de Contigüit. »].²¹ Malgré l'aspect minimal du poème le sens n'en est pas éliminé puisque, grâce à la disposition verticale, on voit qu'il est question du désir tout d'abord de l'homme envers une femme [homme-faim / femme], puis inversement de la femme pour l'homme. Enfin, l'homme et la femme sont rassemblés, laissant la faim de côté. La disposition spatiale des mots vient endosser ce que remplissait précédemment la syntaxe. La parataxe est un outil d'exploration des ressources graphiques du poème et engendre une syntaxe spatiale et topologique. C'est pourquoi les poètes brésiliens manifestent un attachement pour la forme, abordée en termes d'interaction entre forme et contenu, selon un rapport isomorphe qui établit théoriquement leur égalité. Ainsi un poème d'Haroldo de Campos exprime clairement la recherche d'une forme poétique en adéquation avec cette nouvelle expression poétique :

¹⁹ Roman Jakobson, Huit questions de poétique, Paris, Editions du Seuil, 1977, p.46. On retrouve cette idée d'un aspect synthétique de la poésie chez Edgar Poe dans The Poetic Principle (1850), puis plus tard chez Gertrude Stein.

²⁰ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta » (première publication dans Noigandres, n°4, 1958), dans Teoria da Poesia Concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960, [São Paulo], Duas Cidades, 1975, p.158.

²¹ Décio Pignatari, « A Ilusão da Contigüidade », Atraves 1, 1976, p.36.

8

Le poète utilise seulement trois mots portugais « cristal », « fome » [« faim »] et « forma » [« forme »] écrits en blanc sur un fond bleu. Le choix du mot « cristal » est significatif dans la mesure où il admet une structure géométrique variable du simple au complexe. Il possède une capacité de diffraction de la lumière qui irradie l'espace et engendre une perception mouvante. A cela répond la répartition spatiale des mots selon une configuration géométrique. Les termes « fome » [« faim »] et « forma » [« forme »] répétés en alternance en viennent à énoncer, aux extrémités supérieure et inférieure, une « faim de cristal » à laquelle répond une « forme de cristal », puis au centre une « faim de forme » et une « forme de faim ». Il est donc bien question d'un désir de texte qui se développerait librement et dont la capacité à produire du sens se trouve renouvelée par la forme poétique.

Dans le « Plano-piloto para poesia concreta », les poètes brésiliens disent vouloir créer une « ère linguistique spéciale – verbivocovisuelle » (terme emprunté à Finnegans Wake de James Joyce), c'est-à-dire qui prend en compte le son, la forme visuelle et la charge sémantique du mot.²² Cette démarche fait d'ailleurs écho à celle de l'artiste Fluxus Dick Higgins (1938-1998) qui propose la notion d'intermedia pour désigner une création qui

²² Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta », op.cit., p.156.

9

s'ouvre aux différentes disciplines sans qu'un médium ne caractérise l'oeuvre.²³ Dick Higgins

a eu une production poétique majeure et a consacré différents ouvrages à la poésie expérimentale dont PATTERN POETRY. Guide to an Unknown literature, où il étudie les antécédents de la poésie jusqu'au XIX^{ème} siècle, dans laquelle le texte et le visuel interagissent.²⁴ Les poètes concrets brésiliens expérimentent l'espace graphique par l'usage d'une notion centrale qui est l'idéogramme tel que le conçoit Ezra Pound. Augusto de Campos publie tout d'abord un article intitulé « Poema, ideograma » dans Diário de São Paulo du 27 mars 1955, dans lequel il établit un rapprochement entre Un Coup de dés n'abolira jamais le hasard de Mallarmé et Les Cantos d'Ezra Pound. Décio Pignatari publie l'année suivante un article intitulé « Depoimento: poesia ideogrâmica ou concreta » dans le numéro 2 de Graal, en juin-juillet 1956. Enfin, c'est dans le « Plano-piloto para poesia concreta » (1958) que les poètes soulignent « l'importance du concept d'idéogramme, soit dans un sens général de syntaxe spatiale ou visuelle, soit dans son sens particulier (Fenollosa/Pound) d'une méthode de composition basée sur une juxtaposition directe – analogique et non pas dans la logique discursive – d'éléments ».²⁵ Chez Pound, l'idéogramme est une notion centrale des « Cantos » et procède d'une recherche issue de l'intérêt porté à la forme et aux langues. Une langue n'est jamais complète et a ses propres spécificités pour nommer le réel. L'utilisation de plusieurs langues et de l'idéogramme dans les « Cantos » provient notamment de ce constat afin de rechercher une forme appropriée à la pensée. Cette démarche passe par les analyses d'Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) qui comprend l'idéogramme sur le plan de la représentation visuelle d'une chose et sur le plan intellectuel en suggérant des rapports entre les choses. La langue chinoise opère un assemblage de différents éléments pour signifier plus précisément une pensée. L'image finale peut accueillir plusieurs émotions sources d'intensité variable. Pour les poètes concrets brésiliens, l'idéogramme devient une nouvelle forme d'expression, en raison de sa méthode de composition basée sur une juxtaposition d'éléments, non plus discursive, mais directe et analogique.²⁶ Cette méthode

23 La présence de poètes concrets dans An Anthology – publication pré-Fluxus – mérite d'être rappelée, avec la participation par exemple, de Claus Bremer invité par Dick Higgins. En 1967, Emmett Williams publie An Anthology of Concrete Poetry qui rassemble les productions poétiques Fluxus et celles de la poésie concrète, notamment d'Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Ian Hamilton Finlay, Heinz Gappmayr, Paul de Vree, Diter Rot, etc. An Anthology of Concrete Poetry, édité par Emmett Williams, New York, Edition Hansjörg Mayer, Something Else Press, 1967.

24 Dick Higgins, PATTERN POETRY. Guide to an Unknown Literature, Albany, State University of New York Press, 1987.

25 Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « Plano-piloto para poesia concreta », op.cit., p.156.

26 Leurs principales sources sont l'essai de Fenollosa « The Chinese written Character as a Medium for Poetry » (1909), tout comme pour Pound, ainsi que l'article d'Eisenstein « Principe cinématographique et l'idéogramme » (1929). Il est à noter que les poètes brésiliens ont une importante activité de traduction comme mode de

10 se veut synthétique et conçoit l'espace graphique comme agent structurel du poème. C'est ce qu'expérimente Augusto de Campos comme moyen d'énonciation et de composition, dans « sem um número » :

Ce poème se construit à partir de trois unités significatives que sont les mots : « sem », « um », « número ». Ces trois unités sont placées à chaque extrémité du poème, mais organisées différemment. Dans sa partie supérieure, le poème énonce « sem um número » [« sans un numéro »], tandis qu'à sa base, par une inversion de l'ordre des mots, on peut lire « um sem número », [« un sans numéro »]. A partir de ces deux énoncés, un processus de réduction s'opère par l'élision du mot « sem » puis de « um » à chaque extrémité du poème, comme par symétrie jusqu'au seul mot « número ». Ensuite, la symétrie est rompue par des mots qui entrent en écho l'un l'autre sous la forme de couples : « zero » - « mero » [« zéro » - « seul »] puis « um » - « nu » [« un » - « nu »] tout en produisant une unité sémantique. Le tout aboutit au signe « o ». Ce dernier admet plusieurs lectures. Tout d'abord, il est une lettre isolée, qui veut dire en portugais « vous », « le/la » ou encore « celui ». Il est également le numéro zéro qui correspond à la signification énoncée par les différentes propositions. En dernier lieu, il possède une dimension sonore et il est une figure, un cercle qui rassemble les deux formes triangulaires. Ce signe, à la fois linguistique, symbolique, sonore et iconique devient le principe générateur du poème tant au niveau de la signification que de la forme. Un mouvement est introduit, qui peut être considéré comme double, rayonnant vers le bas et le haut de la page. Cette disposition rend impossible une lecture linéaire et voit l'émergence d'une temporalité variable, source de nouveaux rythmes phoniques. Une telle pratique renouvellement et d'engendrement textuel, qualifié de « transcréation » par Haroldo de Campos et de « traduçãoarte » [« traduction-art »] par Augusto de Campos, afin d'insister sur la dimension créative lors de la traduction.

Lettre d'Augusto de Campos à Véronique Perriol, du 4 août 2010.

implique la révision de la conception traditionnelle du signe linguistique et plus largement de l'écriture.

Il s'agit en effet d'un véritable bouleversement de l'écriture poétique qui s'exprime à travers la configuration spatiale. Traditionnellement, l'écrit se présente de manière linéaire en étant conçu comme une sorte de supplément de la parole, c'est-à-dire qu'il suit le déroulement temporel du signifiant auditif. Ce constat qui avait déjà été fait par Jean-Jacques Rousseau dans *Prononciation*, est analysé par Ferdinand de Saussure : « Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc.) qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps ; leurs éléments se présentent l'un après l'autre ; ils forment une chaîne. »²⁷ La linéarité de l'écriture témoigne de l'aliénation du signifiant visuel au signifiant auditif. Cette question est analysée par Jacques Derrida, dans son ouvrage *De la grammatologie*, où il oppose une approche linéaire du temps à la conception de Jakobson qui appelle l'accord musical dans son analyse du phonème. La linéarité de l'écriture implique un déroulement temporel, évoquant l'expression d'une histoire, voire d'une dramaturgie. Le concept linéaire du temps correspond, selon Derrida, au concept moderne du signe, pris dans l'histoire de l'ontologie classique, lui-même rattaché au logocentrisme. Il constate :

Le décentrement nécessaire ne peut-être un acte philosophique ou scientifique en tant que tel, puisqu'il s'agit ici de disloquer, par l'accès à un autre système liant la parole et l'écriture, les catégories fondatrices de la langue et de la grammaire de l'épistémè. [...] Il était normal que la percée fût plus sûre et plus pénétrante du côté de la littérature et de l'écriture poétique ; normal aussi qu'elle sollicitât d'abord et fit vaciller, comme Nietzsche, l'autorité transcendantale et la catégorie maîtresse de l'épistémè : l'être. C'est le sens des travaux de Fenollosa dont on sait quelle influence il exerça sur Ezra Pound et sur sa poétique : cette poétique irréductiblement graphique était avec celle de Mallarmé, la première rupture de la plus profonde tradition occidentale. La fascination que l'idéogramme chinois exerçait sur l'écriture de Pound prend ainsi toute sa signification historique.²⁸

Avec la poésie s'annonce le début d'une conception de l'écriture qui ne serait pas celle d'un signifiant second (comme signifiant de signifiant, c'est-à-dire celui de la parole qui ressurgit dans l'écriture) couplé à un signifié transcendantal.²⁹ Dans le cas présent, c'est l'approche concrète du langage qui permet de rompre avec la dimension temporelle de l'écriture traditionnelle et provoque un nouveau rapport spatio-temporel de l'écriture. C'est pourquoi, pour les poètes : « On appelle espace : structure espace-temps, au lieu du simple

²⁷ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968, p.103.

²⁸ Jacques Derrida *De la grammatologie*, Paris, Les Editions de Minuit, (1967), 1997, pp.139-140.

²⁹ Jacques Derrida, *ibid*, p. 33.

12

développement linéaire temporel. [...] Poésie concrète : tension de mots-objets dans le tempspace
». ³⁰

En 1960, le groupe *Invenção* se forme grâce à la participation du groupe *Noigandres* et de divers poètes brésiliens dont : Ronaldo Azeredo (1937-2006), Edgard Braga (1897-1985), José Lino Grünwald (1931-2000), Luiz Angelo Pinto et Pedro Xisto (1901-1987). Deux ans plus tard, *Invenção* possède sa revue du même nom et publie des poèmes concrets, mais aussi des essais et des critiques littéraires. On comprend immédiatement le rapprochement entre ses poètes quand on examine leurs productions. Par exemple, un poème de José Lino Grünwald de 1959, n'est pas sans évoquer celui d'Haroldo de Campos vu précédemment. De même, « *Asa* » de Pedro Xisto entretient une grande proximité avec les idées du groupe *Noigandres*.

« *Asa* » qui veut dire « aile » en portugais peut être lu horizontalement, verticalement et en diagonal, ce qui assure un mouvement variable au sein du poème. Pedro Xisto procède par la répétition d'un même module formé des lettres « s » et « a » disposées de sorte à former un triangle évocateur d'une aile. La production de Pedro Xisto a la particularité de mêler la pratique concrète à celle du haïku qui est en quelque sorte l'unité de base de la poésie japonaise classique. Certains de ses poèmes montrent un intérêt pour la figure en prenant en compte la dimension visuelle du signe linguistique. Ainsi, « *Epithalamium II* » :

³⁰ Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, « *Plano-piloto para poesia concreta* », *op.cit.*, p.156.

13

Le poème possède plusieurs degrés de lecture, tout d'abord par les trois lettres « s », « h », « e » qui donnent le mot anglais « she » [« elle »], tandis que les deux lettres centrales de même dimension proposent « he » [« il »], ce qui nécessite de concevoir le « s » comme figure. C'est d'ailleurs ce que signale la légende disposée sous le poème en lui attribuant une valeur, celle du « serpent », puis au « h » celle d'« homme » et enfin au « e » celle d'« Ève ».

Le poème évoque donc l'épisode de la Genèse lorsque le serpent incite Eve à manger la pomme, qui la fait manger à son tour à Adam, provoquant leur expulsion du Jardin d'Eden. Par cet acte le destin de l'homme et de la femme est lié et marqué par le serpent qui les a corrompus. L'attribution d'une légende oriente l'interprétation du poème, car elle sert certes à donner une traduction, ici de l'anglais au portugais, mais surtout à attribuer une signification à la figure. On retrouve cette pratique de la légende dans la poésie dite « sémiotique » défendue par Luiz Angelo Pinto et Décio Pignatari au début des années 1960. C'est d'ailleurs Décio Pignatari qui a introduit la sémiotique au Brésil et qui va la développer dans la revue *Invenção*.

En 1964, Décio Pignatari et Luiz Angelo Pinto théorisent la poésie sémiotique ou « poésie-code » dans un manifeste intitulé « Nova linguagem, nova poesia » [« Nouveau

14

langage, nouvelle poésie »]. Ils proposent alors une poésie qui inclut divers signes iconiques, signalétiques, mathématiques, audiovisuels, des diagrammes, des graphiques, le langage des ordinateurs.³¹ Tout ce qui peut être caractérisé comme signe, en l'occurrence comme potentiellement signifiant, est incorporé dans ce corpus. Ils s'appuient sur la pensée de Charles W. Morris et de Charles Sanders Peirce, plus particulièrement lorsque ce dernier distingue trois catégories de signes que sont l'icône, l'indice et le symbole. De plus, ils approchent la dimension sémiotique du signe selon trois niveaux : syntaxique, sémantique et pragmatique. Voici un exemple d'un poème de Luiz Angelo Pinto :

Par l'usage de figures, les poèmes « sémiotiques » relèguent le langage verbal en second plan.

Ce genre de productions poétiques fonctionne souvent avec une légende qui établit un système de traduction entre l'image et l'écrit. Dans le poème de Pinto, la légende consiste en deux figures de même dimension, l'une est horizontale et l'autre verticale. Et c'est cette disposition qui assure une différence de signification avec respectivement, pour l'une « minéral et / ou végétal » et pour l'autre « végétal et / ou animal ». De prime abord, il s'agit

31 Luis Angelo Pinto, Décio Pignatari, « Nova linguagem, nova poesia », 1964, dans *Teoria da poesia Concreta, Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*, op.cit., pp.159-162.

15

d'une figure donnée pour une signification, et c'est donc le langage verbal qui maintient le tout du poème. Le poème met en place un processus de codage qui assujettit la figure à être un tenant pour. La figure est utilisée comme une forme pour ainsi dire vide, mais requise par sa malléabilité et sa capacité combinatoire. Mais le poème ne présente pas seulement des rectangles verticaux et horizontaux, comme le laisse supposer la légende. C'est un réseau de lignes qui en vient à former des rectangles de dimensions variables, tout en s'interrompant parfois dans le vide. La forme est littéralement en formation, comme dans un état de suspension pour une autre configuration à venir. L'évidence du système de traduction est ainsi déjouée par la figure elle-même.

D'autres poèmes avec des images assurent un renouvellement fécond de l'expression poétique. En effet, la poésie concrète brésilienne introduit, dans ses manifestations les plus radicales, l'image et/ou des mots découpés sous la forme de collage, dès le début des années 1960. La communication est l'enjeu d'une telle prise de position. C'est le cas des « Popcretos » ou « popcrets » qu'Augusto de Campos réalise à partir de 1964. Pour parler à un grand nombre de gens, la poésie doit employer un vocabulaire actuel et ainsi s'engager dans le monde contemporain qui inscrit ses marques dans le paysage urbain. Pour Augusto de Campos, la poésie concrète répond à la provocation des nouveaux médias, en particulier la communication « immédiate » permise par les slogans publicitaires, les affiches, etc.³² Il ne s'agit pas d'une fascination pour la société de consommation, mais plutôt d'une distance critique, avec une conscience aigüe de l'évolution de la communication dans la société. Cet engagement critique est d'ailleurs présent dans divers poèmes dont « Luxo » qui veut dire « luxe » en portugais et qui par substitution d'une lettre devient dans le poème « lixo » [« immondice »]. Le luxe est vu comme source d'immondice. Dans le « Popcreto » intitulé « Olho per Olho » (« OEil pour OEil »), c'est essentiellement avec l'image qu'une dimension politique critique surgit. Le titre énonce un précepte de la bible, la loi du Talion, exprimé dans les chapitres XXI et XXII du livre de l'Exode. Le poème replace le précepte dans l'époque des années 1960, avec une esthétique que l'on relie aisément au pop art. Il présente un amoncellement d'images d'yeux selon une structure pyramidale.

32 Haroldo de Campos, « Evolução de Formas: Poesia Concreta », (1957), dans *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, op.cit., p. 52.

16

Si toutes les images sont issues de magazines de l'époque, le schéma du poème que nous a transmis Augusto de Campos permet de situer plus précisément ses références. Le poète propose un regard sur la société de l'époque qui va du monde politique (Kennedy, Fidel

Castro), littéraire (Bertrand Russel, Décio Pignatari, Sousândrade), sportif (Pelé) et cinématographique (Brigitte Bardot, Maryline Monroe, Françoise Hardy, Sean Connery, Elisabeth Taylor, Sophia Loren). L'actualité de la société est replacée dans une continuité historique avec la présence de Toutankhamon ou encore d'une madone du Quattrocento. Ce qui semble être un vaste panorama culturel cache un engagement critique certain. Ainsi, une partie de la statue du président brésilien Juscelino Kubitschek et l'œil du gouverneur brésilien, Miguel Arraes, apparaissent. Ces deux derniers, de fervents opposants au coup d'état qui s'est produit au Brésil le 31 mars 1964, ont été obligés de s'exiler en raison de la dictature militaire. De plus, une lecture attentive montre la présence, à la partie supérieure de la pyramide, des panneaux de signalisation routiers : diverses interdictions d'accès ou de manoeuvres et un danger. Un lien est fait entre le vu, le dit et une codification stricte : le code de la route. A un code correspond une signification édictée par la société et consécutivement le regard et la parole sont pris dans ce système. Le poème dénonce ainsi le conditionnement visuel produit par la société en le montrant. A l'extrême, il s'agit d'un véritable lavage de

17

cerveau qui s'opère, ainsi que le signale un cigle de machine à laver. Augusto de Campos pousse cette logique jusqu'à questionner le regard du spectateur et sa capacité de discernement, en substituant aux yeux, un ongle [« unha »], une bouche [« boca »] et une moule [« mexilhão »] grâce à une similitude formelle. Augusto de Campos dira que « les poèmes offraient une sémantique politique, essayaient, un peu sous l'influence de Maïakovski, d'établir une connexion entre une position politique révolutionnaire et un art révolutionnaire. »³³ Face à l'évidence de l'image, un discours transversal se met en place, qui est d'autant plus significatif, que le poème est créé l'année même du coup d'état au Brésil, puis diffusé dans le numéro 4 de la revue *Invenção* et exposé en décembre 1964. Le groupe Noigandres a une abondante production dont nous ne pouvons rendre compte ici. Elle se donne comme une expérimentation continue du langage, des modes de communication, des nouvelles technologies, tout en admettant un point de vue critique certain. En témoignent, « Pós-tudo » (1984) d'Augusto de Campos qui prononce une critique de la notion de post-modernisme alors en vogue à l'époque :

Il exprime la volonté [« quis » : voulu] de tout [« tudo »] changer [« mudar »]. Mais il joue sur le verbe « mudar » avec « mudei » [« changé »], puis « mudo » [« je change »] qui, dans sa forme adjectivale, veut dire aussi « muet ». Haroldo de Campos critique ainsi le « maintenant post-tout / ex-tout » [« agorapóstudo / extudo »] du post-modernisme qui dans cette volonté de changement en reste muet. Si Augusto de Campos voit dans ce poème une forme d'auto-ironie, il dit « je le voudrais aussi comme une manifestation de désaccord avec l'idée qui resurgit à propos des discussions sur cette chose qu'on appelle post-modernisme, postmoderne. ... dans la plupart des cas cette idée de postmoderne a été prise comme un signe de retour à des valeurs anciennes, ou comme un prétexte pour une stratégie de plus pour essayer de décourager l'expérimentation. Et ce poème traduit un peu ce désir de réduire par

33 Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », op.cit., p.377.

18

une exagération "post-tout" ce concept. ... Je m'obstine à penser que si ce problème existe, il est un défi qui doit être résolu par l'invention, par de nouvelles créations, par de nouvelles aventures, par de nouvelles explorations, et non par un retour à des méthodes dépassées. »³⁴ Et c'est cette capacité à provoquer de nouvelles créations qui caractérise la production de ses poètes brésiliens. Très tôt, leur poésie est mise en musique par des compositeurs contemporains (tels que Willy Correa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozella, Julio Medaglia) ou se fait en collaboration avec des artistes plasticiens, comme c'est le cas d'Augusto de Campos avec le plasticien Julio Plaza, dès 1968. C'est donc bien le caractère expérimental qu'il faut retenir dans cette poésie brésilienne, d'où d'ailleurs leur intérêt pour les nouvelles technologies. C'est une poésie où rien n'est acquis et qui se donne comme le résultat d'une quête, une prise de risque. Elle s'affranchit des formules de la poésie bidimensionnelle et linéaire, ne s'enferme pas dans une forme convenue, pour inventer d'autres manières de faire et de penser.

34 Jacques Donguy, « Entretien avec Augusto de Campos », op.cit., p.379.